

كيف يساهم الفن الإسلامي في إثراء التنوع الثقافي العربي الأوروبي

## How Islamic art contributes to enriching Arab-European cultural diversity

مُحمَّدِي رياحي رشيدة\*

جامعة وهران 2 مُحمَّد بن احمد/ الجزائر (rachidariahi@yahoo.fr)

تاريخ الاستلام: 2021/12/20 ؛ تاريخ القبول: 2022/03/15 ؛ تاريخ النشر: 2022 /05/ 20

### Abstract

### الملخص

A problem like this requires us to study critically, so we can formulate it as follows? Is there any sense in talking about Islamic art? In other words, is it possible to create Islamic art? Do the arts of Islamic peoples possess reality and forms that distinguish them from the arts of other peoples and unite them among themselves? If so, should these distinctive characteristics be explained, if not by strict religious data, then at least by religious and social data resulting from the ideology and way of life sought by divine revelation? Is it legitimate, whether in relation to the past or the special and new circumstances of today, to talk about Islamic art instead of Iranian, Arab, Syrian, Maghreb or Turkish art?

إن إشكالية كهاته تتطلب منا دراسة تحليلية نقدية فيمكننا صياغتها على النحو التالي؟ هل هناك معنى للحديث عن فن إسلامي؟ بمعنى آخر هل يمكن قيام فن إسلامي؟ هل تمتلك فنون الشعوب الإسلامية واقعا وأشكالا تميزها عن فنون الشعوب الأخرى وتوحد فيما بينها؟ إذا كان الأمر كذلك، هل ينبغي لهذه الخصائص المميزة أن تفسر إن لم يكن بمعطيات دينية صارمة فعلى الأقل بمعطيات دينية اجتماعية ناتجة عن إيديولوجية وطريقة العيش التي يبحث عليها الوحي الإلهي؟ هل من المشروع سواء بالنسبة للماضي أو بالنسبة للظروف الخاصة والجديدة اليوم، أن نتحدث عن فن إسلامي بدلا من فن إيراني أو عربي أو سوري أو مغربي أو تركي؟.

**Keywords :** Islamic art, cultural diversity, architecture, inheritance

الكلمات المفتاحية: الفن الإسلامي، التنوع الثقافي،

العمارة، الميراث، الفنون.

## مقدمة:

من أجل تحديد المشكل في صورته الجوهرية نأخذ هذا المثال الذي هو على شكل نص لجورج مارسى **George Marçais** هو من أبرز المختصين في الموضوع في كتابه "الفن الإسلامي" يقول: "لنتخيل تجربة معينة في ساعة من الزمن الضائع، وأنت تتصفح قصد التمتع صورا جميلة في سلسلة من الكتب الفنية المختلفة فترى التماثيل اليونانية والرسوم الفرعونية والستائر اليابانية والنقوش السفلى للمعابد الهندية، وبينما أنت تقلب الصفحات يسقط نظرك على لوحة من الجبس المنحوت في قاعة من قاعات قصر الحمراء، ثم على صفحة من صفحات القرآن المطبوع في مصر ثم على ديكور منحوت في آنية من النحاس الفارسي. وثقافتك الفنية البسيطة تميز فوراً من هذه الصور الثلاثة الأخيرة بأنها تنتمي إلى الفن الإسلامي، وبدون أن يكون في مقدورك القرار بشأن البلد أو الوطن الذي تنتمي إليه فإنك لا يمكن أن تخطئ في إمكانية انتماء هذه اللوحات لبلد غير البلد الإسلامية".

عصران في هذا النص وجهما مختص في الثقافة الإسلامية يستحقان الذكر، الجانب الأول يتعلق بنقطة منهجية، وهي المقارنة كتنقية لاكتشاف الخصوصية البصرية للفن بالتجاوز أحيانا وأحيانا بالتقابل مع الآخرين نتعرف على أنفسنا، نكتشف ما هو أصيل أو على الأقل ما يشكل مجموعات مكتومة تتفصل آليا من المجموعات الأخرى.

صحيح أن مؤرخ الفن يمكنه دائما إجراء المقارنة، وهذا النمط من الإجراء مبرر لأن كل فن كما سبق للبلاغيين العرب أن لاحظوا عبارة عن مجموعة من الطرائق لقول نفس الشيء الذي لا يفهم ولا يقيم إلا بواسطة المقارنة، فالتشبيه في النصوص العربية أعيد إنتاجه في الفارسية والتركية، وكيف حسب الأوضاع الخاصة لكل لغة، وعندما نتحدث عن الشعر العربي أو غير العربي، بل

وحتى النشر فإن تحديد لغة مشتركة وقبولها الإجمالي من طرف جميع من يبحث عن فهم نص معين ووضعه في التاريخ أو تقييمه، شيء مسلم به وغير قابل للمناقشة لأن صقل فاعلية كل لغة كان معترفاً به ومقبولاً منذ أمد بعيد.

إن الأصنام التي قدمها جورج مارسي بالنسبة للفن تؤدي إلى قبول مماثل تبعاً له ترتبط كل الفنون البصرية أو التشبيهية لمعرفة وفهم مجموعة معينة من التحف الفنية أو المآثر المعمارية ضمن مجموعة الإبداع البشري.

**الجانب الثاني أو الآخر في نص جورج مارسي** الذي يستحق الإشارة إليه هو أن الأعمال الفنية التي يستعملها كصيغ للمقارنة كلها تقريباً غير أوروبية (يابانية، هندية، باستثناء التحق اليوناني) هل يختلف الإنتاج الفني للشعوب الإسلامية في ذاته عن الفنون الأخرى؟ هل هي معرفتنا بهذا الفن هي التي تملي علينا تصوره بطريقة مختلفة؟

لنحاول صياغة بطريقة مختلفة، هذه الأسئلة إن خصوصية الفنون الإسلامية يمكن أن تكون نتيجة لشروط منفردة أو عامة هي التي تصدرت ما توصلت إليه، ومن الممكن أن نتخيل ونقبل نوع من الحتمية السياقية، يعني وجود شروط خاصة للعالم الإسلامي بأتمه لعبت بشكل دائم أو في فترات صعبة دوراً أساسياً في تشكيل فنونه. ها هي ثلاثة أمثلة لهذه الشروط، اختص بها الإسلام ساهمت كل واحدة منها أو هي جميعاً في أصالة فن البلدان الإسلامية.

**المثال الأول** هو التوحيد، الوحدة الكونية التي يحث عليها المذهب التوحيدي المطلق للإسلام، إنه من السهولة بمكان إبراز رسوخ الأشكال التوحيدية التي تحول كل إبداع إلى إطارات زخرفية مغلقة كما في اللوحات المزخرفة لقصر الحمراء وفي المسطحات لتاج محل أو أيضاً في لوحات الخط التي تمتد في دوران عجيب لأشكال هندسية ولونية.

**المثال الثاني** هو الحضور الثابت والإبداعي غالباً للبدو الرحل عرباً ساميين في البداية ثم أتراكاً ومنغولاً خلال العصر الوسيط، هكذا نجد أن أقدم مجموعة من الرسوم التي رعاها الإسلام، وجداريات بداية القرن الثامن عشر في قصر الحمراء (الأردن) تقدم مشاهد أصيلة للحياة البدوية،

ونفس الأمر بعد خمسة قرون، نجد الرسامين المدنيين للمقامات يضعون حساسيتهم الحادة في الملاحظة لاسترجاع حياة وإنسان وحيوان الصحراء الواسعة. وإنه لمن السهل بمكان شرح أهمية الزرابي والأنسجة بصفة عامة بحضور حساسية البداوة في جميع مراحل التاريخ الإسلامي. ويمكن للتجريد الهندسي الذي ظهر في العصور الأولى للعصر الأموي أن يرتبط بالتقاليد والتقنية الثقافية للصحراء.

**المثال الثالث** المحدد للفنون الإسلامية يتعلق بالإطار الذي كان يرقى الآداب والفنون والتمثّل في المجالس الأميرية، وقد كان هذا الإطار يسهل إنتاج التحف الفنية الغالية التي تستعمل للزينة، وهذه التحف قلدها الأوروبيون في العصر الوسيط إلى القرن الثامن عشر.

ليس من هدفي سرد تاريخ الدراسات المتعلقة بالفن الإسلامي لكن من الأهمية معرفتها وفهم مرتكزاتها الأساسية من أجل بلورة طريقة أخرى للتفكير في الفن الإسلامي لا تكون سجيبة الثقافة التي أعطتها ولادتها. لقد كان **غوته Goethe** **هيجل Hegel** من أول الفلاسفة المعاصرين الذي تحدثوا بشكل خاص عن فن الأرابيسك والذي لم يتعرفوا عليه إلا بواسطة رسوم عصر النهضة. وقد وسم **فكتور هيجو Victor Hugo** قرنه بـ"النزعة الشرقية" (في مقدمة كتابه شرقيات ونجد **واشنطن أرافين** يؤل فضاءات مدينة الحمراء إلى أمكنة للرغبة والموت: كانت هذه بعض الأمثلة لكتاب أبدعوا عالما إسلاميا تخيليا.

لكن يمكننا أيضا التذرع بأن كل عمل فني انتزع من محيطه الأصلي ومن شروط ولادته ينظر إليه الناظر، ويحق له بل ويمكن القول يكون من واجبه تأويل الأشكال التي قدمت له حسب حاجاته الجمالية. لقد فهمت أشكال الفن الإسلامي حسب شبكة للقراءة من الضروري فحصها من مجددا لكنها في جميع الأحوال، خلقت في غضون قرنين أو ثلاثة قرون باستقلال عن خطاب جمالي إسلامي فهي قد تحررت إذن من تاريخها وأصبحت بالتالي في متناول الناس جميعا.

وهنا محاولة لطرح أهم الأفكار التي وردت في كتاب "أوليفغ كرابار Oleg Grabar " كيف نفكر في الفن الإسلامي"؟ يتعرض كل فن وكل تقليد إبداعي إلى إكراهات اجتماعية وثقافية ومالية أو دينية، ويخضع لقوانين صريحة أو ضمنية، ويتحرك في إطار ضغوط اقتصادية أو أخلاقية بالإجمال يتحدد الفن بعلاقات قوى لا يتوقف عندما هو بصري، المكتسب من طرف العالم الإسلامي، الذي شكل الأسس الصوتية للغته الفنية ونظم أيضا خصوصيتها التواصلية.

إن أوليفغ كرابار يريد في هذا الكتاب تناول مشكل يصعب تناوله بطريقة كافية وهو: هل يمكن الكلام عن مذهب إسلامي في الفنون؟ فلاجابة يكتبي الكاتب بتلخيص تأويلي للقرن الإسلامي الأول، لقد ظهرت فيه ثلاث قوى أو تيارات، لقد كان هناك وحي إلهي وحياء نموذجية في حياة الرسول صلى الله عليه وسلم. لا هذا ولا ذلك حدد مذهباً للفنون، لقد كان هناك عالم مليء بالصور لها دلالات متنوعة ومتشابكة، هذا العالم بمذاهبه رفض ببساطة من طرف المؤمنين النقاة، ورمز هذا الرفض هو قرار عبد الملك حوالي 690، لضرب سكة نقدية ذهبية تتحاشى الصورة. هناك في النهاية ملايين المسلمين نبعث مهاجرة من البلاد العربية وأسلمت أخيراً فهي لازالت إذن متشعبة نفسياً بمعقدتها السابق ومن الصعوبة تخيل تجربتها، لكن غياب بنية كنسية ستكون هي المحدد لفنون المستقبل.

كتب كثيراً حول القرون الإسلامية الأولى في الغرب خاصة قبل 1950، ثم في البلاد العربية والإسلامية خاصة لأنها وجدت فيها منبعاً للفخر وللأصالة، لكن من غير المنطقي القول بأن الآراء والمذاهب التي نشأت في هذه الحقبة ظلت كما هي بدون أن تدخل عليها تعديلات أساسية خلال القرون اللاحقة ومن المؤسف أن البحث لم يتابع بطريقة منسقة دراسة تاريخ للمواقف الإسلامية إزاء الفنون بعد القرن الثامن والتي لخصها صاحب الكتاب في ثلاث أمثلة للاتجاهات التي يمكن أن يأخذها البحث.

هناك أولاً الأعمال النظرية حول العلوم والبلاغة والشعر وهناك أيضاً كتاب العين لابن الهيثم الذي نشر بترجمة جزئية في إسبانيا في القرن العاشر، مما سمح بفهم المسألة الجمالية عن

طريق الرؤية. هذا النص لا يقدم نظرية جمالية لكنه يكشف معالم أولى للفنون من زاوية علم النفس التي تظهر متميزة عن مثيلاتها القديمة، ويلمح فيها خاصة إلى أطروحة محددة (القياسات، المقاطع، الألوان) متعلقة بالمتعة التي يجدها المتفرج أو الناظر، ويمكن أن نرجع إلى هذه النظرية حول الرؤية لنشرح الأهمية التي اتخذتها الهندسة في فنون البلدان الإسلامية، ونجد أدبيات جمة معبر عنها باللغات الثلاث الإسلامية للعالم الإسلامي الكلاسيكي متعلقة بنماذج هندسية ونظرياتها من الممكن أن نجد فيها أفكارا ومعايير وفي نفس الوقت تقنيات ورسوم للتصنيع. لقد بنى الجرجاني في القرن الرابع في آسيا الوسطى نظرية في اللغة وتحولاتها للتعبير عن نفس الأفكار بطريقة مختلفة، ورسالة الجرجاني قابلة للتطبيق على الفنون البصرية، ويقدم شرف الدين الرومي في القرن السابع عشر لائحة مطولة للنعوت الجمالية بمقاربة أقرب إلى الآلية منها إلى المنهج التحليلي، وهناك عديد من الكتابات حول الشعر لم تستثمر تصوراتها ونظرياتها أبدا في مجال الفنون البصرية.

خلاصات كبرى ثلاثة تتضمنها هذه الملاحظات حول الإسلام والفنون، **أولا ومنذ البداية**، صاغ العالم الإسلامي لأسباب تاريخية محددة وبخصائص مهمة، نظرية عامة للفن، تشكل مفتاحا بالمعنى الموسيقي للكلمة للنسق البصري: إن الفن البصري ينتمي للإنسان وليس وسيلة للعبور إلى الله، ومن هنا نمر إلى **الخلاصة الثانية**: يجب أن يفهم الفن الإسلامي في إطار دوره المجتمعي ومن هذه الزاوية يجب أن نفكر فيه، هناك استثناءات وتفاوتات خلال القرون التي مرت، لكن العالم الإسلامي اتجه بسبب تاريخه، وهذا هو الهام، إلى وضع سؤال أساسي حول كل الفنون وهو: ما هي الحقيقة التي نجدها في الأشكال؟ **الخلاصة الثالثة أكثر دقة**، ليس هناك موقف إسلامي ثابت وحاسم حول الفن، لكن هناك موقف عام وتنوعات خلال القرون والتي يجب تأريخها، ويمكن أن نقترح عديدا من المحاور للدراسة التفصيلية خاصة في ثلاث مجالات نصوص فلسفية وبلاغية وعلمية للخروج بأنسقة التفكير والفهم وربما عناصر للنقد الفني في الفكر والأدب الصوفي.

### كثافة الميراث القديم

هناك عديد من المآثر القديمة أغلبها مندثرة تجاور إبداعا مسيحيا غنيا، وهي حاضرة بقوة لا في إلهامها المحلي لكن في الأرض المقدسة وفي سيناء، وتعكس فنون هاتين المنطقتين منذ بداية عصرنا وبمتغيرات جهوية بارزة، التجربة الكلاسيكية للإمبراطورية الرومانية المستعادة من طرف الخلفاء البيزنطيين، يمكن تلخيص هذه التجربة على النحو التالي:

- تقنية هندسة للحجر والخشب والأجر والإسمنت تسمح ببناء فضاءات ذات أبعاد وأشكال متنوعة، هذه التقنية عرفت جيدا خاصة في سوريا.
- نمطية تنظيم الفضاء متصور للاستقبال من جميع الأنحاء ومن مجموعات مجتمعية مختلفة؛ هذه النمطية يعني وجود نموذج معيار تظهر في الحياة الخاصة (منزل) أو في الحياة العامة (مدينة، ضريح، حمام)، هناك في الواقع نوع من النزعة الآلية في تخطيط وتنظيم المدن.
- تقنية تمثيل الأشخاص والأشياء، تسير من نزعة التهويم التي نجدها في فسيفساء أنتيوش إلى ثبوتية الفن البيزنطي الوليد؛ وهذه الأشكال الكثيرة والمتنوعة تصاحب بخطاب خاص زمن ومركب حول الصورة.
- ذكريات للمبادئ الكبرى لجمالية التركيب الكلاسيكي سواء في التمثيل أو في التخطيط المعماري، ومن الصعب معرفة فيما إذا كانت هذه المبادئ معروفة على المستوى النظري، أو فقط على مستوى الملاحظة العملية التي تسمح بكفاءتها تكييف التقنية الموجودة مع المتغيرات الثقافية.

هناك صنف آخر من المناطق التي فتحها الإسلام حيث لعبت الذاكرة دورا حاسما مثل المآثر المعمارية وأهمها هي التي هيمنت فيها الأسرة البارتية والساسانية وهي العراق وفارس بما فيها اذربيجستان الحالية والاكتشافات الحفرية لم تصل إلى مستوى الكثافة الذي وصلت إليها المناطق المتوسطية وآسيا الوسطى، لكن ورغم اعتبار الغياب النسبي للمستندات فإنه من المشروع القول بأن

هذه المناطق كانت فقيرة، والحركة الفنية فيها كان مصدرها البيت الملكي وبما أن الأمر يتعلق بمنطقة تأصل فيها الدين الإسلامي بسرعة فمن الضروري ضبط خصائصها رغم أننا لن نتمكن من توضيحها بسهولة كما هو عليه الأمر في سوريا ومصر، يمكننا إيجاز خصائصها كما يلي:

➤ تقنية البناء: الطين، الأجر، الجبس؛ في العراق تعلق الأمر فقط بالأجر كما هو الحال في المآثر الضخمة الساسانية.

➤ نوع التخطيط: لا نعرف الشيء الكثير حول تنظيم المدن ولا نسق السكن، ولكن هناك شكلين هما: الإيوان مكان فسيح مقبب مفتوح على الخارج أو على صحن وهو وحدة معمارية مركبة تتضمن قبة تقف على أربعة أقواس التي يمكن أن نجدها مستقلة أو متداخلة مع الإيوان أو مع وحدات معمارية أخرى.

➤ أيقنة باذخة تعرف في التحف الفنية الفضية وفي المنحوتات كما هو الحال في حديقة ملكية في جنوب إيران الخالي، أو في تضاريس تقدم موضوعات دينية ونوافذ ملكية، إن الأيقونة الدينية للمازدين لازالت محط نقاش وسط المختصين.

### تراتبية الميراث

يقصد صاحب الكتاب بالتراتبية جانبين مختلفين لما يقدمه الميراث الموصوف في الحضارة الإسلامية منظورا إليها من الزاوية الفنية. يتعلق الجانب الأول بالوعي بهذا الميراث، في هذا المستوى ترجع كفة الماضي الإيراني على أي ميراث آخر لأن الإمبراطورية الإيرانية وقع استيعابها كلية من طرف الإسلام، وتأقلمت مع الحضارة الجديدة بإيقاع لم يفهم لحد الآن، لم تكن إذن هناك منافسة لامتلاك الماضي الإيراني الساساني، أو الأقدم منه من طرف العباسيين أو أي سلالة إسلامية أخرى بينما كان الميراث المتوسطي مقسما مع البيزنطيين، ورغم اعتبار الفنان كقيمة

فنية لا تقاس، وابتداء من القرن الخامس مع السلالات الإيرانية الحاكمة بدأنا نلاحظ اهتماما جديدا بمآثر الماضي الإيراني قبل الإسلام.

ومن الغريب أن المآثر المصرية القديمة لم تؤثر مباشرة في الفنون الإسلامية المصرية وقد كان الوعي الرسمي بهذه المآثر محدودا، لكن ربما كان الأمر طبيعيا جدا في مصر لأن تعيين المصادر القديمة كان في المتناول ولأن مقابر الأموات المحيطة بالقاهرة أثرت بدون شك بوعي أو بدونها في المقابر الكبرى لمصر القديمة.

بالمقابل فإن الأشكال القديمة نجدها طيلة سبعة قرون على الأقل في كل الفنون رغم أنه لم يتم الاعتراف كتابة بهذا الدين إلا نادرا، باستثناء الفترة الأموية، لقد كان هناك تعارض بين الوقائع البصرية ووعي هذه الوقائع، هذا التعارض يمكن تفسيره بطرق متعددة، أولها فيما يبدو للكاتب هو أن الأشكال القديمة اكتسبت صبغة عمومية إلى حد أنها فقدت كل هوية ثقافية، والمثال نجده في أطلال مدينة البصرة في سوريا الجنوبية، نجد فيها مدينة متوسطة جبلية بناها أمير مسلم وصحنها عبارة عن مسرح قديم و لا أحد في القرن الثاني عشر أدخل هذا الأخير في أي تمثيل في الموضوع فالمسرح لم يمن إلا فضاء داخليا مفتوحا.

الجانب الثاني من تراتبية الأشكال القديمة هو الجغرافية الفنية للثقافة الإسلامية. إن المعازل الأولى للفن الإسلامي الجديد والأصيل لم يكن في المناطق المطبوعة بالذكريات، لكن على العكس من ذلك في المناطق الفقيرة في ذكرياتها المتعلقة بالإسلام كما هو الحال في العراق وآسيا الوسطى والأندلس، وفي وقت لاحق ومع بروز شعوب جديدة سيستتب الأمر لبعض هذه التقاليد لكن لن يبقى إلا فن إسلامي جديد سيستقر بدون قرون في سوريا ومصر حيث يوجد ميراث قديم كثيف وغني.

هذه الملاحظات تسمح على إيجازها تقديم ثلاث مجموعات من الخلاصات ومن التأملات المنهجية من أجل فهم تاريخ الفنون في البلاد الإسلامية.

**الأولى** هي الاستمرارية المحلية يتعلق الأمر مثلا بتقنيات البناء المرتبطة في غالب الأحيان بالمواد الأولى المتوفرة: الحجر الكبير المتوفر في سوريا ومصر، والغالب في إيران وآسيا الوسطى؛ وتظهر في هذا الإطار تقنيات الإسمنت الصلب المخترعة من طرف روما لكن المقتبسة من طرف أقاليم أخرى لسهولة نقلها ولأن إيديولوجيا القرب المعممة بكيفية أو أخرى كانت تشجع انتشار هذه التقنية التي نجدها مثلا في الهند. إنه من المهم معرفة بأن عالم القرن الثامن عشر أسس للمعمار وللفنون الشخصية ما يمكن تسميته تقنيات النقل أو التحويل، بل وحتى اقتباس تقريبا كل التقنيات وأدوات تعبير الأحلام والذكريات الأكثر اختلافا والمتجاوزة للحاجيات المادية والإيديولوجية المباشرة، وكما هو الحال اليوم مع الفنون التشكيلية فإن وجود هذه التقنية ضروري للتعبير عن أذواق مشتركة في مناطق متباعدة عن بعضها البعض.

**الخلاصات الثانية** تتعلق بالذاكرة الجماعية وتضم الأحكام والانطباعات التي يمكن تشكيلها حول العالم الآخر الذي ليس هو عالمنا، في هذا الإطار تتضمن ذاكرة العالم الإسلامي عناصر متعددة وملفقة في بعض الأحيان، هكذا كان شأن الملوك الذين كانوا هم الأمرين ببناء المآثر وكانوا يجمعون ويحفظون تحفا رائعة التي كانت تأتي من كل حدب وصوب: رومانية، بيزنطية، يمنية، صينية، إيرانية.

**وهناك أخيرا**، طرازا يتألف من الزمان والمكان حيث اكتسبت الأندلس القديمة حظوة واسعة بين كتاب بغداد وحيث اقتنى الخلفاء الفاطميون من تاجر تحف غير معروف سروج ألكسندر الأكبر، والذي أصبح مع سليمان بطلا أسطوريا سينسج حوله العالم الجديد أحلامه وذكرياته.

### **المعمار والعقيدة**

يقترح صاحب الكتاب في عرض الموضوعات الكبرى لفنون العالم الإسلامي، هناك محورين للتناول بجانب هذا المحور: **السلطة والشرعية، الكتابة والهندسة.** لقد فضل هذه المحاور الثلاثة، وذلك لأنها تسمح بإبراز نماذج الآثار التي بداخلها عرف الفن الإسلامي أن يخلق عملا

أصيلا وأن يبرز المميزات الخالصة لهذا الفن. ينبغي الإضافة أنه داخل الملاحظات التي ستلي، سيشير الكاتب فقط ودون أن يناقش التفاصيل.

لقد ساهمت عدة عوامل في خلق هذه الصورة، منذ البدايات الأولى للإسلام إلى نهاية الدولة الأموية، لأهمية الصراع بين القيم والمثل الأخلاقية التقليدية للبداءة العربية الكبيرة وبين القيم الجديدة للمدن التي تم غزوها، إن عددها لا يستهان وقد تم بناء أغلبها خلال القرون الأولى. في العراق يتعلق الأمر بكل المراكز العمرانية: البصرة، الوسيط، الكوفة، بغداد، سامراء. وقد كانت سوريا . فلسطين غنية بمدنها القديمة، رام الله بفلسطين هي البناء الوحيد الجديد ذو الأهمية. القاهرة بمصر نتاج لعدة مدن إسلامية متتالية مبنية تقريبا من قلعة وقرية قديميتين. القيروان ومهدية والمنصورية بتونس وكل المدن الغربية هي نتاج لإبداعات القرون الإسلامية الأولى.

انطلاقا من القرن الحادي عشر بدأت المدن الجديدة تقل في العالم المتوسطي وفي آسيا الغربية، إنها المدن القديمة التي تحولت بفعل النمو الهائل لهذه المرحلة. لم تكن الإمبراطورية العثمانية مؤسسا كبيرا للمدن، على العكس من ذلك فإن المغول بالهند أنشأوا عدة مدن إمبراطورية (لاهور، دلهي، أكرا، سيكري) أما دخول الإسلام في آسيا الجنوب شرقية كما في الساحل الغربي لإفريقيا فقد أنجز بواسطة مؤسسات عمرانية جديدة.

إن بناء المدن الحديدة خلال القرنين أو الثلاثة قرون الأولى للإسلام شيء أكيد. لقد احتفى الأدب العربي الجديد بميزات كل مدينة، الأحداث التي وقعت هناك والمآثر التي تم بناؤها أشير إليها بطريقة أقل نسقية، كما لو أن نكرى مدينة يتحدد برجالها الذين عاشوا وليس بمنشآتها ونشاطاتها. بعض الأوصاف الخاصة بمدن العراق الأولى مثل الكوفة تؤكد الانطباع المقترح من قبل التقاليد الدينية والذي بحسبها هناك في بداية التاريخ الإسلامي، إن لم يكن نظرة عمرانية مختلفة و متميزة، فعلى الأقل الإحساس أو اليقين بوجود مسلمين عاشوا في مدينة مسلمة.

من هنا فإن تخيل وجود مدينة عربية إسلامية نموذجية لا يحتاج إلا لقرار حاسم وقد تم هذا الأمر في القرن العشرين حين بنتت الفكرة من قبل علم الاستشراق، واقترحت عدة مقالات لجورج

مارسي، لويس ماسينيون، كلود كاهين وغوستاف قون كرونباوم، نظرة مثالية ونظرية لمدينة إسلامية منظمة في أحياء تضم قبائل وجماعات أو عشائر يحتوي مركزها على مجموعة مكونة مسجد ومصالح إدارية وسوق. هذه الكوكبة من العلماء تؤكد ببداية وجود كل أنواع التبدلات المحلية التي ترجع إلى التاريخ أو الجغرافيا. نعرف على سبيل المثال أن المدينة الدائرية ببغداد كما يمكن أن يعاد تشكيلها من طرف النصوص قصر ومسجد في المركز، أربعة أبواب موافقة للنقط الأربعة الرئيسية، ساكنة مرتبة بواسطة مجموعات عرقية على شكل حلقة حول المركز، رمز أستولوجي وإمبراطوري معقد سواء في تصور المدينة أو في تحقيقها. لم تحرك إلا جيلا واحدا وتم انتقادها منذ إنشائها من طرف الخليفة المنصور سنة 762.

إن مثال بغداد كان من الممكن أن يعتبر استثناء، لكن كما من القرائن، مثلا أن لا شيء في أوساط بغداد ينادي بالطابع الإسلامي، بالأحرى الطابع الإمبراطوري، يجعل فكرة معمار إسلامي معقد أكثر من مشكوك فيها، ومع ذلك فرغم الندوات العالمية، المنتقدة غالبا فإن النظرية استقرت في نماذج أحيانا ملطفة، وتظهر كذلك في كتابات معاصرة بما فيها الكتابات العلمية، ذلك أن هذا النوع من النظرية يقوي تباين تيارين معاصرين من الفكر ويظهر مباشرة مفسرا لبعض الملاحظات الموضوعية نسبيا حول العالم الإسلامي، إن الفكر الغربي المشبع أيضا باستشراق مهمل نوعا ما، يرفض كل كرونولوجيا تاريخية مطبقة على العالم الإسلامي ويعتبرها صالحة لكل الحقب الشيء الذي يبدو أنه ليس إلا ظاهرة عابرة للقرنين السابع والثامن، فضلا عن ذلك فإن فكريا وطنيا وتأصيليا عربيا على الخصوص يرى بعين الحنين، في مدن القرون الأولى صفاء دينيا واجتماعيا جرد من طبيعة فيما بعد.

إن الملاحظات التي قادت إلى دعم فكرة مدينة مسلمة قد بثت من طرف الاثنوغرافيين والرحالة المعاصرين الذين كانوا أوائل من سجلوا انطباعاتهم كتابة مع الاحتكاك بالقضاء الذي يسكنه المسلمون. حين نلج جهة مسلمة قادمين من شمال المتوسط أو من وسط إفريقيا أو من

الصين، فإننا نتعرف فوراً على محيط متميز حتى ولو كان المناخ وأدوات البناء هي نفسها التي توجد في أماكن أخرى.

إن الاستنتاج الذي يفرض نفسه بالنسبة لما سبق هو التنوع البصري والديني في آن واحد للتعبير عن العقيدة، لكن يمكن تقديم ملاحظتين إضافيتين، الأولى أن الكاتب أوليغ كرابار لم يتحدث عن الهندسة المعمارية، من هنا بدا له مشروعاً استنتاجاً أنه بواسطة الهندسة المعمارية عبرت العقيدة الإسلامية عن نفسها بالطريقة الأكثر أصالة، لماذا؟ لا يستطيع أن يقترح هنا فرضيات، هكذا فإن ديناً يفرض أو يتطلب الحضور الجسدي للمؤمن باعتباره عضواً في عشيرته والذي يحكم على ورعه انطلاقاً من أفعاله العامة. يدفع إلى إبداع فضاءات ناتجة عن هذا الأمر وابتدع هندسة متميزة. لا يتعلق الأمر بالأمكنة التي ينجز الشخص نفسه الفعل فيها الصلاة مثلاً بل أيضاً الأمكنة التي يمكن فيها الآخرين أن ينجزوا في نفس الآن فعلاً مماثلاً أو نشاطاً مختلفاً، يتعلق الأمر بإبداع محيط تكون فيه هذه النشاطات ممكنة إن لم تكن حتمية. من أجل ذلك لا يتم رصد نظرية أو مذهب، بل طريقة تحافظ على التوازن بين مختلف الضغوط الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية بواسطة نسق قانوني ومستخدميه. لم يكن هناك عمران بالمعنى المعاصر للفظ، بل تضامن حضري كان هيكله مراقباً بواسطة الحق وليس بواسطة حكم على الأشكال. النتيجة الخاصة بالعالم المعاصر هي أن كل شكل يكون ممكناً للتعبير عن حياة مسلمة. إن الأشكال هي ما يصنعه منها الناس، والفضاء الحضري الذي هو واقع إسلامي يكمن في الكائنات البشرية التي تشغله وليس في بنياته. هذه الأخيرة لم تمثل إلا وظيفة استيطيقية أو ذات جاذبية بصرية.

ألا يوجد فن آخر غير الهندسة المعمارية قابل للتعبير عن عقيدة وروح المسلمين؟ من السهل الإجابة بطريقة إيجابية وتقديم أمثلة عن الفن أو الصناعة الحرفية الدينية، وجود مخطوطات تركية وفارسية انطلاقاً من نهاية القرن الثالث عشر ذات موضوعات دينية؛ تحويل المحكي الديني إلى صور والذي يوجد في الإسلام والذي يعبر عنه بطريقة جد أصيلة في نصوص مصورة من كتب العرافة؛ فن شيعي أكثر دقة والذي نجده في بعض موضوعات الخزف الإيراني.

نستطيع أن نضع السؤال بطريقة مختلفة، هل كانت هناك وسيلة لقناع ديني يغطي المنتجات والمعمار কিفما كانت وظائفها بالشكل الذي يجعل كل واحد يتعرف على هذه المآثر أو هذه الأشياء باعتبارها منتمية إلى الإسلام مثلما صارت عليه المنارات أو القباب في لحظة معطاة؟ يبدو للكاتب أن هناك شكلا وتقنية واحدة، تجيب عن هذا السؤال، يتعلق الأمر بالكتابة التي تظهر في كل مكان والتي تختلف نوعيتها كثيرا ولا تكون شرعيتها دائما مضمونة لكن حضورها شبيهة بسمه صامته لإسلامية الشيء الذي يشكل دعامتها.

### الفن والسلطة

إن مظهرا أكثر أصالة لفن المدن الإسلامية تشكل سلفا موضوع دراسات عديدة، يتعلق الأمر بالفن الخاص ببرجوازية المدن الذي ظهر تقريبا في كل مكان خلال القرنين الذين سبقا الغزو المغولي في القرن الثالث عشر ثلاث تقنيات تحددت مع الانفجار الفني للمدن التي تتالت، هناك أولا فن المعدن المسجد على الخصوص بواسطة النحاس المرصع بالفضة والذي يصلح لكل أنواع المنافع والذي تغطي واجهته بنقوش وصور من كل الأنواع. ويفضل النص الذي يصورها، كان من الممكن إعادة تشكيل الحكايات الشخصية المرتبطة بإبداع هذه الأشياء.

هناك ثانيا فن الخزف الذي أبرز تقنيات جديدة من أجل تثبيت أفضل للألوان بالشكل الذي يحول الأشياء المنزلية إلى نماذج مصورة. هناك العديد من الأطباق الكبيرة التي تستحضر أحداثا تاريخية أو فردية للمرحلة. لكن الأكثر أهمية هو أن تقنيتي المعدن والخزف مثل كل التقنيات الأخرى للفنون الصناعية المعاصرة لها، تقدم اختلافات معلومة الجودة، القطعة المتفرقة تحاذي الأشياء المصنوعة بغزارة الشيء الذي يبرهن على بداهة وجود سوق حقيقة للأشياء الجميلة.

التقنية الثالثة لهذه المرحلة هي ظهور الكتاب العربي المصور. ولأسباب لم تشرح بشكل حقيقي فإنه حوالي 1200 ظهرت كتب الفن الأولى الموشاة بالصور. نجد فيها كتبا موجزة في بناء اللعب الميكانيكية، وحكايات حيوانات آتية من الهند والمعروفة منذ القدم مثل "كليلة ودمنة" وأخيرا

مقامات الحريري، الكتاب الرائع في الثقافة العربية من حيث المغامرات التي يحكيها نقلت إلى ألعاب نارية لسانية أكثر صعوبة في القراءة الآن مما هي عليه في الماضي، لكن معرفتها تشكل جزءا من الثقافة البورجوازية. هذه المخطوطات التي يوجد أشهرها بالمكتبة الوطنية بفرنسا موسومة بالحوية والواقعية ومرصعة أحيانا بإشارات نقدية حول تمثيلاتها للعالم. إنها تتنوع كثيرا فيما بينها وتبرهن بذلك على الامتداد الاجتماعي للذوق الذي أبدعها.

**هذه التقنيات المطورة في القرن الثاني عشر** استمرت بعد الغزو المغولي ونجد فيها أيضا مخطوطات عربية جميلة مصورة في عهد المماليك وأشياء من النحاس المرصعة بالصور والآتية من مصر. انطلاقا من نهاية القرن الرابع عشر اختفى هذا الفن في أغلب مناطق البلاد العربية لكن التقنية استمرت في الصناعة الحرفية، الأشياء المتفردة الكبيرة صارت نادرة، كما اختفت الصور والتقنيات لم تتجدد. في إيران وفي الإمبراطوريات التي تأسست فيما بعد، بدا أن الأمراء احتكروا طاقة رعاية الإبداع ولم تعد المدن تلعب إلا دورا ثانويا في الفنون.

القصر الأكثر شهرة هو **قصر الحمراء** بغرناطة، وهو الجزء الرسمي من مؤسسة ملكية مبنية من عدة مراحل خلال القرن الرابع عشر. نجد فيه زخارف تميز كل تقاليد القصر في العالم الإسلامي: التقابل بين خارجي للقلعة دون رقعة ورموز بصرية، وبين دواخل ذات ثراء خارق بالأشكال والألوان، الأهمية التي توفرها الحدائق وأحواض الماء الثابتة، الممرات سرية بين الأجزاء الأساسية لكل وغياب دلائل وظيفية دقيقة تعين استعمالا متنوعا لكل الفاضات المبنية. فضلا عن ذلك فإن قصر الحمراء يقدم سمات منفردة. هناك هندسة الزخرفة ثم القبة الكبرى في القاعات المجاورة لساحة الأسود وترصيعاتها الهندسية في قاعة السفراء الكبرى. في هذه القاعات هناك نقوش دقيقة شعرية وفي هذه الحالة تكون مبدعة من أجل القصر نفسه، وتعطي معنى للزخرفة وتفسر أن الأمر يتعلق بقبة ممثلة للسماء المرصعة بالنجوم.

مرة أخرى نرى كيف أن مآثرة هي في نفس الآن نموذج لفئة صروح بأكملها ومنفردة بالتفاصيل التي ليس لها دلالة مباشرة إلا بالنسبة لشخص ينتمي إلى الثقافة التي أنتجت هذه المآثرة، والذي يستطيع مثلا أن يقرأ النقوش التي تحتل أعلى السقف.

يمكن إدراج نوع آخر من الفنون المرتبطة بالسلطة هو فن المنمنمات الفارسية كما تطورت أولا في القرن الخامس عشر. نجد فيه وعلى سبيل المثال في رسوم ملحمة الشاهنامه، وهي كتاب الملوك نجد تمثيلات مباشرة لحياة الأمراء ولرحلات الصيد. لكن مع المغول على الخصوص صارت الحياة الأميرية هي المصفاة التي تحول عبرها كل الشعر الغنائي والصوفي إلى صور. إنها صورة أرستقراطية لحياة زاهية داخل حدائق جميلة مزهرة أو داخل القصور الكبرى المشاة حيث الممثلون الوحيدون هم شخصيات شابة، تصوير في نفس الآن صورة واقع ممكن وحلم صوفي إن البذخ الحقيقي للأمراء يصير المنظار الضروري للتعبير عن الخيال الشعري.

### الزخرفة: الكتابة والهندسة

يتفق الكل على أن الفنون الإسلامية مثل فنون الشرق الأقصى، فضلت الفن الكالغرافي. نتحدث بسهولة عن الكالغرافية أي الكتابة الجميلة دون أن نتساءل عما إذا كانت الكتابة جميلة بالتحديد أو هناك تراتب بين مختلف أنواع الكتابة. فضلا عن ذلك نادرا ما نتساءل لماذا غير العالم الإسلامي التقنية التطبيقية الخالصة عن تقديم النصوص في حين أن الأبجديات الشائعة السابقة أو المعاصرة للإسلام مثل اليونانية أو السريانية أو العبرية أو اللاتينية لم تتأثر بهذه التطورات.

يمكن أن نتلخص حكاية هذه الكتابة بالطريقة التالية: مع التوسع السريع للعالم الإسلامي في القرن الثامن، سادت فوضى كبيرة في ممارسة الكتابة من الأندلس إلى حدود الصين، من جهة أخرى صار التواصل بين الأقاليم البعيدة وبغداد عاصمة الإمبراطورية إشكاليا ما دامت قراءة وتأويل الرسائل مفتوحة. خلال القرون التالية حصلت عدة تغييرات لا نعرفها جيدا، لكن في القرن الثالث عشر تم تسنين جديد لأساليب الكتابة من المحتمل أنه كرس عادات متبناة في الدوائر أو في

المساجد. يظهر محتملا بالتالي أن هدفها كان هو زخرفة النص وتزويده بميزة استيطيقية لا تكون محايئة للكتابة في ذاتها. في هذه الحالة من المشروع الحديث عن الكاليفرافيا رغم أن المصطلح في الواقع ينبغي في نظري أن يحتفظ به لاستعمال هذه الأساليب في حالات محددة عوض أن يكون مسندا آليا لكل أسلوب.

بعبارة أخرى هناك كرونولوجيا لأساليب الكتابة، بحيث إن حكاية مفصلة لتطورها عبر القرون تبدو ضرورية، والحال أن الفن الإسلامي في بدايته استعمل الكتابة بطريقة أكثر ثراء يجعلها على جدران البنائيات أو مصنوعات النحاس أو الخزف أي على عدد وافر من الأسانيد على وجه العموم. أحيانا تكون الكتابة فيها مقروءة بشكل تام، لكن في حالات أخرى لا نستطيع أن نقرأ إلا قطعا من الكلمات أو ما يحاكي الحروف. ورغم ندرتها فإن ضلال الكتابة هذه الخالية من المعنى تظهر أيضا في الكتب أو في الأسانيد المعتادة للكتابة.

الدرس الذي يمكن استخلاصه من هذه الظاهرة الخاصة بالكتابة اللامقروءة والتي نجدها في فنون الشرق الأقصى، هو أن الكتابة تقوم بدورين مختلفين يمكن أن يتآلفا أحيانا. هناك من جهة الوظيفة الواضحة والدقيقة لتمرير النص وبالتالي وظيفة الوساطة بين النص والقارئ. الوظيفة الأخرى هي أن تكون غاية في ذاتها تقلص أو تفرغ تماما وظيفته القراءة. لم تعد هناك قراءة بل مشاهدة.

كتب الكثير عن الهندسة في الفن الإسلامي منذ الأبحاث الأولى لأون جونز في بداية القرن التاسع عشر وصولا إلى العدد الكبير من المنشورات الحديثة. الهندسة إذن المحرك الأساسي لتنظيم أغلب الفضاءات التي ينبغي زخرفتها بمساعدة كل التقنيات المعروفة، بحيث عرفت رسوم على الورق أو صفائح من الخزف منذ بداية القرن الرابع عشر لكنها ربما كانت توجد قبل ذلك.

لوائح ورسوم كل هذه التأليفات الهندسية يمكن أن يعاد تشكيلها والمبادئ التي تصدر عنها يمكن أن ترمم انطلاقا من الأعمال التحضيرية الموضوعية سلفا في القرن الماضي. الشيء الذي بدا من الصعب حصره هو السبب الذي من أجله تطورت الهندسة أيضا وخصوصا طبيعة التفاعلات

التي تثيرها استيطيقية كانت أو غير استيطيقية، ذلك أن الهندسة في الغالب ما تكون محيرة. هكذا حتى التأليف الواضح مثله في ذلك مثل التأليف المرتكز على الزوايا الخمسة الذي يوجد في المسجد الأكبر بأصفهان يمكن أن يؤول بطريقتين مختلفتين: إما كسلسلة من الخطوط المولدة بواسطة الزوايا الخمسة المركزية أو كنقط متموضعة على محيط تنتج زوايا خمسة حين تترايط فيما بينها. بنفس الطريقة نجد أن حضور أغلب الأشكال المتناظرة في قصر الحمراء المعروفة بواسطة البلور وانطلاقا من نظريات رياضية نادرة لا يبدو أن له أية علاقة مع العلوم النبيلة ولا يمثل إلا النتيجة الحادثة لممارسة الصناعة التقليدية الحرفية.

هذه المفارقة مركزية لفهم المقرنصات، التي تعتبر تأليفا لعناصر هندسية صغيرة ذات ثلاثة أبعاد ومنظمة في سلاسل ومغلقة لكل الفضاءات الممكنة والمتخيلة، لكن المستعملة على الخصوص حول القبة. يبدو أن المقرنصات قد تم ابتداعها في القرن العاشر في بغداد على الأرجح، لكن أهميتها بالنسبة لتاريخ الفن تكمن في انتشارها في كل العالم الإسلامي وفي كونها خاصة بهذا العالم.

لقد تم تقديم عدة فرضيات من أجل تفسير ابتكار هذا الشكل. على سبيل المثال اعتبر ذلك انعكاسا للذرية الفلسفية والتي إلى الرجوع بالأشكال المعمارية إلى عناصرها المؤسسة. لكن من الصعب تخيل أن هدف مقرنصات بوابة إيرانية أو مصرية كبيرة كان هو إشهار نظرية فلسفية كما من الصعب الاعتقاد بأن المجهود التقني والمالي الذي تتطلبه البوابات لا يخدم إلا غايات المتعة البصرية، إن هذه الزخارف الهندسية دلالت بصرية بالنسبة للعابرين أو بالنسبة لمستعملي الفضاءات المبنية التي تتطلب منهم ليس انجاز فعل كما في الفن المسيحي بل التوقف من أجل الانطواء على النفس والتحول إلى فرد... الأشكال التي نشاهد تقود في مظهرها الأكثر أصالة الإنسان إلى نفسه ولا تدفعه إلى عوالم أخرى.

التفسير الذي يقترحه أوليغ كرابار هو أن فناني وحرفيي العالم الإسلامي الكلاسيكي كانت لهم المسؤولية الحاسمة والأصيلة في إبداع إطار قبول وسلام ومتعة حسية حول النشاطات الإنسانية

وليست مسؤولية تمرير رسائل قوة وعقيدة وإيمان. لقد وجدت هذه الأخيرة بالتأكيد لكن تعبيرها الجميل والمؤثر أحيانا لم يكن الأكثر أصالة في فنون التقاليد الإسلامية. إن الذي جعلها متفردة هو أنها استطاعت أن تبين أن الماء يكون أحلى حين يشرب في كأس جميل وأن الضوء يكون أكثر إشراقا حين ينبعث من شمع نقيس. كل هذا صار ممكنا في حضارة الإسلام الكلاسيكي لأن الأمر كان يتعلق بمجتمع منظم وملتحم حول توافق جماعي نادرا ما يترجم إلى كتابة. إن فنا يصلح ليس لغاية في ذاته بل كوسيط بين الإنسان وبين ما يوجد، هو فن يكتسب قيمة إذن يكتسب جاذبية كونية لأنه في الواقع متحرر من عوارض اللحظة أو المكان.

هذه الطريقة في التعبير بصريا تدعى نمطا زخرفيا يقلص أو يقصي تماما المظهر الإحالي للفنون. إن الشيء المبدع، عملا معماريا أو منتوجا ليس غاية في ذاته بل يقود إلى تغيير هياه ذلك الذي يمسه. إن الذي سمح لهذا الفن باكتساب أصلاته الإستيطيقية والعملية هو وجود نمط اجتماعي من التوازنات اللامرئية بين الفرق الاجتماعية المختلفة المرتبطة فيما بينها بواسطة نسق شرعي غالبا ما يمرر شفويا وذلك داخل خطاطة مؤتملة. إن القابل للتعبير معبر عنه بواسطة اللامعبر عنه ذلك أن التعبير مباشرة يستلزم إبداع واقع أو حقيقة قد تصير دائمة وبالتالي غير مقبولة بل مستحيلة حسب التصور الإسلامي للألوهية.

من أجل فهم جيد لأهمية هذا النمط الزخرفي، من الجوهرى ترك فكرة زخرفة ثانوية ومطعمة عند الحاجة على منتوجات الفنون النبيلة الكبرى في التقليد الغربى. يتعلق الأمر بالأحرى بأن نتعرف فيه على مظهر جوهرى لعلاقة الناس بالفن التي هي الحاجة إلى "آليات مقاربة" الأعمال النية، إن كل الفنون تستعمل ميكانيزمات وسيطة تصلح لجعل استعمال وفهم الإبداعية بعمق أمرا ممكنا، إن الفن الإسلامى مثل بعض حركات الفنون المعاصرة يتركز على وسائط قد تتوصل إلى تحويله إلى غايات في ذاتها حين تؤثر آليات المقاربة على المعاني وتحول المنتج المبدع إلى منتج محبوب. ذلك أن علاقة النمط الزخرفى في الواقع علاقة انفعالية.

المقاربة الكلاسيكية لتاريخ الفن تنحصر في إعادة بناء السياق الأصلي لكل التحف الفنية وعرض تاريخها الخاص وربطه بدقة، بمجموعته المجتمعية. في هذا المنظور تكون المآثر الفنية الإسلامية ككل المآثر الفنية المنتمية لعصر النهضة، مآثر منتمية إلى الماضي الذي نسعى لشرحه وفهمه من خلال سيرورته الإبداعية.

أهم المصادر المعتمدة في هذه الدراسة:

- ❖ أوليغ كرابار . كيف نفكر في الفن الإسلامي . ترجمة عبد الجليل ناظم وسعيد الحنصالي . دار توبقال للنشر . المغرب . الطبعة الأولى 1996 .
- ❖ Oleg Grabar – Penser l’art islamique – Une esthétique de l’ornement – Albin Michel