مجلة القرطاس
مجلة علمية محكمة نصف سنوية
تصدر عن الجمعية الليبية للعلوم التربوية والإنسانية ISSN 3135-4564
https://alqurtas.alandalus-libya.org.ly/ojs/index.php/qjhar/index

تمثيل الجنـــة في الفن الإسلامي ــ دراسة الرموز والأيقونات في العمارة والرسم

د . ثريا محمد راشد *
كلية الفنون ، جامعة صبراتة ، ليبيا
thryarashd4@gmail.com
00090000955981823

تاريخ الارسال 2026/1/15م تاريخ القبول 2026/2/17م

Representations of Paradise in Islamic Art: A Study of Symbols and Iconography in Architecture and Painting

Abstract:

This study explores the profound relationship between Islamic religious thought and the visual arts. The idea of paradise occupies a central place in the Islamic imagination, reflected in architectural and decorative productions rich in spiritual and aesthetic symbols. Palaces, mosques, and gardens were not merely architectural achievements; they were also symbolic representations of the promised paradise as mentioned in the Qur'an and Sunnah.

The study relied on a descriptive approach by collecting Qur'anic and Hadith texts related to the description of paradise and linking them to Islamic artistic manifestations. It also employed symbolic and iconic analysis to decipher the meanings of the decorations, and aesthetic analysis to reveal the artistic and abstract dimensions. The study's results concluded that Islamic art was not merely decorative, but rather a spiritual art with a profound symbolic dimension. It embodied the idea of the promised paradise through visual elements such as running water, lush gardens, and fruitful trees, along with geometric and botanical motifs. The results also showed that the symbols related to paradise were characterized by stability in their religious dimension, but they underwent technical and formal development according to the differences in Islamic environments and eras.

حقوق النشر © للمؤلف/للمؤلفين 2025. ينشر هذا البحث بموجب رخصة المشاع الإبداعي Creative Commons (CC BY-NC 4.0)

This gave Islamic art a richness and diversity that enabled it to carry a message of faith and education, while at the same time establishing a unique visual aesthetic identity on a global level. The study concluded with a set of recommendations, most notably: the need to promote interdisciplinary studies between art and faith for a deeper understanding of the connotations of paradise in Islamic art; the need to preserve mosques, palaces, and gardens as living testaments to these symbols; and a call to integrate symbolism in Islamic art into educational curricula. It also recommended encouraging comparative studies between different eras and regions; employing visual symbols of paradise to construct a contemporary artistic discourse that reinforces Islamic identity; and utilizing modern digital technologies for documentation, analysis, and preservation.

Keywords: Islamic art, paradise, symbols and icons, Islamic motifs, Islamic gardens.

الملخـــــــــص:

جاءت هذه الدراسة لتسبر أغوار العلاقة العميقة بين الفكر الديني الإسلامي والفنون البصرية، حيث تحتل فكرة الجنة مكانة مركزية في المخيال الإسلامي، وقد انعكست في نتاج معماري وزخرفي غني بالرموز الروحية والجمالية، فالقصور، والمساجد، والحدائق لم تكن مجرد منجزات عمرانية، بل كانت أيضًا محاكاة رمزية للفردوس الموعود كما ورد في القرآن والسنة.

اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي من خلال جمع النصوص القرآنية والحديثية ذات الصلة بوصف الجنة وربطها بالمظاهر الفنية الإسلامية، كما استعانت الدراسة بالتحليل الرمزي والأيقوني لفك دلالات الزخارف، والتحليل الجمالي للكشف عن البعد الفني والتجريدي.

توصلت نتائج الدراسة إلى أن الفن الإسلامي لم يكن زخرفيًا فحسب، بل كان فنًا روحانيًا ذا بعد رمزي عميق، إذ جسّد فكرة الفردوس الموعود عبر عناصر بصرية مثل المياه الجارية، والحدائق الغناء، والأشجار المثمرة، إلى جانب الزخارف الهندسية والنباتية، كما أظهرت النتائج أن الرموز المتعلقة بالجنة اتسمت بالثبات في بعدها الديني، لكنها عرفت تطورًا تقنيًا وشكليًا تبعًا لاختلاف البيئات والعصور الإسلامية، وهو ما منح الفن الإسلامي ثراءً وتنوعًا جعله يحمل رسالة إيمانية وتعليمية، وفي الوقت نفسه يكرّس هوية جمالية بصرية متفردة على مستوى العالم.

وانتهت الدراسة إلى مجموعة من التوصيات أبرزها: ضرورة تعزيز الدراسات البينية بين الفن والعقيدة لفهم أعمق لدلالات الجنة في الفنون الإسلامية، والاهتمام

بالحفاظ على المساجد والقصور والحدائق بوصفها شواهد حية على هذه الرموز، مع الدعوة إلى إدماج الرمزية في الفن الإسلامي ضمن المناهج التعليمية، كما أوصت بتشجيع الدراسات المقارنة بين العصور والمناطق المختلفة، وتوظيف الرموز البصرية للجنة في بناء خطاب فني معاصر يعزز الهوية الإسلامية، و الاستفادة من التقنيات الرقمية الحديثة في التوثيق والتحليل والحفظ.

كلمات مفتاحية: الفن الإسلامي، الجنة، الرموز والأيقونات، الزخارف الإسلامية، الحدائق الإسلامية.

المقدمة:

تحتل فكرة الجنة مكانة بارزة في الفكر الإسلامي، لارتباطها بأوصاف القرآن والسنة الزاخرة بالصور الجميلة والرموز الروحية التي تُجسّد نعيمًا وسعادة لا حدود لهما، ولأن معاني الجنة ورمزيتها مُجسّدة في العديد من الفنون الإسلامية، بما في ذلك البناء والرسم والزخرفة، فقد كان لهذه المفاهيم تأثيرٌ بالغ على تطور الخيال الفني للمسلمين، لم تكن الحدائق والقصور والمساجد مجرد هياكل حقيقية، بل كانت أيضًا أماكن ذات معانٍ رمزية تُحاكي الجنة الموعودة على الأرض.

يمكن فهم العلاقة بين النصوص المقدسة والممارسة الفنية بشكل أفضل من خلال دراسة كيفية تصوير الجنة في الفن الإسلامي، كما يُظهر كيف استخدم الفنانون المسلمون الرموز البصرية، مثل حدائق المياه والأنهار الجارية والأشجار المثمرة والزخارف الهندسية والنباتية، لنقل معانٍ دينية وروحية عميقة، ويمكن أيضًا تفسير البعد الجمالي والميتافيزيقي الذي أدخله الإسلام إلى المجال الفني من خلال دراسة الأيقونات المستخدمة في اللوحات والعمارة.

لقد انعكست تصورات المسلمين عن الجنة على واقعهم العمراني وزخارفهم التي عبّرت عن المخيلة الإسلامية، وتبرز شواهد ذلك في الزخارف الفسيفسائية التي تُزيّن العديد من الأبنية الدينية، مثل الجامع الأموي في دمشق، حيث تظهر رسومات لنهر بردى وأشجار متنوعة، في محاكاة رمزية لحدائق الجنة، كما يُعد قبة الصخرة مثالًا بارزًا على الرمزية الدينية في العمارة الإسلامية، بما تحتويه من زخارف فسيفسائية ورخامية تُمثل أشجار الجنة المذكورة في القرآن الكريم مثل النخيل والعنب والرمان والتين، إلى جانب الأحجار الكريمة ذات الألوان المتنوعة، ويُحتمل أن تكون هذه الزخارف مستوحاة من حادثة الإسراء والمعراج وما ارتبط بها من مشاهد للجنة بما تحويه من أنهار وحدائق وأحجار كريمة. [1]

من خلال دراسة الرموز والمعاني التي تجسدت في أشكال مادية، تهدف هذه الدراسة إلى استكشاف كيفية تجسيد مفهوم الجنة في الفن الإسلامي، مع التركيز بشكل خاص على البناء والزخرفة والرسم كوسائل رئيسية لنقل المفهوم الإسلامي للآخرة، ومن خلال ذلك، نأمل أن نوضح كيف جمع الفن الإسلامي بين التجريد والرمزية، والغرض الجمالي والمعنى الميتافيزيقي، لتجسيد الجانب الروحي للإيمان.

مشكلة الدراسة :

إن النصوص الدينية في القرآن الكريم والسنة النبوية قدّمت وصفاً غنياً للجنة وما فيها من مظاهر النعيم، فإن تجليات هذه التصورات في الفنون الإسلامية لم تحظَ بالقدر الكافي من البحث والتحليل، خاصة في ما يتعلق بالرموز والأيقونات البصرية التي وظّفها الفنان المسلم للتعبير عن المعاني الروحية، فقد استلهمت العمارة الإسلامية والزخرفة والرسم العديد من الصور المرتبطة بالفردوس، مثل الحدائق المائية، الأنهار الجارية، الأشجار المثمرة، والألوان المشرقة، إلا أن هذه العناصر غالباً ما تُتناول من زاوية جمالية أو وظيفية بحتة، دون التعمق في كشف دلالاتها الرمزية وعلاقتها بالتصور الإسلامي للجنة.

تُعدّ فكرة الجنة من أهمّ مبادئ الدين الإسلامي، فالأشجار الوارفة، والأنهار الجارية، والقلاع الفخمة، والحدائق الغنّاء ليست سوى أمثلة قليلة على تصوير الجمال والكمال في النصوص القرآنية والحديثية، والتي ترتبط بروايات معمقة عن السعادة الأبدية، ويعكس الفن الإسلامي بجميع جوانبه، وخاصة العمارة والرسم والزخرفة، هذا المثل الديني، وقد استوحت هذه الأعمال الفنية رؤية الجنة الموعودة، وحملت معانٍ رمزية وروحية عميقة، ولم تُصنع لأغراض جمالية بحتة، إلا أن المشكلة تكمن في أن الأبحاث السابقة تناولت هذه التعبيرات الفنية في كثير من الأحيان من منظور زخرفي أو وظيفي بحت، متجنبةً استكشاف معانيها الرمزية والأيقونية المرتبطة بالمفاهيم الإسلامية للجنة.

ويتمثل تحدّي هذه الدراسة في إظهار كيفية تجسيد مفهوم الجنة وتمثيله في العمارة الإسلامية من خلال تصميم الحدائق، وتوزيع المياه، واستخدام الألوان والأشكال الهندسية والزخارف النباتية في الرسم والزخرفة، حيث تتجاوز هذه العناصر الجمالية لتعكس رغبة الآخرة بطريقة روحية.

إن سؤال البحث الرئيسي هو: كيف استخدم الفن الإسلامي الأيقونات والرموز البصرية لتصوير الجنة في الرسم والعمارة؟

ـ تساؤلات الدراسة :

1. كيف تجسدت فكرة الجنة في الفنون الإسلامية، ولا سيما في العمارة والرسم؟
2. ما أبرز الرموز والأيقونات المستوحاة من أوصاف الجنة في النصوص الإسلامية، وكيف ظهرت في الزخرفة والتشكيل الفني؟
3. إلى أي مدى ساهمت العمارة الإسلامية – من خلال تخطيط المساجد والقصور والحدائق – في محاكاة صورة الفردوس الموعود؟
4. بأي أساليب عبّر الفنان المسلم في الرسم والزخرفة عن معاني الجنة، وهل كان التعبير مباشراً أم رمزياً وتجريدياً؟
5. ما أوجه الاختلاف والتشابه في تمثيل رموز الجنة بين العصور الإسلامية المختلفة؟
6. لماذا ارتبط الفن الإسلامي بتوظيف عناصر الطبيعة (الماء، الأشجار، الحدائق) للتعبير عن الجنة؟
7. ما العلاقة بين البعد العقائدي في الإسلام وبين الصياغات الجمالية التي جسدت صورة الجنة في الفنون الإسلامية؟

أهداف الدراسة :

1. الكشف عن الأبعاد الرمزية لفكرة الجنة في العمارة والرسم الإسلامي، واستجلاء الصلة بين النصوص الدينية والتمثيلات الفنية.
2. تحليل الرموز والأيقونات المستوحاة من وصف الجنة (كالحدائق، المياه، الأشجار، الألوان، الزخارف) وإبراز دلالاتها الروحية والجمالية.
3. توضيح دور العمارة الإسلامية –من خلال تصميم المساجد، القصور، والحدائق – في محاكاة صورة الفردوس وتجسيد مفاهيم النعيم الأخروي.
4. دراسة أساليب التعبير الفني في الرسم والزخرفة الإسلامية التي استُخدمت لإيصال معاني الجنة بصيغ تجريدية ورمزية.
5. المقارنة بين الفترات والعصور الإسلامية المختلفة في طريقة تمثيل رموز الجنة، ورصد أوجه الاستمرارية والتطور في هذه التمثيلات.
6. إبراز العلاقة بين العقيدة والفن، من خلال فهم كيف جسّد الفنان المسلم البعد الماورائي للإسلام في صياغات جمالية تجمع بين الروحانية والوظيفة الفنية.
7. الإسهام في الدراسات الفنية الإسلامية عبر تقديم قراءة تحليلية معمقة للرموز والأيقونات المرتبطة بالجنة، بما يثري حقل الدراسات البينية بين الفن والدين.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية هذا العمل في أنه يتناول موضوعًا يمزج بين الجوانب الفنية والدينية للثقافة الإسلامية، تُمثل الجنة رؤية مثالية للسعادة السماوية تنعكس في الوعي الجماعي للمسلمين ثم تتجلى في ممارساتهم الفنية والمعمارية، و إنها ليست مجرد مفهوم ميتافيزيقي عقائدي، و يكشف فحص كيفية تصوير الجنة في الفن الإسلامي عن الصلة الوثيقة بين الكتابات الدينية والخيال الإبداعي، مؤكدًا على كيفية تحويل التصوير القرآني للجنة إلى أيقونات ورموز بصرية ذات معانٍ روحية وجمالية.

تنبع أهمية هذه الدراسة أيضًا من الطريقة التي تُطور بها دراسات الفن الإسلامي من خلال تقديم تفسير نقدي شامل للصور والرموز المرتبطة بالجنة، بالابتعاد عن المنظور التقليدي الذي حصر هذه الفنون في أبعادها الجمالية أو العملية، فإن هذا يمهد الطريق لفهم أشمل لأبعاد الرسم والعمارة والزخرفة في الإسلام، و تهدف الدراسة إلى إظهار أن العمارة الإسلامية، بما في ذلك قصورها وحدائقها ومساجدها، كانت أكثر من مجرد إنشاءات مادية؛ بل مثّلت الشوق الروحي إلى الآخرة، وحملت رمزية الجنة.

يساهم عنصر المقارنة التاريخية في الدراسة أيضًا في أهميتها، فمن الممكن ملاحظة الاستمرارية والتغيير في استخدام الرموز البصرية من خلال تتبع تمثيل الجنة عبر العصور الإسلامية المختلفة، و يُمكننا فهم كيفية تمكُّن الفنانين المسلمين من الحفاظ على مبادئ دينهم، مع ابتكار جماليات جديدة تتناسب مع السياق التاريخي والثقافي.

تكتسب الدراسة أهميتها ليس فقط من الناحية الأكاديمية، بل أيضًا من الناحية الثقافية والحضارية، إذ تُسهم في رفع مستوى الوعي بوظيفة الفنون الإسلامية كوسيلة لتوصيل الروحانية والإيمان الإسلاميين، وتُقدّم وجهة نظر يُمكن أن تُفيد في المجالات الحديثة، مثل استخدام الرموز البصرية في العمارة والفنون الحديثة المستوحاة من التراث الإسلامي، و الدراسات متعددة التخصصات بين الفن والدين.

تُمثّل هذه الدراسة إضافةً معرفيةً تُساعد في سد فجوة بحثية حالية في مجال الدراسات الفنية والإسلامية، ويحقق ذلك من خلال دمج التفسير التاريخي والفني مع التحليل الرمزي والأيقوني، و يوضح الارتباط الوثيق بين الإيمان الإسلامي والتجربة الإبداعية في الحضارة الإسلامية.

فرضيات الدراسة :

الفرضية الأولى: من المتوقع أن تكون الرموز والأيقونات المستخدمة في العمارة والرسم الإسلامي مستمدة بشكل مباشر من الأوصاف القرآنية والحديثية للجنة.

الفرضية الثانية: يُرجّح أن العمارة الإسلامية (المساجد، القصور، الحدائق) صُمّمت بوصفها محاكاة مادية لصورة الفردوس، من خلال الاعتماد على عناصر الماء، الخضرة، والتوازن الهندسي.

الفرضية الثالثة: من المحتمل أن الزخارف النباتية والهندسية والألوان في الفن الإسلامي لم تُستخدم لأغراض جمالية فقط، بل حملت دلالات رمزية مرتبطة بالنعيم الأخروي.

الفرضية الرابعة: يُفترض أن هناك فروقاً في درجة توظيف رموز الجنة بين العصور الإسلامية المختلفة، بحيث يظهر التنوع في الأساليب مع الحفاظ على ثوابت رمزية موحدة.

الفرضية الخامسة: يُتوقع أن الفنان المسلم لجأ إلى الأسلوب التجريدي والرمزي أكثر من المحاكاة الواقعية في تمثيل الجنة، بما يتماشى مع طبيعة التصور الإسلامي للفن.

الفرضية السادسة: من المرجح أن دراسة تمثيل الجنة في الفنون الإسلامية تكشف عن التداخل بين البعد العقائدي والبعد الجمالي، بما يعكس أن الفن كان وسيلة للتعبير الروحي لا مجرد إبداع بصري.

الدراسات السابقة:

1- دراســــــة : (علي شريف جبر، 2021م) بعنوان: جماليات تصوير الجنة في الفن الإسلامي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة، تتناول هذه الدراسة، المكونة من أربعة فصول، جماليات تصوير الجنة في الفن الإسلامي. ويشرح الفصل الأول مشكلة الدراسة وأهميتها وهدفها وحدودها، ويحدد المصطلحات الأساسية المستخدمة فيها. ولتناول موضوع الفن الإسلامي، تناول البحث التصوير الفوتوغرافي الإسلامي، الذي يجمع بين العديد من المراجع التي شكلت إبداعاته، وأطر التحول والتغيير والتجريب الجمالي، وما تحمله الجنة من طابع جمالي. حيث استُخدمت رموز الجنة وصورها، ودمجت مع التأثيرات العقائدية، لتحقيق العمق الروحي في التصوير الفوتوغرافي الإسلامي. ومن هنا، انبثق تحدّي الدراسة، الذي تجسّد في الأسئلة التالية: كيف يصور الفن الإسلامي مفهوم الجنة؟ ما هي الأسس الجمالية التي استخدمها خيال الفنان المسلم لخلق تمثيل الجنة؟ تكمن أهمية البحث الجديد في أنه يبذل جهدًا صادقًا لدراسة جماليات تصوير الجنة ومدى انعكاس أعمال الفنانين المسلمين على ارتباطهم بدينهم. يمكن لعشاق الفن والطلاب معرفة المزيد عن هذه التجربة بفضل هذه الدراسة. فخلص الباحث الى. ان تعزز المكونات

الجمالية والمعرفية للبحث. تسعى هذه الدراسة إلى تحديد ما يلي: الجوانب الفنية والجمالية للمحتوى الخيالي لتصوير الفن الإسلامي للجنة. وتم توضيح نطاق الدراسة من خلال فحص تمثيلات الجنة الموجودة في المنمنمات الإسلامية من عام 1412 إلى عام 1897 ميلاديًا. تم الحصول على هذه التمثيلات من خلال قاعات العرض والمصادر ذات الصلة والإنترنت. كما تم فحص المصطلحات الثلاثة الأكثر أهمية المستخدمة في الدراسة - الجنة والجمال والتصوير - وتحديدها وإعطائها تعريفات إجرائية. تناول الفصل الثاني الإطار النظري، المكوّن من ثلاثة أقسام. تناول القسم الأول جماليات الجنة في الفكر الإسلامي، بما في ذلك تفسير الفلاسفة المسلمين للجنة من منظور فلسفي، وخلق الجنة وخلودها، وثنائية الجنة والنار ووصفها، وأسماء الجنة في القرآن الكريم ومعانيها. أما القسم الثاني، فقد تناول فن التصوير الإسلامي، ومدارسه، ومراجعه، وسماته البنيوية والموضوعية، وأساليبه. أما القسم الثالث، فقد تناول تمثيل الجنة في مدارس التصوير الإسلامي، ومفهوم الجنة في الديانات والمعتقدات السابقة، وكيفية ظهور صورة الجنة في بعض مدارس التصوير الإسلامي، ومراحل تصويرها. وقد حُللت نماذج عينة البحث، التي بلغ عددها ثمانية عشر نموذجًا، بعد أن تناول الفصل الثالث مناهج البحث، ومجتمعه، وعينته، ومنهجيته، وأداة التحليل المستخدمة. أما الفصل الرابع، فقد تضمن نتائج البحث، واستنتاجاته، وتوصياته، وأفكاره، بالإضافة إلى قائمة المصادر. فيما يلي بعض أهم النتائج المتعلقة بهدف البحث: باستخدام رموز بيانية تحمل دلالات روحية للجنة، والتي تكررت في معظم النماذج، استبدل الفنان الأشكال الواقعية بتصوير معالم الجنة الطبيعية. وفي مخطوطة "معراج نامه"، على وجه الخصوص، اتسمت القيمة الفنية للجنة بتنوع مواضيعها، وتماسكها وتكوينها ضمن بنية سردية، وشفافيتها التي تعكس عمقًا لاهوتيًا. ومن بين النتائج التي توصل إليها الباحث، أن الجنة موجودة في جميع الأديان والمعتقدات لأن الطبيعة خُلقت لهذا الغرض. يشبه بعضها ما يظهر في الفن الإسلامي، وهو مكان أخضر بأشجاره وأزهاره وأنهاره وملائكته. إلا أنه، ولأنه يُحاكي القرآن الكريم وأحاديث النبي وآل بيته، لم يُصوّر الفنان المسلم أبعادها المختلفة.

2- دراســــــــة : (تهاني بنت محمد بن ناصر العريفي، 2023م) بعنوان: المقومات الجمالية الفكرية لتصميمات زخارف الفن الإسلامي، مجلة الجامعة العراقية، العدد (59ج (1) ، زخارفها الهندسية بقوانين رياضية تحقق قيمًا جمالية فكرية مستمدة من عقيدة الشريعة الإسلامية، وترتبط ببعضها البعض كسلسلة من العلاقات البسيطة أو

المعقدة في التلامس والتراكب والتبادل والتعاون، تُبهج المتلقي وتُدهشه. يوحي نهجها بأن عين المتلقي تتحرك تقديرًا. أصول الفن الإسلامي وخصائصه - مثل تجنب تصوير الكائنات الحية، والتقشف، وملء الفراغات، والتكرار، وسطحية الزخرفة، والصبغة الهندسية، ورمزية اللون - هي الموضوعات الرئيسية لهذا البحث. إن إنشاء المساجد، ذات الزخارف الكثيفة ومساحة الحركة المحدودة، دليل على أن الثقافة الإسلامية من أهم وأكبر الحضارات في تاريخ البشرية. وبما أن مجال الزخرفة النباتية يُعتبر من المجالات الرئيسية التي سافر إليها الفنانون المسلمون وابتكروا فيها أشكالًا نباتية جديدة ابتعدت عن الطبيعة، بالإضافة إلى عناصر حيوانية ظهرت بشكل طفيف، فإن المكونات النباتية من بين عناصر الزخرفة الإسلامية. من خلال الزخارف النباتية المتشابكة أو تصوير الحيوانات والطيور التي استُبدلت أرجلها أو أجنحتها بأغصان نباتية، بدأت الرسومات البشرية بالظهور تدريجيًا في الزخارف الإسلامية. ومع ذلك، من الواضح أن هذه الرسومات زخرفية وبعيدة كل البعد عن التمثيلات الأصيلة للطبيعة. بالإضافة إلى ذلك، لا تزال العناصر الهندسية حاضرة حيث كانت في السابق. ومن أبرز سمات الفن الإسلامي، لا سيما في التراكيب الهندسية متعددة الأضلاع والنجوم والتكرارات وغيرها من الأعمال الإبداعية. يتميز الفن الإسلامي، الذي يُعتبر من أجمل العناصر الزخرفية في الإسلام، بعناصره الكتابية. في التنسيقات الزخرفية، استُخدمت الآيات والحكم والأمثال والأحاديث النبوية ومقتطفات من القرآن الكريم. بالإضافة إلى الشعر والدعاء. ولأن العرب لم يستخدموا الخط العربي كزخرفة قبل ظهور الإسلام، فإن هذا البحث يشمل أيضًا العناصر الزخرفية الإسلامية الهندسية والحيوانية والنباتية والخطية. كما تُركز الدراسة على أهم الصفات الجمالية للفن الإسلامي، بما في ذلك التسامي والحرية والإبداع والسعي نحو المثالية. لا شك أن مصممي الفن الإسلامي اعتمدوا في تصميماتهم على مجموعة مبادئ أساسية، منها التشعب والتكرار والتناظر والتوازن والتشابك والتناوب والتناسب، لتحقيق الحرية والإبداع والبعد عن المثالية والتسامي والإطلاق. وهو يتجدد ويتغير باستمرار استجابةً للزمن وتنوع الأماكن.

-3(Inas Alkholy, 2022) Entitled: Alhambra Palace: A Representative Image of Paradise.

تهدف هذه الورقة إلى تحليل جوهري ورمزي لقصر الحمراء، وليس الأسلوب أو التاريخ. يمكن أن تشمل صورة الجنة الإسلامية العمارة والنحت ونحت الخشب والحدائق والمياه والأرابيسك والنقوش وبيئة دافئة. جُمعت المعلومات المستخدمة في

هذا البحث من خلال تحليل رسمي لفهم المفاهيم والرموز والأيقونات. بالإضافة إلى ذلك، يتضمن البحث نهجًا نوعيًا يعتمد على ملاحظة الدراسة الميدانية وتحليل محتوى المصادر الأصلية التي وصفت القصر ومحيطه بالتفصيل. تجادل هذه الدراسة بأن قصر الحمراء برنامج غني باستخدام كل من أساليب البحث الاستقرائية والاستنتاجية. يمكن العثور على صور الجنة الأبدية في كل من الزخارف الهندسية والأرابيسك، وهي معقدة وواسعة بشكل لا يصدق. يُعتبر الأرابيسك فنًا تمثيليًا نظرًا لأنماطه اللامتناهية. ولأول مرة، يتم فحص القيمة الجوهرية لقصر الحمراء باعتباره برنامجًا وليس تصميمًا معماريًا تم إنشاؤه على مدار 250 عامًا من قبل 23 سلطانًا على الأقل قاموا بتغيير إدارة المحكمة وأدخلوا المزيد من التعديلات.

منهجية الدراسة:

أولاً ـ منهج الدراسة:

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي ، من خلال جمع النصوص والبيانات المتعلقة بتمثيل الجنة في الفن الإسلامي وتحليلها، بهدف الكشف عن الرموز والأيقونات التي وظفها الفنانون والمعماريون المسلمون. كما يستند البحث إلى المنهج التاريخي لتتبع تطور هذه الرموز عبر العصور الإسلامية المختلفة، وإبراز أوجه الاستمرارية والتغير فيها.

ثانياً ـ أدوات الدراسة:

نظرًا لأن الدراسة ذات طبيعة نظرية تحليلية، فإن أدواتها تنحصر في:

1ـ تحليل النصوص: بالعودة إلى النصوص القرآنية والحديثية ذات الصلة بوصف الجنة ومقارنتها بما ورد في النتاج الفني.

2ـ تحليل بصري-أيقوني: لفهم الرموز والدلالات الجمالية في العمارة والرسم والزخرفة الإسلامية.

3ـ المراجعة النقدية للأدبيات السابقة: من دراسات أكاديمية وأبحاث تناولت العلاقة بين الفن الإسلامي والعقيدة.

ثالثاً ـ مصادر جمع البيانات:

تعتمد الدراسة على مصادر متنوعة، تشمل:

ــ المصادر الأساسية: القرآن الكريم، السنة النبوية، والكتب التراثية التي تناولت وصف الجنة.

ــ المصادر الثانوية: الدراسات والأبحاث السابقة في مجالات الفن الإسلامي، العمارة الإسلامية، تاريخ الزخرفة، وتحليل الرموز البصرية.

ـ المراجع النظرية: المؤلفات المتخصصة في علم الجمال، علم الرموز (الأيقونوغرافيا)، والدراسات البينية بين الدين والفن.

رابعاً ـ عينة الدراسة:

تقتصر عينة الدراسة على نماذج مختارة من العمارة والرسم الإسلامي، تمثل العصور الإسلامية المختلفة، مثل:

ـ عمارة المساجد (كالمسجد الأموي في دمشق، مسجد قرطبة، تاج محل).

ـ القصور والحدائق الإسلامية (كقصر الحمراء في الأندلس).

ـ الزخارف والرسم الجداري والمخطوطات المزخرفة.

خامساً ـ أساليب التحليل:

ـ التحليل الرمزي والأيقوني: لفك شفرات المعاني الكامنة في الرموز والزخارف.

ـ التحليل المقارن: بين مختلف العصور الإسلامية لرصد أوجه التشابه والاختلاف في تمثيل الجنة.

ـ التحليل الجمالي: لفهم كيفية توظيف الفن الإسلامي للألوان، الأشكال، والتجريد للتعبير عن الفردوس.

سادساً ـ حدود الدراسة:

ـ الحدود الموضوعية: تقتصر الدراسة على تمثيل الجنة في الفنون البصرية الإسلامية (العمارة والرسم) دون التطرق إلى باقي أشكال الإبداع الفني كالموسيقى أو الأدب.

ـ الحدود الزمانية: تمتد لتغطي العصور الإسلامية المختلفة منذ صدر الإسلام وحتى العصر العثماني، دون التوسع في الفنون المعاصرة.

ـ الحدود المكانية: تشمل مناطق ازدهار الفن الإسلامي مثل المشرق الإسلامي، الأندلس، والمغرب العربي، والهند الإسلامية.

الإطار النظري

أولًا ـ الفن الإسلامي – المفهوم والسمات العامة:

يُعدّ الفن مصدرًا للتحفيز الإنساني، فهو يُشبع الجانب العاطفي الإنساني، ويُتيح للناس الاقتراب من فهمهم للحياة واتساع نظرتهم للكون، ونظرًا للسياق الزماني والمكاني، اعتبره علماء الجمال والمفكرون تعبيرًا عن حالة عقلية أو عاطفية أو روحية، وهو فعل إبداعي. ولأن الدين مثّل تاريخيًا نقطة تحول مهمة في الحضارات الإنسانية، فقد اهتم به علماء الجمال والفنانون على الدوام، وقد تأثرت العديد من

النماذج الفنية التي بناها البشر، مثل تلك الموجودة في الموسيقى والنحت والتصوير الفوتوغرافي والعمارة وغيرها، به بشكل أساسي، ومن حيث أنه يُلقي الضوء على الجانب العاطفي للإنسانية، ويؤثر على الناس منذ عصور، فإن الفن يُشبه الدين. [2]

واصل الخلفاء الراشدون الرسالة الإسلامية، التي وصلت إلى المدن الإيرانية والمتوسطية، حتى بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم (632 م - 11 هـ)، واجتاح العرب العراق وإيران، مركز الإمبراطورية الساسانية، ومصر وفلسطين وسوريا التي كانت تحت حكم الإمبراطورية البيزنطية، كما سعى الإسلام إلى بناء سيادة عالمية، و مجتمعات دينية وثقافية، و زُرعت بذور هذه الدعوة في عهد النبي صلى الله عليه وسلم عندما تطور فن الخط العربي لكتابة القرآن الكريم ونقل الوحي الإلهي، على الرغم من أن الأمر استغرق عدة قرون حتى تبلورت اللغة الإبداعية الإسلامية المميزة، و تحول الخط في النهاية إلى عنصر من عناصر الزخرفة الإسلامية.

وبعد الهجرة، تحول منزل النبي صلى الله عليه وسلم في المدينة المنورة إلى مركز للمجتمع الإسلامي، وكان بمثابة نموذج لعمارة المسجد، لا يقتصر مصطلح "الفن الإسلامي" على الفنون التي تُكرّم العقيدة الإسلامية والتي لا توجد إلا في المساجد، بل يشمل أيضًا الفنون والعمارة التي نشأت في الدول الإسلامية، أو عُرضت على رعاة مسلمين، أو أبدعها فنانون مسلمون، و لم يكن الفن الإسلامي مجرد إبداعات دينية؛ بل كان أسلوب حياة، حيث شجّع الإسلام على بناء حضارة فريدة بلغة فنية فريدة، تجلّت في عمارة وفنون العالم الإسلامي.

كان الخط العربي، وهو فرعٌ أساسي من فروع الفن الإسلامي، أحد فروعه العديدة التي جذبت اهتمامًا كبيرًا، فهو فنٌّ زخرفيٌّ قيّمٌ للغاية، استُخدم بالتزامن مع العديد من الإبداعات الفنية الأخرى، وبطبيعة الحال، نظرًا لارتباط العمارة الإسلامية الدائم بالمساجد، فقد جذب اهتمامًا كبيرًا، وبينما كانت النماذج العضوية والهندسية الوسيلة الأساسية للفنان، كانت المخطوطات أيضًا وسيلةً فنيةً غنية، وشهد الفن الإسلامي انخفاضًا حادًا في النحت والتصوير الفوتوغرافي، ومُنع تضمين صورٍ بشرية في الأعمال الفنية المقدسة. [3]

لطالما تميّز الفن الإسلامي بفرادته وقوته، وبشكل فني يتجاوز الحواجز اللغوية والثقافية والزمانية والمكانية، وبغض النظر عن البلد أو الحقبة الزمنية التي نشأ فيها، يتمتع بطابع عالمي مميز، ومع ذلك، لا ينفي هذا وجود سمات إقليمية خاصة وتأثيرات بارزة من ثقافات أخرى.

ينعكس منظور العالم الخارجي في الفن، حيث تهدف جميع أشكال الفن الإسلامي، بما فيها الدنيوية، إلى التقاط روح الأشياء لا شكلها الخارجي، بالنسبة للمسلم، الله هو مصدر الحقيقة، وتتمحور حياة المسلم وأهدافه حول الله تعالى، فإن تركيز الفنان على التصوير الروحي للأشياء والأشخاص بدلاً من خصائصهم المادية أمر طبيعي، فبدلاً من محاولة تقليد الطبيعة بدقة، يهدف الفنان المسلم إلى تصوير ما تمثله الطبيعة، ويصبح الفنان أكثر قرباً من الله أثناء إبداعه، ولأنه يعكس لغة الكون ويشجع على التأمل في الحياة وروعة الخلق، فإن العنصر الهندسي بالغ الأهمية في الفن الإسلامي، و يستخدم الفن الإسلامي الأنماط والعلاقات الهندسية لنقل معانٍ تتجاوز مظهرها الحقيقي بكثير، على سبيل المثال، الله تعالى لانهائي، والدائرة، ببدايتها ونهايتها الغامضتين، ترمز إلى اللانهاية، وبالمثل، فإن الأنماط الهندسية المعقدة التي تبدو وكأنها تتكرر بلا نهاية قد تكون مظهراً من مظاهر شخصية الخالق اللامحدودة.

عندما يضع الفنان الله، الجمال الأسمى الموجود في كل مكان، أمام عينيه، فإنه يستحضر عظمة الله وقدرته، ويستخدم القوة الإبداعية التي وهبها للإنسان لإنتاج أشكال فنية متنوعة، و مصادر إلهام الفنان الرئيسية هي القرآن الكريم وأحاديث النبي صلى الله عليه وسلم؛ فالآيات لا تُؤخذ حرفيًا، ولا يُؤخذ حرفيًا عند ذكر الله تعالى على العرش، لأن الله تعالى وهب الإنسان القدرة على الخيال والفهم. [4]

إن أساس الفلسفة الفنية والجمالية التي يستمد منها الفن الإسلامي بكل تجلياته هو الرؤية والفهم الديني الذي أرساه الإسلام، و يبدو أن العلاقة بين الفن والدين علاقة صوفية، إيمانية، فلسفية، وفكرية، و الإسلام كدين يدعو إلى التوحيد، وهو ما يحوّله الفن الإسلامي إلى لغة فنية متميزة، و يحول الدعوة إلى التوحيد إلى نظام متكامل وفلسفة دقيقة تحكم الفضاء واللون والخط وتفاعلهما، و الألف هو الحرف في الخط العربي الذي يُرتب سائر الحروف حسب دورانها وانحناءها وعرضها وطولها وشكلها، والعلاقة بين الله وعبده أشبه بالتفاعل بين مركز الدائرة والنقاط المحيطة بها، فالإنسان نقطة في دائرة الوجود تدور حول مركزها، وهو المسؤول عن وجودها؛ فلولا الله لما وُجدت دائرة الغيب ودائرة الوجود. [5]

يُعد الفن الإسلامي، بدلالاته الروحية، من أكثر المساعي الإنسانية إثارةً للإعجاب لتجاوز الجوانب السطحية والغامضة والزائلة للوجود الدنيوي، بزخارفه اللامتناهية، يُمثل الفن الإسلامي شكلاً فنياً مفعماً بالأمل، يُجسد افتتان الإنسان بالمطلق، وتتجسد فكرة الفضاء اللامحدود، المتجاوز للحدود، والمطلق الذي تتوق إليه الأرواح، في الإيقاع المنظم والمتناغم الناتج عن تكرار العناصر الفنية، ولكل منها أهميتها الروحية

ومعناها العميق. [6]

ووفقاً لريتشارد إيتينغهاوزن، أحد أشهر الأكاديميين في الولايات المتحدة والمتخصص في تاريخ الفن الإسلامي، "يمكن للفن الإسلامي أن يلعب دوراً هاماً". إنه إنجاز ثقافي يحظى بالاحترام والتقدير في الغرب. فهو يُعوّض عن التخلف العلمي والتكنولوجي الذي يعاني منه العالم الإسلامي حالياً، والذي لا يُمكن تعويضه بالمال أو الموقع المتميز. عادةً ما يكون الفن متحدثاً وسفيرا رائعاً، لذا فإن دراسته مسعىً قيّماً للغاية. [7]

تأثر الفن الإسلامي بالفنون السابقة:

تشكل الفن الإسلامي في عهد الخلافة الأموية (661-749 م/41-132 هـ)، ويصنف متحف المتروبوليتان الفن الإسلامي وفقًا لأصوله إلى الدولة الحاكمة آنذاك، ووفقًا لهذا التصنيف، جاءت الدولة الأموية في المرتبة الأولى، تلتها الدولة العباسية التي سيطرت على دول موحدة ضخمة، والدول الإقليمية مثل الصفويين والعثمانيين والمغول، ومن أجل إنشاء مدن جديدة وبناء القصور والمساجد، سعى الخلفاء الأمويون إلى استيراد العمالة ولوازم البناء من الدول المجاورة، واستخدموا عمالًا من بيزنطة وسوريا لبناء المسجد الأموي وتزيينه بالفسيفساء، وتُعد فسيفساء قبة الصخرة في القدس وواجهة قصر المشتى التي تعود إلى القرن الثامن مثالين على روائع العمارة الإسلامية التي تُظهر التأثير الكبير للفن البيزنطي والساساني، وكان هناك قصر عمرة، وهو قصر صغير يضم أعجوبة من الفن الإسلامي. [8]

تُظهر أقدم الأعمال الفنية الإسلامية المبكرة، وفقًا للدكتور جمال محرز، اعتماد العرب على الحضارات السابقة، ففي العصر الإسلامي المبكر، على سبيل المثال، تعايش الرسم الساساني والبيزنطي، وارتبط ارتباطًا وثيقًا بالرسم العراقي والإيراني، وقد استعار العرب والمسلمون بعض التقنيات من هذين الفنين وطبقوها على أساليب جديدة، مثل الجداريات والمخطوطات، كما أرسل العديد من الخلفاء المسلمين بعثات إلى الدول البيزنطية لجمع وترجمة المخطوطات اليونانية، ويعود تاريخ فن الجداريات الإسلامي إلى القرن الثاني الهجري، بينما تعود أقدم النصوص العربية الباقية إلى يومنا هذا إلى أواخر القرن السادس الهجري. [9]

كان لفنون الحضارات السابقة تأثيرٌ على الرسم العربي المبكر، فبينما تأثر الفن الساساني بشكلٍ واضح في العراق، تأثر الفن الهلنستي البيزنطي بشكلٍ واضح في بلاد الشام، ويُلاحظ أن الرسامين صوّروا بعض أحداث السيرة النبوية، وتشمل هذه الأحداث مولد النبي، ولقائه بالراهب الشامي بحيرة، ووضعه الحجر الأسود في

الكعبة، والهجرة، والإسراء والمعراج، وتحطيم النبي للأصنام، إلا أن هذه التمثيلات نادرة، وليست ذات أهمية فنية أو دينية تُذكر.

سمات وقيم الفن الاسلامي:

تبلور الفن الإسلامي من خلال الفتوحات الإسلامية المتعاقبة، مسلطاً الضوء على ظواهر مهمة تطورت بشكل طبيعي ضمن إطار فلسفي شرقي. ومن أبرز جوانب الفن الإسلامي عبر تلك العصور ما يلي:

1) الابتعاد عن تمثيل الكائنات الحية :

رغبة الفنان المسلم في الابتعاد عن المظاهر الوثنية، تضمنت بعض اللوحات والأعمال الفنية المتواضعة رسومات للحيوانات والبشر المسطحين، وقد أكد المسلمون في المراحل الأولى من الحضارة الإسلامية على نقص الرسوم التوضيحية على المصاحف والمساجد والمنابر والمحاريب والقباب، و لم يكن التصوير الدقيق للطبيعة، وهو أمر شائع في الفن الشرقي، مهمًا في الفن الإسلامي، فقد خلق أسلوب التعديل التجريدي (ذو الطابع الزخرفي)، وهو منظم ومرتب وإبداعي، واستلهم من الطبيعة في الرسومات الزخرفية بمجموعة متنوعة من الموضوعات الفنية، وهدف الفنان المسلم إلى إنتاج عناصر ذات صلة بالطبيعة، مجردة في الشكل من خلال التكرار، وتعديل الأشكال الحية لحرمانها من طبيعتها الحية لأنه أدرك أنه لن يكون أبدًا مبدعًا أو مبدعًا مثل الخالق بأسلوب هندسي صاغ بعناية مكوناته الطبيعية من حوله، رسم أشكالًا حية من الحيوانات والطيور بأسلوب غير مألوف للواقع، وانتهت رسوماته لهذه الأشكال بأشكال هندسية أو نباتية، حُفرت أجسامها بالزخارف والنقوش، بقصد فصلها عن شكلها الطبيعي، ولعلّ فكرة الفنان المسلم بأن الواقع زائل وأن المهم هو عالمه الخاص أو ما يشتهيه في الآخرة في الجنة، وفقًا لمعتقداته الدينية، هي التي تسببت في هذا التشويه، وليس عجزه عن محاكاة الحقيقة. يذكر كلاهما: يتميز الفن الإسلامي، وفقًا لقايد وسوبتي (2016)، بطبيعته الزخرفية، إذ يرسم عناصره الهندسية والنباتية والبشرية والحيوانية، ويجعلها مستمدة من الطبيعة. كما يفتقر إلى التماثيل أو اللوحات المستقلة، لأن تصوير الكائنات الحية أمر مكروه في الإسلام. [10]

2) التقشف :

كان الإيمان السامي، الذي اعتبر الثراء عرضًا زائلًا، يقتضي التقشف والزهد، وهذا ما دفع الفنان المسلم إلى العمل بدقة وجمال باستخدام مواد رخيصة الثمن كالخشب والجص والطين، محولًا إياها إلى قطع فنية رائعة لا تُقدر بثمن، فبدلًا من استخدام

الذهب أو الفضة أو الأحجار لتزيين المساجد والمنابر والقباب، استخدم المسلمون نقوشًا روحانية عميقة ممزوجة بزخارف هندسية جذابة.

3) ملء الفراغ :

في جميع الفنون الإسلامية، عندما تكتظ بالزخارف المترابطة دون رتابة، يلفت الفنان المسلم الانتباه ميله الواضح لتغطية المساحات بالزخرفة، و تتضمن استراتيجيته الزخرفية تغطية كل سطح يصل إليه (لإزالة جميع الفراغات، وهو ما يُعرف برهاب الفراغ)، ويشير الفراغ في العقيدة الإسلامية إلى استغلال الشيطان للوقت بملئه بالعمل والعبادة والمعرفة والذكر وغيرها من الأنشطة، وينص الاعتقاد الفكري للعقيدة الإسلامية على أنه لا مكان للفراغ في الحياة، وهدف الفنان المسلم هو ملء الفراغات بالزخرفة بحيث لا توجد سوى بقع عارية قليلة على الأسطح، لا يكتمل أي عمل فني إسلامي بدونها، ولذلك كان هذا واضحًا في مصنوعات الحضارة الإسلامية، ويشمل ذلك تزيين صفحات القرآن الكريم والجدران والأسقف والقباب والمنافذ والمقرنصات والحرف اليدوية والأثاث والسجاد والأقمشة والمجوهرات والأواني، نادرًا ما يترك مساحة فارغة دون تزيين، إن الحيوانات والطيور التي رسمها كانت أجسادها مغطاة بمجموعة متنوعة من المواضيع الهندسية والزهرية، مما لفت الانتباه إليها وامتص مادة الجسم، مما أدى إلى إزالة ارتباط الجسم بالطبيعة، لا يمكن أن توجد في هذه الحالة، كما ملأ الفنان المسلم الفراغ بطرق عديدة، من حين لآخر، استمر في إضافة زخارف سطحية إلى الغرفة، مما جعلها أصغر فأصغر، وكان أحيانًا يملأ الخلفية بخطوطه، وقد أنتج هذا تأثيرًا بصريًا مذهلاً من خلال إحداث تباين في مستوى السطح أو بين الضوء والظل. [11]

4) التكرار :

إن استخدام أسلوب التكرار، سواء كان بسيطًا أو متبادلًا، والوحدات المتساقطة المتماثلة، سواء كانت خطوطًا أو حشوات أو صورًا زخرفية أو تشكيلات هندسية، هما من أهم السمات المرتبطة بالفضاء لحل مشكلة الفضاء، واللافت للنظر أنه لم يكن هناك أي رتابة أو ملل في هذا التكرار المتكرر، و إنه إبداع في علاقة جميلة، وتنوع في الألوان، وأسلوب دقيق في خطوطه، إنه يُعتبر تحفة تصميمية. ونظرًا لتوزيع الوحدات الموحد وثباتها، يلاحظ أن التكرار يشع بخصائص الحيوية والحركة في الديكور، وكما هو الحال مع ورق الحائط والسجاد والأرضيات والأسقف، فإنه يساهم في الشعور بالامتداد والانتشار، مما يؤدي إلى خلق الإيقاع والتوازن، وهذا يخلق

راحة نفسية بسبب حلاوة الشكل وقبوله، وكذلك راحة بصرية بسبب دقة وجمال توزيعه، وخاصة عند استخدام الألوان وتكرارها مع تكرارات الديكور. [12]

5) سطحية الزخارف :

اعتمد الفنان المسلم على الزخرفة في دقة خطوطه، وتعديله الفني بألوان واضحة ومحدودة لا لبس فيها، بدلاً من محاكاة الكائنات الحية لجعل أعماله تشبه الطبيعة كما فعل الإغريق، و الزخارف الإسلامية زخارف خطية سطحية، بسبب اتساعها الزخرفي، الذي يُسطح زخارفه عند دمجها، و رسم الفنان المسلم أشكالاً بشرية وحيوانية بسيطة غير مجسدة، لأنه كان يكره الحصول على البعد الثالث.

6) المسحة الهندسية :

يستخدم الفن الإسلامي بشكل متكرر التقسيمات الهندسية الزخرفية، مثل المربعات والمستطيلات والمثلثات، لإنشاء أبراج هندسية خلابة، وصور منسوجة بدقة، وفروع نباتات زينة، كما يلعب اللون دورًا هامًا في تعزيز هذه العلاقات الهندسية، أن الفنان المسلم غطى جوانب شديدة التباين والتعقيد من حيث تركيب أسطحها، مثل القباب الدائرية ونصف الدائرية والأشكال الأسطوانية على الأدوات والأثاث وغيرها من القطع، من خلال إظهار قدرته على تنفيذ رسوماته وزخارفه من خلال وعيه بالأنظمة الهندسية والرياضية. [13]

7) رمزية اللون :

تُضفي ألوان الفن الإسلامي انطباعًا نابضًا بالحياة، ربط المسلمون الألوان بمعاني رمزية، واستُخدمت درجات الألوان الدافئة والباردة بدرجات متفاوتة، فاللون الأبيض، لون رداء الإحرام، يرمز إلى الخفة والنظافة، أما أهل الجنة فهم خضر، و غلب اللون الأسود على معظم الزخارف القرآنية المذهبة، وهو أيضًا لون الرايتين اللتين استُخدمتا في غزوة بدر، ويمثل هذا اللون ثبات الإيمان وثباته، ولم يُحدد الفنان المسلم مقاييس الجسم بالتلوين، وقد استخدمت الزخارف الإسلامية الألوان استخدامًا واسعًا وواضحًا كعنصر جمالي ضروري، وتنعكس السماء والمطر والسهول الخضراء في الاستخدام المتكرر للونين الأخضر والأزرق، وينعكس هدف الإسلام الأسمى، الجنة، في اللون الذهبي، الذي يحمل معنى روحيًا.[14]

8) الفن الإسلامي والزخرفة :

من أعظم وأهم الحضارات في تاريخ البشرية الحضارة الإسلامية، بناء المساجد المزخرف ببذخ، والذي بالكاد يفسح أي مكان، هو مثال واضح على ذلك. لقد استفاد العالم من توسع الحضارة الإسلامية في الفنون والآداب والعلوم حتى يومنا هذا، و لقد

تطورت حضارة أثرت في التاريخ والحضارات الإنسانية بطابع إسلامي رائع ومبهر، يشبه الإبهار في العمارة الإسلامية، بمرور الوقت نتيجة للتفاعلات بين الحضارة الإسلامية والحضارات الأخرى، كما استعار المسلمون من مجموعة متنوعة من العلوم.

تطور فن الزخرفة من فن العمارة ويجب أن يدعمه ويعززه، و إنه المظهر المادي لمتطلبات وسمات وميول الفترة الزمنية التي تم اكتشاف البناء فيها، ويجب تزيينه، ولكن لا يمكن إنشاء الزخرفة عن قصد، ويُطلق على أي فنّ نما وازدهر في الدول التي تبنت التوحيد - من تركيا شمالًا إلى السودان جنوبًا، ومن الهند شرقًا إلى المغرب والأندلس غربًا - اسم الفن الإسلامي. وقد تأثر الغربيون بفنون آسيا، ومنها دول إسلامية مثل ماليزيا وإندونيسيا والفلبين، التي تتميز بهندسة مذهلة في فنون الزجاج والنسيج، و فنون إسلامية لا ينكرها أحد. [15]

ثانياً ـ التمثلات المعمارية والبصرية للجنة في الفن الإسلامي:

1. قصر الحمراء:

يُعد قصر الحمراء من أبرز الشواهد المعمارية الإسلامية التي تجسّد الرمزية الدينية والفكرية في الفنون الأندلسية. ويمكن القول إن رمزية هذا الصرح لا تقتصر على الزخارف والنقوش التي تملؤه، بل تمتد لتشمل المجمع بأكمله الذي يُمكن اعتباره رمزًا دينيًا شاملاً. وصف باسيليو بافون مالدونادو في مقاله: "يبدو قصر الحمراء، قبل كل شيء، أمامنا كعربة نصر هائلة تسير بعجلات القوة على درب النصر الإسلامي، تاركةً الكفار والأعداء المسيحيين على جانب الطريق، الذين لم يُثيروا فيهم، عند تأملهم، نفس القدر من الخوف الذي ربما أوحت به النقوش القديمة للمسلمين". [16]

يُعتبر باب الخمر، وباب العدل، وجنة العريف، وساحة الآس، وغيرها من مناطق قصر الحمراء رمزًا لانتصار الإسلام ورمزًا للأيقونات الإسلامية، ومع ذلك، ينبغي أن تكون الأعمال الفنية الموجودة في جنة العريف محور الاهتمام الرئيسي لفهم أعمق لهذا النوع الفني.

قصر جنة العريف قصرٌ بديعٌ في بهائه، يُهيمن على بقية مجمع الحمراء من موقعه على قمة تلة. يُعدّ من أروع المباني الإسلامية، ويقع على أعلى قمة في التلة. مزج المهندسون المعماريون النصيريون ببراعة بين العمارة والمناظر الطبيعية والماء لخلق مجمع فريد. أشاد توريس بالباس بتصميمه البسيط ، "فخامته وعظمته لا مثيل لهما في العمارة من صنع الإنسان أو في البيئات الطبيعية." يُعدّ الماء مجرد عنصر

زخرفي في الحدائق الفرنسية والإيطالية، أما في حدائق جنرالايف، فينبثق من عدة نوافير صغيرة تنتشر في جميع الاتجاهات، وتندمج مع المباني والنباتات المحيطة. [17]

يُذكرنا هذا الوصف بثلاثة عناصر مُركّبة تُشكّل الجنة السماوية المذكورة في القرآن الكريم: الماء، والأشجار، والنباتات، والعمارة. لا شك أن الماء والنباتات لا ينفصلان، ولكن بهدف التركيز على منطقة من الحدائق تجمع هذه العناصر الثلاثة، وجّهنا انتباهنا إلى فناء البحّارة، الذي يُعتبر أحيانًا جنة عدن. يُشير القرآن الكريم بإسهاب إلى الحياة النباتية والماء، بما في ذلك الآية التالية: ﴿**إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَالْفُلْكِ الَّتِي تَجْرِي فِي الْبَحْرِ بِمَا يَنفَعُ النَّاسَ وَمَا أَنزَلَ اللَّهُ مِنَ السَّمَاءِ مِن مَّاءٍ فَأَحْيَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَبَثَّ فِيهَا مِن كُلِّ دَابَّةٍ وَتَصْرِيفِ الرِّيَاحِ وَالسَّحَابِ الْمُسَخَّرِ بَيْنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ**﴾ [18]

ويذكر توريس بالباس أيضًا فكرة الحدائق كجنة سماوية: "يصف القرآن الجنة الإسلامية كحديقة غناء، ذات خضرة داكنة، منتعشة بالمياه الجارية، مع الفواكه وأشجار الرمان والنخيل، حيث يستريح الناس المباركون، على حدائق الأسطح والوسائد المزركشة الخضراء، في بيوت صيفية..."[19] ويبدو أن المفهوم الإسلامي للجنة السماوية، والذي يتضمن فكرة "الأنهار" التي تتدفق تحت الغرف كما ورد في سورة الزمر موجود في فناء الأسقيا: ﴿**لَٰكِنِ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ لَهُمْ غُرَفٌ مِّن فَوْقِهَا غُرَفٌ مَّبْنِيَّةٌ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ ۖ وَعْدَ اللَّهِ ۖ لَا يُخْلِفُ اللَّهُ الْمِيعَادَ** ﴾ [20]

ونظرًا لأوجه التشابه بين فناء البحيرة ووصف الجنة في القرآن الكريم، فمن المعقول القول إن الهدف الرئيسي من تصميم الحديقة هو خلق انعكاسٍ للحديقة السماوية على الأرض (الشكل 1).

شكل 1 قصر الحمراء

Ibrahim M. O. Abu A'mar, (2017), Religious Symbolism in Islamic Art, OUSSOUR Al Jadida-Vol.7 N° 27, pp. 297.

أراد الرسامون الإسلاميون في ذلك العصر أن يصوّروا فناء الأسيكويا وكأنه جنة سماوية، كما يتضح من الزخارف الكتابية الموجودة داخل قصر جنة العريف، ومن بين النقوش التي تذكر السلطان، وتوضح تفاصيل مهمة عن القصر والحدائق وفلسفة ذلك العصر، عبارة "يزداد المبنى بهاءً بحضوره"، وفي نقش آخرُوصفت الحدائق بأنها "جميلة كعروس"، وأُشيد بالسلطان عبد الوليد لترميمه هذا البناء، أما عبارة "سأسير دائمًا بين نور الصراط المستقيم وظلال الإيمان"، فهي من الأبيات التي يُسلّط عليها لافوينتي ألكانتارا، المعروف بترجمته لهذه الأبيات، فالطريق المستقيم، حسب قوله، هو طريق الفضيلة؛ إنه طريق مُضاء بنور ساطع يقود إلى الصلاح، وفيه ظل، وهو ما يُشير إليه، كما يرى، بالمأوى. ويشعر بوجود تلاعب بالألفاظ بين النور والظل.[21]

2. الجامع الأموي:

تُوجد أوجه شبه بين الرمزية الدينية في حدائق الجنة العريف وبين لوحة بردى الموجودة على جدار الجامع الأموي بدمشق .حيث تُصوّر هذه الفسيفساء نهر بردى وهو يجري تحت جسر، محاطًا بأشجار النخيل والمنازل.[22] ويُعتقد أن تصوير النهر يُجسد إشارة إلى النهر السماوي كما ورد في القرآن الكريم:

﴿إِنَّ اللَّهَ يُدْخِلُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ ۖ وَالَّذِينَ كَفَرُوا يَتَمَتَّعُونَ وَيَأْكُلُونَ كَمَا تَأْكُلُ الْأَنْعَامُ وَالنَّارُ مَثْوًى لَّهُمْ وَكَأَيِّن مِّن قَرْيَةٍ هِيَ أَشَدُّ قُوَّةً مِّن قَرْيَتِكَ الَّتِي أَخْرَجَتْكَ أَهْلَكْنَاهُمْ فَلَا نَاصِرَ لَهُمْ أَفَمَن كَانَ عَلَىٰ بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّهِ كَمَن زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ وَاتَّبَعُوا أَهْوَاءَهُم مَّثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ ۖ فِيهَا أَنْهَارٌ مِّن مَّاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِّن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى ۖ وَلَهُمْ فِيهَا مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَةٌ مِّن رَّبِّهِمْ ۖ كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءَهُمْ ﴾ [23]

تمثل كلٌّ من حدائق الجنراليف في غرناطة ولوحة بردى في الجامع الأموي بدمشق تجسيدًا أرضيًا لفكرة الجنة السماوية المستوحاة من القرآن الكريم، غير أن اختلاف المنطلقات الفكرية انعكس على أسلوب التعبير الفني؛ إذ تجلّت الرؤية الصوفية في إنشاء حديقة واقعية مادية تضم الأشجار والنباتات والجداول والمباني، لتجسّد صورة ملموسة للجنة على الأرض، بينما اتخذت الرؤية السنية شكلًا بصريًا تجريديًا من خلال الفسيفساء التي تُصوّر الأنهار وأشجار الجنة في صياغة زخرفية ورمزية، وبهذا يتضح أن كليهما استلهم المصدر نفسه، غير أن وسائل التعبير الفني تنوعت بين التجسيد المادي والتمثيل الرمزي. [24]

شكل 2 لوحة بردى على جدار الجامع الأموي في دمشق.

شكل 3 شجرة النخلة في جامع دمشق (قبة الخزينة)

Ibrahim M. O. Abu A'mar, (2017), Religious Symbolism in Islamic Art, OUSSOUR Al Jadida-Vol.7 N° 27, pp. 298.

3. قبة الصخرة:

تُرمز قبة الصخرة في القدس إلى نقطة التوحيد بين السماء والأرض، حيث يُعتقد أن النبي محمد صلى الله عليه وسلم عرج إلى السماء، وقد ابتكر البشر على مر التاريخ أشكالًا ذات دلالة رمزية، فبينما مثّل الهيكل الداعم الرباعي الأضلاع للقبة نقطة التوحيد بين السماء والأرض، مثّل شكلها نصف الكروي الكون، وبينما يُمثل الجزء الداخلي جوانب وأبعادًا متعددة للوجود، تُعدّ القبة قناةً للتواصل الروحي مع العالم الآخر، وقد استند تصميم المبنى من الناحية النظرية إلى هذه الفكرة الدينية، بهدف تمثيل السماء كقبة والأرض كإطار داعم مربع. [25]

يمثل شكل قبة الصخرة الدائري بزاوية 360 درجة على مستوى أفقي عدد أيام السنة القمرية، ووفقًا للعقيدة الإسلامية، يُشير هذا الشعار إلى بداية رحلة من المركز، وأفضل مثال على الخلق هو القبة، التي تتكون من نواة ودائرة وكرة، ترمز مجتمعةً إلى فكرة الروح المُحاطة بأشكال الحياة المتعددة، وهذا تعبير عن الجنة. [26]

يُعدّ التصميم المثمّن لقبة الصخرة فريدًا في تاريخ العمارة الإسلامية، ويُرجَّح أن يكون مستلهمًا من الإشارة القرآنية إلى العرش يوم القيامة الذي يحمله ثمانية من الملائكة، كما ورد في قوله تعالى: ﴿**وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ**﴾[27] وقد ذهب الباحث أيلون إلى أن قبة الصخرة تجسّد رمزية متعدّدة تشمل الحياة والموت ويوم الجزاء

والبعث، فضلًا عن ارتباطها الوثيق بعقيدة الإسراء والمعراج، إذ انطلق منها الرسول ﷺ إلى السماوات العلى حتى بلغ سدرة المنتهى، وقد أشار القرآن الكريم إلى هذا المشهد في سورة النجم (الآيات 8–14) التي تصف قرب النبي من الوحي ورؤيته عند سدرة المنتهى، وهو ما يمنح قبة الصخرة أبعادًا رمزية عميقة تجعلها معلمًا معماريًا ودينيًا يجسّد ركائز العقيدة الإسلامية. ﴿**ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّىٰ فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ فَأَوْحَىٰ إِلَىٰ عَبْدِهِ مَا أَوْحَىٰ مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَىٰ أَفَتُمَارُونَهُ عَلَىٰ مَا يَرَىٰ وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَىٰ عِندَ سِدْرَةِ الْمُنتَهَىٰ**﴾ [28]

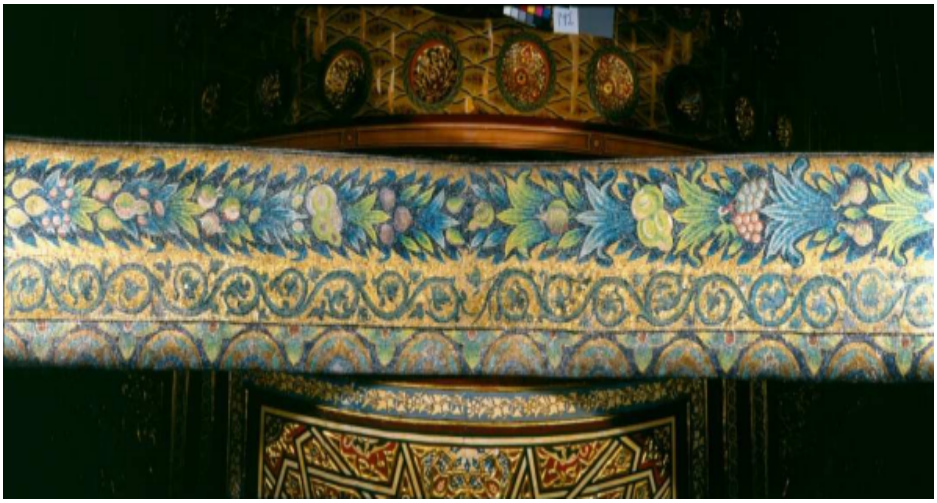
شجرة النخيل، التي يُعتقد أنها ترمز إلى إحدى أشجار الجنة، ذُكرت في آيات قرآنية عديدة، منها سورة البقرة: ﴿ **أَيَوَدُّ أَحَدُكُمْ أَن تَكُونَ لَهُ جَنَّةٌ مِّن نَّخِيلٍ وَأَعْنَابٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ لَهُ فِيهَا مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَأَصَابَهُ الْكِبَرُ وَلَهُ ذُرِّيَّةٌ ضُعَفَاءُ فَأَصَابَهَا إِعْصَارٌ فِيهِ نَارٌ فَاحْتَرَقَتْ ۗ كَذَٰلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمُ الْآيَاتِ لَعَلَّكُمْ تَتَفَكَّرُونَ**﴾ [29]

في الفن الإسلامي، تُستخدم شجرة النخيل كإشارة مباشرة إلى الجنة. كما يُشير القرآن الكريم إلى أشجار النخيل بجمال: "... نخلة السماء من ذهب قرمزي، أغصانها أثواب، وجذوعها خضرة البريليوم، وتمورها كتمائم شعر حير... أشد بياضًا من اللبن، وأحلى من العسل، وألين من السمن، ولا نوى فيه، عندما يأخذ الرجل أحد مرفقي العنقود، الذي يبلغ طوله حوالي اثني عشر مرفقًا، يبدله الله فورًا بآخر، فيعيد الشجرة إلى حالتها الأولى."[30] (الشكل ٤).

شكل 4 شجرة النخيل في فسيفساء قبة الصخرة من خارج الرواق المثمن. دائرة الأوقاف الإسلامية ـ القدس.

من الرموز الأخرى التي تظهر بكثرة مع شجرة النخيل الرمان: ﴿ فِيهِما فَاكِهةٌ نَخْلٌ وَرَمَّانٌ﴾.[31] ويُصوَّر الرمان بشكل متكرر في قبة الصخرة

خلال رحلة النبي إلى السماء، قيل أيضًا إنه رأى كروم العنب، كما هو موضح في سورة الإسراء: ﴿ **أَوْ تَكُونُ لَكَ جَنَّةٌ مِنْ نَخْلٍ وَأَعْنَابٍ فَتَفْجِرَ الْأَنْهَارَ فِيهَا تَفْجِيرًا** ﴾ [32] في تصويرها الأرضي، لا تظهر الثمرة على شكل عنقود فحسب، بل أيضًا على شكل ورقة، وهي زخارف متكررة في جميع أنحاء قبة الصخرة (الشكل 5، 6).



شكل 5 ثمار العنب والرمان والتين في فسيفساء قبة الصخرة المشرفة، داخل الرواق (الإنتردوس). دائرة الأوقاف الإسلامية ـ القدس.

شكل 6 ثمار العنب والرمان في فسيفساء قبة الصخرة المشرفة. دائرة الأوقاف الإسلامية ـ القدس.

Ibrahim M. O. Abu A'mar, (2017), Religious Symbolism in Islamic Art, OUSSOUR Al Jadida-Vol.7 N° 27, pp. 299.

الأحجار الثمينة التي تظهر في رسومات المسجد للسماء هي العناصر الرمزية غير النباتية للقبة، و يتميز كل مدخل من مداخل الحدائق بباب بلون مختلف؛ يُعتقد أن

للألوان الأحمر والأبيض والذهبي والفضي والأخضر والبني والأسود والبنفسجي معانٍ فريدة، ووفقًا لبويرتا فيلتشيز، فإن الحديث الشريف يقول إن جنة النعيم عبارة عن مجموعة من الطوب الأحمر والذهبي والفضي، وأن باب جنة الخلد أحمر وأصفر، وأن باب جنة الجلال مصنوع من اللؤلؤ الأبيض، وأن باب دار السلام مزين بأحجار الجمشت الأرجوانية، وأن باب جنة المأوى أخضر زمردي. [33]

ألوان القبة نفسها لها معانٍ أيضًا؛ فالأسطح المائلة التي تعكس ضوءًا كثيفًا على الضيوف مطلية بالذهب والفضة، [34] اللون الأكثر شيوعًا هو اللون الذهبي، الذي يرمز إلى القوة السحرية التي ترفع الإنسان من دنياه وترشده إلى الجنة، وقد اعتُبر رسالة إضافية تشجع المسلمين على التأمل في هدفهم الأسمى. [35]

تُعدّ مداخل المبنى الأربعة آخر ما يُميّز هندسته المعمارية، وحسب الأسطورة، رأى النبي قبةً تفرّعت منها أربعة أنهار عند صعوده إلى السماء، لذا، يتجلى المعنى الرمزي للأبواب الأربعة، ويُشبّه مظهرها الأرضي بـ"أنهار المؤمنين" الذين يرتادون المسجد ويصلّون فيه إلى يوم القيامة. [36]

قال صموئيل تماري: "قبة الصخرة هي بمثابة محور تُمثّل منه العديد من الأفكار الرمزية"، في إشارة إلى مداخل البناء المتعامدة على الجهات الأربع. يوم القيامة، سينفخ الملاك إسرافيل -عليه السلام- في البوق عند تقاطع المحور المُسقط من البوابات الأربعة. وهذا بدوره يؤدي إلى روابط رمزية أكثر، مثل أركان الأرض الأربعة وأجنحة هذا الملاك. [37]

نتائج الدراسة:

1. اتضح أن الفن الإسلامي ليس زخرفيًا بحتًا، بل فن روحاني ورمزي، يوظف التجريد بدلاً من المحاكاة المباشرة. وقد جعل ذلك الفن الإسلامي وعاءً بصريًا للعقيدة الإسلامية، وخاصة فكرة الفردوس الموعود.
2. أظهرت العمارة الإسلامية (المساجد، القصور، الحدائق) حضورًا قويًا لصور الجنة كما وردت في النصوص القرآنية. ويتجلى ذلك في استخدام المياه، التناظر، والحدائق الغنّاء كتجسيد رمزي للفردوس.
3. اعتمد الفنانون المسلمون على الزخارف النباتية والهندسية والآيات القرآنية لتمثيل الجنة. كما استُخدمت الألوان المشرقة كالخضراء والزرقاء والذهبية للدلالة على الصفاء والخلود والنعيم الأخروي.

4. استمرت الرموز المرتبطة بالجنة ثابتة في المضمون الديني، لكنها تطورت شكليًا وتقنيًا حسب العصور والمناطق. فتميزت فنون المشرق بالتجريد، والأندلس بالزخارف النباتية، والهند الإسلامية بالعمارة الضخمة مثل تاج محل.
5. لم تكن رموز الجنة عناصر زخرفية فقط، بل حملت رسالة إيمانية وتعليمية للتذكير بالآخرة. وأسهمت هذه الرموز في صياغة هوية بصرية إسلامية متفردة تميز الفن الإسلامي عالميًا.

توصيات الدراسة :

1. يوصى بزيادة الاهتمام بالدراسات البينية التي تجمع بين الفنون الإسلامية وعلوم العقيدة والفلسفة وعلم الرموز، بما يفتح المجال لفهم أعمق للتمثلات الجمالية والدينية للجنة في النتاج الفني الإسلامي.
2. ضرورة العناية بالمساجد والقصور والحدائق الإسلامية بوصفها شواهد حية على الرموز المرتبطة بالفردوس، والعمل على توثيقها وصيانتها من عوامل الزمن والإهمال.
3. توصي الدراسة بإدراج موضوعات الرمزية في الفن الإسلامي ضمن مناهج الفنون والتاريخ الإسلامي، بما يساعد على تعزيز وعي الأجيال الجديدة بالبعد الروحي والفلسفي لهذا الفن.
4. ينبغي دعم البحوث التي تعقد مقارنات بين العصور والمناطق المختلفة في العالم الإسلامي، لرصد تنوع تمثيلات الجنة وأثر السياق الحضاري في صياغتها البصرية.
5. يمكن الاستفادة من الرموز البصرية المرتبطة بالجنة في بناء خطاب جمالي معاصر يعزز القيم الروحية، ويبرز الهوية الإسلامية في الفنون الحديثة والمعاصرة.
6. توصي الدراسة بالاستفادة من الوسائل الرقمية (التصوير ثلاثي الأبعاد، قواعد البيانات الإلكترونية، الذكاء الاصطناعي) في حفظ وتحليل الرموز والأيقونات الإسلامية المتعلقة بالجنة.

بيان تضارب المصالـــح:

يُقر المؤلف بعدم وجود أي تضارب مالي أو علاقات شخصية معروفة قد تؤثر على العمل المذكور في هذه الورقة

•

الهوامش:

[1] Ibrahim M. O. Abu A'mar, (2017), Religious Symbolism in Islamic Art, OUSSOUR Al Jadida-Vol.7 N° 27, pp. 288.

[2] Khawaja Muhammad Saeed, (February, 2011) Islamic Art and Its Spiritual Humanities and Social Science, Vol. 1 No. Message, International Journal of 2. Page 227.

[3] سامح مصطفى زكى حسان، (2017م)، التصوير فى الفن الإسلامى، مجلة العمارة والفنون، ع6، ص3.

[4] Khawaja Muhammad Saeed, (February, 2011) Islamic Art and Its Spiritual Message, Page 228

[5] محمود ذهبية ، (2013م) ، فلسفة الفن االسالمى ، مجلة معارف ، العدد .14 ص 1

[6] باسم دحدوح ، (2010م) ، التصوير عند العرب والمسلمين بين االباحة والتحريم)فى العصور الوسطى(، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية ، المجلد ،26 العدد 1، ص 338-337.

[7] Wendy M.K. Shaw, (June, 2012), The Islam in Islamic art history: secularism and public discourse, Journal of Art Historiography, Number 6. page 1

[8] محمود ذهبية ، (أكتوبر ، 2013م) ، فلسفة الفن االسالمى، مجلة معارف ، العدد .14 ص 180.

[9] جمال محمد محرز ، (1962م) ، التصوير االسالمي ومدارسه، القاهرة ، وزارة الثقافة.

[10] قايد عادل، وصبطي، عبيدة (٢٠١٦م) ، دلالة الفن الإسلامي قراءة في سيميولوجيا السجاد الإسلامي، مقالة علمية ، مجلة دراسات وابحاث
المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، عدد ٢٣ ، الجزائر ، ٣-٦-١١

[11] ابو رأس، رحاب عبد الله (٢٠٠٨م)، دراسة بعنوان: الزخارف الاسلامية كمصدر تصميم وحدات اثاث معاصره رسالة ماجستير ، جامعة الملك سعود، كلية التربية. ص ١١-٨.

[12] قايد عادل، وصبطي، عبيدة (٢٠١٦م)، مرجع سبق ذكره.

[13] المرجع السابق.

[14] البهنسي عفيف (١٩٩٨م)، الجمالية الاسلامية في الفن الحديث ، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة ، ص ٢٢-١٢-١٠-٨ - ١١٠

[15] المهدي ، عنايات، (١٩٩٣م)، روائع الفن في الزخرفة الإسلامية، مكتبة ابن سينا للنشر ، كنوز المعرفة للتوزيع، جدة ، ص ٢٣١.

[16] Pavon Maldonado, Basilio. (1985): "Arte, Símbolo Emplemas de la España Musulmana" Al-Qantara, VI, pp 397-450, espec. 409.

[17] Torres Balbás, Leopoldo. (1949): "Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudejar" Ars Hispaniae, IV, p. 90.

[18] [سورة البقرة، الآية 164]

[19] p.136. Torres Balbás, Leopoldo. (1949)

[20] [سورة الزمر، الآية 20]

[21] Lafuente, Alcantara, Emilio. (1859): Inscripciones árabes de Granada. Madrid, p. 191.

[22] Cresswell, KAC. (1989): A short account of early Muslim architecture, Britain, p. 59.

[23] [سورة محمد، الأية 12:15]

[24] Ibrahim M. O. Abu A'mar, (2017), pp. 292.

[25] طارق والي، (1993م)، البيان والتبيان في العمارة والعمران، البحرين، ص 306.

[26] Critchlow, Keith. (1976): Islamic patterns: an analytical cosmological approach. Themes and Hudson, London, p. 24.

[27] [سورة الحاقة: الآية 17].

[28] [سورة النجم: الآية 8: 14].

[29] [سورة البقرة: 266]

[30] عبد الملك، ابن حبيب. (2006م)، كتاب وصف الفردوس، تحقيق، عبد اللطيف حسن، دار الكتب العلمية، لبنان، ص. 82.

[31] [سورة الرحمان: 68]

[32] [سورة الإسراء: 91]

[33] Puerta Vilchez, José Miguel. (1990): Los códigos de utopia de la Alhambra de Granada, Granada, p. 155

[34] قاسم، أحمد، (2009م)، العناصر المعمارية والفنية المميزة لقبة الصخرة والمسجد الأقصى، عمان، ص255.

[35] الألفي، أبو صالح. (1984)، الفن الإسلامي، أصوله، فلسفته، مدرساهو. دار المعارف، القاهرة، ص23. 106.

[36] أبو الحسن، الأشعري، (1987م)، كتاب علامات اليقين، المعهد الاسباني العربي للثقافة، مدريد، ص. 90

[37] Tamari, Semul. (1996): Icontextual studies in Muslim ideology of Umayyad Architecture and Urbanism, Jerusalem, pp. 5-6.