دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	الطرز المعمارية في العصر الاسلامي
المصدر:	مجلة جامعة بابل - العلوم الانسانية
الناشر:	جامعة بابل
المؤلف الرئيسي:	شبر، زيدان نعمة خضير
المجلد/العدد:	مج 17, ع 1
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2009
الشهر:	اذار
الصفحات:	231 - 247
رقم MD:	297573
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	HumanIndex
مواضيع:	المسجد الاقصى، الفن الاسلامي، العمارة الاسلامية، التصميم المعماري الاسلامي، المساجد، المسجد النبوي، الزخارف، النقوش الاسلامية، الطراز المعماري
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/297573

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

الطرز المعمارية في العصر الإسلامي

زيدان نعمة خضير شبر
جامعة بابل

المقدمة

استخدمت فنون العمارة في مضمونها الإسلامي من تعاليم الإسلام بشكل مباشر الكثير من الأفكار، مكن المتلقي من استنباط الشعور بالتواصل البصري والفيزيائي سواء أكان ذلك بالعناصر المعمارية أو الزخارف والنقوش التي كان كل خط يحمل في طياته بعدا روحانيا مميزا يخدم الوظيفة التي وضع لأجلها بشكل فعال ويبعث في ذهن الناظر الحاجة إلى التأمل والتدبر طويلا، مما سمح وعلى مر الزمان باتحاد العمارة والفن وتطورهما كجزء واحد منصهر أضفي التميز الذي أثر على مختلف الحضارات المعاصرة للعالم الإسلامي وخصوصا العالم الغربي في فترة العصور الوسطي وما بعد ذلك، حيث تأثرت عمائر الغرب بدخول الزخارف والخط ومحاولة تقليد الخط العربي زخرفيا والعناصر المعمارية المستقاة من عمارة المسلمين لازال هذا الأثر إلى يومنا هذا ظاهرا في معظم عمائر مدن أوربا القديمة وفي فنونهم.

جاء الإسلام كدين يحث على الإبداع والإنتاج، ليدعم منظومة جديدة من الوظائف المعمارية الحديثة المستمدة منه، فظهر المسجد والمسجد الجامع وظهرت الزوايا والتكايا والأربطة وغيرها الكثير من الوظائف المعمارية التي شكلت في مضمونها نوعا جديدا من العمارة سواء أكان ذلك من ناحية الشكل أو المضمون الذي ارتقي إلى مستوي التقنية ذات المحتوي الفكري الذي توزع بشكل متساو ثقافيا واجتماعيا وسياسيا، فكان التوازن الرمزي الوظيفي غير ملحوظ بحالته الاعتيادية، بل كان منسجما كجزء واحد ضمن الهدف المعماري الفني.

ومن الجدير بالذكر أن فن العمارة في العصر الإسلامي قد ألم بالحاجات الروحية والاجتماعية للمسلمين فكانت المباني المعمارية نموذجا مباشرا لتلبية الوظيفة الروحية بتداخل مع ثقافة العصر وحسب الإقليم الذي ينشر به الإسلام، مما أدي إلى تلاحم الإنسان للمسلم مع بيئته وشعوره بالانتماء الكامل إلى محيطه وبعدة مضامين. ولما استطاع المعماري المسلم السيطرة على الفراغ والحيز، تطورت الأبنية المعمارية عبر عدة مراحل والتي كانت من المرونة الكافية لتلقي أي إضافة وظيفية أو شكلية أو رمزية، ومثال ذلك ما تم إدخاله في مخطط المسجد من مساحات (باحات) وعناصر معمارية تفصيلية تسمح في الاندماج التام ما بين السابق والحاضر وما بين الداخل والخارج التي عمقت المفاهيم الروحانية على مر العصور.

ومن جهة أخرى فلقد أبدع المعماري المسلم بالنواحي الإنشائية، فبالرغم من وصول عدة أنظمة إنشائية مختلفة من حضارات أخرى، إلا إننا نجد أن الإنشاء عند المسلمين تطور فظهر العديد من الأنظمة الإنشائية المتطورة سواء بالجدران الحاملة أو المآذن والقباب والقرنصات وغيرها.

أضف إلى ذلك ما كان من الزخرفة والنقوش وظهور الخط العربي- لغة القرآن الكريم- كعناصر أساسية للعمارة الإسلامية، إذ أبدع الفنان المسلم ضمن إطار الفراغ والتجسيد بمختلف الوظائف المعمارية ليؤكد الرمزية ويعطي الروحانية حلتها التشكيلية والتي اندمجت بالفراغ المعماري لتتمكن المؤشرات والدلالات من استثارة نفس المؤمن العديد من القضايا الروحانية والدنيوية فسحة من التفكير والتدبير العميق. وبتطور فن العمارة ظهر ما يعرف بالأرابيسك وهو نوع من أنواع الزخرفة التشكيلية العميقة المضمون والتي جسدت الطبيعة بأسلوب ثنائي الأبعاد ضمن روحاني ثالث وامتزجت بمعاني الإدراك

الإنساني من خلال تنوع التشكيل بها، كاستعمال التماثل والثنائيات وغيرها من معاني بنيوية السلوك الإنساني.

والواقع أن هذا الطراز، الذي يعتبر أول مرحلة واضحة في تاريخ الفن الإسلامي أخذ الكثير من أصوله عن الفن الساساني، كما أن الحفائر التي أجريت بمدينة سامراء التي كانت عاصمة للخلافة بين عامي ٢٢٢ و ٢٧٦ هـ (٨٣٦- ٨٨٩م)- كان لها كل الفضل في الكشف عن منجزات هذا الطراز الذي بلغ أوج عظمته في القرن الثالث الهجري (٩م) وظهر أثره في الإنتاج الفني في مختلف الأقطار الإسلامية في القرنين الثالث والرابع الهجرة (٩- ١٠م). ويمتاز الطراز العباسي، كما تمتاز الأساليب الفنية المأخوذة عنه ومنها الطراز الطولوني في مصر، بنوع من الزخرف له بريق معدني كانت تصنع منه أنية يتخذها الأغنياء عوضا عن أواني الذهب والفضة التي كان استعمالها مكروها في الإسلام لما تدل عليه من البذخ والترف المخالفين لروح الدين الإسلامي. هذا فضلا عن استخدام الجص بكثرة في تهيئة الزخارف حتى أصبح من المواد ذات الصدارة في هذا الطراز الإسلامي. والتحف التي تنسب إلى هذا الطراز متأثرة إلى حد ما بالأساليب الفنية الساسانية، وأكثر ما يظهر هذا في التحف المعدنية وفي المنسوجات التي كانت تصنع في العراق وإيران في القرنين الثاني والثالث الهجريين (٨، ٩م). كما أن طريقة حفر الزخارف في الخشب أو الجص اتخذت طابعا خاصا كان وقفا على هذا الطراز دون غيره وهي طريقة الحفر المائل أو منحرف الجوانب. والخلاصة أن الموضوعات الزخرفية التي تتمثل في هذا الطراز يظهر فيها التحوير والتنسيق والبعد وتنحصر عناصرها في أو لعل البداية دائما تكون من الماهية؟ فما هي أولا العمارة الإسلامية؟ هنالك مجالان أساسيان للتعرف على ماهية العمارة الإسلامية المجال الأول معماري تاريخي وعاطفي يعتمد على ثلاثة محاور تنظيرية في تعريف الحضارة الإسلامية، الأول هو المحور الشكلي الذي يختزل العمارة الإسلامية في أشكالها الأكثر رواجا كالأقواس والقباب والباحات الداخلية والأواوين والمشروبات والشادروانات، ويعطي لهذا الأشكال وظائف خصوصية إسلامية نجد مرتكزاتها في فكر إسلامي موحد الجذور والمظاهر والمآرب وفي المناخ ديني واجتماعي مشترك.

أما المحور الثاني فهو المحور الروحاني الصوفي الذي يري في التاريخ المعماري الإسلامي انعكاسا مباشرا لنظريات تصوفية تعود لأعمال الصوفيين العظام من القرون الوسطي كابن العربي وجلال الدين الرومي دون إثبات تاريخي على أن الأفكار والمبادئ والإرهاصات للصوفية قد أثرت في شكل العمارة ومضمونها وزخرفها.

المحور البيئي هو المحور الثالث الذي يري في الإبداعات الإسلامية- الشعبية والريفية خصوصا- ارتباطا ببيئتها وردود فعل خلاقة لمعطيات هذه البيئة من حرارة زائدة وطقس جاف وندرة في الماء والخضرة، وعلى الرغم من أن السمة المناخية سائدة في غالبية مناطق العالم الإسلامي إلا إنها ليست مطلقة.

تتداخل هذه المحاور الثلاثة لتعطي التعريف الأكثر رواجا في الوقت الحاضر للعمارة الإسلامية الذي يركز على الأشكال المميزة للنماذج التاريخية وعلى البعد الروحاني الصوفي وعلى استجابة بيئية عضوية للمناخ الصحراوي الحار والجاف تحديدا. لأشرطة والجدائل والأشكال الحلزونية والخطوط الملتوية وكلها مرسومة بوضوح وحجم كبير.

لقد استطاعت للعمارة عند المسلمين أن تجمع كل ما هو تقني وحديث مختلف الحضارات السابقة من رومانية فارسية وغيرها كإرث حضاري ناضج تم الاستفادة منه للتعبير عن القيم الإسلامية والتي تجمع ما بين الاحتياجات الوظيفية والبعد الروحاني العميق، مما أدي إلى ظهور أنماط وفراغات

معمارية جديدة وحديثة مكنت العالم الإسلامي من التميز على مر العصور اللاحقة بالإضافة إلى النواحي الفنية والتي أخذت بالتميز عن كل ما هو سابق ومعاصر لها بارتباطها مباشرا بالعمارة وتفردها بالوحدة والتشكيل المستمد من البيئة الإسلامية، وتفاعلها مع المجتمع الإسلامي وثقافيه.

وبالرغم من تنوع الأنماط المعمارية عند المسلمين، إلا أن العمارة لم تغفل عن إعطاء البيئة والمحيط الحضري القدر الكاف من التميز حيث أصبح النسيج الحضري بحد ذاته للمدينة الإسلامية بعدا جديدا اشتق من معاني التكافل والوحدة بتلقائية وسلاسة مما أتاح المزيد من التجسيد الفعلي لمعاني الإسلام حتى على مستوي الحفاظ على البيئة، فتشكلت بيئة المسلم من مجموع معطيات حياته الاجتماعية والثقافية والسياسية مما انعكس على العمران لمدينته ونسيجها الحضري فكانت الحدائق والأسواق والأبنية العامة والخاصة والقصور والتكايا وغيرها من العناصر المكملة للبيئة الحضارية الحديثة والتي استطاعت التميز والديمومة ومحاولة تقليدها من الحضارات الأخرى لما لها من أهمية إنسانية وبيئية واجتماعية ولقد تميزت المدينة الإسلامية بعدد من الخصائص التي مكنتها من الاستمرارية والتواصل مع الإنسان محور الحديث الأساسي في هذه المدينة، حيث الخصوصية الرمزية ومنظومة الفراغ الداخلي والخارجي والعلاقات اليومية التي لا تحصي جراء الهيكلية العضوية البنيوية التي تتمتع بها معظم المدن الإسلامية وغيرها من الخصائص، التي مكنتها من تشكيل حلقة وصل مع الإنسان وثقافته كل ذلك أدي إلى تميز هذه المدن واستمراريتها عبر الحقب المختلفة ومكنتها من المرونة الكافية لاستقبال الثقافات المختلفة والتواصل معها واحتوائها.

وفي عصرنا الحاضر، وبعد سلسلة من التراجعات على مختلف الأصعدة الحياتية، فقدت مدن المسلمين الكثير من معانيها الإنسانية وأصبحت المدينة المسلمة مشوهة الملامح عديمة البعاد. وذلك بسبب ترك الإرث الحضري الذي تركه السلف ومحاولة تقليده شكليا بدون دراسة للمضمون العميق الذي نادت به فلسفة الشريعة الإسلامية بالإضافة إلى استيراد الكثير من التصاميم الغربية عن الإقليم والبيئة دون دراسة لجغرافية المكان ومحليته، فأصبح المكان بلا هوية أو مرجعية وكيفما تم التعامل معه خارج نطاق مرجعيته الأصلية يبقي غير مكتمل.

ولكن وفي الآونة الأخيرة بدأت تظهر بوادر حركة نهضوية- أن جاز التعبير- بإعادة دراسة فكر الإرث المعماري الإسلامي باستنباط القواعد العامة والأساسيات من هذا الفكر مع التداخلات المعاصرة وما فرضته الحداثة وما بعدها على العمارة والفنون، فظهر عدد من الاستراتيجيات التصميمية التي بحث عن بدايات للتوفيق ما بين الفكر المعماري الإسلامي الموروث ومتطلبات وسرعة العصر الحديث. وإن كانت هذه الاستراتيجيات لا زالت موضع نقاش وجدل إلى أنها تفتح الطريق والاحتمالات للعودة إلى عصر عمارة المسلمين وفنونهم.

تاريخ العمارة

نستطيع تقسيم التاريخ إلى حقب زمنية وإذا نظرنا لكلا نجد أن لكل حقبة طرازا معينا يميزها عن غيرها على الرغم من التقارب الزمني والمكاني بين بعضهم البعض.

منذ بدء الخليقة والإنسان يسعي لتلبية لاحتياجات من المسكن حتى يتسنى له العيش، فبدء بالكهوف كمساكن جاهزة ثم بدء يتطور شيئا فشيء حتى وصل للاستخدام خامات البيئة المحيطة والأشجار والحجار حتى وصلنا لما نحن فيه الآن ومن المؤكد أن عجلة التطور لن تقف حتى آخر الزمان.

مدارس العمارة:

المدرسة التكعيبية، المدرسة الديستيل، المدرسة المستقبلية، المدرسة التعبيرية أو الوصفية، المدرسة الوظيفية، المدرسة البنائية، المدرسة التفكيكية

مفهوم العمارة فلسفيا

العمارة فن التعبير عن الفضاءات الوظيفية ونقل الإحساس الفردي بما يشمل ما يعتقده الفرد وما يجب أن تكون عليه العمارة ضمن واقعها المتطور بما يضمن حقيقة تعبيرها عن الحضارة الإنسانية، ومنها تكون العمارة الإسلامية واقع حتمي ضمن التطورات العامية باعتبارها جزء من معتقدات الفرد بكل ما يحيطه وتفاعله ومع ما يفرضه الواقع المادي للكون والجانب الروحي منه أيضا. لذلك يتوجب على المعماريين والمهتمين بالعمارة النهوض بمفهوم العمارة إلى مرتقي أوسع مما هي عليه الآن وفك ارتباطها بالنتاجات المادية العالمية ليس من جانب نقص هذه العمارة (العالمية) وإنما لنقصها المعنوي في التعبير عن معتقداتنا وعاداتنا التي تفرض علينا التوجه إلى ديننا الحنيف الذي يحقق الهوية الفردية للشعب المسلم بين الكم الهائل من المعتقدات الحقة والباطلة في العالم الإنساني.

يعتبر المعماري فنان وفيلسوف بالدرجة الأولي، فهو من المفترض أن يعتمد في أي تصميم على مفاهيم وعناصر تتعلق بهدف وفكرة المشروع المطلوب. وهذا يتطلب ثقافة واسعة وخيال أوسع. لهذا نجد العمارة بحد ذاتها تتسع لتشمل عدة مجالات مختلفة من نواحي المعرفة والعلوم الإنسانية مثل الرياضيات والعلوم والتكنولوجيا والتاريخ وعلم النفس والسياسة ومعارف أخرى تبدو بعيدة عن المجال مثل الموسيقي والفلك. هذا بالنسبة لمتطلبات ومفهوم العمارة، أما مجالات العمل المتاحة فهي مفتوحة بصورة واسعة للغاية، فتبدأ من تصميم المدن والتخطيط العمراني بها وتصل حتى تصميم أصغر منضدة بالمنازل وقطع الديكور والأثاث. فالمطلوب من المعماري في مرحلة التصميم وضع تصور كامل ومفصل للمشروع وربطه بالطبيعة والتقاليد والعادات الموجودة بالمنطقة، فالمطلوب من المعماري إيجاد صيغة مناسبة من التصميم تترجم احتياجات الناس المستخدمين للمكان فيما بعد.

العوامل المؤثرة على العمارة الإسلامية:

يكاد يكون من المتعذر القول بأن العمارة الإسلامية والفن الإسلامي طرازا عربيا أو فارسيا أو تركيا أو هنديا موحدا لأن إدارة الحاكم في تلك العصور الإسلامية كانت تلعب دور ما كان لوحدة العقيدة الدينية تأثير كبير على وحدة التطور، ويمكن تلخيص الظروف والمؤثرات التي أثرت على العمارة والفنون الإسلامية بما يلي:

فتوحات الإسلام في بلاد متحضرة شرقا وغربا واتساع نطاق الإمبراطورية الإسلامية من الهند إلى الأندلس

- البواعث الدينية والنظم السياسية و الاجتماعية والتشريعية التي أوجدها الإسلام، ومفهوم كل شعب منها.
- فنون الأمم العربية التي استوطنت أطراف الجزيرة ومجاورتها للأمم المتمدينة، وتأثير فنون هذه الأمم على فنون العمارة.
- ظهور الطراز المعماري الأول في سوريا، حيث أقام الأمويون دولتهم، فتأثرت عمارته بعمارة الفن البيزنطي.
- ما نقله أحمد بن طولون من أساليب العمارة إلى مصر عند تأسيس الدولة الطولونية.

- الاقتباس من فنون الأمم التي أصبحت تحت حكم العرب مع صبغها بالروح الإسلامية وبقاء صبغها محليا، واستخدام الصناع من مختلف البلاد وتأثير مهارتهم على الفنون الإسلامية.
- انتشار الوعي الثقافي العربي عبر العالم بأسره بسرعة مذهلة أثارت الدهشة.
- تعدد مواد البناء وأنواعها في مختلف الأقاليم.
- اختلاف الطقس والمناخ، بحيث يكون معتدلا على سواحل البحر الأبيض، غزير الأمطار في الشتاء، شديد الحرارة ومشمسا، ويكون هناك أمطار نادرة في معظم أنحاء البلدان العربية، أمطار غزيرة وثلج في الأندلس، وبعض المناطق الجبلية.
- الامتزاج بين الثقافة الإسلامية والعقائد المحلية في بلاد فارس.
- يتفرد فن العمارة دون بقية الفنون بتحمل عبء معضلة باهظة هي كيفية الموازنة الدقيقة والتحكيم المحايد، الناجح بين الوظيفي والجمالي في صراعهما المصيري ضمن وحدتهما في العمل الفني باعتبارهما مكونيه الأساسيين المطلقي الضرورة.
- لا ننكر برهة أن جميع الفنون الأخرى تواجه هذه المعضلة المعقدة هي أيضا. ألا أن مسؤولية الفنان المعماري تبدو لنا أعظم وأكثر جسامة مقارنة مع غيره من الفنانين.

نماذج من العمارة الإسلامية

يعد المسجد النبوي الشريف من أوائل المساجد التي بنيت في الإسلام، وقد بنيت على غراره معظم المساجد الإسلامية، فكان بذلك الصورة الأولي والأساسية لتصميم عمارة المساجد في الإسلام.

ورغم أنه ليس المسجد الأول الذي أقامه الرسول (صلى الله عليه وسلم) في المدينة المنورة، حيث كان مسجد قباء هو الأول، فإن اختفاء معالم هذا المسجد، جعل المسجد النبوي الشريف في المدينة المنورة أول المساجد التي بنيت في الإسلام من حيث التصميم المعماري والأهمية.

ولقد تم اختيار حرم المسجد جهة الشمال، وتم تحديد هذا الحرم من خلال جذوع النخل، وتم اختيار الجزء الجنوبي الشرقي كحجرات المعيشة الرسول مع أسرته الكريمة.

وأصبح للمسجد قبلة من اللبن، كانت تتجه إلى بين المقدس، فحولها الرسول بعد سبعة عشر شهرا إلى الكعبة. وذلك بعد نزول الآية الكريمة: {**قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وجْهِكَ فِي السَّمَاءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وجْهَكَ شَطْرَ المَسْجِدِ الحَرَامِ وحَيْثُ مَا كُنتُمْ فَوَلُّوا وجُوهَكُمْ شَطْرَهُ**} سورة البقرة آية ١٤٤.

وقد بني الرسول (صلى الله عليه وسلم) مسجده الشريف من اللبن، وجعل في سقفه الجريد المغطي باللبن كذلك، وأما أسطواناته فكانت من خشب النخيل.

ولما انتقلت الخلافة إلى عمر بن الخطاب بعد وفاة أبي بكر الصديق، قام بتوسعته من جهة القبلة وجعل أساس المسجد بالحجارة، في جوف الأرض، ثم أقام البناء عليه باللبن، وجعل سقفه بالجريد، والأعمدة من خشب النخل.

وما أن آلت الخلافة إلى عثمان بن عفان حتى أحدث زيادة كبيرة في المسجد، واستبدل مادة البناء من اللبنالي حجارة، كما وضع اسطوانات حجرية بدلا من الخشبية، واتسعت مساحة المسجد من الناحية الشمالية ٥٠ ذراعا ومن الشرق ٦٠ ذرعا ومن الغرب ٥٠ ذرعا، ومن الجنوب ١٠٠ ذراع، ولم يزد في عدد الأبواب، بل في عدد النوافذ.

وحين تولي الوليد بن عبد الملك الخلافة، أمر واليه على المدينة عمر بن عبد العزيز، بتوسيع مساحة المسجد من جهتي الشرق والغرب، وشراء الدور المجاورة، وعلى أثر ذلك اشتملت الزيادة على

حجرات زوجات النبي (صلى الله عليه وسلم) وعدد من الدور، واحدة لعبد الرحمن بن عوف، والثانية لعبد الله بن مسعود، وأضيفت دار من جهة الغرب لطلحة بن عبيد الله، ودار لعمار بن ياسر، ودار للعباس بن عبد المطلب، وأمر الخليفة الوليد بإرسال أعمدة رخامية من الشام، وفسيفساء من مصر، وإقليم الأساس من الحجارة والرصاص والحديد، وبني الجدار بالحجارة المنقوشة المحشوة بالرصاص، فأصبح طول المسجد بعد هذه التوسعة ١٨٠ ذراعا من ناحية الجنوب، و١١٠ من ناحية الشمال، ونقشت جدران المسجد بالفسيفساء، وادخل قبر النبي (صلى الله عليه وسلم) ضمن المسجد، وأقيمت أربعة مآذن في زوايا المسجد.

وعمر بن عبد العزيز هو أول من جعل للمسجد محرابا. وفي عهد الخليفة جعفر المنصور تصدعت جدران المسجد فأمر بصيانتها وتجديدها.

وفي عهد ابنه المهدي ضاق المسجد بزواره وبالمصلين، فأمر واليه على المدينة آنذاك جعفر بن سليمان بزيادته من جهة الشمال ١٠٠ ذراعا، ومن الشرق والغرب ٥٠ ذراعا، وزاد ذراعين في ارتفاع الجدران، وكان ذلك في عام ١٦٢ هـ. واستمر خلفاء البيت العباسي في الاهتمام بالمسجد إصلاحا وترميما.

وكان في المسجد أربعة مآذن في أركانه، أزال منها سليمان بن عبد الملك المئذنة الجنوبية الغربية لإشرافها على بيته، ثم أزيلت المئذنتان الشماليتان، ولم تبق إلا المئذنة الجنوبية الشرقية، وهي عبارة عن برج مربع طول ضلعه ٤.٥ مترا وارتفاعه ٢٩ مترا.

وكان للمسجد عدد من الأبواب، منها باب جبريل، وكان اسمه باب عثمان، وهو الباب الذي يدخل منه الرسول (صلى الله عليه وسلم)، والباب الثاني هو باب النساء الذي فتحه بن الخطاب، والباب الثالث هو باب الإسلام وكان اسمه باب مروان لموقعه على بيت مروان الذي كامتداد على طول الجدار من الزاوية الجنوبية الغربية وحتى غربي المحراب، ولقد أزال المهدي الواجهة الشمالية للمسجد عند تعديله.

وتتركز زخرفته في تزيين الجداريين الجنوبي والشمالي، فقد زين الجدار الجنوبي بأشرطة رخامية، وهي أشرطة عرضية تعلوها كتابات من آيات قرآنية، وأشعار وقصائد قصيرة.

أما في الجدار الشمالي، فقد تم وضع فتحات لإدخال النور، وتم تزيينه بالفسيفساء، وتم تغطية السقف بالخشب الملون والمزين. ويقوم المنبر في الوسط بين الجدار الجنوبي والمحراب، وكان محراب الرسول (صلى الله عليه وسلم) مكونا من درجتين، فجعلها معاوية ثماني درجات، بإضافة ست درجات في أسفله، وقد احترق هذا المحراب في القرن الثالث عشر.

وفي الجهة الجنوبية الشرقية اقيم قبر الرسول (صلى الله عليه سلم) في غرفته الخاصة، وقام عمر بن عبد العزيز ببناء حاجز مستطيل حول القبر. وبين القبر والمحراب فضاء يسمي (الروضة) وهو مكان استعمله الرسول للاستقبال، وقد تم تبليطها في العهد الأموي.

وكان مشروع التوسعة في العهد السعودي الحالي أكبر مشروع توسعة يشهدها المسجد على مر العصور، حيث بدأها الملك عبد العزيز بن سعود في النصف الأول من القرن العشرين. ثم جاءت التوسعة الكبرى في عهد ابنه الملك فهد بن عبد العزيز عاهر المملكة العربية السعودية.

المسجد الأقصى المبارك بالقدس الشريف

وقد ارتبط اسم المسجد الأقصى بإسراء النبي (صلى الله عليه وسلم) منذ أن قال تعالى: {**سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِّنَ المَسْجِدِ الحَرَامِ إِلَى المَسْجِدِ الأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ البَصِيرُ (١)**}. (سورة الإسراء: الآية- ١)

ثم كان هذا المسجد أحد الأماكن المقدسة التي تدخل زيارتها في الشعائر الإسلامية لقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: (لا تشد الرحال إلا إلى ثلاثة مساجد: المسجد الحرام، ومسجدي هذا، والمسجد الأقصى).

المسجد الأقصى المبارك

يقع مبنى المسجد الأقصى المبارك في الجهة الجنوبية الشرقية لمنطقة الحرام القدسي في القدس، وهو القبلة الأولى للمسلمين وثاني مسجد بني لعبادة الله وحده وثالث الحرمين الشريفين، أما أول من أمر ببنائه فهو الخليفة الراشدي الثاني عمر بن الخطاب بعد أن فتح بيت المقدس في ١٦هـ/ ٦٣٦م ثم أعاد بناءه الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك (٨٦- ٩٦هـ/ ٧٠٥- ٧١٤م) في الفترة الواقعة ما بين ٩٠- ٩٦هـ/ ٧٠٨- ٧١٤م) كما أكدت ذلك أوراق البردي التي أخذت عن مراسلات بين قرة بن شريك حاكم مصر الأموي واحد حكام الصعيد. (وكانت مساحة المسجد أكبر بكثير مما هي عليه اليوم، وقد ذكر المقدسي (٣٧٥هـ/ ٩٨٥م) وهو أول من أورد وصفا للمسجد الأقصى انه كان يتكون من خمسة عشر رواقا أكبرها الرواق الأوسط وسبعة أروقة في كل من الجهة الغربية والجهة الشرقية. ويفتح في كل رواق باب باتجاه الشمال أكبرها الرواق الأوسط، وجميعها مغطاة بسقف على شكل جملون أعلاه سقف الرواق الأوسط الذي ينتهي في الجهة الجنوبية بقية خشية مغطاة بالرصاص. وقد ظل المسجد قائما بتخطيطه الأصلي حتى سنة ١٣٢هـ/ ٧٤٩م حيث تهدم جانباه الشرقي والغربي جزاء الهزة الأرضية التي حدثت في تلك السنة. وتم ترميمه في عهد الخليفة العباسي ابي جعفر المنصور ١٤١هـ/ ٧٥٨م. ثم تعرض المسجد لزلزال آخر في العهد الفاطمي سنة ٤٢٥هـ/ ١٠٣٣م فأعاد بناءه الخليفة الفاطمي الظاهر لإعزاز دين الله ٤٢٧هـ/ ١٠٣٥م، وقد وصفه الرحالة الفارسي ناصر خسرو الذي زار المسجد بعد هذا الترميم عام ٤٣٧هـ/ ١٠٤٥م بوصف يشبه وصف المقدسي فقال: "على الساحة خمسة عشر رواقا، وعليها أبواب مزخرفة، ارتفاع كل منها عشرة أذرع، وعرضه ستة أذرع".

أما اليوم فيتألف المسجد الأقصى من رواق أوسط كبير يقوم على أعمدة رخامية ممتدا من الشمال إلى الجنوب، يغطيه جملون مرصع بألواح الرصاص، وينتهي من الجنوب بقية عظيمة الهيئة والمنظر، كروية الشكل، تقوم على أربعة دعامات حجرية تعلوها أربعة عقود حجرية، نتج عنها أربعة مثلثات ركنية، لتكون بمثابة القاعدة التي تحمل رقبة القبة. والقبة نفسها مكونة من طبقتين: داخلية وخارجية، زينت من الداخل بالزخارف الفسيفسائية والجصية، وأما من الخارج فقد تمت تغطيتها بصفائح الألمنيوم، واستبدلت حديثا بالواح الرصاص، وذلك في أثناء أعمال الترميم التي قامت به لجنة أعمار المسجد الأقصى. ويحيط بالرواق الأوسط من كلا جانبيه الغربي والشرقي ثلاثة أرواقه من كل جانب جاءت موازية له وأقل ارتفاعا منه.

أما الأروقة الواقعة في القسم الغربي فقد غطيت بالأقبية المتقاطعة المحمولة على العقود والدعامات الحجرية والتي تم إنشاؤها في الفترة المملوكة، وأما القسم الشرقي فقد غطي بسقوف خراسانية تقوم على أعمدة وعقود حجرية تم ترميمها وإعادة بنائها على يد المجلس الإسلامي الأعلى (١٣٥٧- ١٣٦٣هـ/ ١٩٣٨- ١٩٤٣م).

ويدخل إلى المسجد من خلال أبوابه السبعة الموجودة في الجهة الشمالية، والتي يؤدي كل منها إلى أحد أروقة المسجد السبعة، ويتقدم الواجهة الشمالية واجهة أخرى هي عبارة عن رواق تمت إضافته في الفترة الأيوبية، ويمتد من الشرق إلى الغرب، يتألف من سبعة عقود حجرية تقوم على دعامات حجرية، وعوضا عن تلك الأبواب السبعة، فقد فتح بابان أخران في كل من الجهة الغربية والشرقية للمسجد، وباب واحد في الجهة الجنوبية وذلك في فترات متأخرة.

في بداية الهجرة النبوية إلى المدينة كانت القبلة نحو المسجد الأقصى ثم ابدلت نحو الكعبة الشرفة.

يشير التاريخ إلى أن النبي (صلى الله عليه وسلم) كان يصلى ويؤم الناس في بيته في المدينة، وكان البيت يحتوي على حوش مربع واسع مسور بحائط من الطابوق. والقسم الذي خصص لزوجات النبي كان في الجزء الشرقي من ذلك الحوش وكان يحتوي على تسع غرف.

في هذا المبني المتواضع البسيط كان النبي (صلى الله عليه وسلم) يستقبل الزوار ويدير أمور الرعية، وكانت النوق والجمال تربط في ذلك الحوش وبمرور الزمن وبتقدم الدعوة أصبح ذلك الحوش المكان يصلي فيه الجميع. ثم أضيف إليه حوش آخر في الجهة الجنوبية وسور كذلك وفيه يواجه المصلين الكعبة المكرمة. ولأجل توفير الظل للمصلين أنشئ صفان من جذع النخيل مع سقيفة من جريد النخل.

هذا التصميم البسيط كان الأساس لبناء المساجد مستقبلا، إذ بقى الحوش المكان الذي يصلى فيه الجميع. ثم أضيف إليه حوش آخر في الجهة الجنوبية وسور كذلك وفيه يواجه المصلين الكعبة المكرمة. ولأجل توفير الظل للمصلين أنشئ صفان من جذع النخيل مع سقيفة من جريد النخل.

واستغني عن جذع النخيل بالأعمدة، وتحولت السقيفة إلى قبة، وجاءت هذه التطورات عقب الفتوحات الناجحة، وتوسع رقعة الأرض الإسلامية.

من المساجد الأولى أيضا مسجد الكوفة الذي بني عام ٦٣٨م. ولكن في كل المصادر والأدبيات التي دونت في تلك الفترة أو في الفترات التي أعقبتها، تشير للمسجد الكوفة. كان مسجد الكوفة قد بني كمسجد للحامية العسكرية وللناس كافة. وليس مسجدا لإظهار قوة الخلافة كما سيحدث مستقبلا في الفترة الأموية.

تشير الكثير من المصادر والأدبيات إلى أن مسجد الكوفة كانت مساحته مربعة الشكل بضلع طوله ١٠٤ أمتار، مع أعمدة بارتفاع ١٥ مترا، وكانت موزعة بانتظام وببعد متناسق على باحة الصلاة حيث تسمح للمصلين بالانتشار حولها، هذه الأعمدة صنعت من الحجر وتصل إلى السقيفة ولم يكن في مسجد الكوفة المحراب إذ لم تعرف بعد فكرة استخدام المحراب.

وعلى غرار مسجد الكوفة مسجد مدينة واسط بني سنة ٨٣هـ (٧٠٢م)، في زمن الخليفة عبد الملك وخلال ولاية الحجاج بن يوسف الثقفي، هذا المسجد بني كمسجد للخلافة ومن يمثل الخليفة. كان مسجد واسط بنفس قياس مسجد الكوفة إلا أن الأعمدة توزعت على خمسة صفوف غير أنه كان هناك فسحة سميت بالمقصورة مخصصة لنائب الخليفة.

أن المحراب لم يظهر بصورته الجلية إلا في مسجد المدينة، الذي أعاد تعميره الخليفة بن عبد الملك سنة (٧٠٧م)، رغم رفض أهل المدينة لهذه الفكرة الدخيلة واعتبروها موروثا مسيحيا، إلا أن المحراب بقى من ضمن التصميم المعماري الهندسي للمساجد مستقبلا.

بنيت كثير من المساجد في أرجاء الأراضي المتاخمة والتي دخلت الإسلام وكانت بعض تلك المساجد في عمان في نزوي مثلا التي كانت من المدن الرئيسية أنشئ مسجد (الشواذنة) في السنة السابعة للهجرة ومسجد (سعال) في السنة الثامنة للهجرة.

كل المساجد التي بنيت في هذه الفترة لم تنج من عوامل الطبيعة والزمن كما أن المواد التي استخدمت في بنائها لم تستطيع مقاومة قسوة البيئة بالإضافة إلى العوامل السياسية والاختلافات والانقسامات الطائفية إلا أن هذا كله لم يمنع من ذكرها في كل الأدبيات بكثير من الإجلال والاحترام للدور الذي لعبة في لم شمل المؤمنين وفي نشر الدعوة للدين الحنيف. ولكن ببعض من المنطق وبكثير من الخيال نستطيع أن نتصور شكل المساجد الأولى التي أنشئت في عمان إذ لا بد أن تكون قد راعت النسق المحلي في المعمار وكذلك التأثر بالحضارات المجاورة مثل اليمن.

فن العمارة في العصر الأموي

لا نستطيع أن ننكر الدور الذي لعبته الدولة الأموية في تطور الفكر المعماري الإسلامي، ولقد تم ذلك في المراحل الأولى من الدولة الأموية واستمر حتى قيام الدولة الأموية في الأندلس، وما زال هذا الفكر يؤثر على الفكر المعماري الحالي المحلي والعربي والإسلامي والعالمي.

كما وإن استغلال الموارد الطبيعية المختلفة والغنية في بلاد الشام ومنها الرخام وحجر الصوان وأنواع مختلفة من الأخشاب والأصداف كان له الدور الفاعل والحيوي. ساعد على توسع الفكر المعماري الإسلامي العربي.

إن من المظاهر العامة في بناء المساجد في الفترة الأموية أن يكون الجزء الخارجي بسيطا لا يثير الناظر، ولكن الإبهار يتأتي من داخل المسجد حيث كانت الزخارف الكتابية والنباتية والهندسية المطعمة بالذهب والحجار والصداف والفسيفساء على الجدران والمحراب والمنبر والقبة والأعمدة.

العناصر الجديدة التي وظفها فن العمارة في العصر الأموي

- إدخال تركيبة تجمع سكاني متكامل داخل القصور مع توفير كل المستلزمات الضرورية.
- جدران وأرضية الفسيفساء.
- الأشكال الآدمية والحيوانية.
- المنحوتات التزويقية.
- الصور الجدارية (الرسم الجداري).
- الحفر الناتئ على مختلف مواد البناء.

فن العمارة في العصر العباسي

العمارة والفنون في الفترة العباسية شملت مساحات جغرافية، ومواد أولية وأساليب فنية واسعة ومتعددة ومختلفة.

من عاصمتهم بغداد، سيطر العباسيون على مساحات شاسعة من العالم. من شمال أفريقا إلى جزء من أوروبا والكثير من المناطق الأسيوية، وكل مناطق الشرق الأوسط تقريبا.

كانت بغداد تجتذب العمال المهرة من مختلف بقاع المعمورة، جاءوا بخبراتهم في أرض تعدهم بالخير والرفاه والمساواة والعدل، وطور الفكر العباسي الموروث المحلي الذي عرف صناعة الطابوق، وكيفية فخره وتهيئته وحفره وللنقش عليه لاستخدامات البناء والعمار.

المسجد الجامع أخذ بعدا أخر في العصر العباسي بعد أن كان في الفترة الأموية مكان صلاة وتجمع الرعية وإظهار هيبة وأهمية الخليفة أو نائبه.

في الفترة العباسية أخذ المسجد الجامع بعدا آخر مهما إذ تحول إلى مقر للعلم والعلماء بالإضافة إلى ما سبق، وأدخلت الأروقة الجانبية، في هذه الأروقة خصصت محلات لجلوس العلماء حيث يتحلق حولهم طلاب العلم والمعرفة.

الطراز العباسي تميز بالزخرفة على الطابوق والجص، بالإضافة إلى كثرة الأروقة والأقواس والإيوان، الموروث عن الحضارات السابقة واختلفت أشكال الأقواس وارتفاعها. المساحة الأرضية أخذت أغلب الأوقات شكل المستطيل أو المربع، كما وأن الأعمدة كانت مزخرفة وبتيجان. استعمل الفنان العباسي ثلاث طرق مختلفة في زخرفة الجص الأولى والثانية كانت بالحفر على الجص المبلل، والذي لم ينشف وباختلاف طفيف، والثانية كانت بصنع قوالب وصبها وبذلك يمكن تكرار نفس التصميم عدة مرات. كما استخدم الفنان العباسي الشكال الأدمية والحيوانية والنباتية على جدران القصور.

وقد تطور استعمال الخط العربي في هذه الفترة وادخل على كل الفنون قاطبة وكان إدخال الخط لغرض جمالي تزويقي مقترنا بالعمل ككل كفعل تشكيلي وتعليمي وتذكيري، فلقد كتبت الصلوات والأدعية والآيات القرآنية الكريمة واستعملت بسخاء كبير، واكتسب الخط أبعادا جديدة وكان ملازما بشكل عضوي وحيوي لأي منتوج فني.

الفترة الفاطمية

في الفترة الفاطمية تم بناء الأضرحة والمراقد. وقد تكون تلك الأضرحة لأفراد من نسب آل البيت (عليهم السلام) أو لإمام أو ولي، وانتشر تعمير هذه الأضرحة التذكارية، وأول تلك الأضرحة بناها المعز عندما أرسل بطلب رفات أجداده، وأنشئت أضرحة لهم داخل مسجد القصر الذي شيده والذي سبق ذكره. ثم في سنة ١٠٨٥م.

قام بدر الجمالي، وهو من الفترة التي كان الوزراء قد سيطروا فيها على الحكم ببناء ضريح ومسجد على جبل المقطم. ولم يحتو على قبر بل على قبة ومنارة ومدخل يقود إلى الفناء الواسع ملتصق بساحة للصلاة. وفيه أجزاء نا؟؟ة (حنية٠) من الحائط مقابل المحراب وهذا المسجد احتوي على أولى المقرنصات الزخرفية وهذه المقرنصات كانت تستعمل بكثرة في زخرفة الأضرحة والمراقد. ومن أهم المراقد مرقد السيدة عاتكة الذي شيد سنة ١١٢٠م ومرقد السيدة رقية رشيد ١١٣٣م وهن من آل البيت (رضي الله عنهم)، كان كلا المرقدين مزوقين بالجص المحفور وبالكتابة وبالمقرنصات.

أن الطراز الفاطمي قد تميز بالزخرفة الغنية من داخل وخارج المسجد، والمواد المستعملة الجص أو الحجر، والأقواس المدببة والمقرنصات والتي استعملت لأول مرة، ورغم أن التأثير الفارسي يبدو واضحا إلا أن الطراز أخذ طابعا خاصا به، واستقل بشخصية فنية متميزة يختلف تماما عن التأثيرات الأولى للطراز الشمل أفريقي، وهذا أهم ما يميز فن العمارة الفاطمي والذي نستطيع أن نطلق عليه بحرية وجدارة الفن الإسلامي المصري.

فكما قلت إن الفكر الفاطمي هو الذي أدخل فكرة المراقد المقدسة وطور طراز العمارة الفاطمي الذي هو مزيج من الأسلوب الفارسي المطعم بمزايا عراقية خليجية أضيفت عليه مسحة من الشمال إفريقيا وهذا واضح في كيفية تصميم الأقواس وبناء الأبراج كبوابات للمدن التي تذكرنا بالأبراج العمانية.

الفترة العثمانية(*)

أن السمة الأساسية التي رافقت الفنون التي أنتجت في الفترة العثمانية هي السمة الاحتفالية إذا أن الاحتفالات الجماهيرية والعسكرية أخذت طابعا دينيا كانت تستحوذ على المجتمع العثماني وبهذا أضيفت سمة أخرى للمساجد فمن مكان لتجمع الأمة للصلاة في الفترات الأولى لظهور الدعوة وانتشارها، ثم في الفترة الأموية بالإضافة إلى ما سبق إلى مكان لإظهار القوة وجبروت السلطة وفي الفترة العباسية أضيف بعد جديد هو رعاية العلم والعلماء وتبنيهم وأضيف إلى المساجد في الفترة العثمانية بالإضافة إلى كل ما سبق ما يناسب الروح الاحتفالية. وصممت المساجد لتتكيف مع هذه الإضافة الجديد وأخذ المسجد بهذا بعدا حيويا آخر كان له التأثير القوي على زيادة نفوذ الدولة العثمانية.

هذا التغير المعنوي أدى إلى تغير في بنية الشكل والتصميم المعماري فكان لا بد من خلق مكان يشبه الشرفة للمتفرجين ومكان للعرض وربما استعيرت هذه الفكرة من العمارة البيزنطية. هذه الشرفة أتاحت للسلطان أن تكون له مقصورة ذات منصة خاصة به دائما إلى جهة اليسار من الكوة غير النافذة والتي تشبه المحراب.

كما استمرت المساجد على إضافة مساحة واسعة مخصصة لتزويد العلم مما أصبح يعرف بالمدرسة كما في هذه الفترة الحق بالمساجد ركن خاص لإعداد الطعام للفقراء وهو المطبخ. إذ من خلال هذا المطبخ جرى إطعام الفقراء كافة.

عند بناء المساجد العثمانية أدخلت بعض التقنيات الفنية التي كانت سائدة وبكثير من التضخيم والتفخيم مع الجودة والدقة العالية في التنفيذ ومنها الرقش (الأرابسك) والمقرنصات والحجر المحفور والمرمر والفسيفساء والموزائيك كما ولأول مرة استعمال طريقة تزجيج متقدمة تقنيا وهي طريقة التلوين علة الفخار بعدة طبقات متجاورة بدون تسرب ألوان التزجيج وهذه الطريقة تعرف باسم (Cuerda Seca).

أخذ العثمانيون يستولون على الكنائس الموجودة في المنطقة وتحويلها إلى مساجد مع إضافة التحويرات المناسبة لها وبذلك ادخل طراز جديد وهو تزاوج العمارة القائمة مع الأفكار الجديدة ونتج عن ذلك معمار متميز قد يقول قائل أنه هجين إلا أنه كان على مستوى عال من القيمة الفنية أدي الرخاء الاقتصادي والتوسع الجغرافية إلى إدخال مهارات جديدة وأساليب فنية متميزة وانتعشت الفنون بشكل عام وعلى مختلف الأصعدة ونتيجة لتطور الفكر المعماري تطلب ذلك أن تواكب هذا التطور تطورات في فنون أخرى مثل الفخار والحفر والنقش والتلوين وإلى ازدهار صناعة أخرى مثل الأقمشة والسجاد والزجاج الخ.

المساجد في هذه الفترة بدأت مساحتها تتضاعف والفراغات مثل الساحات العامة والمساحات المخصصة للصلاة أخذت تكبر وتحتل المساحات شاسعة لتستطيع استيعاب الواكب الاحتفالية والمسيرات التي ترافقها وكذلك لتكون مكانا مناسبا للمدعوين وأعدادهم الهائلة، كما أن القباب بدأت تأخذ شكل مجموعات بالإضافة إلى وجود قبة كبيرة رئيسية مع قبة ثانوية أصغر حجما ومجموعات كبيرة

(*) أسست هذه الدولة قبائل تركمانية مرتحلة اضطرها الحكم المغولي إلى النزوح من مناطقها الأصلية لتستوطن أواسط آسيا بعد هزيمة الدولة البيزنطية وانهيار الحكم السجلوقي. تركزت هذه القبائل أولا في المنطقة الشمالية الغربية قرب بورصة من آسيا الصغرى واستقرت في هذه المنطقة لتحكم قرونا طويلة وتغير خارطة وشكل المنطقة.

من القباب الأصغر حجما. كما أن القباب أخذت شكل النصف الدائرة والشبه المسطحة الشكل وبقيت المنارات بشكلها النحيف الأبري علامة مميزة للطراز المعماري العثماني.

ظهر هنالك نوع من المنافسة بين أجيال قادمة مختلفة أبناء مجمعات دينية عمادها وقوامها مسجد رئيسي فخم وبمساحات هائلة وكلما تقدم الزمن بالدولة العثمانية كلما ازداد حجم المساجد وملحقاتها وروعي فيها الذوق العالي والتقنيات المهارية العالية.

استعمال اللون في العمارة انجاز إسلامي محض

للألوان تأثير عميق في دواخل النفوس، بهيئة ملموسة تارة، لما ندعوه بالذوق الجمالي المتماشي مع سجية كل إنسان. والذي يقول عنها الفرنسيون (إنه الأمر الذي لا يقبل النقاش)، وتارة أخرى بنفس إيماني وروحانيات واعتقادات تدخل في كنفه الدين والأعراف والأسطورة للمجتمعات. واختلاف الشجون فيه يدعو للعجب العجاب، فيها هي مريم العذراء ذات السحنة الشقراء في المخيلة الشعبية الغربية قد أمست سوداء السحنة لدى المؤمنين البرازيليين.

وللألوان والتعبير الفني تلاقح منذ رسوم الكهوف الأولى، مثلما هي العلاقة الأزلية في اسمي صورها بين الفن والعقائد، حتى انتقلت أحداها للأخرى وأصبح اللون أداة رامزة لمفاهيم عقائدية، ولا سيما عندما استنتج عمليا أن اللون هو صفة للنور والضوء، وبدونه ينتفي ظهوره، وأن للنور السماوي الآتي من الشمس قدسية وحظوة يكتسيها في جل المعتقدات، حيث نجده في فنون المصريين القدماء. وانعكس كل ذلك في التزويق اللوني لحيطان مبانيهم. وكذلك الحال في المعالجات اللونية للفخار المزجج الذي غطي جدران المعابد في العراق القديم. أو مصاطب الزقورات أو البسطات السبع المكونة لها لعبادة الآلهة الفلكية لدى البابليين كانعكاس لعقيدة عالم الأنوار. وفي العقيدة الإسلامية جاءت دلالات اللون تعبيرية أو رمزية أو حسية أو جمالية، وارتبط اللون بمصدرين جوهريين أولهما النور القادم من السماء المقترن بالخالق الأعلى فهو (نور الله) سبحانه أو (نور القلوب) بما يعنيه الإيمان المنور لدواخل النفس المظلمة. وثمة تداخل لغوي ذو دلالات بين كلمتي (ظلمة) و (ظلم) المقترن بقبح الظلم والطغيان المنافي لجمال العدل. وهكذا احتسب كل انحراف قبح، لأنه ابتعاد عن الجمال الواجب اقترانه بإرادة الله سبحانه وتعالى. وبذلك المفهوم فإن اللون وجماله يقترن مع وجود الضياء ثم يتداخل في المفهوم مع العدل والقسطاس الإلهي. وأصبح الأسود المظلم لون الحزن والألوان المشعة دالة على الحبور في الأعراف الشعبية. وثاني الحوافز المرتبطة باللون هي العين كأداة جاسة لذلك النور واللون والعين ذكرها الله في مجمل نعمه على الناس. ناهيك عن اعتبار اختلاف الألوان في ناموس الطبيعة والخلق بحد ذاته معجزة ربانية تدعو للانتباه وأن تكريسها لم يكن يوما ما عبثا، كما ورد في الذكر الحكيم: {**أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ (٢٧) وَمِنَ النَّاسِ وَالدَّوَابِّ وَالْأَنْعَامِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ**} (سورة فاطر الآية: ٢٧). لقد وردت كلمة اللون ومشتقاته تسع مرات في سبع آيات كريمة. ووردت في القرآن ألوان الأخضر والأصفر والأبيض والأزرق والأسود والأحمر. وقد ورد في اللون الأسود في أربع آيات قرآنية وصفت فيها المجرمين والكفار والمنافقين أما الرابعة فجاءت تصف توقيت بدء الإمساك عن الطعام في رمضان. أما اللون الأبيض فتكرر ذكره في تسع آيات كريمة ودل على الهداية والنقاء والصفاء والحب والخير والحق والمشاعر الإنسانية، وتداخل مع القدسية ورمز لصفة الخالق ونجدها في العرف الشعبي بمقولة (راية الله بيضاء)، ثم جاء لون الكفن ولباس الإحرام خلال شعائر الحج، ولا غرابة أن حاكي ذلك عقائد سابقة للإسلام. وورد اللون الأزرق مرة واحدة يدل على زرقة السماء المنعكسة على صفحة ماء البحر. وورد

اللون الأحمر مرة واحدة في وصف الجبال. أما الأصفر فيرد ثلاث مرات على مرحلة نضج الثمار مرة ووصف لمشهد يوم القيامة والرياح الحانقة في أخرى أو للتعبير عن البهجة كما في قوله تعال {**قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ**} (سورة الفرقان الآية ٤٥). واللون الأخضر يتكرر في ثمان آيات ويرمز فيها إلى سر الروح والنضارة والجمال والشجر والنبات والثمر والطير والفراش والبساط والثوب. وهو أكثر الألوان متعة في الذكر الحكيم. ونجد أثرا لرمزية الألوان ورد في الأدب العربي من خلال شعر صفي الدين الحلي، ويقال بأن البيارغ العربية الحالية استلهمت من هذه الألوان (الاختيالية): بيض صنائعنا خضر مرابعنا ** سود وقائعنا حمر مواضينا

دراسة الألوان ولدى تحليلنا لتلك الألوان يجدر بنا استباق معرفة كينونة هذا الاختلاف فيما بينها، وذلك إن الدراسات التحليلية الحديثة للألوان قد بينت أن اللون ثلاث مواصفات أساسية هي:

١- كنة اللون (hue) وهو الفرق الصريح بها.
٢- قيمة اللون (value) وهي درجة عتمته أو استضاءته.
٣- شدة اللون (intensity) وهي درجة نقائه ومقدار خلطه مع ألوان أخرى.

ونجد أن مدارس (المنمنمات) قد سبقتهم في ذلك، وأعرقها مدرسة بغداد الذي مثلها يحيى الواسطي في رسمه لمقامات الحريري عام ١٢٣٧م. وبغض النظر عن التأثيرات النفسية والانطباعات التي تتركها الألوان فإن لها تأثيرات خادعة على ناظرنا بحيث أن الدافئة والفاتحة تبدو أكبر مساحة من مساحتها الحقيقية وأقرب من مكانها الحقيقي والباردة والغامقة تظهر اقل مساحة وأبعد مسافة حقيقته. وفي التراث نجد وصفا يذكره (المقريزي) لأحدى مشاهداته لقاهرة القرن الحادي عشر الميلادي بأنه شاهد صورتين جداريتين (فريسكو) لاثنين من الغنيات تبدو أحدهما وهي لابسة ثوبا أبيضا على خافية سوداء وكأنها إلى الجدار الذي صورت عليه والفتاة الثانية تلاتدي ثوبا على خلفية صفراء وتبدو وكأنها خارجة منه. وبين بارد وساخن الألوان يكمن اللونان الأبيض والأسود، حيث يمثلان الحالة الحيادية لتصنيف الألوان، وبذلك يتحكمان جوهريا في قيمة اللون. ويمكن الحصول عليهما في العمارة من لعبة النور والظلال التي تكتنف تركيب العناصر المعمارية في الخارج في حركة القباب والقبوات وتدرج أجزاء البناء التكعيبية والأفاريز و الحنابا وطرز الخط العربي أو في السطوح الداخلية المنحوتة الناتئة ذات البعدين أو حتى من خلال لعبة التناوب في حطات (المقرنصات). وفي حركة الظل هذه تكمن إحدى خبايا الجمال المعماري والفني وفي إبداع المسلمين. حيث يصنف الفن الإسلامي من الفنون التي استثمرت لعبة المعتم والمضيء هذه مثلما كان الفن المصري القديم معتمدا على تميز القيم اللونية عن بعضها لتكون الألوان غير متدرجة ومسطحة (flat). وعلى العموم فإن طبيعة الألوان ومواصفاتها في الجانب البصري والجمالي والشعوري بالفضاءات المعمارية للبناء ويمكن للمعمار الحاذق أن يكرس ذلك العمق الجوهري في إظهار السطوح والحجوم بتأثير ألوانها الطبيعية أو المكتسبة في المعالجة.

نتائج البحث

- الالتصاق بالأرض بما شمل حب الطبيعة من حيوان ونبات.
- اكتساب نظرة مدققة ومنطقية وواقعية.
- إضفاء بعد كوني هندسي منظم مستخدما الرياضيات.
- الثقافي في التجريد ووظف لذلك كل مخزونه المعرفي.

- استغل الخط بكل أبعاده من مسافة ممتدة بين نقطتين أو تحوير تلك المسافة أما لتكوين تعبيرا عن امتداد الحياة الحالية إلى الحياة الأخرى أو متعرجات تشير إلى أمواج أو خطوط رمل صحراوية وتضاريس بيئية متنوعة.
- اهتم بالثوابت من الأشياء ولم يعنيه ما هو زائل مثل الظلال والغيوم والسحاب.
- الظواهر الطبيعية مثل حركة النجوم والقمر استحوذت على مخيلته لأسباب عديدة منها أساسها العلمي الرياضي والذي يستند عليه في فروضه الدينية وأسفاره.
- استغل الحرف العربي وطوعه وطوره لخدمة إنتاجه الفني ولنشر الدعوة الإسلامية والتي تستند على العلم والمعرفة سواسية.
- استخدم التكرار الغير الممل كمصدر الهامي آخر.
- ألغى الفراغ تماما رملا إنتاجه للفني بمقومات جمالية عالية بدون حشو غير مبرر.
- البعد الحسي والرهافة الشاعرية التي تغذي عليهما الفكر العربي لأجيال طويلة.
- الانسجام التام بين الجزئيات الزخرفية المختلفة والتي نبعث متبلورة عن الفكر الإسلامي المنسجم بين الحياة الدنيا والآخرة (اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا وأعمل لأخرتك كأنك تموت غدا).
- التسطيح وعدم التجسيم الذي فسح للفنان المجال لاستغلال مساحات كبيرة متيحا لنفسه الحرية في الحركة والتعبير.
- اختلاف النوعية الجمالية للنتاج الفني في البلاد الإسلامية.
- اصطبغت كل النتاجات في مختلف الأقطار بخاصية محددة.
- تكونت شخصية مستقلة للفنان المسلم في الأرجاء الواسعة والممتدة من الوطن الإسلامي.
- كل بيئة حافظت على موروثاتها المحلية.
- تطويع الفنان المسلم الفكر السائد وزواجه مع الفكر الجديد إرضاء لعقيدته والتقاليد المحلية الموروثة.

رغم التأكيد على العمارة وبناء الحواضر، على إنها الأساس والدعامة الأولى التي جسدت الفكر الفلسفي الإسلامي، إلا أن اختلاف طرازها يبدو جليا في كل العالم الإسلامي، كما أن كل قطر إسلامي اشتهر بنتاج محلي كان علامة فارقة لموروث قديم، واختصاص مشهود له إلا أنه جدد وفق فلسفة وفكر تعتمد الإسلام قاعدة لها.

وتتكرس في العمارة الإسلامية مجموعة من العوامل والخصوصيات المنهجية يخص تلك المعالجات يمكننا إيجازها:

١- احترام الأذواق المخزونة في الذاكرة الشعبية للشعوب الإسلامية وعدم المساس بموروث الثقافات القديمة ولكن لا يلغي ذلك التأثير الوارد من روح الإسلام وألوانه المحبذة الواردة في القرآن الكريم بما رمزت ودلت وتداخلت في النفوس.

٢- تحاشي إعطاء مواد البناء صفة جديدة تختلف عن خواصها الطبيعية ودون تزويقها بطلاءات تخبئ عيوبها. وما ذلك إلا انعكاس لخطاب أخلاقي يكرس صدق السجايا (اجتناب النفاق. وبالمقارنة مع الإغريق فإن الفرنسي (غوستاف لوبون) في حضارة العرب يصفها بالألوان التي يراد منها التستر على العيوب.

٣- تكريس حالة الأداء المثالي لمواد البناء ويتمخض ذلك من التحكم في توجيه المبني يعطي أحسن النتائج البصرية وخاصة إذا علمنا أن شده الضياء الشمسي يختلف مردوده من حيث الاتجاهات فمثلا اللون الأحمر تقل الحمرة فيه في الواجهة الشمالية عنها في الواجهة الجنوبية التي فيها أكثر

احمرارا ولدينا أحسن مثال يمكن الاقتداء به حيث تحقيق تلك المثالية لدى معالجة واجهات مدرسة السلطان حسن في القاهرة المبني عام (٧٥٨هـ- ١٣٥٦م) والذي اختير لكل واجهة نفس الحجر الواقع بالاتجاه نفسه في مفلع الحجارة في الجبل لكي تحتفظ بنفس المردود وانعكاس اللون الطبيعي.

٤- اختيار الألوان الهادئة الباردة في المعالجات الداخلية أين يختفي تأثير النور الطبيعي وبغرض خلق أجواء إنسانية صميمة قريبة للنفس ومؤنسة لها، وأهم تلك الألوان الأزرق والأزرق الفيروزي والأخضر والتي لها تأثير نفسي مركب على النشاط العضوي للجسم مثل ضغط الدم وارتخاء العضلات. أو حتى من خلال المعالجات بالنحت الناتئ والزخارف المحفورة التي تلعب درجات الظل فيها الدور الجمالي.

٥- استعمال الألوان المستقاة مباشرة من المحيط البيئي في عملية (التزويق)، وعدم التمادي في الاتكال على إصباغ لونية مجلوبة من بيئات ثانية، ولا سيما لدى العامة.

٦- تنويع المدى اللوني في المعالجات الزخرفية وإثراء الحالة الاختيارية الموسعة والمتجانسة في إجراء الزخارف الناظمة. والأطباق النجمية، بحيث تهب حدا غير محدود من الخيارات الإبداعية. ويجدر أن نذكر هنا موقع اللون (علم الجمال) والتحليل النفسي، وأن وجود المعالجات الفنية يقع على نقيض من الاقتصاد حيث لا يعمل بالقوانين الطبيعية العامة للوجود، بل يهتم بالواقع المحسوس الذي يصبح من خلال الإدراك الجمالي للموضوع أمرا ممكنا وضروريا له. وهذا يثير التساؤل عن أي الألوان هي الأجمل؟. ويقول بهذا الصدد العالم النفساني الألماني فشنر (صحيح أن اللون الأحمر جميل إذا ظهر على وجنة الفتاة. ولكنه ليس جميلا الأسبان خلال تواجدهم في القصر لاحقا). ومنحك اللون في قصور الحمراء انطباعا بأنه لا يحمل وظيفة فنية قائمة على عنصر الزخرفة فحسب، بل أن له بعدا فلسفيا أيضا. فاللون له علاقة بالضوء. إنه أحد مكونات الطيف الشمسي فالضوء في الفلسفة الإسلامية رمز للنورانية. وهذا يؤكد بأن حضور اللون هو بمثابة تعبير عن الوجود الإلهي، لأن اللون لا وجود له بدون الضوء. ولم يخلوا عالم الألوان من الرمزية التي اختلفت في عقلية مختلف الشعوب حيث نجد بونا شاسعا بين الذوق الإسلامي بالمقارنة مع الأديان والثقافات الأخرى... ونعتقد بأن في العقائد اليهودية والمسيحية شيء مما نشترك به في رمزية الألوان ومدلولاتها مع المفاهيم الإسلامية للألوان يعود للصفة التوحيدية المشتركة والبيئة الواحدة التي خرجت منها الديانات السماوية الثلاث. الخارجي والمعالجات الداخلية لبيوت الله، وذلك باستعمال التزجيج المعشق، الذي ينسق ويتألف مع الفسيفساء الذي يغلب عليها اللونين الأزرق والفيروزي الغامق. وتعكس مجموعات كلتا الألوان المماثلة والمتعارضة ما هو موجود في الطبيعة. ومن خواص الزخارف الإسلامية الصميمة هي تراص الألوان المتعاكسة وتجانسها في المساحات الكبيرة بحيث تشابك بتناغم مع المساحات البارزة والمنيرة (accentuate) لتخلق انطباعات لونية أخاذة. ومن الهواجس الروحانية المنعكسة في التلوين نجد أن الصناع المسلمين قد استعملوا اللون الذهبي، بحذاقة وقدروا خواصه لدى تجانسه مع الألوان الباردة (الأزرق والأخضر والبنفسجي)، ولكنهم بقوا متوجسين وحذرين من عدم انغماسهم وتماديهم في استعماله لكي لا يصب في خانة تقليد فن الأيقونات المسيحية البيزنطية. وهذا ما دعاه المنظر (تينغوسين) بالحافز التزييني) الخاص بالفن والعمارة الإسلاميين الذي جاء إظهاره صريحا أكثر من أي فن من فنون الشعوب الأخرى. ويورد لنا (غوستاف

لوبون) من أن ألوان التي استعملها العرب في مصر هي الأحمر والأزرق والأصفر والأخضر والذهبي. واثبت (لوين جو نس) الذي بحث في أواسط القرن التاسع عشر خصوصيات الفنون والألوان في قصر الحمراء في غرناطة وشارك في ترميمها واصفا إياه (إذا استثنينا المينا (الزليج أو القاشاني الذي يغطي أسفل الجدران لم يستخدم العرب في قصر الحمراء سوى الألوان الأزرق والأحمر والذهبي أي الأصفر فرتبت هذه الألوان بذوق حاذق حيث اللون الأحمر في أساس نقوشه وصبغت حواجزه الجانبية باللون الأزرق على مقياس واسع لتعديل التأثير الناجم عن الأحمر والذهبي وفصل بعض الألوان عن بعضها بمصائب (ضفائر) بيض أو بظل نتوء الزخرف، وإن ما نرى أثره في القصر من اللون الأخضر أو الأسمر أو الأرجواني فقد جاء من الترميمات السنة التي قام بها اللون المهيمن ويعد المنظر الأمريكي (تينغوسين ettinghausen)، وإن استعمال اللون في العمارة يمثل (إنجاز إسلامي محض) ويضيف في ذلك: (إن خصوصيته تكمن في إنه يغاير ويناقض الكبت أو القيود التي مورست على البنايات الغربية). ويضيف في ذلك بأن جل المناظر في الأقاليم الإسلامية، التي تمتد من الأطلسي إلى بحر الصين، يمكن أن تتميز بأنها قاحلة حارة، وأن تلك المساحات الجدباء نحوي بضع ميزات لونية خاصة. ومن المعالجات التي تعد مجلبة للراحة البصرية والمتعة للمسافر المرهق الذي قطع الفيافي، ثم ولج إلى اللون الطيني المميز لسحنة المدن فكانت المعالجة باللون الفيروزي المجسدة في قبة أو سقف مخروطي لضريح أو جامع محلي قاطعا به دابر الملل وكاسبا راحة النفس. وورد رأي المعماريان الإيرانيان (نادالان) و(لإله باختبار) في كتابهما الوحدة (the sense of unity). بالمعالجات اللونية الإسلامية، بما يسمي (انسجام التضاد) الذي حققته تلك المعالجة حيث نجد الخيمة الفيروزية البادية لسقف جامع يمكن أن تزيد في الراحة بالتضاد مع النبرة الصفراء والصفراء الداكنة المنعكسة عن البيئة القاحلة المحيطة. إن ذلك التضاد والمعاكسة يهب للناظر تدرج لوني أكثف وأعمق. والمعماريان ينحيان منحي صوفي في (التقاليد اللونية الإسلامية الموروثة التي يمكن عدها نموذجية بالارتباط والتداخل مع السجية الغيبية والتي دخل في نطاق ثنائية الضوء والظلمة كاحتمالات دائمة ومستترة في النموذجية السماوية). وهما يركزان على نظامين من اللون عندما يجتمعا يشكلان مجموعة من سبعة أشكال: أبيض وأسود، لون الصندل، أحمر، أزرق، أخضر، وأصفر. وبتوافق مع المنظر التقليدي، فإن كل لون من هذه الألوان يعد ممثلا للإجواء الصميمة وعاكسا لخصائصها واستثمرت غزارة الألوان في العمارة الإسلامية بحذاقة في التزيين.

بظهور الفكر الفلسفي الإسلامي والداعي إلى التوحيد المطلق والنسيم التام لله تغيرت النظرة إلى الفن وأخذت منحي آخر يملئه التسامي والابتعاد عن واقع مادي محسوس، تم التركيز على فن العمارة بالدرجة الأولي بعد أن أبعدت كليا فكرة التماثيل والأنصاب. وأضاف الفنان المسلم كل الخلفيات الأساسية، والموروثات المحلية، لخدمة فنه وفكره وفلسفته الدينية.

المصادر

(قلعة نزوي) منشور عن وزارة التراث القومي والثقافة- سلطنة عمان.

سمارت، نينيان، أديان العالم، جامعة كمبردج.

مكية، محمد، الثابت والمتغير في الفن المعماري مجلة الموسم- فصيلة تصدر في هولندا عدد ٤١- ٤٢ سنة ١٩٩٩.

لويس: ب، تاريخ العمارة العثمانية، كودوين طبعة ١٩٨٧- لندن المتحف البريطاني، لندن ١٩٧٦.

ولسون، ايفا، الزخرفة الإسلامية، المتحف البريطاني.

زيارات موقعية للمتحف البريطاني والمكتبة البريطانية لمراجعة حوليات مثل لورمير جازيتاجورنال اوف منك سوسايتي.

ديلوس، بيتر، العمارة الإسلامية، دار كوينخمان.

عمان ٩٢- بالإنجليزية دليل عن وزارة التراث (القومي) والثقافة سلطنة عمان.

بيترسون، جي. أي. عمان في القرن العشرين- عن دار نشر هاربر و روو.

كروسويل، جون، الفخار العثماني المتحف البريطاني.

ريس، ديفد تالبوت، الفن الإسلامي- نسخة منقحة الناشر ثيمس وهدسون.