عمادة الدِّراسات العليا

جامعة القدس

المدلول الرَّمزيُّ والدِّينيُّ للزَّخارف الفسيفسائيَّة الأمويَّة في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة

أسماء إبراهيم عبد الغني قواسمة

رسالة ماجستير

القدس – فلسطين

1440 هـ / 2018 م

المدلول الرَّمزيُّ والدِّينيُّ للزَّخارف الفسيفسائيَّة الأمويَّة في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة

إعداد:

أسماء إبراهيم عبد الغني قواسمة

بكالوريوس فقه وتشريع – جامعة القدس – فلسطين

المشرف الرَّئيس: إبراهيم أبو أعمر

المشرف المشارك: محمَّد سعود أبو عيشة

قُدِّمَت هذه الرِّسالة استكمالاً لمتطلَّبات درجة الماجستير في الآثار الإسلاميَّة

من المعهد العالي للآثار الإسلاميَّة/ جامعة القدس

1440 هـ / 2018 م

جامعة القدس
عمادة الدِّراسات العليا
الآثار الإسلاميَّة / المعهد العالي للآثار

إجازة الرِّسالة

المدلول الرَّمزيُّ والدِّينيُّ للزَّخارف الفسيفسائيَّة الأمويَّة في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة

اسم الطّالب/ة: أسماء إبراهيم عبد الغني قواسمة.

الرَّقم الجامعيّ: 21220293.

المشرف: إبراهيم أبو أعمر.

المشرف المشارك: محمَّد سعود أبو عيشة.

نوقشت هذه الرِّسالة وأجيزت بتاريخ: 27 / 11 / 2018 من أعضاء لجنة المناقشة المدرجة أسماؤهم وتواقيعهم:

1-رئيس لجنة المناقشة: د.إبراهيم أبو أعمر

2. المشرف المشارك: د.محمَّد سعود أبو عيشة

2-ممتحناً داخليّاً: د. مصطفى ابو صوي

3-ممتحناً خارجيّاً: د. مروان ابوخلف

القدس – فلسطين

1440 هـ / 2018 م

الإهـــــداء

إلى مَنْ ضحَّت بالغالي والثَّمين لتكون سَنَداً وعوناً لي

إلى مَنْ أضاءت ليَ الدَّرْب

إلى المصدر الثَّمين للسَّعادة والنَّجاح

إلى مؤيِّدتي الجميلة

مَنْ توقظني كلماتها وتعينني إلى ما لا نهاية رغم كلِّ شيء

مَنْ علَّمَتْني عدم الاستسلام؛

لأنَّها تفعل كلَّ هذا من غير مقابل

إلى أمّـــي أهدي هذا العمل

إقرار:

أُقرُّ أنا معدّ الرِّسالة أنَّها قُدِّمت لجامعة القدس؛ لنيل درجة الماجستير، وأنَّها نتيجة أبحاثي الخاصَّة، باستثناء ما تمَّت الإشارة إليه فيما ورد، وأنَّ هذه الدِّراسة، أو أيَّ جزء منها، لم يقدَّم لنيل درجة عليا لأيَّة جامعة أو معهد آخر.

التَّوقيع:

أسماء إبراهيم عبد الغني قواسمة

التّاريخ: 27 / 11 /2018

الشكر والتقدير

الحمد لله الَّذي هدانا لهذا، وما كنّا لنهتدي لولا أنْ هدانا الله، والشُّكر لله على جزيل نعمه وعونه؛ لمنحي القدرة والصَّبر على إنجاز هذه الرِّسالة.

ويسعدني أنْ أتقدَّم بجزيل الشُّكر والتَّقدير إلى **الدُّكتور الفاضل: محمَّد سعود أبو عيشة**؛ فله منّي خالص التَّقدير والوفاء على ما قدَّمه لي من توجيهات ومساعدة؛ من أجل إكمال هذه الرِّسالة.

ويسرُّني أنْ أتقدَّم بآيات الشُّكر والتَّقدير إلى الدُّكتور إبراهيم أبو أعمر؛ لإشرافه على هذه الرِّسالة، وكذلك إلى الدُّكتور عيسى الصّريع الَّذي لم يبخل عليَّ بالعون والمساعدة ،ولا يغيب عنّي أنْ أشكر طاقم التَّدريس؛ لما قدَّمه لي من نصائح وإرشاد، منذ قبولي في المعهد، وحتّى لحظة إعداد هذه الرِّسالة.

كما أتقدَّم بجزيل الشُّكر والتَّقدير والاحترام **لوالدي**، الَّذي دعمني ووقف إلى جانبي؛ لإتمام دراستي، وأدعو الله العزيز القدير أنْ يُتِمَّ عليه كمال الصِّحَّة والعافية، وأنْ يدفع عنه كلَّ سوء.

وبكلِّ مشاعر الاعتزاز والوفاء بالجميل، يسرُّني أنْ أسجِّل شكري وتقديري لإخواني وأخواتي: مأمون، وسماح، وولاء، وبهاء، وعبد الغني، ولا أنسى شقيقة عمري شيماء، أسكنها الله فسيح جنانه.

أمّا رفيق العمر (محمَّد)؛ فله كلُّ الشُّكر والتَّقدير، كيف لا وهو مَنْ وقف إلى جانبي بكلِّ رحابة صدر، وقدَّم لي العون والتَّشجيع؛ لاستكمال هذه الرِّسالة، ولا يسعني إلّا أنْ أدعو الله العليَّ القدير أنْ يوفِّقه لكلِّ ما يحبُّ ويرضى.

ولا أنسى الإخوة الزُّملاء الَّذين قدَّموا لي المساعدة؛ لإنجاح هذه الرِّسالة، فَلَكُمْ منّي جميعاً أسمى آيات التَّقدير والعرفان.

فالشُّكر، كلُّ الشُّكر لكلِّ مَنْ وقف إلى جانبي، وسانَدَني، وأدعو المولى أنْ يجعلها في ميزان حسناته، وجزى الله الجميع خير جزاء، وأثابهم نِعْم الثَّواب.

الملخَّص:

يمثِّل الإرث المعماريُّ الرَّمز المعبِّر عن هُوِيَّة الأمَّة في الفكر والثَّقافة؛ فهو انعكاس للحياة الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة والاقتصاديَّة والدّينيَّة، وتُعدُّ العقيدة الإسلاميُّة أساساً لتكوين المفاهيم في الفنِّ الإسلاميِّ من جهة، ووسيلة مباشرة في خدمة الدّين من جهة أخرى؛ لأنَّ هذا الفنَّ قد أخذ رؤيته الكبرى في فهم الغيب والوجود معاً من خلال الدّين كونه رسالة سماويَّة إلهيَّة، تُعَدُّ منطلق الفلسفة الفنِّيَّة والجماليَّة الَّتي ينحدر منها الفنُّ الإسلاميّ في تفاصيله كلِّها، ولذلك، تبدو العلاقة بين الفنِّ والدّين علاقة فلسفيَّة إيمانيَّة؛ فالدّين الَّذي دعا إليه الإسلام ترجمه الفنُّ الإسلاميُّ إلى لغة فنِّيَّة مذهلة، إذ يتحوَّل نداء التَّوحيد فلسفة محكمة تحكم كلَّ شيء: الخطَّ، واللَّون، والمساحة، والزَّخارف، والعلاقة القائمة بينها جميعاً.

ويُعَدُّ مبنى قبَّة الصَّخرة المشرَّفة آية في الهندسة المعمارية الإسلامية، ليس في العصر الَّذي بُنِيَ فيه فحسب، بل على مرِّ العصور؛ فقد عُرِفَ بزخارفه الدّاخليَّة والخارجيَّة الَّتي ملأت أرجاءه، وحملت أشكالا هندسيَّة ونباتيَّة وخطِّيَّة تطوِّقه.

ويهدف هذا البحث إلى دراسة المدلول الرَّمزيِّ والدّينيِّ للزَّخارف النَّباتيَّة والهندسيَّة والخطِّيَّة في فسيفساء الواجهات الدّاخليَّة لمبنى قبَّة الصَّخرة، دراسة تحليليَّة، وَفْقَ منظور دينيٍّ ، يمثِّل فكرة أطلقها سابقاً باحثون، منهم Myriam Rosen-Ayalon في دراسة بعنوان "THE EARLY ISLAMIC MONUMENTS OF AL-HARAM AL-SHARIF"، غير أنَّ ما قمت بدراسته في هذا البحث احتواء لهذه الفكرة الَّتي طرحتها الكاتبة، بتفصيل أدَّق للسنه النبوية .

وقد جاء هذا البحث موزَّعاً على أربعة فصول، على النَّحو الآتي:

الفصل الأوَّل: الزَّخارف الفسيفسائيَّة: فقد تناولنا فيه الزَّخرفة في الفنِّ الإسلاميِّ، وعمدنا إلى تعريفها لغةً واصطلاحاً، ثمَّ انتقلنا إلى تطوِّرها التّاريخيِّ، والهدف منها، وميِّزاتها وخصائصها؛ ففنُّ الزَّخرفة فنٌّ يحاكي الطَّبيعة من زاوية منسجمة مع نظرة الإسلام للوجود الَّذي يبحث عن روح الموجودات بدلاً من مادِّيَّتها، وتنقسم الزَّخارف في الفنِّ الإسلاميِّ إلى زخارف نباتيَّة، وهندسيَّة، وحيوانيَّة (خاصَّة بالكائنات الحيَّة)، وكتابيَّة، ومن ثمَّ تطرَّقنا للحديث عن انعكاسات هذه الزَّخرفة على الفنون الغربيَّة، وفضلاً عن ذلك، فقد تناولنا الزَّخارف الفسيفسائيَّة من حيث: مفهومها، وتطوُّرها التّاريخيّ، والموادّ المستخدمة لإنتاجها، وتقنيات إنجازها.

أمّا الفصل الثّاني: المسجد الأقصى المبارك: ناقشنا فيه تعريفا للمسجد بصورة عامَّة، ثم انتقلنا للحديث عن تاريخه: دينيّاً ؛ فتناولنا مفاهيم المسجد الأقصى وأحكامه، وبدأنا بسؤال: هل يُعَدُّ المسجد الأقصى حَرَماً؟ ثمَّ انتقلنا للحديث عن فضائله، ومكانته، وخصائصه، وأحكامه، والتَّسلسل الدّينيّ وتتابع الأنبياء والرُّسل –عليهم السّلام– عليه، ومن ثَمَّ ختمنا الفصل بالحديث عن إشكاليَّة الزَّخارف والنُّقوش في المساجد بين الفقه والفنّ.

وأمّا **الفصل الثّالث: الزَّخارف الفسيفسائيَّة ذات الدَّلالة الدّينيّة والرَّمزيةّ في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة:** فقد تناولنا فيه مدلولات العناصر الزُّخرفيَّة في الدّين الإسلاميّ، وموقع الرَّمزيَّة والفكر المتَّبع داخله، ثمَّ انتقلنا للحديث عن قبَّة الصَّخرة المشرَّفة من حيث: وصفها، وتخصيصها، والعوامل الَّتي دفعت المعماريِّ إلى بنائها، ومراحل الصِّيانة والتَّرميم الَّتي مرَّت بها، ومكانتها في عيون الرَّحّالة المسلمين، ومن ثَمَّ تحدَّثت عن الفكر التَّخطيطيِّ الإسلاميِّ لها من حيث:

- العناصر المعماريَّة فيها، ومدلولاتها.
- الزَّخارف الفسيفسائيَّة في القبَّة.

– توزيع الزَّخارف الفسيفسائيَّة في القبَّة.

– العناصر الزُّخرفيَّة في قبَّة الصَّخرة: (زخارف نباتيَّة، وزخارف هندسيَّة، وزخارف كتابيَّة).

– مزايا زخارف قبَّة الصَّخرة.

ومن جهة أخرى، فقد جاء **الفصل الرّابع: المدلول الرَّمزي والدّينيّ للعناصر الزُّخرفيَّة:** للحديث عن العناصر الزُّخرفيَّة: مفهومها، والفكر الرَّمزيُّ والدّينيُّ ما قبل الدّين الإسلاميّ، وبيان مدلولاتها الرَّمزيَّة والدّينيَّة الَّتي شملت: العناصر النَّباتيَّة، والهندسيَّة، والدِّلالة اللَّونيَّة للزَّخرفة، والزَّخرفة التَّصويريَّة (الكائنات الحية)، والزَّخرفة ذات الأشكال المتعدِّدة والمتنوِّعة (كالهلال، والنُّجوم، والشَّكل المجنّح....)، والزَّخرفة باستخدام الحليّ.

وفي نهاية البحث، تأتي الخاتمة، الَّتي ضمَّنتها ما توصَّلت إليه في هذه الدِّراسة، من نتائج، وتوصيات، وملاحق، وملخَّص باللُّغة الإنجليزيَّة.

The Symbolic and Religious Significance of the Umayyad Mosaic Decorations in the Dome of the Rock

Prepared by: Asmaa Ibraheem Abed Al-Ghani Qawasmeh
Supervisor : Dr. Ibrahim Abu A'mar
Dr. Moh'd Abu Aysheh

Abstract

Architectural heritage is a reflection of social, political, economical and religious life. The Islamic doctrine is the basis for the formation of concepts in Islamic art on one hand, and a direct mean of serving religion on the other because this art has taken its great vision in understanding the unseen and the existence together Through religion being a divine heavenly message, considered the artistic and aesthetic philosophy in which Islamic art is derived in all its details. Therefore, the relationship between art and religion appears to be a faith-philosophical relationship. The religion that was called by Islam, is translated into an amazing artistic language. The call of monotheism turns into a philosophy that governs everything: the line, the color, the space, the decoration and the relationship between them all.

The Dome of the Rock is considered a masterpiece of Islamic architecture, not only in the era in which it was built, but throughout the ages. It was known for its interior and exterior decorations, which fulfilled its surroundings with geometric, vegetative and linear forms.

This research aims to study the symbolic and religious significance of some of the architectural, geometric and linear motifs in the mosaic of the interior facades of the Dome of the Rock. An analytical study, based on a religious perspective, is an idea that was previously launched by researchers, including Myriam Rosen-Ayalon. For this idea put forward by the writer, but, not

according to the perspective of the Quran, but according to the manners of the Sunnah.

This research is divided into four chapters, as follows:

Chapter 1: deals with the decoration of the mosaic in Islamic art, and it defines its language and terminology. It then moves on to its historical development, its purpose, its features and characteristics; the decoration is an art that imitates nature from a perspective consistent with Islam's view of existence, The decoration in Islamic art is divided into floral, geometric, animal (and living) motifs, and calligraphy in the Islamic art. It then spoke about the implications of this decoration on western art. Moreover, Late in terms of mosaic decoration: the concept, its historical development, the materials used to produce them, and techniques of completion.

Chapter 2: Al-Aqsa Mosque: I discussed the definition of the mosque in general, and then I moved to talk about its religious history; faith and creeds. It also dealt with the concepts of the Aqsa Mosque and its provisions, and began to ask: Is Al-Aqsa Mosque *Haram*? Then I went on talking about its virtues, its status, its characteristics, its rulings, the religious importance, and the sequence of the prophets and messengers - peace be upon them - and then I concluded the chapter by talking about the problematic decorations and inscriptions in the mosques between jurisprudence and art.

Chapter 3: The Religious and Symbolic Meaning of the Umayyad Mosaic Decorations within the Dome of the Rock and How to Use them from a Religious Perspective: It dealt with the meanings of the decorative elements in the Islamic religion and the location of the symbolism and thought within it, and then moved on to the Dome of the Rock in terms of its description, Which led the architect to build, and the stages of maintenance and

restoration that passed by, and its status in the eyes of Muslim travelers, and then talked about the Islamic planning thought to them in terms of :

- Architectural elements, and their implications.

- The mosaic decorations in the dome .

- Distribution of mosaic decorations in the dome.

- Decorative elements in the Dome of the Rock: (floral ornaments, geometric ornamentation, or calligraphy decoration).

- The advantages of the Dome of the Rock decorations.

Chapter 4: talks about the symbolic and religious significance of the decorative elements; their concept, symbolic and religious thought before the Islamic religion, the statement of its symbolic and religious implications, which included plant elements, engineering, color significance of decoration, Living), decoration with multiple and varied shapes (such as crescent, stars, winged shape ...), and decoration using jewelry.

At the end of the research, the findings of this study, conclusions, recommendations, supplements and a summary in English were included.

المقدِّمة:

يُعدُّ المسجد الأقصى واحداً من أهمِّ المعالم الإسلاميَّة المقدَّسة في العالم؛ فهو أولى القبلتين وثالث الحرمين، وواقع داخل المدينة القديمة في القدس المحتلَّة في فلسطين، وهو اسم لكلِّ ما دار حولهُ السّور الواقع في أقصى الزّاوية الجنوبيَّة الشَّرقيَّة من المدينة القديمة المسوَّرة، وتبلغ مساحته 144 دونماً.

وقد مرَّ المسجد الأقصى بمراحل زمنيَّة وحقب تاريخيَّة كثيرة، ويرى غالبيَّة العلماء المسلمين أنَّ أوَّل من بنى المسجد هو آدم –عليه السَّلام–، وأنَّه اختطَّ حدوده بعد أربعين عاماً من إرسائه قواعد البيت الحرام، بأمر من الله تعالى، دون أن يكون قبلهما كنيس أو كنيسة أو هيكل أو معبد، وفيما بعد، مرَّ هذا المسجد بعهود ومراحل عديدة، ذكرها التّاريخ وصولاً إلى العهد الإسلاميّ.

وتُعَدُّ قبَّة الصَّخرة أثراً ذا أهمِّيَّة كبرى في تاريخ العمارة الإسلاميَّة؛ فهو خالد في قلب كلّ مسلم، وفي عقيدته؛ لارتباطه بالإسراء والمعراج، كما أنَّه شاهد حيٌّ وأثر باقٍ يشهد على نشأة فنِّ العمارة الإسلاميَّة، وجمال الزَّخرفة المرتبطة بها.

كيف لا، وقد عُرِفت قبَّة الصَّخرة بتصميمها المعماريِّ، وزخارفها المصنوعة من الفسيفساء والجصّ، والخشب، والقاشاني وغيرها، وفضلاً عن ذلك، فقد امتازت القبَّة بزخارفها الَّتي تحيط بأرجاء المبنى من الدّاخل، وتضمُّ لوحات عديدة ذات موضوعات متنوِّعة، من نباتات وأشجار وغيرها، كما تضمُّ لوحات كتابيَّة، بين نصوص تذكاريَّة وآيات قرآنيَّة، ولا تزال هذه الزَّخارف الفسيفسائيَّة –الَّتي تعود إلى العصر الأمويّ– قائمة حتّى الآن، في حين لم يبقَ خارج مبنى قبَّة الصَّخرة منها شيء، سوى مدخل الباب الغربيّ، والباب الشَّرقيّ، وجزء قليل منها موجود حالياً في المتحف الاسلامي.

ونظراً لأهمِّيَّة قبَّة الصَّخرة ومكانتها العالية عالميّاً، بوصفها نموذجاً راقياً في تاريخ العمارة الإسلاميَّة؛ فإنَ هذه الرِّسالة تقدِّم دراسة وبحثاً للوصف المعماريِّ للمبنى؛ ليتسنّى للقارئ العامّ أنْ يتصوَّر الشَّكل البنائيَّ للمسجد، ومن ثَمَّ دراسة الزَّخارف والحلى المعماريَّة فيه بصورة عامَّة، والتَّطرُّق إلى وصف الزَّخارف الفسيفسائيَّة الَّتي نُقِشت في العصر الأمويّ وتحليلها، من خلال ذكر أنواعها، وأشكالها، وما لحق بها من تحوُّلات، والعودة إلى أصولها، ومحاولة الرَّبط بينها وبين مدلولاتها الرَّمزيَّة والدّينيَّة، وَفْق المنظور الدّينيِّ والتصور الاسلامي لها؛ فهذه الدِّراسة إسهام متواضع في مجال الدِّراسات التَّحليليَّة للزَّخارف الفسيفسائيَّة في مبنى قبَّة الصَّخرة.

أهداف الرِّسالة:

تهدف هذه الدِّراسة إلى تحقيق أهداف عديدة، منها:

أ- التَّعرُّف على الرَّمزيَّة الفنِّيَّة والدّينيَّة في بناء مسجد قبَّة الصَّخرة، وربطها بالمكان والزَّمان، وتفسير الزَّخارف وتحليلها؛ في محاولة لتذوُّقها، والوقوف على أسرار هذا اللَّون من الزَّخارف، وجماليّاته، ومعانيه.

ب- السَّعي الحثيث للإفادة من هذا الكنز المعماريِّ الأصيل، في تعميق فِكر الدّين الاسّلامي في الزَّخارف الَّتي تحويها مثل هذه المباني.

ج- العمل على إرساء دعامات الثِّقة والفخر بإنجاز الفنّان المسلم، وقدرته على الرِّيادة في تلك الأزمان، والحفاظ على هذا النَّوع من الفنون، والمساهمة في تطوُّره، وإرجاعه إلى سالف عهده.

د- التَّأكيد على الأصالة الإسلاميَّة المعماريَّة للفسيفساء في المسجد؛ بوصفها ردّاً على ما جاءت به بعض بحوث المستشرقين، الَّتي رأت أنَّها عمليَّة نقل حرفيٍّ من الحضارة البيزنطيَّة المسيحيَّة، والسّاسانيَّة.

هـ- إبقاء مدينة القدس والمقدَّسات الإسلاميَّة بما فيها من عمارة، وفنون، في ذاكرة العرب والمسلمين؛ فالقدس قبلة المسلمين الأولى، وثالث الحرمين الشَّريفين، والحفاظ على عمارتها وتراثها ومقدَّساتها ينبغي أن يكون في أولويّات أبحاثنا.

تعريف الرِّسالة:

دراسة وصفيَّة، وتصنيفيَّة، وتحليليَّة للزَّخارف الفسيفسائيَّة الَّتي تعود إلى الفترة الأمويَّة في مسجد قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، وَفْقَ المنظور الدّينيِّ ، وبحث في الرَّمزيَّة الفنِّيَّة والدّينيَّة لها، وارتباطها بالمكان والزَّمان، ومحاولة لتفسير أسباب اختيارها لتزيين المبنى.

وهكذا، فقد درسنا العناصر الزُّخرفيَّة المنجزة بالفسيفساء، من حيث: التَّعريف بها، وإلقاء نظرة على تاريخها، وسبب اختيارها، وربطها بفكرة المبنى، كيف لا، وقد احتوت قبَّة الصَّخرة المشرَّفة كثيراً من القيم والعناصر والمكوِّنات المعماريَّة الَّتي تجعلها تحفة معماريَّة رائعة؟!

سبب اختيار الرِّسالة (أهمِّيَّة الدِّراسة):

تنبع أهمِّيَّة الدِّراسة وسبب اختيارها من أهمِّيَّة المبنى، والموضوع المرتبط به، والأهداف والنَّتائج المرجوَّة منه؛ فالدِّراسة حول الزَّخارف الفسيفسائيَّة في مسجد قبَّة الصَّخرة، الَّذي يمثِّل مَعْلَماً بارزاً في المسجد القدسيّ.

ولا يخفى على أحد أنَّ الله -عزَّ وجلَّ- قد ذكر المسجد الأقصى في القرآن الكريم، قال تعالى: "سُبْحَانَ الَّذي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إلى الْمَسْجِدِ الأقصى الَّذي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّه هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ" (سورة الإسراء: رقم17 / 1)، فهو مهبط الوحي، ومعراج الرَّسول -صلّى الله عليه وسلَّم- إلى السَّماء، والقدس مدينة الأنبياء وموئل الصَّحابة الأطهار، ومستقرّ كثير من الملوك

والخلفاء والأمراء والعلماء، ومن تكريم الله –عزَّ وجلَّ– لها أنَّه جعلها المكان الَّذي تلتقي فيه الأرض مع السَّماء.

وأبنية المسجد الأقصى صرح حضاري مميَّز، يمثِّل قيمة نوعيَّة وحضاريَّة كبرى في تاريخ الحضارة العربيَّة والإسلاميَّة، في ماضيها، وحاضرها، ومستقبلها؛ فهي من أقدم نماذج العِمارة الإسلاميَّة وأجملها، بل إنَّها دُرَّة جماليَّة، وأيقونة معماريّة دفعت النُّقّاد والمعماريّين والباحثين والرَّحّالة وجموع الأشخاص، ممَّن أدّوا دوراً بارزاً في هذه الحضارة، إلى الحديث عنها مطوَّلاً.

وعلى الرَّغم من أهمِّيَّة موضوع الدِّراسة، وكثرة الباحثين في موضوع المسجد الأقصى، إلّا أنَّني قد لاحظت ضعفاً ملحوظاً في التَّطرُّق إلى جزئيَّة الزَّخارف الَّتي تحويها قبَّة الصَّخرة، من منظور دينيّ (قرآنيّ ونبويّ)، لدارسين عرب ومسلمين، ويمكن ملاحظة ذلك بسهولة، من خلال زيارة مواقع البحث العلميِّ والدِّراسات العليا في جامعات عربيَّة عديدة، من مثل جامعة اليرموك، والجامعة الأردنيَّة، وكذلك الجامعات الفلسطينيَّة، نحو جامعة النَّجاح، وبيرزيت، والقدس، والخليل.

منهجيَّة الرسالة:

اعتمدت في هذه الدِّراسة أسلوب (المنهج الوصفيّ والتَّحليليّ للزَّخارف الفسيفسائيَّة)، إذ عمدت إلى وصف الزَّخارف: شكلها، ونوعها، والتِّقنيات المستخدمة فيها، وتاريخها، والوصف خطوة أولى لتحليل الزَّخارف؛ والوصول إلى تفسيرها، وبيان علاقاتها ودلالاتها، وربطها بفكرة المبنى، وعلاقتها بقبَّة الصَّخرة.

نطاق الرِّسالة وعلاقة الباحث بموضوعها:

يمثِّل المسجد الأقصى بصورة عامَّة، ومسجد قبَّة الصَّخرة المشرَّفة بصورة خاصَّة، الحدود المكانيَّة للدِّراسة؛ ولعلَّ الأخير من أكثر المعالم وضوحاً في مجال الزَّخارف، ما جعلني أخصُّه بالبحث والدِّراسة.

وممّا لا شكَّ فيه، أنَّ طبيعة التَّخصُّص في كلِّيَّة الشَّريعة الإسلاميَّة، وما تلاها من اهتمام بالآثار الإسلاميَّة، في مرحلة متقدِّمة من الدِّراسة، قد شكَّل دافعاً شخصيّاً لربط التَّخصُّصين معاً، والخروج بدراسة تخدمهما بإذن المولى.

معوِّقات الرِّسالة:

لعلَّ المعوِّق الرَّئيس، الَّذي واجهني في إعداد هذه الدِّراسة، هو عدم القدرة على الوصول إلى المسجد الأقصى حاليّاً، في ظلِّ الظُّروف السِّياسيَّة الرّاهنة، ووقوع المسجد تحت الاحتلال، وعدم السَّماح لنا بزيارته إلّا بتصاريح تمكِّننا من ذلك.

خطَّة (هيكليَّة) الرِّسالة:

تسير الخطَّة المتَّبعة في الرِّسالة على النَّحو الآتي:

الإفادة من هيكليَّة عامَّة للدِّراسة، انطلاقاً من العنوان: (المدلول الرَّمزيّ والدّينيّ للزَّخارف الفسيفسائيَّة الأمويَّة في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة)، وشرحه، والإحاطة به، عَبْرَ تقسيمه إلى فصول وعناوين، على النَّحو الآتي:

الفصل الأوَّل: الزَّخارف الفسيفسائيَّة:

تُعَدُّ قبَّة الصَّخرة المشرَّفة نموذجاً جميلاً من الأبنية المعماريَّة الإسلاميَّة الموجودة على هذه الأرض المباركة، بل إنَّها من أجمل الآثار الإسلاميَّة الَّتي خلَّدها التّاريخ؛ لتناسق أبعادها المعماريَّة، ولكسوتها الدّاخليَّة والخارجيَّة، بالرُّخام، والقاشانيّ، والخشب، والنُّحاس، والفسيفساء... حتّى إنَّها لتبدو من الدّاخل لوحة زخرفيَّة في غاية الجمال والرَّوعة، تجسِّد تاريخ الفنِّ والعمارة الإسلاميَّة، وتربط هذه العمارة والفنون بالعقيدة ، وتربط الحديث بأصوله وجذوره القديمة العظيمة، وفضلاً عن ذلك، فقد تناولنا تاريخ الزَّخرفة الإسلاميَّة بالدِّراسة: تاريخها، ونشأتها، وعناصرها، وأهدافها، والغرض منها ، وعمدت إلى تعريف الزَّخارف: لغة، واصطلاحاً، والحديث عن تطوُّرها التّاريخيِّ، والهدف منها، وميِّزاتها وخصائصها، وتقسيمها إلى: زخارف نباتيَّة، وهندسيَّة، وحيوانيَّة (الكائنات الحيَّة)، وكتابيَّة، وبيان انعكاساتها على الفنون الغربيَّة، وفضلاً عن ذلك، فقد بحثتُ أيضاً في الزَّخارف الفسيفسائيَّة، من حيث: مفهومها، وتطوُّرها التّاريخيّ، والموادّ المستخدمة في إنتاجها، وتقنيات إنجازها.

الفصل الثّاني: المسجد الأقصى المبارك:

ناقشنا في هذا الفصل تعريفاً للمسجد بصورة عامَّة، ثُمَّ انتقلنا إلى الحديث عن تاريخ المسجد الأقصى المبارك: دينيّاً ؛ ومفاهيمه، وأحكامه، وبدأنا بالسُّؤال: هل يُعَدُّ المسجد الأقصى حَرَماً؟ كما بحثنا في فضائله، ومكانته، وخصائصه، والتَّسلسل الدّينيّ للأنبياء –عليهم السَّلام– على بيت المقدس والمسجد الأقصى، وختمنا هذا الفصل بالحديث عن إشكاليَّة الزَّخارف والنُّقوش في المساجد .

الفصل الثّالث: الزَّخارف الفسيفسائيَّة ذات الدَّلالة الدّينيّة والرَّمزيةّ في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة:

تناولنا في هذا الفصل مدلولات العناصر الزُّخرفيَّة في الدّين الإسلاميّ، وموقع الرَّمزيَّة والفكر المتَّبع في داخله، ثم انتقلت للحديث عن قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، من حيث: وصفها، وتخصيصها، والعوامل الَّتي دفعت المعماريّ إلى بنائها، ومراحل الصِّيانة والتَّرميم الَّتي مرَّت بها، ومكانتها في عيون الرَّحّالة المسلمين، ومن ثَمَّ انتقلت إلى الحديث عن الفكر التَّخطيطيِّ الإسلاميّ للقبَّة ومدلولاتها، من حيث :

- العناصر المعماريَّة.
- الزَّخارف الفسيفسائيَّة.
- توزيع الزَّخارف الفسيفسائيَّة.
- النُّقوش: النَّقش التَّأسيسيّ، ونقوش التَّثمينة الخارجيَّة، ونقوش فترة الإصلاحات، والنُّقوش على التَّثمينة الدّاخليَّة.
- مزايا زخارف قبَّة الصَّخرة.

الفصل الرّابع: المدلول الرَّمزيُّ والدّينيُّ للعناصر الزُّخرفيَّة:

تناولنا في هذا الفصل الحديث عن العناصر الزُّخرفيَّة، من حيث: مفهومها، والفكر الرَّمزيُّ والدّينيّ ما قبل الدّين الإسلاميّ، ومدلولاتها الرَّمزيَّة والدّينيَّة، الَّتي تشمل: العناصر النَّباتيَّة، والهندسيَّة، ودلالة اللَّون في الزَّخرفة، والزَّخرفة التَّصويريَّة، والزَّخرفة بأشكال عديدة، والزَّخرفة باستخدام الحليّ.

وهي خلاصة الدِّراسة، ويحوي الحديث عن الكتابات والدِّراسات السّابقة الَّتي تمثَّلت في دراسة(Myriam Rosen-Ayalon) (Oleg Grabar)، حول الزَّخارف الفسيفسائيَّة داخل القبَّة، والحديث عنها بأشكالها وأنواعها، وَفْقَ منظور دينيٍّ.

المشكلة البحثيَّة:

تهدف الدِّراسة إلى الإجابة على السُّؤال البحثيّ الآتي:

هل هناك مؤشِّرات (أبعاد) ووظائف للزَّخرفة الفسيفسائيَّة في قبَّة الصَّخرة؟ ولماذا اتَّخذ الفنّان في زخرفة المباني البُعد الدّينيّ بمغزاه الدّينيّ، وابتعد عن جزء من الزَّخارف المستخدمة في العصور السّابقة؟

ومن هذا السُّؤال تتفرَّع الأسئلة الفرعيَّة الآتية:

- ما المؤشِّرات للزِّخارف الفسيفسائيَة المستخدمة في زخارف قبَّة الصَّخرة؟ وما الوظائف المرجوَّة من زخارفها؟

- ما الدَّوافع الَّتي أدَّت إلى اتِّخاذ هذا الأسلوب من الفنّ كجزءاً من الفنون الإسلاميَّة؟ وهل شكَّل هذا الأسلوب من الفنِّ في زخرفة المباني الدّينيَّة خلافاً بين الفقهاء ورجال الدّين؟

- ما الفلسفة المتَّبعة في الزَّخارف الفسيفسائيَّة في قبَّة الصَّخرة ؟ وهل تشكِّل هذه الزَّخارف دوراً في طمأنينة المسلم من ناحية العبادة، أم تقتصر على الجمال والزّينة؟

- ما العوامل الَّتي ساعدت على ازدهار هذا اللَّون الفنّيّ في الأبنية الإسلامية بصورة عامَّة، وفي المسجد الأقصى بصورة خاصَّة؟

المخرجات المتوقَّعة من الرِّسالة:

– تحقيق أهداف الدِّراسة، المذكورة سابقاً.

– الإجابة على المشكلة البحثيَّة، وكذلك ما تشمله من أسئلة فرعيَّة.

– الإسهام في مجال الحفاظ على الآثار في قبَّة الصَّخرة، وتوثيقها من ناحية أكاديميَّة علميَّة.

الدِّراسات السّابقة:

ما من مصدر أو مرجع دينيّ أو معماريّ أو فنِّيّ بمختلف اللُّغات، إلّا ويجد فيه الباحث مكاناً مرموقاً لمدينة القدس ومقدَّساتها، كما أنَّه لا تخلو مكتبة من المكتبات العامَّة، أو مكتبات الجامعات، والمراكز العلميَّة من المؤلَّفات والكتابات المعماريَّة والزُّخرفيَّة والتّاريخيَّة، الَّتي تتحدَّث عن بيت المقدس.

وعلى الرَّغم من أهمِّيَّة موضوع الدِّراسة، إلّا أنَّني قد لاحظت، ومن خلال زيارة مواقع مراكز البحث العلميّ والدِّراسات العليا، في جامعات عربيَّة وفلسطينيَّة عديدة، ضعفاً ملحوظاً في التَّطرُّق لهذا الجانب، وبخاصَّة فيما يتَّصل بدراسة الزَّخارف من منظور دينيّ.

ومن أهمِّ الدِّراسات الَّتي أفدت منها في موضوع الرِّسالة:

دراسات تحليليَّة – وصفيَّة، وهي دراسات اختصَّت بـ:

– تحليل بعض أنماط الزَّخرفة في قبَّة الصَّخرة.

– تحليل العناصر الزُّخرفيَّة الفسيفسائيَّة في القبَّة، ومن هذه الدِّراسات:

- K.A.C.CRESWELL (1979), Early Muslim architecture / Vol. 1 (part. 1-2), Umayyads, A.D.622-750, with a contribution on the mosaics of the Dome of the Rock in Jerusalem and of the Great Mosque in Damascus by Marguerite Gautier-van Berchem.

قدَّمت دراسة كرزويل الحديث عن العمارة الاسلامية المبكرة للامويين مع مساهمة في فسيفساء قبة الصخرة في القدس والمسجد الكبير في دمشق.

- Oleg , Grabar (1996), The Shape of the Holy Early Islamic Jerusalem.

قدَّمت دراسة جربار تصوُّراً عامّاً عن المسجد الأقصى، وأبعاده، وأبوابه، والحديث عن قبَّة الصَّخرة من حيث: قياساتها، وأبعادها، وأبوابها، وجزء من الرَّمزيَّة، ولكن ليس بصورة موسَّعة، وأنماط الزَّخارف فيها، كما أنَّ هذه الدِّراسة غنيَّة بالتَّفاصيل، والقياسات، والأبعاد، والصُّور.

- Myriam Rosen-Ayalon (1975), The early Islamic monuments of al-Ḥaram al-Sharīf: an iconographic study. (Qedem, 28.) xvi, 73 pp., 16 [col.] plates..

وقد استفدت من دراسة أيلون كثيراً؛ إذ اتَّخذت من هذه الرِّسالة نمطيَّتها، والفكرة الَّتي قامت بطرحها لهذه الزَّخارف، ولكن، توجَّهت نحو ترجمة هذه الزَّخارف وَفْقَ منظور السُّنَّة النَّبويَّة، في حين أنَّ الكاتبة أيلون قد نَحَت نحو ترجمتها وَفْقَ منظور القرآن الكريم.

والكاتبة أيلون من الكتّاب الَّذين درسوا تفاصيل على قدرٍ من الأهمِّيَّة، تتَّصل بالمسجد الأقصى بصورة عامَّة، وقبَّة الصَّخرة بصورة خاصَّة، ولعلَّ هذا الإنجاز وحده، يمثِّل دافعاً للطَّلبة العرب والمسلمين، ليدرسوا هذه الزَّخرفة؛ لأنَّهم أولى بذلك، من جهة، وهم أهل علم بالمسجد الأقصى والدّين والفكر الإسلاميّ، من جهة أخرى.

الفصل الأوَّل

الزَّخارف الفسيفسائيَّة

إنَّ إحساس المسلم بالنِّظام هو تَأَثُّر بنظام الخلق بلا عبثيَّة أو صدفة؛ فالنِّظام له أولويَّة على العناصر الجزئيَّة المستخدمة، فهو رسالة أصيلة ذات علاقة تحقِّق الاستقرار، والاتِّساع، وجوهر الإبداع، ضمن ترابط متجانس للنِّظام ذاته.

وقد حقَّق الإسلام بعظمته تكاملاً وتناسقاً بين جوانب الإنسان المادِّيَّة والرّوحيَّة، فلا تناقض أو انفصام، وإنَّما شَكَّلَها وقيَّدها ضمن مساحة إيمانيَّة عقائديَّة تؤكِّد أنَّ هذا العالم من صنع خالق واحد هو الله، وجسَّدت الزَّخرفة الإسلاميَّة معنى التَّوحيد هذا، كما تجلّى فيها معنى إيمانيّ عميق بأنَّ هناك قوَّة عالية غير متخيَّلة وغير مجسَّدة، هي الله، وذلك من خلال الشُّعور الَّذي تحقِّقه وتفرضه التَّشكيلات الفنِّيَّة النّاتجة من التَّتابع للوحدات الزُّخرفيَّة، وهذا التَّتابع من جانبه، يشكِّل نظاماً، وليس تشكيلاً عبثيّاً متناثراً، وهي القوَّة العظيمة الَّتي يتمُّ الإحساس بها من خلال نظام متَّزن متناسق متَّسع، ما يحقِّق الانسجام ما بين العالمَيْن: عالم الخالق، وعالم المخلوق، أي ما بين المادَّة والرّوح، بين ما هو ثابت أصيل وبين ما هو ذاتيّ مرن، بصورة فلسفة الاستدامة والخلود.

1.1 الزَّخرفة الإسلاميَّة:

إذا كانت صناعة الجمال وظيفة الفنِّ الإسلاميّ؛ فإنَّ الزَّخرفة تُعَدُّ واحدة من الوسائل المهَّمة الَّتي تصنعه، كيف لا وهي العمل الخالص الَّذي لا يقصد به إلّا صُنْعَ الجمال؟ وهنا يلتقي شكلُ العمل الفنِّيّ بمضمونه؛ لِيُكوِّنا معاً وحدة متماسكة لإبداع الجمال ظاهراً وباطناً، الأمر الَّذي لا نكاد نجده في أيِّ نوع آخر من الفنون.

فهل يمكن كتابة تاريخ الزَّخرفة الإسلاميَّة، والقول بوجود إبداع وذوق فنِّيّ بوصفه تجربة جماليَّة في الزَّخارف الإسلاميَّة؟ ثمَّ ما منطلقات الزَّخرفة الإسلاميَّة ؟ وما الميِّزة الخاصَّة بفلسفتها؟

1.1.1 تعريف الزَّخارف (لغةً واصطلاحاً):

الزَّخرفة (لغةً): مفعول الزُّخرف، وهو الذَّهب، أو الزّينة، وكمال حسن الشَّيء، كما وردت في معجم لسان العرب . **(ابن منظور 1994–ج5 :345)**

أمّا اصطلاحاً: فهي فنُّ التَّزيين والتَّحلية، والهدف منها تكوين عناصر فنِّيَّة تعبيريَّة وتجريديَّة ، والزَّخرفة (decoration): علم من علوم الفنون الَّتي تبحث في فلسفة التَّجريد، والنّسب، والتَّناسب، والتَّكوين، والفراغ، والكتل، واللَّون، والخطّ، وقد تكون وحدات هندسيَّة، أو وحدات طبيعيَّة (نباتيَّة، أو آدميَّة، أو حيوانيَّة)، تحوَّرت إلى أشكال تجريديَّة، وتركت المجال لخيال الفنّان وإحساسه وإبداعه، حتّى وضعت لها القواعد والأصول **(كنعان 2010 :56)**.

وتتنوَّع الزَّخارف في العمارة الإسلاميَّة، وتظهر بأشكال وأنماط وألوان عديدة، مستمدَّة من الموروث الحرفيّ الَّذي تمتاز به الأقطار المختلفة من العالم الإسلاميّ؛ فقد تتشكَّل من الحجر كما في مصر، أو من (الطّابوق) كما في العراق، أو من الخزف كما في إيران، وتطبَّق الزَّخارف على الأرضيّات أو الحوائط أو الأسقف والقباب، وكذلك على الأقمشة والسِّجّاد والأعمال الخشبيَّة والحديديَّة والنُّحاسيَّة؛ لتزيينها وإضفاء مسحة من الجمال عليها.

وتتأثَّر الزَّخارف بمعطيات الحضارات السّابقة من جهة، وتمتزج معها بما لا يتعارض والعقيدة الإسلاميَّة من جهة أخرى؛ فعلى سبيل المثال، نجد زهرة اللّوتس المستوحاة من التُّراث الصّينيّ والتُّراث

المصريّ القديم(الشكل1:1)، كما يظهر أثر التُّراث الفنِّيّ في منطقة الشَّرق الأدنى في تلك الأشرطة المجدولة والمتموِّجة من سعف النَّخيل ومن أنصافها. **(ويلسون 1998 :4)**

ولا عجب في ذلك؛ فالإسلام يدعو إلى إضفاء الجمال على الأشياء، وتزيينها، ولكنْ، دون إسراف أو تقتير، قال تعالى: " **قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ قُلْ هِي لِلَّذِينَ آمَنُواْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا خَالِصَةً يَوْمَ الْقِيَامَةِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ* قُلْ إِنَّمَا حَرَّمَ رَبِّيَ الْفَوَاحِشَ مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَمَا بَطَنَ وَالْإِثْمَ وَالْبَغْيَ بِغَيْرِ الْحَقِّ وَأَنْ تُشْرِكُوا بِاللَّهِ مَا لَمْ يُنَزِّلْ بِهِ سُلْطَانًا وَأَنْ تَقُولُوا عَلَى اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ.**" (سورة الأعراف، رقم 7/31–32) فقد ربط الله الزّينة بالإيمان، وربط الأخير بالوسطيَّة؛ حتّى لا تُقْلَب الزّينة إسرافاً.

ويرى آل سعيد: أنَّ الزَّخرفة ليست أكثر من فنٍّ إنسانيّ، ينشد متعة النَّفس البشريَّة، بما يبقيها من انفعال جماليّ إبداعيّ، وإلى جانب ذلك، هي فنّ تشكيليّ، شأنها شأن الرَّسم والنَّحت والعمارة، وبكلمات أخرى، فإنَّها ذات بنية مكانيّة، يمكن استيعابها عن طريق حاسَّتي البصر واللَّمس أحياناً، إلّا أنَّ هذا الفنّ له نظامه الفكريّ المتميِّز؛ إذ يقوم بمخاطبة الوعي الإنسانيّ الدّاخليّ الَّذي يقع ما وراء الإحساس والعاطفة، عَبْرَ الأشكال المجرَّدة **(آل سعيد 1988 :39)**. فالزَّخرفة تعبير وتزيين إسلاميّ، له حضور جماليّ على واجهات المساجد والمراقد والأماكن الدّينيَّة ومداخلها.

1.1.2 التَّطوُّر التّاريخيّ:

ظهرت الزَّخارف بأشكالها المتعدِّدة على جدران المباني وأرضيّاتها وأسقفها، عَبْر العصور المختلفة، منذ قديم الأزل، ولا تزال حتّى الآن، وتنوَّعت وحداتها وأخذت أشكالها المختلفة نتيجة أفكار ومعتقدات معيَّنة. **(الجبلاويّ2009 :86)**

ولم يكن الغرض منها معروفاً، فهل هي مجرَّد زخرفة للزّينة، أم أنَّها طلاسم وتعويذات، أم تلبية لنداء الجنس البشريّ وجذب أفراد الجنس الآخر ولفت انتباههم؟

وقد مرَّت الزَّخارف بكثير من التَّطوُّرات، الَّتي اختلفت باختلاف العصور والأماكن، حتّى وصلت إلينا بصورتها الحاليَّة؛ فكانت قمَّة تطوُّرها وظهورها بوضوح في العهود الإسلاميَّة، حين طوَّرها الفنّان المسلم تعبيراً عن خياله الواسع، وإحساسه العالي ضمن إطار إسلاميّ **(عفيفي 1997 :75)**.

ويُعَدُّ الخليفة الأمويّ عبد الملك بن مروان (65–68 هـ / 684–705 م) من أوائل من اهتمَّ بالزَّخرفة الإسلاميَّة**(الصلابي 2010 :209–210)** ؛ من خلال عنايته بقبَّة الصَّخرة المشرَّفة لتكون رمزاً معماريّاً، يحوي أرقى الزَّخارف الإسلاميَّة الَّتي تبتعد عن تصوير كلِّ ما به روح، وهكذا، فقد كانت الزَّخرفة الإسلاميَّة ترتكز على أسس عميقة الجذور من الدّين والتَّقاليد الَّتي غلب عليها الإسلام، وتقف صامدة عَبْرَ الأزمنة المتعاقبة، ولا تتأثَّر بما حولها من البلدان المجاورة كالأسلوب الإغريقيّ مثلاً، الَّذي سبق هذا النَّموذج الإسلاميّ في الوجود؛ ما جعل الأسلوب الإسلاميّ يتمتَّع بالتَّفرُّد والسِّيادة على مرَّ العصور، ويحافظ على خصوصيَّته وتميُّزه وعدم ذوبانه، أمّا ظاهرة الاقتباس من الفنون السّابقة؛ فظاهرة ثابتة، وما من فنّان إلّا وقد تعلَّم من معلِّم، أو حضارة قبله، وكلَّما قلَّ الاقتباس زادت الحيويّة وغريزة الابتكار؛ فالعلاقة بينهما طرديَّة متناغمة .**(عرفات 2011 :27)**

وقد أظهر المسلمون الأوائل اعتقاداً حقيقيّاً صحيحاً للمنهج الإسلاميّ، أظهر تحقيقاً مادِّيّاً وليس نظريّاً فحسب، وبالتّالي فإنَّ فلسفة الفنّان المسلم قد تكوَّنت وتطوَّرت وِفقه، وترجع نشأة الفنِّ الإسلاميّ إلى عصر بني أميَّة؛ إذ كان الطِّراز الأمويّ أوَّل الطُّرز أو المدارس الفنِّيَّة الإسلاميَّة، وعندما جاءت الفتوحات الإسلاميَّة، وامتدَّت دولة الإسلام، واتَّسع نطاقها، واختلط العرب بأمم ذات حضارة زاهية؛ أثَّروا في هذه الأمم، كما تأثَّروا بهم. **(عرفات 2011 :29)**

ومن المذاهب الفكرية الَّتي أثرت في الفكر الإسلاميّ:

1- **الصّوفيَّة:** بدأت هذه المدرسة زهداً وورعاً، ثمَّ تطوَّرت، ونَحَتْ منحىً نفسيّاً وعقليّاً بعيداً عن مجراها الأوَّل في الإسلام؛ نتيجة الاندفاع في الإسراف زمن الأمويّين، ما دفعها إلى إحداث ردِّ فعل مغاير، وللصّوفيَّة آراؤهم الخاصّة الَّتي أثَّرت تأثيراً مباشراً في المجتمع والفنِّ الإسلاميّ؛ من خلال الرَّبط بين الرُّموز والأشكال، والرَّبط المادِّيِّ والمعنويّ؛ للوصول إلى فكرة فلسفيَّة عقائديَّة، هي فكرة سرمديَّة الكائنات وفنائها.**(رزوقي 2016 :2)**

ويُذْكَر أنَّ للصّوفيّين معتقداتٍ ذات رموز، تشكِّل أساساً في أنفسهم، كما أنَّهم قد نقلوا هذا الفكر إلى المَهَرَة من شيوخ البنّائين والحِرَفِيّين، ممَّن حوَّلوا تلك الأفكار أعمالاً وأشكالاً، لمن بين أيديهم من صنّاع وحرفيّين، قاموا بتنفيذها، وربطوا بينها وبين ذاك الفكر، وصولاً إلى ديمومة الأشكال والرُّموز المتشابهة، وما كان لهذا التَّشابه أن يظهر، إلّا لأنَّه ناجم عن وحدانيَّة العقيدة والفكر المتَّبع في تخيُّر الأشكال والرُّموز **(ياسين 2006 :105)**.

وتُعَدُّ هذه المدرسة من أخصب المدارس الَّتي أغنت الفكر الإسلاميّ، من حيث رصيده العقليّ والرّوحيّ معاً، ومن الأمثلة على تصوُّراتهم: أنَّ النُّقطة تُعَبِّر عندهم عن الخالق، والخطُّ المستقيم عن الفكر، والمثلَّث عن الرّوح واتِّصالها بالأرض أو السَّماء تبعاً لاتِّجاه رأس المثلَّث، والمربَّع يعبِّر عن المادَّة، والشَّكل الخماسيُّ يرمز إلى الطَّبيعة، والشَّكل السُّداسيّ يمثِّل جسم الإنسان، والشَّكل الثُّمانيُّ يعبِّر عن القيم الإنسانيَّة، بينما ترمز الدّائرة إلى الكون والزَّمن والشَّمس...إلخ.**(ياسين 2006 :111)**

2- **إخوان الصَّفا:**

كل ما وصل إلينا عن جماعة إخوان الصفاء من خلال رسائلهم، أنهم أشخاص عديدون، من مختلف الفئات والطبقات، دون تحديد أسماء لهم، فيقولون في الرسالة الثامنة والأربعين "إن لنا إخوانا وأصدقاء من كل كرام الناس، وفضلائهم، متفرقين في البلاد، فمنهم طائفة من أولاد الملوك والأمراء والوزراء والعمال والكتاب، ومنهم طائفة من أولاد الأشراف والدهاقين والتجار، ومنهم طائفة من أولاد العلماء، والأدباء والفقهاء وحملة الدين، ومنهم طائفة من أولاد الصناع والمتصرفين وأمناء الناس" **(رسائل إخوان الصفاء 1957 -ج 4 :165)**

وفيها جماعة جامعة لأصناف العلم وأنواع الصناعة، منهم أبو سليمان محمد بن معشر البستي، ويعرف بالمقدسي، و أبو الحسن علي بن هارون الزنجاني، وأبو أحمد المهرجاني، والعوقي وغيرهم، وكانت هذه العصابة قد تآلفت بالعشرة، وتصافت بالصداقة واجتمعت على القدس والطهارة والنصيحة، فوضعوا بينهم مذهبا زعموا أنهم قربوا به الطريق إلى الفوز برضوان الله، والمصير إلى جنته وذلك أنهم قالوا: إن الشريعة قد دُنست بالجهالات، واختلطت بالضلالات، ولا سبيل لغسلها وتطهيرها إلا بالفلسفة، وذلك لأنها حاوية للحكمة الاعتقادية والمصلحة الاجتهادية، وزعموا أنه متى انتظمت الفلسفة اليونانية والشريعة العربية، فقد حصل الكمال، وصنفوا خمسين رسالة في جميع أجزاء الفلسفة، علميها وعمليها وأفردوا لها فهرستا، وسموها رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، وكتموا أسماءهم وبثوها في الوراقين، ولقنوها للناس، وادعوا أنهم ما فعلوا ذلك إلا ابتغاء وجه الله عز وجل، وطلب رضوانه"(**العسقلاني 1971-ج2 :506)**

الدعوة : كان إخوان الصفاء حريصين على نشر دعوتهم بين الشباب دون الشيوخ لقناعتهم أن نفوس الشباب مثل ورق أبيض نقي لم يكتب عليه شيء، فتستقر الدعوة في نفوسهم وتتمكن ".. فينبغي لك أيها

الأخ ألا تشغل بإصلاح المشايخ الهرمة الذين اعتقدوا من الصبا آراء فاسدة، وعادات رديئة، وأخلاقا وحشية، فإنهم يتبعونك ثم لا ينصلحون، وإن صلحوا قليلا فلا يفلحون، ولكن عليك بالشباب السالمي الصدور، الراغبين في الآداب، المبتدئين بالنظر في العلوم" إذ يكون بذلك خلق جيلًا جديدًا لا يعرف الهوى والجدل، غير متعصب على المذهب.

رسائل إخوان الصفاء: رسائل إخوان الصفاء موسوعة ضخمة اشتملت على أغلب فنون الثقافة المعروفة في عصرهم، وتشتمل على اثنين وخمسين رسالة "في فنون العلم وغرائب الحكم وطرائف الأدب، وحقائق المعاني عن كلام الخلصاء الصوفية.. وهي مقسومة على أربعة أقسام، فمنها رياضية تعليمية، ومنها جسمانية طبيعية، ومنها نفسانية عقلية، ومنها ناموسية إلهية" **(اخوان الصفا 1957–الفهرست:21)** فهنا نجد ان تبويب الرسائل جاء وفق تقسيمهم الفلسفة: الرياضيات، الطبيعيات، الإلهيات، إذ النفسانية العقلية والناموسية (الشرعية) الإلهية تتدرجان تحت الإلهيات.

منهج الرسائل: يقول إخوان الصفا عن رسائلهم "عملنا هذه الرسائل وأوجزنا القول فيها شبه المدخل والمقدمات، لكيما يقرب على المتعلمين فهمها، ويسهل على المبتدئين النظر فيها، كما يقولون في رسالتهم الأخيرة "إننا نحب لإخواننا.. ما يكون به صلاح شأنهم .. ولما كان ذلك أكثر أغراضنا منهم، بسطنا لهم هذا الكتاب، وأوردنا فيه معرفة مبادئ الأعمال، والصنايع العلمية، والعملية، بحسب ما قدرنا عليه بتوفيق الله، والذي حملنا على ذلك هو أننا لم نقتصر على علم واحد، وصناعة واحدة، لأننا علمنا اختلاف طبائع الناس وجواهرهم، وما يشتاق كل واحد منهم اليه بما يوافق طبيعته.. فجعلنا في رسائلنا هذه من مبادئ الصنائع والمعارف والعلوم ما يكون معينا للمبتدئ، ورياضة للمتعلم" .**(اخوان الصفا 1957– الرسالة الأخيرة :394).**

الرمزية في الرسائل: تحتوي رسائل إخوان الصفاء على كثير من القصص، ذات المغزى الأخلاقي والنقد السياسي، وترد أغلب هذه القصص على لسان الحيوانات، لأن ذلك "أبلغ في المواعظ وأبين في الخطاب، وأعجب في الحكايات، "كما أنهم وجدوا في هذا اللون من التعبير حماية لأنفسهم في حملتهم على الأوضاع الاجتماعية والسياسية.

وقد أثَّر ذلك الفكر في العمارة والفنون ؛ إذ يحمل إخوان الصَّفا تصوُّراً خاصّاً بهم، يتلخَّص في أنَّ العمارة الَّتي ظهرت بعد دخول الإسلام، لم تعتمد على تطبيق النِّسب الثّابتة الجامدة، ولكنَّها اعتمدت على تطبيق علوم الأعداد والهندسة، الَّتي تجمع بين كلٍّ من المفهوم الحسابيّ للأرقام، والمفهوم النَّوعيّ لها(**الجبلاوي 2009 :40**)، وقد تناولوا هذه المفاهيم في كتابهم (الرَّسائل)، وعلى سبيل المثال: فإنَّ رقم (1) هو البداية، وإشارة إلى الله –عزَّ وجلّ–، ورمز للتَّوحيد، وهو من أوَّل أركان الإسلام، وأمّا رقم (2)، وهو نتاج (1+1)؛ فيعني الخلق واستمراريَّة الحياة، فخلق الأزواج ضمان للاستمرار، ورقم(3) أو (1+1+1) رمز للإنسان؛ فقد خلقه الله من جسد وروح ونفس، في حين يقف رقم (4) رمزاً في دور العبادة والمباني الدّينيَّة والمعماريَّة؛ فهو إشارة إلى الشَّكل ذي الأربعة أركان، وهو بذلك، رمز للدَّعامات الأربعة الَّتي تربط الأرض بالسَّماء، وإذا ما انتقلنا إلى رقم (8)؛ وجدناه رمزاً وإشارة إلى العرش الإلهيّ، كما ورد في قوله تعالى: "**وَالْمَلَكُ عَلَى أَرْجَائِهَا وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ.**" (سورة الحاقَّة، رقم 17/69)، فضلاً عن كونه إشارة إلى أبواب الجنَّة الثَّمانية (**إخوان الصَّفا 1957 – القسم الاول**).

1.1.3الهدف والغرض من الزَّخرفة:

لم يكن الدّين الإسلاميّ بمثابة مرآة للمسلمين تعكس فكرهم فحسب، بل إنَّه قوَّته عقائديَّة، وأنموذج موحَّد، ومقياس لأنفسهم؛ ما جعل القوَّة الدّينيَّة تنعكس على الفنّان المسلم، الَّذي حاول جاهداً أن

يصهر العناصر الحضاريَّة السّابقة للإسلام في دفَّة التَّوحيد؛ ما أدّى إلى إحداث مسائل وحلول جديدة، تجاوزت الأسس الضَّيِّقة الأفق نحو المطلق. **(كونل 1966 :33)**

ولهذا، فإنَّ القيم الجماليَّة في العمل الفنِّيّ الزُّخرفيّ الإسلاميّ هي ما يبحث عنه الفنّان المسلم؛ ليبيِّن من خلالها الصِّفات والأفكار الزُّخرفيَّة، الَّتي تُبدع من العمل الفنِّيّ جمالاً بلا حدود.

وتمثِّل الزَّخارف الإسلاميَّة واحدة من الأفكار والطُّرق للتَّعبير عن الفنِّ الإسلاميّ؛ وذلك من أجل الوصول إلى البُعد الإيمانيّ، النّابع من الاعتقاد بوحدانيَّة الله، وبخاصَّة أنَّ المجتمع فيما مضى، كان يقدِّس الأوثان، ويعدُّها مركزاً لحياته وفنِّه وثقافته، ما جعل هذا الاعتقاد يبني تصوُّراً إيمانيّاً يرفض الواقع الوثنيّ، من خلال الوحي الإلهيّ الَّذي نزل بالتَّصوُّر الإسلاميّ للحياة، من فكر مطلق بوحدانيَّة الله –عزَّ وجلَّ– ويقدِّم المنهج الإسلاميّ بتصوُّراته المتناغمة حلولاً للواقع الجاهليّ الوثنيّ، من منطلق وحدانيَّة الله الَّتي تشكِّل رفضاً –حياتيّاً وفنِّيّاً– لتشكيل الأصنام؛ لما تعكسه من شرك بالله، ومضاهاة الخالق تحت إطار المحاكاة والتَّمثيل، وهذا بدوره هيَّأ تربة خصبة لتداول هذا الفنِّ وتشكيله، حيث لم يظهر التَّجسيم في الزَّخارف الإسلاميَّة، وإنَّما خرج إلى عالم أعلى، من خلال خطوطه وزخارفه بأنواعها المختلفة، بعيداً عن تمثيل الكائنات الحيَّة **(عبد الحميد 2005 :83)**.

1.1.4ميِّزات الزَّخارف الإسلاميَّة وخصائصها:

1.1.4.1 ميِّزات الزَّخرفة الإسلاميَّة:

هل هناك شيء يميِّز الزَّخرفة الإسلاميَّة عن غيرها؟

تُشكِّل الزَّخرفة الإسلاميَّة عنصراً مهمّاً في العمارة الإسلاميَّة، وهي ذات شخصيَّة تنفرد فيها عن غيرها، تتمثَّل في: "الميل نحو الواقعيَّة في تنفيذ الوحدات الزُّخرفيَّة، وزيادة العمق في حفر الزَّخارف، وظهور الحفر المتعدِّد المستويات، وشدَّة العناية بالتَّفاصيل الدَّقيقة، وصغر الوحدات الزُّخرفيَّة المستخدمة" **(فارس، 1952، ص19)**، وكراهيَّة تصوير الكائنات الحيَّة؛ ومبعَثُها البُعد عن الوثنيَّة وعبادة الأصنام، والاهتمام بالزَّخرفة والنُّفور من الفراغ، والعناية بالتَّجديد والابتكار، والاعتماد على التَّطوير المباشر دون النَّقل، والبُعد عن التَّقليد والتَّصنيع في الأعمال الزُّخرفيَّة العديدة، والأصالة في أغلبيَّة النَّماذج الَّتي تعبِّر عن الأعمال الفطريَّة لدى الرَّسّام والفنّان المسلم، والمبالغة في استعمال الألوان دون الدَّمج بينها إلّا في بعض الحالات، والبُعد عن التَّجسيم؛ إذ لا تستهدف الزَّخرفة الإسلاميَّة البُعْد الثّالث، كما هو الحال في بعض الزَّخارف في الحضارات والدِّيانات الأخرى**(عرفات 2011 :28)**، ولكنَّها، تركِّز على بُعْد آخر هو العمق الوجدانيّ، المُشاهَد بصفة دائمة في زخرفة الأبواب الإسلاميَّة المنتشرة في كثير من المساجد والقصور القديمة. **(الألفيّ ب.ت :33)**.

1.1.4.2 خصائص الزَّخرفة الإسلاميَّة:

هناك سمات عامَّة للزَّخرفة الإسلاميَّة، تشترك فيها المدارس الفنِّيَّة الإسلاميَّة بعامَّة، ولعلَّ مَردُّ ذلك إلى الدّين الواحد الَّذي دانت به هذه المجتمعات، ومن هنا، فقد اتَّسمت هذه الزَّخرفة بسمات عامَّة، منها:

أوَّلاً: أيُّ نقطة في الزَّخرفة الإسلاميَّة، تعطي إحساساً تلقائيّاً بأنَّ هناك حركة مطلقة متحرِّرة من كلِّ قيد في إطار النَّسق الزُّخرفيّ.

ثانياً: "أنَّ الكون ليس فيه فراغ، وأنَّه ليس مكاناً خالياً من أيِّ نوع من أنواع الحياة؛ فالعدم ليس موجوداً في الكون على الإطلاق، بل إنَّه حياة في حياة، وهو في أصله إبداع الحيِّ القيّوم بديع السَّماوات والأرض، وهذا ما يلفت النَّظر في الفنون الإسلاميَّة، إذ نجدها مزدحمة بالزَّخرفة المتَّصلة بعضها ببعض، لتغطّي المساحة كلّها دون ملل، حتّى إنَّها تكاد تقضي على الفراغات جميعها قضاءً تامّاً" **(الألفيّ، 1969، ص81)** . والفنّان المسلم يسلك أكثر من مسلك في ملء الفراغ؛ فهو يستمرُّ تارة في ملء الفراغ على السَّطح، بالانتقال من الصَّغير إلى الأصغر، وطوراً يلجأ إلى الخلفيَّة فيملؤها بخطوط، ينتج عنها تباين في مستوى السَّطح أو تباين بين الضَّوء والظِّلّ، ما يقود إلى التَّأثير الجماليِّ الرّائع.

ثالثاً: التَّكرار في هذه الزَّخرفة يُثري الشُّعور ويُغني الإحساس، وهو تجسيد مثاليّ لفكرة العودة الأبديَّة، وهو في الأساس مبدأ أصيل ومتجدِّد في الدّين الإسلاميّ؛ ففي القرآن الكريم تكرار لكثير من المعاني والآيات في مواضع مختلفة حيناً، وفي الموضوع نفسه أحياناً، كما في سورة الرَّحمن، وكما في التَّكرار المتتابع لفريضتي الصَّلاة والصَّوم، ويبدو أنَّ هذا التَّكرار هو العامل الَّذي يقف وراء التَّناظر في الزَّخرفة الإسلاميَّة. **(ذهبيَّة 2013 :183)**، وهذا التَّناظر نوعان:

أ- **التَّناظر النِّصفيّ:** يضمُّ العناصر الَّتي يكمل أحد نصفيها، النِّصف الآخر في اتّجاه مقابل.

ب- **التَّناظر الكلِّيّ:** يكتمل التَّكوين فيه من عنصرين متشابهين تماماً، في اتِّجاه مقابل أو متعاكس.

ورجوعاً إلى التَّكرار، فهو أنواع:

أ- **التَّكرار العادي:** تتجاوز فيه الوحدات الزُّخرفيَّة في وضع ثابت متناوب.

ب- **التَّكرار المتعاكس:** تتجاوز فيه الوحدات الزُّخرفيَّة في أوضاع متعاكسة تارة إلى الأعلى، وطوراً إلى الأسفل، وإلى اليمين، واليسار، وفي تقابل، وتعاكس.

ج- **التَّكرار المتبادل:** هو استخدام اشتراك وحدتين زخرفيَّتين مختلفين في تجاور وتعاقب، الواحدة تلو الأخرى.**(فياض ، الايوبي 2005 :10)**

رابعاً: التَّنوُّع: فإذا كان التَّكرار في الزَّخرفة الإسلاميَّة لا يتسبَّب في الرَّتابة أو الملل؛ فإنَّ التَّكرار هنا لا يعني صورة واحدة في المشاهد الموجودة على السُّطوح كلّها، لكنَّه يتنوَّع بين الوحدات الزُّخرفيَّة؛ فهي في قبَّة المسجد مثلاً تختلف عن مثيلتها في المئذنة، وكذلك تختلف عمّا في المحراب، وهكذا، فإنَّ التَّنوُّع الهائل بين الوحدات المختلفة، يقابله تكرار متواصل.**(ذهبية 2013 :183)**

خامساً: التَّشعُّب: معظم التَّكوينات الزُّخرفيَّة، وبخاصَّة الثّابتة، غالباً ما تتضمَّن التَّشعيب، الَّذي اتُّخِذ أساساً من مفارقها. **(فياض ، الايوبي 2005 :10)**

سادساً: الوحدة: فإنْ كان التَّكرار الَّذي ذكرناه يعني تكرار الزَّخرفة على نمط خاصٍّ في كلّ وحدة، بحيث يكون لكلٍّ منها نواتها الأصليَّة، وإشعاعاتها الزُّخرفيَّة، وهذه الوحدة المختلفة لا تعني مطلقاً التَّشتُّت والتَّنافر، كيف لا، وهناك وحدة فنِّيَّة تجمعها، توحي بوحدة إنسانيَّة من جهة، وتوحي بوحدانيَّة الله –عزَّ وجلَّ– من جهة أخرى؟!. **(الألفيّ 1969 :98)**

سابعاً: التَّجريد: يشكِّل عدم التَّجسيم، أو عدم التَّمثيل، أو الابتعاد عن قاعدة المحاكاة الفنِّيَّة، أو الأخذ بقاعدة التَّسطيح الفنِّيّ، خصائص فريدة عرفها التَّصوير الإسلاميّ، هي:

أ- أن يخلو الموضوع من التَّشخيص، أي يكون الأشخاص فيه غير مجسَّدين، وعليه، تكون كلمة تجريديّ في مقابل كلمة تشخيصيّ.(**الالفي 1969 :94) (ذهبية 2013 :183)**

ب- توخِّي عدم التَّباين بين أفراد النَّوع الواحد، والخروج من الكثرة إلى النَّموذج؛ فرسم ورقة شجرة بحيث لا تمثِّلها بعينها، بل تشير إلى شكلها، دون تجسيمها. **(ذهبية 2013 :183)**

1.1.5العناصر الزُّخرفيَّة الإسلاميَّة:

تعدَّدت الأشكال الزُّخرفيَّة الَّتي ظهرت في الدَّولة الإسلاميَّة، وقد وُظِّفت تلبيةً لمتطلَّبات عديدة، من مثل الجمال، والزّينة، والإيحاء ببعض الأشياء من خلال التَّلميح، كما في التَّوجُّه إلى الله عَبْرَ الأشكال والألوان المستعملة، ويمكن تصنيف أشكال العناصر الزُّخرفيَّة إلى:

1- الزَّخارف النَّباتيَّة:

تُعَدُّ واحداً من أهمِّ المظاهر الفنِّيَّة الَّتي تعبِّر بوضوح عن توجُّه الفنّان المسلم نحو محاكاة الطَّبيعة، ويبدو أنَّ رواجها وشيوعها نابع من انصراف المسلمين منذ البداية عن رسم تقليد الكائن الحيَّ، الإنسان والحيوان على حدٍّ سواء؛ ما جعل النَّبات -بوصفه كائناً حيّاً- بديلاً لهما، فظهر الجذع والورقة مكوِّنين أساسيَّيْن في زخارف تمتاز بالتَّكرار والتَّناظر والتَّقابل، ونتيجة لذلك، سادت الزَّخارف النَّباتيَّة في الفنون الإسلاميَّة (الشكل2:1). **(قاجة 2008 :83)**

وأكثر هذه الزَّخارف النَّباتيَّة ذيوعاً في الفنِّ الإسلاميّ (الأرابيسك)(الشكل3:1) استوحى الفنان المسلم من عناصر الطبيعة ، من أوراق وأزهار وثمار وأشجار منوعة، كعناصر مكونه للنماذج الزخرفية

، وتعد الزخارف النباتية من أبرز العناصر الزخرفية التي أبدع بها الفنان المسلم في زخرفة منتوجاته الفنية سواء أكانت تلك المنتجات تحفاً او عمائر ، إذ عمل الفنان على تحوير وتجريد العناصر المستخدمة من صورتها الطبيعية تمثلت في أشكال مجردة نباتية وهندسية أطلق عليها إسم الرقش العربي "الأرابسك"Arabesque وهو شكل زخرفي يوصف بتكرار زخارف هندسية تتحد مع الاشكال النباتية (Singer 2008 :191) وتعرف في الانجليزية:Arabesque – الفرنسية : Arabesque – الايطالية : Arabesco – الاسبانية : Tawriq .Atauriques

يُعَرِف الاوروبيون الارابسك بأنه شكل لولبي ....ولكان هذه الاشكال أخذت في العصر الوسيط اسم (موراسك).وتأخر ظهور لفظة أرابسك حتى القرن السادس عشر بينما استعمل الإسبان للمعنى نفسه لفظة توريق.**(غالب 1977 :59)**

"مورسك" تطلق على زخارف الفنون الاسلامية في الغرب الاسلامي لتمييزها عن زخارف المشرق الاسلامي . ولكن كلمة "أرابسك" ما زالت تشمل الزخارف الإسلامية النباتية كلها بوجه عام في المشرق والمغرب، بينما أصبحت كلمة "مورسك" تستخدم في اللغات الاوروبية للفنون الاسلامية في المغرب الاسلامي بصفة عامة **(حسين 1981 :154-155)**

أهم صفة تميز هذه النوعية من زخارف الارابسك **(التوريق)** وهي "النمو" إذ أن التوريق ما هو الا نمو وتكاثر حيث تتدفق عبر خطوطها وتندفع الالتواءات الدوارة والطاقات التي لا حدود لها وقد ضمنت بين فروعها روحاً هائمه ،ومزجت بين عناصر الدوائر تباعد بين انحناءاتها وعود فتجمعها .**(عطية 1999 :136) (حسني 2005 :36)**

ويغلب على بعض الزَّخارف النَّباتيَّة الإسلاميَّة الطّابع الهندسيّ؛ لأنَّ قوامها خطوط منحنية أو ملتفَّة، يتَّصل بعضها ببعض، وقد يُراعى في هذه الخطوط مبدأ التَّقابل والتَّماثل، غير أنَّ ما فيها من

تجريد وتحوير عن الطَّبيعة لا يخرجها من دائرة الأصول النَّباتيَّة إلى نطاق الزَّخارف الهندسيَّة، ومع ذلك؛ فقد كانت منذ البدء عنصراً مهمّاً في الزَّخارف الإسلاميَّة .**(قاجة 2008 :84)**

اعتمد الرقش "الارابسك" على نوعين :

1-أشكال هندسية احتوت على تشكيلات ثلاثية رباعية وخماسية ومضاعفاتها ،تتفرع منها أشكال مختلفة تتكاثر وتتشعب الى ما لا نهاية ، وأطلق على هذا النوع من الرقش اسم "الخيط" .**(بن نايف 1988 :107-108)**

2- أما النوع الثاني فهو رسم لين اعتمد على الاشكال النباتية ، من كرمة العنب بأغصانها المتداخلة والملتوية بعضها حول بعض بتناسق وبصورة طبيعية جميلة ،واطلق عليها اسم "الرمي".والفرق بينها أن الخيط يمتاز بالدقة والنظام والعقلانية أما الرمي فيمتاز بالعفوية والانسياب**(حسني 2005 :115)** وقد تمتزج أحياناً الزخارف النباتية بكتابات قرآنية أو تاريخية بأشكال وزخارف متنوعه ،كالأشكال الحلزونية والاوراق والزهور المحورة .

2- الزَّخارف الهندسية:

اهتمَّ الإنسان بالزَّخارف الهندسيَّة في الحضارات كلِّها، منذ العصر الحجريّ، وحتّى الآن، ولعلَّ هذا الاهتمام نابع من نزوعه الفطريِّ نحو التَّجريد من جهة، والَّتوجيه الَّذي تفرضه المادَّة الخامّ والأداء، أثناء عمليَّة الإنتاج من جهة أخرى.

تحتلُّ الزَّخارف الهندسيَّة أهمِّيَّة ذات طابع خاصّ، في ظلِّ الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة، كما أنَّها تمتاز بشخصيَّة فريدة لا نظير لها في الحضارات الأخرى؛ إذ أصبحت في كثير من الأحيان العنصر الرَّئيس الَّذي يغطّي مساحات كبيرة.**(قاجة 2008 :70-71)**

وكان هَمُّ الفنّان المسلم وشغله الشّاغل فيما مضى، أن يبحث عن تلوين جديد مبتكر، يتولَّد من اشتباكات قواطع الزَّوايا، أو مزاوجة الأشكال الهندسيَّة؛ لتحقيق مزيد من الجمال الرَّصين الَّذي يسبغه على التُّحف الَّتي ينتجها، ولعلَّ هذه العناية الفائقة مردُّها إلى الفكرة السّائدة حول تحريم أو كراهية تصوير الكائنات الحيَّة في الإسلام، إذ إنَّ الشَّكَّ في هذه المسألة تجعل الفنّان ينصرف عنها، ويتَّجه بطاقته كلِّها نحو الأشكال الهندسيَّة(الشكل4:1)، وتطويرها، وابتكار الجديد منها، حتّى احتلَّت مكانة مرموقة، وأصبحت ميِّزة مهمِّة من خصائص الفنِّ الإسلاميّ (**الجزار 2011 :8-9**).

3- الزَّخارف الحيوانيَّة (الكائنات الحيَّة):

وظَّف المسلمون رسم الحيوانات في زخارفهم ببعض الأعمال؛ ظنّاً منهم أنَّها لا تدخل في إطار الكراهية في بداية الأمر، ومن الملاحظ أنَّ أكثر الحيوانات استعمالاً في الزَّخارف، ليست الأليفة من مثل الحصان، والهرَّة، والكلب، بل إنَّ الاهتمام قد انصبَّ على تلك الحيوانات الَّتي ترمز إلى القوَّة، كالسَّبع، والنَّمر، وغيرها ممّا يعيش على الأرض، والطُّيور الجارحة ، مثل: النِّسر، والصَّقر في السَّماء، وأنواع أخرى، كالفراشة، والطَّير، والزَّواحف، ذات القدرة على التَّشكيل، ولم تغب الأفاعي عن العصور المختلفة؛ فشكلها يمنح الفنّان إمكانيّاتٍ زخرفيَّة انسيابيَّة، إذ نجدها حاضرة في صورة سوار، أو مقبض لفتح الأبواب وإغلاقها، أو على مباني الأضرحة والقبور؛ ولعلَّ مردُّ ذلك إلى كون الأفاعي ذات مدلولات مختلفة؛ فهي تحمل معنى الخلود عند بعض الشُّعوب، ومعنى الخداع والخطيئة عند غيرها (**الجادر 1988 :23-25**).

ثمَّ أخذت رسوم الحيوانات والطُّيور تظهر شيئاً فشيئاً عَبْر زخارف نباتيَّة متداخلة معها، أو صور تمثِّل الحيوانات والطُّيور(الشكل5:1)، وقد تحوَّرت أرجلها أو أجنحتها بتفريعات نباتيَّة، وفيما بعد، أخذت رسوم الإنسان تظهر في نطاق الزَّخارف الإسلاميَّة، فكانت ذات مسحة زخرفيَّة واضحة من جهة، وبعيدة

عن صدق تقليد الطَّبيعة من جهة أخرى، وقد ازدهرت الرُّسوم الآدميَّة وكثرت في تزيين المخطوطات، وعُرِفت بعد ذلك باسم (المنمنمات الإسلاميَّة) (الشكل6:1)، ظهر هذا اللَّون الخاصّ من فنِّ التَّصوير، في وقت مبكِّر من تاريخ الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة، وكانت المنمنمات تسمّى قديما: التَّزويق، ويعود تطويرها إلى الفنّان المسلم الَّذي ورث أصوله من الحضارات السّابقة للإسلام، وبخاصَّة الهنديَّة والفارسيَّة، ما يؤكِّد بصورة مباشرة أنَّ أوَّل كتاب عربيّ ظهرت فيه المنمنمات، كان كتاب (كليلة ودمنة)، وهو في أصله كتاب هنديّ، ترجمه الفُرْس إلى لغتهم قبل الإسلام، بقرون عديدة، ثمَّ ترجمه ابن المقفَّع إلى اللُّغة العربيَّة. (**مندور 2018 : ـــــــــ /http//:www.nashiri.net/index.php**ـ)

وممّا تجدر الإشارة إليه، أنَّ الفنَّان المسلم قد استبعد رسم الإنسان والحيوان عن قصد على جدران المساجد وأثاثها، ونتيجة لتحفُّظهم في تصوير الشُّخوص، فقد امتازت رسومهم بمظاهر عديدة، في مقدِّمتها السِّمة الزُّخرفيَّة للصّورة الفنِّيَّة؛ إذ كانت مسطَّحة، وغير مجسّمة، وهادئة، دون أن تدلَّ على أصحابها، بل إنَّها تعبِّر عن الإنسان بعامَّة (**الجادر 1988 :24**) .

4- الزَّخارف الكتابيَّة:

قال مهاجر الكلاعي: "الخطُّ الجميل يزيد الحقَّ وضوحاً"(**الديلميّ 1986-ج2 :200**)، ومن هنا، تنبع قيمة الزَّخارف الكتابيَّة؛ فهي من أجمل العناصر الزُّخرفيَّة الإسلاميَّة، كيف لا ؟! وهي المستخدمة في تكوينات زخرفيَّة كالآيات القرآنيَّة، والأحاديث النَّبويَّة، والمأثورات(الشكل7:1) وممّا يزيدها جمالاً، دَمْجُ النُّقوش الكتابيَّة مع الزَّخارف النَّباتيَّة والهندسيَّة بصورة واضحة، تظهر في فسيفساء قبَّة الصَّخرة المشرَّفة(الشكل8:1)، والزَّخارف النَّباتيَّة، تتخلَّلها الكتابة لتنتج صورة زخرفيَّة آية في الجمال .(**الجبوري 1994 :82**)

وقد استُعْمِل الخطُّ العربيُّ في الزَّخارف المعماريَّة في مجال المداخل، والمحاريب، والقباب، والمآذن، وباقي المفردات الَّتي تحويها العناصر المعماريَّة، وقد حلَّت الكتابات والآيات القرآنيَّة في المساجد محلَّ الصُّور في الكنائس.

ولم تعتمد تلك الكتابات خطّاً بعينه في العمارة الإسلاميَّة، بل كانت تنوّع في الأنماط والأساليب والخطوط، كخطّ الثُّلث على سبيل المثال لا الحصر؛ إذ يبلغ الاستقطاب مداه باتِّجاه التَّيّار الأفقيّ، ويتوافق لحن الانحناءات المتنوِّعة والمسهبة مع القوائم الحادَّة لنهايات الحروف، الَّتي ترسمها بصورة خاصَّة تلك الخطوط العموديَّة في خطّ حرفي الألف واللّام، فهي بمنزلة شهادة لا تكلُّ ولا تتعب من التَّأكيد على التَّوحيد الإلهيّ وتمجيده، فينتج عنها، ويرافقها انبساط في النَّفس، تتَّسم بالسَّكينة والانشراح والطُّمأنينة الرّوحانيَّة.**(عرفات 2011 :54)**

ويُعَدُّ التَّركيب في الخطِّ العربيِّ بحدِّ ذاته استجابة لإشغال الحيِّز المكانيّ والمساحة المراد إيجاد التَّكوين عليها؛ إذ إنَّ هناك خطوطاً تستجيب لذلك، من مثل الخطِّ الكوفيّ (الشكل1:9) والثُّلث(الشكل1:10)، فضلاً عن الدّيوانيّ(الشكل1:11) الَّذي يصل التَّركيب وبصورة يسيرة، وعلى العكس من ذلك، هناك خطوط لا تصل التَّركيب؛ لأنَّها تقوم على الوضوح، وتؤدّي أغراضاً تدوينيَّة فقط، كخطّ الرّقعة(الشكل1:12)، والنَّسخ(الشكل1:13)، والتَّعليق(الشكل1:14)، فطبيعة هذه الأنواع، لا تستجيب للسُّرعة، بل للفارق الجماليّ والتَّزيينيّ.**(القحطاني د.ت :291–296)**

ولا بدَّ من التَّأكيد على أنَّ وجود التَّكوين الخطِّيّ ناتج عن بنية متكاملة، تعكس الوحدة العضويَّة للتَّكوين، في ضوء العلاقات الَّتي يُقام عليها، بما في ذلك العلاقات اللَّونيَّة، والعلاقات الفضائيَّة النَّباتيَّة الدّاخليَّة ذاتها .

وقد اعتنى الفنّانون المسلمون بهذه الزَّخرفة الخطِّيَّة، وطوَّروها، ولقد جعل الفنّانون المسلمون من الخطِّ العربيِّ بأنواعه المختلفة، من الكوفيِّ إلى النَّسخيّ، إلى غير ذلك، ميداناً من الميادين الرَّئيسة للزَّخارف؛ فأخرجوا من الحروف وأطرافها أشكالاً وعناصر من الزَّخرفة، تتجمَّع في كلمات وعبارات، لينتج منها كلّها موضوعات زخرفيَّة ذات إيقاع فنِّيّ متناغم، تبرزها وتؤكِّدها في أحيان كثيرة بعناصر نباتيَّة وهندسيَّة، وُضِعت في مستوى خلفيٍّ منها؛ لتزيد من حُسنها وجمالها، وزيَّنوا بها منتجات الفنون من عمارةٍ، وتُحَف خزفيَّة، وغيرها.**(مؤنس 1981 :132-133)**

1.2الزَّخارف الفسيفسائيَّة:

فنٌّ قديم من أقدم الفنون الزُّخرفيَّة التَّصويريَّة، الَّتي برع فيها الإنسان، فاستخدمها في تزيين الحمّامات، وواجهات القصور والقلاع والجدران.

"ويُعَدُّ السّومريّون رائدي هذا الفنّ؛ فَهُمْ أوَّل من استخدمه، وبرعوا فيه، حيث استخدموا الطّوب الطيني المزجَّج في تزيين جدران الأبنية بأشكال هندسيَّة متعدِّدة، وكان لهم الفضل في تطوير أساليبه من حيث الموادّ المستخدمة، حيث قاموا بتصغير أحجامها إلى أقلِّ قَدْر ممكن، حتّى تعدَّدت ألوانه، وأصبحت الصّورة أكثر وضوحاً، إضافة إلى مهارة التَّشكيل، وحِرَفِيَّة التَّركيب، وتلقَّته الدَّولة اليونانية ،ومن ثُمَ الرّومانيَّة، ومن ثَمَّ البيزنطيَّة، وقامت بإدخال الزُّجاج والمعادن في تشكيله، واستخدام اللَّونين الأبيض والأسود معبِّرين بهما عن حياة البحر، بأسماكه، ومحاره، ومجوهراته" **(صدقي، 1988، ص154)**، وفيما بعد، جاء الإسلام، وأضفى لمسته وطابعه الخاصّ على فنِّ الفسيفساء؛ فكان من الفنون الَّتي برعوا فيها، وسطَّروا فيها إنجازاتهم. **ولكن، هل يمكن لهذا العمل الَّذي برعوا فيه ألّا يحمل أيّ معنى؟ وهل يقتصر على الشَّكل فحسب؟**

1.2.1 تعريف الفسيفساء:

يمكن القول إنَّ الفسيفساء من منظور تقنيّ، تعني: بناء العمل الفنِّيّ بقطع صغيرة متجاورة، من خامة أو خامات عديدة، طبيعيَّة، من مثل الأحجار، والحصى، والأصداف، أو مصنَّعة، كالفخّار، والزُّجاج الملوَّن، وغيرهما، بحيث تُثَبَّت هذه القطع على السَّطح الحامل، بوسيلة مناسبة من وسائل التَّثبيت.

ويأتي تعريفها لغويّاً، بأنَّها: قطع صغيرة ملوَّنة من الرُّخام، أو الحصى، أو الخرز، أو نحوه، بحيث يُضَمُّ بعضها إلى بعض؛ فيكون منها رسوم تُزيِّن أرض البيت، أو جدرانه (**أنيس ، منتصر ، الصوالحي 2004 :688**).

وهناك بعض التَّفسيرات لكلمة Mosaic، المقابل الإنجليزيّ لكلمة فسيفساء العربيَّة؛ فبعضهم يرجِّع عودتها إلى أصل عربيّ، هو (المزوَّق)، بمعنى المزخرف، "ولكنَّ المعروف أنَّ العرب لم يبتكروا هذا النَّوع من الفنِّ، بل عرفوه من خلال البيزنطيّين أيّام الخلافة الأمويَّة، ولكنْ، قاموا بتطويره، وإعادة صياغته فيما يناسب ثقافة المسلمين، وبعضهم يرجع كلمة فسيفساء العربيَّة إلى الأصل الإغريقيّ (بسيفوس) (Psephos)، الَّتي تدلُّ على حِرْفة صناعة المكعَّبات الصَّغيرة، واستعمالها في زخرفة الفراغات الأرضيَّة والجداريَّة وتزيينها، عن طريق تثبيتها بالملاط فوق الأسطح النّاعمة، وتشكيل التَّصاميم المتنوِّعة ذات الألوان المختلفة، ويمكن استخدام موادّ متنوِّعة، من مثل الحجارة، والزُّجاج، والأصداف، وغيرها، وفي العادة، يتمُّ توزيع الحبيبات الملوَّنة المصنوعة من تلك الموادّ، بصورة فنِّيَّة، تعبِّر عن قيم دينيَّة، وحضاريَّة، وفنِّيَّة، بأسلوب فنِّيّ مؤثِّر (**الطّرشان 1985 :3-10**)

أمّا الرّومان؛ فَلَمْ يعرفوا مصطلحاً يفيد معنى الفسيفساء، بل استخدموا كلمة مثل (التسرا) (Tessera)، أو (Tessella)[1] في إشارة إلى مكعَّب صغير من الرُّخام، ممّا يُستخدم في أعمال الفسيفساء، وحتّى عام 300 م فقط، يأتي في أحد المخطوطات ذكر لكلمة (Musea) بمعنى الفسيفساء، وبعد قرن آخر، يرد في إحدى المخطوطات ذكر لأشخاص (مصوِّرين الفسيفساء)، عُرِفَت واسْتُخْدِمت في العصور الوسطى كلمات متقاربة عديدة، تعني الفسيفساء، من مثل (Mousaique)، و (Musaico)، و (Musycke)... إلخ (**البديوي د.ت :95-99**) وهناك آراء تشير الى أن صل كلمة الفسيفساء يعود الى الكلمة اليونانية Musaikón التي تعني العمل الصبور ،وهناك أيضا رأي آخر بأن أصل كلمة فسيفساء من كلمة Muzauwaq ويعني الديكور في اللغة العربية (**أبو عيشة 2012 :66**)

وفي الأحوال جميعها، فإنّ المدلول اللُّغويّ لكلمة الفسيفساء، يمكن أن يستوعب كثيراً من أعمال الفنِّ الَّتي تقوم على فكرة التَّجميع لخامة أو خامات مختلفة عديدة، على سطح حامل؛ لتكوين شكل زخرفيّ، أو تصويريّ لموضوع أو قصَّة أو غير ذلك، والأمر اللّافت للاهتمام في تعريف الفسيفساء من النّاحية الجماليَّة، أنّها ليست حشوا للمساحات، أو عناصر العمل الفنِّيّ بهذه القطع الصَّغيرة من خامات التَّنفيذ، بل الأهمُّ من ذلك، هو كيفيَّة تجاورها بإيقاع معيَّن، ضمن نَسَق معيَّن، يأخذ بعين الاعتبار التَّنويع في أحجامها، وألوانها، وملامسها، واتِّجاهاتها، وترك الفواصل المناسبة بين القطعة والأخرى؛ لتأكيد قيمة التَّجزيئيَّة، الَّتي تمثِّل واحدة من أهمِّ سمات هذه التِّقنيَّة، ويرى نقّاد الفسيفساء ومؤرِّخوها أنَّها

---

(1) Tessera: كلمة لاتينيَّة، تعني القطعة الصَّغيرة المشكَّلة على هيئة مكعَّب من الرُّخام، أو الحجر، أو الفخّار... إلخ، وتتراوح في أحجامها، من مليمترات في بعض الأحيان، إلى سنتيمترات عديدة، في أحيان أخرى. (**محمَّد أبو عيشة، 23 أيّار –2016، اتِّصال شخصيّ**).

تحتوي على قوَّة التَّأثير النّابعة من طبيعتها البدائيَّة، وأنَّها تقنيَّة محدَّدة بمدى معيَّن، من حيث لغة التَّنفيذ، وإمكانيَّتها الَّتي تُعَدُّ بسيطة نسبيّاً، وغير معقَّدة، تصويريّاً وجرافيكيّاً. **(رزق 2000 :215)**

1.2.2 التَّطوُّر التّاريخيّ لفنّ الفسيفساء:

مرَّ تطوُّر الفسيفساء بمراحل عديدة، وقد اهتمَّ ذلك الفنّ بتفاصيل الأشياء، وخاض في أعماقها، نافذاً من خلال الموادّ الجامدة إلى معنى الحياة، عَبْر قطع مكعَّبة الشَّكل، لا يتعدّى حجمها سنتيمترات من الرُّخام، أو الزُّجاج، أو القرميد، أو الصَّدَف، وبكلمات أخرى، فإنَّه فنّ ناطق، يروي حكايات الماضي العتيق، حكايات صاغتها أيدي الصُّنّاع المَهَرَة على الجدران، والقباب، والأرضيّات، وغيرها .**(عرفات2011** :57).

والفسيفساء من الفنون القديمة جدّاً، عرفها الإنسان؛ لينفِّذ لوحات مختلفة المساحة والموضوعات، وبصورة عامَّة، فقد ظهرت أقدم فسيفساء في الشَّرق، وتحديداً في مدينة أورُك جنوب العراق؛ إذ زيَّنت واجهة معبد (أنين)، في الألفيَّة الثّالثة قبل الميلاد، عَبْرَ تقنيَّة الموادّ Intaly Technique، وليس زخرفة فسيفسائيَّة كما هو معروف اليوم؛ فقد أُنجزت بعيداً عن المكعَّبات الصَّغيرة، وذلك باستخدام مخاريط من الطّين، قواعدها ملوَّنة بالأحمر أو الأسود، ومثبَّتة في الجدار قبل جفافه، بحيث تكون القاعدة الملوَّنة ظاهرةً للخارج مكوِّنة زخرفة ما، ونظراً لصعوبة إنجاز هذا اللَّون الزُّخرفيّ؛ فإنَّه لم يستمرّ طويلاً .**(نور الدين 1980 :3)**

(1) **ما بين النَّهرين:** يرجع الفضل إلى السّومريّين، في الألف الثّالث قبل الميلاد، في استخدام الفسيفساء في مجال الزَّخرفة الجداريَّة، وهو ما يعرف بالفسيفساء المخروطيَّة، كتلك الموجودة في (تلّ الأبيض)؛ و عرفت الحضارة السّومريّة استخدام قطع من الحجر الجيريّ، والقواقع، والصَّدَف المثبَّت على أعمدة من

جذوع النَّخيل بالقار **(سالم 2014 :43)**، ومن الواضح أنَّ استخدام هذا النَّوع، قد مثَّل عنصراً زخرفيّاً معماريّاً في المباني ذات الأهمِّيَّة، كالمباني الدّينيَّة، وقصور الحُكّام، وما شابهها.

(2) **الفسيفساء اليونانيَّة:** إنَّ أقدم الزَّخارف الفسيفسائيَّة في الحِقبة اليونانيَّة هي تلك المنجَزَة باستخدام المكعَّبات الفسيفسائيَّة الملوَّنة، على خلفيَّة داكنة اللَّون؛ لتشكِّل زخارف نباتيَّة وأخرى حيوانيَّة، وتقسم هذه الفسيفساء إلى:

أ– فسيفساء الحصى: ربَّما كان الدّافع وراء هذا النَّوع من تكسية الأرضيّات بهذه الكيفيَّة، هو توافر الحصى على شواطئ الأنهار أو البحار في تلك المناطق، وربَّما كان استخدامها بداية استخداما بسيطا، ومن أمثلته الأعمال الَّتي عُثِر عليها في جزيرة كريت، ويرجع تاريخها إلى العصر الحجريّ الحديث، أي حوالي 10 آلاف سنة ق. م، وفيما بعد، ظهرت نماذج من هذا اللَّون في بعض أماكن العبادة، الَّتي يعود تاريخها إلى القرن السّابع والقرن السّادس ق. م، في إسبرطة (سبارتا)، ومعبد أثنا في دلفي (Delphi). **(أبو عيشة 2012 :88)**

وممّا تجدر الإشارة إليه، أنَّه قد لوحِظ في أواخر القرن الخامس والرّابع ق. م، تأثُّر العاملين في مجال الفسيفساء بأعمال التَّصوير المعاصرة لهم، والمصادر الأدبيَّة، الَّتي تشير إلى اهتمام المصوِّرين في تلك الفترة؛ إذ كانوا يحاولون تحقيق واقعية الأشياء، باستخدام البُعْد الثّالث في الصّورة، ومنذ ذلك الوقت لم تعد الفسيفساء مقتصرة على الأشكال الزُّخرفيَّة النَّباتيَّة المسطَّحة، بل أصبحت موضوعات مصوّرة تحيط بها بعض الأطر الزُّخرفيَّة، وفي بعض الأماكن يضاف اسم الفنّان أو الحِرَفيّ الَّذي أنجزها. **(عطيَّة 2003 :58)**

(ب) فسيفساء المكعَّبات الحجريَّة: شهد القرن الثّالث ق. م انشغالاً بتحقيق مظهر التَّصوير وقيمه في أعمال الفسيفساء، كما شهد محاولات تجريبيَّة في تنفيذها، تتجاوز ما وصلت إليه من تنفيذ بالحصى

الطَّبيعيّ، دون تدخُّل في تقطيعه، أو تشيكله، وخصوصا في فسيفساء (بيلا) Pella: (مدينة في مقاطعة فوريا إلادا في اليونان وكانت عاصمة مقدونيا القديمة) ، الَّتي كانت أولى هذه المحاولات، باستخدام قطع حجريَّة ملوَّنة، أو رخام على هيئة مكعَّبات صغيرة؛ فكانت تقنية استخدام التّسرات (Tessrae) المنتظمة بدلاً من الحصى بأشكاله وأحجامه وألوانه الطَّبيعيَّة .**(محمَّد أبو عيشة،23 أيّار-2016، اتِّصال شخصي)**.

(3) الفسيفساء الرّومانيَّة:

أخذ الفنُّ الهلنستيّ يتلاشى تدريجيّاً؛ ليحلّ محلّه الفنُّ الرّومانيّ، فمع بداية عصر الإمبراطوريَّة (30 ق.م) أصبح الفنُّ الرّومانيّ محطّ الاهتمام، بدلاً من نظيره اليونانيّ، وبحلول القرن الثّالث توقَّف استنساخ الأعمال الفنِّيَّة اليونانيَّة**(علام 1970 :71)**

وقد كان للتَّصوير حضور واضح عند الرّومانيّين، ولم تكن الصُّور لقيمتها الجماليَّة فحسب، بل كانت لأغراض إعلاميَّة حيناً، ودعائيَّة أحياناً؛ كما في مشهد القائد المنتصر العائد من معركة انتصر فيها **(قاسم 1999 :26-28)** وفي هذه الفترة، سادت المشاهد الأسطوريَّة، رغم وجود المناظر الطَّبيعيَّة والأشجار، فقد كانت الزَّخرفة بالأشكال الهندسيَّة الأكثر شيوعاً، كما وأن التقنيات المستخدمة لإنجاز الفسيفساء الجدارية تختلف عن الفسيفساء الارضية حيث ان طبقات الملاط المستخدمة في الفسيفساء الجدارية ليست سميكة كالفسيفساء الارضية، لكن سطحها اكثر خشونة وغير مستوٍ.**(عطية 2003 :58-59)**

(5) الفسيفساء البيزنطيَّة:

منذ أن اتَّخذ الإمبراطور قسطنطين مدينة بيزنطة في آسيا الصُّغرى عاصمة لحكمه، سنة 324 م، أصبحت المسيحيَّة الدّين الرَّسميّ للدَّولة، سنة 325 م، وبدأت العمارة الدِّينيَّة في الظُّهور، وأصبح بمقدور الفنَّان المسيحيّ أنْ يظْهر فنَّه، في ظلِّ الحماية والتَّشجيع اللّازم لإنتاج فنون ذات قيمة.

ولم تعد وظيفة الفنّ الفسيفسائيّ تعليميَّة دينيَّة؛ فقد كان من قبل أداة للتَّعليم المنسيّ، وكان أعظم قيمة من العلم، وبتطوُّره إلى هذا المعنى، حوَّل المعالجة التَّصويريَّة من واقعيَّة العصور الكلاسيكيَّة، إلى المعالجة الرَّمزيَّة والمثاليَّة، حيث واقعيَّة الأشياء، والعناصر، والتَّعبير الشَّخصيّ للفنّان، وبكلمات أخرى، فإنَّ الفسيفساء قد خلقت مسافة ما بين الطَّبيعة وصورتها في العمل الفنِّيّ من ناحية، وما بين العمل الفنِّيّ والمتلقّي من ناحية أخرى. **(عكاشة 1982 :561)**

ولقد قيل في هذا السِّياق: إنَّ الصّورة المزخرفة في الكنيسة هي قراءة العامّة وكتابتها، ومن هنا، كانت البداية الأولى لسمات الفنِّ المسيحيِّ البيزنطيّ؛ حيث اتّخذت العناصر شكلاً مسطَّحاً، وأصبحت الأشخاص تقف في سكون ومواجهة للمتلقّي، ومع نهاية القرن السّادس الميلاديّ، فإنَّ مزيدا من الفخامة والتَّألُّق قد أضيف لاستخدام الفسيفساء في الكنائس والمعموديّات، ولا شكَّ أنَّ الإحساس بالعظمة والفخامة، إنَّما يأتي من استخدام هذا الوسيط، الَّذي يغطّي الجدران والعقود والقباب البيزنطية .**(علام 1970 :71)**

وفيما يتَّصل بالألوان؛ فقد استُخدِمت الأنواع القويَّة منها، فضلاً عن علاقات التَّضادِّ اللَّونيَّة في بعض الأحيان، في محاولة لمعادلة بُعْد المسافة بين العمل الفنِّيّ والمتلقّي.

ومن السِّمات الأساسيَّة للفسيفساء البيزنطيَّة، اختلافها عن نظيرتها الكلاسيكيَّة في تقنيتها، وخاماتها، وطرق تنفيذها؛ فالأخيرة تعتمد على الأحجار والصُّخور الطَّبيعيَّة، وتعدُّها خامات مثاليَّة لاستخدامها في الأرضيّات؛ ذلك أنَّها تقبل التَّسوية والصَّقل لأسباب عمليَّة، غير أنَّ الأمر مختلف عند البزنطيّين فقد استخدموا الإزمالّتيّ[2]على نطاق واسع ومميَّز، بألوانه العديدة، بدلاً من الأحجار والرُّخام، وممّا يزيد من قيمته تألُّقه وخاصيَّة انعكاس الضَّوء الواقع على سطحه، ما يضفي كثيراً من الحيويَّة على الفسيفساء المنفَّذة بهذه الخاصِّيَّة .**(قاجة 2008 :134)**

وتكمن جماليّات الفنِّ البيزنطيّ في الانعكاسات النّاجمة عن المكعَّبات الفسيفسائيَّة الزُّجاجيَّة الملوَّنة، وبخاصَّة ذات الورقة الذَّهبيَّة والفضِّيَّة منها؛ إذ تجعل المكان أكثر إضاءة وسعة، نتيجة لهذه الميِّزات الَّتي تعزِّزها تقنيَّة وضع المكعَّبات الفسيفسائيَّة وتثبيتها بزوايا معيَّنة، تمنح السَّطح جماليَّة متعدِّدة، كما أنَّها كانت توضع في نماذج أخرى بصورة مائلة؛ فيبدو السَّطح ثلاثيّ الأبعاد **(محمَّد أبو عيشة، 25 أيّار-2016، اتِّصال شخصيّ)**.

---

(2) الإزمالّتيّ (Smalti): الزُّجاج الملوَّن المعتَّم، الَّذي استخدم في فسيفساء الأرضيّات والجدران، مشكّلاً بذلك أهمّ سمات الفسيفساء البيزنطيَّة، من حيث التِّقنيّة، وتميُّز بخواصّ تتَّصل بصلابتها، ومقاومتها العوامل الجوِّيَّة. **(سالم، 2014 :238)**

(6) الفسيفساء الإسلاميَّة:

واكب هذا الازدهار الكبير والحضور المشهود للفسيفساء في الحضارة البيزنطيَّة والعصور الوسطى الأوروبِّيَّة ازدهاراً كبيراً، واستخداماً واسعاً يضاهيه، وتنوُّعاً كبيراً في التِّقنيّات وطرق التَّنفيذ في الحضارة الإسلاميَّة، في المشرق والمغرب، على حدٍّ سواء، ومن هنا كان الغالب في أعمال الفسيفساء استخدام الوحدات الهندسيَّة والنَّباتيَّة، مع دخول الكتابة عنصراً أساسيّاً في أحيان كثيرة، ويظهر هذا

التَّأثير فيما يتَّصل بتحريم التَّصوير في أعمال الأمويّين، في الأماكن العامَّة فقط، أمّا في المسجد الأمويّ في دمشق، وقبَّة الصَّخرة المشرَّفة في بيت المقدس؛ فتظهر أعمال الفسيفساء القائمة على تصوير وحدات زخرفيَّة ونباتيَّة، لتكون القبَّة بذلك، أشهر النَّماذج الإسلاميَّة في المنشآت الأمويَّة الأولى **(الألفيّ 1969 :147-150)**

أمّا فسيفساء الجامع الأمويّ الكبير(الشكل15:1)؛ فهي تُمثِّل مجموعات من البيوت الافتراضيَّة، والأشجار، والجسور، ويرى المؤرِّخون أنَّها تمثِّل الفردوس، الَّذي وُعِدَ به المؤمنون، ويذكر الجغرافيّ العربيّ شمس الدين المقدسيّ: "أنَّ جدران المسجد الأمويّ كانت مكسوَّة بالرُّخام المجزَّع حوالي قامتين، ثمَّ بالفسيفساء الملوَّنة المذهَّبة إلى السَّقف، وفيها صور أمصار وكتابات، في غاية الحُسن والدِّقَّة ولطافة الصَّنعة، وقيل: لن تجد شجرة أو بلداً مذكوراً، إلّا وقد مثل على تلك الحيطان " **(المقدسي 1991 :80)**

وهناك مثال ثالث، يأتي من (خربة المفجّر)، شيَّد الخليفة هشام بن عبد الملك قصر هشام ؛ حيث وُجِدَت أعمال عديدة من الفسيفساء هناك، غير أنَّ أهمَّها، تلك الَّتي تزيِّن أرضيَّة قاعة جلوس الخليفة، المطلَّة على القصر، من خلال بوّابة رئيسة فخمة، وفي هذا المثال، تظهر شجرة تفّاح كبيرة مورقة مثمرة، إلى جانب بعض النَّباتات النّامية، الَّتي يرى بين جانب من جوانب الشّجرة غزالان يأكلان

من الأغصان والأوراق المتدلّية من الشَّجرة، وفي الجانب الآخر صورة أسد ينقضُّ على غزالة تحاول الإفلات منه(الشكل16:1) (**Ayalon 1975 :9**).

وهكذا، تشكّل أرضيَّة الفسيفساء في قصر هشام في كليّتها، تكوينًا بصريّاً متكاملًا، يضمُّ داخله تشكيلات مربَّعة، ومستطيلة، ودائريَّة، ونصف دائريَّة، ويميِّز كلّاً من التَّكوينات الثَّمانية والثَّلاثين تشكيلٌ زخرفيّ خاصٌّ به؛ إذ تشكّل التَّكوينات نصف الدّائريَّة المحيط الأوسع للأرضيَّة من جهاتها الأربعة، وكلّها مرصوفة بالفسيفساء، عدا جهة واحدة، يلي ذلك تكوينات مستطيلة الشَّكل في كلِّ جهة؛ تعمل إطاراً داخليّاً، ولكلٍّ منها زخرفتها الخاصَّة، تميِّزها بصريّاً عن غيرها، وتنقسم الأرضيَّة فيما بعد، إلى تكوينات دائريَّة وأخرى مربَّعة، تحيط بتكوين دائريّ، يأتي وسط أرضيَّة فسيفساء الحمّام الكبير (**الطرشان 1985 :6-7**)

1.2.3الموادّ المستخدمة لإنتاج الفسيفساء:

أ- الموادّ الحجريَّة: من أكثر الخامات توافراً في الطَّبيعة، وأقلّها تكلفة، وأسهلها حصولاً، وذات ألوان عديدة، من مثل الأسود، والأحمر، والأخضر، وغيرها، ومن أنواعها: الحصى، والحجارة الكلسيَّة ، والرُّخام **(عبد الحميد 1986 :104)**.

ب- الزُّجاج: مادَّة صلبة، وهشَّة، وغير متبلورة، ومتحوِّلة من السُّيولة، أثناء صهر خلطة الزُّجاج، إلى الصَّلابة، ضمن سرعة كافية كفيلة بمنع تكوُّن بلَّورات فيها بعد الانتهاء من تشكيلها، وهناك ثلاثة أنواع منه:

1- الزُّجاج الأخضر.

2- زجاج الصّودا.

3- زجاج الرَّصاص **(صالح 1984 :95)**.

وممّا تجدر الإشارة إليه، أنَّ الزُّجاج المستخدم في مكعَّبات الفسيفساء يُنتَج بألوان عديدة، فضلاً عن إنتاج مكعَّبات زجاجيَّة (الشكل17:1) ذات ورقة ذهبيَّة وفضِّيَّة [3] ،أمّا العنصر الرَّئيس المكوِّن له؛ فهو معدن السّيليكا**(محمَّد أبو عيشة، 27 أيّار-2016، اتِّصال شخصيّ)**.

ج- موادّ أخرى: وتشمل: الفخّار، والخزف، والقواقع، والصَّدف، الَّذي استخدم بكثرة، في الفترة البيزنطيَّة والإسلاميَّة**(نور الدين 1980 :28)**.

---

(3) يُصنَع الزُّجاج الفضِّيّ بغرس رقائق المعدن، ذهباً أو فضَّة، فوق قرص ساخن من الزُّجاج، الَّذي لم يصل بعد إلى درجة الانصهار الكامل(زجاج لدن) ثمَّ يُغطّى بطبقة رقيقة من الزُّجاج، وبذلك يصبح المعدن محصوراً بين طبقتين زجاجيَّتين، ويصبح ذا قوَّة انعكاس كبيرة **(عوض الله 1981 :433)**.

1.2.3.1تقنيّات إنجاز الفسيفساء:

تختلف تقنيّات إنتاج الفسيفساء الأرضيّة عن الجداريَّة، من حيث عدد طبقات الملاط التَّحضيريّ، والموادّ المستخدمة في كلِّ طبقة(الشكل18:1)، ولإنتاج النَّوع الأرضيّ، نحتاج أوّلاً إلى تسوية الأرض، وضغطها، ووضع طبقات ذات سُمْكٍ تزيد عن 20سم؛ وذلك من أجل زيادة قدرتها على تحمُّل المشي والسَّير عليها، إضافةً إلى ضرورة كون السَّطح الخارجيّ للأرضيّات مستوياً ومصقولاً(**قاسم 1999 :37–40**).وتُنجَز الفسيفساء الجداريَّة والأرضيَّة بطريقة مباشر في الموقع، ولكن، قد يُلجَأ أحيانا إلى إنجاز لوحة مهمَّة صغيرة، بطريقة غير مباشرة في المشغل ، في حين لا تتمُّ تقنيَّة إنتاج الزَّخارف الفسيفسائيَّة الجداريَّة إلّا بأسلوب مباشر (**Demus 1949 :8–10**).

ويتكوَّن الملاط [4]التَّحضيريّ من طبقات عديدة (طبقة أو ثلاث) ذات سُمْك قليل، لا يتجاوز (2سم) لكلٍّ منها، وفي النَّوعين: الجداريّ، والأرضيّ، يتكوَّن الملاط المستخدم بين المكعَّبات الفسيفسائيَّة

---

(4) الملاط: استخدم في الفسيفساء القديم ملاط مكوَّن من مادَّة رابطة، وموادّ هيكليّة غير عضويَّة، لديها القدرة عند خلطها بالماء على تماسك مكوِّنات الملاط جميعها، فهو مزيج من الموادّ العضويَّة وغير العضويَّة، مع وجود موادّ هيكليَّة ناعمة، وإضافة موادّ محسِّنة عضويَّة أو غير عضويَّة، ليكون النّاتج مزيجاً ليِّناً سهل العمل به قبل جفافه، ذا خصائص فيزيائيَّة ممتازة، من مثل المساميَّة، وعدم نفاذ الماء، وغيرها، وأخرى ميكانيكيَّة، كالمتانة، والمحافظة على الشَّكل، والتَّماسك، مع وجود مظهر مناسب، وتوافر الدَّيمومة، وتُقسَم الموادّ الرّابطة من حيث خصائصها إلى نوعين: هوائيَّة: الجير والجصّ، وهو أقدم الخامات المستخدمة في البناء، وأعمال الفسيفساء بصورة خاصَّة؛ إذ إنَّها، وبعد مزجها بالماء، تجفّ لوجود الهواء، وأمّا النَّوع الثّاني؛ فهي الهيدروليكيَّة، وهي على خلاف الهوائيَّة؛ إذ تجفُّ أيضاً لوجود الرُّطوبة والماء(أبو عيشة 2012 :81)

من الجير[5] والرَّمل، ويختلف الأوَّل عن الثّاني، في استخدامه أليافاً نباتيَّة (القشّ) في طبقات الملاط التَّحضيريّ له؛ للتَّخفيف من الوزن النَّوعيّ لها، في حين تستخدم الحجارة الكبيرة في طبقات الفسيفساء الأرضيَّة.

---

(5) الجير: ينتج عن عمليَّة حرق أو تكليس الحجر الجيريّ (كربونات الكالسيوم)، عند درجة حرارة تتراوح بين 950°و 1050°، وذلك حسب المعادلة الكيميائيَّة:

$$\mathrm{CaC}o_3 \rightarrow cao + co_2$$

ويتم إطفائه بالماء ويصبح هيدروكسيد الكالسيوم (جير مطفئ) ، ويستخدم الجير مونة لبناء الحوائط من الطّوب أو الحجارة وكذلك في بياضها، كما يستخدم في صناعة الطّوب الرَّمليّ، والجير، ويمتاز الجير بخواصّ، منها: النُّعومة، وقابليَّة التَّشغيل، والثَّبات (أبو عيشة 2012 :109) .

الفصل الثّاني

المسجد الأقصى المبارك:

قال تعالى: "سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إلى الْمَسْجِدِ الأقصى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّه هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ". (سورة الإسراء: رقم17 / 1)

المساجد أجمل ما تقع عليه عين الإنسان في عالم الإسلام، وسواء أكانت في قرية صغيرة خافية في بطن الرّيف، أم راقدة في لحف الجبال؛ فالمساجد بمآذنها الدَّقيقة المنسرجة الذّاهبة في الجوِّ، مشيرة إلى السَّماء، وقبابها الأنيقة، تضيف إلى المنظر عنصراً من الجمال والجلال الرّوحي**(مؤنس 1981 :27)**، لا يتأتَّى له بدونها، فهي تزيل الوحشة، وتنفي الجمود، وتضفي توازناً يعطي السَّكينة والجمال، وهي حارسة لعالم الإسلام ومراكز الإيمان ورموزه.

وبمجرَّد التأمُّل في الخطَّة الأساسيَّة الَّتي يقوم عليها بناء المساجد ؛ فليس فيها من ذلك الشَّيء، فهي مساحات من الأرض، قد تُقام فوقها مبانٍ ضخمة، ذات جدران وسقوف، وقد لا تُقام؛ لأنَّ المسجد قبل كلِّ شيء فكرة وروح: وأمّا الفكرة؛ فهي الَّتي وضعها أنبياء الله –عليهم السَّلام– عندما بنوا المساجد الأولى، وأمّا الرّوح؛ فهي روح الإسلام.

وطبيعة المساجد أقيمت للصَّلاة، وهي أماكن طاهرة، يقف فيها العبد بين يدي خالقه ليؤدِّي صلاته الَّتي في صميمها طلب الرَّحمة من الله، ولا بدَّ من صفاء النَّفس، وإخلاص النِّيَّة، وطهارة القلب نحو الخالق بالرّوح قبل الجسد، وهذا لا يتعارض مع ما تحويه هيئات المساجد وأشكالها من الزَّخارف والنقوش والكتابات القرآنيَّة؛ فالمؤمن يزداد إيمانه عمقاً إذا ما أحسَّ بجمال المسجد الَّذي يصلي فيه **(مؤنس 1981 :29)**، وكان ذلك أدعى إلى استغراقه في العبادة، وحبِّ المساجد، والميل إلى زيارتها،

وهذا لا يتعارض مع ما كان عليه السَّلف الصّالح من القول إنَّ زخرفتها مخالفة للسُّنَّة، وإنَّ ما فيها من نقوش تشغل المصلّي عن صلاته وعبادته وخشوعه؛ لأنَّ المقصود هنا ليس الإسراف في الزَّخرفة والزّينة، فذلك يتنافى مع ما ينبغي للمسجد من وقار، وإنَّما المقصود هو الفخامة والجلال دون إسراف؛ ففخامة المساجد واتّساعها واستعمال الموادّ الرَّفيعة كالرُّخام والمرمر والقيشاني، يُعلي من شأن بنائها وهيبتها، ويزيد من شعور المصلّي بجلالها وحُرْمتها(**العظمة 2008 :18**).

والخطَّة العامَّة للمساجد تتماشى تماماً مع وضوح العقيدة الإسلاميَّة، وبساطة أركانها، وخلوِّها تماماً من الأسرار ومن أيِّ نوع من التَّعقيد في طقوس العبادات؛ فمفهوم المساجد: جمع مَسجد، إنْ أُريد به المكان المخصوص المُعَدّ للصَّلوات الخمس، وإنْ أُريد به موضع سجود الجبهة، فإنَّه بالفتح لا غير (مَسَجَد) (**الصَّنعانيّ 1995–2 : 179**).

فالمَسْجِد لغةً: الموضع الَّذي يسجد فيه، ثم اتّسع المعنى إلى البيت المتَّخذ لاجتماع المسلمين لأداء الصَّلاة فيه، قال الزَّركشيّ –رحمه الله–: "ولمّا كان السُّجود أشرف أفعال الصَّلاة لقرب العبد من ربِّه، اشتقَّ اسم المكان فيه؛ فقيل: مَسْجِد، ولم يقولوا: مركع، ثمَّ إنَّ العُرف خصَّص المسجد بالمكان المهيَّأ للصَّلوات الخمس، حتّى يخرج المُصلّي المجتمع فيه للأعياد ونحوها، فلا يعطي حكمه" (**الزَّركشيّ 1996 :27–28**).

والمَسْجِد في الاصطلاح الشَّرعيّ: المكان الَّذي أُعِدّ للصَّلاة فيه على الدّوام (**رواس،وصادق 1996 :397**)، وأصل المَسْجِد شرعاً: كلُّ موضع في الأرض يُسْجَدُ لله فيه؛ لحديث جابر –رضي الله عنه–،عن النَّبيِّ(صلى الله عليه وسلم): ".... وجُعِلَت ليَ الأرض مَسْجِداً وطَهوراً، فأيُّما رجل من أمَّتي أدْرَكَتْه الصَّلاة، فليصلَّ"(**البخاريّ، 1979– كتاب التَّيمُّم، برقم335**) (**مسلم، 1980م – كتاب**

المساجد، برقم521)، وهذا من خصائص نبيِّنا (صلى الله عليه وسلم) وأمَّته، وكانت الأنبياء –عليهم السَّلام– قبله إنَّما أُتيحت لهم الصَّلاة في مواضع مخصَّصة: كالكنائس(**القرطبي 1996–2 :117**).

ومفهوم بناء المَسْجِد في الإسلام يحتاج إلى ثلاثة عوامل رئيسة: أرض، وحدود واضحة، وقِبلة للمسجد، فإذا ما توافرت هذه العوامل في أيِّ مكان؛ فإنَّه يُسَمّى مَسْجِداً (**معروف 2009 :25**)، ومن هنا فإنَّ المسجد الأقصى المبارك مسجد(شكل2:1)؛ إذ يشكِّل فضاءً بصريّاً واسعاً جدّاً، وبه مبنيان مركزيّان، هما: قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، والجامع القبليّ، وهناك مجموعة من مباني المدارس المقامة على ضلعيه الغربيّ والشَّماليّ، وهذه المباني شكَّلت في مجموعها مَسْجِداً استقطب نخبة من العلماء، وخرَّج نخبة منهم، ويضمُّ المسجد مجموعة من العناصر والمفردات المعماريَّة، مثل قبَّة السِّلسلة، وغيرها من القباب، ومنبر برهان الدّين الرُّخاميّ، وسبيل قايتباي، وبعض التُّرب، وفيما يتَّصل بما تحت الأرض؛ فإنَّه يشمل المُصلّى المروانيّ، الكائن في الزّاوية الجنوبيَّة الشَّرقيَّة للمسجد، كما يشمل تسوية مبنى الجامع القبليّ، والمداخل الثَّلاثة الكائنة في الواجهة الجنوبيَّة الَّتي تؤدّي إلى ساحة المسجد الأقصى والمُصلّى المروانيّ (**عبد الله يوسف 1982 :94**).

يقع المسجد الاقصى في الزاوية الجنوبية الشرقية من مدينة القدس القديمة المسورة والبالغة مساحتها حوالي 1 كيلو متر مربع (ألف دونم) والتي تحوي عشرات العقارات والمباني الموقوفة على المسجد الاقصى الذي يخضع لوصاية ملك المملكة الاردنية الهاشمية استمراراً لما كان عليه الحال قبل احتلال عام 1967م ، وهو اسم للمكان والارض (وما عليها من بناء) التي دار عليها سور المسجد الاقصى من جهاته الاربع ، ومساحة سطحه تزيد على مائة وأربعة وأربعين دونماً (الدونم يساوي ألف متر مربع) وأبعاده 491 متراً من الغرب ، 462 متراً من الشرق ،310 متراً من الشمال ،و281 متراً من الجنوب ، فهو يشمل المسجد القبلي (الجامع الاقصى) والمسجد المرواني ومسجد قبة الصخرة

ومسجد البراق والاقصى السفلي وباب الرحمة وكل ساحاته وبواباته ومصلياته واروقته وما فوقها من المدارس التاريخية ومساطبه وأباره ومبانيه فوق وتحت الارض وجميع الطرق المؤدية اليه واسواره الخارجية بما فيها حائط البراق الشريف(**القدس،إدارة أوقاف القدس وشؤون المسجد الاقصى المبارك 2015**)

2.1 تاريخ المسجد الأقصى المبارك دينيّاً :

يمثِّل المسجد الأقصى المبارك (قبَّة الصَّخرة المشرَّفة والجامع القبليّ وما يشمله من معالم بمساحة 144 دونم) صفحاتٍ من التّاريخ الإسلاميِّ المشرق؛ فما **المميِّزات والأسباب الَّتي أعطت هذه القيمة لهذا المكان؟ وما دور هذا المكان في الشَّريعة الاسلامية؟**

يُطلق مفهوم (بيت المقدس)على المدينة الَّتي فيها المسجد الأقصى المبارك، ولا يُطْلَق على مكان العبادة بخصوصه (**نجم 2009 :196**)، أمّا كلام الفقهاء والمؤرِّخين؛ فإنَّ الاسم دائر بين المعنيين، كما استعمله صاحب معجم البلدان وغيره، وتُسَمّى المدينة أيضاً (القدس)، وهذا ما ورد استعماله في كلام العرب(**الحموي 1957–ج6 :1634–1641**).

2.1.1 مفاهيم المسجد الأقصى المبارك وأحكامه:

إنَّ للمسجد الأقصى المبارك في بيت المقدس مفاهيمَ وأحكاماً يختصُّ بها، وتميِّزه عن سائر المساجد؛ إذْ يطالعنا ما رواه الشَّيخان وغيرهما عن أبي ذرّ –رضي الله عنه– قال: "قلت: يا رسول الله! أيُّ مسجد وُضِع في الأرض أوَّل؟ قال: المسجد الحرام، قال: قلت: ثمَّ أيّ؟ قال: المسجد الأقصى، قال: قلت: كم كان بينهما؟ قال: أربعون سنة، ثمَّ أينما أدْرَكَتْك الصَّلاة فصلِّها، فإنَّ الفضل فيه"، وفي رواية: حيثما أدْرَكَتْكَ الصَّلاة فصلِّ، والأرض كلُّها مسجد".(**البخاريّ 1979–كتاب التَّيمُّم، برقم335**) (**مسلم 1980–كتاب المساجد، برقم521**).

ومن حديث رافع بن عميرة: "أنَّ داود –عليه السَّلام– ابتدأ ببناء بيت المقدس، ثمَّ أوحى الله إليه: إنّي لأقضي بناء على يد سليمان"، قال: وجوابه أنَّ الإشارة إلى أوَّل البناء، ووضع أساس المسجد! وليس إبراهيم أوَّل من بنى الكعبة، ولا سليمان أوَّل من بنى بيت المقدس؛ فقد روي أنَّ أوَّل من بنى الكعبة آدم، ثمَّ انتشر ولده في الأرض، فجائز أن يكون بعضهم قد وضع بيت المقدس، ثمَّ بنى إبراهيم الكعبة بنصِّ القرآن ، وهكذا فإنَّ الحديث لا يدلُّ على أنَّ إبراهيم وسليمان لمّا بنيا المسجدين ابتداءً وضعهما لهما، بل ذلك تجديد لما كان أسَّسه غيرهم **(القرطبيّ 1964–ج4 :138)**.

وقال الخطابيّ: يشبه أن يكون المسجد الأقصى أوَّل ما وضع بناءه بعض أولياء الله قبل داود وسليمان فزادا فيه ووسَّعاه؛ فأضيف إليهما بناؤه. قال: وقد ينسب هذا المسجد إلى إيليا؛ فمحتمل أن يكون هو بانيه أو غيره. وقيل: الملائكة، وقيل: سام بن نوح –عليه السَّلام–. وقيل: يعقوب –عليه السَّلام– **(العسقلان 1986–ج6 :408–409)** بعد أن تواعده اخاهُ بالقتل إذا مات أبوهما، خرج يعقوب عليه السلام من عندهم، من آخر ذلك اليوم، فأدركه المساء في موضع فنام فيه، فأخذ حجرًا ووضعه تحت رأسه ونام فرأى في نومه ذلك معراجًا منصوبًا من السماء إلى الأرض، وإذا الملائكة يصعدون فيه وينزلون، والرب تبارك وتعالى يخاطبه ويقول له: إني سأبارك عليك، وأكثر ذريتك، وأجعل لك هذه الأرض ولعقبك من بعدك.

فلما هبّ من نومه فرح بما رأى، ونذر لله لئن رجع إلى أهله سالمًا ليبنين في هذا الموضع معبد الله عز وجل، وأن جميع ما يرزقه من شيء يكون لله عشره، ثم عمد إلى ذلك الحجر فجعل عليه دهنًا يتعرفه به، وسمى ذلك الموضع بيت إيل أي بيت الله، وهو موضع بيت المقدس اليوم، الذي بناه يعقوب بعد ذلك.**(ابن كثير 1997–ج1 :448–449)**

فعلى الأوّلين يكون ما وقع ممَّن بعدهما تجديداً كما في الكعبة، وعلى الأخير يكون الواقع من إبراهيم أو يعقوب أصلاً وتأسيساً، ومن داود تجديداً؛ فابتداء البناء لم يكمل على يده، حتّى أكمله سليمان –عليه السَّلام–، ولكن، يبقى الاحتمال الَّذي ذكره ابن الجوزيّ أوجه.

ذكر ابن هشام في (كتاب التّيجان) أنَّ آدم لمّا بنى الكعبة أمره الله بالسَّير إلى بيت المقدس، وأن يبنيه، فبناه، ونسك فيه، وبناء آدم البيت مشهور(**ابن هشام الحميري 1929–ج1 :22)** ، وأشار إلى حديث عبد الله بن عمرو: أنَّ البيت المعمور رُفع في زمن الطّوفان، حتّى بوَّأه الله لإبراهيم(**العسقلاني 1986–ج6 :409)**.

وقال: روى ابن أبي حاتم من طريق معمر عن قتادة قال: وضع الله البيت مع آدم لمّا هبط؛ ففقد أصوات الملائكة وتسبيحهم، فقال الله له: يا آدم، إنّي قد أهبطت بيتاً يُطاف به كما يُطاف حول عرشي، فانطلق إليه، فخرج آدم إلى مكَّة، وكان قد هبط بالهند، ومدَّ له في خطوه، فأتى البيت، فطاف به! وقيل: إنَّه لمّا وصل إلى الكعبة، أُمِر بالتَّوجُّه إلى بيت المقدس؛ فاتَّخذ فيه مسجداً، وصلّى فيه؛ ليكون قِبلة لبعض ذرِّيَّته **(القرطبيّ 1964–ج4 :138)**

2.1.2 هل المسجد الأقصى المبارك حَرَماً؟

بدأ إطلاق لفظ الحَرَم منذ العصر المملوكيّ؛ بقصد التَّشريف، وفي العصر المملوكيّ وُجِدت وظيفة اسمها (ناظر الحرمين الشَّريفين)؛ ويراد بهما مسجد الخليل، والمسجد الأقصى المبارك، وكان القائم على هذه الوظيفة مختصّاً بالنَّظر في أمور المسجدين، ويبدو أنَّ لفظ (الحرمين الشَّريفين) قد غاب عن الوظائف في القدس والخليل أيّام العثمانيّين؛ وصار المألوف أنْ يُقال: "حرم شريف في القدس، وحرم شريف في الخليل" **(شراب 2003–ج1 :350)** . وإطلاق هذا اللَّفظ خطأ من ناحية شرعيَّة؛ لأنَّ في الإسلام حَرمين فقط باتِّفاق العلماء، هما مكَّة والمدينة، اللَّذان تقع عليهما أحكام فقهيَّة خاصَّة، وهذا من

رحمة الله –عزَّ وجلَّ– بعباده في أكناف بيت المقدس، أمّا الحرمان؛ فقد حرّم قتل حيوان فيهما، أو قطع شجرة، كما يحرم جميع من خالف دين الإسلام من دخوله مقيماً أو مارّاً عند جماهير العلماء، ولا يحلّ لقيطته التَّملُّك، إنَّما تحلُّ لمن يطلب صاحبها، وتحريم دفن المشرك فيه، ولو دُفِن فيه نبش ما لم يتقطَّع، ويحرم إخراج أشجاره وترابه إلى الحلّ، ويكره إدخال أحجار الحلّ وترابه إليه، كما أنَّ صلاة النّافلة لا تكره فيه أيّ وقت من الأوقات، ولا يُقام الحدَّ ولا يستوفي القصاص فيه عند بعض الفقهاء وغيرهما من المحرَّمات، أمّا المسجد الأقصى المبارك؛ فيُسمح فيه ما حُظِر فيهما ويحظر فيه ما يحظر في المساجد بعامَّة، من بيع وشراء ونشد الضّالَّة.

ولم تثبت تسمية المسجد الأقصى المبارك حرماً عن أحد العلماء المحقّقين، ولمّا تكلَّم الإمام بدر الدّين الزَّركشيّ عن الأحكام المتعلِّقة بالمسجد الأقصى، لم يذكر منها شيئاً في تسميته حرماً، وإنَّما سمّاه المسجد الأقصى المبارك، كما هو شأن بقيَّة العلماء**(الزَّركشيّ 1996 :193)**.

2.2 فضائل المسجد الأقصى المبارك، ومكانته، وخصائصه:

2.2.1 فضائل المسجد الأقصى المبارك:

اختصَّ الله –سبحانه وتعالى– المسجد الأقصى بفضائل ومزايا عديدة، يمكن تلخيصها فيما يأتي:

أوَّلاً: جعله الله –عزَّ وجلّ– أولى القبلتين؛ فإليه كان المسلمون يتوجَّهون في صلاتهم، قبل أنْ تتحوَّل القِبلة إلى الكعبة المشرَّفة ، فعن البراء بن عازب أن رسول الله – صلى الله عليه وسلم – كان أول ما قدم المدينة نزل علي أجداده أو أخواله من الأنصار وأنه صلي قبل بيت المقدس ستة عشر أو سبعة عشر شهرا، وكان يعجبه أن تكون قبلته قبل البيت وأنه صلي أول صلاة صلاها صلاة العصر وصلي معه قوم، فخرج رجل ممن صلي معه فمر علي أهل مسجد وهم راكعون فقال أشهد بالله لقد صليت مع

رسول الله – صلى الله عليه وسلم – قبل مكة قال فدارو اكماهم قبل البيت وكان يعجبه أن يحول قبل البيت، وكان اليهود قد أعجبهم إذ كان يصلي قبل المقدس وأهل الكتاب، فلما ولي وجهه قبل البيت انكروا ذلك. **(الساعاتي د.ت–ج21 :28)**

ثانياً: كان إسراء النَّبيّ (صلى الله عليه وسلم) قبل الهجرة إلى المسجد الأقصى المبارك، ونزل في ذلك قوله تعالى: "سُبْحَانَ الَّذي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إلى الْمَسْجِدِ الأقصى الَّذي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ". (سورة الإسراء، رقم1/17)

فهذه الآية معظِّمة لمعجزة إسراء سيِّدنا محمَّد (صلى الله عليه وسلم) إليه، قبل عروجه إلى السَّماء **(الزَّركشيّ 1996 :289)**، ودخوله بيت المقدس، وصلاة ركعتين فيه.

ثالثاً: جعل الإسلام هذا المسجد أحد ثلاثة مساجد تشدُّ إليها الرِّحال**(الزَّركشيّ 1996 : 288)**؛ إذ قال(صلى الله عليه وسلم): "لا تشدُّ الرِّحال إلّا إلى ثلاثة مساجد: المسجد الحرام، ومسجدي هذا، والمسجد الأقصى" **(البخاريّ 1979– كتاب المساجد برقم1189)**.

رابعاً: مضاعفة الصَّلاة فيه، مع اختلاف الأحاديث في مقدارها؛ قال الجراعيّ: ورد أنَّ الصَّلاة فيه بخمسمائة. وقال الشَّيخ تقيّ الدّين ابن تيمية: إنَّه الصَّواب **(الزَّركشيّ 1996 :287)**.

خامساً: بارك الله –عزَّ وجلَّ– حوله، في قوله تعالى: "سُبْحَانَ الَّذي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إلى الْمَسْجِدِ الأقصى الَّذي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ."(سورة الإسراء، رقم1/17) وفي الآية تأويلان: أحدهما: أنَّه مبارك بمن دفن حوله من الأنبياء المصطفين الأخيار، والثّاني: بكثرة الثِّمار ومجاري الأنهار **(القرطبيّ 1964–ج10 :212)**.

سادساً: أوَّل مسجد وضع على الأرض هو المسجد الحرام، ثمَّ المسجد الأقصى المبارك؛ فقد ورد عن أبي ذرٍّ –رضي الله عنه– قال: سألت رسول الله (صلى الله عليه وسلم) عن أوَّل مسجد وضع في الأرض، قال: المسجد الحرام، قلت: ثمَّ أيّ؟ قال: المسجد الأقصى، وقلت: وكم بينهما؟ قال: أربعون عاماً، ثمَّ جُعِلت الأرض لك مسجداً، فحيثما أدْرَكَتْك الصَّلاة فصلِّ"، وهناك حديث آخر بفضل المسجد الأقصى: أنَّ سليمان بن داود لمّا بنى بيت المقدس سأل الله ثلاثاً: "سأل الله –عزَّ وجلَّ– حكماً يصادف حكمه فأوتيه، وسأل الله –عزَّ وجلَّ– ملكاً لا ينبغي لأحد من بعده فأوتيه، وسأل الله –عزَّ وجلَّ– حين فرغ من بناء المسجد الأقصى ألّا يأتيه أحد لا ينهزه (يحرِّكه) إلّا الصَّلاة فيه، أن يخرجه من خطيئته كيوم ولدته أمُّه" . **(النسائي 1999–كتاب المساجد، برقم335).**

سابعاً: لا يدخله الدَّجّال؛ فقد روى جنادة بن أبي أميَّة، فقال: "أتينا رجلاً من الأنصار من أصحاب رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، فدخلنا عليه، فقلنا: حدِّثنا ما سمعت من رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، ولا تحدِّثنا ما سمعت من النّاس، فشدَّدنا عليه فقال: "قام رسول الله (صلى الله عليه وسلم) فينا، فقال: أنذرتكم المسيح وهو ممسوح العين–قال أحسبه، قال: اليسرى –يسير معه جبال الخبز وأنهار الماء، علامته يمكث في الأرض أربعين صباحاً، يبلغ سلطانه كلَّ منهل، لا يأتي أربعة مساجد: الكعبة، ومسجد الرَّسول، والمسجد الأقصى، والطّور"[6] **(بن حنبل 2001–ج37 :423 رقم الحديث 22764).**

ثامناً: أرض المحشر والمنشر، عن ميمونة بنت كعب مولاة النَّبيّ (صلى الله عليه وسلم)، قالت: "قلت: يا رسول الله! أفتنا في بيت المقدس، قال: أرض المحشر والمنشر، ائتوه، فصلّوا فيه، فإنَّ صلاة فيه كألف صلاة في غيره، قلت: أرأيت إن لم أستطع أن أحمل إليه؟ قال: من لم يستطع أن يأتيه، فليهدِ إليه

زيتاً يسرج فيه، فإنَّ من أهدى إليه زيتاً كمن أتاه" **(بن حنبل 2001-ج45 :597 رقم الحديث 27626)**.

2.2.2 أحكام المسجد الأقصى المبارك:

أوّلاً: استحباب ختم القرآن فيه؛ فقد ورد عن أبي مْجِلَزٍ، قال: كانوا يستحبّون لمن أتى المساجد الثَّلاثة أن يختم بها القرآن، قبل أن يخرج من المسجد الحرام، ومسجد النَّبيِّ (صلى الله عليه وسلم) ومسجد بيت المقدس. كما روى سفيان الثَّوريّ أنَّه كان يختم به القرآن **(الزَّركشيّ 1996 :289)**.

---

(6) مسجد الطّور: لعلَّه المكان الَّذي كلَّم الله -عزَّ وجلَّ- فيه موسى -عليه السَّلام-. **(السيوطي 1984 -ج1 :199)**

ثانياً: استحباب الإحرام للحجِّ والعمرة منه(**الحنبلي 1973-ج1 :321**)، ففي سنن أبي داود وغيره من حديث أمِّ سلمة قالت: "قال رسول الله (صلى الله عليه وسلم): من أَهَلَ بحجّة أو عمرة من المسجد الأقصى إلى المسجد الحرام، غفر له ما تقدَّم من ذنبه وما تأخَّر، وأوجبت له الجنَّة (**ابي داود د.ت- ج2 :143 رقم الحديث1741**). وقد ورد في الأثر أنَّه أحرم جماعة من السَّلف منه، كابن عمر، ومعاذ، وكعب الأحبار، وغيرهم (**ابن حزم د.ت-ج7 :73**).

ثالثاً: مضاعفة السَّيِّئات فيه؛ فقد روى ذلك بعض السَّلف، كما في روايتهم عن كعب الأحبار، وذكر أبو بكر الواسطيّ عن نافع قال: "قال لي ابن عمر: اخرج بنا من هذا المسجد؛ فإنَّ السَّيِّئات تضاعف فيه، كما تضاعف الحسنات" (**الزَّركشيّ، 1996 :290**).

رابعاً: كُرْه استقبال بيت المقدس واستدباره بالبول والغائط ولا يحرم، قاله الشَّيخ محي الدّين في الرَّوضة في زوائده، ولم يتعرَّض له الشّا الشّافعيّ وأكثر أصحابه (**الزَّركشيّ، 1996 :286**).

خامساً: ذهب الفقهاء إلى إقامة صلاة العيد في المُصلّى أولى منها في المسجد إلّا في مسجد مكَّة، قال الرّافعيّ: وألْحَقَ الصَّيدلانيّ به مسجد بيت المقدس.(**الماوردي 1999-ج3 :69**).

2.2.3 التَّسلسل الدّينيّ وتتابع الأنبياء على بيت المقدس والمسجد الأقصى المبارك:

1- القدس في عهد سيِّدنا إبراهيم -عليه السَّلام-:

كان إبراهيم -عليه السلام- أول الانبياء الذين نعلم أنهم عاشوا في فلسطين وماتوا فيها ،وإبراهيم -عليه السلام- ابو الانبياء فَمن نسلهِ جاء الكثير من الانبياء كإسحاق ويعقوب وإسماعيل ومحمد -عليهم أفضل الصلاة والسلام- ويظر أن إبراهيم في البداية هاجر ومن معه الى حّران (الرها) ومن هناك هاجر ومن معه الى أرض كنعان بنحو1900ق.م، قال تعالى: "وَنَجَّيْنَاهُ وَلُوطًا إِلَى الْأَرْضِ

الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا لِلْعَالَمِينَ"(سورة الانبياء:رقم 71/21). **(صالح 2012 :20-21)**

نزل إبراهيم –عليه السلام– في شكيم قرب نابلس ومنها انتقل الى جهات متعددة رام الله والقدس ومرَّ بالخليل ثم بئر السبع حيث استقر حولها زمناً ، ثم ارتحل الى مصر ، ثم عاد من مصر ومعه زوجتهُ "هاجر" فمرَّ بجوار غزة ثم تحول بين بئر السبع والخليل والقدس.

وأنجبت له زوجه هاجر سيِّدنا إسماعيل –عليه السَّلام–، وبعد سنوات رُزِق من زوجه الأولى سارّة بإسحاق –عليه السَّلام–، وفيما بعد، غادر سيِّدنا إبراهيم وزوجه هاجَر وابنه إسماعيل إلى مكَّة، أمّا سيِّدنا إسحاق؛ فقد ظلَّ بأرض كنعان، ورُزِق بتوأمين، هما: عيسو، ويعقوب. **(صالح 2012 :20-21)**

2- القدس في عهد سيِّدنا يعقوب–عليه السَّلام–:

أكرم الله يعقوب بالنُّبوَّة، وأصبح يدعى (إسرائيل)؛ فكانت نسبة بني إسرائيل إليه ومُسمّاهم بعد ذلك، وأقام يعقوب بفلسطين، وأنجب اثني عشر ولداً، منهم يوسف الصِّدّيق، وفي عهده انتقل يعقوب وبنوه (الإسرائيليّين) إلى مصر **(صالح 2003 :19)**، وذلك في قوله تعالى: "فَلَمَّا دَخَلُوا عَلَى يُوسُفَ آوَى إِلَيْهِ أَبَوَيْهِ وَقَالَ ادْخُلُوا مِصْرَ إِنْ شَاءَ اللَّهُ آمِنِينَ." (سورة يوسف، رقم 99/12)

3- بنو إسرائيل (اليهود) يدخلون فلسطين:

أقام بنو إسرائيل في مصر زمناً طويلاً، وبُعِث فيهم موسى –عليه السَّلام– نبيّاً ؛ ليخلِّصهم من تعذيب فرعون وتنكيله، وانتهى الأمر بخروج موسى وبني إسرائيل من مصر إلى سيناء، فأقاموا فيها، ثمَّ طلبوا من موسى أن ينزلهم بأرض يجدون فيها الطَّعام والشَّراب والمأمن؛ فما كان منه إلّا أنْ طلب منهم لقاء أهل فلسطين (الكنعانيّين)، فقالوا له قولتهم المخزية، قال تعالى: "قَالُوا يَا مُوسَى إِنَّا لَنْ نَدْخُلَهَا أَبَدًا

مَا دَامُوا فِيهَا فَاذْهَبْ أَنْتَ وَرَبُّكَ فَقَاتِلَا إِنَّا هَاهُنَا قَاعِدُونَ." (سورة المائدة، رقم 24/5) فعاقبهم الله بالتّيه في سيناء. **(شراب 2003-ج2 :978)**

وتوفي موسى –عليه السلام– قبل أن يدخل فلسطين ،وعندما نشأ جيل جديد صلب من بني إسرائيل بعد أربعين سنه من التيه ، قادهم يوشع بن نون –عليه السلام– (نحو1190ق.م) حيث عبر بهم نهر الاردن ، واستطاع تحقيق بعض السيطرة لبني إسرائيل في الجزء الشمالي الشرقي من فلسطين ،ولمدة 150سنة متتاليه سادت النكبات والفوضى والخلافات والانحلال الخلقي والديني بين بني إسرائيل ، ولم يتحسن حالهم إلا بقدوم داود –عليه السلام– ملكاً عليهم ،والذي استطاع الانتصار على أعدائه.**(صالح 2012 :19)**

4- القدس في عهد سيِّدنا داود–عليه السَّلام–:

بتولي سيِّدنا داود –عليه السلام– الحكم بعد طالوت حوالي 1004 ق.م، ينفتح فصل جديد في تاريخ بني إسرائيل وفي إنتشار وسيطرة دعوة التوحيد على الارض المباركة ،إذ يُعَدُ داود –عليه السلام– المؤسس الحقيقي لمملكة بنو إسرائي في فلسطين، فقد قضى اليهود الفترة التي سبقت داود دون أن يملكوا سوى سلطان ضئيل في أجزاء محددة من فلسطين دون أن يستطيعوا أن يكونوا سادتها **.(صالح 2012 :17)**

5- القدس في عهد سيِّدنا سليمان–عليه السَّلام–:

تولّى سيِّدنا سليمان –عليه السَّلام– مُلْك فلسطين وحكمها بعد وفاة سيِّدنا داود –عليه السَّلام–، وقد اشتهر عهده بالمشاريع العمرانيَّة العديدة، الَّتي جاء ذكر بعض منها في آيات القرآن الكريم، ومنها الصَّرح الَّذي شيَّده سيِّدنا سليمان–عليه السَّلام– لاستقبال بلقيس ملكة سبأ، قال تعالى: "قِيلَ لَهَا ادْخُلِي

الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَنْ سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُمَرَّدٌ مِنْ قَوَارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ." (سورة النَّحل، رقم 44/16) وممّا تجدر الإشارة إليه، أنَّ فترة حُكم داود وسليمان –عليهما السَّلام– تُعَدُّ العصر الذَّهبيّ الَّذي حُكمت فيه فلسطين، نحو ثمانين عاماً تحت راية الإيمان والتَّوحيد قبل الفتح الإسلاميّ.**(صالح 2012 :30)**

يقول العلّامة ابن خلدون في مقدِّمته: "أراد داود –عليه السَّلام– بناء مسجده على الصَّخرة، فلم يتمَّ له ذلك، وعَهِدَ به إلى ابنه سليمان، فبناه لأربع سنين من ملكه، ولخمسمائة سنة من وفاة موسى – عليه السَّلام– واتَّخذ عمده من الصّفر، وجعل به صرح الزُّجاج، (إنَّه صرح ممرَّد من قوارير)، وغشّى أبوابه وحيطانه بالذَّهب، وصاغ هياكله وتماثيله ومنارته ومفتاحه من الذَّهب، وجعل في ظهره قبراً؛ ليضع فيه تابوت العهد، وهو التّابوت الَّذي فيه الألواح، وجاء به من صهيون بلد أبيه داود، ووضعه في القبر ووضعت القبَّة والأوعية والمذبح، كلّ واحد حيث أُعِدَّ له مكان في المسجد" **(ابن خلدون 1988 :441)**.

ولم تستمرّ الدَّولة العبريَّة الَّتي أقامها داود وسليمان –عليهما السَّلام– في القدس طويلا؛ فقد انقسمت في عهد أبناء سليمان إلى مملكتين: إسرائيل، ويهودا، الَّتي اتَّخذت من القدس عاصمة لها، وتعرّضت المملكتان إلى تدمير شامل على يد الآشوريّين، في القرن الثّامن قبل الميلاد، الَّذين أسروا سكّانها اليهود، فيما عُرِف بالسَّبي الأوَّل، ثمَّ على يد البابليّين بقيادة نبوخذ نصَّر عام 587 ق.م، الَّذي حطَّم مدينة القدس، وأخرج اليهود منها، وأخذهم إلى بابل أسرى، وهو ما عُرِف بالسَّبي الثّاني .**(صالح 2012 :30)**

أمّا مريم–عليها السَّلام–؛ فقد وُلِدت وتربَّت في القدس، في كنف زكريّا–عليه السَّلام–، الَّذي كان نبيّاً من أبناء بني إسرائيل في زمن هيرودس، وقد أشارت النُّصوص القرآنيَّة إلى مريم ابنة عمران،

ودخول زكريّا إلى محرابها حيث وجد عندها الرِّزق، وإجابة مريم على تساؤله: من أين لك هذا؟ بأنَّه من عند الله، وهنا، وردت في هذا الموقع كلمة الله (الرّوح القدس)، ومع ذلك، فإنَّ الحفريّات في القدس قد بحثت عن هذا المحراب، غير أنَّها لم تعثر عليه (**المقدسيّ 1987 :240**). وفيما بعد، مات هيرودس ملك اليهود، وتمزَّقت دولتهم، وبعد ذلك بأربع سنين، كان ميلاد المسيح –عليه السَّلام–، وقبل مولده بثلاثة شهور ولد النَّبيّ يحيى–عليه السَّلام– في الأرض المقدَّسة، ويقال إنَّ مريم عند انتباذها، في قوله تعالى: "وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا." (سورة مريم، رقم16/19) أي انفردت وحدها شرقيّ المسجد الأقصى المبارك؛ إذ بعث الله إليها الرّوح الأمين جبريل –عليه السَّلام– (**ابن كثير 1986–ج2 :65**)، وهذا يدلِّل على مكانة بيت المقدس، واختياره للجوء مريم –عليها السَّلام– من أعين النّاس، قال تعالى: "وَجَعَلْنَا ابْنَ مَرْيَمَ وَأُمَّهُ آيَةً وَآوَيْنَاهُمَا إلى رَبْوَةٍ ذَاتِ قَرَارٍ وَمَعِينٍ." (سورة المؤمنين، رقم 51/23) وَفُسِّرت الرَّبوة بالمكان المرتفع، حيث لجأت مريم وابنها إلى بيت المقدس، عند تلٍّ قربه فيه عين ماء وفيه ثمار، ثمَّ بلغ الثَّلاثين سنة، وأظهر رسالته، وبدأ يدعو قومه للرِّسالة، ومن ثَمَّ بشَّر بنبيِّ الله محمَّد (صلى الله عليه وسلم) (**ابن كثير 1986–ج2 :65**)

وقد نال بيت المقدس والمسجد الأقصى المبارك أهمِّيَّة كبرى في حادثة الإسراء والمعراج؛ حيث أُسْرِي بالنَّبيِّ محمَّد (صلى الله عليه وسلم) من المسجد الحرام في مكَّة إلى المسجد الأقصى في بيت المقدس، واختلف العلماء في تحديد تاريخ هذه الحادثة اختلافاً كبيراً، رغم شهرتها في الكتاب والسُّنَّة(**الإتربي 2012 :432**)، وتتلخَّص أحداثها في أنَّ النَّبيّ (صلى الله عليه وسلم) كان مضطجعاً، فأتاه جبريل–عليه السَّلام– وأخرجه من المسجد، وأركبه البراق، فأتى بيت المقدس، ثمَّ دخل المسجد هناك، واجتمع بالأنبياء –صلوات الله عليهم– وصلّى بهم إماماً، وفيما بعد، عُرِجَ به إلى السَّماوات؛ فرأى سيِّدنا محمَّد (صلى الله عليه وسلم) من آيات ربِّه الكبرى ما رأى، وهكذا صعد في سماء بعد سماء إلى سدرة المنتهى، فغشاهُ من أمر الله ما غشيهُ، ورأى مظهر الجمال الأزليّ، ثم عزُجَّ به في النّور،

فأوحى الله إليه ما أوحى، وكلَّفه وأمَّته بالصَّلاة في ذلك المكان المقدَّس؛ فكانت العبادة الوحيدة الَّتي أوجبها الله بنفسه بلا وساطة (**الحجازي 1993-ج2 :1993**).

ويُحكى في الكتب الَّتي ذكرت المعجزات النَّبويَّة أنَّ بداية المعراج كانت من الصَّخرة، ويروون أنَّ النَّبيَّ (صلى الله عليه وسلم) قد ركب البراق من فوق الصَّخرة ليلة المعراج، وهو واقف على هذا المكان المرتفع؛ فأثَّرت قدمه في هذه الصَّخرة ولانت، وقال النّابلسيّ في رحلته: "وقد جعلوا على هذا المكان من الفضَّة على شكل خزانة، له قبَّة صغيرة، وباب بمصراعين، كلٌّ ذلك مصنوع من الفضَّة، ثم خافوا على ذلك من السَّرقة؛ فجعلوا على ذلك شبكة من النُّحاس الأصفر، لها باب بمصراعين أيضاً يفتح للزّائرين" (**النّابلسيّ، 1990، ص124**). ومع ذلك، فإنْ صحَّ خبر ابتداء المعراج من الصَّخرة، فإنَّه لا ينكر أثر قدمه (صلى الله عليه وسلم) فيها؛ ليكون من معجزاته، .ولكن تحديد مكان المعراج لم يأتِ فيه خبر صحيح، فضلاً عن أنَّ الصَّخرة نفسها لم يأتِ في بركتها خبر صحيح؛ فهي قطعه من ساحة المسجد الأقصى الَّذي بارك الله فيه، وبارك حوله ، فقد تمَّت معجزة الإسراء في ليلة واحدة إلى مكان بعيد، والأماكن البعيدة الَّتي عرفها القرشيّون كثيرة، إذ كانت لهم رحلات إلى اليمن وبلاد الفرس وهي بعيدة، ولكنّ الحكمة للبعد المكانيّ، تتمثَّل في الرَّبط بين مكَّة والقدس برباط لا ينفصم، وبعد حادثة الإسراء جاءت حادثة تحويل القِبلة من المسجد الأقصى إلى الكعبة المشرَّفة، بعد أن أمضى المسلمون ستَّة عشر شهراً أو سبعة عشر شهراً، يصلّون نحو القِبلة الأولى بيت المقدس (**غلوش 2003: 160**).

وهكذا، فإنَّ المسجد الأقصى المبارك ليس وليد عهد أو عهدين، إنَّما جذوره ثابتة، منذ عهد أبينا آدم وإبراهيم –عليهما السَّلام–، وفيما سبق، تتبَّعت تسلسل الأنبياء –عليهم السَّلام– منذ أبينا

إبراهيم إلى نبيِّنا الكريم محمَّد (صلى الله عليه وسلم)، وحاولت بيان دور بيت المقدس ومكانته عقائديّاً ودينيّاً.

2.3 إشكاليَّة الزَّخارف والنُّقوش في المساجد بين الفقه والفنّ:

الحديث عن المنطقة المشتركة بين الفقه والفنِّ، فيما يتَّصل بالزَّخارف والنُّقوش والصُّور، يحتاج إلى توظيف المنهج المقارن، **فما مؤثِّرات الموقف الفقهيّ في الفنِّ الإسلاميّ؟ وفي المقابل ما الاستجابات الفنِّيَّة لهذا الموقف عند الفنّانين المسلمين؟**

يرى الموقف العامُّ في الفنّ أنَّ الصّورة المطابقة للأصل للإنسان أو الحيوان مكروهة بغير تحريم؛ لذا راح الفنّان المسلم يبتكر مفهوماً مميَّزاً للصّورة، ألا وهي الصّورة الرَّمز[7] الَّتي لا تُعنى بانسجام الهيئة المخلوقة، بقدر ما تعنى بتجسيد الفكرة في المادَّة.

كما أخرج هذا الفنّان مفهوم الصّورة الرَّمز إلى الشَّكل الهندسيّ، والنَّباتيّ، وصور الخطِّ المركَّبة؛ فتميَّز، وأبدع، وأعاد له حرِّيَّة اختيار الشَّكل للتَّعبير عن حيويَّته الفنِّيَّة الَّتي تركزت على إحلال الفكرة في المادَّة لا انسجام الهيئة، أمّا فنون النَّحت والرَّسم والتَّصوير في خبرات المسلمين؛ فتستبدل بالمحاكاة الإغريقيَّة المطابقة التَّرميز المشرقيّ، وتحلّ محلّ التَّشخيص في الهيئة، وتجريد الصّورة وترميزها الَّذي يقوى على حمل فكرة التَّوحيد. **(العظمة 2008 :24)**.

---

(7) الصّورة الرَّمز: إرث ساميّ عريق، وجد سبيله إلى الفنون بدون افتعال، ووجد الفنّان فيه ما يخرجه من إشكاليَّة الفقه حول الصّورة المطابقة (الجنديّ 1958: 70)

وقد دلَّت النُّصوص على أنَّ عمارة المساجد وبنائَها وتعظيمها وصيانتها من العبادات العظيمة والقربات الجليلة عند الله، وأمّا زخرفتها[8] وتزيينها والنَّقش على جدرانها؛ فقد أُختلف فيها فذهب جمهور الفقهاء إلى أنَّه يُكره زخرفتها بذهبٍ أو فضَّة، أو نقشٍ، أو صبغٍ، أو كتابة، أو غير ذلك، ممّا يلهي المصلّي عن صلاته؛ لأنَّ النَّبيّ (صلى الله عليه وسلم) قد نهى عن ذلك. فعن ابن عبّاس –رضي الله عنهما– قال: قال رسول الله (صلى الله عليه وسلم): "ما أمرت بتشييد المساجد" **(ابن داود د.ت–ج2 الصلاة رقم الحديث448)**. والتَّشييد: الطِّلاء بالشِّيد أي الجصّ، قال ابن عبّاس: لَتُزَخْرِفَنَّهَا كما زخرفت اليهود والنَّصارى.

وروى البخاريّ في صحيحه: أنَّ عمر –رضي الله عنه– قد أمر ببناء مسجد وقال: "أكِنَّ النّاس من المطر، وإيّاك أن تحمِّر أو تصفِّر؛ فتفتن النّاس" **(البخاريّ،1979– باب بنيان المسجد رقم الحديث446)**.

وقال أبو الدَّرداء –رضي الله عنه–: "إذا حلَّيتم مصاحفكم، وزخرفتم مساجدكم، فَالدَّبارُ[9]عليكم"(الترمذي ب.ت–ج3 :256) ولأنَّ ذلك يلهي المصلّي عن الصَّلاة، بالنَّظر إليه فيخُلّ بخشوعه، ولأنَّ هذا من أشراط السّاعة **(ابن عابدين 1992 :658)**

---

(8) الزَّخرفة لغةً: الزّينة، وكمال حسن الشَّيء، والزُّخرف في الأصل الذَّهب، ثمَّ سُمِّيت كلُّ زينة زخرفاً، والمزخرف: المُزيَّن، وتزخرف الرَّجل: إذا تزيَّن، وزخرف البيت: أي زينته، ومنه قوله تعالى: "**وَلِبُيُوتِهِمْ أَبْوَابًا وَسُرُرًا عَلَيْهَا يَتَّكِئُونَ (34) وَزُخْرُفًا وَإِنْ كُلُّ ذَلِكَ لَمَّا مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَالْآخِرَةُ عِنْدَ رَبِّكَ لِلْمُتَّقِينَ (35)**" **(سورة الزّخرف، 34–35)** وكلّ ما زُوّق أو زيِّن فقد زخرف، وزخرف القول: أي المزوّق من الكلام. **(ابن منظور 1994–ج5 :345)**

(9) الدّبار: الهلاك، وقد حسن الألبانيّ رواية التِّرمذيّ.(الألبانيّ 1995 :585)

واتَّفق الفقهاء على أنَّه لا يجوز زخرفة المسجد، أو نقشه من مال الوقف، وأنَّ الفاعل يُضْمَنُ ذلك ويغرم القيمة؛ لأنَّه اجتمعت عنده أموال المسجد، وهو مستغنٍ عن العمارة، فلا بأس بزخرفته، وكذلك ما لَوْ كانت الزَّخرفة لإحْكَامِ البناء، أو كان الواقف قد فعل مثْلَهُ، لقولهم: إنَّه يعمرُ الوقف كما كان، فلا بأس به كذلك .**(الكويت ، وزارة الاوقاف والشؤون الاسلامية د.ت-ج23 :218)**

وذهب بعض الفقهاء، ومنهم الحنابلة وأحد الوجهين لدى الشّافعيَّة، إلى أنَّه يحرم زخرفة المسجد بذهبٍ أو فضَّةٍ، وتجب إزالته كسائر المنكرات؛ لأنَّه إسراف، ويقضي إلى كسر قلوب

كما يحرم تمويه سقفه أو مائله بذهب أو فضَّة، وتجب إزالته، ولِما رُوِيَ أنَّ عمر بن عبد العزيز لمّا وَلِيَ الخلافة أراد جمع ما في مسجد دمشق مما مُوِّهَ به من الذَّهب؛ فقيل له: إنَّه لا يجتمع منه شيء، فتركه، وأوَّل من ذَهَّبَ الكعبة في الإسلام، وزخرفها وزخرف المساجد، الوليد بن عبد الملك، ولذلك عدَّها كثير من العلماء من أقسام البدعة المكروهة .**(النووي 1991-ج5 :360)(البهوتي 1997-ج2 :238)**

وذهب بعض الفقهاء من الشّافعيَّة، وهو قول عند الحنفيَّة: إلى استحباب زخرفة المسجد بذهب، أو فضَّة، أو نقش، أو صبغٍ، أو كتابة، أو غير ذلك؛ لِما فيه من تعظيم المسجد، وإحياء الشَّعائر الإسلاميَّة، وكذلك الأمر عند الحنفيَّة في الرّاجح عندهم؛ إذ يرون أنَّه لا بأس بزخرفة المسجد، أو نقشه بجصّ، أو ماء ذهب، أو نحوهما من الأشياء الثَّمينة، ما لم يكن ذلك في المحراب أو جدار القِبلة؛ لأنَّه يُشغل قلب المصلّي، وما لم يكن كذلك في حائط الميمنة أو الميسرة؛ لأنَّه يلهي المصلّي القريب منه أيضاً، وبكلمات أخرى، فإنَّ زخرفة هذه الأماكن من المسجد مكروهة عندهم أيضاً. **(ابن عابدين 1992-ج1 :332 /ج5 :247 /ج6 :37)**

ويستدلُّ ممّا فعله عثمان على إمكانيَّة تجصيص المساجد وتزويقها ونقشها؛ فعن عثمان بن عفّان –رضي الله عنه– أنَّه قال عند قول النّاس فيه حين بنى مسجد رسول الله: "إنَّكم أكثرتم عليّ، وإنّي سمعت رسول الله (صلى الله عليه وسلم) يقول: "من بنى مسجداً يبتغي به الله، بنى الله له بيتاً في الجنَّة"، وفي رواية: "بنى الله له مثله في الجنَّة" **(البخاريّ، 1979–كتاب المساجد، برقم450)**.

قال ابن بطال[10]وغيره: فيه دلالة على أنَّ السُّنَّة في بنيان المساجد القصد، وترك الغلوِّ في تحسينه، وقد ورد أنَّ عمر، مع كثرة الفتوح في أيّامه، وسعة المال عنده، لم يغيِّر المسجد عمّا كان عليه، وأوَّل من زخرف المسجد الوليد بن عبد الملك، وسكت كثير من السَّلف؛ من خوف الفتنة، لكن، رخَّص فيه أبو حنيفة، إذا قصد فيه تعظيم المسجد، وإذا وقع الصَّرف فيه من غير بيت المال.**(الشوكاني د.ت–ج2 :159)**

وأنا لست بصدد الدِّفاع عن الإسلام في هذا المقام؛ فهو يدافع عن نفسه، ولكن، أقول لمن يستشرق في قراءة النَّصّ الجماليّ الإسلاميّ أو يستغربه، إنَّ الحقيقة الرّاسخة، تتمثَّل في كون الفنّ صنع إنسانيّ، يعبِّر عن موقف صاحبه تعبيراً جميلاً عن الحياة، لا يختلف في ذلك مجاله، فالكلمة، والشِّعر، واللَّحن، والحجر، والطّين، والنَّحت، واللَّون، والصّورة، والرّسم، وغيرها من وسائل تتشبَّثُ بها النَّفس الإنسانيَّة؛ لتعبِّر عن اختلاجاتها المخبأة في الدّاخل، في ضوء الحواسِّ، وانعكاساتها، ورؤيتها، تبقى

---

(10) ابن بطال عليّ بن خلف (449 هـ): العلّامة أبو الحسن، عليّ بن خلف بن بطال البكريّ، القرطبيّ، ثمَّ البلنسيّ، ويعرف بابن اللّجام، وأصلهم من قرطبة، وأخرجتهم الفتنة إلى بلنسية، وقد أخذ عن أبي عمر الطّلمنكيّ، وابن عفيف، وأبي المطرّف القناعيّ، ويونس بن مغيث، وغيرهم. وروى عنه أبو داود المقرئ، وعبد الرَّحمن بن بشر، وغيرهم. قال ابن بشكوال: كان من أهل العلم والمعرفة، وقد عني بالحديث **(اليحصبي 1966–ج2 :365)**.

مجرَّد تعبيرات عن النَّفس البشريَّة، والفنّ صُنع إنسانيّ يستوحي العقيدة، لكنَّه غير مقدَّس مثلها، فما يصنعه الإنسان يبقى مفتوحاً للدِّراسة والتَّقويم والنَّقد، ويدخل في ذلك خبرات المسلمين الفنِّيَّة وخبراتهم السِّياسيَّة والاجتماعيَّة.

وقد استقرَّ رأي كثير من المفسِّرين والفقهاء، أنَّ القصد من هذا التَّحريم، هو إبعاد المسلمين عن عبادة الأصنام الَّتي كانت سائدة عند كثير من القبائل العربيَّة، ولا يكون حراماً، إذا قُصِد به الزّينة المباحة.

الفصل الثّالث

الزَّخارف الفسيفسائيَّة ذات الدَّلالة الدّينيّة والرَّمزيةّ في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة

تؤدّي الزَّخارف والخطوط، الَّتي تزيِّن جدران قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، دوراً عظيماً ومهمّاً في الإبداع الفنّيّ التَّشكيليّ في الفنِّ الإسلاميّ؛ فقد برع الفنّان والمعماريُّ المسلم في إنتاجه، وها نحن نراه واضحاً في العناصر المعماريَّة في بيت المقدس على اختلاف وظائفها، من قبَّة، أو قوس، أو عقد، أو مئذنة؛ ما يضفي الطّابع الإسلاميّ عليها، ويؤكِّد أصالة العمارة فيها ؛ لتبدو تحفة معماريَّة وزخرفيَّة للنّاظرين، تزهو بما تحمله من قيمة فنِّيَّة وجماليَّة. **(الالفي د.ت :95)**

وفضلاً عن ذلك، فإنَّه لا يخفى على أحد، مدى اهتمام الفنّان المسلم بزخرفة آيات من القرآن الكريم في أماكن العبادة، وما ينجُمُ عنه من طمأنينة، تسري وتنتشر في قلوب المسلمين.

والمنهج الجماليّ الإسلاميّ إنَّما هو منهج رمزيّ مستوحى من الرُّقيِّ الرَّمزيِّ والإبداعيّ للمفهوم المطلق؛ فالإبداعات الفنِّيَّة النّاتجة عنه، بمثابة رموز مرئيَّة أو بصريَّة غير مباشرة، تحتوي بداخلها مضامين مطلقة، غير مباشرة وغير محسوسة؛ إذ لم تكتفِ الجماليَّة الإسلاميَّة بملازمة الفقة الإسلاميّ فحسب، ولا الإعراض عن النَّقل الواقعيّ للعالم، بل إنَّها تجاوزت ذلك كلّه، إلى التَّعبير –إيجابيّاً– عن الرّوح الإسلاميَّة؛ عندما ارتبطت بالإبداعات الذّهنيَّة العربيَّة الإسلاميَّة في العصور السّابقة، إلى درجة أصبح فيها الرَّسم الإسلاميّ صلاة حقيقية، ترفع الرّوح إلى الله **(قطب 1983 :134)**.

فهل كان لتعاليم الإسلام توجيهات محدَّدة تؤثِّر في تصميم المباني الدّينيَّة؟ وإن كانت كذلك: فكيف تُترجَم إلى أسس تصميميَّة؟ وما القيم الجماليَّة للوحدات الزُّخرفيَّة المنفَّذة في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة؟

3.1 الفنُّ الإسلاميّ:

يضم القرآن إشارات عديدة إلى هذا الجمال الذي يزين الكون الواسع والطبيعة الممتدة ،الدالة على عظمة الخالق ،كقوله تعالة :" إِنَّا زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِزِينَةٍ الْكَوَاكِبِ"(سورة الصافات : رقم 6/6) ، وقوله تعالى :" وَزَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَحِفْظًا ذَلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ"(سورة فصلت : رقم 41 /12) ، وكذلك السنة النبوية الذي استقى منه المسلمون رؤيتهم للجمال ، فعن أبي موسى الأشعري عن النبي (صلى الله عليه وسلم) قال: "إِنَّ لِلْمُؤْمِنِ فِي الْجَنَّةِ لَخَيْمَةً مِنْ لُؤْلُؤَةٍ وَاحِدَةٍ مُجَوَّفَةٍ، طُولُهَا سِتُّونَ مِيلاً، لِلْمُؤْمِنِ فِيهَا أَهْلُونَ، يَطُوفُ عَلَيْهِمُ الْمُؤْمِنُ فَلاَ يَرَى بَعْضُهُمْ بَعْضًا".(**البخاريّ 1979– كتاب التفسير /سورة الرحمن برقم4879**).

وعن أبي هريرة قال: قال رسول الله (صلى الله عليه وسلم): "إِنَّ فِي الْجَنَّةِ لَشَجَرَةً يَسِيرُ الرَّاكِبُ فِي ظِلِّهَا مِائَةَ عَامٍ لاَ يَقْطَعُهَا".(**البخاريّ 1979– كتاب بدء الخلق برقم3252**)

لا شكَّ أنَّ لكلّ أمَّة فنّاً خاصّاً بها، يتَّسم بخصائصها التّاريخيَّة والبيئيَّة والاجتماعيَّة والدّينيَّة، ولتتميَّز الفنون، لا بُدَّ من وجود سمات ودِلالات ورموز، تميِّز أصل هذا الفنّ أو ذاك، وتوضِّح صفاته في مكان ما، ومدى اختلافه عن نظيره في أماكن أخرى، باختلاف حركة الزَّمان وتحوُّلاته التّاريخيَّة والجغرافيَّة والثَّقافيَّة والدّينية؛ إذ ترتبط الهُوِيَّة بالمجتمع، فالمبادئ أو العقائد تجعله مرتبطاً بمجموعة معيَّنة من الأفكار والرُّموز والمعاني، وبذلك، يتمتَّع الإرث العقديّ بخصوصيَّة وهُوِيَّة مميَّزتين، تتبعان من إنسانيَّة ذلك الإرث، وتُلقيان بظلالهما على الفنون والعلوم والآداب.

وقد أدَّت عمليَّة تنقُّل الفنّانين والصُّنّاع إلى تطعيم الخبرات بعضها ببعض، وشيوع التَّألُّق، والوحدة، والإخاء، فظهرت الوحدة الفنِّيَّة في الجوهر، مستمدَّة روحها من إلهام واحد، مهما تباينت عناصرها، وتنوَّعت أشكالها، واختلفت تقنيّاتها(**بشر 1948 :9**)، وبكلمات أخرى، فإنَّ الصُّور كثيرة متباينة، لكنَّها، موحَّدة فنِّيّاً؛ لصدورها عن إلهام نابع من أصل واحد، هو العقيدة والدّين، **فما المميَّز في الفلسفة الرَّمزيَّة الجماليَّة للفنون الإسلاميَّة؟ وكيف شكَّلت العقيدة نمطاً في اللَّوحات الفنِّيَّة؟**

3.1.1 مدلولات العناصر الزُّخرفيَّة في الدّين الإسلاميّ:

يترجمُ الفنُّ تعاليم العقيدة الدّينيَّة وتصوُّراتها عن الخالق –سبحانه وتعالى–، والكون، والحياة، ولا يمكن فهم الفنون دون الرُّجوع إلى مبادئ الأديان السَّماويَّة، وتعاليمها، ونصوصها، وروحها، ودعوتها إلى وحدانيَّة الله المطلقة، وهكذا، فإنَّ هذا المبدأ، يعكس التَّوحيد والإيمان المطلق، ويدفع الفنّان إلى إنتاج أعمال فنِّيَّة وإبداعيَّة، تحاكي تصوُّره عن نظام الكون، وجمال صياغته .(**هنادي 2010 :60**)

والرَّمزيَّة في الفنون، من منظورٍ فكريّ إسلاميّ، إنَّما هي أسلوب للنَّقل من عالم الواقع، إلى عالم ما بعد الواقع، ومن الدُّنيا إلى الآخرة، ومن الصّورة المادِّيَّة الواقعيَّة، إلى الصّورة الرّوحانيَّة(**قطب 1993 :37**)؛ فقد كانت مَهَمَّة الرَّسول محمَّد (صلى الله عليه وسلم) إعادة ربط الإنسان بالسِّياق الكونيّ؛ لمعرفة أنَّ خالق الكون واحد لا شريك له، ما فرض استخدام الرَّمز في هذا المقام، وفي سياقات قرآنيَّة؛ لتقريب المعاني إلى ذهن المتلقّي المسلم، قال تعالى: "اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ." (سورة النّور: رقم 24 /35)

وقد ظهر الرَّمز من خلال معانٍ اكتسبت مغزى مع ظهور الإسلام، وتأكَّدت مع التَّصوُّف الَّذي انبعثت منه، كالاتِّصال بالسَّماء، والرَّمز الكونيّ، وعلاقته بالإنسان، والاتِّصال المباشر بالخالق دون وساطة، ومن الملاحظ، أنَّ هذه الإشارات قد ظهرت في العمارة، بوصفها لغة صوفيَّة، ما جعل الفنّان ينزِع إلى تأكيد بعضها، من مثل مبدأ التَّوحيد، والإيمان، عَبْرَ استعمال الصَّحن المكشوف ، والمآذن والشُّرفات (عرائس السَّماء) **(جبلاوي 2009 :215)**(الشكل1:3)، الَّتي تشير نحو الأعلى؛ في محاولة للرَّبط بين السماء والارض ، كما تشير إلى أن الشرفات بأشكالها المختلفة تعني المساواة بين الناس فجميع الناس سواسية كأسنان المشط أمام الله سبحانه وتعالى ،علاوة على أنها أنواع العناصر المعمارية الزخرفية وهي تتوج لنهايات المنشآت وهي ترتكز على الدوره العليا للأسطح ،وتتجاور الشرفات وتتجه رؤوسها إلى أعلى لتربط الاض بالسماء وتعبر عن تلاحم وترابط وتلاصق المسلمين كالجسد الواحج المتماسك**(الجبلاوي د.ت :3)** ،فهي تعبر عن البشر بمقياس إنساني لكل جزء بصمت ، وفي وضع تلك العرائس في صف واحد نصل الى فكرة تساوي كل البشر يشدون من أزر بعضهم البعض ،وهم كذلك جند الله الذين يحرسون بيتاً من بيوته **(الغيطاني 2005 – قناة دريم :**

(https://www.youtube.com/watch?v=dOGZqIGFFQU

وقد اختار الفنّان جملة العناصر المكوِّنة لزخارفه من الطَّبيعة؛ بدءاً من الأشكال النَّباتيَّة كالأشجار الموجودة في المنطقة بأنواعها، من مثل: النَّخيل، والزَّيتون، واللَّوز، والكرمة، والصَّنوبر، ووصولاً إلى الورود، والفواكه، كالأمثلة الموجودة في زخرفة المسجد الاموي ومسجد قبة الصخرة ، فضلاً عن عناصر الطَّبيعة الأخرى، كالنُّجوم، والأقمار، والشُّموس.

وكان الفنّان يعمد إلى توظيف كلٍّ منها في أعماله الزُّخرفيَّة الإبداعيَّة؛ بالتَّخطيط، والرَّسم المنظور؛ لتبدو فوق الأفق، أو تحته، مرئيَّة في زخارف تجريديَّة ورمزيَّة دقيقة تدلُّ على الواقع.**(حسن ، موسى 1988 :22)**

ولم يكتفِ الفنّان بذلك التَّوظيف، بل نجده يقدِّم تلك العناصر بأشكال دائريَّة، ونجميَّة، وأخرى نقطيَّة، تظهر في صور زخرفيَّة دائماً، على نحو يثير روح المتعة والانبهار والإعجاب، ولم ينسَ كذلك، أن يحيط الموضوعات المنتقاة، بإطارات زخرفيَّة مؤلَّفة من أشكال هندسيَّة ذات ظلال توحي بحجمها، أو شرائط لولبيَّة، أو نجوم مُثَمَّنة، أو دوائر على هيئة دواليب، أو أشكال هندسيَّة مجرَّدة، مع الإشارة إلى تكوُّن الإطار أحياناً، من عنصر ممتدّ، أو شريط إكليليّ مستمرّ، أو حصيرة ذات تكوينات هندسيَّة كالتي تحتويها العناصر الزخرفية الفسيفسائية في رقبة قبة الصخرة المشرفة. **(التل 1980 :6)**

فآيات القرآن الكريم كلّها الَّتي تصف جماليّات الحياة الكاملة في الآخرة، وفضل الله وكرمه، تثير في قلوب الناس قوَّة تدفعهم إلى الاستسلام للخالق الواحد، مبدع كلّ جمال، فعن ابن مسعود (رضي الله عنه) قال : قال الرَّسول (صلى الله عليه وسلم): "إنَّ الله جميلٌ يحبُّ الجمال" .**(مسلم 1980 : كتاب الايمان–باب تحريم الكبر وبيانه رقم91)**

وبكلمات أخرى، فإنَّ الفنَّ الإسلاميّ: هو كلّ فنّ يرسم صورة الوجود، من زاوية التَّصوُّر الإسلاميّ له، وهو التَّعبير الجميل عن الكون، والحياة، والإنسان**(قطب 1983 :121)**، بل يعمل على تهيئة الصّورة الكاملة، بين الجمال والحقّ؛ فالأوَّل: حقيقة في هذا الكون، والثّاني: ذروتها، ومن هنا، فإنَّهما يلتقيان في القمَّة، حيث تلتقي حقائق الوجود كلّها، ما يجعل هذا الفنّ مرتكزاً ومنطلقاً من فكرة التَّوحيد الإسلاميّ، الَّتي ترى كلّ ما في الكون، من مخلوقات، وكائنات، وقوانين، تؤكِّد وجود الخالق – عزَّ وجلّ، الأمر الَّذي يفسِّر الاهتمام بالنَّبات، والطَّير، والحيوان، وشيوع فكرة محاكاة الطَّبيعة وتصويرها؛

تأمُّلاً، ونظراً، وتوحيداً، لا لشيء، سوى أنَّ الزَّخرفة فنّ يحاكي الطَّبيعة من زاوية جديدة، ومنسجمة مع نظرة الإسلام إلى الوجود، ما يدفع الفنّان إلى البحث عن روح الموجودات، لا مادِّيَّتها، وحركتها المتمثِّلة بإيقاعيَّتها **(حنش 2013 :80-85)**.

وسوف نورد العناصر الزخرفية في الدين الاسلامي على النحو التالي:

أوَّلاً: العناصر النَّباتيَّة:

يذهب الدُّكتور عبد النّاصر ياسين، إلى أنَّ القرآن الكريم، قد ترك أثراً مباشراً في الاعتماد على العناصر النَّباتيَّة في الزَّخرفة؛ إذ يزخر بإشارات متنوِّعة للنَّباتات، والزُّروع، والحَبّ، والخضراوات، ومنتجاتها المختلفة، فضلاً ذكر أجزاء منها، والحديث عن فوائدها، ما يجعل الفنّان المسلم يهتمّ بهذه العناصر من جهة، ويكتسب بُعْداً فنِّيّاً من جهة أخرى؛ إذ تحرص الآيات القرآنيَّة على إظهار مواطن الجمال الفنِّيّ الفطريّ في تلك النَّباتات، وبذلك ترتبط رمزيَّتها بالأوصاف الَّتي ذكرها الله –عزَّ وجلّ– عنها **(ياسين 2001 :153-154)**.

أظهر الفنّان المسلم اهتماماً كبيراً في تناول العناصر النَّباتيَّة في فنونه المختلفة، وبخاصَّة في زخارفه، ولعلّ ذلك عائد إلى عدم وجود شبهة أو كراهية لتلك النَّوعية من الزّخارف، إلّا أنَّ ذلك لم يكن هو السَّبب الوحيد، بل إنَّ للقرآن الكريم دوراً أساسيّاً ومباشراً في ذلك؛ إذ زَخرَ بإشارات متعدِّدة ومتنوِّعة للنَّباتات بأنواعها وأشكالها، من زرع، وحَبّ، وخضرة، وثمار، فضلاً عن ذكر أجزاء من النَّباتات من مثل الأزهار، والورق، والسَّنابل، والطَّلع، في آيات قرآنيَّة عديدة، تبرز مواطن الجمال الفنّيّ في تلك النَّباتات، قال –تعالى–: "وَهُوَ الَّذي أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ نَبَاتَ كُلِّ شَيْءٍ فَأَخْرَجْنَا مِنْهُ خَضِرًا نُخْرِجُ مِنْهُ حَبًّا مُتَرَاكِبًا وَمِنَ النَّخْلِ مِنْ طَلْعِهَا قِنْوَانٌ دَانِيَةٌ وَجَنَّاتٍ مِنْ أَعْنَابٍ وَالزَّيْتُونَ وَالرُّمَّانَ مُشْتَبِهًا وَغَيْرَ مُتَشَابِهٍ انْظُرُوا إِلَى ثَمَرِهِ إِذَا أَثْمَرَ وَيَنْعِهِ إِنَّ فِي ذَلِكُمْ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ" (سورة الأنعام: رقم 99/6).

ولا يخفى على أحد، ما في ديننا الحنيف من حثٍّ على التَّدبُّر والتَّفكُّر في مخلوقات الله، ومن بينها النَّباتات، قال –تعالى–: "وَمِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ جَعَلَ فِيهَا زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ" (سورة الرَّعد: رقم 3/13)، فهذه الآية ومثيلاتها، تترك تأثيراً قويّاً في الإنسان المسلم، وبخاصَّة الفنّان، الَّذي يترجمه في فنِّه، بما فيه من زخارف نباتيَّة، تتَّسم بالجودة، والجماليَّة، والتّقنيَّة (**البذرة 2012 :4 /bzra012@yahoo.com**).

وهكذا، فقد أكثر الفنّان المسلم من رسم الفروع النَّباتيَّة، ذات المنحنيات الدّائريَّة والحلزونيَّة، الَّتي تخرج منها الأوراق والزُّهور، في علاقة فنِّيَّة هندسيَّة، فيها التَّكرار، والتَّقابل، والتَّناظر، والتَّداخل، وتمتاز بمسحة من التَّحوير(الشكل2:3)، واستلهام الطَّبيعة، وليس تصويرها فحسب؛ ما يفسِّر ظهور الورقة القلبيَّة المحوَّرة، وما أدَّته من دور رئيس في الزَّخارف النَّباتيَّة(الشكل3:3) ، ولم يكن استخدام هذه الزَّخارف نقليّاً فحسب، بل إيحائيّاً؛ فالزَّخارف النَّباتيَّة ترمز إلى الإرادة والنُّموّ والصُّعود إلى أعلى، إلى السَّماء، إلى المطلق، إلى الله –عزَّ وجلّ–(الشكل4:3). (**الفني 2007 :303–312**)

– جماليّات الهيئة الشَّكليَّة للمفردات المكوِّنة للتَّوريق (الزَّخرفة النَّباتيَّة):

شاع تناول كثير من المفردات عبر العصور المتباينة، في هذا المجال من الزَّخرفة، من مثل الورقة النَّباتيَّة، والسّيقان، والأفرع النَّباتيَّة، والزَّهرة، والوريدة، ويمكن تمثيلها على النَّحو الآتي:

أ– جماليّات مفردة الورقة النَّباتيَّة: تُعَدُّ هذه الورقة من أهمِّ المفردات الشَّكليَّة للزَّخرفة النَّباتيَّة؛ ما جعل مصطلح (التَّوريق) يشيع وينتشر باسمها، ويلاحَظ أنَّ الفنّان المسلم قدَّم للمتلقّي كثيراً من هيئات الورقة النَّباتيَّة، ومنها:

- ما يقترب في هيئته من الواقع؛ فتفاصيله مختصرة، والتركيز على الجوهر في هيئته.
- ما دخله تحوير أو تلخيص، بحيث يصعب تحديد نوعيَّته.

- ما يتَّسم بالبساطة والانسيابيَّة في الهيئة الخارجيَّة، مع معالجة السَّطح بخطوط زخرفيَّ، تعطي رؤية جماليَّة .
- أوراق نباتيَّة مصمَّمة بأسلوب يعتمد على الفراغ الدّاخليّ، وما يؤدّيه من دور في بنائها(**رياض 1973 :95**)(شكل 5:3).

ب- الأفرع النَّباتيَّة ودورها الجماليّ:

تؤدّي الأفرع النَّباتيَّة دوراً أساسيّاً في التَّكوينات الزُّخرفيَّة؛ لما تحمله من قيم خطِّيَّة، تُستَثمَر جماليّاً، فهي قابلة للامتداد، والتَّداخل، والتَّشابك، ويمكن التَّحكُّم في أقطارها، وتوجيهها بما يتلاءم مع التَّصميم الزُّخرفيّ، فضلاً عن الارتباط الوثيق بين الفرع والورقة، والألفة بينهما، ويمكن للمتلقّي أن يلحظ الدَّور الجماليّ للأفرع النَّباتيَّة فيما يأتي:

- تأدية دور المحدِّد والمنسِّق لهيئة التَّكوين الزُّخرفيّ.
- استثمارها بوصفها أرضيَّة لباقي المفردات الشَّكليَّة، كالوريقات، والأزهار.
- منها ما تقترب فروعه من الواقع، تجعل الفنّان يبني التَّكوينات الزُّخرفيَّة العديدة؛ اعتماداً على الأفرع النَّباتيَّة منفردة، دون غيرها من العناصر.
- منها ما تخرج من هيئتها الصَّعبة، إلى هيئتها المجرَّدة، بعيدة عن الواقع؛ لتبدو كأنَّها وحدات هندسيَّة(**العجمي 1980 :50**).

ومهما يكن من أمر، فإنَّ هذه الأفرع تستخدم للخروج من الواقعية الزُّخرفيَّة للعناصر النَّباتيَّة، إلى مجال آخر، لتكوين الزَّخرفة الهندسيَّة.

وفيما يأتي طائفة من النَّباتات: الأشجار، والورود، المذكورة في القرآن الكريم، وما يتَّصل بها من مدلولات في الدّين الإسلاميّ:

1- شجرة النَّخيل(الشكل6:3):

تنتج فسيلة النَّخيل من نشاط خلايا الجذع الجذريَّة والخضريَّة عَبْرَ التَّبرعم، وتُعَدُّ نخلة كاملة وراثيّاً، يمكن فصلها عن الأمّ، وزراعتها؛ فالفسيلة لها أمّ، ولكن، ليس لها أب، الأمر الَّذي يتوافق تماماً مع خلق عيسى -عليه السَّلام-، ويفسِّر دعوة السَّيِّدة مريم -عليها السَّلام- لكي تلجأ إلى النَّخلة ساعة المخاض، فكانت بجانبها وتحتها بعد الولادة، كما توحي النَّخلة بالسَّلام، الَّذي تنبَّه إليه سيِّدنا عيسى مستخدماً أغصانها للدِّلالة عليه (**إبراهيم 2009 :136**)، قال -تعالى-: "فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا (24) وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا (25) فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنْسِيًّا." (سورة مريم رقم19/23-26)

وهكذا جعل الله تعالى من النخلة أداة لمعجزة من معجزاته فأحيا جذع النخلة الميته وجعلها نخلة مثمرة بأطيب الثمرات ،وأجاء الله تعالى المخاض إلى جذع النخلة وأمره أن يهتز لدفع يد مريم عليها السلام ويتساقط عليها الرطب جنيا ،ويرتبط ما تقدَّم، بحادثة حنين الجِذع في زمن رسول الله (صلى الله عليه وسلم) فعن جابر بن عبدالله – رضي الله عنهما – أن امرأة من الأنصار قالت لرسول الله – صلى الله عليه وسلم -: يا رسول الله، ألا أجعل لك شيئًا تقعد عليه؛ فإن لي غلامًا نجارًا؟ قال: ((إن شئتِ))، قال: فعملَتْ له المنبر، فلمَّا كان يوم الجمعة قعد النبي – صلى الله عليه وسلم – على المنبر الذي صنع، فصاحت النخلة التي كان يخطب عندها حتى كادت تنشقُّ، فنزل النبي – صلى الله عليه وسلم – حتى أخذها فضمها إليه فجعلت تئنُّ أنينَ الصبيِّ، الذي يُسكَّتُ حتى استقرَّت، قال: (بكت على ما كانت

تسمع من الذكر) **(البخاريّ 1979– برقم 3036)**.، وهذا يدلُّ على إحساس الأشجار، وحتّى الميتة منها، وتألُّمها، وتعبيرها عن شعورها بالكلام والصَّوت. **(إبراهيم 2009 :139)**

وكثيراً ما يتردَّد ذكر النَّخلة في القرآن الكريم، كما في قوله –سبحانه وتعالى–: " أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ (24) تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ" (سورة إبراهيم: رقم 14/24–25)، ولا مجال للشَّكِّ في صنف الشَّجرة في الآية؛ فقد قال أنس –رضي الله عنه–: "إنَّ الرَّسول (صلى الله عليه وسلم) قرأ هذه الآيات الكريمة، وقال: إنَّها النَّخلة.

وتؤدّي النَّخلة في الدّين الإسلاميّ رموزاً عديدة، من أهمِّها:

- ثمرة النَّخلة سهلة قريبة المنال، وكذلك حال المؤمن؛ خيره سهل، قريب لغيره من النّاس، كما أنَّها أكثر الشَّجر صبراً على مقاومة الرِّياح، والصُّمود في وجه الأعاصير، مثل المؤمن.
- المؤمن مِثله مثل النَّخلة: في طيب ثمارها، وعموم المنفعة بها؛ فالمؤمن طيِّبٌ: قولاً، وعملاً، ونفعاً.
- دائمة الزّينة؛ فلا يسقط ورقها عنها أبداً، وكذلك المؤمن؛ لا يزول عنه لباس التَّقوى.
- النَّخلة أكثر الشَّجر صبراً على العطش، وكذلك المؤمن؛ فهو أشدُّ النّاس صبراً على الجوع والعطش، وشدائد الحياة، فلا تزعزعه قوَّة في الأرض عن عقيدته.
- كلُّ ما في النَّخلة يُنتَفَعُ به، من: ثمرة، وجذع، وساق، وسعف، وورق، ونوى، وليف، وكذلك المؤمن؛ لا يأتي منه إلّا كلّ نفع لغيره من النّاس.

- لا يتعطَّل ولا يتوقَّف نفع النَّخلة في أيِّ ظرف من الظُّروف، وفيما لو تعطَّلت إحدى منافعها، فإنَّ فيها فوائد أخرى، وهكذا المؤمن؛ لا يخلو من خصال الخير أبداً، ولا يزال خيره مأمولاً، وشرُّه مأموناً.
- تكلفة النَّخلة قليلة، وعطاؤها كثير، وكذلك المؤمن؛ يفيد مجتمعه، ويأخذ منه قليلاً، ويمنحه كثيراً.
- النَّخلة أصلها ثابت راسخ، والمسلم ثابت في الحقِّ، لا يتزعزع.
- النَّخلة لا يسقط ورقها، وظلُّها دائم، وخيرها غير منقطع، وكذلك المسلم؛ يظلُّ خيره دائماً، لا ينتهي.
- النَّخلة تفيد الأرض المزروعة فيها، وتنقي الجوّ المحيط بها، وكذلك المسلم؛ يفيد مجتمعه حيث ينشأ، ويصفّي النُّفوس والأفكار من حوله . **(إبراهيم 2009 :96)**

وممّا تجدر الإشارة إليه، أنَّ شجرة النَّخيل، قد تكرَّرت في ثلاثة وعشرين موضعاً في القرآن، موزَّعة على النَّحو الآتي: (سورة الأنعام: رقم 99/6)، و(سورة الأنعام: رقم 141/6)، و(سورة الكهف: رقم 32/18)، و(سورة طه: رقم 71/20)، و(سورة الشُّعراء: رقم 148/26)، و(سورة ق: رقم 10/50)، و(سورة القمر: رقم 20/54)، و(سورة الرَّحمن: رقم 11/55)، و(سورة الرَّحمن: رقم 68/55)، و(سورة عبس: رقم 29/80)، و(سورة الرَّعد: رقم 4/13)، و(سورة النَّحل: رقم 11/16)، و(سورة النَّحل: رقم 67/16)، و(سورة الإسراء: رقم91/17)، و(سورة المؤمنين: رقم 19/23)، و(سورة يس: رقم 34/36)، و(سورة البقرة: رقم 266/2).

كما ذُكِر النَّخيل بلفظ آخر (لينة)، كما في قوله –تعالى–: "مَا قَطَعْتُمْ مِنْ لِينَةٍ أَوْ تَرَكْتُمُوهَا قَائِمَةً عَلَى أُصُولِهَا فَبِإِذْنِ اللَّهِ وَلِيُخْزِيَ الْفَاسِقِينَ." (سورة الحشر: رقم 5/59)

وردت شجرة النخيل ضمن الزخارف الفسيفسائية في قبة الصخرة بأوصاف وألوان متنوعة ومتعددة:

ظَهَرَ التمر على شجرات النَّخيل؛ حاملاً ميِّزة ذاتيَّة، في كلِّ تمرة من تمراتها، كما أرادها وصورها الفنّان المسلم (**Ayalon 1989 :61**)؛ فهذه التَّمرات في مفاضلة فرديَّة، وضلعها بارز قويّ، وساقها تغطّي طبقة، مع ظهر مرتفع(الشكل7:3)، والفنّان ذو إحساس مرهف بأوراق هذا النَّبات؛ يتجلّى في منحها اللَّون الأخضر، رغم جفافها بعد القطاف؛ ليكون لوناً فرديّاً وحيداً، وهذه الزَّخرفة محاطة بإطار ذهبيّ، مع قليل من المكعَّبات الذَّهبيَّة في أعلى قمَّة السّاق (**Grabar 1996 :89**)، وفي موضع آخر، يرى المتلقّي الفنّان، وقد أظهر التَّمر بصورة زوجيَّة، وقدَّمه باللَّونين: الأخضر والأحمر(الشكل8:3)، وفي موقع ثالث، يميل المبدع إلى التَّعامل معه، بوصفه درراً لامعة؛ فيجعله معلَّقاً بصورة خفيَّة، على ساق ذهبيَّة، وما ذاك، إلّا انطلاقاً من تفرُّد شجرة النَّخيل بقيمة جماليَّة، يستشعرها المتلقّي عبر زخارفها، القائمة على التَّنويع، وإضفاء لمسات فنِّيَّة تختلف ما بين لوحة ولوحة، أو شجرة وشجرة، حتّى وإن كانت متجانسة مشتركةً في تفتيح ألوان أو تظليل أشجار. (**Ayalon 1989 :20**)

يمكن للمتلقّي المستعرض للزَّخارف الموجودة في قبَّة الصَّخرة، أن يلاحظ توظيف مجموعة من الوحدات الزُّخرفيَّة المتكرِّرة، للإشارة إلى رموز معيَّنة، تدلُّ وتوحي بما يريده الفنّان، بطريقة غير مباشرة؛ حين يرسل المعنى دون أن يفصح عنه، وقد يأتي الرَّمز مطابقاً للشَّكل الحقيقيّ المرموز إليه، كما يمكن أن يبتعد عن المطابقة للواقع، مكتفياً بأن يكون إشارات موحية.

أجد نفسي بعد دراسة هذه الزَّخارف من المنظور الدّينيّ؛ بوصفها الجنَّة ، فهي صيغ فردوسيَّة، لا علاقة لها بالصِّيغ الواقعيَّة، كالزّهرة والأوراق والفاكهة، بل إنَّها تأويل متطرِّف لهذه النَّباتات، الَّتي تحفل بها اللَّوحات الفسيفسائيَّة، مكوِّنةً فنَّ الجماليَّة الشّاملة، وهنا يأتي تحليل لتلك الزَّخارف، ومحاولة لتفسير رموزها من خلال الاحاديث النبوية الواردة في وصف الجنة .

حيث ورد في الاحاديث النبوية ذكر شجرة النخيل وخاصة في وصف فاكهة الجنه ،ومما ورد من هذه الاحاديث وتمثل هذا الوصف المنقول عن النبي الاكرم ما جاء في زخارف قبة الصخرة ، والحديث الذي يشير إليه كما في الترمذي عن أبي هريرة رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ما في الجنة شجرة إلا وساقها من ذهب. صححه الألباني.**(الترمذي 1998–باب ما جاء في صفة شجر الجنة برقم2525)**

قال جرير بن عبد الله –رضي الله عنه–: "أخذ سلمان –رضي الله عنه– عويدًا" تصغير عود، عويدًا لا أكاد أراه بين أصبعيه، فقال: "يا جرير لو طلبت في الجنة مثل هذا، لم تجده، قلت: يا أبا عبد الله فأين النخل والشجر؟" يعني ما دام في نخل وشجر، يعني هذا موجود فيها، فيتوقع أن يكون فيها؟ قال: أصولها اللؤلؤ والذهب، وأعلاه التمر **(الالباني 2000–باب ما جاء في شجر الجنة وثمارها برقم3732)**

2– **الرُّمّان:**

نبات الرُّمّان، أو ما يُعرَف بـ(بونيكا جراناتوم)، غذاء ودواء، وواحد من النَّباتات المعروفة منذ عهد المصريّين القدماء، وهو مختلف الأصناف: حجماً، وشكلاً، ولوناً، وحلاوة.

أمّا وروده في القرآن الكريم؛ فقد كان في ثلاث سور، على النَّحو الآتي:

(سورة الأنعام: رقم 141/6)، و(سورة الأنعام: رقم 99/6)، و(سورة الرَّحمن: رقم 68/55)، واللّافت للانتباه، أنَّ استخدام الرُّمّان، في السِّياق القرآنيّ، قد جاء ليدلَّ على دوره في وحدة البناء والتَّماسك وعدم الفرقة، رمزيَّته إلى العلوّ والسُّموّ، ودِلالته على الحياة والتَّكاثر والتَّزاوج **(كريم 2009 :46)**

ورد الرمان ضمن الزخارف الفسيفسائية في قبة الصخرة بأشكال وألوان متعددة: قدَّم الفنّان هذا النَّوع من الفاكهة، باستخدام لونه الأخضر المُتَموِّج، مع تظليل جميعها بالأحمر، وتقديمها بحجم صغير(الشكل9:3) ، فضلاً عن ذلك النَّوع، الَّذي ظهر كأنَّه ناضج ؛ ما منحه الجمال. (**Grabar 1996 : 73-90)**

وقد ذُكر الرمان ضمن الفواكه الموجودة في الجنة، وذلك لما ورد عن الرسول الكريم في وصف الجنة: .

قال -تعالى- : "فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَّانٌ" (الرَّحمن: رقم 55/68)، قال ابن كثير -رحمه الله-: "وَإِنَّمَا أُفْرِدَ النَّخْلُ وَالرُّمَّانُ بِالذِّكْرِ لِشَرَفِهِمَا عَلَى غَيْرِهِمَا" ، روى ابن عديّ، من طريق مُحَمد بْن الْوَلِيدِ، حَدَّثَنا أَبُو عاصم، عنِ ابن جريح، عنِ ابْنِ عَجْلانَ، عَنْ أَبِيهِ، عنِ ابْنِ عَبَّاسٍ، قَالَ: سَمِعْتُ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَقُولُ: "مَا مِنْ رُمَّانٍ مِنْ رُمَّانِكُمْ إِلّا وَهو يُلْقَحُ بِحَبَّةٍ مِنْ رُمَّانِ الْجَنَّةِ".**(الجوزي 1966 :285)**

3- العنب:

لنبات الكروم أصناف عديدة منها: عنب النَّبيذ، وعنب المائدة، وعنب الزَّبيب، وتختلف هذه الأنواع بحسب الكِبَر، والاستطالة، وغلظ القشرة، ويُستعمَل العنب علاجاً لبعض الأمراض، في الطِّبِّ العربيّ القديم والحديث. **(الخطيب 1995 :110)**

والعنب فاكهة من أشهر الأنواع، الَّتي أكلها الإنسان منذ أقدم العصور، بصور شتّى، حَبٍّ، وعصير، ونبيذ، ويجد المتلقّي ظلالها ماثلاً في التَّوراة، والإنجيل، والقرآن، كما في قوله -تعالى-: "وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا وَقَالَ الْآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزًا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ" (سورة يوسف: رقم 36/12)، وفي موضع آخر: "فَأَنْبَتْنَا فِيهَا حَبًّا (27) وَعِنَبًا وَقَضْبًا (28) وَزَيْتُونًا وَنَخْلًا" (سورة عبس: رقم 27/80-29)، و(سورة النَّحل: رقم 10/16)، و(سورة يس: رقم34/36).

ورد العنب ضمن الزخارف الفسيفسائية في قبة الصخرة بأشكال وألوان متعددة: "هو النَّمط الَّذي تغلب وفاقَ تلك الزَّخارف جميعها، فهو حاضر في هذه اللَّوحة بنوعيه: الأبيض، والأزرق "(الشكل10:3) **(Grabar 1996 : 89)** ، وكانت تخرج من اشكال زهرية أو من نباتات الاكانثاس أو في بعض الاحيان كانت تتداخل تشكيلات العنب مع أشكال النخيل **(Grabar 1996 : 87)** ، وهما الصِّنفان اللَّذان كانا معروفين في فلسطين، وهما ظاهران بالحجم والشَّكل الكبيرين، وبالألوان؛ فالتَّلوين من أهمِّ إنجازات هذه الأنماط.

وقد ذُكر العنب ضمن الفواكه الموجودة في الجنة ، وذلك لما ورد عن الرسول الكريم في وصف الجنة : حدَّثني أسد بن موسى، عن جويبر، عن الضَّحّاك بن مزاحم، قال: الفردوس: الكروم، والأعناب.**(ابن الاثير 1979 –ج3 :427) (ابن حجر 1960 –ج6 :13)**

حدثنا علي بن بحر حدثنا هشام بن يوسف حدثنا معمر عن يحيى بن أبي كثير عن عامر بن زيد البكالي أنه سمع عتبة بن عبد السلمي يقول جاء أعرابي إلى النبي صلى الله عليه وسلم فسأله عن الحوض وذكر الجنة ثم قال الأعرابي فيها فاكهة قال نعم وفيها شجرة تدعى طوبى فذكر شيئا لا أدري ما هو قال أي شجر أرضنا تشبه قال ليست تشبه شيئا من شجر أرضك فقال النبي صلى الله عليه وسلم أتيت الشام ، فقال لا قال تشبه شجرة بالشام تدعى الجوزة تنبت على ساق واحد وينفرش أعلاها قال ما عظم أصلها قال لو ارتحلت جذعة من إبل أهلك ما أحاطت بأصلها حتى تنكسر ترقوتها هرما قال فيها عنب قال نعم قال فما عظم العنقود قال مسيرة شهر للغراب الأبقع ولا يعثر قال فما عظم الحبة قال هل ذبح أبوك تيسا من غنمه قط عظيما قال نعم قال فسلخ إهابه فأعطاه أمك قال اتخذي لنا منه دلوا قال نعم قال الأعرابي فإن تلك الحبة لتشبعني وأهل بيتي قال نعم وعامة عشيرتك .**(بن حنبل 1993–ج4 :183–184 برقم 17190)**

ولا يخفى على أحد، ما في ديننا الحنيف من حثٍّ على التَّدبُّر والتَّفكُّر في مخلوقات الله، ومن بينها النَّباتات، قال –تعالى–: "وَمِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ جَعَلَ فِيهَا زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ" (سورة الرَّعد: رقم 3/13)، فهذه الآية ومثيلاتها، تترك تأثيراً قويّاً في الإنسان المسلم، وبخاصَّة الفنّان، الَّذي يترجمه في فنِّه، بما فيه من زخارف نباتيَّة، تتَّسم بالجودة، والجماليَّة، والتّقنيَّة.

وهناك عناصر مُثلت في قبة الصخرة المشرفة ولكن لم يرد أحاديث نبوية تَصفها بأنها من ثمار الجنة ،وأذكرها هنا ضمن الشمولية التي جاء بها الله –عزَّ وجل– في قوله:(**فِيهِمَا مِن كُلِّ فَاكِهَةٍ زَوْجَانِ**)(سورة الرحمن : رقم52/55) ، منها :الإجاص ، الكرز ،اليقطين ،القمح (البُّر)، وكذلك التين وهو النَّمط الَّذي يغلب على الزَّخارف جميعها، فهو حاضر بلونه الاخضر ، وقد ظهر بالحجم والشَّكل الكبير(الشكل11:3).

4– شجرة الزَّيتون:

شجرة مباركة، مذكورة في القرآن الكريم: "اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ." (سورة النّور: رقم 35/24)

وقد عُرِفَ عن المصريّين القدماء، أنَّهم أوَّل من علَّم النّاس زراعة شجر الزَّيتون، واستخدامه في الطُّقوس الدّينيَّة، ولعلَّ أوضح دليل على أسبقيَّتهم في هذا المجال، هو عثور علماء الآثار على عبوّات مليئة بزيت الزَّيتون في قبور الفراعنة، وأمّا الإغريق؛ فقد اعتقدوا بقدسيَّة هذه الشَّجرة، وكانوا يعدّونها رمزاً للسَّلام، والخصوبة، والحياة، ومن هنا، فإنَّ الوصف القرآنيّ لشجرة الزَّيتون، دون غيرها من الأشجار،

بأنَّها مباركة، وصف دقيق؛ لِما فيها من معاني الزِّيادة، والنَّماء، والخير، والنَّعيم (**النجار 2006 :46-94**)

وشجرة الزَّيتون من الأنواع الخشبيَّة المثمرة، وهي من نِعَم الله على النّاس، وزراعتها ممكنة في معظم أنواع التُّربة، حتّى الجافّ والمبلَّل منها، دائمة الخضرة، وهي تُعَمَّر طويلاً.

وترمز شجرة الزَّيتون إلى الحكمة، والسَّلام؛ ويعود هذا الرَّمز في أصل استخدامه، إلى سيِّدنا نوح –عليه السَّلام–، الَّذي اتَّخذ أغصانها رمزاً لانحسار الطّوفان، وتوارثت الأجيال هذا المدلول، ولا يزال النّاس، حتّى يومنا هذا، ينظرون إلى الحمامة الَّتي تحمل في فمها غصن زيتون، رمزاً حيّاً للسَّلام، ويعبِّرون عن ذلك الزَّمن (بزمن الزَّيتون) .(**النابلسي 2013 :240-241**)(**محياوي 2012** (**http://www.hibapress.com:**

وتمتاز هذه الشَّجرة منذ الأزل بصفات خاصَّة، تجعلها متفرِّدة عن باقي الأشجار؛ فمن أخشابها صُنِعَت المحاريب، وأُقيمَت أعواد الخيام، وشُكِّلت أكاليل الأبطال، واتُّخِذَت أغصانها رمزاً للسَّلام والخير، وزيتها مادَّة للإنارة، وطعاماً طيِّباً شهيّاً، وعلاجاً شافياً، كان معروفاً لدى بعض الأنبياء بـ(مسحاء الله)؛ لما له من قيمة وفاعليَّة بالشّفاء، وشعائر، وتكريم عند النّاس. (**الخطيب 1995 :102**)

وقد تكرَّر ذِكر الزَّيتون في القرآن الكريم ستّ مرّات، في خمس سور، على النَّحو الآتي: (سورة الأنعام: رقم 99/6)، و(سورة الأنعام: رقم 141/6)، و(سورة النَّحل: رقم 11/16)، و(سورة النّور: رقم35/24)، و(سورة عبس: رقم 29/80)، و(سورة التّين: رقم 1/95)

وردت شجرة الزيتون ضمن الزخارف الفسيفسائية في قبة الصخرة:- حيثُ أبرزت زخرفته اعتماداً على الظِّلال، ومنحه لونين: الفاتح والأخضر، وأضاف إليه لمسة جمال من اللَّون الأحمر، في القسم العلويّ(الشكل12:3)، وهذا الأسلوب حاضر في لوحات الفسيفساء، في أنواع **الفواكه (Van Berchem 1969:215)**؛ ساق صغيرة، ولكنَّها خضراء، وبذلك، حقَّقت تلك اللَّوحات قيمة جماليَّة عالية، بدأت من تلك العلامة الظّاهرة في المكعَّبات الفسيفسائيَّة . **(Grabar 1996 :73-90)**

ثانياً : العناصر الهندسيَّة:

أيقظ الفكر الإسلاميّ في عمارته الأرض قدرات المسلم وأحاسيسه؛ للتَّعرُّف على القيم الجماليَّة، والوقوف على علاقتها بالبيئة، فما كان من الفنّان إلّا أن ترجم ذلك الفِكر، منطلقاً من العمارة الدّينيَّة إلى سائر الفنون الجميلة، بما يتجلّى فيها من توازن، وهدوء، وسكينة، تنطلق منها مجموعة الأجزاء المعماريَّة المكوِّنة لهذا المبنى أو ذاك، بصورة متوازنة متناغمة، تتمثَّل في توزيع الكتل، والمساحات، والأشكال الهندسيَّة، الَّتي تدخل في صميم فنِّ العمارة وتراكيبها.**(حتاملة 2002 :366)**

أمّا الأساس الَّذي ارتكز عليه الفنّان المسلم، في زخارفه الهندسيَّة؛ فيتمثَّل في الأشكال البسيطة، من مستقيمات، ومربَّعات، ومثلَّثات، ودوائر متماسكة ومتقاطعة، وأشكال سُداسيَّة، وثُمانيَّة، ومفرَّغة؛ فالزّخارف الهندسيَّة تنقل للمتلقّي إحساساً بالسُّكون حيناً، وشعوراً بالحركة أحياناً، في ظِلِّ استعمال الخامات ذات الألوان المختلفة، وتبادل الظِّلّ والنّور على الأجزاء الغائرة والبارزة في الأعمال الزُّخرفيَّة، وبذلك؛ فإنَّ هناك ارتباطاً وثيقاً بين علم الهندسة من جهة، والزَّخارف الإسلاميَّة من جهة أخرى**(كامل 1989 :37-38)**، وفيما يأتي بعض هذه الأشكال الهندسيَّة، ورمزيَّتها وَفْقَ المنظور الإسلاميّ بشكل عام وما تضمنته قبة الصخرة من زخارف هندسية بشكل خاص:

1- الدّائرة:

تظهر الدّائرة في الأعمال الفنِّيَّة والزُّخرفيَّة في الحضارات القديمة، وينبثق استلهامها من الشَّمس والبدر وقوس السَّماء؛ إذ تُعَدُّ تمثيلاً مورفو لوجيّاً[11] لنواميس كونيَّة، من مثل دوران اللَّيل والنَّهار، والموت والبعث، ويربط بعض منظِّري الفنِّ والعمارة بينها، بوصفها شكلاً ذا بُعْد دينيّ، وبين حركة الطَّواف والدَّوران حول الكعبة، أو حتّى حلقات الذِّكر، عند الصّوفيَّة والدَّراويش.**(الالفي د.ت :115)**

وينشأ عند الدّائرة الأشكال الحلزونيَّة، الَّتي تشير إلى حركة الأفلاك والأجرام السَّماويَّة، الأمر الَّذي يفسِّر حضورها البارز في العمارة الإسلاميَّة؛ كما في المئذنتين: الملويَّة في جامع سمراء(الشكل14:3)، وجامع ابن طولون، وما فيهما من أسرار؛ فحَسْبَ اعتقاد بعض الباحثين، إنَّ هذا التَّصميم يتضمَّن أسراراً، قد كشف عنها العلم الحديث؛ فاتِّجاه حركة صعود الملويَّة يسير مع عقارب السّاعة، وهو مطابق لاتِّجاه الأرض ودورانها حول الشَّمس، وحركة الإلكترونات حول النُّواة.**(جبلاوي ب.ت :6)**

كما تُعَدُّ الدّائرة رمزاً للوَسَطِيَّة، الَّتي تمثِّل منهجاً نبويّاً للرَّسول(صلى الله عليه وسلم)، وتترجم بذلك معاني العدل، والاعتدال، والموازنة، انطلاقاً من تساوي أبعاد محيط الدّائرة عن المركز، قال –تعالى–: "وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ وَيَكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيدًا وَمَا جَعَلْنَا الْقِبْلَةَ الَّتِي كُنْتَ عَلَيْهَا إِلَّا لِنَعْلَمَ مَنْ يَتَّبِعُ الرَّسُولَ مِمَّنْ يَنْقَلِبُ عَلَى عَقِبَيْهِ وَإِنْ كَانَتْ لَكَبِيرَةً إِلَّا عَلَى الَّذِينَ هَدَى اللَّهُ وَمَا كَانَ اللَّهُ لِيُضِيعَ إِيمَانَكُمْ إِنَّ اللَّهَ بِالنَّاسِ لَرَءُوفٌ رَحِيمٌ." (سورة البقرة: رقم 143/2)

---

(11) (Morphology): كلمة (Morph) تعني شكلاً أو مقطعاً، وفي علم المورفولوجيا يتمُّ دراسة شكل الشَّيء أو البيئة، وفضلاً عن استخدام هذا المقطع في النَّبات والحيوان، فإنَّه يستخدم في الطِّبِّ، في المعنى نفسه، وفي اللُّغويّات يسمَّى علم الصَّرف؛ ليدلَّ على دراسة البيئة الدّاخليَّة للمورفيا (الكلمات ودلاليَّة التَّركيب).(حمداوي 2015 :https://www.alukah.net)

ويفسِّر الشَّكل الدّائريَّ على أنَّه رمز للكون، بينما يميل آخرون جعله إشارة تحمل معنى القوَّة الإلهيَّة، ومهما يكن من أمر الدّائرة؛ فإنَّ القبَّة رمز مادِّيّ إسلاميّ ماثل في المباني الإسلاميَّة جميعها.(السيد د.ت :2 / http://www.cpas-egypt.com/pdf)

والشَّكل الدّائريُّ يحتوي ما في داخله، مثل النُّجوم، الَّتي تحمل -بدورها- دِلالات معيَّنة؛ فالوحدات الأساسيَّة المكوِّنة للنَّجمة، تتمثَّل في المربَّع أو المثلَّث الملتفّ حول محور مركزيّ، ليعطي الشَّكل النَّجميّ بأعداده المختلفة. **(بو علاق 2009 :194)**

وتعتبر فكرة الطواف حول الكعبة التي وردت في القرآن الكريم ،بقولة تعالى :"يَقْضُوا تَفَثَهُمْ وَلْيُوفُوا نُذُورَهُمْ وَلْيَطَّوَّفُوا بِالْبَيْتِ الْعَتِيقِ "(سورة الحج : رقم29/22) بأنها من الافكال القرآنية التي طبقا في الهندسة الرمزية للمباني الدينية ،والطواف عبارة عن انشاء دوران حول محور ومركز ،فالله مركز الاشياء ،وفي الاية القرآنية :"وَإِلَيْهِ يُرْجَعُ الْأَمْرُ كُلُّهُ"(سورة هود : رقم123/11)**(مكداشي 1995 :50)**

وأمّا ورود الدّائرة في القرآن الكريم؛ فقد كان في ثلاثة مواضع؛ لترمز إلى الهزيمة، وشدائد الدَّهر: كما في (سورة المائدة: رقم 52/5)، و(سورة التَّوبة: رقم 98/9)، و(سورة الفتح: رقم 6/48)، وأمّا الدّائرة المشتقَّة من القوس؛ فقد وردت مرَّة واحدة في قوله -تعالى-: "فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى" (سورة النَّجم: رقم 9/53)، في حين وردت إحدى عشْرة مرَّة في سياق الدِّلالة على شكل الهلال والمحيط، كما في (سورة البقرة: رقم 19/2)، و(سورة آل عمران: رقم 120/3)، و(سورة الأنفال: رقم 47/8)، و(سورة هود: رقم 84/11)، و(سورة فصِّلت: رقم 54/41).

2- **المثلَّث:**

يرتبط المثلَّث بمعانٍ دينيَّة وأبعاد تقديسيَّة في كثير من الأديان وميثولوجيا الحضارات القديمة؛ إذ يرمز إلى الآلهة الثَّلاثة، ويدلُّ على شكل الأهرامات، ويشير إسلاميّاً، إلى الرّوح أو الدُّعاء الصّاعد إلى السَّماء؛ فإذا كانت قاعدته إلى الأسفل، دلَّ على الرَّحمة الإلهيَّة، وإذا ما كانت قاعدته نحو الأعلى، أشار إلى الإيمان. **(ثويني 2006 :11)**

ويعتبر المثلث شكل ديناميكي ،يتحرك بإتجاخ أحد رؤوسه ،ولم يعتبر شكلاً أساسياً بالفن الاسلامي "لانه جزء من شكل يكتسب رموزه ومدلولاته منه ،والاهتمام به دائما كان عبر مبدأ الاهتمام بالجزء من خلال الكل"**(المالكي 2002 :65)** ، ويرمز في الدين الفكر والمنهج السليم والمستق

3- المربَّع:

يرمز المربَّع، انطلاقاً من تساوي أضلاعه، إلى العدل والاستقرار والكمال والثَّبات ، أكثر الأشكال الهندسيَّة رسوخاً واستقراراً؛ فالكعبة رمز إلى الكمال والتَّوازن والرُّسوخ، كيف لا، وهي أوَّل بيت وُضِعَ للنّاس؟! بل، كيف لا تكون كذلك، وهي البيت الرّاسخ بأمر الله؟!.**(حسن 1983 :156)**

ويذهب بعض الدّارسين إلى أنَّ مربَّع الكعبة، بوصفه تشكيلاً هندسيّاً، يتردَّد في أقنية الأبنية الإسلامية، ويعكس صورة البيت (مسكن المؤمنين) في الجنَّة، ويسود آخرين الاعتقاد بأنَّ توظيف الشَّكل المُثمَّن، النّاشئ من تركيب مربَّعين، في تصميم المسقط الأفقي لقبَّة الصَّخرة ورقاب القباب، في كثير من المساجد، لم يكن لمجرِّد تحقيق غاية إنشائيَّة، بل يعكس معنى دينيّاً وروحانيّاً**(ثويني 2006 :11)**، تشير إليه الآية الكريمة: " وَالْمَلَكُ عَلَى أَرْجَائِهَا وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ." (سورة الحاقَّة: رقم (17/69

الزَّخارف الهندسيَّة لمسجد قبَّة الصَّخرة المشرَّفة:

عمد الفنّان المزخرِف لقبَّة الصَّخرة المشرَّفة، إلى استخدام زخارف البلاطات الخزفيَّة، وزخارف الفسيفساء؛ إذ تنتهي القبَّة الدّاخليَّة برُواق مطلٍّ على الدّاخل، بوساطة عقود ثلاثة، وتقوم الأعمدة على جسم الرقبَّة المكسوَّة كاملاً بزخارف فسيفسائيَّة، تعود إلى العصر الأمويّ، تتخلَّلها بصورة رتيبة، ستَّ عشرةَ نافذة مقوَّسة مكسوَّة بالزُّجاج، تحمل كلٌّ منها صيغة زخرفيَّة مختلفة عن الأخرى **(Ayalon 1989 :20)** (الشكل15:3)؛ فقد جرى استخدام النّجمة الثُّمانيَّة، بوصفها تكويناً هندسيّاً متميّزاً في التَّقارب والتَّناظر والتَّوازن؛ لتكوين النَّوافذ والشَّبابيك، ولا سيَّما في العصور الإسلاميَّة، منذ العصر الأمويّ، كما عمل هذا الفنّان على إحاطة المواضيع بإطارات زخرفيَّة، مؤلَّفة من أو دوائر على أشكال هندسيَّة مجرَّدة، وهذا الإطار، قد يتألَّف من عنصر ممتدّ، أو شريط إكليليّ (أمفوريّ) مستمرّ، أو حصيرة ذات تكوينات هندسيَّة (الشَّكل 16:3)، أو أشكال هندسيَّة، ذات ظلال توحي بحجمها، أو من شرائط لولبيَّة، أو من نجوم مثمَّنة (الشَّكل 3: 17)**(van berchem 1964 :293)**

ارتبط رمز الكعبة وشكلها مع الفن الاسلامي والعمارة ،فقد توجه اليها المسلمون في صلاتهم متميزين بذلك عن اليهود بعد أن امر الله نبيه بتغير القبلة ،بقوله تعالى :"فول وجهك شطر المسجد الحرام "(سورة البقرة : رقم 144/2) فكانت ثاني القبلتين ،فليس غريباً أن يتخذ المسلمون المخطط الرباني المربع والتخطبطات المربعة لتكون أصل تخطيطات مبانيهم وأن تكون الكعبة بمنزلة الفكر أو الرمز أو النموذج الذي سيطورون عليه هندستهم ، ومما يدعم ذلك الرأي أن المسلمين قاموا بدراسة نسبه المربع وتفسيرها دون باقي الحضارات ، وقاموا بالتركيز على التخطيطات المربعة في عماراتهم وفنونهم بالاضافة الى تطورها وإيجاد مشتقات لها من تلك الاصول ، ويعتبر مخطط قبة الصخرة المشرفة ثمرة مجهودات المسلمون في ذلك التطوير ، ويؤكد غازي مكداشي ذلك بقوله:"وهنالك أيضا أثر معماري ينطلق من دور الكعبة في الاسلام كقبلة للمسلمين هذا الدور على فن العمارة بالشكل التربيعي كمنطلق أساسي "

(**Burckhardt 1976 :5**) حتى أن النبي محمد (صلى الله عليه وسلم)اعتمد مبدأ التربيع في تخطيط مسجده ، والذي اعتمده المسلمون فيما بعد ،ويوافق جرابار هذا الرأي بقوله إن عبد الملك بن مروان عندما قام ببناء قبة الصخرة اختار نمطاً قريباً من مخطط الكعبة كفكر وليس كهدف لتكون بديلاً عن الكعبة ،فمساحة قبة الصخرة لا تكفي للحجاج.(**مكداشي 1995 :42**)

ان مبنى قبة الصخرة هو نوع من المباني الرمزية التذكارية جاء لاظهار الحدث المكاني والزماني في القدس ، فاختير المكان المقدس لدى المسلمين وبني المبنى بناء على المخطط والرمز المقدس الا وهو الكعبة بيت الله الحرام تأكيداً على الارتباط الرباني الذي ورد ذكره في القرآن الكريم ،والارتباط والقاسم المشترك الذي جمع ما بين المكانين الا وهو النمط التخطيطي الهندسي (**Grabar 1987 :53**) للمربع والمثمن ،بالاضافة الى كون المكانين قبلتين ،وبذلك قام عبد الملك ببناء قبة الصخرة من منطلق إرادته لإضفاء الاسلامية على هذا الموقع والمكان وتعزيز الارتباط ما بين أولى القبلتين وثانيتهما ،فاستعين بنمط الكعبة أو النمط الاسلامي الاصل ليكون مصدرا في بلورة مبنى قبة الصخرة وليكون هنالك قاسم آخر مادي ما بين المبنيين لتعزيز الرابطة ما بينهما ، ويؤكد جرابار ان مبنى القبة ومدينة بغداد الدائرية هما نماذج فريدة من العمارة الاسلامية .(**Grabar 1987 :69**)

وقد ذهب النّاقدون والمُنَظِّرون للفنّ الإسلاميّ، إلى أنَّ الكعبة مركز العالم، وربطوا بين المكعَّب ومركز الدّائرة، في محاولة منهم لتحديد الخطوط الأساسيَّة للفنِّ الإسلاميّ، ثمَّ ربطوا بين المربَّع والدّائرة في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، الَّتي تحوَّل فيها المثمَّن –النّاتج عن المربَّع– إلى قبَّة، ترمز إلى السَّماء، مع الإشارة إلى النَّظريَّة التَّصميميَّة للمبنى، وانطلاقها من الرَّبط بين الدّائرة والمربَّع، والحركة والسُّكون، والزَّمن والفراغ (**ياسين 2006 :105**) ؛ لتتلاقى القبَّة السَّماويَّة مع المثمَّن الأرضيّ، وهكذا، فإنَّ رمزيَّة الأشكال تمثِّل مرتعاً خصباً لأصحاب الخيال والفلاسفة؛ بحثاً عن بناء نظرية فلسفيَّة للفنون والعمارة

الإسلاميَّة، مثيرة لدى بعضهم الآخر خوفاً من الانزلاق والتَّمادي في التَّأويل، المؤدِّي في بعض جوانبه، إلى التّيه والضَّلال، والنّار. **(ثويني 2006 :11)**

ولم يغفل الفنّان توظيف الأشكال الهندسيَّة والنَّباتيَّة المحوَّرة، من مثل المربَّعات، والدَّوائر، إضافةً إلى الإطارات، واستخدام العنصر الكتابيّ في زخرفة فسيفساء قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، فكان شريطاً مكتوباً بالخطِّ الكوفيّ، يحتوي على آيات قرآنيَّة، وتاريخ بناء القبَّة.

ثالثاً :العناصر الزُّخرفيَّة الخطَّيَّة (الكتابيَّة):

منذ اللَّحظات الأولى لبزوغ فجر الإسلام، والكلمة المقروءة والمكتوبة، تؤدّي دوراً حاسماً في انتشاره؛ فهي أوَّل تكليف إلهيّ، حمله جبريل –عليه السَّلام– إلى النَّبيّ الكريم (صلى الله عليه وسلم)، وليس مرتبطاً بشيء اعتياديّ مألوف، بل جاء لقراءة القرآن الكريم وكتابته، وهنا، يتجدَّد الدَّور التّاريخيّ المرسوم لتلك المهارتين؛ فقد نزل القرآن العربيّ في مجتمع أمّيّ، باتَ في أمسِّ الحاجة لتعلُّمهما؛ لقراءة الوحي، وكتابته، ونشره في العالم كافَّة **(الزَّيديّ 2008 :40–42)**، قال –تعالى–: "إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ" (سورة يوسف: رقم 2/12)

وتظهر العلاقة بين الخطِّ والعمارة في جانبين رئيسين، يربطان بينهما، أمّا الأوَّل؛ فيتمثَّل في مبدأ الوظيفة، إذ يُعَدُّ كلٌّ من الخطِّ والعمارة فنّاً وظيفيّاً؛ فالخطُّ يوصل الكلام قراءة وكتابة، وإلّا لأصبح عندئذٍ فنّاً زخرفيّاً خالياً من أيَّة وظيفة، وكذلك الحال في العمارة، الَّتي تؤدّي وظيفتها في النَّموذج المعماريّ المبنيّ، الَّتي بُنِيَ من أجلها، وبذلك، فإنَّ الدّور الوظيفيَّ لكلٍّ من الخطِّ والعمارة؛ يجعل منهما أمراً ذا قيمة، منذ القِدَم، وحتّى تقوم السّاعة، وأمّا المبدأ الثّاني، الرّابط بين الخطِّ والعمارة؛ فهو التَّناسب، وبدونه يفقد الخطُّ العربيُّ جماله، ويصبح مجرَّد كتابة مرسومة، تخلو من أيَّة قيمة جماليَّة، والتَّناسب، إنَّما يعني العلاقات بين أحجام الحروف، وأطوالها، وسُمْكها، ونسبة طول الحرف إلى عَرْضه، وغيرها، ممّا من

شأنه التَّحكُّم في الخطِّ: شكلاً، وحجماً.(القحطاني –العدد الثامن / السنة الرابعة :291–292) وممّا يُحْسَبُ للفنّان المسلم، إبداعه في استخدام العنصر الزُّخرفيّ الدّالّ على رشاقة الحروف، وتناسب أجزائها، الَّتي تزيِّن الحيطان والرُّؤوس والأقواس؛ فالفنُّ الإسلاميّ إنَّما هو انعكاس للغة القرآن، بما يحويه من معانٍ روحانيَّة، وتناسق، وتكرار، واختلاف في المعنى، وتجديد، وانتظام، ووضوح أصوله الدَّقيقة، الَّتي وُضِعت؛ لكي لا يحدث أيُّ تشويه، أو مسخ للشّكل أو المعنى. **(الزَّيديّ 2008 :42)**

وتنبثق هذه الصِّفات المتنوِّعة والمتوافرة، في آن واحد، من اللُّغة العربيَّة، ويراها المتلقّي ماثلة في الفنِّ الإسلاميّ بأنماطه كلِّها؛ فالخطُّ العربيّ فنّ من أبرز عناصر الزَّخرفة الإسلاميَّة، ومرتبط بكلّ كلمة عربيَّة ملفوظة أو مكتوبة، منذ نزول القرآن؛ ما جعل الفنّانين يوظِّفونه في أعمالهم الزُّخرفيَّة والتَّجميليَّة، على حدٍّ سواء، فما من بناء أو صرح إسلاميّ، يغيب عنه هذا الفنّ .**(سراج الدين 2005 :39)**

والخطُّ أصمّ، إلّا أنَّه سميع، وهو ساكن، غير أنَّه ناطق يروي حديثاً، وهذه الثُّنائيَّة تصف ما فيه من مفارقة، بين حضوره المادِّيّ من جهة، وبين معناه القدسيِّ فائق القيمة من جهة أخرى؛ فالفنّان يتَّخذ من القرآن مثالاً له، ومن الخطِّ نسقاً ناظماً ومشتركاً، بما يجمعه ويفرِّغه في زخارف وأشكال وصُور وغيرها؛ إذ لا ينطلق إبداعه من وجود مادِّيّ، بل من وجود نصِّيّ، ولا يستوقف حضورا لحظيّاً، بل صورة أو استطالة؛ ما يجعل الوقوف لرؤية الزَّخارف الجداريَّة أمراً في غاية المتعة، كيف لا، والتَّمثيل فيها يساعد على الارتقاء والارتفاع إلى ما يليق بما هو خلف الحروف وخلف الاسم؛ لأنَّ العمل لا يتطلب المعاينة أو المحاكاة، وإنَّما يتطلَّع إلى بلوغ ما هو أشبه بالسَّفر والتَّوهُّم، ولكن، دون سفراء أو تنقُّل، كما يتطلَّب صفات النَّقاء والدِّقَّة والوضوح التّامّ .**(جمعة د.ت :26)**

وهكذا، فقد وظَّف الخطّاطون المسلمون فنَّ الخطِّ في كتابة الآيات الدّالَّة على الرَّحمة، والزَّخرفة لسدِّ الفراغات، وإضفاء رونق خاصٍّ على المكان، ومن ثَمَّ أخذ الخطُّ ينمو، ويتطوَّر، ويتنوَّع، ويتعدَّد، إلى

درجة من الإتقان والمبالغة أساليب التَّحويرات الجزئيَّة، في الحروف المفردة والحركيَّة؛ ما جعله نوعاً من الزَّخرفة، تصل أنواعه إلى ثمانين نوعاً أو يزيد، محقِّقاً ترفاً فنِّيّاً، لم تبلغه أمَّة من الأمم. **(الكوفحي 2007 :66-67)**

ويأتي الخطُّ الكوفيُّ في مقدِّمة الخطوط؛ فقد أثرى بأنواعه العديدة العمائر والفنون الإسلاميَّة، فمن الكوفيِّ البسيط الَّذي لا زخرفه فيه، إلى المورَّق (المنقوش على أرضيَّته زخارف نباتيَّ)، والمزهر، الَّذي تخرج من حروفه فروع نباتيَّة بها أزهار، وانتهاءً بالمضفَّر، الَّذي تتشابك فيه الألف مع اللّام، على هيئة ضفيرة، وهذا كلُّه، جعل السِّيادة من نصيب الخطِّ الكوفيّ، إلى أن بدأ خطُّ النَّسخ ومشتقّاته في مزاحمته .**(صبري 1998 :11)**

أمّا الخطوط الأخرى، كالنَّسخ، والثُّلث؛ فقد أبدع فيها الخطّاط، حتى صارت تمتزج كما في المعادن، بأشكال نباتيَّة وحيوانيَّة، وكذلك الأمر، فيما يتَّصل بالخطِّ الغُباريّ، الَّذي يبدو صغيراً كالغُبار، ومع ذلك، فقد أجاد فيه الفنّانون، كيف لا، وهو صورة مُصغَّرة دقيقة من خطِّ النَّسخ؟! وفضلاً عن ذلك، فقد أبدعوا في خطِّ المثنيَّة أو الكتابة المنعكسة؛ ما يكشف عن مهارتهم وعبقريَّتهم، إذ يبدعون عبارات، تُقرَأ الواحدة منها طرداً وعكساً، ويمزجون بين حروفها شكلاً زخرفيّاً جميلاً.**(صبري 1998 :11-12)**

وتُعَدُّ المزاوجة والتَّجانس بين الخامات من أساسيّات الإبداع في فنِّ الخطِّ الإسلاميّ، لا فرق إنْ كانت متجانسةً مع إيقاع موحَّد، أو متغيِّر، أو آخر حركيّ، وهو النِّظام الَّذي تَبَنّى فيه الفنّانون والمعماريّون ثلاث طرق في زخرفة المباني الدّينيَّة، أمّا أولاها؛ فهي (الأبلق)، الَّتي تهدف إلى جانب إنشائي أكثر منه زخرفيّاً، في حين، تكثِّف الطَّريقة الثّانية جهودها، على تزيين مساحات معيَّنة، كالمحراب، أو المدخل الرَّئيس، أو الواجهة، وتمثِّل المُقَرنصات أشهر معالمها، وأمّا الطَّريقة الثّالثة؛ فتتمثَّل في اتِّباع أسلوب التَّزيين الكلِّيّ؛ إذ يُزَيَّن المسجد كلُّه، باستخدام الطُّرق الزُّخرفيَّة المتنوِّعة، الَّتي

يمتزج الخطُّ فيها ويتداخل؛ ليعطيها رونقاً، وجمالاً، ووضوحا، ويترك بصمة إيمانيَّة، ترسِّخ عقيدة المسلم ودينه .**(عبد الله 2013 :193)**

ففي التراث الخطّي العربي الإسلامي عُدّ التناسب من صفات الإحكام والإتقان أي" أحكم المصنوعات وأتقن المركبّات، ما كان تأليف أجزائهِ وأساسُ بنيته على النّسبة الأفضل ... فنِسَب الحروف وكمية مقاديرها طولاً وعرضاً بعضها عند بعض،إذن هي شئ توجبه قوانين الهندسة والنّسب الفاضلة "**(اخوان الصفا 1957 : 186-188)**.

الزَّخارف الكتابيَّة في قبة الصخرة المشرف : تعد من أهمِّ العناصر الزُّخرفيَّة التَّشكيليَّة؛ إذ جرى استخدامها في تسجيل الآيات القرآنيَّة، ما دفع الفنّان إلى الحفاظ على رشاقة الحروف وتناسق أجزائها وتزيينها**(قاجه 2008 :222)**، فالزَّخرفة الدّاخليَّة لقبَّة الصَّخرة، من أجمل ما قدَّمته عبقريَّة الفنّان الصّانع المبدع، وهي مؤلَّفة من أشرطة تتجمع فيها الزَّخرفة الذَّهبيَّة، على خلفيَّة معتمة خضراء، للكتابات القرآنيَّة بالخطِّ الكوفيّ الجميل(الشكل18:3) **(72: Ayalon 1989)**؛ ما جعله يقود دلالات الخطِّ العربيّ إلى مكانة جماليَّة، ومنها:

أوَّلاً: تنظيم معارفه العلميَّة والثَّقافيَّة، اعتماداً على صورة ما يقرأ من الكتابة.

ثانياً: منح الإحساس بالفنّ؛ إذ يكون الخطّ محمولاً على صورة زخرفيّة، ما يتطلَّب معرفة الفنّ، ووظيفته، وأبعاد أخلاقه في التَّعليم والتَّأمُّل**(الزَّيديّ 2008 :40-42)**

وإذا كانت ولادة الرَّقش العربيّ قد بدأت من هذه المنطلقات؛ فإنَّ ولادة الخطِّ العربيّ، بوصفه عملاً إبداعيّاً، قد نجمت عن تجويد كتابة القرآن الكريم، تعبيراً عن التَّكريم والتَّعظيم، فما نراه على جدران قبَّة الصَّخرة المشرَّفة من شريط طوله 240 متراً، واقع في القسم العلويّ من المثمَّن الدّاخليّ لقبَّة الصَّخرة

المشرَّفة، بما فيه من كتابة منفَّذة بفصوص الفسيفساء المذهَّبة على خلفيَّة خضراء، إنَّما يمثِّل واحداً من أقدم أشكال الخطِّ العربيّ البديع (**Ayalon 1989 :16**)، تظهر من خلاله آيات قرآنيَّة، من سورة النِّساء، وسورة آل عمران، فضلاً عن كتابة أخرى، تتضمَّن تأريخ بناء القبَّة(**التل 1980 :3**)، ويمكن للمتلقّي أن يلحظ في ذلك الخطّ الأمويّ، تأثيرات نبطيَّة واضحة في إملاء الكتابة، مثل حذف الألف (سلطنك)، وكتابة التّاء المربوطة مبسوطة (رحمت) بدلاً من (رحمة)، وبتحليل الخطّ الأمويّ، يمكن للمتلقّي استنتاج خصائصه المتمثِّلة في:

– هو أقدم نموذج لقلم الجليل الشّاميّ، المأخوذ من الخطّ النَّبطيّ المتأخِّر، وقلم الجليل هو أبو الأقلام، والخطوط الَّتي جاءت بعده، إنَّما أُخذَت عنه.(**جمعة د.ت :127**)

– تكيَّف الخطُّ مع مادَّة تكوينيَّة، هي فصوص الفسيفساء، فالألفات اليابسة و المسارات اللَّيِّنة، قد أخذت شكل القوس، أمّا الأحرف المنحنية؛ فاشتُقَّت من الدّائرة؛ ما يجعلنا نتذكَّر الخطَّ المسند؛ للتَّأثير اليمنيّ آنذاك، وفضلاً عن ذلك، فقد كان تنظيم المسافات والفواصل والأبعاد يتلاءم مع حجم الكلمة ومساحتها.(**شاهين د.ت :253–254**)

– الكتابة المنفَّذة بالفسيفساء أو البرونز، من أروع العناصر الفنِّيَّة، وأكثرها قدماً وأصالة، أمّا الكتابة الفسيفسائيّة في الجزء العلويّ من واجهات المثمَّن الداخل للقبَّة؛ فهو من أقدم ما لدينا من خطوط عربيَّة فنِّيَّة؛ فقد تطوَّر الخطُّ العربيّ في بداية الإسلام سريعاً، وظهر من الخطّاطين مبدعون، ابتكروا أنماطاً من

الخط الجميل، من مثل قطبة المحرِّر[12](**بهنيسي 1979 :66**) وهو أوَّل من كتب الخطوط الموزونة، واستخرج الأقلام الأربعة، ومن أهمِّها قلم الجليل، ولعلَّ هذا التَّطوُّر نابع من اهتمام الخلفاء؛ فقد كان الوليد بن عبد الملك، من أكبر مشجِّعي الخطِّ الجميل، وكان والده عبد الملك، أوَّل من عرَّب الدَّواوين والنُّقود (**بهنيسيّ 1979 :66**) والاستخدام الصَّريح لآيات القرآن الكريم، في شكل الخطِّ الكوفيّ، وتأثيره بوصفه جزءاً لا يتجزَّأ من الزَّخرفة الفنِّيَّة، أضفى على الخطِّ مظهراً من مظاهر الهويَّة النّاشئة للإسلام(**Ayalon 1989 :46**)؛ فالآيات القرآنيَّة الظّاهرة على الوجه الدّاخليّ للتَّثمينة، هي آيات من سور مختلفة، هي: الحديد، والأحزاب، وآل عمران، والنِّساء، وفيها توجيه واضح للنَّصارى بالوحدانيَّة، وأنَّ الله فرد صمد، لم يلد، ولم يولد، وذلك في معرض الرَّدّ على عقيدة التَّثليث النَّصرانية، وتأكيداً على أنَّ عيسى –عليه السَّلام– إنسان بشر، وعبد من عباد الله، لا يجوز الوصول به إلى مرحلة الألوهيَّة، أو التَّأليه، فضلا عن احتواء النُّصوص صراحة، للرَّسول (صلى الله عليه وسلم)، مع ورود الأدعية.(**فكري 1980 :18**)

ويمكن للمتلقّي أن يقرأ ما تضمُّه هذه النُّصوص من سياقات قرآنيَّة، ودعائيّة، فيقرأ سورة الإخلاص كاملة، مع الصَّلاة على النَّبي –عليه السَّلام–، ثمَّ البسملة، ونصّاً من سورة الأحزاب، ونصوصاً أخرى تحتوي نصّاً وحيداً من سورة الإسراء: "وَقُلِ الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذي لَمْ يَتَّخِذْ وَلَدًا وَلَمْ يَكُنْ لَهُ شَرِيكٌ فِي الْمُلْكِ وَلَمْ يَكُنْ لَهُ وَلِيٌّ مِنَ الذُّلِّ وَكَبِّرْهُ تَكْبِيرًا" (سورة الإسراء: رقم 111/17)

---

(12) قطبة المحرِّر: لمع نجم هذا الخطّاط في العصر الأمويّ؛ إذ يكاد أن يكون نموذجاً فريداً عند أهل الخطِّ في زمانه، وإليه ينسب الخروج من الشَّكل الكوفيّ إلى ما يقارب الشَّكل الحاليّ، وهو مخترع القلم الصّومار، والقلم الجليل، المعروف الآن بالخطِّ العربيّ؛ إذ فتح قطبة بعلمه هذا، باب الاستنباط والاختراع، فأخذ كلُّ كاتب يستخدم مواهبه الفنِّيَّة لإيجاد قاعدة جديدة في الخطِّ، حتى كثرت أشكال الكتابة، وتنوَّعت الخطوط، أصولاً، وفروعاً(الحياري 2014 :60)

فضلاً عن آيات أخرى ، سيرد ذكرها لاحقاً؛ لتكرارها في الوجه الدّاخليّ للتَّثمينة، مع نصٍّ سبقت الإشارة إليه، يذكر الإمام (المأمون) أنَّ الغرابة في هذه النُّصوص، تتَّضح في الآية (111) من سورة الإسراء؛ فلا علاقة لها بالإسراء والمعراج، وإنَّما تتضمَّن رسالة للنَّصارى، تشير إلى وحدانيَّة الله، بعيداً عمّا ذهبوا إليه في عقيدة التَّثليث، وربَّما كان السَّبب في ذلك، أنَّ نسبة كبيرة منهم، كانوا لا يزالون آنذاك، يسكنون بيت المقدس، وأمّا سورة الإخلاص؛ فذات دلالة واضحة على التَّوحيد، ونفي وجود شريك لله المُلك والخلق **(الطُّرشان 2016 :52)**.

وهنا يأتي تحليل لتلك الكتابات الزَّخرفية، ومحاولة لتفسير رموزها من خلال الاحاديث النبوية الواردة في وصف الجنة :

- شكل زخرفيّ كتابيّ يمثِّل البسملة(الشكل19:3):

وفي الخبر عن الرَّسول الله –صلى الله عليه وسلم– أنَّه قال: ليلة أُسري بي إلى السَّماء، عرض عليّ جميع الجنّات، فرأيت فيها أربعة أنهار: نهر من ماء، ونهر من لبن، ونهر من خمر، ونهر من عسل، كما قال –تعالى–: "**مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى وَلَهُمْ فِيهَا مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَةٌ مِنْ رَبِّهِمْ كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءَهُمْ**"(سورة محمَّد: رقم 15/47)، قال النَّبيّ –صلى الله عليه وسلم–: قلت لجبريل: يا جبريل، من أين تأتي هذه الأنهار وإلى أين تذهب؟ قال جبريل –عليه السَّلام–: تذهب إلى حوض الكوثر، وأمّا أنا لا أدري من أين تأتي يا محمَّد، فسلْ ربَّك ،ن يعلِّمك ويريك ذلك، فدعا ربَّه، فجاء ربّه ملك، فسلَّم على النَّبيّ صلى الله عليه وسلم وقال: يا محمَّد، أغمض عينيك. قال: فغمضت عينيّ، ثمَّ قال: افتح عينيك، ففتحت عينيّ، **فإذا أنا عند شجرة، ورأيت قبَّة من درّة بيضاء، لها بابان من ياقوت أخضر، وقفل من ذهب أحمر**، لو أنَّ جميع ما في الدُّنيا من الجنِّ والإنس وضعوا على تلك القبَّة لكانوا مثل طائر جالس على جبل، **فرأيت هذه الأنهار الأربعة تخرج**

من تحت هذه القبَّة، فلمّا أردت أن أرجع، قال لي الملك: لِمَ لا تدخل في القبَّة؟ قلت: وكيف أدخل، وعلى بابها قفل، فقال لي: افتح الباب، قلت :كيف أفتحه وليس لي مفتاح؟ قال: في يدك مفتاحه، قلت: أين مفتاحه، قال لي: **مفتاحه بسم الله الرَّحمن الرحيم،** قال: فلمّا دنوت من القفل، قلت: بسم الله الرحمن الرحيم انفتح القفل، ودخلت القبَّة".**(الطهراني 1918 :10)**(الخلوتي 2010–ج1 :9)

–شكل زخرفيّ يمثِّل كتابة (لا إلـه إلّا الله محمد رسول الله)(الشكل3:20) (محمد رسول الله)(الشكل3:21):

قال الحسن بن عرفة: ثنا إسماعيل بن عياش عن عبد الله بن عبد الرحمن بن أبي حسن عن شهر بن حوشب عن معاذ بن جبل قال قال رسول الله صلى الله عليه وسلم "مفتاح الجنة شهادة أن لا إله إلا الله " رواه الإمام أحمد في مسنده ولفظه: " مفتاح الجنة شهادة أن لا إله إلا الله"

وذكر البخاري في صحيحه عن وهب بن منبه أنه قيل له: "أليس مفتاح الجنة لا إله إلا الله قال: بلى ولكن ليس من مفتاح إلا وله أسنان فإن أتيت بمفتاح له أسنان فتح لك وإلا لم يفتح"

وروى أبو نعيم من حديث أبان عن أنس قال قال: أعرابي يا رسول الله صلى الله عليه وسلم ما مفتاح الجنة قال: "لا إله إلا الله"

وذكر أبو الشيخ من حديث الأعمش عن مجاهد عن يزيد بن سخيرة قال:"إن السيوف مفاتيح الجنة" (الجوزية 2008–1 :68)

رابعاً: العناصر الزُّخرفيَّة باستخدام الألوان:

خلق الله –تعالى– كلَّ ما في الكون، وسخَّره لخدمة الإنسان، وتحقيق راحته وسعادته، وشاءت القدرة الإلهيَّة على أن تكون المخلوقات جميلة ونافعة؛ فيفيد الإنسان، وينتفع، وفي الوقت ذاته يستمتع بجمال ما حوله من مخلوقات، بما فيها من ألوان ذات جمال رائع منبعث من لوحة الكون ذات الهيئة البديعة، وقد دعانا المولى –عزَّ وجلَّ– إلى التَّأمُّل في العالم، والمخلوقات، من إنسان وحيوان ونبات وجماد؛ كي نفكِّر، ونعقل، ونتدبَّر.(**العلي 1975 :77**)

وقد ذكر الله في محكم آياته بعضاً من الألوان، ذات تأثير إيمانيّ وروحانيّ في النَّفس البشريَّة، واعتقادات تتداخل في الأديان والأعراف والأساطير، ما يدعو إلى العجب العُجاب.

وفيما يتَّصل بالألوان في العقيدة الإسلاميَّة؛ فإنَّها تحمل دِلالات تعبيريَّة، ورمزيَّة، وحسِّيَّة، وجماليَّة؛ إذ يرتبط اللَّون بمصيرين جوهريَّيْن: أوَّلهما: النّور القادم من السَّماء المقترن بالخالق، وهو (نور الله)، أو (نور القلوب) بما يعنيه الإيمان لدواخل النَّفس المظلمة، وبهذا المفهوم، فإنَّ اللَّون وجماله يقترنان مع وجود الضّياء، ثمَّ يتداخل بمفهوم العدل الإلهيّ(**قطب 1996 :216**)

وثاني الحوافز المرتبطة باللَّون هي العين؛ بوصفها أداة حسّاسة لذلك النّور، وهي مذكورة في القرآن في مجمل الحديث عن نِعَمِ الله على المرء، فضلاً عن كون الاختلافات اللَّونيَّة في الطَّبيعة معجزة ربّانيَّة، قال –تعالى–: "أَلَم تَرَ أنَّ الله أنزلَ من السَّماء ماءً فأخرجْنا بهِ ثَمَراتٍ مختلفاً ألوانُها ومنَ الجبالِ جُدَدٌ بيضٌ وحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ ألوانُها وغرابيبُ سود." (سورة فاطر: رقم 35/27–28)

اللَّون في القرآن الكريم:

ورد لفظ (ألوان) ومشتقّاته في تسع آيات فقط، ستٌّ منها تمثِّل إشارة من المولى –عزَّ وجلّ– إلى الأطياف اللَّونيَّة السَّبعة المعروفة، المكوِّنة للضَّوء الأبيض، كما جاء لفظ (لون) مفردة مرَّتين في آية واحدة من آيات القرآن الكريم (**قرانيا 1998 :87–88**)، وفيما يأتي مواضع اللَّون في القرآن الكريم:

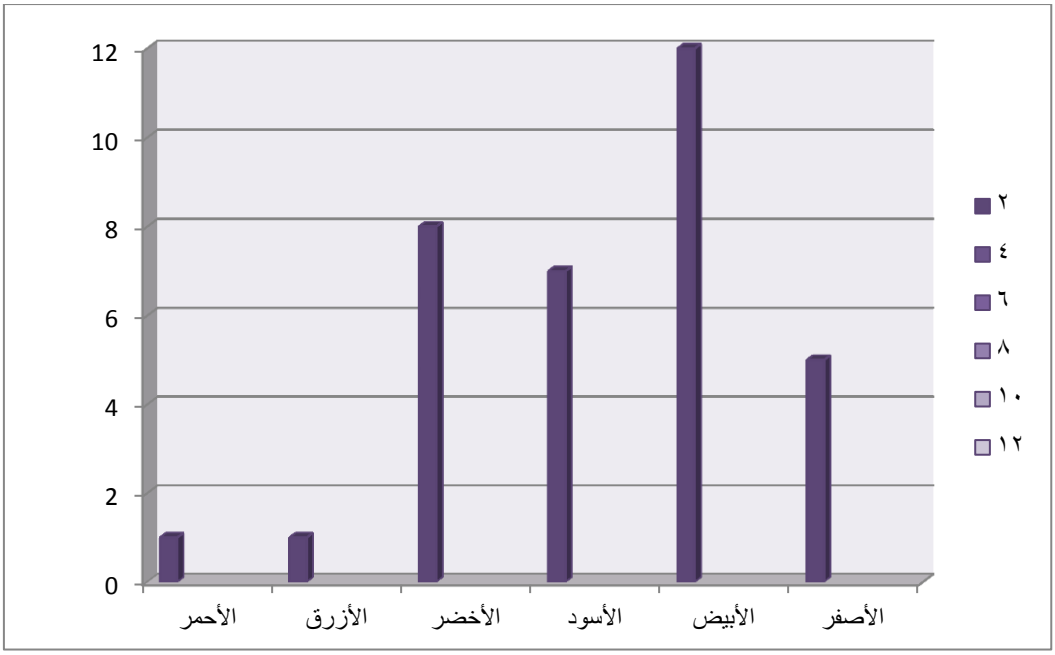
لفظ ألوان:

(سورة النَّحل: رقم 13/16)، (سورة النَّحل: رقم 69/16)، (سورة الرّوم: رقم 22/30)، (سورة فاطر: رقم 27/35–28)، (سورة الزّمر: رقم 21/39).

لفظ لون:

قال –تعالى–: "قَالُواْ ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ." (البقرة: رقم 69/2)

أمّا توزيع الألوان حسب تكرارها في القرآن الكريم؛ فإنَّها مبيَّنة في الجدول الآتي (الشكل22:3) :



1- اللَّون الأبيض/ (الفضي):

يأتي في المرتبة الأولى تكراراً في القرآن الكريم؛ فهو مذكور (12) مرَّة، في الآيات الآتية: (سورة البقرة: رقم 187/2)، و(سورة آل عمران: رقم 106/3)، و(سورة آل عمران: رقم 107/3)، و(سورة الأعراف: رقم 108/7)، و(سورة طه: رقم 22/20)، و(سورة الشُّعراء: رقم 33/26)، و(سورة النَّمل: رقم 12/27)، و(سورة القصص: رقم 32/28)، و(سورة الصّافّات: رقم 46/37)، و(سورة الصّافّات: رقم 49/37)، و(سورة فاطر: رقم 27/35).

ويشير اللَّون الأبيض إلى الصَّفاء، والنَّقاء، والعمل الصّالح في الدُّنيا والآخرة، كما يدلُّ على الهداية، والحبِّ، والخير، والحقِّ، والمشاعر الإنسانيَّة، ويتداخل مع القدسيَّة؛ إذ يُعَدُّ رمزاً لصفة الخالق، ونجد ذلك بالعرف الشَّعبيّ، في مقولة: "راية الله بيضاء" **(جبري 1967 :198)**، وفضلاً عن ذلك، فهو لون الكفن والإحرام خلال شعائر الحجّ، ولون وجوه المؤمنين في الجنَّة؛ وبذلك، فإنَّه رمز لأصحابها، كما يرمز الى ماء الكوثر ذات اللون الابيض.

اللَّون الأخضر:

واحد من الألوان المحبَّبة لدى المسلمين؛ لِما له من منزلة خاصَّة في نفوسهم، كيف لا، وهو لون لباس أهل الجنة؟! بل إنَّه رمز للجنَّة، والخضرة، والنَّماء، والاطمئنان، والسَّلام، والأمان، والحبّ الدّائم، والأهل ، وهكذا فان اللون الاخضر ارتبط هنا باقدس مستقر وهي الجنة، كما ان هذا اللون يذكرنا بخير العاقبة والخلود في النعيم حيث الجمال الازلي، وحين يشرع الفنان المسلم في استخدام هذا اللون فان استخدامه هذا لم يكن بمعزل عن مرجعيته القرانية، وهو حيث يضع هذا اللون امام انظارنا فانه بالتاكيد يهدف الى احالتنا لما انطوت عليه ايات القران من معاني ودلالات .**(عبد الامير 2010 :318)**

وقد ورد في القرآن الكريم ثماني مرّات، في سبع سور، على النَّحو الآتي: (سورة الأنعام: رقم 99/6)، (سورة يوسف: رقم 43/12)، و(سورة الكهف: رقم 31/18)، و(سورة الحجّ: رقم 63/22)، و(سورة يس: رقم 80/36)، و(سورة الرَّحمن: رقم 76/55)، و(سورة الإنسان: (رقم 21/76)

2- اللَّون الأسود:

يُعَدُّ لوناً ذا معانٍ باطنة ودِلالات رامزة؛ إذ يشير بعض العلماء إلى أنَّه يشير إلى الحقِّ والعدالة، والسِّيادة، والمجد، والشَّرَف، ويرمز -في بعض الحالات- إلى الدَّعوة لقتال السّادة؛ طلبا للثَّأر، واستعادة الحقِّ من أهل البغي والتَّعدّي والظُّلم **(الرازي 1992 :45)**؛ ما جعل السَّواد لوناً تعبيريّاً قاتماً حزيناً.**(الاسدي 2001 :14)**

أمّا ذكر اللَّون الأسود في القرآن الكريم؛ فقد كان في سبعة مواضع: (سورة البقرة: رقم 187/2)، و(سورة آل عمران: رقم 106/3)، و(سورة النَّحل: رقم 58/16)، و(سورة فاطر: رقم 27/35)، و(سورة الزّمر: رقم 60/39)، و(سورة الزّخرف: رقم 17/43).

3-اللَّون الأصفر(الذهبي):

تكرَّر لفظ (مصفرّاً) ثلاث مرّات في القرآن الكريم، في إطار أمثلة يضربها الله -تعالى- للحياة الدُّنيا، إذ ينزِّل من السَّماء ماء، فينبت به ثماراً وزرعاً يانعاً، ثمَّ يجفُّ ويصبح مصفرّاً، ثمَّ يكون حطاماً؛ ما يرمز إلى التَّجدُّد، والتَّغيُّر، وعدم الثَّبات أو الاستقرار على حال واحدة **(الراشد 2005 :6)**، كما جاء الأصفر مقترناً بالرّيح؛ ليدلَّ على الجدب والهلاك، وينذر بفقدان الحياة والحيوية، والتَّحوُّل إلى العدم والحطام والمرض .**(الطبرسي د.ت :302)**

وعلى العكس ممّا تقدَّم؛ فإنَّ الأصفر يحمل معنى السُّرور، ويمنح الرّاحة للنَّفس، إن كان شديد السُّطوع مشوباً بالبياض**(الشعيلي 2007 :69)**

واللَّون الأصفر مذكور خمس مرّات في القرآن الكريم: (سورة البقرة: رقم 69/2)، و(سورة الرّوم: رقم 51/30)، و(سورة الزّمر: رقم 21/39)، و(سورة الحديد: رقم 20/57)، و(سورة المرسلات: رقم 33/77)

4- اللَّون الأزرق:

يرمز إلى الشَّيء المكروه، ومعنى الحزن والهمّ، وقيل: زرق العيون؛ لِما هم فيه من شدَّة الأهوال والأحزان**(قطب 1996-ج4 :2253)**، وهذا يتَّفق مع ما ورد في القرآن الكريم: "يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا" (سورة طه: رقم 102/20)، فهذه الأجسام لا تبلغ الموت أو الحياة، ومن المعروف أنَّ لون الدَّم أحمر، وعندما يتحوَّل إلى الأزرق، إنَّما يعني احتباس الأكسجين الشَّديد وفساده، وبذلك، كان التَّعبير القرآنيّ أصدق ما يمكن أن يُقال عن الحشر؛ فكلمة (زرقا)، إنَّما تدلُّ على شدَّة الازرقاق، مع ما يكتنفه من كآبه شديدة، وحزن عميق، وشعور بالإشراف على الموت.**(الزمخشري د.ت-ج2 :446)**

5-اللَّون الأحمر:

جاء هذا اللَّون للدِّلالة على قطع الجبال، والثِّمار، فضلاً عمّا يحمله من قدرة على التَّأثير والهيجان والقوَّة؛ لِما له من خاصِّيَّة ترتبط بالحياة والسُّرور، وعلى النَّقيض من ذلك، فإنَّه يدلُّ على الخطر والحرب والموت، كيف لا، وهو لون الدَّم على الإطلاق. **(الشعيلي 2007 :72)**

وقد ورد في القرآن الكريم مرَّة واحدة فقط، في قوله -تعالى-: "أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ" (سورة فاطر: رقم 27/35)

وفضلاً عمّا تقدَّم، فقد جاءت الألوان الفرعيَّة الأخرى في القرآن الكريم، بدِلالات متعدِّدة:

-الدُّهمة:

ورد هذا اللَّون في القرآن الكريم؛ ليدلَّ على شدَّة اخضرار الزَّرع، إشارة إلى ما النَّعيم والرِّضا عند أهل الجنَّة، والدُّهمة عند العرب: السَّواد، وإنَّما قيل للجنَّة (مدهامَّة)؛ لشدَّة خضرتها**(أمين 2011 :82)**، قال -تعالى-: "وَمِنْ دُونِهِمَا جَنَّتَانِ (62) فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ (63) مُدْهَامَّتَانِ." (سورة الرَّحمن: رقم 46-63-62/55)

-الحُوَّة:

هو لون السَّواد إلى الخضرة، والحمرة إلى السَّواد، مذكور في القرآن الكريم؛ ليدلَّ على تغيُّر لون النَّبات بفعل قدرة الخالق -جلَّ وعلا-(أمين 2011 :82-83)، قال -تعالى-: "سَبِّحِ اسْمَ رَبِّكَ الْأَعْلَى (1) الَّذي خَلَقَ فَسَوَّى (2) وَالَّذي قَدَّرَ فَهَدَى (3) وَالَّذي أَخْرَجَ الْمَرْعَى (4) فَجَعَلَهُ غُثَاءً أَحْوَى." (سورة الأعلى: رقم 1/87-5)

-الورديّ/الدّهنيّ:

الورديُّ لون أحمر يضرب إلى الصُّفرة الحسنة في كلِّ شيء، أمّا الدهنيّ؛ فأحمر جهنميّ(**أمين 2011 :83**)، مذكور في قوله -تعالى-: "فَإِذَا انْشَقَّتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالدِّهَانِ." (سورة الرَّحمن: رقم 37/55)

-اليحموم:

أي: شديد السَّواد، لون مرتبط بصفة الكفّار الَّذين يعذِّبهم الله في جهنَّم(**أمين 2011 :82**)، قال -تعالى- : "وَأَصْحَابُ الشِّمَالِ مَا أَصْحَابُ الشِّمَالِ (41) فِي سَمُومٍ وَحَمِيمٍ (42) وَظِلٍّ مِنْ يَحْمُومٍ (43) لَا بَارِدٍ وَلَا كَرِيمٍ." (سورة الواقعة: رقم 41/56-43)

وفي حادثة الإسراء والمعراج ذُكرت ألوان، كما أوردها ابن عبّاس؛ فنراه يقول في وصف الكواكب والأفلاك بألوانها: السَّماء الأولى رصاصيَّة اللَّون من دخان، والثّانية من حديد، وفضلاً عن ذلك، فإنَّ جبريل -عليه السَّلام- حين وصل ليأخذ الرَّسول (صلى الله عليه وسلم) معه إلى السَّماء، كان بجناحين أخضرين، وكان مرقاة المعراج الَّذي ثقب الصَّخرة، ذا رأس من الياقوت الأحمر، وأمّا ملائكة السَّماء الثّالثة المتكوِّنة من النُّحاس؛ فيحملون ألوان خضراء، بينما كانت السَّماء الرّابعة مكوَّنة من الفضَّة البيضاء، والخامسة من الذَّهب الأحمر، وفيها موطن جهنَّم، الَّتي وصفها النَّبيُّ الكريم (صلى الله عليه وسلم): "سوداء مظلمة ممزوجة بغضب الله"، وكانت السَّماء السّادسة من ياقوتة خضراء، وحين وصل إلى السَّماء السّابعة، كانت من وردة بيضاء، وفضلا عن الألوان المتقدِّمة، كما تظهر ملائكة أشدّ بياضاً من الثّيح، وعلى بحار بيضاء من نور، وأخرى سوداء اللَّون، ونساء قد سخنّ، وأجسادهنّ سود كالقطران" (**ابن عباس 1983 :7**) **وأما الحديث المذكور فلم أجده في دواوين السنة وقد يكون حديث مكذوب.**

ومن المعلوم أنَّ للَّون أثره العامَّ في إضفاء إشراقة حلوة على أشكال الزَّخرفة الإسلاميَّة، فضلاً عن الإحساس المرهف الَّذي يكشف عنه؛ فيقترب حيناً، ويفترق حيناً آخر عن ألوان الطَّبيعة.**(الدوري 2002 :64-65)**

حَدَّثَنَا عَبَّاسٌ الدُّورِيُّ البَغْدَادِيُّ قَالَ: حَدَّثَنَا يَحْيَى بْنُ أَبِي بُكَيْرٍ قَالَ: حَدَّثَنَا شَرِيكٌ، عَنْ عَاصِمٍ هُوَ ابْنُ بَهْدَلَةَ، عَنْ أَبِي صَالِحٍ، عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ، عَنِ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، قَالَ: «أُوقِدَ عَلَى النَّارِ أَلْفَ سَنَةٍ حَتَّى احْمَرَّتْ، ثُمَّ أُوقِدَ عَلَيْهَا أَلْفَ سَنَةٍ حَتَّى ابْيَضَّتْ، ثُمَّ أُوقِدَ عَلَيْهَا أَلْفَ سَنَةٍ حَتَّى اسْوَدَّتْ فَهِيَ سَوْدَاءُ مُظْلِمَةٌ» حَدَّثَنَا سُوَيْدٌ قَالَ: أَخْبَرَنَا عَبْدُ اللَّهِ بْنُ المُبَارَكِ، عَنْ شَرِيكٍ، عَنْ عَاصِمٍ، عَنْ أَبِي صَالِحٍ، أَوْ رَجُلٍ آخَرَ، عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ، نَحْوَهُ وَلَمْ يَرْفَعْهُ، «حَدِيثُ أَبِي هُرَيْرَةَ فِي هَذَا مَوْقُوفٌ أَصَحُّ وَلَا أَعْلَمُ أَحَدًا رَفَعَهُ غَيْرَ يَحْيَى بْنِ أَبِي بُكَيْرٍ عَنْ شَرِيكٍ» **(الترمذي 1975 –ج4 :710 –برقم 2591)** وما هذا الحديث إلّا تفصيل لكيفيَّة تغيُّر لون الإشعاع، باشتداد الحرارة؛ فقد تغيَّر من الأحمر إلى الأبيض، ومن ثَمَّ إلى الأسود .

وممّا تجدر الإشارة إليه، أنَّ هناك أشياء كثيرة لا يبصرها الإنسان، وإن كانت أمامه؛ ذلك لأنَّ إبصاره محصور بمجال محدَّد الألوان، قال –تعالى–:"فَلَا أُقْسِمُ بِمَا تُبْصِرُونَ (38) وَمَا لَا تُبْصِرُونَ" (سورة الحاقَّة: رقم 38/69–39)؛ فالمرء لا يرى بعد طرفي المجال بعينه، وهذا الطَّرف محدَّد بالبنفسجيّ والأحمر، فلا يرى اللَّون فوق البنفسجيّ، ولا تحت الأحمر، وما يتلوهما من ألوان، وفضلا عن ذلك، فهناك ألوان مرئيَّة وأخرى غير مرئيَّة، وفي شبكة العين عشر طبقات، في آخرها مئة وأربعون مليون مستقبل للضَّوء، ما بين مخروط وعصبيّ، أمّا العصب البصريّ؛ فيخرج من العين إلى الدِّماغ، ويحوي خمسمائة ألف ليف عصبيّ، ولو أنَّ اللَّون الأخضر مثلاً ، تدرَّج في ثماني مائة ألف درجة؛ لاستطاعت العين السَّليمة أن تميِّز بين درجتين، وما هذا إلّا مثال على إعجاز الله.**(بوعلاق 2009 :24)**

وتحتوي قبة الصخرة المشرفة العديد من الزَّخارف المتنوِّعة والمتعدِّدة ذات الألوان المتنوعة والمختلفة(الشكل23:3)؛ فالتَّلوين من أهمِّ إنجازات هذه الأنماط ،التي تضفي الرونق وتزيد من الجمال ، وتعد احد العناصر الزخرفية ذات الرمزية الدينية التي استخدمها الفنان لإيضاح صورة الجنة داخل القبة.

واستخدمت الالوان داخل قبة الصخرة دالة على الرمز ، وكان للون الذهبي النصيب الاكبر في ذلك فخاصيته الرمزية وقوته السحرية من شأنها ان تخرج الانسان من الواقع الارضي وترفعه الى السماء أو الجنة ،فكان مكملا للرسالة الرمزية في قبة الصخرة والتي هب غاية الغايات في العقيدة الاسلامية **(الالفي د.ت :106) وهنا يأتي تحليل لهذه الالوان، ومحاولة تفسير من خلال الاحاديث النبوية الواردة في وصف الجنة :**

في الخبر عن رسول الله –صلى الله عليه وسلم– أنَّه قال: خلق الله –تعالى– وجوه الحور العين من أربعة ألوان: أبيض، وأصفر، وأخضر، وأحمر، و بدنها من الزَّعفران والمِسك والعنبر والكافور، وشَعرها من القرنفل، ومن أصابع رجليْها إلى ركبتها من الزَّعفران، ومن عنقها إلى رأسها، من الكافور، ولو نظرت نظرة في الدُّنيا؛ لصارت مسكاً إلى يوم القيامة، ولو بصقت في بحر؛ لصار عذباً فراتاً، مكتوب في صدرها اسم زوجها واسم من أسماء الله –تعالى–، ما بين منكبيْها فرسخ، وفي كلِّ يد من يدها عشرة أساورة من ذهب، وفي كلِّ إصبع من أصابع يدها عشرة خواتم، وفي رجليْها عشرة خلاخل، من الجوهر واللُّؤلؤ.**(الاشعري 1987 :93)**

خامساً : العناصر الزُّخرفيَّة المركَّبة والمتنوِّعة:

الزَّخرفة التَّصويريَّة (الكائنات الحيَّة):

وقد عرف المسلمون أنواعاً من الزَّخرفة الحيوانيَّة، ظهرت في الفسيفساء، والرُّسوم الجداريَّة، والمخطوطات(**هنادي 2010 :119**)، وعلى الرَّغم من أنَّها كثيراً ما كانت تظهر محاطة بإطار من مثيلتها النَّباتيَّة، إلّا أنَّها لم ترافق الزَّخارف الهندسيَّة كثيراً، كما أنَّها لم تكن لتظهر في أماكن العبادة، والعمارة الدّينيَّة، أو المواضع المقدَّسة، بل في أماكن خاصَّة، ؛ وهي أقلُّ رواجاً من نظيرتيها النَّباتيَّة والهندسيَّة، وحتى أقلُّ بكثير من الزَّخارف الكتابيَّة؛ نظراً لنهي الإسلام عن تصوير كلِّ ما له روح، ومهما يكن من أمر الحيوانات، فقد ذكر السِّياق القرآنيُّ أنواعاً كثيرة منها، مشيراً إلى وظيفة كلٍّ منها؛ ما دفع المسلمين إلى توظيفها في العمارة، وبخاصَّة في بداية عصورهم وعهودهم، وتحديداً في فترة جدليَّة الدّين في استخدام الحيوانات، أو الكائنات ذات الأرواح، في فنونهم وعمارتهم.(**الجادر 1988 :23-25**)

الزَّخارف بأشكال متعدِّدة ومتنوِّعة:

التَّصوير حقيقة يراد بها المعنى القريب المفهوم مباشرة من الكلمة، وإنْ كان ذلك من باب الدِّلالة على ما وُضِعَت له، ومع ذلك، فإنَّه مصطلح بإمكانه أن يحمل معاني أخرى، ويتلوَّن بدلالات جديدة متنوِّعة، تشير إلى فكرة ما، أو ترمز إلى صورة أخرى، وهذه المعاني تُفْهَم من سياق الكلام، ومجاورة الكلمات بعضها ببعض، ضمن نسق معيَّن؛ فالتَّصوير عنصر من عناصر الصّورة الفنِّيَّة، بل هو جوهر التَّعبير الفنِّيّ، فيه من الخيال الموحي والعاطفة الأخّاذة، ما يضفي على النَّصِّ روعة وجمالاً، فضلاً عن تلك الأفكار المتجدِّدة النّابعة من وراء العبارات، وقد تميَّز سياق الآية الكريمة بوصف الله سبحانه، قال – تعالى–: "**الْحَمْدُ** لِلَّهِ فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ جَاعِلِ الْمَلَائِكَةِ رُسُلًا أُولِي أَجْنِحَةٍ مَثْنَى وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ يَزِيدُ

فِي الْخَلْقِ مَا يَشَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ" (سورة فاطر: رقم 1/35)؛ فهذا الاستفتاح ما هو إلّا المقدِّمة للرَّدِّ على المكذِّبين، يردع الإحساس للوهلة الأولى، ويهزُّ الوجدان هزّاً، والأمر نفسه يمكن أن يُقال عن السِّياق القرآنيّ في مجال توظيف الفنون، كما في الآيات الآتية:

الملائكة:

قال –تعالى–: "الْحَمْدُ لِلَّهِ فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ جَاعِلِ الْمَلَائِكَةِ رُسُلًا أُولِي أَجْنِحَةٍ مَثْنَى وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ يَزِيدُ فِي الْخَلْقِ مَا يَشَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ" (سورة فاطر: رقم 1/35)؛ ذكر الملائكة هنا يسهم في إيجاد جوٍّ خاشع بحمد لله، مطَّلع على قدرته المعجزة، الَّتي لا يحدُّ قدرتها شيء، غير أنَّ الصورة في ذاتها، والجوّ الَّذي تثيره في النَّفس، هي صورة أخّاذة، تحرِّك الوجدان؛ لينفعل بقدرة الله **(قطب 1980 :6)**، وتركِّز الصّورة على خلق الملائكة، بوصفهم جزءاً من خلق هذا الكون، بهيئاتٍ متعدِّدة؛ فبعضهم بجناحين، وبعضهم بثلاثة، وآخرون بأربعة،؛ ما يجعل المتلقّي يتصوَّرها ويرسم لها صوراً ذهنيَّة، وبخاصَّة أنَّ الملائكة مخلوقة من نور، يهبط من السَّماء إلى الأرض، ثمَّ يصعد منطلقاً بحمد الله، ومثنياً عليه، ما يدلُّ على التَّوحيد والخنوع لله وعظمته.

وإذا ما تأمَّلنا قضيَّة رفع السَّماوات، والاستواء على العرش، وتسخير الشَّمس والقمر؛ فإنَّنا نجد القرآن الكريم، قد عالجها بطريقة التَّصوير بالحقيقة؛ ليلفت النَّظر إلى عظمة الله وقدرته الحقيقيَّة، قال –تعالى–: "اللَّهُ الَّذي رَفَعَ السَّمَاوَاتِ بِغَيْرِ عَمَدٍ تَرَوْنَهَا ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ وَسَخَّرَ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ كُلٌّ يَجْرِي لِأَجَلٍ مُسَمًّى يُدَبِّرُ الْأَمْرَ يُفَصِّلُ الْآيَاتِ لَعَلَّكُمْ بِلِقَاءِ رَبِّكُمْ تُوقِنُونَ" (سورة الرَّعد: رقم 2/13)

ومع ذلك، فإنَّ كثيراً من النّاس لا يتأمَّلون هذه الصّورة، ولا يستلمون دلالاتها؛ فقيام السَّماء مرفوعة بغير عمد حقيقة مشهودة، لكنَّ الحسَّ يتبلَّد بدافع الأُلفة والعادة، فلا يعود يتأمَّلها، والأمر نفسه يمكن ملاحظته في آيات الله المألوفة جميعها.

ويتواجد الشكل الزخرفيّ المتمثِّل بالأجنحة المنبثقة(الملائكة) من التَّصميمات الزُّخرفيَّة في القبُّة(أبو خلف 1989 :462) (الشكل3:24) وهنا ومحاولة تفسيرها من خلال الاحاديث النبوية الواردة في وصف الجنة :

عبد الرحمن بن ساعدة رضي الله عنه كنت رجلاً أحب الخيل فقلت يا رسول الله هل في الجنة خيل؟ فقال: " إن أدخلك الله يا عبد الرحمن، كان لك فيها فرس من الياقوت له جناحان تطير بك حيث شئت" وقال فداه أبي وأمي صلى الله عليه وسلم "إن في الجنة لشجراً يخرج من أعلاها حلل ومن أسفلها خيل من ذهب مسرجة ملجمة من در وياقوت لا تروث ولا تبول لها أجنحة خطوها مد البصر تركبها أهل الجنة فتطير بهم حيث شاءوا فيقول الذين أسفل منهم درجة، يا رب بم بلغ عبادك هذه الكرامة كلها، فيقال لهم كانوا يصلون بالليل وكنتم تنامون وكانوا يصومون وكنتم تأكلون وكانوا ينفقون وكنتم تبخلون وكانوا يقاتلون وكنتم تجبنون".**(الهيثمي 1994 –ج4 :59 برقم 34251)**

قال: حدَّثني ابن الماجشون وغيره، عن محمَّد بن أبي حميد، عن أبي هريرة–رضي الله عنه– أنَّ رجلاً قال: يا رسول الله، إنّي رجل من أهل الخيل، فهل في الجنَّة خيل؟ قال: إي، والَّذي بعثني بالحقّ، لها سروج، ثمَّ آخر، فقال: يا رسول الله: إنّي رجل من أهل الإبل، فهل في الجنَّة إبل؟ فقال: إي، والَّذي نفسي بيده، **مثل النَّجم، لها أرجل** وأزمة، **وأجنحة من ذهب، تخل براكبها حيث أحبَّ من الجنَّة.(السيوطي د.ت –ج6 :118)**

النُّجوم والكواكب:

اهتمَّ المسلمون بعلم النُّجوم بصورة خاصَّة؛ انطلاقاً من عوامل عديدة لا حصر لها، دلَّت عليها السِّياقات القرآنيَّة الَّتي تتناول الظَّواهر الفلكيَّة والنُّشوء؛ فقد ذُكِرت الكواكب في القرآن الكريم غير مرَّة، في (سورة الأنعام: رقم 76/6)، و(سورة يوسف: رقم 4/12)، و(سورة النّور: رقم 35/24)، و(سورة الصّافّات: رقم 6/37)، و(سورة الانفطار: رقم 2/82).

أمّا النُّجوم؛ فقد وردت في: (سورة الأنعام: رقم 97/6)، و(سورة الأعراف: رقم 54/7)، و(سورة النَّحل: رقم12/16)، و(سورة النَّحل: رقم 16/16)، و(سورة الحجّ: رقم 18/22)، و(سورة الصّافّات: رقم 88/37)، و(سورة الطّور: رقم 49/52)، و(سورة النَّجم: رقم 1/53)، و(سورة الرَّحمن: رقم 6/55)، و(سورة الواقعة: رقم 75/56)، و(سورة المرسلات: رقم 8/77)، و(سورة التَّكوير: رقم 2/81)، و(سورة الطّارق: رقم 3/86).

وبكلمات أخرى، فإنَّ هذه الآيات، إنَّما تدلُّ على كون النُّجوم والكواكب سبيلاً للإيمان بالله، ودليلاً على وجوده؛ فالنّاظر في هذا النِّظام وترتيبه، يرى الأجرام السَّماويَّة مخلوقة بأمر الله، سائرة وَفق نظام دقيق فائق(**آل سعيد 1995 :114**) ، ومن مظاهر عالم السَّماء وما تحويه:

الهلال:

قال –تعالى–: "يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَهِلَّةِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ وَلَيْسَ الْبِرُّ بِأَنْ تَأْتُوا الْبُيُوتَ مِنْ ظُهُورِهَا وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنِ اتَّقَى وَأْتُوا الْبُيُوتَ مِنْ أَبْوَابِهَا وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ" (سورة البقرة: رقم 189/2)؛ ففي هذا السِّياق إشارة إلى أنَّ استعمال الهلال في العمارة الإسلاميَّة، لم يكن للنَّاحية الجماليَّة والزّينة فحسب، بل لإرسال أفكار رمزيَّة، ومعانٍ خفيَّة إلى المسلمين جميعهم؛ إذ كان التَّوقيت الإسلاميُّ معتمداً على الأشهر القمريَّة (محرَّم، وصفر، وربيع الأوَّل، وربيع الثّاني، جمادى الأوَّل، وجمادى الآخرة،

ورجب، وشعبان، ورمضان، و شوّال، وذو القعدة، وذو الحجَّة)، بالإضافة إلى ارتباط مواقيت بعض العبادات والمناسك بها، كالحجِّ، والصِّيام.**(Nasr 1976 :131-135)**

والهلال في السَّماء، يعد مصدراً ينير الأرض، مبدِّداً الظَّلام الَّذي سادها، عندما كان القمر محاقاً؛ ما يجعله رمزاً لظهور الإسلام، الَّذي بدَّد ظلمات الجاهليَّة، وحوَّل الشِّرك إلى نور يهدي المسلمين، بفضل الرِّسالة النَّبويَّة المحمَّديَّة، من بداية ظهورها، وحتّى قيام السّاعة.

النَّجم:

وردت النُّجوم في القرآن في سور عديدة: (سورة الأنعام: رقم 97/6)، و(سورة النَّحل: رقم 16/16)، و و(سورة النَّجم: رقم 1/53)، و(سورة الرَّحمن: رقم 6/55)، (سورة الواقعة: رقم 75/56)، وأصل النَّجم: الكوكب الطّالع، وأمّا لفظه في السِّياق القرآنيّ؛ فله عدة معانٍ،منها:

- النَّبات الَّذي لا ساق له، قال -تعالى-: "وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ." (سورة الرَّحمن: رقم 6/55) **(النّابلسيّ 2013 :58)** وقد استُخدِمت الزَّخارف النِّجميَّة في العمارة؛ لترمز إلى النُّجوم في السَّماء، ويظهر ذلك بوضوح، في أشكال النُّجوم المنحوتة؛ ما يؤكِّد على العلاقة الوثيقة ما بين السَّماء والأرض، فضلاً عن شكل النَّجم، وما تحمله من دِلالات ، مستمدَّة من الحديث النَّبويّ القائل: "أصحابي كالنُّجوم، بأيِّهم اقتديتم اهتديتم " .**(الالباني 1992 -ج1 :145)**

وهكذا، فإنَّ الزَّخارف النِّجميَّة للمباني، يشير إلى معنى الحديث من جهة، ويرمز إلى النّور النّابع من الرِّسالة الإلهيَّة المنزَّلة على الرَّسول (صلى الله عليه وسلم) من جهة أخرى .

فالنُّجوم الظّاهرة في الفنِّ الإسلاميّ، تدلُّ على عشق السَّماء، كيف لا، وهي مصدر الإشراق عند المسلم؟! فهي تشير إلى الأفق الأعلى، والزَّخارف النِّجميَّة بدورها، تنشد النّور بحسب قدرتها، كما أنَّها تشير إلى السَّعي نحو الوحدة والتَّكامل.**(الطحان 2008 :189)**

ويوجد داخل قبَّة الصَّخرة المشرَّفة أشكال للأهلَّة (الشَّكل 25:3)، والنُّجوم (الشَّكل 26:3)، تشكَّلت انطلاقاً من تعزيز الفكرة الَّتي تبلورت نتيجة لها(**Grabar, 1959**) ، **ويفسر استخدامها بالقبة من خلال الاحاديث النبوية الواردة في وصف الجنة :**

في الخبر، أنَّ من وراء الصِّراط صحراء، فيها أشجار طيِّبة، تحت كلِّ شجرة عينا ماء فجِّرت من الجنَّة، أحدهما عن اليمين، والأخرى عن اليسار، والمؤمنون يجاوزون من الصِّراط، وقد قاموا من القبور، وقاموا في الحساب، وقفوا في الشَّمس، وقرؤوا الكتاب، وجاوزوا النّيران، وجاؤوا يشربون من إحدى العينين، فإذا بلغ الماء صدرهم، يخرج كلّ ما كان فيهم من قذر ودم وبول، ويزول عنها فيطهِّر ظاهرهم وباطنهم، ثمَّ يجيء إلى حوض آخر، فيطهّر فيها رؤوسهم ونفوسهم، **فتصير وجوههم كالقمر ليلة البدر**، وتتليَّن نفوسهم كالحرير، وتطيب أجسادهم كالمسك، فينتهون إلى باب الجنَّة، وإذا حلقة من ياقوت أحمر، فيضربونها بصفحة، فتخرج الحور العين، فتعانق زوجها، فتقول له: أنت حبيبي، وأنا راضية عنك، لا أسخط أبداً.(**الاشعري 1987 :95**)

سادساً: الزَّخرفة باستخدام الحليّ:

ذكر الذَّهب والفضَّة في القرآن الكريم، قال –تعالى–: "زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالْأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ ذَلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَاللَّهُ عِنْدَهُ حُسْنُ الْمَآبِ." (سورة آل عمران: رقم 14/3) (سورة التَّوبة: رقم 34/9) (سورة الكهف: رقم 31/18) (سورة الإنسان: رقم 21/76) ، وتأتي الجواهر والأحجار الكريمة، بعد الذَّهب والفضَّة، من حيث الاهتمام بها، ومنها:

اللُّؤلؤ:

مذكور في القرآن في: **(سورة النَّحل رقم14/16)**، و**(سورة الحجّ: رقم 23/22)**، و**(سورة الطّور: رقم 24/52)** **(سورة الرَّحمن: رقم 22/55)**، و**(سورة الواقعة: رقم 23/56)**، و**(سورة الإنسان: رقم 19/76)**.

واللُّؤلؤ مادَّة توزِّعها الرَّخويّات المحاريَّة، إثر دخول جسم مهيج صلب، مثل حبَّة رمل أو حيوان طفيليّ صغير إلى داخل المحارة، فيستقرُّ بين الصَّدفة والعباءة، الَّتي هي بمثابة الغطاء الخارجيّ لحيوان المحار .**(البيروني 2011 :58)**

واللُّؤلؤ معروف بتسميات عديدة، أطلقها العرب قديماً، ومن بين تسمياته: الدُّرَّة وهو اسم يُطلَق على اللُّؤلؤ العظيم، واليتيمة؛ لذهاب صدفها قبل ميلاد أختها، والمدحرج بالعيون، وصغار اللُّؤلؤ مرجان **(الحلبيّ 1999 :15)**.

واستخدام اللُّؤلؤ في وصف قصور الجنَّة ومساكنها، أمر معروف؛ قال: حدَّثني أسد بن موسى، عن المبارك بن فضَّة، عن الحسن، أنَّ رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، قال: "لكلِّ مؤمن في الجنَّة تسع قصور من قصور الجنَّة، قصر من فضَّة، شرفه ذهب، وقصر من ذهب، شرفه فضَّة، وقصر من لؤلؤ، شرفه ياقوت، وقصر من ياقوت، شرفه اللُّؤلؤ، وقصر من زبرجد، شرفه ياقوت، وقصر من ياقوت، شرفه زبرجد، وقصر من نور، يكاد يذهب الأبصار، وقصر لا تدركه الأبصار، وقصر على لون العرش، وكلُّ قصر مائه فرسخ في مائة فرسخ، ولكلٍّ منها ألف مصراع" **(القرطبي د.ت :15 رقم 31)**، وهذا دليل على مكانة المسلم عند خالقه ومكانته، وما أعدَّه الله له جزاءً لما يقوم به خالصاً لله.

الياقوت:

مذكور في قوله –تعالى–: "كَأَنَّهُنَّ الْيَاقُوتُ وَالْمَرْجَانُ" (سورة الرَّحمن: رقم 58/55)، وهو من أنفس الجواهر، وأعلاها ثمناً، ومعدنه من الزِّئبق، وصلابته تميِّز عن المعادن والأحجار الكريمة؛ فهو أكثرها صلابة، فيما عدا حجر الألماس **(بولو 1996 –ج2 :194)**، وفضلاً عن ذلك، فهناك الياقوت الأصفر، وهو أقلّ قيمة من نظيره الأحمر، ثمَّ الأزرق، ثمَّ الأبيض، وقد رُوِيَ عن أسد بن موسى، عن محمَّد بن أبي عبيد، عن موسى بن وردان، عن أبي هريرة، أنَّ الرَّسول(صلى الله عليه وسلم)، قال: "إنَّ في الجنَّة عمداً من ياقوت، عليها غرف من زبرجد، لها أبواب مفتَّحة، تضيء كما يضيء الكوكب الدُّرِّيّ. قلنا: يا رسول الله، من سكنها؟ قال: المتحابّون في الله، والمتآلفون في الله، والمتحدِّثون في الله" **(القرطبي د.ت :15 رقم 33)**؛ ما يدلُّ على التَّحفيز والإنجاز.

الزَّبرجد:

هو الحجر الكريم المعروف أيضاً بـ(الزُّمرُّد)، والمبدوء ليكون ياقوتاً أحمر، إلّا أنَّ آفات معيَّنة، قد قصَّرت له عن ذلك؛ فاسودّ، وازرقَّ، ثمَّ اخضرَّ، ومهما يكن من أمره، فهو حجر يتوافر في معادن الذَّهب والزُّمرُّد أيضاً **(ابن الأكفانيّ 1939 :53)**

والزُّمرُّد أربعة أصناف، أجودها ما كان شديد الخضرة، صافياً كثير اللَّمعان، المعروف بالذُّبابيّ؛ نسب إلى لونه الأخضر المتوافر في الكبار من الذُّباب في البساتين، خلال فصل الرَّبيع، وفضلاً عنه، هناك الرَّيحانيّ، والسّلقيّ، والصّابونيّ، والمرو، والبحريّ، والأصمّ. **(ابن الأكفانيّ 1939 :55)**

وممّا يُروى في صفة خيام أهل الجنَّة وقبابها، حدَّثني أسد بن موسى، عن روح، عن يزيد، عن ابن شهاب، عن عروة بن الزُّبير، عن عائشة –رضي الله عنها–، قالت: قلت: يا رسول الله، سمعت الله

–تعالى– يقول: "حُورٌ مَقْصُورَاتٌ فِي الْخِيَامِ" (سورة الرَّحمن: رقم 72/55)، فما تلك الخيام؟ فقال –عليه السَّلام: والَّذي نفسي بيده، إنَّ الخيمة من خيام الجنة، لَمِنَ اللُّؤلؤ، واحدة مجوَّفة أربع فراسخ، مكلَّلة بالياقوت والزَّبرجد، لها سبعون باباً من ذهب".**(البخاريّ، 1979– باب من دمنهما جنتان –ج6 :145، برقم4878)**

حدثنا محمد بن المثنى، قال: حدثني عبد العزيز بن عبد الصمد، حدثنا أبو عمران الجوني، عن أبي بكر بن عبد الله بن قيس، عن أبيه، أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: «إن في الجنة خيمة من لؤلؤة مجوفة، عرضها ستون ميلا، في كل زاوية منها أهل ما يرون الآخرين، يطوف عليهم المؤمنون، وجنتان من فضة، آنيتهما وما فيهما، وجنتان من كذا، آنيتهما وما فيهما، وما بين القوم وبين أن ينظروا إلى ربهم إلا رداء الكبر على وجهه في جنة عدن»".**(البخاريّ، 1979– باب حورٌ مقصورات بالخيام –ج6 :145، برقم4879)**

وبالإضافة إلى ما تقدَّم، فإنَّ هناك أنواعاً أخرى من الأحجار الكريمة، المذكورة في السِّياق القرآنيّ؛ دون أن يكون لها أهمِّيَّة روحانيَّة، وإنَّما جاء ذكرها في معرض الحديث عن نِعَم الله –عزَّ وجلَّ– على عباده، أو في التَّشبيه وتقريب الصّورة، كما في تصوير الحور العين بالياقوت والمرجان واللُّؤلؤ المكنون، بجامع الصَّفاء في الياقوت، والبياض في اللُّؤلؤ والمرجان، وكذلك، الأمر نفسه يمكن أن يُقال عن تشبيه الولدان باللُّؤلؤ المنثور؛ دلالة على الجمال، وحُسن المنظر.

ومن الملاحظ توظيف هذه الجواهر والأحجار الكريمة في العمارة والفنون ، بدلالتها، وشكلها، وليس بمضمونها؛ فالفنّان المسلم يزيِّن لوحاته الفنِّيَّة برسم هذه الأحجار الكريمة والمجوهرات؛ ليدلَّ على قيمة معيَّنة، يستقيها من منزلتها في بيوت المسلمين في الجنَّة؛ ما يجعل هذا التَّوظيف ملفتاً للنَّظر ومحبَّبا للنَّفس، وهذا ما أراده فنان قبة الصخرة من استخدام هذه الحلى داخل القبة .

ويوجد داخل قبَّة الصَّخرة المشرَّفة أشكال لتيجان محملة بالاصداف بأشكال متعددة ومختلفة كل واحدة عن الاخرى(الشكل27:3)، تشكَّلت انطلاقاً من تعزيز الفكرة الَّتي تبلورت نتيجة لها،**ويفسر استخدامها بالقبة من خلال الاحاديث النبوية الواردة في وصف الجنة :**

حدَّثني مطرف، عن ابن أبي حازم، عن يحيى بن سعيد، عن سعيد بن المسيّب، أنَّ رسول الله –صلى الله عليه وسلم– قال: إنَّ **أهل الجنَّة مشورون بالذَّهب والفضَّة، مكلَّلون بتيجان الدُّرِّ والياقوت،** شباب ناعمون، بيض، مكحَّلون، جعد، ذووأفانين، أبناء ثلاثة وثلاثين سنة، عليهم ثياب السُّندس والإستبرق، ليس منهم أحد إلّا وفي يده ثلاثة **أسورة، سوار من ذهب، وسوار من فضَّة، وسوار من لؤلؤ،** فذلك قوله –تعالى–:"**إِنَّ اللَّهَ يُدْخِلُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَلُؤْلُؤًا وَلِبَاسُهُمْ فِيهَا حَرِيرٌ**" (سورة الحجّ: رقم 23/22)، **ويوضع على رأسه تاج الملك من نور، ودرّ وياقوت، وأسفل من ذلك الإكليل بعضها على لون الدُّرّ، وبعضها على لون القمر، وبعضها على لون الشَّمس، وبعضها على لون البرق، وبعضها على لون النّور تتلألأ، وبعضها يكاد يذهب بالأبصار.(القرطبي د.ت :64 رقم 161)**

3.1.2 الفكر الإسلاميّ وموقع الرَّمزيَّة داخله:

تختلف مدارس الفنِّ الإسلاميّ في الرَّمزيَّة؛ فقد تكون محبَّبة لدى المناحي الصّوفيَّة، والشّيعيَّة، والباطنيَّة، وقد تكون مرفوضة بصورة قطعيَّة في المذاهب السَّلفيَّة والظّاهريَّة، من مثل الخوارج، والحنابلة، ومن تبعهم حتّى اليوم؛ إذ تنظر إلى الرَّمز بوصفه إشغالاً عن التَّركيز في جوهر الدّين، بل متاهة تؤدّي بالمؤمن إلى التَّأويل، الَّذي يقود إلى التّيه في اليقين، ما يكسبها صفة البِدعة، ثمَّ الضَّلالة المؤدِّية إلى جهنَّم.

والرَّمزيَّة ليست هدفاً للإيمان، ولا مقصداً له، ولو أنَّها أضحت كذلك، حينئذٍ تدخل في باب التُّرَّهات، فاقدةً السَّند العقديّ، مبتعدةً عن جوهر المنهج الإسلاميّ المباشر والصَّريح، والأمر عينه ينطبق على نتاج الفنّان، حينما يجسِّد رسماً؛ فإنْ كان بقصد القدسيَّة، فإنَّه يدخل من باب البِدَع، وإشكاليَّة الغاية والوسيلة، وبكلمات أخرى، فإنَّ الرَّمزيَّة يجب ألّا تمسّ –في أيِّ حال من الأحوال– الثَّوابت العقديَّة، وأهمُّها الشِّرك بالذّات الإلهيَّة المنزَّهة (**آل سعيد 1995 :114–18**)

وبعيداً عن باطنية التَّأويل، وصراحة الأشكال والرُّموز، وغيرها ممّا اختلف فيه فقهاء الفِرَق الإسلاميَّة ومؤيِّديهم، فإنَّ التَّشبيه والرَّمزيَّة موجودان في النُّصوص القرآنيَّة، وهذا أمر لا يقبل الجدال، قال –تعالى–: "اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ" (سورة النّور: رقم 35/24)، وقال أيضاً: "أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ (24)تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ (25) وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ اجْتُثَّتْ مِنْ فَوْقِ الْأَرْضِ مَا لَهَا مِنْ قَرَارٍ (26)." (سورة إبراهيم: رقم 24/14–26)

ويمكن لهذه الرَّمزيَّة أن تكون مصدر إلهام ووحي لكثير من الفنّانين المسلمين، ممَّن قدَّموا مسوِّغات قويَّة ومنطقيَّة، ردّاً على واصفي النُّصوص القرآنيَّة بعدم السَّلبيَّة؛ فالبنية اللُّغويَّة أو الأسلوبيَّة للقرآن إنَّما هي مجازيَّة رمزيَّة في معظمها، فالمجاز، والاستعارة، والحكاية، وضرب الأمثال، وسائل تخترق كلِّيَّة الخطاب القرآنيّ، من أوَّله إلى آخره (**أركوني 2012 :105–110**).

فقد ورد عن النَّبيِّ (صلى الله عليه وسلم)، حدَّثنا عمرو بن عليّ، قال: حدَّثنا يحيى بن سعيد، عن سفيان، عن أبيه، عن منذر الثَّوريّ، عن ربيع بن خيثم، عن عبد الله بن مسعود، قال: خَطَّ لنا رسول

الله (صلى الله عليه وسلم) يوماً خطّاً، وخَطَّ عن يمينه خطّاً، وخَطَّ عن يساره خَطّاً، ثمَّ قال: هذا سبيل الله، ثمَّ خَطَّ خطوطاً، فقال: هذه سبل، على كلِّ سبيل منها شيطان يدعو إليه، وقرأ قول الله –تعالى–: "وَأَنَّ هَذَا صِرَاطِي مُسْتَقِيمًا فَاتَّبِعُوهُ وَلَا تَتَّبِعُوا السُّبُلَ فَتَفَرَّقَ بِكُمْ عَنْ سَبِيلِهِ ذَلِكُمْ وَصَّاكُمْ بِهِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ" (سورة الأنعام: رقم 153/6) فتفرَّق بكم، وهذا الكلام قد رُوِي عن عبد الله، من غير وجه نحوه، أو قريباً منه. **(الدارمي 2000 –ج1 :285 برقم 208)**

وتنقسم الرَّمزيَّة إلى نوعين: الطَّبيعيَّة، والمكتشفة، والإنسان في تشكيلاته الفنِّيَّة، يسوق النَّظم من المظاهر الطَّبيعيَّة، ويصفها في الأشكال الهندسيَّة المتماثلة حول مركزها، لتمثِّل التّوحيد، من خلال وحدتها الفنِّيَّة.

– الفلسفة الإسلاميَّة وموقعها في الفكر الإنسانيّ:

يرى فريق من المستشرقين، أنَّ الفلسفة العربية الإسلاميَّة، قد نشأت في أحضان الثَّقافة العربيَّة الإسلاميَّة المتمثِّلة في القرآن الكريم والعلوم العربيَّة، وساهم فيها عرب ومسلمون؛ فالعقل العربيُّ قبل الإسلام، لم يحمل أيَّة بذور تصلح للتَّطوُّر، ومع ذلك، فقد حملوا الرِّسالة السَّماويَّة، ونشروها، وتكوَّنت لديهم بذور فلسفيَّة نتيجة انفتاح عقولهم على العالم.**(عمارة 1991 :82–84)**

وإذا ما نظرنا إلى أسس الفلسفة الإسلاميَّة؛ وجدناها مترسِّخة بعد نزول القرآن الكريم؛ فقد نشأت من علومه والأحاديث النَّبويَّة الشَّريفة، ما يجعلها فلسفة الدِّيانة الإسلاميَّة المترجمة لذلك التَّوازن بين المادِّيّ والمعنويّ، وبين الدُّنيا والدّين، تطبيقاً للقول: "اعمل لدنياك كأنَّك تعيش أبداً، واعمل لآخرتك كأنَّك تموت غدا"، وهكذا، فإنَّ الفكر الإسلاميّ الظّاهر في العمارة والفنون، قد أصبح طريقاً لمعرفة الله، وتحقيق الوجود الإنسانيّ، وإدراك الرَّابط المتين بينهما، أي بين الخالق والمخلوق، ومن أجل ذلك، وظَّف الفنّ المعماريّ الإسلاميّ الأشكال والأدوات والمفردات كلّها؛ تعبيراً عن هذه الأشياء، فوظَّف النّور والظِّلّ،

وملامس السَّطح، والحركة، والتَّماثيل، والتَّكرار، وغيرها، في إطار السَّعي نحو التَّعبير الصّادق عن دوره الوظيفيّ، والجماليّ، والتَّعبيريّ، والدِّلاليّ .**(عبد الحميد 2001 :83)**

وفضلاً عن ذلك، فإنَّ الفنَّ الإسلاميّ يملك فلسفته الخاصَّة، الَّتي تنظر إلى المرء بوصفه جزءاً من هذا الكون الواسع، على خلاف الفلسفات الأخرى، الَّتي تنظر إلى الإنسان، بوصفه محور الوجود، ما جعل المعماريّ المسلم يتعامل –غالباً– مع الكائنات الحيَّة، من إنسان، وحيوان، ونبات، تعاملاً فنِّيّاً؛ إذ يتَّخذها عناصر يحاورها، وينسِّقها، ويبسِّطها، ويحلِّلها، للتَّعبير عن أفكاره وأحاسيسه من جهة، وتحقيق الغرض الفنِّيّ الَّذي يقصده، دون النَّظر إلى أشكالها الطَّبيعيَّة، فالفنُّ الإسلاميّ والعمل المعماريّ إنَّما يبحثان عن الجمال المطلق، في محاولة لمحاكاة الطَّبيعة، الَّتي خلقها الله –عزَّ وجلّ–، بالإضافة إلى الإشارة والتَّوجُّه إلى الله عَبْرَ التَّلميح .**(ياسين 2006 :111)**

–الدِّلالة الإيمانيَّة لمضمون التَّوحيد في هيكليَّة الزَّخرفة:

تمثِّل الوحدانيَّة واحدة من أهمِّ خصائص المنهج الإسلاميّ؛ ما يجعلها منطلقاً أساسيّاً له، ويتأكَّد معناها فيما يأتي:

– يشكِّل التَّوحيد عالمين: عالم الخالق، المتمثِّل في الله –سبحانه وتعالى–، وعالم المخلوقات جميعاً، عالم المادَّة، وشتّان ما بين الخالق والمخلوق.

– يؤكِّد التَّوحيد ارتباط الخالق بالمخلوق، الَّذي لا يخرج عن الإرادة الإلهيَّة، الَّتي تحقِّق معياراً دينيّاً وحياتيّاً، ويمثِّل الفنُّ الإسلاميّ جزءاً من تطبيقه المادِّيّ.

– يؤكِّد التَّوحيد أنَّ الإنسان خاضع لقوَّة عظيمة واحدة، في عالمه المحسوس المُدرَك، وعالمه الغيبيّ؛ ما يجعل إبداعه الفنِّيّ وسلوكه الماديّ خاضعاً لهذه القوَّة، فيتنافس في عالمه الإنسانيّ، ويحشد قواه

لتشكيل حضارة إنسانيَّة رفيعة، وتحقيقاً لأمر الله لمخلوقه بالخلافة في الأرض، ما يدعم الإبداع والتَّكوين، بعيداً عن التَّباهي، أو التَّشبيه بالخالق.

- يؤدِّي التَّوحيد معنى وحدانيَّة الله -سبحانه وتعالى-؛ فهو الأحد، الصَّمد، الأوَّل، الآخر، والله مالك الكون، وإليه تُرجَع أمور السَّماء والأرض.

وقد تجلى معنى التَّوحيد -فيما تقدَّم- في الزَّخرفة من تكوين أصل واحد، شكلاً أو وحدة؛ لتخلق عالماً حيويّاً متَّسعاً يحمل المتلقّي من شكل إلى آخر، ومن وحدة إلى أخرى(**العواوده 2009 :32-33)**

3.2 قبَّة الصَّخرة المشرفة:

تظهر لوحات قبَّة الصَّخرة المشرَّفة للمتلقّي، بما فيها من البناء العميق ذي المعاني؛ ليرى فيها فكرة أمويَّة عريقة، بل توقيعاً، ليس من النَّوع المعروف على الورق أو اللَّوائح، بل إنَّه على الحسِّ البشري؛ للانتباه إليها، والاهتمام بها، كيف لا، وأنماطها منبثقة من أساس العقيدة؟! والسُّؤال الَّذي يطرح نفسه هنا: **هل أيقظ مصمِّم قبَّة الصَّخرة المشرَّفة العقل البشري لكي يتدبَّر الحكمة؟ أم اقتصرت وظيفة القبَّة على التَّزيين والإغناء؟**

وممّا تجدر الإشارة إليه، أنَّ غنى الموضوعات الزُّخرفيَّة في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، وتكرارها على وتيرة واحدة، إنَّما هي صفة شرقيَّة، فالصُّنّاع الشَّرقيّون مولعون بالزَّخارف، ونظرة سريعة إلى الفنِّ الإسلاميّ كافية لإظهار براعتهم، وتفوُّق صناعتهم، الَّتي تبوَّأت المكان الأعلى بين الفنون الفرعيَّة للعبقريَّة الإسلاميَّة، فالزَّخارف الفسيفسائيَّة تنتشر داخل مبنى القبَّة، في مساحة شاسعة تُقَدَّر بـ1280 متراً مربَّعاً؛ ما يجعلها أكبر مستودع لهذا الفنّ في القرون الوسطى (**GRABAR 1996 :71**)،

وقسم كبير من هذه الزَّخارف، يكسو رقبَّة القبَّة بأكملها، بمساحة 750 متراً مربَّعا **(أبو عيشة 2012 :72)**، وأمّا باقي العناصر؛ فتكسو اسطح الدّائرة الحاملة لرقبة للقبَّة، وأضلاع المثمَّن الدّاخليّ لمبنى قبة الصخرة ، إضافة إلى أسطح الدّائرة المحيطة بالصَّخرة، وفيما يأتي، حديث ببعض التَّفصيل عن هذه الزَّخارف.

مرَّ مسجد قبَّة الصَّخرة المشرَّفة بمرحلتين أساسيَّتين، هما: مرحلة البناء، الَّتي كانت أساساً في عهد الدَّولة الأمويَّة، ومرحلة التَّرميم والصِّيانة، الَّتي كانت عَبرَ عهود الدَّولة الإسلاميَّة، إلى يومنا هذا، وقد شهد عهد الأمويّين أكبر بناء داخل المسجد الأقصى المبارك؛ إذ قاموا ببناء أهمِّ مَعْلَميْن فيه، هما: قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، والمسجد القبليّ، ففي سنة 66 هـ/685 م شرع الخليفة عبد الملك بن مروان والبنّاؤون ببناء القبَّة، إلى أن انتهى سنة 72 هـ/691 م، مستغرقاً نحو ستّ سنوات، ومستهلكاً خراج مصر لسبع سنوات، علماً بأنَّ خراجها يعادل نحو ألفي وخمسمائة ألف دينار سنويّاً (2.5 مليون دينار) ، وبلغ مجموع ما رُصِدَ لبناء قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، خمسة عشر ألف دينار (خمسة عشر مليون ديناراً ذهبيّاً)[13] **(الشكل3:28)(الحنبليّ 1973 :269)**

---

(13) الدّينار الواحد يعادل اثني عشر درهماً(الشكل4:28)، وكلمة المثقال تدلُّ على وزن الدّينار مِن الذَّهب غير المسكوك (المضروب) كالحُليّ، وأمّا الدِّرهَم؛ فيُضرَب مِن الفضَّة عيار ٩٥٠، ويُطلق عليه أيضاً، اسم الوَرِق، وقيمة الدِّرهم الواحد تُكافِئ مِئة فِلس. (الجابر 1992 :76)

وممّا يميِّز مسجد قبَّة الصَّخرة، أنَّه واحد من عدد قليل جدّاً من المباني في العصور الوسطى، المؤرّخة من زخرفة الفسيفساء، زخرفة الوجوه الخارجيَّة من المثمَّن الدّاخليّ، وهذه الهندسة المعمارية الجميلة، والدّيكور الغنيّ، والآثار المكتسبة من اللَّوحات الجداريَّة، والنُّقوش، وغيرها، إنَّما تشهد على ثروة الفنّانين المسلمين.

كما تتميَّز قبَّة الصَّخرة بحقيقة أخرى فريدة في المجال المعماريّ، تتمثَّل في بقائها دون تغيير، منذ وقت بنائه؛ إذ لم تحدث أيّة تغييرات هيكليَّة كبيرة، سوى بعض التَّغيُّرات السَّطحيَّة على مرِّ القرون؛ ما يؤكِّد أنّها مبنيَّة فوق قاعدة صخريَّة، خلافاً للمسجد القبليّ، المبنيّ فوق ممرّات اصطناعيَّة جوفاء.

(AYALON 1989 : 14)

3.2.1 وصف قبَّة الصَّخرة المشرَّفة وتخطيطها:

حكمت طبيعة موقع الصَّخرة المركزيَّة على تخطيط قبَّة الصَّخرة المشرَّفة؛ فمهندسا عبد الملك بن مروان[14]رجاء بن حياة[15]ويزيد بن سلام[16].

قد نفَّذا ما أراده عبد الملك، من ربط القراءة الهندسيَّة بالعقيدة؛ فالشَّكل المثمَّن الخارجيّ لم يظهر في أبنية عامّة إلّا في الصَّخرة، علما بأنَّه ظهر في الكنائس، مثل كنيسة مارسابا وKATHESMA (كنيسة مقعد مريم)(**الشكل3:29**) ، ويمثِّل الشَّكل المثمَّن الخارجيّ القاعدة الإسلاميَّة، الَّتي تخصُّ حملة العرش الإلهيّ، يقول الله –تعالى–: "وَالْمَلَكُ عَلَى أَرْجَائِهَا وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ" (سورة الحاقَّة: رقم 17/69)، وانطلاقاً من كون المعراج معجزة تربط ما بين الأرض

---

(14) الخليفة الأمويّ الخامس عبد الملك بن مروان: أمر بإقامة مسجد قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، وقد أظهر الخليفة عبد الملك اهتماماً به، حتّى ورد أنَّه رصد لبنائه خراج مصر لسبع سنوات، وسعى أن يكون عربيّاً مسلماً بالمفاهيم والتَّقاليد العربيَّة كلّها، في صورة بناء قبَّة الصَّخرة المشرَّفة بالقدس؛ ما يؤكِّد اهتمامه بالأصول العربيَّة الأصيلة، الَّتي كانت معروفة في بلاد الشّام، في الفترات السّابقة.(الريس 1969 :35)

(15) المهندس المعماريّ رجاء بن حياة الكنديّ: أحد المهندسين المصمّمين والمشرفين على التَّنفيذ، وهو من أهل بيسان، كان مسؤولاً عن التَّصميم العامّ، والشَّكل العامّ للبناء، أي عن روحه وفلسفته، وكان لذوق هذا الفنّان المسلم الرَّفيع، أكبر الأثر في إظهار النَّواحي الفنِّيَّة الجماليَّة للرّوح والفلسفة الإسلاميَّة للبناء.(الاصفهاني 1996 –ج5 :170)

(16) المهندس يزيد بن سلام : هو معماريّ خبير، من أهل القدس، من موالي عبد الملك بن مروان، أحد المعماريّين العظيمين المسؤولين عن بناء قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، وتحديداً، الإشراف على النّواحي العمليَّة في هندسة عمارتها، ويُروى أنَّه تبقّى من الأموال المخصَّصة لبناء المسجد وعمارته، مائة ألف دينار، فأمر الخليفة بمنحها لمهندسيه الكبيرين: يزيد بن سلام، ورجاء بن حياة الكنديّ، جائزة لهما على ما أنجزاه، لكنَّهما أبَيا أخذ المال، وكتبا إلى الخليفة: "قد أتمَّ الله ما أمر به أمير المؤمنين، من بناء قبَّة الصَّخرة ببيت المقدس، والمسجد القبليّ، ولم يبقَ للمتكلِّم فيه كلام، وبقي ممّا أمر به أمير المؤمنين من النَّفقة عليه، بعد أن فرغ البناء وأحكم، مائة ألف دينار، فيصرفها أمير المؤمنين فيما يحبّ. فكتب إليهما أنَّه قد أمر بهذا المبلغ لهما. فكتبا له: "نحن أولى أن نزيد من حليّ نسائنا، فضلاً عن أموالنا، فاصرفها في أحبِّ الأشياء إليك."(المصدر السابق)

والسَّماء؛ فإنَّ قاعدة عبد الملك لم تكن مخالفة لهذا الواقع(ابن عبد ربه 1953 –ج7 :255) ويُعَدُّ الشَّكل المثمَّن الأساس في تخطيط أغلب المباني والفنون الإسلاميَّة، في الفترة الأمويَّة، ونسبته إنَّما هي النّاتجة عن المربَّعات المتكرِّرة المتداخلة داخل بعضها بعضاً، المنبثقة عن توصيل النِّقاط الحاصلة من تقاطع الأضلاع مع الأفكار أو من رؤوس المربَّعين المتداخلة .**(TAMARI 1996 :11)**

وبناء قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، حسب المعطيات القائمة هندسيّاً ومعماريّاً، لا يخالف نصوص العقيدة الإسلاميَّة؛ ففي البداية كانت بناية رمزيَّة، ولم تُبْنَ بوصفها مسجداً، والدَّليل على ذلك، مساحتها وأروقتها وشكلها، فعقيدة المسلم، هي الحافز لبناء أبنية كبيرة؛ تعبيراً عن مضمون ما يؤمن به.

وتتكوَّن قبَّة الصَّخرة المشرَّفة من ثلاثة إطارات مركزيَّة، كلٌّ منها في داخل الآخر، مشكِّلة ثلاثة فراغات مركزيَّة **(CRESWEL 1969 :46)**، تظهر عبر الشَّكل المثمَّن، أمّا الإطار المركزيّ؛ فقد اتَّخذ الشَّكل الدّائريّ بقطر يبلغ (21م) تقريباً، وهذا القطر يحتوي بداخله الصَّخرة المقدَّسة، ويكون حاضناً لها مشكِّلاً بذلك نواة تخطيط مبنى القبَّة. **(RICHMOND 1924 :9)**(**الشكل3:30**)

ويتكوَّن الإطار الخارجيّ من ثمانية أسطح، مشكِّلة واجهات المثمَّن، بسماكة تبلغ حوالي (1.3 م)، أربعة منها مواجهة للجهات الأربعة، بطول يبلغ حوالي (20.59 م) تقريباً لكلٍّ منها، مع بعض الاختلافات بالسَّنتميترات بين أضلاعه، سواء بالزِّيادة أو النُّقصان، وكلّ واجهة منه تحوي على سبعة أقواس نصف دائريَّة، اتَّخذت الشَّكل المدبَّب قليلاً، بعد كسوتها بالبلاط القاشانيّ، في عهد السُّلطان العثمانيّ السُّلطان عبد الحميد، في القرن السّادس عشر **(معاينة الباحث،2018/3/18)**.

وأطراف الأسطح الثَّمانية جميعها مغلقة في الأصل، أمّا الأربعة الأخرى، الَّتي تواجه الجهات: (شمال–شرق) و(شمال–غرب) و(جنوب–شرق) و(جنوب–غرب)؛ فتحتوي جميعها على سبعة تجويفات، تضمُّ سبعة شبابيك، تنتهي بأقواس متطابقة تماماً، ويبلغ عدد فتحات الشَّبابيك في الإطار

الخارجيَّ أربعين، وتنتهي واجهات المثمَّن الثَّمانية الخارجيَّة جميعها بثلاث عشرة كوَّة، على شكل محاريب، تنتهي بأقواس نصف دائريَّة، ويلي هذا الإطار الخارجيّ إطار مثمَّن آخر داخليّ، تبلغ المسافة ما بين السَّطح الدّاخليّ للإطار المثمَّن الخارجيّ، والسَّطح الخارجيّ للإطار المثمَّن الدّاخليّ (4.1 م)، والمثمَّن الدّاخليّ محمول على ثماني دعامات ضخمة وستَّة عشر عموداً، من الرُّخام ذات التّيجان مختلفة الأنماط، بواقع عمودين بين كلّ دعامتين، تنتهيان بأقواس نصف دائريَّة، مغطّاة بالفسيفساء، ويبلغ عدد أقواس هذا الإطار أربعة وعشرين قوساً، وقد ارتبطت الأعمدة والدّعامات جميعها، مع بعضهما بعضاً، بوساطة روابط خشبيَّة وشدّادات، تقع فوق تيجانها **(محمَّد أبو عيشة، 17نيسان –2017، اتِّصال شخصيّ)**.

ولاشكَّ أنَّ تبنّي الشَّكل المركزيّ (المثمَّن) CENTRALIZED OCTAGONAL، أو طريقة تشكيل الرَّواقين داخل قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، قد تبلور من منطلق فكرة معماريَّة، أساسها الصَّخرة المشرَّفة، فكان تصميم المخطَّط لملائمة الحركة حولها من منطلق الوظيفة المعماريَّة للمبنى، وأداء باقي الطُّقوس الدّينيَّة المتعلِّقة به **(الرَّطروط 1989 :19)**.

- **نظريات تخطيط قبة الصخرة :**

إن روعة التخطيط المعماري لقبة الصخرة وانسجام عناصرها المعمارية دفعت الكثير من الباحثين لوضع تصوراتهم وتفسيراتهم ونظرياتهم حول ذلك التخطيط ، فالارتباط الوثيق لحدودها ونقاطها ودقة حساباتها بلغت درجة أدهشت كبار رجال العمارة في العالم ، فشهدوا بأن هذا البناء من أعظم المباني الاثرية تناسقاً واتزاناً **(فكري 1980 :18)**

وفكرة التخيط الهندسي لقبة الصخرة تصدى لدراستها وتحليلها المهندس الفرنسي ماوس C MAUSS التي تعتمد هندسياً على الدوائر المتداخلة والتي تشير الى أن تخطيطها مقتبس من

الكنائس البيزنطية "كنيسة القيامة"

ثم قام الدكتور أحمد فكري بمحاولة أخرى لدراسة تخطيط قبة الصخرة انتهت إلى أن رفض نظرية ماوس والوصول الى نظرية مختلفة تقوم على أساس المربعات المتداخلة بدلاً من الداوائر التي اعتمد عليها في نظرية ماوس **(فكري 1980 :26)**

وللدكتور محمد عبد الستار عثمان نظرية تفسير تخطيط قبة الصخرة انطلاقاً من المعطيات الاثرية والتاريخية والهندسية والوثائقية التي تتفق وطبيعة الامكانات المتاحة في تلك الفترة ،عدا عن سهولة التنفيذ تعرف بنظرية "التثمين بضرب الخيط" التي يعتمد هذا الاسلوب في تخطيط قبة الصخرة (هندسياً وعلمياً) أن فكرة إخراج التقاسيم والزخارف الهندسية الاسلامية ذات الاشكال المختلفة كانت بداياتها على الاقل من العصر الاموي وأنها انبثقت من أصل معماري واضح ثم تطورت بعد ذلك تطوراً كبيراً أثمر عن الاطباق النجمية التي بدأ تكاملها في القرن السادس الهجري . كما أن هذا الاصل يؤكد أن ما انتهى إليه بعض الباحثين من أصل فكرة الاطباق النجمية والاشكال الهندسية الاخرى قائم على تقسيم الزاوية المركزية التي تمثل نواة التصميم الزخرفي الى اقسام معينه وليس على رسم دائرة من هذا المركز وتقسيم محيطها الى أقسام معينة **(بهنيسي 1987 :103)** ويعتبر التخطيط وفق هذه الرؤية مصدر تأكيد للرؤية الفلسفية الرمزية التي تحاول تفسير الدلالات الفلسفية والرمزية للرقش الهندسي ومن هذه التفسيرات على سبيل المثال رؤية (بشر فارس) التي يشير الى أن اسلوب الرقش الهندسي يقوم على أساس الاسلوب "اسلوب تغلب عليه الحصافة والحساب أطلق عليه اسم الخيط واسلوب تغلب عليه العفوية والاسترسال اطلق عليه اسم (الرمى) ففي الصورة الاشعاعية ترى الكون بما فيه يدور في فلك واحد منشأة الله ومنتهاه الواحد الاحد هو (الاول والاخر).

واذا ربط التفسير الفلسفي الرمزي للرقش الهندسي الذي يرتد في أصله الى قمة الصخرة كأقدم

تخطيط معماري هندسي سار وفق هذا المنهج وانتهينا الى انه ربما كان الاصل وهو على الاقل تقدير الاصل حتى الان ،فإن هذه التفسيرات الفلسفية تنسحب أيضاً لها على تخطيطها قبة الصخرة الذي انطلق من الفكرة نفسها ،وتعتمد أنه أصلاً لها وهو ما يطابق ويتوافق مع النصوص القرآنية التي سجلت فوق عقود التثمين الداخلي للقبة تلك النصوص التي تنصب على عقيدة التوحيد وكأنما توافقت كل العناصر التخطيطية والزخرفية لتؤكد إبراز معنى التوحيد أحد المعاني البارزة التي أكد عليها الامويون في سكتهم التي تمثل شعار الدولة **(محمد 1965 :48-51)**.

وكذلك يتفق التخطيط الهندسي لقبة الصخرة بهذا الشكل مع ما يقوله بعض الباحثين من أن "الزخارف الهندسية كما يهدي الظن تشبه المنظومة الشمسية في قبة السماء كالقمر وبعض النجوم وبعض العوارض الجوية ،ومن باب التشبيه جرى استخدام اصطلاح "الاطباق النجمية "على اكثر هذه التصميمات وتتفق حركة الاضلاع الدائرية في اتجاه معاكس لاتجاه عقرب لساعة مع البدء من اليمين الى اليسار وهو ما يتفق مع آداب الاسلام المفضلة "التيامن" كما أنها تتفق مع حركة الشمس الظاهرية التي بتدأ من الشرق وتنتهي الى الغرب وتعود لتعاود دورتها من جديد في حركة منتظمة كانتظام دوران الاضلاع وفق زوايا ثابته القياس .

ثم جاء العالم دورون شن DORON CHEN بنظريته التي تفسر تخطيط قبة الصخرة وفق التناسب الهندسية الرياضية استخلصها من نسبة القطر الخارجي للدائرة مقارنة مع قطر الداخلي الدائري المحيط بالصخرة .

وعَمِدَ جون دلكنسون GOHN WILKINSON المخطط النجمي الذي اشير الى أن جميع المباني قد صممت بناء مخطط واحد حيث أشار أن مبنى قبة الصخرة كتن نتاج الافكار البيزنطية التي تسلسلت وتطورت منذ القدم فظهرت الاشكال لمثمنه في فلسطين في الزخرفة منذ فترة هيرود

الكبير ، وكذلك على أرضيات الكنائس في الفترة البيزنطية ،ومنذ فترة قسطنطين تم تبني الاشكال المثمنه وانتشاؤها كمبان حكمتها جميعها العلاقات الرياضية .

أما ما جاء به دافيد جاكويسون DAVID JACOBSON حول تصميم قبة الصخرة على أساس المقطع الذهبي والتخطيط الهندسي لقبة الصخرة .

أما ما جاء به المهندس هيثم الرطروط أن التحليل العلمي لمبنى قبة الصخرة وزخارفه ومخططه يقودنا الى مرتكز أن أساسيان وهما الفكرة المعمارية والغرض والهدف المرتبط مع الشكل والوظيفة .

فالصخرة المقدسة قد حكمت التخطيط في قبة الصخرة فجاءت مساحة التخطيط للمبنى بدلالة هذه الصخرة ، كما ان الهدف من بناء قبة الصخرة كان ابرازاً لهذه الصخرة عن طريق انشاء منشأة اسلامية ابرزت وأظهرت الاهمية التي تمتعت بها صخرة بيت المقدس(**الرطروط 1998 :152**) أما المرتكز الثاني فهي الفكرة المعمارية لهذا المبنى ،فجميع المظاهر الرمزية والتخطيطية في مبنى القبة ومدلولاتها تؤكد إظهار تلك المظاهر الكونية والربط ما بين السماء والارض عن طريق ترجمة الرحلة التي حُظِيَ بها النبي الكريم (صلى الله عليه وسلم)وتنبثق النظرية من تحليل تخطيط اغلب المنشأت الاموية وكذلك الزخارف الاسلامية او ما يسميه الفكر التخطيطي الهندسي الاسلامي :

1-رسم مربعاً تنحصر به الصخرة .

2-قام بتحديد مربع اكبر يحيط بالمربع الاصل عن طريق تكرار لوحدة الاصل.

3- قام بتثمين هذا المربع ليتلائم والفكرة المعمارية .

4–القيام بتحديد المثمن الداخلي بتنصيف الاضلاع المثمن الخارجي ومد الخطوط فيتحدد اماكن الدعامات الداخلية .

5–تقسيم المساحة بين كل دعامتين الى ثلاثة اقسام يتحدد اماكن العموديين بين الدعامات

6–القيام بتخطيط الشكل الشبه الدائري للقبة بتعين مثمن داخلي أخر من خلال توصيل نقاط الرؤوس الدائري بحيث ان قطره مساو اماما للضلع الخارجي للمثمن (**الرطروط 161:1998–162**).

العوامل الَّتي دفعت المعماريّ لبناء قبَّة الصَّخرة المشرَّفة:

يرتكز المعماريّ المسلم في اختيار مواقع الأبنية المعماريَّة في بيت المقدس، على عوامل عديدة، في مقدِّمتها عاملان أساسيّان:

- معجزة رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، عبر مفهوم الإسراء والمعراج، لذلك قرَّر المسلمون إقامة هذا الصَّرح الضَّخم في المنطقة(**شبير 1987 :19–20**)، الَّتي يدَّعي اليهود بوجود الهيكل فيها، والتَّأكيد على تفوُّق الإسلام على الأديان الأخرى جميعها في القدس (اليهوديَّة والمسيحيَّة)

(BEN DOV & RAPPEL 1987 :65)

- الوثيقة العمريَّة الَّتي منحها خليفة المسلمين عمر بن الخطّاب لصفرونيوس بطريك القدس، بعد أن سلّم الخليفة مفاتيح المدينة، وبهذا سمِّي صكّ الأمان، الَّذي شمل حرِّيَّة عبادة النَّصارى وأموالهم، والمحافظة عليها، عبر نصوص هذه الوثيقة.(**ابو غزالة 1994 :26**)

- قرَّر معاوية، وهو أحد الخلفاء الأكثر شهرة في سلالة الأسرة، أنَّه كان ينبغي على المسلمين تحويل القدس إلى مكان مقدَّس لهم؛ لكي يواجه الإسلام الإمبراطوريَّة البيزنطيَّة المسيحيَّة بنجاح (**Ben Dov & Rappel 1987 :56**)

ولهذا كلِّه، فإنَّ اختيار الله مدينة القدس لرسوله (صلى الله عليه وسلم)؛ لتكون شاهدة على معجزة السَّماء، عبر أحداث الإسراء والمعراج، حيث الرَّبط بين الأرض والسَّماء؛ كي تكون القدس المكان الَّذي يذهب إليه بعد فترة الحزن الَّتي تعرَّض لها الرَّسول الكريم من قومه، وبذلك دلَّت هذه المعجزة بوضوح، على كون القدس مدينة الجمال، وما انبثق عنها من منهج في دراسة ما سُمِّي لاحقاً بالعمارة الإسلاميَّة، المُقامة على قاعدة ثوابتها أنَّ المسلمين قد نظروا إلى رسالات الأنبياء بوصفها امتداداً لرسالتهم(**شبير 1987 :19**)

وهكذا، فقد نظر الأمويّون إلى القدس بوصفها حاضنة لمعجزة إسلاميَّة، هي الإسراء والمعراج، ولهذا يمكن القول: إنَّ العصر الأمويّ عصر عمارة، وحضارة، وفنّ، وفتوحات، واجتهادات، واستقرار، وابتداء الخليفة عبد الملك بن مروان في إقامة مبنى قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، (مع العلم بأنَّ قبَّة السّلسة قد بنيت قبل القبَّة) ، وفضلاً عن ذلك، فإنَّ قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، كانت النُّقطة الأولى في بداية هذا العالم، ما يعني ارتباط علم العمارة والزَّخرفة في العصر الأمويّ، عبر أنماطه المتنوِّعة، بعقيدة الأمَّة. (**العلي 1996 :49**)

3.2.2 قبَّة الصَّخرة المشرَّفة والرَّحّالة المسلمون:

جذبت قبَّة الصَّخرة المشرَّفة الأمويَّة، بجمالها وبهائها وأهمِّيَّتها، أنظار الرَّحّالة المسلمين وغير المسلمين؛ فزاروا مدينة القدس، ووصفوها، ووصفوا تخطيطها بدقَّة، وجعلوها ساحةً يتنافسون فيها برسم

المسجد والقبَّة، من مثل الرَّحّالة المشهور ابن بطّوطة، وابن الفقيه، والمقدسيّ، والشَّريف الإدريسيّ السِّبتيّ، وناصر خسرو، والهرويّ، والشَّيخ عبد الغني النّابلسيّ، وابن البطريق، وغيرهم.

ويذكرها الرَّحّالة المشهور ابن بطّوطة: "هي من أعجب المباني، وأتقنها، وأغربها شكلاً، توفَّر حظُّها من المحاسن، وأخذت من كلِّ بديعة بطرف، وهي قائمة على نشر في وسط المسجد، يُصعَد إليها في درج رخام، ولها أربعة أبواب، والجائر فيها مفروض بالرُّخام أيضاً، محكم الصَّنع، وكذلك داخلها، وفي ظاهرها وباطنها من أنواع الزِّواقة وروائع الصَّنعة، ما يعجز الواصف، وأكثر من ذلك، أنَّه مُغطّى بالذَّهب، فهي تتلألأ أنواراً، أو تلمع لمعان البرق، يحار بصر متأمِّلها في محاسنها، ويقصر لسان رائيها عن تمثيلها، وفي وسط القبَّة الصَّخريَّة الكريمة الَّتي جاء ذكرها في الآثار، فإنَّ النَّبيّ (صلى الله عليه وسلم) عرج منها إلى السَّماء، وهي صخرة صمّاء، ارتفاعها قدر قامة، وتحتها مغارة، مقدار بيت صغير، ارتفاعها نحو قامة أيضاً، يُنزَل إليها على درج، وهنالك شكل محراب" **(ابن بطّوطة، 1980، ص58)**.

ويقول المقدسيّ: "وفي وسط قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، تحتوي على بيت مثمَّن، بأربعة أبواب، كلّ باب يقابل مرقاة: باب القبلة، وباب إسرافيل، وباب الصّور، وباب النِّساء، يفتح إلى الغرب، جميعها مُذهَّبة، وللقبَّة ثلاثة ساقات: الأولى من ألواح مزوَّقة، والثّانية من أعمدة حديد، قد شبكت لئلّا تميلها الرّياح، ثمَّ الثّالثة من الخشب، عليها الصَّفائح، وفي وسطها طريق إلى السَّقف، يصعدها الصُّنّاع؛ لتفقُّدها وترميمها، فإذا بزغت عليها الشَّمس، أشرقت القبَّة وتلألأت. ورأيت شيئاً عجيباً، وعلى الجُملة، لم أَرَ في الإسلام، ولا سمعت أنَّ في الشَّرق مثل هذه القبَّة " **(المقدسيّ، 1980، ص45-46)**.

ويذكر الهرويّ: "أوَّل ما زرنا الصَّخرة، رأينا أمراً عظيماً على أسلوب هائل، وهيكلاً مباركاً، يحوي أنواع الفضائل، وهي الصَّخرة العظيمة والدُّرَّة الثَّمينة، وهناك محراب لطيف على أعمدة الرُّخام، متَّصل بالداير الخشبيّ الَّذي يحيط بالصَّخرة، وإبّان الاحتلال الصَّليبيّ للمسجد الأقصى المبارك وبيت المقدس،

نجده يقول: "قبَّة الصَّخرة، وهو موضع عرج بالنَّبيّ (صلى الله عليه وسلم)، وأثر قدمه فيها، وهذه الصَّخرة رأيتها في زمن الفرنجة –الصَّليبيّين–، شمالي هذه القبَّة، هذا وقد قرأت كتابة في سقف هذه القبَّة ما صورتها: "اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ"، والكتابة بالفصِّ الذَّهبيّ، وقرأت في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة ما في صورته: "سُبْحَانَ الَّذي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ"، وجميع الكتابة والأوراق بفصٍّ مذهَّب، وجميع ما على الأبواب من آيات القرآن الكريم وأسامي الخلفاء، لم تغيّرها الفرنجة، وقرأت على صخرة مكتوباً ما هذه صورته: "طول المسجد الأقصى سبعمائة ذراع بذراع الملك، وعرضه أربعمائة وخمس وخمسون ذراعاً بذراع الملك"، وهذه الصَّخرة باقية مبنيَّة في حائط شمالي الأقصى، ورواق قبَّة الصَّخرة مبنيّ على ستّ عشرة أسطوانة من الرُّخام، وعلى ثمانية أركان، والقبَّة الَّتي داخله مبنيَّة على أربعة أركان، واثني عشر عموداً، ودائرها ستّة عشر شبّاكاً، والقبَّة دائرها مائة وستّون ذراعا، ودائرها البنية العظمى الَّتي تحوي الجميع ثلاثمائة وأربعة وثمانون ذراعاً، ودائر الجميع مع قبَّة السِّلسلة مع ما يلائمه من العمارة أربعمائة واثنتان وثمانون ذراعاً، وعلوّ الدّرابزين الحديد الَّذي يحوي هذه الصَّخرة قامتان، وأبواب قبَّة الصَّخرة أربعة من الحديد، باب منها إلى باب الرَّحمة، وباب منها إلى باب جبرئيل، وباب منها إلى القبلة، وباب إلى قبَّة السِّلسلة، ودائر قبَّة السِّلسلة ستّون خطوة، ومغارة الأرواح ارتفاعها قامة وبسطة، وسعتها إحدى عشرة خطوة من الشَّرق إلى الغرب، ومن الشَّمال إلى القبلة ثلاث عشرة خطوة، ودرجها أربع عشرة درجة، وفي سقفها روزنة من ناحية الشَّرق، سعتها ذراع ونصف، ودائر المغارة خمسون ذراعاً، سعة الرُّواق خمس عشرة خطوة، طوله من القبليّ إلى الشَّماليّ أربع وتسعون خطوة، علوّ قبَّة الصَّخرة

ستّون ذراعاً، دائرها ستَّة وتسعون ذراعاً، ودائر أسفلها مربّع مائة وستّون ذراعاً، طول الأقصى من القبلة إلى الشَّمال مائة وثمانية وأربعون ذراعا" **(الهرويّ، 1953، ص31–33)**

3.2.3 صيانة قبَّة الصَّخرة المشرَّفة وترميمها:

شهد المسجد الأقصى المبارك بصورة عامَّة، ومسجد قبَّة الصَّخرة المشرَّفة بصورة خاصَّة، حالات صيانة وترميمات عديدة، على مدار أغلب فترات التّاريخ الإسلاميّ؛ لِما تعرَّض له البناء من عوامل طبيعيَّة، وبعض الحوادث البشريَّة الطَّفيفة، ما جعل المبنى يمتاز بأصالته وقِدَمِهِ، ومهما يكن من أمره، فقد مرَّ مسجد قبَّة الصَّخرة بمراحل ترميم وصيانة، في العهود الإسلاميَّة المختلفة، يمكن إجمالها فيما يأتي:

أ- عهد الدَّولة العبّاسيَّ (132 -353 هـ/868-750 م):

اهتمَّ الخلفاء العبّاسيّون بقبَّة الصَّخرة المشرَّفة؛ فعملوا على إعمارها وترميمها، فقد وقع زلزال سنة 130 هـ؛ فأمر المنصور بترميم المسجد، وتكرَّر الأمر نفسه في عهد المهديّ، كما قام الخليفة العبّاسيّ المأمون بترميم قبَّة الصَّخرة سنة 216 هـ/831 م، ثمَّ أوكل هارون الرَّشيد مسيرة التَّرميم لابنه وعامله.

ولم يقتصر الأمر على الخلفاء العبّاسيّين؛ ففي سنة 301 هـ / 913 م، أمرت أمُّ الخليفة المقتدر بالله -وقيل إنَّ اسمها روميَّة أو شغب-، بصناعة أبواب خشبيَّة لقبَّة الصَّخرة المشرَّفة، وترميم جانب من سقف القبَّة، وقد خُطّط ذلك نقشاً في الجزء الجنوبيّ الشَّرقيّ للمثمَّن من الدّاخل: "بسم الله الرحمن الرحيم ... بركة من الله لعبد الله جعفر المقتدر بالله أمير المؤمنين -حفظه الله- ممّا أمرت به السَّيِّدة أمّ المقتدر، نصرها الله، وجرى ذلك على يد لبيد، مولى السَّيِّدة، وذلك في سنة 301 هـ" **(غوشة 2002 :14)**.

ب- عهد الدَّولة الفاطميَّة (358 – 464 هـ / 968 – 1071 م):

ضرب القدس زلزال عنيف، في عهد الخليفة الفاطميّ الحاكم بأمر الله المنصور، وذلك سنة 407 هـ/1016 م؛ إذ وقعت القبَّة الكبرى على الصَّخرة ببيت المقدس**(ابن الأثير 1980 :419)**، وفي سنة 413 هـ /1022 م تولى عليّ بن أحمد، في عهد الخليفة الفاطميّ الظّاهر لإعزاز دين الله، ترميم قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، فرفع القبَّة على الصَّخرة، ودعمها، ونقش اسمه على الأخشاب الملصقة في التَّجويف الموجود في رقبَّة القبَّة ، كما رمَّمها الخليفة أبو جعفر عبد الله القائم بأمر الله، من آثار الزِّلزال العنيف الَّذي ضرب المكان سنة 460 هـ / 1067م **(غوشه 2002 :10-14)**.

ج- **عهد الدَّولة الأيّوبيَّة (583 – 648 هـ / 1187-1250 م):**

قام الملك مظفَّر تقيّ الدّين بكنس أرض القبَّة، ثمَّ غسلها بالماء مراراً، ثمَّ أتبعها بماء الورد، وطَهَّرَ حيطانها، وغسل جدرانها، وبخَّرها، وفي سنة 586 هـ / 1190 م، قام النّاصر صلاح الدّين يوسف بن أيّوب، بإزالة معالم الكنيسة من داخل القبَّة وخارجها، وجدَّد جدرانها الدّاخليَّة وقبَّتها، وذهَّبها، وفي القبَّة من الدّاخل كتابة تذكاريّة، تدلُّ على ذلك: "بسم الله الرحمن الرحيم .... أمر بتجديد وتذهيب هذه القبَّة الشَّريفة، مولانا السُّلطان الملك النّاصر العالم العادل العامل صلاح الدّين بن يوسف بن أيّوب، تغمَّده الله برحمته، وذلك في شهور سنة ستٍّ وثمانين وخمسمائة". **(غوشه 2002 :30)**

د.- **عهد الدَّولة المملوكيَّة (698 – 922 هـ /1250 – 1517 م):**

قام الظّاهر بيبرس بترميم قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، وتجديد فسيفساء المثمَّن الخارجيّ لها(القيشاني حالياً)، ثمَّ أجرى ترميماً آخر عليها، في سنة 669 هـ /1270 م ، كما قام الملك العادل زين الدّين كتبغا المنصوريّ بتجديد فصوص فسيفساء القبَّة، في سنة 694 هـ /1294 م **(الحنبليّ 1973 :343)**، أمّا في سنة 718 هـ/1318 م؛ فقد جدَّد محمَّد بن قلاوون تذهيبها من الدّاخل، ورمَّم أخشابها ورصاصها الخارجيّ، وفي سنة 852 هـ /1448 م، شبَّ حريق في سقف قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، إثر صاعقة أصابت المسجد الأقصى المبارك، وضربت القبَّة، ودخلت من بابها القبليّ، وأحرقت السَّقف، وكان ذلك في زمن الملك الظّاهر جقمق، وقد بلغت تكلفة ترميمه ألفين وخمسمائة دينار ذهبيّ، ومائة وعشرين قنطاراً من الرَّصاص.**(غوشة 2002 :31)**

هـ- عهد الدَّولة العثمانيَّة (922 -1336 هـ / 1517 -1917 م):

شهد هذا العصر أعمل ترميم وصيانة كثيرة؛ فقد أعمر السُّلطان سليمان القانونيّ قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، للمرَّة الأولى، وبلَّطها سنة 949 هـ /1542 م، وفي الفترة الواقعة ما بين (955-969 هـ/ 1548 – 1561 م)، استبدل السُّلطان سليمان خان القانونيّ الفسيفساء الأثريَّة الَّتي كانت تغطّي المثمَّن الخارجيّ للقبَّة بالقاشانيّ الَّذي لا يزال ماثلاً حتّى اليوم، وفي سنة 955 هـ/1548 م، وصلت أوَّل شحنة، بمقدار 3454 لوحاً، منها 1747 لوحاً ملوَّناً من القاشانيّ، إلى مدينة القدس، من إسطنبول، وتذكر المصادر أنَّ العثمانيّين قد صرفوا نحو 25367 ديناراً ذهبيّاً؛ لتنفيذ مشروع القاشانيّ الجديد **(العارف 1961 –ج1 :365-366)**

وفي قبَّة الصَّخرة المشرَّفة نقش تذكاريّ، يؤرِّخ التَّجديد القاشانيّ، جاء فيه: "بسم الله الرحمن الرحيم ... أمر بتجديد هذا القاشانيّ والمقام الشَّريف، السُّلطان مولانا السُّلطان سليمان بن سليمان بن بايزيد، خلَّد الله ملكه، وأيَّد دولته إلى يوم الميعاد، في سنة تسعة وستّين وتسعمائة."

وفي سنة 959هـ/1551 م، فتحت نوافذ حديديَّة في القبَّة، من الدّاخل، وقد عهد في كتابة نقش التَّرميم إلى عبد الله التَّبريزيّ: "قد جدَّد بحمد الله قبَّة الصَّخرة ببيته المقدَّس، الفائقة بناؤها وبهاؤها، وشيَّدها بما جرى من مناهلها الرّائعة لرواة الأثر..."

وقد جدَّد السُّلطان سليمان القانونيّ ثلاثة من أبواب قبَّة الصَّخرة، وصفَّحها بقطع من النُّحاس، أحضره من إسطنبول، ثمَّ أنشأ السُّلطان سليم الثّاني بن السُّلطان سليمان القانونيّ ستائر، تتمثَّل في صدرة جلديَّة حمراء، فيها ثمانية عشرة ألف قطعة فضِّيَّة، وخمسين ديناراً سلطانيّاً، لأبواب القبَّة، ثمَّ فتح حاكم

القدس شبّاكين في القسم السُّفليّ من حائط المثمَّن الخارجيّ –الجنوب الغربيّ– لها، وفي زمن السُّلطان أحمد الأوَّل علَّق قنديلين كبيرين، لهما سلسلتين ذهبيَّتين في القبَّة، وفي سنة 1617 م، سقط هلالها إثر زوبعة شديدة ضربت بيت المقدس، كما أعاد عبد الله أفندي حاكم القدس، تركيب الهلال بعد شهرين، وقد جدَّد بعض رخامها في عهد السُّلطان محمود الثّاني، وذلك في سنة 1817 م، وفضلاً عن ذلك، فقد قام السُّلطان عبد المجيد بن محمود سنة 1853 م، بإجراء ترميم شامل للقبَّة، وأمّا السُّلطان عبد المجيد الثّاني؛ فقد قام بتكليف الخطّاط محمَّد شفيق، بكتابة سورة ياسين، بخطِّ الثُّلث في أعلى التَّثمينة من الخارج (**غوشه 2002 :32-34**).

و- عهد المملكة الأردنيَّة الهاشميَّة:

يحتلُّ بيت المقدس والمسجد الأقصى المبارك مكانة مركزيَّة في عقيدة المسلم، الأمر الَّذي يفسِّر حرص الهاشميّين –على مرَّ السِّنين– على حماية المقدَّسات الإسلاميَّة والمسيحيَّة، منذ الثَّورة العربيَّة الكبرى، الَّتي تجسَّدت بداية مباشرة مع أهل المدينة، وتلبية نداءات النُّخب الوطنيَّة والدّينيَّة، ويمكن تقسيم الإعمار الهاشميّ إلى مراحل عديدة، وفترات، يمكن إجمالها على النَّحو الآتي:

1- الإعمار الهاشميّ في –عهد الشَّريف حسين بن عليّ–:

تولّى الشَّريف حسين بن عليّ أمانة المسجد الأقصى المبارك، ورعايته، وترميمه، منذ عشرينيّات القرن الماضي، وانتهاء بوصيَّته بأن يدفن بجواره؛ فدفن في ثرى بيت المقدس سنة1931 م، ولقد تبرَّع الشَّريف الهاشميّ بمبلغ 50 ألف دينار ذهبيّ؛ لإعمار قبَّة الصَّخرة المشرَّفة والمسجد القبلي، وترميمهما، وتبعه في هذا السَّبيل، الملك المؤسِّس عبد الله الأوَّل بن الحسين؛ ففي عام 1948 م، في إطلاق مبادرة لإعادة ترميم محراب زكريّا والمباني المحيطة به، نتيجة لأضرار لحقت بالمسجد الأقصى المبارك، ولم

تقتصر أعماله على رعاية المقدَّسات الإسلاميَّة، بل شملت المسيحيَّة أيضاً؛ إذ عمل على إخماد الحريق الَّذي كاد أن يدمِّر كنيسة القيامة، في سنة 1949 م. http://Kingabdullah.jo/ar/news

2- الإعمار الهاشميّ في -عهد الملك الحسين بن طلال-:

ما إن تولّى الملك الحسين بن طلال سلطاته الدُّستوريَّة، حتّى وضع إعمار مدينة القدس والمحافظة على مبانيها، في أولويّات السِّياسة الأردنيَّة؛ إذ أصدر قانون الإعمار رقم (32) لسنة 1954 م، وبموجب هذا القانون، استطاعت الحكومة الأردنيَّة حيازة السَّبق مع الدُّول العربيَّة والإسلاميَّة، في قضايا الإعمار، والتَّحرُّك لجمع الأموال لغايات إصلاح مباني القدس الشَّريف، والمحافظة على عمائرها، ما جعل هذا التَّشريع يمثِّل رؤية صريحة وانسجاماً تامّاً، مع دعوات الشَّريف الحسين بن عليّ إلى تأسيس لجنة إعمار المسجد الاقصى المبارك **(العابديّ 1973 :61)**

وفي سنة 1952 م، قامت الحكومة الأردنيَّة بالاتِّصال مع الحكومة المصريَّة، والطَّلب منها رسميَّاً انتداب خبراء فنِّيّين في الإنشاء والتَّرميم؛ لفحص ما أصاب مبنى الصَّخرة من تلف، بفعل عوامل طبيعيَّة وعدوانيَّة، أثَّرت في بنائه، عملوا بموجبه على ترميم الفسيفساء في رقبة قبة الصخرة المشرفة التي حدثت نتيجة ترسبات المياه داخل الصخرة ومعالجتها.

3- الإعمار الهاشميّ عام (1994-1964م):

بلغ هذا الإعمار ذروته بعد تعرُّض المسجد القبليّ للحريق، في 21-8-1969م، على يد اليهوديّ دنيس روهان، وفي 27-9-1988م صدر قرار فكّ الارتباط الإداريّ والقانونيّ مع الضِّفَّة الغربيَّة، مع استثناء المسجد الأقصى المبارك وقبَّة الصَّخرة المشرَّفة والقدس؛ لأهمِّيَّتها، إذ استُثنيَت

الأوقاف والمحاكم الشَّرعيَّة في الضِّفَّة الغربيَّة من ذلك القرار الإداريّ، واستمرَّت وزارة الأوقاف الأردنيَّة بالإشراف الكامل على شؤون المسجد الاقصى المبارك، وقد أوضحت الحكومة الأردنيَّة موقفها تجاه

القدس، بأنَّها بما فيها من مقدَّسات وديعة وأمانة في يد الأردنّ.[17] **(الرباعي 2011 :55)**

4- الإعمار الهاشميّ في عهد (الملك عبد الله الثّاني بن الحسين):

أوعز جلالته بتشكيل مجلس أمناء الصُّندوق الأردنيّ الهاشميّ لإعمار المسجد الأقصى المبارك، في أيلول 2007م، كما تبرع بمبلغ مليون و113 ألف دينار أردنيّ؛ للحفاظ على المقدَّسات ودَّعم الصندوق، واستمرار جمالها وبقائها؛ ما يجعل هذا الصُّندوق بمثابة المظلَّة الحاضنة للمؤسَّسات العاملة على جمع التَّبرُّعات والهبات وتقديمها من أجل القدس، ومن أهمِّ الأعمال الَّتي أُنجزَت على الزخارف الفسيفسائية في قبة الصخرة في هذه الفترة، حتّى اليوم:

ترميم الزَّخارف الفسيفسائيَّة في مبنى قبة الصخرة المشرفة والمسجد القبلي ، حيث تم دراسة وتوثيق وترميم الزخارف الفسيفسائية في :

1- رقبة قبة الصخرة المشرفة.

2- في أضلاع المثمن الداخلي لمبنى القبة.

3- فسيفساء الدائرة الحاملة لرقبة القبة.

4- المدخل الغربي والشرقي لمبنى قبة الصخرة.

بدأت هذه الترميمات من عام 2010م ولغاية 2018م ،وتم انجاز العمل من قبل الدكتور محمد سعود أبو عيشة وكادره الخاص ،وذلك من خلال اتفاقية ما بينه وبين رئيس لجنة اعمار المسجد الاقصى المبارك معالي وزير الاوقاف والشؤون الاسلامية الاردنية .

(17) صدر قرار مجلس الوزراء الأردنيّ بفكّ الارتباط مع مديريّات الأوقاف، في الضّفّة الغربيّة، عدا أوقاف القدس. (الرباعي 2011 :56)

3.3 قبّة الصّخرة المشرّفة والفكر التّخطيطيّ الإسلاميّ:

إنّ تبنّي مخطّط قبّة الصّخرة للمثمّن، يطرح تساؤلات في غاية الأهمّيّة: **لماذا اختير الشّكل المثمّن بالذّات؟ وما أصوله؟ وما مدلوله لدى المسلمين في العمارة الإسلاميّة ؟**

تُعَدُّ قبّة الصّخرة المشرّفة آية وتحفة معماريّة، تمثّل الكمال ضمن محدوديّات الإنسان الّتي لا يستطيع أن يتجاوزها، والتّخطيط الهندسيّ لها من بين تلك المرتكزات الرّائعة، وهو محكوم بالنّسب[18] حتّى في أدقّ التّفاصيل؛ ما يجعل علاقة لا نهائيّة من النّسبة تظهر داخله، فالقبّة هي النّموذج الأوّل لظهور النّسب الهندسيّة الإسلاميّة، كيف لا، وهي آية وقمّة في الاستخدام؟! بل إنّها تجمع بين النّسب السّماويّة ونظيرتها الأرضيّة، من خلال ارتباطها بنسبة المثمّن، رمز العرش الرّحمانيّ، ونسبة المربّع، رمز الكعبة، وبذلك كلّه، كانت تلك النّسب في قبّة الصّخرة دليلاً آخر، يعمل على إظهار الحدث المكانيّ والزّمانيّ للمسجد، انطلاقاً من الحديث عن معجزة الإسراء والمعراج (**Grabar 1987 :53**).

فالنّسب المطبّقة في قبّة الصّخرة المشرّفة، إنّما هي إحدى طرق التّوافق والجمال، وهي دعامة ارتكز عليها التّصميم والتّخطيط للمبنى، وهي مرتبطة مع الأساسات الرّياضيّة بصورتها العلميّة والواقعيّة، فهذا المبنى نوع من المباني الرّمزيّة التّذكاريّة، الّتي تسعى إلى إظهار الحدث المكانيّ والزّمانيّ في القدس؛ ما جعله المكان المقدّس لدى المسلمين، وبني في ضوء المخطّط والرّمز المقدّس الأوّل، وهو الكعبة بيت الله الحرام؛ تأكيداً على الارتباط الرّبّانيّ الوارد في القرآن الكريم، والقاسم المشترك الجامع ما بين المكانين، ألا وهو النّمط التّخطيطيّ الهندسيّ للمربّع والمثمّن .(**Grabar 1987 :69**) .

(18) **النِّسبة:** العلاقة بين شيئين من النّوع نفسه، وقد أودعها الله في الطَّبيعة، واقتبسها الإنسان، وحاول الاستدلال على العلاقات الّتي تربط بينها، وترجمتها بصورة رياضيَّة. **(الرطروط 1998 :146)**

ويوافق جرابار هذا الرَّأي؛ ويؤكِّد أنَّ عبد الملك بن مروان، عندما قام ببناء قبَّة الصَّخرة، قد اختار نمطاً قريباً من مخطَّط الكعبة، فكرةً لا هدفاً، فمساحته لا تكفي لحجّاج سوريا؛ حتّى يكون بديلاً للكعبة **(Grabar 1987 :53).**

والأشكال أو الوحدات الهندسيَّة الإسلاميَّة، تعبِّر عن الأفكار الَّتي يريدها الفنّان أو المعماريّ المسلم، وتظهر العلاقة ما بين الحياة والموت، والدُّنيا والآخرة، أو بصورة أخرى، المادَّة والرّوح، مترجمةً الفكر الإسلاميّ وتصوُّراته في نماذج الهندسة، وهكذا، فإنَّ شكل قبَّة الصَّخرة المشرَّفة وتخطيطها، بمثابة المثال الصّادق على ترجمة تلك الأفكار، تساعدها في ذلك، الوحدات الزُّخرفيَّة الهندسيَّة الإسلاميَّة؛ فتعينها على إكمال رسالتها الفكريَّة، وإظهار معنى الفكر الإلهيّ المتمثِّل فيها، أمّا التَّشكيل المتداخل ما بين الدّائرة والمربَّع، و العلاقة ما بينهما، من وجهة النَّظر الإسلاميَّة؛ فهو انعكاس للكون وأساسيّاته، وتمثيل للبدء بمظهر الوحدانيَّة والذّات المقدّسة، وتعبير صادق عن علاقة الإنسان بربِّه، وتأكيد على أنَّ المرجعيَّة إلى الله؛ فهو الأوَّل والآخر، فضلاً عن كونه تمثيلاً لفكرة الجنَّة، من ناحية الفكرة المعماريَّة.**(ياسين 2006 :111)**

وبكلمات أخرى، فإنَّ المعادلة الفكريَّة الجماليَّة لقبَّة الصَّخرة المشرَّفة، تتمثَّل في الشَّكل المثمَّن، فهو قاعدة لها، وقائم على التَّراكيب ما بين الدّائرة والمربّع: الحركة، والسُّكون، والزَّمان، والمكان**(اخوان الصفا 1957 –القسم الرياضي :53)**، ولم يكن اختيار هذا الشَّكل، إلّا تعبيراً عن تلك المرحلة الانتقاليَّة بين المربَّع والدّائرة، وترجمةً للبعد الزَّمنيّ بين الأرض والكون، وتشكيلاً للحدث الزَّمانيَّ، الَّذي أقرَّته الرِّحلة

الرَّبّانيَّة للنَّبيّ (صلى الله عليه وسلم)، في صورة مادِّيَّة تظهر الحدث المكانيّ، فضلاً عن دلالاته الأخرى، ولا يخفى على المتلقّي ما يحمله التَّربيع من أهمِّيَّة كبيرة؛ فهو حركة تبنّاها معماريّو الحضارات، مثلما ترسَّخت في ذهن الإنسان المسلم، كيف لا، وجذورها تعود إلى نمط العرب الأوَّل، المتمثِّل في الكعبة بيت الله الحرام؟! (**آل سعيد 1995 :122**)، وظلَّ نظام التَّربيع ملازماً للتَّخطيط الهندسيّ للفنّ الإسلاميّ، وهذا ردّ على ما أورده الرَّحّالة المسلم مجير الدّين، بقوله: "والبناء الَّذي حول القبَّة على حكم التَّثمين" (**الحنبليّ 1973 :54**).

ويبدو أنَّ السِّرَّ في تبنّي المسلمين للتَّخطيطات المربَّعة، هو صراحتها، وسهولتها؛ لتكون بداية للانطلاق نحو الإبداعيَّة، أمّا من وجهة نظر دينيَّة؛ فيقول إخوان الصَّفا: إنَّ الأمور الطَّبيعيَّة أكثرها، جعلها البارئ –جلَّ ثناؤه– كمربَّعات... واعلم بأنَّ الأمور الطَّبيعيَّة، إنَّما صارت أكثرها مربَّعات بعناية البارئ؛ لتكون مراتب الأمور الطَّبيعيَّة مطابقة للأمور الرّوحانيَّة، الَّتي هي فوق الطَّبيعة" (**إخوان الصَّفا 1957 :16–17**).

وبهذا، فإنَّ التَّخطيط المربَّع هو الأصل في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، الَّذي كان على حكم التَّربيع، وانبثق عنه ذلك المثمَّن؛ ليكون على حكم التَّثمين، ما جعله يأتي فيها رابطاً ما بين التَّخطيط الدّالِّ على الثَّبات، أو ذلك التَّخطيط الأرضيّ، وما بين التَّخطيط الدَّورانيّ، أو الكونيّ، ورمزاً للعلاقة ما بين العبد وربِّه، وإذا جاز التَّعبير، فإنَّه يمكن أن يكون تجسيداً لعقيدة الإسلام، في شكلها المادِّيّ الملموس (**الرَّطروط 1989 :126**).

وفضلاً عن ذلك، فإنَّ المخطَّط الثُّمانيّ لقبَّة الصَّخرة المشرَّفة، على عرش الرَّحمن، كان رمزاً للجنَّة؛ فالأضلاع الثَّمانية له، تدلُّ على أبواب الجنَّة الثَّمانية، وتشير كذلك، إلى حملة عبد الملك بن مروان؛ لجعل الدَّولة الإسلاميَّة إسلاميَّة بحتة، من المنطلق العقائديّ (**Graba 1987 :57**) .

3.3.1 العناصر المعماريَّة في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة ومدلولاتها الرمزية :

تضمُّ قبَّة الصَّخرة المشرَّفة كثيراً من العناصر المعماريَّة، الَّتي أبدعها المعماريّون الإسلاميّون، وبرعوا في استخدامها، ومنها ما يعود إلى فترات حضاريَّة سابقة، ولكن، إعادة توظيفهم مثل تلك الأنماط، لا يعني عجزهم عن تصميم أشكال هندسيَّة ومعماريَّة خاصَّة بهم، بل، إنَّهم فعلوا ذلك؛ للظُّروف المرافقة لبناء القبَّة، وضرورة السُّرعة في عمليّات الإنشاء والتَّنفيذ، ومن أهمِّ هذه العناصر:

أوَّلاً: القبَّة:

أحد نماذج التَّكوينات الهندسيَّة المرتبطة بهيكليَّة العمارة الإسلاميَّة، وهي بناء دائريّ المسقط، مقعَّر من الدّاخل، مقبَّب من الخارج، على هيئة نصف كرة، أمّا استخدامها؛ فشائع في تغطية أسقف كثير من المباني، على مرَّ العصور، فضلاً عن توظيفها في كثير من الأحيان، لتغطية المنشآت الدّينيَّة والجنائزيَّة، ومن أقدم الأمثلة وأوضحها في العصر الإسلاميّ، قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، المستخدمة للإشارة إلى السَّماء **(الحدّاد 1998 :61)**.

وتشير القبَّة إلى الكون الصَّغير المنفصل عن الكون الكبير؛ إذ إنَّها تعبِّر عن صورة مصغَّرة، لما كان يراه العربيّ في صحرائه، من اتِّساع الأفق، واستدارة السَّماء من فوقه، يقول الله –تعالى–: "اللَّهُ الَّذي رَفَعَ السَّمَاوَاتِ بِغَيْرِ عَمَدٍ تَرَوْنَهَا ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ وَسَخَّرَ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ كُلٌّ يَجْرِي لِأَجَلٍ مُسَمًّى يُدَبِّرُ الْأَمْرَ يُفَصِّلُ الْآيَاتِ لَعَلَّكُمْ بِلِقَاءِ رَبِّكُمْ تُوقِنُونَ." (سورة الرَّعد: رقم 2/13)

ونتيجة للرُّؤية الإسلاميَّة للقبَّة؛ فقد جاءت استعمالاتها مميَّزة وفريدة، كما سبقتها من قباب الحضارات المختلفة، فتعدَّدت الأفكار الرَّمزيَّة والمعاني الخفيَّة وراءها عبر العصور المختلفة ،وتقع هذه القبَّة في مركز شكل المثمَّن، فتتوسَّط المسجد تماماً، وتتكون من قبَّتين خشبيَّتين: داخليَّة، وأخرى خارجيَّة **(Creswel 1969 :65)**؛ الأولى: مصنوعة من الخشب المغطّى بالجصِّ المزخرف، وشكلها نصف دائرة، وارتفاعها عن سطح الأرض حتّى المركز من الدّاخل (32م)، وتقدر المسافة ما بين القبتين (1.15م) **(محمَّد أبو عيشة، 17نيسان –2017 ، اتِّصال شخصيّ)**، والقبَّة الثّانية من الخشب، صُفِّحَت من الخارج بالصَّفائح النُّحاسيَّة المطليَّة بالذَّهب، وقد كانت قبَّة الصَّخرة المشرَّفة في أيّام عبد الملك بن مروان، بناءً من ثمانية أضلاع، تعلوه قبَّة خشبيَّة ذات رقبة عالية، فيها نوافذ عددها (16)، مؤلَّفة من سطحين، مستقلّ كلّ منها عن الآخر، يؤدّي إلى الفراغ، باب صغير، ولقد غُطِّيَ السَّطح الدّاخليُّ للقبَّة بغطاء خشبيّ، مثبَّت بمسامير وصمغ شجر النَّخيل[19]، وهو يحمل الزَّخارف الإسلاميَّة الَّتي تُرى من الدّاخل. أمّا القبَّة الخارجيَّة؛ فمغطّاة بالخشب المصفَّح، بالنُّحاس المذهَّب، يعلوه جامور[20] برونزيّ يعود وضعه الى عام1187، بعد تحرير القدس من الصَّليبيّين، ولعلَّ الهدف من بناء سطحين للقبَّة، يتمثَّل في تخفيف الحمولة على الرَّكائز والأعمدة، وفيما خلفه، يجد المتلقّي عازلاً هوائيّاً، يحمي القبَّة من الدّاخل، من تحوّلات الطَّقس (**Richmond 1924 :12**)، أمَّا غلافها المصفَّح بالنُّحاس المذهَّب أو القصدير أو الألمنيوم؛ فيساعد على الحماية من العوامل الجوِّيَّة المختلفة، كالأمطار، والحرارة، ومن الجدير ذكره، أنَّ هذه القبَّة هي الأولى، في تاريخ العمارة الإسلاميَّة، وكان سقوطها سنة 1015م . **(ابن الأثير 1987 –ج9 :294)**

(19) استخدم شجر النَّخيل وغيره في بناء القباب؛ لتوفُّره في البلاد المجاورة، كالشّام، ولبنان؛ بسبب كثرة الغابات فيها(السيوطي 1967 :333)

(20) الجامور: مصطلح معماريّ مغربيّ، ويجمع على جوامير، وهو مجموعة زخرفيَّة، تتكوَّن من عمود تنظَّم فيه ثلاث كرات، تكون في الأغلب من ذهب خالص، أو معدن مموَّه بالذَّهب، أو من فضَّة، مختلفة بالحجم(الجبلاوي 2009 :84).

أمّا القبَّة الحاليَّة؛ فقد أُعيدَ إنشاؤها عام 1021م، وجرى تجديد تصفيحها؛ إذ ترتكز على رقبة، قائمة على أربع دعامات حجريَّة مستقلَّة، عرض كلٍّ منها (3م)، واثني عشر عموداً مكسوّاً بالرُّخام المعرَّق، تحيط بالصَّخرة بصورة دائريَّة ومنسَّقة، فيتخلَّل كلَّ دعامة حجريَّة ثلاثة أعمدة رخاميَّة، ويشكِّل موضع الدَّعائم والأعمدة محيط دائرة مركزيَّة مرفوعة على أسطوانة، أمّا الوجه الدّاخليُّ للقبَّة؛ فهو مكوَّن من نقوش ناتئة، من الرَّقش العربيّ، ومن الجصِّ الملوَّن والمذهَّب (Creswel 1969 :65-66)، وعند قاعدة القبَّة شريط من الكتابة، يوازن شريطين متوازيين من الزَّخرفة .

رمزيَّة القبَّة:

تظهر رمزيَّة القبَّة وعلاقتها بوصفها شكلاً نصف كرويٍّ في الكون، فالقبَّة السَّماويَّة في أصلها، مربَّع محمول على أربعة أركان، وبذلك، فإنَّها ترمز إلى الأرض، وهي وسيلة للاتِّصال بالعالم الآخر، وفي داخلها تتمُّ مظاهر الحياة بأبعادها المختلفة، وبكلمات أخرى، فإنَّ هذه الفكرة تقود إلى رمزيَّة الكون، تعلوه السَّماء بارتفاع القبَّة، وتحتضن الأرض أسفلها **(الجبلاوي 2009 :184)**؛ إذ تحمل الأرض السَّماء أعلاها، ما يجعل القبَّة في مبنى قبَّة الصَّخرة المشرَّفة أفضل مثال للخلق، ورمزاً للوحدانيَّة، عبر النَّظر إلى المركز والمحيط، والقبَّة تحوي كلّاً من المركز والدائرة، وهي تعبِّر عن فكرة الرّوح المحيطة بأشكال الحياة جميعها، كما أنَّها تعني إظهار موقع العرش الرَّحمانيّ، فالقبَّة بمثابة الكرسيّ الرَّحمانيّ، فقد

رُوي عن عليٍّ –كرَّم الله وجهه– أنَّه قال: إنَّ الكرسي بين يدي العرش، ويحمل الكرسيّ أربعة ملائكة، أقدامهم على الصَّخرة، الَّتي تحت الأرض السّابعة **(Ardalan&Bakhtiar 1967 :26)**

وبصورة عامَّة، فقد استُخدمت القبَّة رمزاً، يشير إلى السَّماء، كما مال الفكر المعماريّ الإسلاميّ إلى توظيف القباب، بصورة توضِّح معاني مختلفة عمّا ظهر في العصور السّابقة؛ فالمعنى الواضح فيها هو فكرة الاحتواء؛ فهي بمثابة عنصر معبِّر عن شيء ما بداخلها، وهو الشَّيء الرَّئيس الموجود أسفلها(الشكل31:3)، وفضلاً عن ذلك، فقد استُخدِمت الزَّخارف ذات الأشكال النَّباتيَّة والهندسيَّة فوق أسطح القباب، أمّا النَّباتات وزخارفها؛ فترمز إلى إرادة النُّموّ منذ الحضارات القديمة، ووجودها على أسطح القباب، ما هو إلّا رمز إلى الصُّعود نحو الأعلى والسَّماء، بل نحو المطلق، إلى الله –عزَّ وجلّ–، والنُّقوش ذات الزَّخارف الهندسيَّة الموجودة على تلك الأسطح، ترمز إلى السَّماء الواسعة أو الكون الفسيح **.(فارس 1952 :14–15)**.

وتقوم القبَّة على رقبة مستديرة؛ إذ تؤلِّف الأعمدة والدَّعائم رواقاً من العقود نصف الدّائريَّة، تحمل رقبة القبَّة، الَّتي تستند بدورها على الهيكل التَّركيبي للقبَّة المركزيَّة **(Creswel 1969 :65)** وتظهر من الخارج على شكل بلوكات من القاشانيّ، وبداخلها شبابيك جصِّيَّة(الشكل32:3)، وتحمل دلالة رمزيَّة مكمِّلة لفكرة القبَّة؛ إذ تشكِّل رمزاً للنّور الإلهيّ المنبعث من الذّات الإلهيَّة و الوحدانيَّة.**(والي 1993 :306)**

ثانياً: أبواب قبَّة الصَّخرة المشرفة:

هي فتحات عميقة مستطيلة في المسقط الأفقيّ(الشكل33:3)، وعمقها (2.18)، وهو قريب من نصف عرضها (1.83سم) **(الباحثة، 2018/3/18)**، ولعنصر المدخل (الأبواب) أهمِّيَّة كبرى في الأعمال التَّشكيليَّة المعماريَّة في المساجد؛ فما هو إلّا توحيد لله –عزَّ وجلّ– وإظهار لعظمة البيوت

المذكور فيها اسمه ، ويُستخدَم المدخل (الأبواب) حدّاً فاصلاً بين الحياة في العالم الخارجيّ المادّيّ الدُّنيويّ، والحياة في العالم الدّاخليّ الدّينيّ الرّوحانيّ، أمّا ارتفاعه وانحناؤه إلى الدّاخل؛ فترحب بالمصلّين، وهذا كلّه، دفع المعماريّ إلى إسباغ الفخامة عليه، وتشييده بارتفاع شاهق، وتجزئته دون المساس بوحدة التَّصميم.**(Tamari 1996 :5-6)**

أمّا عنصر المكسلة (المصطبة) على جهتي الباب؛ فترجمة لمعنى الرّاحة والتَّرحيب في نفوس الوافدين. وممّا تجدر الإشارة إليه، أنَّ لمسجد قبَّة الصَّخرة المشرَّفة أربعةَ أبواب، تقع في الجهات الأصليَّة الأربعة، وسط ضلع الجدران الخارجيَّة، يتقدَّم كلّاً منها سقفيَّة مقامة على أعمدة، وهذه الأبواب هي:

"الباب القبليّ الَّذي يواجه المسجد القبليّ، وهو أكبر الأبواب، الدّاخل منه يوجد فيه محراب، والباب الشَّرقيّ الَّذي سُمِّيَ باب السّلسلة (باب إسرافيل)؛ لأنَّه يقابل قبَّة السِّلسلة، والباب الشَّماليّ، يُعرَف بباب الجنَّة (باب الصّور)، والباب الغربيّ (باب النِّساء)، (يقابل الكنيسة أو بيعة القيامة، كما أنَّه يقابل باب القطّانين في المسجد الأقصى)، وكانت جميع الأبواب مذهَّبة" (AYALON 1989 : 31)

رمزيَّة الأبواب:

إنَّ تصميم قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، وأبوابها، ومسقطها، يرمز إلى أمور عديدة؛ فالقبَّة محور إشعاعيّ لكثير من الأفكار الرَّمزيَّة، كيف لا، وهي النِّقاط الواصلة ما بين الأبواب الأربعة للبناء؟! بل، كيف لا، وهي مرتبطة بصريّاً مع كنيسة القيامة؟!

وترمز قبَّة الصَّخرة المشرَّفة إلى يوم القيامة، من وجهة النَّظر الإسلاميَّة، لتحلَّ محلَّ نظيرتها المسيحيَّة؛ فالملك إسرافيل –عليه السَّلام– وهو ينفخ في الصّور يوم القيامة، يقف على صخرة بيت المقدس، وهنا تأتي الأبواب الأربعة، رمزاً للأجنحة السَّماويَّة لهذا الملك، أو لعلَّها تعبير عن الأجنحة الأربعة للأرض **(Tamari 1996 :5-6)**، قال تعالى: "الْحَمْدُ لِلَّهِ فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ جَاعِلِ

الْمَلَائِكَةِ رُسُلًا أُولِي أَجْنِحَةٍ مَثْنَى وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ يَزِيدُ فِي الْخَلْقِ مَا يَشَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ" (سورة فاطر: رقم 1/35)، فالآية تشير إلى أنَّ إسرافيل –عليه السَّلام– شاخص البصر نحو العرش، ينتظر يوم النَّفخ، وقبَّة الصَّخرة إنَّا هي ترجمة لتلك العبارة، بفضل العناصر الرَّئيسة: البصر أو الضَّوء، والعرش، والقيامة، ومركزيَّتها نحو العرش الرَّبّانيّ، فضلاً عن ربط ذلك بصريّا.**(الغزالي 1884-ج2 :386)**

ويُعَدُّ الرَّبط ما بين كنيسة القيامة وقبَّة الصَّخرة المشرَّفة بصريّاً، تأكيداً لهذا التَّصوُّر، كما أنَّ تسمية الباب المقابل لكنيسة القيامة باسم باب النِّساء، إنَّما يدلُّ على السّورة القرآنيَّة الَّتي تتحدَّث عن المسيح، والسُّور الأخرى الَّتي تؤكِّد عدم ألوهيَّة عيسى–عليه السّلام–، ووحدانيَّة الله –عزَّ وجلّ–، ويمكن للمتلقّي أن يشاهد تلك السّورة، عبر الكتابات القرآنيَّة الدّاخليَّة، من مثل سورة الإخلاص على المثمَّن الدّاخليّ، ومن جهة أخرى، فإنَّ المحور الممتدّ شرقاً وغرباً، والمرتبط مع باب إسرافيل وباب النساء المقابل لكنيسة القيامة، برمزيَّته لسورة النِّساء، وما جاء فيها من عبارات التَّوحيد، وعدم تأليه عيسى–عليه السَّلام–، إنَّما يؤكِّد ما تقدَّم من دلالة؛ فإسرافيل –عليه السّلام– يدخل إلى الصَّخرة، يوم القيامة؛ لينفخ في الصّور، من الشَّرق، بنفس اتِّجاه حركة الشَّمس الَّتي تشرق خلال السّترة المعمّدة لقبَّة السِّلسلة، ثمَّ تمرُّ ببوّابة إسرافيل، وتدخلها إلى الرَّقبة الدّاخليَّة لقبَّة الصَّخرة المشرَّفة، ثمَّ تخرج من باب النِّساء، قاطعة كنيسة القيامة، بحيث ترتبط بسلسلة مع السَّماء، من خلال الضَّوء، وإنَّ كثيراً من المظاهر داخل قبَّة الصَّخرة، تظهر المدلول الرَّمزيَّ للحياة، والموت، ويوم الحساب، والبعث" **(Ayalon 1989 :31)**

ثالثاً: **الشَّبابيك والنَّوافذ(الشكل3:34):**

هي صفة للطّاقة الَّتي تخترق الحائط من جانب إلى آخر، والطّاقات نوعان: صمّاء، ونافذة، أمّا الأولى؛ فتكون للزَّخرفة، بينما تخصَّص الثّانية للتَّهوية والإضاءة، وقد تكون النَّوافذ ضيِّقة من الدّاخل،

وواسعة من الخارج؛ لتوسيع زاوية الرُّؤية من جهة، وتخفيف كمِّيَّة الإضاءة، ومنع الأشعَّة المباشرة من الدُّخول، من جهة أخرى(**الجبلاوي2009 :158**)، وترتبط الفتحات والنَّوافذ بعنصر النّور، أحد الثَّوابت الفكريَّة الأربعة المؤثِّرة في الفكر الفلسفيّ، لدى المعماريّ المسلم، وتُعَدُّ من أهمِّ العناصر في تصميم المسجد؛ لما لها من رمزيّات ترتبط بَصُلب الدّين والعقيدة الإسلاميَّة؛ فارتباط النّور بالسَّماء والأرض، يمثِّل السَّبب في ارتفاع هذه النَّوافذ فوق المستوى(**Ayalon 1989 :55**)، ويمكن للمتلقّي أن يفرِّق بين نوعين للفتحات: الشَّمسيّات، والقمريّات.

الشَّمسيّات: وصف لتلك النَّوافذ المصنوعة من الحجر، أو الرُّخام، أو الجصِّ المفرَّغ بزخارف هندسيَّة ونباتيَّة وكتابيَّة، وأصل تسميتها يرجع إلى الشَّمس، فالنّور الَّذي يتخلَّلها يكون قويّاً، بعكس الَّذي يدخل من القمر(**حداد 1998 :72**).

القمريّات: فتحة ضيِّقة، توضع فوق الأبواب والنَّوافذ، أو أعلى الجدران في الواجهات، وأصل تسميتها يعود إلى القمر؛ إذ إنَّ النّور الَّذي يتخلَّلها يكون خاضعاً، بعكس الَّذي يدخل من الشَّمسيّات، وممّا يميِّزها أيضاً، أنَّها تفتح في أعلى جدران المسجد، أو رقاب القباب، ثمَّ تُغطّى بالزُّجاج الملوَّن، ومهما يكن من أمرها، فهي تتكوَّن من وحدات جصِّيَّة، أو حجريَّة مخرَّمة، تملأ الفجوات بينها بزجاج ملوَّن أو تُترك فارغة. **(حداد 1998 :72)**

وتظهر رمزيَّتها في توظيفها؛ خدمةً للإيماءات النَّفسيَّة والإيحائيَّة داخل الفراغ، ومنحاً للإحساس بالرَّهبة، بما يتناسب مع قدسيَّة المكان.

رابعاً: **سقف القبَّة :**

يقع بين أعلى الرُّواقين، على صورة هياكل خشبيَّة ثمانيَّة الشَّكل (جملونات)، ترتكز على قوائم السّقف، والسَّقف الدّاخليّ تحتها مباشرة، وهي بمثابة غطاء خشبيٍّ مزيَّن بزخارف غائرة دائريَّة في الرُّواق الأوسط، أمّا السَّقف الخارجيّ (سقف الرُّواق الأوَّل)؛ فيرتكز على عوارض، وسطحه مستوٍ ومزخرف

(Ganneau 2006 –Vol1 :206)؛ و المتلقّي يرى علاقة وثيقة بين الفكر المعماريّ والمدلولات الرَّمزيَّة لها ، حيث تعد ترجمة صريحة لنموذج معماريّ للآية القرآنيَّة عن إسراء النَّبيّ (صلى الله عليه وسلم)، ومعراجه نحو العرش الرَّبّانيّ.

خامساً: جسور الرَّبط (الشَّدّادات):

روابط خشبيَّة تقع فوق تيجان الأعمدة والدِّعامات(الشكل35:3) في المثمَّن الأوسط (**Creswel 1969 :59)**، يغطي السَّطح السُّفليّ منها صفائح معدنيَّة مزخرفة، ذات تصاميم متنوِّعة، وتشكِّل قاعدة الارتكاز لحجارة العقد.

سادساً: القبلة (المحراب):

المحراب: لفظ مشتقٌّ من الفعل حَرَبَ، ومعناه: شديد المحاربة(**ابن منظور 1994 –ج1 :305)**؛ لأنَّ المصلّي في صلاته محاربة للشَّيطان وطاعة للرَّحمن، كما يعني: صدر المجلس أو أشرف موضع فيه، ويشير إلى اتِّجاه القبلة، وسُمِّي محراباً؛ لانفراد الإمام فيه بنفسه، للصَّلاة، وقراءة القرآن، وغيرها من العبادات(**والي 1993 :285)** ومهما تعدَّدت معانيه؛ فإنَّ المحراب في الأصل، يشير إلى مكان القبلة في الجدار المتَّجه إلى بيت الله الحرام بمكَّة المكرَّمة، يقول الله –تعالى–: "وَحَيْثُ مَا كُنْتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ وَإِنَّ الَّذِي نَ أُوتُوا الْكِتَابَ لَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِنْ رَبِّهِمْ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا يَعْمَلُونَ" (سورة البقرة: رقم 144/2).

وهكذا، فقد كانت المحاريب تُبنى في ضلع من تخطيط المسجد، يكون متَّجهاً إلى مكَّة، وشكله منحنية، تعلوها نصف قبَّة، وما كان تصميمه على هيئة تجويف، إلّا لكي يساعد على تجميع صوت الإمام وارتداده ، ويهدف المحراب إلى:

- توجيه المسلمين نحو اتِّجاه القبلة (الكعبة).
- مكان للإمام، الَّذي يتقدَّم صفوف المصلِّين؛ لتوفير صفٍّ كامل من مساحة المسجد.
- تجميع صوت الإمام في الصَّلوات الجهريَّة (الفجر، والمغرب، والعشاء)، وتقويته؛ لكي يسمع الجميع .**(الخلوتي د.ت –ج7 :272)**

ويرى الصّوفيَّة أنَّنا إذا ما نظرنا إلى العمارة المسجديَّة نظرة تأمُّليَّة؛ فإنَّنا نجد فراغ المسجد يدور في فلك الحدث، والحدث يولد في رواق القبلة، ورواق القبلة في القبلة، والقبلة في المحراب، والمحراب هو النُّقطة المادِّيَّة للاتِّصال بين السُّفليّ والعلويّ، وهو الاتِّصال بين الفرد وربِّه **(ابن عجيبه 1998 –ج1 :351)**

كما أنَّه يمثِّل الخطوة الأخيرة في المسجد، وهنا، تتحقَّق الوحدة الكاملة مع الخالق –عزَّ وجلَّ– إذ يصل الإنسان إلى الانفراد، متوجِّهاً إلى الله بأكمله، تحقيقاً للحظة قدوم الإنسان العالم بمفرده، ولحظة خروجه منه بمفرده أيضاً؛ فلا أحد يموت مع أحد، ولا أحد يولد مع أحد، وبالتّالي، فإنَّ الوحدة الذّاتيَّة تتحقَّق في المحراب. **(ابن عجيبه 1998 –ج1 : 353–352)**

رمزيَّة المحراب: تنبثق الرَّمزيَّة والجماليَّة في المحراب، من أهمِّيَّتها الَّتي تساعد على خلق الانفعال الوجدانيّ في قلوب المتعبِّدين، وذلك يتناسب مع الحدث الإنسانيّ نفسه تحت القبَّة.

3.3.2 الزَّخارف الفسيفسائيَّة في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة:

إنَّ غنى الموضوعات الزُّخرفيَّة في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، وتكرارها على وتيرة واحدة، إنَّما هي صفة شرقيَّة؛ فالعين تنظر لها بإجلال، والعقل الشَّرقيّ عقل مبدع، والصُّنّاع الشَّرقيّون مولعون بالزَّخارف، والفنُّ الإسلاميّ قائم على صناعة الزَّخرفة، كيف لا، وقد تبوَّأت المكان الأعلى بين الفنون الفرعيَّة للعبقريَّة الإسلاميَّة؟! فالزَّخارف الفسيفسائيَّة تغطّي داخل مبنى القبَّة مساحة شاسعة ، والقسم الكبير منها يكسو رقبة القبَّة بأكملها، بمساحة 585 متر مربَّع (**أبوعيشة 2012 :73**)، في حين تكسو باقي المساحة الواجهات الدّاخليَّة والخارجيَّة لأضلاع المثمَّن الدّاخليّ، إضافةً إلى سطح الدّائرة الَّتي تحمل رقبة القبَّة(الشكل3:36).

أصل هذه الزَّخارف:

تشير عالمة الآثار فان بيرشيم ، إلى دهشتها من تلك الفسيفساء، وتلوينها، فقد كان كالآخرين، حين ظنّ أنَّها بيزنطيَّة؛ ما دفعه إلى القيام بفحص أجزاء منها، ولكن، عندما شاهد أشكالها: من مكعَّب، ودائريّ؛ استنتج أنَّها تختلف عن تلك البيزنطيَّة، لكنَّه رفض أيَّة فكرة حول إرسال عمّال من بيزنطة للاشتراك في هذا العمل، ولم يكتف بهذا النَّفي، بل قدَّم موازنة بين فسيفساء في القسطنطينيّة، في عصر جوستنيان الثّاني، وبين تلك الموجودة في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة (**Van Berchem 1964 :280**)؛ فلم يجد أدنى ملائمة بين النَّمطين، كما أنَّه أضاف حقيقة أخرى، ترجِّح رأيه، وهي أنَّ العمل الفنِّيّ عند البيزنطيّين كان ينفَّذ دائماً بصورة منبسطة، فضلاً عن اختلاف الكتابة المخطوطة على الفسيفساء عن تلك الَّتي في القدس وسوريا؛ إذ اعتمد البيزنطيّون الكتابة داخل الدَّائرة بصورة دائريَّة، بينما كانت أفقيَّة في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، ومنفَّذة بطريقة نشر الخطِّ مع الطّول الأفقيّ للحائط، خلافاً للأسلوب المعتمد في الحضارة البيزنطيَّة .(**Ayalon 1989 :92**)

وتحتوي فسيفساء قبة الصخرة على أشكال من أشكال لشجر النخيل(**Ayalon 1989 :61**) والزيتون واشكال زهرية تخرج منها نباتات ذات جذوع وأوراق لولبية بالاضافة الى المزج بين الاشكال من خلال استعمال قطوف العنب في الزخرفة (وهذه طريقة أخرى للخروج عن الحقيقة والواقعية لتجريد الاشكال من الحياة)،كما وجدت نماذج من الاشكال القشرية المنتفخه التي تشبه الشكل القبوي وأشكال لصحون الفواكه على إطار المثمن من الداخل ،وتوجد على جسم الرقبة أشكال زخرفية مكونه من أمفورا تخرج منها نباتات لفائفية ولكل لوح له فكرة مختلفة عن الاخرى ،يعقبها شريط من الفسيفساء ذي الزخارف النباتية المحورة والمكررة ،وينتهي بكتابه مزخرفة مركبة من مكعبات الفسيفساء(**الموسوعة الفلسطينية 1990 :794**) ،ويعتقد أن تلك النباتات هي تصور لشجرة الحياة (سدرة المنتهى)[21](**ابن الجوزي 1989 :167**).

(21) تصوُّر ابن العربيّ لشجرة الحياة (سدرة المنتهى): الشَّجرة الباقية على امتداد وجود الإنسان في الدُّنيا والآخرة، وعلاوة على حضورها البارز في حياته الدُّنيا، نجدها أبرز ما يوعد به في الآخرة؛ فالجنَّة في حقيقتها ما هي إلّا تجليّات عديدة من الخيرات، في أشجار من النَّخيل، والأعناب، والرُّمّان، وغيرها من صنوف الفاكهة وأنواعها المكتنزة بها الجنّات، وهي كثيرة الورود في القرآن الكريم، ولعلَّ التَّجلّي الأرقى للإنسان يتمثَّل في بلوغه سدرة المنتهى، وهي شجرة، حيث جنَّة المأوى، قال –تعالى–: "عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى (14) عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى (15) إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى (16) مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى (17) لَقَدْ رَأَى مِنْ آيَاتِ رَبِّهِ

الْكُبْرَى" (سورة النَّجم: رقم 13/53–18)، ولمّا كان أصل الخلق في الجنَّة؛ عاش الإنسان في نعيمها، حتّى أكل من الشَّجرة المحرَّمة؛ إغواءً من إبليس، فكانت شجرة الخلد والمُلك الَّذي لا يبلى، بل إنَّها شجرة المعرفة المطلقة؛ وبها بدأت معرفة الإنسان لذاته أوّلا، فعرف اللَّذَّة ومتعة الاكتشاف، ودفع ثمناً باهظاً لقاء تلك المعرفة، ليبدأ رحلة ستر العورة المنكشفة، في دلالة ظاهرة على أوّل معاناة، وهكذا، فإنَّ هذه الشَّجرة، تغلّف بوجودها كينونة الإنسان، من المبتدأ إلى المنتهى، وتبقى في مسيرة حياته، من أوّل الخلق إلى آخر مراحل وجوده في العالم الآخر، فكأنَّها بذلك سابقة على خلقه، ولعلَّها باقية بعهده، أو خالدة معه، كيف لا، وهي حاملة كثيراً من الصِّفات المتباينة، وفيها من الرَّمز ما فيها؟! فهي رمز المعرفة كما في شجرة آدم الَّتي نعتها إبليس بأنَّها شجرة خُلد ومُلك لا يبلى، كما أنَّها رزم الخير، وهي الشَّجرة المباركة أو الشَّجرة الطَّيِّبة، في مقابل الشَّجرة الخبيثة، بما فيها من دلالة على الشَّرّ، مثل الشَّجرة الملعونة في القرآن، ويرى ابن العربيّ أنَّ أصل النّور في شجرة الكون –

كما استخدمت السلال المملوءة بالفواكه والورود وكذلك الاشكال الزهرية بكثرة في الاطار المحيط بالصخرة ،وهذا الاطار له دلالات رمزية في أن المنطقة العلوية والقبة فيه تمثيل السماء أو العرش وأن الدلاله لتلك الاشكال هي أن نهاية المؤمن ستكون الجنة ،فالفاز أو الزهرية (السلة)هي رمز للهدية وما بداخلها من أشكال نباتية هي رمز للجنة فالمهدي هو الله والمهدي اليه هو العبد .

وفضلاً عن ذلك، فقد تميَّز الفنّان الأمويّ بخاصِّيَّة الشَّكل الثُّلاثيّ، حين ظهر في مواقع عديدة من الصَّخرة، وتحديداً، في الأقواس ثلاثيَّة الأبعاد، الَّتي كانت مغطّاة بالفسيفساء، لكنَّ المساحة المستخدمة في هذا النَّمط، كانت موضع تلك الزَّخارف، الَّتي تعامل معها صانع الفسيفساء بأسلوب تناسقيّ مع المعماريّ المسؤول عن تصميم البناء وتنفيذه؛ ليكون نموذجاً إبداعياً مميَّزاً حافلاً بزخرفة البناء بالرُّسومات واللَّوحات المجسِّدة للعقيدة، واستخدم نمط الزُّمبرك (هو أسلوب نشر الزُّهور والفواكه والأوراق،

= بالنَّظر إلى الكون وتكوينه، وإلى المكنون وتكوينه– هو حبَّة (كُنْ)؛ فقد لُقِّحت كاف الكونيَّة بلقاح حبَّة "نحن خلقناكم"، فانعقد من ذلك بذرة ثمرة "إنّ كلَّ شيء خلقناه بقدر"، وظهر من هذا غصنان مختلفان، أصلهما واحد، وهو الإرادة، وفروعها القدرة، وظهر عن جوهر الكاف معنيان مختلفان، كاف الكماليَّة "اليوم أكملت لكم دينكم"، وكاف الكفريَّة "ومنهم من كفر"، وظهر جوهر النّون "نون النَّكرة" و"نون المعرفة"، فلمّا أبرزها من "كُنْ" العدم على حكم مراد تقديمه، قذف عليهم من

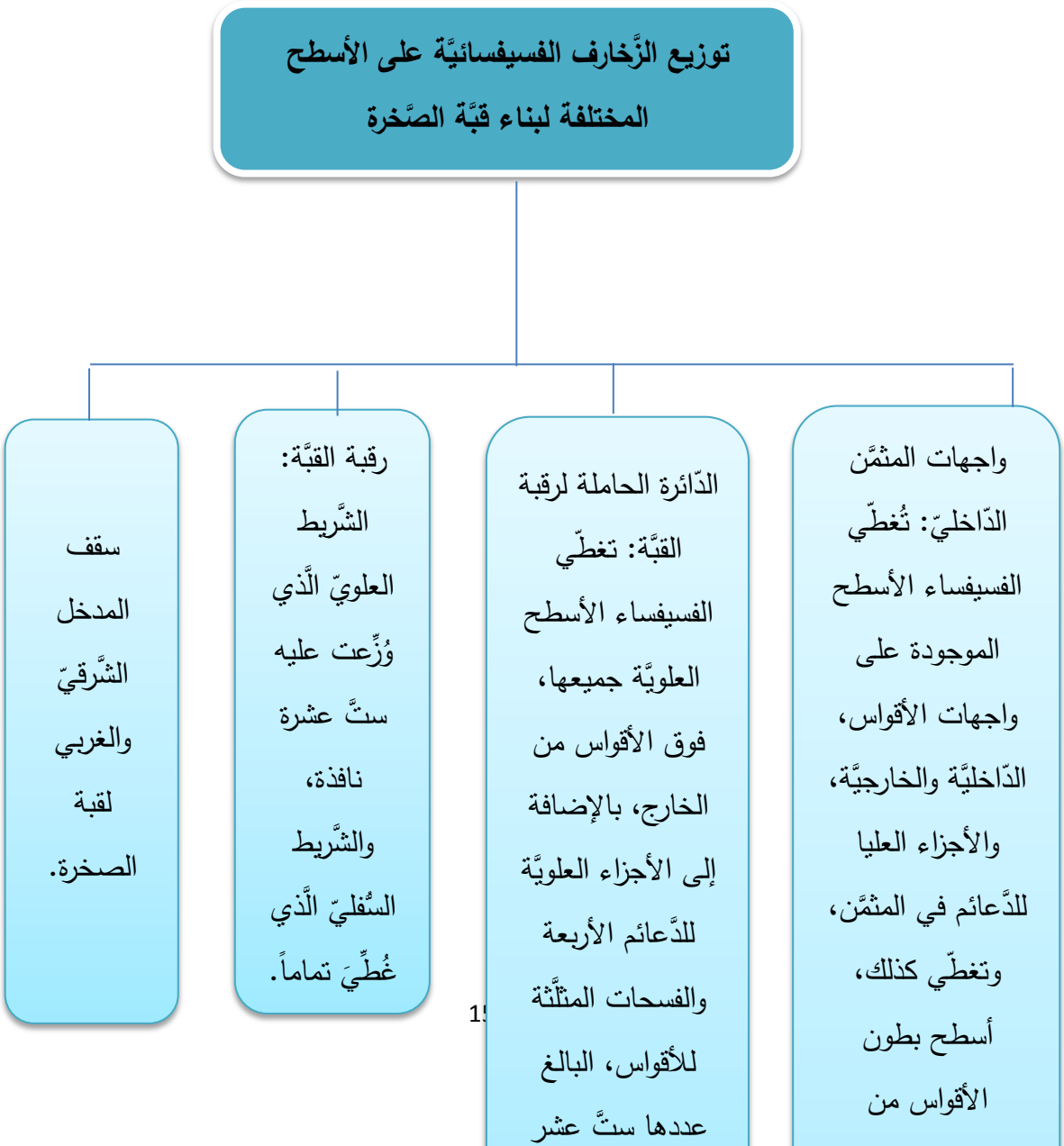
نوره، وتبدو الفكرة أشبه بالأنموذج القابل للاحتذاء به، ويظهر ذلك جلياً في التَّكييف؛ فقد عثر على بذرة الشَّجرة في أصل الوجود المتمثِّلي كلمة "كُنْ"، ولتمام الفكرة واستكمال التَّصوير، صار بهذه الشَّجرة ثلاثة أغصان: غصن اليمين، وغصن الشّمال، وغصن معتدل القامة، قال –تعالى–: "فَأَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ مَا أَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ (8) وَأَصْحَابُ الْمَشْأَمَةِ مَا أَصْحَابُ الْمَشْأَمَةِ (9) وَالسَّابِقُونَ السَّابِقُونَ" (سورة الواقعة: رقم 8/56–10)، وبذلك، اتَّصلت الشَّجرة كذلك بالجنس الإنسانيّ على سبيل التَّشبيه العامّ، والتَّشجير فيها دالٌّ على تباين أصناف البشر، في الهدى والمنزلة والمقام وعلوّ الدَّرجة؛ وكما أنَّ أغصان الشَّجرة الواحدة ليست كلّها سواء، كذلك البشر في منازلهم، وما كان الماء الجاري في شريانها وعروقها، الَّذي حصل به نموّها وحياتها وسموّها، وبه طلعت أزهارها وأينعت ثمارها، فهو عالم الجبروت الَّذي هو سرّ كلمة "كُنْ"، وقد استخدم رمز الشَّجرة للدِّلالة على الكون؛ فإذا هو يرى أنَّ الكون كلّه شجرة. (ابن عربيّ 1990 :41–43)

الَّذي يخرج من سلَّة، وهو يغطّي بامتداده القوس كلَّه، وتتلاقى هذه الزُّنبركات مع بعضها بعضاً، عند قمَّة الرَّأس في زخرفته قمَّة القوس ورأس العمود)؛ ما يمثِّل دليلاً آخر على إبداع الفنّان، وانسجامه مع العمارة**(سامح 1982 :24–26)**

وهذا الإبداع الفنّيّ يُظهِر مهارة الأمويّين في التَّعاون الكلاسيكيّ مع الطَّبيعة، ويقوم دليلاً آخر انعدام التَّرابط بين ما قدَّمه الفنّ البيزنطيّ والأمويّ؛ فالأوَّل، يقدِّم مجسَّمات للنَّباتات مع أشكال أخرى، ولكن، ليس بالأسلوب الفرديّ، وأمّا الثّاني، بأسلوبه الفرديّ؛ فيشمل أحياناً النَّباتات مع إناء، أو نباتات مع الأطراف الهندسيَّة؛ ما جعله يوفِّر لهذه الفسيفساء الرِّفعة والعظمة، وبخاصَّة في تلك الأجزاء السُّفلى

ولم يغفل الفنّان الأمويّ أوراق الشَّجر؛ إذ يرسمها على الفسيفساء بصورة مميَّزة، دون أن يمنحها الفنّان مقياساً كبيراً، إذ كان يوظِّفها بحجم صغير **(محمَّد أبو عيشة ،24 نيسان –2017، اتصال شخصيّ)**

ويمكن للمتلقّي أن يتخيَّل فنّان قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، أثناء عمله، تصميماً وتنفيذاً، وما يتحلّى به من صبر، وإتقان، وقدرة ابتكاريَّة غير محدودة؛ ما ينفي طرح المستشرقين حول تقليد الفنّان المسلم؛ لأنَّه قلَّد بدايةً، ونقل، مازجاً بين أسلوب فنِّه، والأساليب السّابقة.



توزيع الأشكال والرُّسومات الزُّخرفيَّة الفسيفسائيَّة على المسطَّحات المختلفة لبناء قبَّة الصَّخرة المشرَّفة

- دعامات المثمن الداخلي، المحتوية على أشكال زخرفيَّة كلاسيكيّة لورق الخورشيف، الَّذي يخرج من مزهريات على شكل أغصنان يتفرَّعان إلى شكلين حلزونيّين،
- الأكتاف، المحتوية على زخارف لأشجار: زيتون، ونخيل، وأشكال ممدودة ومطوَّلة.
- اضلاع المثمن الداخلي المشتملة في مجملها، على عناصر زخرفيَّة نباتيَّة، قاعدتها عبارة عن ساق منتفخ، يخرج منه غصنان، ينتهيان في القمَّة، برسومات نباتيَّة فائقة الجمال.
- الشريط السفلي لرقبة القبة، المحتوي على مزهريّات ولفائف مشكَّلة، ستَّ عشرة لوحة. بالإضافة الى الشريط العلوي لرقبة القبة المحتوي على أشكال
- بطون اضلاع المثمن الداخلي، البالغ عددها أربعة وعشرين قوساً، وهي ذات رسومات وزخارف فسيفسائيَّة مختلفة، فهي أكاليل مشكَّلة من أوراق الشَّجر والفواكه، تتدلّى من السِّلال، وتصل حتّى نهاية كلّ قوس، وهناك

الكتابات بالزَّخارف الفسيفسائيَّة

كتابات توثيقيَّة

ينصُّ شريط مكتوب بالفسيفساء على ما يلي: "بنى هذه القبَّة عبد الله، المأمون أمير المؤمنين، في سنة اثنين وسبعين، تقبَّل منه، ورضي عنه، آمين"، وقد كتب على خلفيَّة خضراء، وخطٍّ بلون ذهبيّ مزوَّق. (اللّازورديّ) والنَّصّ فيه إشارة واضحة، إذا قرأت الكلمة باسم (المأمون)، وهذه مخالفة صريحة لتاريخ البناء، وهو سنة (72هـ/641م)، وهي خلافة عبد الملك بن مروان، وهناك كتابات أخرى، توثِّق الفترات التي رمِّمت فيها الفسيفساء.(الشكل3:37)

– الشريط السفلي في الرقبة : كتابة الترميمات الفاطمية

كتابات الواجهات الخارجيَّة للمثمَّن الدّاخليّ

واجهة المثمَّن الشَّماليَّة: "بسم الله الرَّحمن الرَّحيم لا إله إلّا الله وحده لا شريك له قل هو الله أحد* الله الصَّمد* لم يلد ولم يولد* ولم يكن له كفواً أحد." (الإخلاص) صلى الله عليه وسلم

الضِّلع الشَّماليّ الغربيّ: "بسم الله الرحمن الرحيم لا إله إلّا الله وحده لا شريك له محمَّد رسول الله إنَّ الله وملائكته يصلّون على النَّبيّ" (الأحزاب:56)

الضِّلع الغربيّ للمثمَّن: "يا أيُّها الَّذين آمنوا صلّوا عليه وسلِّموا تسليماً بسم الله الرحمن الرحيم...لا إله إلّا الله وحده الحمد لله."

الضِّلع الشَّماليّ الغربيّ: "الله الَّذي لم يتَّخذ ولداً ولم يكن له شريك في الملك ولم يكن له وليٌّ من الذُّلّ وكبِّره تكبيراً" (الإسراء:111) (محمَّد رسول الله)

الضِّلع الشَّماليّ للمثمَّن: "صلّى الله عليه وملائكته ورسله والسَّلام عليه ورحمة الله –بسم الله الرَّحمن الرَّحيم لا إله إلّا الله وحده لا شريك له."

الضِّلع الشَّماليّ الشّرقيّ: "له الملك وله الحمد يحيي ويميت وهو على كلِّ شيء قدير محمَّد

كتابات الواجهات الدّاخليَّة للمثمَّن الدّاخليّ

الضِّلع الجنوبيّ للمثمَّن: "بسم الله الرحمن الرحيم لا إله إلّا الله وحده لا شريك له له الملك وله الحمد يحيي ويميت وهو على كلِّ شيء قدير" (الحديد:2) "محمَّد عبد الله ورسوله"

الضِّلع الجنوبيّ الشَّرقيّ: إنَّ الله وملائكته يصلّون على النَّبيّ يا أيُّها الَّذين آمنوا صلّوا عليه وسلِّموا تسليما" (الأحزاب: 56) صلى الله عليه وسلم

الضِّلع الشَّرقيّ للمثمَّن: " يا أهل الكتاب لا تغلوا في دينكم ولا تقولوا على الله إلّا الحقّ إنَّما المسيح عيسى ابن مريم رسول الله وكلمته ألقاها إلى مريم وروح منه فآمنوا بالله ورسله ولا تقولوا ثلاثة انتهوا خيراً لكم" (النِّساء: 17)

الضِّلع الشَّماليّ الشَّرقيّ: "إنَّما الله إله واحد سبحانه أن يكون له ولد له ما في السَّماوات وما في الأرض وكفى بالله وكيلاً" (النِّساء: 171) "لن يستنكف المسيح أن يكون عبداً لله" (النِّساء: 172)

الضِّلع الشَّماليّ للمثمَّن: "ولا الملائكة المقرَّبون ومن يستنكف عن عبادته ويستكبر فسيحسرهم إليه جميعاً" (النِّساء: 172) "اللّهمَّ صلِّ على رسولك وعبدك عيسى ابن مريم"

الضِّلع الشَّماليّ الغربيّ: "والسَّلام عليه يوم ولد ويوم يموت

العناصر الزُّخرفيَّة في قبَّة الصَّخرة:

إنَّ الفكرة التَّصميميَّة لقبَّة الصَّخرة ، مَثَّلّ الشَّكل الدّائريّ في فكر المسلم بعداً روحياً، فهو يتعبَّد تحت سماء صافية واسعة، تكتمل مساحتها الفنِّيَّة من دائريَّة الشَّمس نهاراً، والقمر ليلاً، ويبدو أنَّ هذا البعد الجماليّ والرّوحيّ للدائرة، قد جعلها المنظِّم والبنية الشَّبكيَّة التَّحتيَّة الأساسيَّة للزَّخرفة الإسلاميَّة، الَّتي تشكِّل العلاقات؛ محافظَةً على التَّناسق والتَّناسب(**والي 1993 :308**)، كما هو حال ظواهر الطَّبيعة، فاللَّون الذَّهبيّ مثلاً، ناتج عن دمج وهج الشَّمس، وهي ظاهرة كونيَّة فلكيَّة، أمّا أرضيَّة القبَّة؛ فقد رمز لها باللَّون الفضِّيّ، وهو لون السَّماء، والحقيقة أنَّ لون قبَّة الصَّخرة، لم يكن ذهبيّاً، في العصر الأمويّ، بل كان لوناً سماويّاً مطعَّماً بالفضَّة؛ ليشكِّل ما في هذه الحياة من بواعث وأدلَّة على عظمة المولى –عزَّ وجلَّ– وفق نظام روحاني متكامل.(**Nasr 1976 :31**)

كما تُعَدُّ قبَّة الصَّخرة المشرَّفة أوَّل تكوين معماريّ إسلاميّ، يمثِّل الشَّكل الثُّمانيّ، المتكوِّن من تداخل مربَّعين ،وهذا يعني أنَّ قوَّة الله فوق قوى الطَّبيعة كلّها، قال –تعالى–:"وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ" (سورة البقرة: رقم 115/2)، والقبَّة بذلك، تمثِّل نظاماً تكامليّاً مثاليّاً،

بين الطَّبيعة (المادَّة والرّوح)، وهو ما شجَّع بعض الباحثين على تبنّي فكرة ربط التَّشكيل المعماريّ بالسِّياق القرآنيّ حول عرش الرَّحمن (**الرطروط 1998 :135-136**)، قال -تعالى-: "وَالْمَلَكُ عَلَى أَرْجَائِهَا وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ" (الحاقَّة: رقم 17/69)، وهو ما يمثِّل الفكر الوسطيّ بين المادَّة والرّوح.

وبالعودة إلى التّاريخ الإسلاميّ العريق؛ فإنَّ المتلقّي يوقن ببناء قبَّة الصَّخرة في العصر الأمويّ، على يد معماريّين ماهرين، وأنَّ الفنّان العربيّ المسلم كان على معرفة بالفنون السّائدة قبل الإسلام، والدَّليل على ذلك، تزيينه قبَّة الصَّخرة باستخدام زخارف نباتيَّة، وكتابات قرآنيَّة مذكورة في الدِّيانات الأخرى؛ تأكيداً على أنَّ الإسلام هو الأصل، أمّا تصميم قبَّة الصَّخرة، وزخرفتها، وما تؤدّيه من رموز، فإنَّ فيه ثلاثة آراء:

- الرَّأي الأوَّل: يمثِّل قبَّة الصَّخرة على أنَّها ذات معنى، ومغرقةٌ في الرَّمزيّة؛ في محاولة للفت الانتباه إلى المعنى الخفيّ (**Ayalon 1989 :46**)، وما أن يُدرّك مدى التَّفكير في مبنى القبَّة، وأنَّه لا مثيل لها، حتّى ينظر المتلقّي ويتفكَّر بالرِّسالة الموجَّهة من خلالها.
- الرَّأي الثّاني: يعيد استخدام الزَّخارف النَّباتيَّة إلى الاحتكاك بالطَّبيعة الخارجيَّة، دون أن تحمل هذه الزَّخارف رموزاً أو إشارات (**ياسين 2006 :66**).
- الرَّأي الثّالث (رأي الباحثة): تذهب إلى أنَّ الزَّخارف الفسيفسائية في قبة الصخرة رمزاً للفردوس[22]، وهذا ما جاءت الرِّسالة مبنيَّة عليه؛ في محاولة لتوضيحه، والعمل على تناول الزَّخارف الفسيفسائيَّة، حول فكرة الجنَّة، بشيء من التَّفصيل، من خلال أحاديث نبويَّة مرويَّة عن الرَّسول الكريم محمَّد (صلى الله عليه وسلم) حول أوصاف الجنة، والقيام بتحوير فكرة هذه الأحاديث، وتطبيقها على فسيفساء قبَّة الصَّخرة المشرَّفة.

(22) كلمة (الجنَّة): موجودة في الحضارة الفارسيَّة القديمة، وتعني حرفيّاً: مكان محاط بجدار من الزَّخارف، وفي اللُّغة العربيَّة، فإنَّ كلمة فردوس، تظهر في القرآن الكريم، بمعنى الجنَّة، وهي أعلى مراتبها، والجنَّة(الرَّمزيَّة) وتظهر من خلال أربعة أنهر "تابعة من إنفورا" (46: Ayalon 1989)

الزَّخارف النَّباتيَّة:

تأتي الزَّخارف النَّباتيَّة على شكل زخارف على جدران أو أرضيّات، فسيفسائيَّة أو زخارف للإطارات الخزفيَّة، وتتمتَّع الفسيفسائيَّة منها داخل قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، بمستوى فنِّيّ رفيع ، والمكعَّبات الزُّجاجيَّة ذات الورقة الذَّهبيَّة المتواجدة بكمِّيّات هائلة، الَّتي تمثِّل خلفيَّة الزَّخارف الفسيفسائيَّة داخل القبَّة، إضافة إلى المكعّبات الزُّجاجيَّة ذات الورقة الفضِّيَّة، ومن الجدير بالذّكر، أنَّ حجم الصَّدف المستخدم وكمِّيَّته(الشكل40:3)، أساس روعة الأشكال النَّباتيَّة وجماليَّتها **(أبو عيشة 2012 :73)**

وتتكوَّن فسيفساء قبَّة الصَّخرة من مكعَّبات زجاجيَّة عديدة، لا يتجاوز ضلع المكعَّب منها 1سم، وهي مختلفة الألوان، وإن كان استخدام اللَّون الأزرق والأخضر والذَّهبيّ بصورة رئيسة ومسيطرة، مع غياب الألوان الأخرى، وثانويَّة مشتقّات الألوان السّابقة **(Ayalon 1989 :23)**.

كما استُخدِمت الزَّخارف النَّباتيَّة في نقش الصَّفائح البرونزيّة، المستعملة على تلك الألواح، المعروفة باسم الرّيبوسة Repousee، والمنفَّذة باستعمال الأزاميل الخاصَّة في إظهار الشَّكل الزُّخرفيّ المطلوب، ويمكن للمتلقّي أن يرى تلك الصَّفائح على أبواب قبَّة الصَّخرة الأربعة، وعلى السَّطح السُّفليّ من جسر الرَّبط بين الأعمدة الدّاخليَّة؛ إذ تتركَّز فيها **(الرَّطروط 1998 :23-30)**

أمّا أشكالها الزُّخرفيَّة؛ فكانت من الأنماط المدهشة، لا سيَّما في موضوع زخرفة شجرة العنب، وسيقانها، وأوراقها، وقطوفها، وكان الفنّان يعمد إلى تصميمها بطريقة إبداعيَّة؛ إذ تخرج من أشكال مزهريَّة، أو نباتات الإكانثوس، وفي بعض الأحيان، يوظِّف الفنّان تشكيلات العنب جنباً إلى جنب أشكال النَّخيل(الشكل41:3)؛ ما يجعل المتلقّي يحار في جمالها، كما في تلك الموجودة على دعامات التَّثمينة الوسطى، وحتّى الرُّخام؛ فقد كان ملبَّساً بالرُّخام المشجَّر والملوَّن **(الفنّيّ 2015 :313)**، ولكن، الصَّواب أنَّ الرُّخام لا يحتوي على زخارف نباتيَّة، بل هو نفسه معرَّق ومموَّج، ما بين الدَّمج السَّكنيّ الغامق والفاتح **(محمَّد أبو عيشة، 21 إبريل -2016، اتِّصال شخصيّ)**.

والأمر اللّافت للانتباه، أنَّ الفسيفساء قد استُخدِمت؛ لإيقاظ الحسِّ وإحيائه داخل النَّفس، فقد انصرف الفنّان المسلم عن تقليد الطَّبيعة تقليداً صادقاً، واستخدم الفروع والورقة البعيدة عن الشَّكل واللَّون؛ لتكوين زخارف تمتاز بالتَّكرار والتَّنوُّع والتَّقابل والتَّناظر، تبدو عليها سيادة مبدأ التَّجريد والرَّمز في الفنِّ الإسلاميّ**(الطرشان 1985 :3-5)**

وهكذا، فقد اختار فنّان الصَّخرة جملة العناصر المكوِّنة لزخارفه من الطَّبيعة، بدءاً من الأشكال النَّباتيَّة، كالأشجار الموجودة في المنطقة بأنواعها: النَّخيل، والزَّيتون، واللَّوز، والكرمة، والصَّنوبر، والفواكه، والورود، ولكن، لم يكتفِ بذلك؛ فاتَّجه الفنُّ الزُّخرفيّ نحو التَّجريد والتَّحوير للعناصر الَّتي ظهرت فيها الأشكال النَّباتيَّة، من أوراق، وأغصان، وفواكه، وورود، وثمار .

وفضلاً عن ذلك، فقد ارتقى الفنّان بزخرفته داخل قبَّة الصَّخرة بالتَّفكير الإنسانيّ، ناقلاً إيّاه من مجال الخرافات والأساطير، إلى التَّأمُّل العلميّ والمشاهدة الصَّحيحة؛ ليصل بذلك إلى الحقيقة، ويقدِّم وثائق للبشريَّة، يدعوها إلى التَّجرُّد من العوائق والنَّزعات، وهذا ما روي عن عبد الملك؛ فقد قاد الثَّقافة بأوسع مفاهيمها، أوّلها المهد، وآخرها اللَّحد، وقال في الحضارة: أن تعيش في حضن الطَّبيعة، الَّتي تحيط بالإنسان، وهي الأرض، وما عليها، وفي جوفها، من جماد ونبات وحيوان.

وما كان الفنّان الأمويّ ليتعامل مع الطَّبيعة؛ إلّا لأنَّها تخضع لنواميس جامعة محكمة، باطنها الدِّقَّة، وظاهرها النِّظام، وهذا ما توفِّره عقيدة الأمَّة، فالفنّان يقدِّم لنا نمط الزَّخرفة واللَّوحة، اعتماداً على الطَّبيعة، ومبدأ التَّكيُّف؛ لأنه ناموس طبيعيّ في هذا الوجود، وهو سنة الله في خلقه، وفي الوقت نفسه، لم يقدّم لنا في أنماطه المخلوقات الحيَّة، الَّتي قدَّمتها الحضارة عبر العصور (**قطب 1983 :6**).

أمّا الفسيفساء الخارجيَّة؛ فقد كانت أنماطها مكوَّنة من الأشجار، من مثل النَّخيل، والزَّيتون، فضلاً عن الأشكال المجنَّح المقاربة للأشكال المجنحة الداخلية في القبة (الشكل 42:3)، وجميعها مشكَّلة على خلفيَّة ذهبيَّة، وترى(AYALON) أنَّ الفسيفساء الخارجيَّة الأصليَّة قد اختفت تماماً؛ بفعل وجودها في الهواء الطَّلق والرُّطوبة، فقد تعرَّضت للتَّلف، كما تشير إلى انعدام اهتمام المؤرِّخين المسلمين بها، للأسف؛ إذ إنَّهم لا يشيرون لها، ولا يقدِّمون وصفاً مفصّلاً لمظهرها وشكلها، ومن جهة أخرى، فقد أورد الباحث غير المسلم (Creswell)، صورة غير واضحة، مفصَّلة عنها، يذكر فيها عناصر مختلفة من الفسيفساء الخارجيَّة (**Creswell 1969:227**) (**Ayalon 1989 :21**)(الشكل43:3)

ويمكن للمتلقّي أن يرى السِّلال المملوءة بالفواكه والورود، والأشكال المزهريَّة، وما يخرج منها من أغصان نباتيَّة بصورة حلزونيَّة، ماثلةً في هذه الزَّخارف الفسيفسائيَّة بكثرة، وله أن يفكِّر فيما يحمله هذا الإطار من دلالات رمزيَّة، تقوده إلى التَّعامل مع المنطقة العلويَّة والقبَّة، بوصفها رمزاً وتمثيلاً للسَّماء أو العرش

والكرسيّ ، وممّا يضفي جمالاً على هذه المزهريّات، ما يظهر عليها من فواكه، كالعنب، والكمَّثرى(الشكل45:3)، والإجاص(الشكل46:3)، والرُّمّان(**Grabar 1996 :78-87**)، فضلاً عن التّيجان[23] الواقعة في أعلاها(**Grabar 1996 :81**)، ذات الأشكال المختلفة ، والمحضونة بنماذج مجنَّحة عن اليمين واليسار (**Ayalon 1989: 62**) ؛ ولا يخفى على أحد، أنَّ التَّجريد للملائكة يؤدّي دوراً في المشاهد الأخرويَّة، وأنَّ مشاهد الزَّخارف المزهريَّة تمثِّل الأعمال الصّالحة، وأنَّ تلك المجنَّحة، تفسِّر تخطيط شخصيَّة الملائكة في الآخرة، كونها تحمل هذه الأعمال الصّالحة.

---

(23)فُسِّرت هذه التّيجان بالغنائم، أو بالأحرى، بالرُّسوم التَّوضيحيَّة من الغنائم، الَّتي ترمز إلى النَّصر الإسلاميّ، والحكّام المسلمين في وقت سابق؛ فقد وُجد اقتراح بوضع تيجان الحكّام الَّذين هزمهم الإسلام. (81: Grabar 1996)

تتعدَّد الآنية الَّتي تحتويها القبَّة في الاشكال والاحجام والالوان؛ وتأتي رمزيتها الدينية متمثلة بالاحاديث النبوية الواصفة لهذه الانية :

-قال عبد الملك في قول الله -تعالى- : "**يطوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُخَلَّدُونَ (17) بِأَكْوَابٍ وَأَبَارِيقَ وَكَأْسٍ مِنْ مَعِينٍ**" (سورة الواقعة: رقم 17/56-18) قال: الولدان المخلَّدون هم الَّذين لا يموتون، **والأكواب واحدها كوب من المكوكبات، وهي القصار الأعناق القصيرة العرى، والأباريق واحدها إبريق، وهي المستطيلة الطَّويلة الأعناق الطَّويلة العرى**، قال: ومثله قوله-تعالى-: "**وَيُطَافُ عَلَيْهِمْ بِآنِيَةٍ مِنْ فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرَا (15) قَوَارِيرَ مِنْ فِضَّةٍ قَدَّرُوهَا تَقْدِيرًا**" (سورة الإنسان: رقم 15/76-16) **فالآنية: الأقداح، والأكواب الَّتي تشرب**، وقوله- تعالى-: "**قَوَارِيرَا (15) قَوَارِيرَ مِنْ فِضَّةٍ قَدَّرُوهَا تَقْدِيرًا** " (سورة الإنسان: رقم 15/76-16)؛ **فالقوارير: الزُّجاج، يعني ذلك الزُّجاج من فضَّة، فاجتمع فيها صفاء الزُّجاج في بياض الفضَّة، وهي من فضَّة.**

– قال وهب بن منبّه –رضي الله عنه– أنَّ الله –تعالى– خلق الجنَّة ...، فيها أزواج مطهَّرة من **الحور العين،** خلقهنَّ الله –تعالى– من نور كأنهنَّ **الياقوت والمرجان،** فيهنَّ قاصرات الطَّرف من غير أزواجهنّ، فلا ينظرن إلى أحد سواهم، لم يطمثهنَّ إنس قبلهم ولا جانّ، كلَّما جامع واحدة منهنّ أصاب بكراً، وعليها سبعون حلَّة مختلفة الألوان، حملها أخفُّ عليه من شعرة في بدنها، يرى مخّ ساقها من وراء لحمها وعظمها، وجمالها كما يرى **الشّراب الأحمر في الزُّجاج الأبيض، رؤوسهنَّ مكلَّلة بالدُّرِّ والياقوت والجوهر ،مرصَّعة بالياقوت الأحمر.**

وعن أبي هريرة رضي الله عنه (الثابت في الصحيحين) أن النبي – صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ – قال: إن أول زمرة يدخلون الجنة على صورة القمر ليلة البدر، ثم الذين يلونهم على أشد كوكب دري في السماء إضاءة، لا يبولون ولا يتغوطون، ولا يتفلون ولا يمتخطون، أمشاطهم الذهب، ورشحهم المسك، ومجامرهم الألوة . الألنجوج، عود الطيب . وأزواجهم الحور العين، على خلق رجل واحد، على صورة أبيهم آدم، ستون ذراعا في السماء.

ومعنى (رشحهم المسك) أي: عرقهم كالمسك في طيب رائحته، و (المجامر): جمع [مِجْمَر] و [مُجْمَر] ،والأول: هو الذي يوضع فيه النار للبخور، والثاني: هوالذي يُتبخر به وأُعدّ له الجمر.

ومعنى (الألوة):العود الهندي الذي يُتبخر به، وقال الحافظ ابن حجر في الفتح: الألنجوج هو العود الذي يُتبخر به، ولفظ (الألنجوج) :(الألوة) ، و (العود) تفسير التفسير وقوله :(ستون ذراعًا في السماء) أي: في العلو والارتفاع" **(ابن حجر 1959 –ج9 :590)**

وَقَدْ يُقَال إِنَّ رَائِحَة الْعُود إِنَّمَا تَفُوح بِوَضْعِهِ فِي النَّار وَالْجَنَّة لَا نَار فِيهَا وَمِنْ ثَمَّ قَالَ الْإِسْمَاعِيلِيّ بَعْد تَخْرِيج الْحَدِيث الْمَذْكُور: يُنْظَر هَلْ فِي الْجَنَّة نَار؟ وَيُجَاب بِاحْتِمَالِ أَنْ يَشْتَعِل بِغَيْرِ نَار بَلْ بِقَوْلِهِ: كُنْ، وَإِنَّمَا سُمِّيَتْ مِجْمَرَة بِاعْتِبَارِ مَا كَانَ فِي الْأَصْل، وَيُحْتَمَل أَنْ يَشْتَعِل بِنَارٍ لَا ضَرَر فِيهَا وَلَا إِحْرَاق، أَوْ يَفُوح بِغَيْرِ اِشْتِعَال ، وَقَالَ الْقُرْطُبِيّ: قَدْ يُقَال أَيّ حَاجَة لَهُمْ إِلَى الْمُشْط وَهُمْ مُرْد وَشُعُورهمْ لَا تَتَّسِخ؟ وَأَيّ حَاجَة لَهُمْ إِلَى الْبَخُور وَرِيحهمْ أَطْيَب مِنْ الْمِسْك؟**(عويضة د.ت –ج2 :383)**

وهكذا، فقد قدَّم الفنّان الأمويّ الطَّبيعة بعظمتها، في عطاء جميل، يترجم رأياً، ويعبِّر عن إحساس، وإبداع، وإيمان، منوِّعاً في التَّصميمات العديدة، والزَّخارف البديعة؛ ليجد المتلقّي نفسه فيها، كلٌّ بحسب ما يشعر ويفكِّر؛ فالمتلقّي في معرضٍ لعالم الأوراق، بل في متحف، يجمع ما بين الأوراق، والأكاليل الزّهريَّة، الَّتي يظهر فيها.

حيث رُسِمَت هذه الفاكهة، ورُكِّبَت بعناية فائقة، باستخدام إطارات صغيرة من الحجارة، بقياس (1–0.5) سم، في المثمَّن الدّاخليّ.

و(1–1.5) سم بصورة عامَّة في رقبة القَّبة(**أبو عيشة 2012 :65**)، وفيها مسحة جماليَّة، ناجمة عن اللَّون؛ فقد بدت الألوان قويَّة خالدة، كيف لا، والذَّهبيّ والأخضر والأزرق حاضرة بقوَّة لدى الفنّان الأمويّ، ولعلَّ مردُّ ذلك ، ما تحمله تلك الألوان من جمال ورمزيَّة؛ فالأخضر تعبير عن الضَّوء، والأزرق ظلام يظلِّل أطراف الأوراق، ولم يغفل ذلك الفنّان التَّرصيع؛ إذ يراه المتلقّي ماثلاً في الكمَّثرى؛ انطلاقاً من تأثير الثَّراء والتَّرف الكبيرين (**Ayalon 1989 :20–49**)

ومن أوصاف النَّباتات والفواكه والورود:

– هناك أصناف من الفواكه، قدَّمها جميعها باللَّون الأخضر، ومنها: التّين (الشَّكل 47:3)، والتُّفّاح (الشَّكل 48:3) ، و**الهليون(سكوم)**:مُثِلة بحزمة مربوطه وموضوعة على الورقة بشريط ذو لون رمادي او احمر (الشكل49:3).

– **الكرز:** كانت هذه الأنماط قليلة، منها نموذج مقدَّم بتصميم، يبرز قيمة اللَّون الأخضر، وقلَّة منها أبدعها الفنّان بالأكاليل(الشكل50:3) .

أمّا الفواكه؛ فقد أظهرها الفنّان بصورة عريضة داخل اللّوحة؛ حتّى يغطّي جوانب الزّوايا، مزخرفاً إيّاها، ومضفياً عليها لمسات من اللّونين: الأخضر، والذّهبيّ، فضلاً عن اللّون الأسود، الظّاهر بأسلوب شفّاف، في البرواز الخارجيّ المحيط بهذه الأشجار، بينما بدت الأوراق بطول قصير، وكأنّها قاتمة في مكان مظلم، تنمو من خلاله، وهي تمثّل أوراق شجرة زيتون؛ إذ لم يظهر عليها أيَّة فاكهة **(حمدان وبينللي ونور الدّين 2010 :34)**

– الأوراق: درج الفنّان على تقسيم الأوراق إلى قسمين، يمكن تحديدهما، والتّعرُّف عليها، بالظِّلّ؛ واحد أخضر، والآخر أزرق، ووفق الأنماط، يمكننا أن نرى ألفة عدد كبير من أوراق دالية الكرمة، في الفسيفساء البيزنطيَّة **(الفنّيّ 2007 :417)**، إلّا أنَّه لم يكن بين الأسلوبين: الأمويّ، والبيزنطيّ، أيَّ تلاقٍ، إلّا في المظهر، كما ظهرت أوراق التّين مع الفاكهة، على دعامات الأقواس الشّماليَّة الغربيَّة؛ فبدت وكأنّها شريحة مجزّأة إلى سبعة أجزاء، بينما يجد المتلقّي هذا النّمط، في الحضارة الرّومانيَّة، في دائرة وشريحتها أربعة أجزاء، ولم ينسَ الفنّان الأمويّ السّاق؛ إذ قدّم الأوراق وكأنَّ لها ساقاً صغيرة، ومنها اللّون الأخضر، وجعل لكلِّ ورقة من هذه الأوراق أسلوباً خاصّاً بها، يختلف عن الأساليب الأخرى لمثيلاتها، كما أنَّه وضعها في قمّة القوس العليا، فكانت لوحته تمثيلاً لأوراق الكرمة، والخرشوف **(محمّد أبو عيشة، 18 أذار –2017، مقابلة شخصيّ)**

ويحضرني في هذا المقام، ما قالته الباحثة في فنّ الفسيفساء (مارجريت فان برشيم)، عن قبَّة الصَّخرة المشرَّفة وزخارفها: "هنا في قبَّة الصَّخرة، تحت هذه الأسقف المليئة بالظِّلال، والمضاءة ببريق التّسرات الذَّهبيَّة، هذا الجوُّ من الجلال والغموض والتَّبجيل المجرَّد، هو في الواقع أكثر بكثير من أن يتحقَّق، من خلال تصوير الأشخاص؛ فالمسلمون في هذه الفسيفساء، كانوا يريدون أن يجعلوا من هذا الصَّرح جنَّة حقيقيَّة مدهشة" **(Van Barchem 1969: 320–321)**

أمّا الأساليب الّتي تزخرف الدّائرة الحاملة لرقبة قبَّة الصَّخرة المشرَّفة؛ فكانت متعدِّدة، كيف لا، وكلّ جهة مزخرفة بأسلوبين، بل إنَّ كلّ داخل قبَّة الصَّخرة المشرَّفة مختلفة في أساليب زخرفتها عن الأخرى؛ فالموجودة على القبَّة، مزخرفة بأشكال لولبيَّة متكرِّرة، مكوَّنة من أوراق الإكانثاس، بينما تبدو المساحة بينهما مزخرفة بأوراق نباتيَّة مختلفة الأشكال. **(Ayalon 1989 :61)**

فقد ظهرت أنماط العناصر النَّباتيَّة، ذات الأنواع المختلفة، والأشكال المتعدِّدة لكلّ نوع منها؛ فظهرت أشكال ورقة النَّخيل، وأوراق العنب، وقطوفه، والشَّكل المجنَّح، والأشكال الزّهريّة، والتّيجان، وورقة الإكانثاس**(Ayalon 1989 :61)** ، وأمّا النَّوع الثّاني من تلك الأنماط المستخدمة في زخرفة الرُّخاميَّة في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة؛ فكانت العناصر المعماريَّة المشكَّلة من العقود، والتّيجان (الشَّكل 51:3)، والأعمدة ذات الأشكال المختلفة والمتعدِّدة، مرتبطةً مع الأشكال الهندسيَّة، في بعض الأحيان.

الزَّخارف الهندسيَّة:

وقد اتَّجه الفنّان المسلم منذ العصر الأمويّ إلى توظيف الزَّخارف الهندسيَّة بصورة واضحة، مبدعاً فيها، بالرَّغم من أنَّ أشكالها الأساسيَّة، نابعة من الأشكال البسيطة، من مثل المربَّعات، والمثلَّثات، والدَّوائر المتماسكة، والشَّكل الخماسيّ، والسُّداسيّ، والمثمَّن، والمعشَّر والاثني عشر، وغيره **(خنفر 2000 :96)**.

ويمتاز الفنّان المسلم باستخدام طابع هندسيّ قويّ، يتمثَّل في الأشكال النَّجميَّة متعدِّدة الأضلاع، (الأطباق النَّجميَّة)، الَّتي تشير إلى السَّماء، وما تحتويه من نجوم مختلفة، تنير ظلمة اللَّيل **(إخوان الصَّفا 1957 –القسم الرياضي :53)**، وما هذه الأشكال، إلّا زخارف عديدة الأضلاع، تُرَكَّب إلى جوار بعضها بعضا؛ فيتألَّف منها شبه طبق، في وسطه شكل نجميّ، ويرى المؤرِّخون أنَّ زخرفة هذا النَّمط

الهندسيّ، تعكس مجموعة من المواهب الَّتي استلهمها الفنّان المسلم من القرآن الكريم، كقوله –تعالى–: "إِنَّهُ هُوَ يُبْدِئُ وَيُعِيدُ" (سورة البروج: رقم 13/85)، فهذه الزَّخارف وسيلة في يد ذلك الفنّان؛ يترجم بها تصوُّره للنِّظام الهندسيِّ الكونيّ البديع، وإعجابه بدقَّة خلق الخالق، وجمال صنعه ، وقد استُخدِمت الزَّخارف الهندسيَّة فوق أسطح القباب؛ فجرَّدتها من مظهرها الموحى بالنَّقل، إلى الإيحاء بالصُّعود إلى أعلى، اعتماداً على النُّقوش الهندسيَّة، ومنها أشكال النُّجوم، والكواكب، والمجرّات، الَّتي ترمز إلى السَّماء الواسعة أو الكون الفسيح ، **وقد حَوت قبَّة الصَّخرة المشرَّفة على الزَّخارف الهندسيَّة وقد تم ذكرها سابقاً.**

مزايا زخارف قبَّة الصَّخرة المشرَّفة:

قدَّمت اللَّوحات الزُّخرفيَّة في قبَّة الصَّخرة العنصر التَّعبيريّ المتَّجه إلى عالم المعنى، وقدَّمت العنصر التَّزيينيّ، انطلاقاً من الاهتمام بالحُسن، وتجنُّب الفراغ الَّذي يثير الخوف؛ فالزخارف الظّاهرة في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، توحي بعمل الفنّان، الَّذي يبدو وكأنَّه يختار من كلِّ بستان زهرة، ومن كلّ زهرة ثمرة؛ ليحشد في عمله الفنِّيّ العناصر النَّباتيَّة، والوحدات الزُّخرفيَّة، والزَّخارف الكتابيَّة كلّها، لتسهم بمجملها في تحقيق الرَّغبة في إبداع أثر فنِّيّ أصيل.

وعلى الرَّغم من تعدُّد أنواع الموادّ وأشكالها وحجومها وعناصرها، وتقسيم السُّطوح إلى مساحات هندسيَّة مختلفة، تزيِّنها وحدات زخرفيَّة متكاملة مع غيرها، إلّا أنَّ هذا التَّنوُّع قدَّم ويقدِّم لنا عنصراً كاملاً في حدِّ ذاته، ويمكن ملاحظة ميِّزة الزَّخارف الفسيفسائيَّة في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، فيما يأتي:

1- تشكّل بداية أساسيَّة لفنِّ الزَّخرفة العربيّ الإسلاميّ، واتِّصالها بالزَّخرفة المحلِّيَّة في بلاد الشّامّ اتِّصالاً واضحاً؛ فصانعو هذه الزَّخرفات هم السُّكّان الأصليّون(**Van Berchem 1964 :280**)، وهم من العرب الَّذين دانوا بالمسيحيَّة، ثمَّ انتقلوا إلى الإسلام، أو استمرّوا على دينهم، وكانت لهم مكانتهم ودورهم؛ باعتبارهم من أهل الذِّمَّة.

2- هذه الزَّخرفة تحوير رفيع لعناصر واقعيَّة، من أشجار، وأزهار، وأوعية، ولكنها، لم تحافظ على واقعيَّتها، بل أصبحت أشكالاً فنِّيَّة مبدعة؛ ما جعل النُّقّاد ينظرون إلى الفنِّ الإسلاميّ، منذ نشأته، على أنَّه فنّ إبداعيّ، لا فنّ نقليّ يحاكي الواقع؛ كيف لا، وقد تفنَّن الرَّسّام في التَّعبير عن تفاصيل كلِّ عنصر، بأسلوب فنِّيّ. (**الرَّطروط 1998 : 29**)

3- تتشابه العناصر الموزَّعة في أنحاء قبَّة الصَّخرة المشرَّفة؛ فليس لعنصر مستمَّد من نبات محدَّد أن يتكرَّر في حالتين ؛ ولذلك فإنَّ مواضيع الزَّخرفة في القبَّة ذات غنى لا حدَّ له، ما جعل الرَّسَّام والمنفِّذ الفسيفسائيّ، يبرعان في إحضار الألوان الرَّمزيَّة؛ تماشياً مع معاني العناصر، لا مع حقيقتها اللَّونيَّة الواقعيّة، من جهة، ومع الانسجام اللَّونيّ والجمال الفنِّيّ، من جهة أخرى.

4- تُعَدُّ زخرفة الصَّخرة الدّاخليَّة أجمل ما قدَّمته عبقريَّة الفنّان الصّانع المبدع، وهي مؤلَّفة من أشرطة، تتجمَّع فيها الزَّخارف الذَّهبيَّة، على أرضيَّة معتمة خضراء مزرقَّة (خضراء تميل إلى الزَّراق)، وثمَّة حلقة عليا كاملة من الكتابات القرآنيَّة، بالخطِّ الكوفيّ الجميل، تشتمل على الآيتين (255 ،256)، من سورة البقرة (**محمَّد أبو عيشة، 23أيار-2017، اتِّصال شخصيّ**)، وفضلاً عن ذلك، فإنَّ القبَّة تحمل عناصر نباتيَّة وهندسيَّة عديدة، وكذلك العديد من الأواني الحاملة:

أ- الأواني الحاملة تفيد الفنّان في إبراز الشَّكل، ومحاولة الاهتمام بالحجم، عن طريق تخطيط الأبنية؛ لتبدو فوق الأفق أو تحته مزيَّنة بزخارف تجريديَّة دقيقة، وهو شكل متناظر متوازن، لكنَّه ليس بشكل

واقعيّ، وقد حاول المصوِّر التَّعبير عن المنظور مرَّة واحدة، برسم فتحة الآنية وعنقها؛ وإذا كانت أكثر هذه الأواني مزهريات وأحواضاً ذات عروات أو بدونها، فإنَّ بعضها منبسط، تختلط حدوده العليا بالأزهار والأوراق (**الفنّيّ 2007 :412-413**).

ب – الأشجار تبدو أقلّ رشاقة، وأحياناً، أكثر من الواقع، وفي أشجار النَّخيل يتجلّى السَّعف واضحاً، فوق عناقيد التَّمر، وكذلك على طرفي شجرة النَّخيل، الَّتي لا تبدو باسقة، تقوم نخلتان صغيرتان، وأمّا جذع النَّخلة؛ فتبدو فيه حراشف السّعف واضحة أيضاً، إلّا أنَّ الفنّان يتَّجه إلى الرَّمز في نخلة أخرى؛ فنرى الجذع مرَّة وقد انقلب إلى مجموعة دوائر، ومجموعة من التَّشكيلات الزُّخرفيَّة المجرَّدة؛ لتظهر على طرفيه نباتات محدَّدة، تبتعد عن أن تكون شجرة أو زهرة، ولا تختلف أشكال الأشجار الأخرى كالزَّيتون واللَّوز، في تكوينها عن أشجار النَّخيل؛ فهي مساحة ذات حدود مورَّقة، تتخلَّلها أغصان مفرّعة وثمار، تقوم على جذع مزخرف، وعلى طرفيها أشجار صغيرة، مصمَّمة بالطَّريقة نفسها (**حمدان وبينللي، ونور الدّين 2010 :38**).

5 – طريقة الرَّسم: امتاز الفنّان في هذا العصر بصبره في صناعته، وحرصه على الإتقان، وما ينبثق عنها من قدرة ابتكاريَّة غير محدودة؛ فرسم الأشجار الموجودة، وظهرت في أعماله، في قصر هشام، في خربة المفجر، وبخاصَّة صور شجرة التُّفّاح الشَّهيرة، ومثيلتها لشجرة الزَّيتون، فضلاً عن الباقات الباسقة المغروسة في أوانٍ (أمفورا أو مزهريّات) بسيطة، ترتفع بالعرض يعادل خمس ارتفاعها، مؤلَّفة من مساحة مورَّقة في أطرافها، وقلبها ثمار الرُّمّان أو العناقيد أو اللَّوز، وحولها الأوراق والبراعم والأكواز الملوَّنة، وكثيرا ما استعمل الفنّان المزخرف في فسيفساء قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، الأوراق اللَّوزيَّة تزيِّنها من الدّاخل وريقات وأغصان وفواكه مختلفة، الأمر الَّذي يزيد في غنى هذه العناصر الحاضرة في المساحات الفسيفسائيَّة (**التّلّ 1980 : 8**).

– كما أنَّ المزخرف، قد استعاد أشكال قرون السَّعادة (الرخى)، المألوفة في الفنون الكلاسيكيَّة، ولكن، نراها وقد أعطت فرصة جيِّدة للمزخرف؛ لكي يتفنَّن في تشكيلها وتفريعها وزخرفتها وتلوينها، بطريقة تميِّزه عن الفنون السّابقة، وتجعل له بصمته الخاصَّة.

– واستفاد المزخرف من أشكال الأصداف؛ فحوَّرها بأشكال مختلفة، واستعاد شوكة الكركر، أو ما يُسمّى ورقة الأقنثة، وهي كورقة الكرمة، من الزَّخرفة الكلاسيكيَّة، إلّا أنَّها في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة مقترنة بإناء، كأنَّه ناتج عنها، وكما هو الحال في التّاج الكورنثيّ؛ فإنَّنا نرى الأقنثة، قد تفرَّعت وتراخت بصورة زخرفيَّ منمَّطة (**ابراهيم 2013– 15سبتمبر :http://alrai.com/article/606758.html**).

– حاول الفنّان المصمِّم أن يستفيد من الأصداف واللَّآلئ، في إغناء الأحجار الفسيفسائية؛ لكي يؤكِّد معنى الحليّ في هذه الأشكال، كوز الصَّنوبر، محاطة بأوراق أو متفرِّعة عن أغصان محفورة، كما قام أحياناً، بتأويل هذه العناصر؛ لتصبح صبغة زخرفيَّة مجرَّدة (**ابراهيم 2013– 15سبتمبر : http://alrai.com/article/606758.html**).

6– أحيطت المواضيع بإطارات زخرفيَّة مؤلَّفة من أشكال هندسيَّة ذات ظلال توحي بحجمها، أو شرائط لولبيَّة أحسن إظهار بعدها الثّالث، أو أشكال مكرَّرة، هي لوزات أو أوراق أو نجوم مثمَّنة أو أزهار أو دوائر، على شكل دواليب أو على أشكال هندسيَّة مجرَّدة، وقد يتألف الإطار أحياناً، من غصن ممتدّ، أو شريط إكليليّ مستمرّ، أو حصيرة ذات تكوينات هندسيَّة مزخرفة(**ابراهيم 2013– 15سبتمبر : http://alrai.com/article/606758.html**).

7– الاختلاف الشَّديد في التَّكوين والتَّصوير وتنظيم الأشرطة، بين الألواح القائمة على الجدران؛ ما يدلُّ على غنى لا حدَّ له، في اختيار الصِّيغ الزُّخرفيَّة، ممّا لم يظهر له نظير في الفنون السّابقة أو اللّاحقة.

8- خروج التَّصوير الإسلاميّ عن أصول الهيئة الطَّبيعيَّة لم يكن من فراغ، وإنَّما تستدعيه نيَّة مستقرَّة في الطّبع، مبعثها عدم مضاهاة الخالق، أو الاستهانة بعظمته؛ ما جعل بعض الفنّانين يميلون إلى مخالفة الطَّبيعة.

الفصل الرّابع

المدلول الرَّمزيُّ والدّينيّ للعناصر الزُّخرفيَّة ما قبل الاسلام[24]:

تشكِّل الرُّموز نقطة الالتقاء المضيئة بين الفنون، والعامل المشترك الَّذي يكوِّن اللُّحمة النَّسيجيَّة فيها، وتستمدُّ مفهومها الجماليّ، في الفنون بعامَّة، من عناصرها، قال ابن وهب: "وأمّا الرَّمز؛ فهو ما أُخْفِيَ من الكلام، وإنَّما يستعمل المتكلِّم الرَّمز في كلامه فيما يريد طَيَّهُ عن كافَّة النّاس، والإفصاح به إلى بعضهم؛ فيجعل للكلمة أو الحرف اسماً من أسماء الطُّيور والوحوش أو سائر الأجناس، أو حرفاً من حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه الرَّمز؛ فيكون ذلك قولاً مفهوماً بينهما، مرموزاً عن غيرهما" **(الجنديّ، 1958، ص70)**.

---

(24) (ما قبل الإسلام): نشأت المسيحيَّة من جذور مشتركة مع الدّيانة اليهوديَّة، ولا تزال آثار هذه الأصول المشتركة بادية إلى اليوم، من خلال تقديس المسيحيّين للتَّوارة، الَّتي يطلقون عليها، إلى جانب عدد من الأسفار الأخرى، اسم العهد القديم، الَّذي يشكِّل القسم الأوَّل من الكتاب المقدَّس لدى المسيحيّين، في

حين يُعَدُّ العهد الجديد القسم الثّاني منه .(الصديقيّ 2012 :573)

التَّوراة: أساس النُّصوص اليهوديَّة المقدَّسة كافَّة، وتشمل بمفهومها الأساسيّ المحض، الأسفار الخمسة لسيِّدنا موسى –عليه السَّلام–، الَّتي تسرد قصَّة الخليقة، وعهد الله مع سيِّدنا إبراهيم وذرِّيَّته –عليهم السلام–، وقصَّة الخروج من مصر، والتَّجلي على جبل سيناء (حيث أنزل الله الوصايا العشر)، وتجوال بني إسرائيل في الصَّحراء، وتكراراً لتلك التَّجربة قبل دخول بني إسرائيل إلى الأرض المقدَّسة بوقت قصير، وكلمة التَّوراة تعني التَّعليم، والكتاب المقدَّس(العهد القديم) معروف بالعبريَّة ب(تاناخ)، وتتكوَّن من الحروف الأولى مجموعة الكتب الثلاث الَّتي يشملها الكتاب المقدَّس: الأسفار الخمسة (توراة)، والأنبياء(نفيئيم)، والكتب الكدونة (كتوفيم). والعهد القديم: هو ما يزعم النَّصارى أنَّه كُتِب فيه ما أوحى الله به للأنبياء قبل ظهور عيسى –عليه السَّلام–، وفيه حديث عن آدم، ونوح، وإبراهيم، وغيرهم، –عليهم السَّلام– جميعاً، كما أنَّه يحتوي على وصايا وأحكام وبشارة بالمسيح –عليه السَّلام–. وأمّا العهد الجديد؛ فيزعمون أنَّه مكمِّل للعهد القديم، وفيه حديث عن عيسى – عليه السَّلام–، وحياته، وأعماله، وتعاليمه، وغير ذلك. (رودلف 1974 :63)

وتختلف القيم الجماليَّة في المباني باختلاف وظائفها، ويُتَوَقَّع أنْ يكون لكلٍّ منها قيمة جماليَّة تميِّزها عن غيرها، **فما مدلولات تلك العناصر الجماليَّة في هذه المباني؟ وكيف أصبحت العقيدة نمطاً في اللَّوحات الفنِّيَّة؟**

4.1 مدلولات العناصر الزُّخرفيَّة:

يُعَدُّ التَّعبير الرَّمزيُّ أكثر الأساليب عمقاً في تناول مضمون الفنّ؛ لأنَّ الفنّان يعتمد فيه على صور عديدة من التَّعبيرات، لتوصيل ما بداخله من انفعالات إلى المتلقّي، موظِّفاً التَّشبيهات، والاستعارات، والإيحاءات، والعلامات، والدِّلالات، والرُّموز، وتجريد الحقائق الطَّبيعيَّة.

ويحتاج ذلك المستوى من التَّعبير الرَّمزيّ إلى نظير إدراكيٍّ أعلى لدى المتلقّي؛ لاعتماده على الخيال والفهم، فهو يتوقَّف على ثقافته وخلفيَّته، إذ قد يعبِّر المرء عن الحبِّ رمزيّاً بوردة حمراء، وعلى العكس منه يقف التَّعبير الصَّريح المباشر من مثل الرَّسم والتَّصوير. **(درويش 2013 :662)**

ويميل المعماريُّ إلى استعمال التَّعبير الرَّمزيّ في المباني المتعدِّدة؛ ليبتعد عن السَّطحيَّة والملل، الأمر الَّذي يفسِّر تلك الرَّمزيّات المتنوِّعة في المباني الدّينيَّة والجنائزيَّة على مرَّ العصور، وهناك دافع

آخر يطفو على السَّطح؛ فقد تكوَّنت مفردات العناصر المعماريَّة بدايةً للتَّعبير عن وظيفة معيَّنة، ما دفع الفنّان إلى اللُّجوء إلى الإشارة؛ لتوضيح ماهيَّة البناء، وإيصال الفكرة إلى المتلقّي سريعاً**(ياسين 2000 :105)**، ومن ذلك، اختيار الدّين المسيحيّ الصَّليب رمزاً، واتِّخاذ المسلمون من الهلال رمزاً مباشراً.

4.1.1 تعريف المدلول الرَّمزيّ:

المدلول:

يرد لفظ مَدلول في معجم اللُّغة العربيَّة المعاصرة مفرداً لكلمة مدلولات، وهو اسم مفعول من دلَّ، بمعنى مفهوم، كما تأتي كلمة مدلول في المعجم الغنيّ بمعنى فحوى الصّورة الذِّهنيَّة ومؤدّاها؛ لِما تدلُّ عليه، أو ما تحيل إليه. **(ابو العزم 2011 :23721)**

ويُعرَّف المدلول اصطلاحاً على أنَّه: الصّورة المفهوميَّة الَّتي تتولَّد في الذِّهن، إثر تلقّي الصّورة الحسِّيَّة الدّالّة. **(حسن 2010 :48)**

ولقد تنبَّه علماء السّيميلوجيا[25] إلى أنَّ مدلول علامة ما، قد يكون واحداً أو متعدِّداً، فالكلمة الواحدة قد تدلُّ على أشياء مختلفة، وفي ضوء ذلك، صُنِّفَت إلى: مدلولات وحيدة المعنى، وأخرى عديدة المعنى؛ فالنَّوع الأوَّل، إنَّما يعني أنَّها تُحيل إلى مدلول واحد، وأمّا النَّوع الثّاني؛ فيشير إلى وجود مدلول ثانٍ يستند إلى وجود معنى أوَّل، فهو علامات فضفاضة ورمزيَّة، ترتبط ارتباطاً غامضاً مع سلسلة غير محدَّدة من المدلولات **(ايكو 2010 :83-84)**

وهذا ما ينطبق على مفهوم المدلول في الصّورة أو العمل الفنّيّ؛ فالدّالُّ هو الجانب المحسوس، وأمّا المدلول؛ فهو الجانب الإدراكيّ، المدرَك بالعقل.

---

(25) السّيميلوجيا: العلم الَّذي يبحث في اللُّغويَّة أو الرَّمزيَّة، أو علم الإشارات أو العلامات، ويعتمد الدّارس له على أمرين، هما: تفكيك النَّصّ، وتركيبه، وقد تخترع العلامات أو يصنعها الإنسان؛ إذ يتعدّى هذا العلم كلّ ما هو منطوق إلى ما هو بصريّ، كلغة الصُّمّ والبُكْم، وإشارات المرور، وتصميم الأزياء، والشّيفرة السِّرِّيَّة... إلخ، وهكذا، فإنَّ السّيميلوجيا بوصفها علماً للأنظمة اللُّغويَّة وغير اللُّغويَّة، تدفع علماءها إلى البحث عن الوظائف المباشرة وغير المباشرة، و المقصديّات. (حمداوي 7: 2011)

الرَّمز:

يُعَرَّف الرَّمز لغويّاً في لسان العرب بأنَّه: صوت خفيّ باللِّسان كالهمس، ويكون تحريك الشَّفتين بكلام غير مفهوم باللَّفظ من غير إبانة الصّوت، وإنَّما هو إشارة بهما، وقيل: هو إشارة وإيماءات بالعينين والحاجبين والشَّفتين والفم، وهو كلُّ ما أشار إليه المرء بيد، أو عين .**(ابن منظور 1994 :436)**

كما يدلُّ الرَّمز على العلامة الخاصَّة الدّالَّة على شيء ما قائم بذاته؛ فتدلُّ على معنى مقصود يفهم منها، عن طريق الاصطلاحات، فتمثِّله، وتحلُّ محلَّه، كما في الكتابة والرُّسوم الفنِّيَّة والعمليات الحسابيَّة، ومن هنا، كان استخدام الرُّموز في الحضارات القديمة لإضفاء معانٍ تتناسب معها في المفاهيم والمعتقدات؛ لتكون تجسيداً ماديّاً لشيء معنويّ، لا يمكن التَّعبير عنه بالوسائل العاديَّة من كتابة أو إشارة **.(بدويّ 1991 :348)**

والرَّمز اصطلاحاً إنَّما يعني: إدراك شيء ما يقف بديلاً عن غيره، أو يحلُّ محلَّه، أو يمثِّله؛ بحيث تكون العلاقة بينهما علاقة الخاصّ بالعامّ، أو المحسوس بالمجرَّد، انطلاقاً من أنَّ الرَّمز له وجود حقيقيّ مُشخَّص، وفكرة، أو معنى محدَّد. **(شعبو 2005 :180)**

ويبدو أنَّ مفهوم الرَّمز بوصفه تمثيلاً لشيء أو فكرة أو معنى بوجود محسوس، قد تكرَّر عند كثير من الدّارسين؛ فاتَّفقوا عليه **(عطيَّة 1996 :161)**، ومعنى ذلك، أنّ الرَّمز وثيق الصِّلة بالفكرة والموضوع الَّذي يُستخدَم فيه؛ ليكون مماثلاً لصفة ما يرمز إليه أو يمثِّله، ما يجعل صفة الإحلال خاصِّيَّة يتفرَّد بها عن العلامات الدِّلاليَّة الأخرى.

ومن خلال هذه التَّعريفات، نجد أنَّ الإحلال يمثِّل صفة وخاصِّيَّة مشتركة حول مفهوم الرَّمز؛ فهي توضع لقدرة الرَّمز على أن يحلَّ محلَّه ذلك الشّيء الَّذي يكون بينهما تشابه واشتراك في أكثر من جانب، إذ يكوِّنان بذلك وحدة عضوية، كما في العلاقة بين الشّكل والمضمون في العمل الفنِّيّ، وبذلك يكون الرَّمز في أصله مرتبطاً بشيء ما، نتعرَّف به ومن خلاله على شخص أو شيء ما كان معروفاً لدينا من قبل .**(توفيق 2002 :53)**

أمّا المفهوم الإجرائيُّ للرَّمز في الفنون؛ فهو تجسيد للصُّور والأفكار الإنسانيَّة، إذ يمثِّل من خلال خصائصه الشَّكليَّة بطريقة إيحائيَّة ما هو مُضمَر في الواقع، ويعمَد المرء إليه للتَّعبير عن مجموعة من القيم والأفكار بالتَّلميح والإيحاء؛ ما يجعله متفرِّداً عن غيره من علامات ودِلالات.

أمّا الرَّمزية في العمارة؛ فهي استعمال أشكال معماريَّة، تُعَدُّ بتكوينها وتفاصيلها، رمزاً لقوى دينيَّة أو اجتماعيَّة، ومن خلالها، يستطيع المعماريّ إيجاد وسيلة للتَّخاطب والتَّعبير، إذ إنَّها الجانب المرئيَّ في العمارة الَّذي يخاطب عواطف الإنسان وأحاسيسه بصورة ظاهريَّة أو باطنيّة، فالرَّمزية في العمارة تحمل معنى ميتافيزيقيّاً [26] .**(الجبلاوي 2009 :14)**

(26) الميتافيزيقيّ (Metaphysics): هو ما وراء الطَّبيعة، والبحث في مشكلات الوجود اللّامادِّيّ، وعلله الأولى، وغايته القصوى، ونحو ذلك من الموضوعات الَّتي تهدف إلى البحث فيما وراء الظَّواهر المحسوسة، ويقوم منهجه على التَّأمُّل الباطنيّ لذات تريد أن تسمو في الحالة الحسِّيَّة والنَّفسيَّة، وتعرف بأنَّها: فرع من الفلسفة، يتَّصل بالطَّبيعة الأساسيَّة للواقع، ويُسمَّى كذلك علم ما وراء الطَّبيعة، ويهدف إلى تقديم وصف منظَّم للعالم والمبادئ الَّتي تحكمه، مختلفاً بذلك عن العلوم الطَّبيعيَّة الَّتي تدرس مظاهر محدَّدة من العالم .(إمام 2007 :186)

والرَّمزيَّة مصدر من (symbolon)، معروفة منذ أمد بعيد عند اليونان باسم (symbol)، والرَّمز (symbolisme)، وهي الصِّلة الَّتي توضع مع بعض شيئين قد يكونا مختلفين، أمّا الاسم؛ فيعني الشّارة أو الإشارة إلى شيء ما، باستخدام الفعل، أو الرَّمز الَّذي يمكن للمرء قراءته، ويعرف باللُّغة الفرنسيَّة بـ(symbole)، وفي اللّاتينيَّة (signum)، وهو ما يعبِّر عن شيء آخر، وبخاصَّة الشَّيء المعروف(**ويورين 1997 :229**)، ويلتقي هذا التَّعريف مع ما وضَّحه إخوان الصَّفا في التّاريخ الإسلاميّ؛ فالرَّمز بمفهومهم، إنَّما يعني الإيحاء، والتَّعبير غير المباشر عن النَّواحي النَّفسيَّة المستترة، الَّتي لا تقوى اللُّغة في دلالتها الوضعيَّة على أدائها، وبذلك يكون الرَّمز الصِّلة بين الذّات والأشياء، وترجمة المشاعر عن طريق الإنارة النَّفسيَّة، لا بالتَّسمية والتَّصريح المباشر. (**إخوان الصَّفا 1957 (46:**

وقد وجد الإنسان في الكهوف، وهي أقدم صور العمارة الأوَّليَّة، ملامح رمزيَّة، من مثل الاستدارة، واستمراريَّة الأسطح، والحماية، والأمان، فضلاً عن وظيفتها الطَّبيعيَّة، كونها مأوى **(عائدة 1972 :40)**.

وخير نموذج يمثِّل ذلك، ما وُجد في إسبانيا (التاميرا)، وفي فرنسا في منطقة الدّوردون، مثل كهف فون دوغوم (font de gaume)، وغارغا (gargas)، على الضِّفَّة اليسرى لنهر الجارون، الَّتي وجد فيها صور الوعول، والماعز الجبليّ، والثَّور البرِّيّ (البيزون)، والخنازير المتوحِّشة، ورسوم أيدٍ كاملة وناقصة، ذات الدِّلالة السِّحريَّة المرتبطة بالدّين، وأغلب هذه الفنون تعود إلى العصر الحجريّ القديم **(فيليب 1992 :13)**

وتقسم الجماليّات في الأعمال المعماريَّة إلى شقَّين:

– شكليَّة: ناتجة عن العلاقات بين مكوِّنات الشَّكل.

– رمزيَّة: تربط بين مكوِّن أو عنصر معماريّ، وبين فكرة ما أو مضمون معيَّن **(المالكي 2002 :156)**.

4.1.2 الفكر الرَّمزي والدّينيّ ما قبل الدّين الإسلاميّ:

عُرِفت الرَّمزيَّة بعامَّة منذ أن بدأت البشريَّة في التَّعبير عن نفسها؛ فقد اهتدى الإنسان منذ القدم إلى الرَّمز بفطرته، مستوحياً إيّاه ممّا أملته عليه الظَّواهر الطَّبيعيَّة، ومتوارثاً الأفكار الرَّمزيَّة من الحِقَب الزَّمنيّة الماضية، ويظهر ذلك من خلال:

– الشُّعوب البدائيَّة في العصر القديم:

يُرجع العلماء بداية ظهور الرَّمزيَّة إلى عصور ما قبل التّاريخ، ومن ذلك الشَّمس الَّتي كان يُرمَز لها بدائرة مشعَّة أو ما يشبه النَّجم الكبير، وأحيانا كانت ترسم على هيئة دائرة في داخلها نقطة، أمّا القمر؛ فقد كانوا يعبِّرون عنه بصورة قرن حيوان... **(باقر 1955 :168)**

ويبدو أنَّ اللُّجوء إلى هذه الطريقة؛ مردُّه محاولة إيجاد قوَّة أقوى من الظَّواهر الطَّبيعيَّة، أو الرَّغبة في الحماية من المخاطر النّاتجة عنها، أو الهروب منها، أو قهرها، والتَّغلُّب عليها، فالمرء يحاول حثيثاً تحقيق ذلك، فنجده يبحث ويصنع بديلاً للواقعيَّة، من خلال محاكاة الطَّبيعة بدايةً، في نقل أشكال الحيوانات، ثمَّ الأشخاص، ومن ثَمَّ الاتِّجاه بتصميماته نحو الرَّمزيَّة **(البياتي 2009 :12-13)**.

- الحضـارة المسيحيَّة:

أقبلت هذه الحضارة على الرَّمزيَّة؛ فاستخدمتها بدايةً خوفاً من الحكم الوثنيّ، إذ أخذوا يستخدمون رموزاً لا يفهمها غيرهم؛ هروباً من الاضطهاد، وبعد إعلان المسيحيَّة، بدأت الرُّموز تتَّخذ مكانة دينيَّة، واستمرَّت إلى أن أصبحت واحدة من السِّمات المميِّزة لهذا الفكر، وبدا النَّظر داخل النفس والقيم الرّوحيَّة وسيلة وأملا في الخلاص، ما جعلها تتَّخذ من بعض الأشكال رموزاً صبغتها بالفكر الرّوحيّ

. (http://www.saihat.net/vb/showthread.php)

وكان النُّزوع الفكريُّ إلى الرَّمزية من أقوى المؤثِّرات في التَّصميمات الفنِّيَّة؛ إذ قام بتمثيل فكرة الخلود على سبيل مشاهدة الخلاص، مثل: نجاة نوح من الطّوفان، وموسى من فرعون، وأيوب من كربته وضيقه، ويوسف من إخوته وامرأة العزيز، ويونس من بطن الحوت، واتَّخذ من قصَّة يونس رمزاً للبعث، ولم يكن الحوت معروفا لمصمِّم ذلك العصر؛ فاستخدم الوحش البحريّ الكلاسيكيّ، المعروف باسم الحصان البحريّ بدلاً منه(leviathan)، للإشارة إلى الأسطورة العبريَّة القديمة الَّتي ترمز إلى البعث، كما استخدم الطّاووس؛ لكي يرمز إلى الأبديَّة، والجنَّة، وذيله إلى الكنيسة، الَّتي لها مائة عين ترى بها

كلّ شيء (**عكاشة 1982 :561**)، ووظَّف الحمام؛ ليرمز إلى روح القُدُس، والسَّمكة إلى العشاء الرَّبّانيّ أو لعيسى –عليه السلام–، وبذلك، كان انتشار الدّين المسيحيّ وسيلة لانتشار الفكر الرَّمزيّ المستمرّ حتّى الآن (**فيرستون 1964 :83**).

فقد ساد العصر الوسيط ذوق عامّ مرتبط بالنَّصّ الدّينيّ للأديان السَّماويَّة، الَّتي شكَّلت بكتبها المقدَّسة منظومة، تعتمد على أساسها الفنون، بما تحويه من قيم جماليَّة وأخلاقيَّة تحكَّمت بالذَّوق العامّ، وقادته روحيّاً لقرون طويلة، وأعادت للفنِّ قيمته ووظيفته الشَّعائريَّة(**الصديقي 2012 :577**)

فما الأبعاد الجماليَّة الَّتي اتَّسمت بها فنون ما قبل الإسلام؟

"ظهر الفنُّ المسيحيّ بمجرّد انبثاق الدّين المسيحيّ، وكرَّس جهوده لتوطيد دعائمه، والعمل على نشره؛ إذ انشغل النّاس، بما فيهم الفنّانون، بالدِّيانة الجديدة، الَّتي ظهرت بمعجزة ميلاد السَّيِّد المسيح – عليه السَّلام–في الشَّرق، وأحاطتهم حالة من السِّرِّيَّة التّامة؛ خوفا من الرّومان، ما أدّى إلى التَّخفّي والبُعد عن الإبداع الفنِّيّ لفترة طويلة، ثمَّ العودة، بعد استقرار الأمور وتغيُّر الحال، وإعلان الدِّيانة المسيحيَّة ديناً رسميّاً في 301 ق.م" (**الخوليّ 2010 :13**) .

وهكذا، فقد سخَّرت الكنيسة الفنّ من أجل توطيد العلاقات الاجتماعيَّة ؛ وواكَبَ ظهور المسيحيَّة في جسم الإمبراطوريَّة الرّومانيَّة (ولمدَّة 300 عام تقريباً)، ظهور لونٍ مغاير تماماً في الشَّكل والمضمون للفنِّ الرّومانيّ، هو ذلك الإبداع المسيحيّ المبكِّر(فنّ المقابر الجنائزيّ)[27]، الَّذي انتشر في فلسطين، ولبنان، وسوريا، ومصر، وانتقل من اليونان إلى روما، واستجاب في بنيته الشَّكليَّة البسيطة والبدائيَّة إلى الحاجة الرّوحيَّة للشُّعوب الرّازحة تحت وطأة الظُّلم والتَّعسُّف الرّومانيّ (**بيطار 1999 :30**). والفنُّ المسيحيّ المبكِّر معروف باشتماله على الرَّسم، والنَّحت، والعمارة، وتجنُّبه التَّصوير الواقعيّ للبشر، وذلك منذ بدايات المسيحيَّة الأولى، وحتّى القرن السّادس ميلاديّ. (**عبد الله 2004 :4**)

ويعتمد فهم الفنّ المسيحيّ بعامَّة على فهم دلالته الرَّمزيَّة، الَّتي تُعَدُّ واحدة من سماته الشَّكليَّة والجوهريَّة؛ فالدّين المسيحيّ كغيره من الأديان يعبِّر عن نفسه بنصوص شكليَّة وتعبيرات حسِّيَّة ماديَّة، من مثل الموسيقيَّة، والهندسيَّة، وحتّى اللُّغويَّة، والكتابيَّة. **(المخلصي 1997 :20)**

وهذه الصِّياغة التَّعبيريَّة فنِّيّاً للنُّصوص الدّينيَّة، إنَّما تنبثق عن التَّمازج الرّوحيّ بين الحقيقة المُطلَقة، والفنّان الَّذي يقوم بإخراج هذه العلاقة، برؤية تشكيليَّة رمزيَّة مُختزَلة. **(الخوليّ 2010 :22)**

---

(27) قد ميز المسيحيون قبور موتاهم برموز بسيطة، ومن الرسوم والرموز الَّتي تكررت أشخاص رافعي ايديهم إلى السماء ويظهر عليهم الخشوع والالحاح في طلب العون والرحمة، ان مثل هذه التشكيلات الفنية الَّتي زينت بها سقوف وجدران الديناميس لم تؤسس وفق النمط الكلاسيكي القديم، وانما ارتكزت على رموز فكرية محملة بدلالات روحية ودينية، والكتب الاولى المبكرة يطلق عليها مصطلح (Codex) وتعني المخطوطات الاثارية الَّتي حلت محل اللفائف الاولى تدريجياً من القرن الاول إلى الرابع.(عميري ، روبه 2012 :13)

4.2 العناصر الزُّخرفيَّة ومدلولاتها (الرَّمزيَّة والدّينيَّة):

4.2.1 العناصر النَّباتيَّة:

الزَّخرفة النَّباتيَّة هي المعتمدة في تكوين مفرداتها على العناصر الطَّبيعيَّة، وهي واحد من الفنون التَّشكيليَّة المرتكز على مختلف أنواع النَّباتات؛ فقد كانت الطَّبيعة أحد مصادر الإلهام للفنّان، فالخيال والعناصر التَّجريديَّة كانت حاضرة في أعماله الزُّخرفيَّة، ومن هنا، فقد ظهرت رمزيَّة النَّباتات في الفنون السّابقة جميعها، ومنها:

أوَّلاً: الأشجار:

هي جزء من النَّباتات، ومنها: أشجار الزَّيتون، والتّين، والبرتقال، والصَّفصاف، والعنب، والسَّرو، والصَّنوبر، والنَّخيل، والتّوت، والتُّفّاح، واللَّوز، والبلّوط، والمشمش، والبرقوق، والخرّوب، والموز، والرُّمّان، واللَّيمون، والصَّبّار.... إلخ.

شجرة الزَّيتون:

عرفها الإنسان منذ أقدم العصور، فاستفاء بظلِّها، واستوقد أغصانها وأجزاءها، وعُرِف غصنها شعاراً للمحبَّة والسَّلام والأمن والأمان، منذ أمد بعيد، وهي شجرة ذات لون أخضر دائم، يمثِّل رمزاً للحياة والمقاومة المستمرَّة، والزَّيتون رمز للأيّام البيضاء والزَّنابق تارةً، وإشارة إلى التَّجديد والانبعاث طوراً .(**الخوري 2018 :https://ar-zenit.org/articlws**)

يكرِّر الإنجيل ذكر زيت الزَّيتون في 140 موضعاً، فقد اتَّخذ المسيحيّون شجرة الزَّيتون رمزاً للدّين والآلام؛ لأنَّ السَّيِّد المسيح عيسى تألَّم على جبل الزَّيتون، وجعلوه رمزاً للصِّحَّة والطَّعام اللَّذيذ (**فكري د.ت :https ://st-takla.org/books/fr-antonios-fekry/symbols/tree.html**)، والإنجيل كغيره من الكتب المقدَّسة الأخرى لم يهمل شجرة الزَّيتون وفضلها، فنجده يصوِّر الزَّيت بروح الله وذلك في مثل العشر عذارى الحكيمات والجاهلات(**خدمة الاذاعة العربية 2010 : http://www.arabicbroadcasting.com/programs/spotlight/script/ pdf**)، كما ينظر إلى الزَّيتون البرِّيّ على كونه دلالة على الرَّجل الوثنيّ، أمّا الزَّيتون المزروع؛ فدلالة على المسيح عيسى -عليه السَّلام- الَّذي أكَّد استعمال زيته في شفاء المرض، وذلك في رسالة يعقوب الرَّسول، بقوله: "أمريضٌ أحدٌ منكم؟ فليدعُ شيوخ الكنيسة، فيصلّوا عليه، ويدهنوه بزيت باسم الرَّبّ"، و في إنجيل مرقس وارد ما يشعر بذلك: "وأخرجوا شياطين كثيرة، ودهنوا بزيت مرضى كثيرين فَشَفَوْهُم". (**إنجيل مرقس 6: 13**)

وفضلاً عن ذلك، ويقوم المسيحيّون يمسح أطفالهم بزيت الزَّيتون، أثناء عمادهم ، وانطلاقاً من كون شجرة الزَّيتون مباركة ومقدَّسة؛ فإنَّ أمَّهاتنا يبخِّرن بأوراقها أولادهنَّ وحيواناتهنّ، عند الشَّكِّ بإصابتهم بالحسد والعين الشِّرّيرة: "وَإِذَا خَبَطْتَ زَيْتُونَكَ فَلاَ تُرَاجِعِ الأَغْصَانَ وَرَاءَكَ، لِلْغَرِيبِ وَالْيَتِيمِ وَالأَرْمَلَةِ يَكُونُ" (سفر التَّثنية 24: 20)، "أَحْبَبْتَ الْبِرَّ وَأَبْغَضْتَ الإِثْمَ، مِنْ أَجْلِ ذلِكَ مَسَحَكَ اللهُ إِلهُكَ بِزَيْتِ الابْتِهَاجِ أَكْثَرَ مِنْ شُرَكَائِكَ" (العبرانيّين 1: 8–9)، "حِينَئِذٍ يُشْبِهُ مَلَكُوتُ السَّمَاوَاتِ عَشْرَ عَذَارَى، أَخَذْنَ مَصَابِيحَهُنَّ وَخَرَجْنَ لِلِقَاءِ الْعَرِيسِ" (إنجيل متّى 25: 1–13).

كما كان زيت الزَّيتون يسُتعمل في مراسيم تتويج ملوك اليهود القدماء، ومن هنا أمر أبناء إسرائيل بإحضار زيت زيتون مرصوص –إلى خيمة اجتماع السَّرج دائماً–، وعندما مسح صموئيل بوصفه أوَّل ملك لإسرائيل، كان الزَّيت يملأ القارورة **(شقرا د.ت: https://claudeabouchacra.wordpress.com).**

شجرة النَّخيل:

حَمْل النَّخل، اسم جنس، واحدته تمرة وجمعها تَمَرات (بالتَّحريك)، وتمّرت النَّخلة وأثمرت، كلاهما صار في حدِّ التَّمر **(ابن منظور1994–ج11 :652)**، وثمار شجرة النخيل (التَّمر) من الأشجار المعروفة قديماً، وله استخدامات عديدة، ويمثِّل رمزاً للخير، والتَّدفُّق، والنَّماء، والخصب، والرِّزق.

وقد ورد النَّخيل في الكتاب المقدَّس بعهديه: القديم، والجديد، أي: التَّوراة، والإنجيل، بصورة لافتة، وبالرَّغم من ذكره محايداً في عدد من المواضيع بوصفه أحد النَّباتات، فإنَّ كثيراً من المواضيع يشي أو يوحي بأهمِّيَّته وقدسيِّته، ومن ذلك، الإشارة إلى حال بني إسرائيل، بعد خروجهم وتجوالهم في الصَّحراء

المقفرة لثلاثة أيّام، دون أن يعثروا على الماء، وفيما بعد، وجدوا اثنتي عشرة عينا لمشربهم، وسبعين نخلة لمأكلهم، وظلّهم(**نجيب 2010 :31**)، جاء في سِفر الخروج: "ثمَّ بلغوا إيليم حيث كانت اثنتا عشرة عين ماء وسبعون نخلة فخيَّموا إلى جوار عيون الماء" (الخروج، 15 – 27)، وأُطلق على أريحا في الكتاب المقدَّس (العهد القديم) مدينة النَّخل، وورد ذكرها بهذا الاسم في سِفر القضاء مرَّتين: أولاهما: "وغادر أبناء القَيْنيّ حَمي موسى مدينة النَّخل (أريحا) وذهبوا مع سبط يهوذا إلى بريَّة يهوذا" (القضاة، 1– 16)، وثانيهما في (القضاة 3–13)؛ إذ يُشبَّه المؤمن التَّقي الصِّدّيق بالنَّخلة في سِفر المزامير، في وفرة العطاء وطول العمر: "الصِّدّيق كالنَّخلة يزهو، كالأرز في لبنان ينمو مغروسين في بيت الرَّبِّ في ديار إلهنا يزهرون أيضا يثمرون في الشَّيبة يكونون دِساماً وخضراً". (المزامير 92، 12–14)

وكانت النَّخلة ذات مكانة كبيرة عند اليهود؛ ولفظ (تامارا) باللُّغة العبريَّة "פאלם "، يعني النَّخلة والتَّمر معا، ومن طريف ما يُروى عنهم، أنَّهم لاحظوا اعتدال جذع النَّخلة، وقوامها المديد، وخيرها الكثير الوافر؛ فأطلقوا اسم (تامارا) على بناتهم، رمزا لجمالهنَّ، ورشاقتهنّ، وتيمُّناً بخصوبتهنّ (**نجيب 2010 :31**)، وقد ورد في الكتاب المقدَّس أنَّ جدران الهيكل الَّذي بناه نبي الله سليمان –عليه السَّلام– لعبادة الله، كان مكسوّاً بخشب الأرز، مُصَوَّراً علية النَّخيل.(**وزيري 2004 :20**)

وكذلك، كان لشجرة نخيل البلح في التّاريخ المسيحيّ مكانة مرموقة؛ فهي الشَّجرة الَّتي أنبتها الله –تعالى– على مريم البتول حين نفست بعيسى –عليه السَّلام–، وكان يُقال له (ذو النَّخلة)؛ لأنَّه وُلدَ تحتها.(**نمنم د.ت :5**)

ومن الجدير ذكره، أنَّ النَّخل قد ورد ذكره في الكتاب المقدَّس في مناسبات كثيرة، ومن أهمِّ الإشارات إليه، قول المزمور: "الصِّدّيق كالنَّخلة يزهو"، ووجوه المُشابهة بين المؤمن والنَّخلة كثيرة، منها :

1- الإثمار رغم الجفاف المُحيط؛ لأنَّها تضرب بجذورها عميقاً في التُّربة، والمؤمن بشركته العميقة مع الرَّبِّ يُثمر في الأوقات كلِّها.

2- استقامة النَّخلة، وكذلك المؤمن.

3- الارتفاع إلى أعلى: "إن كنتم قد قُمتم مع المسيح فاطلبوا ما فوق" (كولوسي 3: 1)، ومن أعاليها تتطلَّع النَّخلة إلى العالم تحتها.

4- حماها الله من أسفل بغلاف سميك وخشن، وكذلك، فإنَّ الله يحمى المؤمن من المؤثِّرات الضّارَّة حوله.

5- منظرها مُبهج وسط صحراء الحياة، وثمرها مُنعش للمسافر: "ثُمَّ جَاءُوا إِلَى إِيلِيمَ وَهُنَاكَ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنَ مَاءٍ وَسَبْعُونَ نَخْلَةً فَنَزَلُوا هُنَاكَ عِنْدَ الْمَاء." (سفر الخروج 15: 27)

6- النَّخلة في ترفُّعها تُقابل الإساءة بالإحسان، تقذفها بالحجر الموجع؛ فتردُّ بالثَّمر الحلو(**رياض 1994 –الموسوعة الكتابية :أشجار :6)**

التّين:

التّين تدلُّ على الخلود والخلق، وتُشير إلى الكنيسة الَّتي يحب أفرادها بعضهم بعضاً.(**المخلصي 1997 :48)**

والتّينة تُشير إلى الخطيَّة، ومن ذلك، إشارتها للرِّياء، ومحاولات الإنسان الفاشلة لستر عريِّه، ولكن، بدم ذبيحة المسيح فقط، والرّوح القدس ينسكب الآن في الكنيسة؛ فيعطيها محبَّة: "وأمّا ثمرُ الرّوح فهو محبَّةٌ فَرَحٌ سلامٌ طولُ أناةٍ لُطْفٌ صَلاح إيمان" (الرِّسالة إلى أهل غلاطية 22:5)، وبهذا تصبح حلوة في نظر الله، ويفرح بها، وأمّا انسكاب الرّوح؛ فتُشير له الزَّيتونة، والمحبَّة تُشير لها التّينة، وفرح الله تشير

له الكرمة، وهذه الكنيسة يكون لها حياة (بدم المسيح)، والتّين يرمز إلى الشَّهوة، والبذور إلى الإخصاب **(متولي عامر 2008 :14)**، "هوَ ذا ما أحسن وما أجمل أن يسكن الإخوة معاً (في محبَّة) مثلُ الدُّهْن الطَّيِّب على الرَّأس النّازل على اللِّحية" (مزامير133:1-2)؛ فإذا اجتمعوا في محبَّة (تين)، تنسكب الرّوح (زيتونة)، ويفرح الله (كرمة). **(قاموس الكتاب المقدَّس 1894-ج2 :421)**.

وذكر أيضاً على لسان المسيح في قصة لعن التين في الانجيل: (وفي الصبح إذ كان راجعًا إلى المدينة جاع، فنظر شجرة تين على الطريق، وجاء إليها، فلم يجد فيها شيئًا إلا ورقًا فقط. فقال لها: لا يكن منك ثمر بعد إلى الأبد. فيبست التينة في الحال، فلما رأى التلاميذ ذلك تعجبوا قائلين: كيف يبست التينة في الحال؟ فأجاب يسوع وقال لهم: الحق أقول لكم، إن كان لكم إيمان ولا تشكون فلا تفعلون أمر التينة فقط، بل إن قلتم أيضًا لهذا الجبل: انتقل وانطرح في البحر، فيكون)(إنجيل متى 21:12-21)

قول المسيح في موعظة الجبل: (أحبُّوا أعداءكم، بارِكوا لاعنيكم، أحسنوا إلى مُبغِضيكم، وصلُّوا لأجل الذين يسيئون إليكم) (متى 5: 44)، لكنه هنا يلعن شجرة تين مسكينة لم يجد فيها ثمرًا؛ "لأنه لم يكن وقت التين"، وهذا بعض ما فعله كتَبة الأناجيل بالمسيح

العنب:

يمثِّل خامة للزَّخارف الَّتي دخلت إلى الفنون، عَبْر التَّداخل الحضاريّ والفكريّ، ويرمز إلى مصباح الذّات الإلهيَّة، الَّتي تتفتَّح بين العناقيد والأغصان.**(عامر 2008 :14)**

والعنب أوَّل شجرة يذكر الكتاب المقدَّس أنَّ إنساناً قد زرعها، حين أشار إلى أنَّ نوحاً غرس كرماً: "وَابْتَدَأَ نُوحٌ يَكُونُ فَلّاحًا وَغَرَسَ كَرْمًا" (سفر التَّكوين 9: 20)، كما شُبّه بنو إسرائيل، في العهد القديم بكرمة: "كَرْمَةً من مِصْرَ نَقَلْتَ، طَرَدْتَ أُمَماً وغَرَسْتَها، هيَّأْتَ قُدّامَها فأصَّلَتْ أصولَها فَمَلأتِ

الأرضَ، غطّى الجبالَ ظِلُّها وأغصانُها أرزَ الله، مدَّتْ قضبانَها إلى البحر وإلى النَّهر فروعَها" (مزمور 80:8)، وهذا يعني أنَّ الله ينتظر ثمراً حلواً من المؤمنين به، أي: أعمالاً صالحة.

وفي العهد الجديد، نجد المسيح يشبِّه نفسه بالكرمة، والمؤمنين بالأغصان: "أَنَا الْكَرْمَةُ وَأَنْتُمُ الأَغْصَانُ، الَّذي يَثْبُتُ فِيَّ وَأَنَا فِيهِ هذَا يَأْتِي بِثَمَرٍ كَثِير، لأَنَّكُمْ بِدُونِي لاَ تَقْدِرُونَ أَنْ تَفْعَلُوا شَيْئًا" (إنجيل يوحنّا 15: 5)؛ فنحن يمكننا أنْ نُثمر للرَّبِّ الثَّمر اللَّذيذ، ولكنْ، ليس بقوَّتنا، بل، بثباتنا مع المسيح، وبعلاقتنا الشَّخصيَّة واليوميَّة معه، يمكننا أن نعمل ما يُسِرُّ قلبه ، "لأنَّ الرَّبَّ إلهك آتٍ بِكَ إلى أرضٍ جيِّدةٍ أرضِ أنهارٍ من عيون وغِمارٍ تَنْبُعُ في البِقاع و الجِبال، أرضِ حِنْطَةٍ وشَعيرٍ وكَرْمٍ وتينٍ ورُمّان أرضِ زيتونِ زيتٍ وعسل" (تثنية 8: 8)، والأشخاص الَّذين أرسلهم موسى –عليه السَّلام– في الأرض، قد عادوا بعنقود ضخم من العنب، حمله اثنان.**(رياض 1994–الموسوعة الكتابية :الاشجار:6)**

شجرة الرُّمّان:

ذات ثمرة خِصْبة، تنمو في مناخ دافئ وجافّ، مثل الهند والمكسيك والشَّرق الأوسط، أمّا جسدها المذهل من الخارج والدّاخل؛ فيمثِّل رمزاً قويّاً للحياة، والحبّ، والحيويَّة، والرُّمّان رمز الصَّداقة، والولاء، والشَّباب، وكذلك إشارة للبراءة، والجمال، وبخاصَّة اللَّون الأحمر، الَّذي يضفي برمزيَّته الحبَّ والولاء . **(فيرستون 1964 :100)**

واسمها العلميّ (بونيكا جراناتم) (Punica granatum)بمعنى التُّفّاحة ذات الحَبَّ، وهي تمتاز بأزهارها القُرمزيَّة اللّامعة، ونضوج ثمرتها، إنَّما يكون في شهر سبتمبر، ولها شكل التُّفّاحة، ولونها نحاسيّ، ويعلوها كأس يشبه التّاج(فارس 1999 :1–2)، يقال إنَّ سليمان –عليه السَّلام– قد صنع تاجه على مثاله، وعند نزع غلافها الخارجيّ، تظهر الحبوب اللُّؤلؤيَّة البيضاء أو القُرنفليَّة مرصوصةً بإحكام عجيب، مملوءةً بالعصير، حلوة المذاق، ولكنَّها، قد تكون أحياناً حِمضيَّة المذاق، تحتاج إلى إضافة

السُّكَّر؛ ليستسيغها المرء، ويُصنَعُ من عصيرها خُلاصاتٍ تُكْسِبُ المشروبات طعما لذيذاً(**رياض 1994- الموسوعة الكتابية :الاشجار:3)** ، وقديماً كان يُصْنَعُ منه نوع من الخمور **(قاموس الكتاب المقدَّس، 1864)**، تقول عروس النَّشيد: "فأسقيكَ من الخمرِ الممزوجةِ من سُلافِ رُمّاني" (سفر نشيد الإنشاد 8: 20)، ولعلَّ جمال المقطع العرضيّ لثمرة الرُّمّان، أو عند تشقُّقها طبيعيّاً عند تمام نضجها، هو أساس التَّشبيه الوارد في سفر نشيد الإنشاد: "خدَّكِ كفلقةِ رُمّانةٍ تحت نقابِكِ" (سفر نشيد الإنشاد 4: 3، 6: 7)

هناك عدد كبير جدّاً من الإشارات إلى الرُّمّان في الكتاب المقدَّس، تؤكِّد استخدام صورة ثمرته في الزّينة، حتّى ليبدو أنَّ مكانتها لدى العبرانيّين، كانت تُضاهي براعم اللّوتس عند قدماء المصريّين في الزّينة والتَّجميل، وقد أمر الرَّبُّ موسى –عليه السَّلام– أن يزيِّن بها جُبَّة رداء هارون: "وَتَصْنَعُ عَلَى أَذْيَالِهَا رُمّانَاتٍ مِنْ أَسْمَانْجُونِيٍّ وَأُرْجُوانٍ وَقِرْمِزٍ، عَلَى أَذْيَالِهَا حَوَالَيْهَا، وَجَلاَجِلَ مِنْ ذَهَبٍ بَيْنَهَا حَوالَيْهَا" (سفر الخروج 28: 33)

ويُعَدُّ الرُّمّان علامة الخصب، ورمزاً للذُّرِّيَّة كثيرة العدد، ففي العهد الرّومانيّ كان رمز أنيتا (ربَّة الخصوبة) (anita)، أمّا في الفنِّ المسيحيّ؛ فالرُّمّانة رمز الإحسان الَّذي ينتشر كبذور الثَّمرة عندما تتفتَّح. **(فيرستون 1964 :100)**

4.2.2 العناصر الهندسيَّة:

استعمل الإنسان الزَّخارف الهندسيَّة في الحضارات جميعها، منذ العصر الحجريّ إلى الآن، ولا شكَّ أنَّ هذا الاهتمام مردُّه إلى سببين:

الأوَّل : نزوع فطريّ نحو التَّجريد.

الثَّاني: التَّوجيه الَّذي تفرضه الخامة، والأداة، أثناء عمليَّة الإنتاج.

وتنقسم الأشكال الهندسيَّة إلى فئات شكليَّة، على النَّحو الآتي:

- أشكال هندسيَّة محدَّدة التَّكوين، لا إنكار لوجودها، من مثل: المربَّع، والدّائرة، والمثلَّث،....
- أشكال حُرَّة، تُعْتَمَدُ بناءاً على النَّظرة المعماريَّة الذّاتيَّة (أشكال مستحدثة التَّكوين)، تنبثق منها أشكال أخرى: خطِّيَّة، ومركَّبة(**عواودة 2009 :35**).

تمثِّل الأشكال الهندسيَّة معياراً وأساساً للأنماط المستحدثة الأخرى؛ ومن هنا، كانت أساساً في الأبنية المقدَّسة (الدّينيَّة)، عَبْرَ التّاريخ المعماريّ، فظهرت الأهرامات المثلَّثيَّة، والمربَّع، والمستطيل، والأشكال الكرويَّة في تكوينات العمارة الدّينيَّة؛ لتُشكِّل في مجموعها الثَّبات والتَّوازن والتَّماثل والبحث عن مثاليَّة الجمال المعماريّ تحقيقاً للاعتقاد الدّينيّ.

أ- الدَّوائـــــــــر:

ليس لها بداية أو نهاية، وتشير إلى الأبديَّة، كما ترمز إلى الشَّمس والأرض والقمر والأجرام السَّماويَّة، والدّائرة أحد الأشكال المألوفة، الَّتي تشير إلى الكمال، وتتَّسم بالرَّشاقة والحركة الحرَّة، واستدارتها توحي بالنُّعومة والأنوثة، فضلاً عن كونها دافئة مريحة، تمنح الإحساس بالعاطفة والحبّ، وهي من جانب آخر، توحي -بحركتها- بالطّاقة والقوَّة والوحدة والانسجام، كيف لا، وهي بمثابة إطار تحبس ما بداخلها، وتبقي الأشياء الأخرى خارجها؛ فتوفِّر الأمان والتَّواصل، وترمز -بذلك- إلى المجتمع، كما تستخدم جيِّداً؛ لجذب الانتباه، وإعطاء التَّأكيد، وتفصيل الأشياء.(**عطيه 1993 :14-15**)

وبكلمات أخرى، فإنَّ الدّائرة توحي ببعض المعاني المشتركة، من مثل: رمزيَّتها للحياة، والكون، والبداية، والحركة، والإمكانيَّة، والوحدة، واللّانهاية، والثَّورة، والتَّركيز، والإتمام، والتَّنقُّل، والرِّعاية، فضلاً عن دلالتها على كثير من الأمور والأشياء والمادِّيّات، كالشَّمس، والكواكب، والخلايا(**الجبلاويّ 2009 :26**)

فالشَّكل الدّائريُّ إنَّما هو محتوى لما في داخله، كالنُّجوم على سبيل المثال؛ بما تحمله من دلالات رمزيَّة معيَّنة كما يروي بعض الدّارسين، الَّذين يرون فيها وحدات أساسيَّة مكوِّنة لها، تكون على هيئة مربَّع، أو مثلَّث ملتفٍّ حول محور مركزيّ لبعض الشَّكل النِّجميّ بأعداده المختلفة(الشكل4:1).

ب- **المربَّعات والمستطيلات:**

توحي بالاستقرار والإخلاص، وتشير زواياها الصَّحيحة إلى التَّرتيب، كما ترمز إلى الحسابات الرِّياضيَّة والنِّسَب، ويُنظَر إليها بوصفها شكلاً راسخاً في أكثر الأنماط الهندسيَّة شيوعاً؛ فهي مستقرَّة، ومألوفة، وموثوقة في إشارتها إلى الإخلاص، كما أنَّها ترمز إلى المطابقة والتَّماثل، والسَّكينة، والصَّلابة، والأمان، والمساواة، غير أنَّ استقرارها وشيوعها، قد يوحيان بالملل؛ كونها لا تجذب الانتباه، ولكنْ، يمكن جعلها تنحرف بزوايا مختلفة لتخلق تصميمات جديدة ومبتكرة.(**الطَّحّان 2009 :61**)

كما تعبِّر المربَّعات والمستطيلات عن بعض الأفكار المفاهيميَّة، الَّتي تسعى لتحقيق الاستقرار، فهي رمز للأرض، والأمن، والهيكل، والمذكَّر، والنِّظام، والثَّبات، والتَّثبيت ، والشَّكل المربَّع بخاصَّة، له تمثيل واضح في الطَّبيعة، بما فيها من نباتات وأزهار؛ إذ يرمز إلى الأرض، ويذكر ذلك ريني جينون[28]: "تشير الأشكال المربَّعة أو المكعَّبة إلى الأرض، أمّا الأشكال الدّائريَّة أو الكرويَّة؛ فترمز إلى السَّماء، كما ترمز إلى الجهات الأصليَّة الأربعة، أو العناصر الطَّبيعيَّة الأربعة، كما يرمز إلى الثَّبات."(الشكل4:2) (**Rene,1995,p184**).

ج- **المثلَّث:**

يرمز إلى السِّحر والإبداع، ويشير إلى المجموعة، والخلق، والمظهر، والإضاءة، والانسجام، والتَّكامل، والصُّعود، والذّاتيَّة، والذُّروة، ويمتاز عن غيره من الأشكال؛ لأنَّه يعطينا معاني مختلفة عند قلْبِه، فضلاً عن رمزيَّته إلى التَّثليث؛ فالمثلَّث المقلوب نحو الأعلى يشير مثلاً إلى جبل، بينما يرمز إلى كهف، في حال أشار نحو الأسفل.**(الجبلاويّ 2009 :39)**

وهناك مَن يرى المثلَّث المتَّجه رأسه إلى الأعلى رمزاً للأرض، وعلى العكس منه، يرون في المثلَّث المتَّجه رأسه إلى الأسفل إشارة إلى السَّماء، وهو أحد الأنماط الأساسيَّة في الفنِّ الإسلاميّ؛ كونه جزءاً من شكل يكتسب رموزه ومدلولاته منه، والاهتمام به ينبثق دوماً من مبدأ الاهتمام الجزء من الكلّ **.(المالكيّ 2002 :65)**

---

(28) (Rene Guenon): كاتب، ومفكِّر فرنسيّ، وذو نفوذ في مجال الميتافيزيقيا، والعلوم المقدَّسة، والدِّراسات التَّقليديَّة، والرَّمزيَّة.

https: //ar. wikipedia. org/ wiki/

د- **الأشكال النِّجميَّة:**

تؤكِّد العلاقة الوثيقة ما بين السَّماء والأرض؛ إذ يرى بعض الدّارسين أنَّها ناجمة عن اندماج شكلين(الشكل3:4)، يمثِّلان السَّماء والأرض، ومثال ذلك، النَّجمة السُّداسيَّة النّاتجة عن تداخل مثلَّثين، والخماسية الحاصلة من تداخل زوايا المثلَّث، والثَّمانية المتشكِّلة من تداخل مربَّعين، وهكذا الحال، فيما يتَّصل بالنُّجوم كلِّها، ممّا نراه في الزَّخارف، والأشكال النَّجميَّة رمزاً للبحث الإنسانيّ عن الإله وعن المطلق؛ لتحقيق التَّتابع الزُّخرفيّ، ولعلَّ هذه الرَّمزيَّة سبب ظهور النَّجمة السُّداسيَّة والخُماسيَّة والثَّمانية، الَّتي تشكِّل الأنواع الأكثر استخداماً، وهي ناجمة عن اندماج مربَّعين برمزيَّة السَّماء والأرض**(ياسين 2006 :105)**، وإذا ما نظرنا إلى النُّجوم؛ فإنَّنا نجد:

النَّجمة السُّداسيَّة:

تتألَّف من مثلَّثين ذي القاعدة المتَّجهة إلى أسفل تمثيلاً للأرض، وذي القاعدة المتَّجهة إلى الأعلى، وتُعَدُّ هذه النَّجمة تأكيداً للعلاقة الوثقى بين السَّماء والأرض(الشكل4:4)(**ياسين 2006 :105-106**)، ولمّا كانت النَّجمة السُّداسيَّة ناجمة عن اندماج شكلين، يمثِّلان السَّماء والأرض، وذلك بتداخل مثلَّثين: الأوَّل: المتَّجه رأسه لأعلى، وقاعدته لأسفل تمثيلاً للأرض، والثَّاني: المتَّجه رأسه لأسفل، وقاعدته لأعلى تمثيلاً للسَّماء، والمسيحيّون يستعينون بها في تزيين كنائسهم وأديرتهم، ومعناها لديهم يشبه كثيراً معناها عند اليهود؛ إذ تمثِّل زواياها نجمة الخالق، وأمّا عددها وهو ستّ (6)؛ فيمثِّل السِّتَّة أيّام الخاصَّة بالخلق(الشكل5:4)، ولذا، فإنَّها تُسمّى (نَجمة الخليقة)(**الجبلاوي 2009 :19-26**).

وفضلاً عن ذلك، فهي ترمز إلى الدَّوام، والاستقرار، والصَّلابة، بل إنَّها واحدة من أهمِّ الرُّموز وأقواها، في علوم السِّحر والشَّعوذة وفنونهما، وكثيراً ما كانت تُستخدَم في ممارسات قديمة؛ لتفسير ما هو مجهول، أو ما وراء الطَّبيعة .(**الشامي 2000 :50**)

ويرتبط ذكر النَّجم في التَّوراة بالآلهة الكاذبة، الَّتي كرَّمها اليهود؛ تقليداً للوثنيّين في الحِقبة الأخيرة من تاريخ بني إسرائيل، والأمر اللّافت للانتباه، هو غياب أيَّة إشارة إلى أيِّ رمز من رموز بني إسرائيل أو اليهود، يدلُّ من قريب أو بعيد على شكل النَّجمة السُّداسيَّة، فوصف الهيكل الَّذي بناه النَّبيّ سليمان – عليه السَّلام– يخلو من الإحالة إلى أيّ زخرفة أو رمز على هذه الهيئة، على الرَّغم من إسهاب تلّ الأسفار في وصف عمارة عهد سيِّدنا سليمان –عليه السَّلام– في الهيكل وغيره من القصور والمباني، على حدٍّ سواء(**بدوي، الجنديّ 2006 :197**)؛ فقد أخذ اليهود يبحثون عن رمز ليهوديَّتهم في مقابل رمز المسيحيّين، المتمثِّل في الصَّليب، الَّذي كانوا يجدونه في كلِّ مكان، في دِلالة على أنَّ اليهوديَّة الحاخاميَّة الدّينيَّة قد بدأت تضعف، وتفقد تماسكها الدّاخليّ، فما كان منها، إلّا أن أخذت تبحث عن

رمز، تعيد من خلاله، صياغة نفسها على أسس مسيحيَّة (**الشامي 2000 :50-52**)، وللنَّجمة السُّداسيَّة في الثَّقافة اليهوديَّة عدة تسميات ، منها:

- نَجمة داود: أطلقها اليهود، دون الاستناد إلى أيِّ دليل تاريخيّ، أو أثريّ، أو مستمدٍّ من الكتب المقدَّسة، ومن المعروف أنَّ سيِّدنا داوود –عليه السلام– كان صانعاً محترفاً للدُّروع، وليس له أيَّة علاقة بالنُّجوم أو صناعتها، أمّا القول إنَّ الدُّروع كانت على هيئة النَّجمة السُّداسيَّة؛ فهو قول افتراضيّ لا يستند إلى أيَّة حجَّة مادِّيَّة أو أدبيَّة.
- خاتم سليمان، وهي تسمية معروفة في الأدبيّات الإسلاميَّة، بوصفها علامة يختم بها الإنسان نفسه، ويحميها من السّوء، ووَفْقَ الرِّوايات المتوارثة؛ فقد أَنْعَمَ الله على سيِّدنا سليمان بن داود بخاتم عجيب، استطاع بوساطته إخضاع الجنِّ والعفاريت، وتحوَّلت النَّجمة السُّداسيَّة إلى رمز له .

ومن الجدير ذكره، أنَّه يُفْهَمُ من رمزيَّة النَّجمة السُّداسيَّة في الثَّقافة اليهوديَّة معانٍ كثيرة، منها:

1- استخدام النَّجمة في تزيين تميمة الباب (ميزوزاة)[29]؛ إذ كانت تُكْتَب عليها أسماء سبعة ملائكة، يصحب كلّاً منها النَّجمة السُّداسيَّة(**المسيري 1999-ج7 :135**).

2- تتحدَّث القبالاة [30]عن العالم العلويِّ والسُّفليِّ المتقابلَيْن، وبهذا يصبح المثلَّثان رمزاً لهذا التَّقابل، ولحركة الصُّعود والهبوط، ومعادلاً رمزيّاً لعلاقة عالم الظّاهر بعالم الباطن(**المسيري 1999-ج13 :420**).

(29) تميمة اليا (مزوزاه) : "Mezuzah" كلمة عبرية (جمعها «مزوزت») يُقال إنها من أصل آشوري، وهي تدل على عضادة الباب أو الإطار الخشبي الذي يُثبَّت فيه الباب، وهي رقية أو تميمة تُعلَّق على أبواب البيوت التي يسكن فيها اليهود، لها شكل صندوق صغير بداخله قطعة من جلد حيوان نظيف شعائرياً بحسب تعاليم الدين اليهودي، ومنقوش عليها الفقرتان الأوليان من الشماع، أو شهادة التوحيد اليهودية (تثنية 4/9 . 9، 13/11 . 21) ، ومكتوب على ظهرها كلمة «شدَّاي» . وتُلَف قطعة الجلد هذه جيداً، وتوضع بطريقة معينة بحيث تظهر كلمة «شدَّاي» ، من ثقب صغير بالصندوق. وكلمة «شدَّاي» هي الأحرف الأولى من الجملة العبرية «شومير دلاتوت يسرائيل» ، ومعناها «حارس أبواب يسرائيل» ، وهي أيضاً أحد أسماء الإله في العقيدة اليهودية. ويصنع السامريون تميمة الباب من أحجار كبيرة، ويضعونها إما على الأبواب، أو بمحاذاة مدخل المنزل، ويحفرون عليها الوصايا العشر، ولا يجعل القراءون تميمة الباب فرضاً.(المسيري 1999- ج14 :69)

(30) الصوفية اليهودية (القبَّالاه) :((Jewish Mysticism (Kabbalah)يُعرف التراث الصوفي اليهودي باسم «القبَّالاه» التي مرت بمراحل عديدة أهمها «قبَّالاة الزوهار» وتُسمَّى أيضاً «القبَّالاه النبوية» ، و «القبَّالاه اللوريانية» التي يمكن أن تُسمَّى «القبَّالاه المشيحانية» .أما كلمة «الصوفية» ،فلها (داخل النسق الديني اليهودي) دلالات خاصة، فهذا النسق يتَّسم بوجود طبقة جيولوجية ذات طابع حلولي قوي تراكمت داخله، ابتداءً من العهد القديم، مروراً بالشريعة الشفوية، وقد انعكست هذه الحلولية من خلال شيوع أفكار، مثل: الشعب المختار، وأمة الروح، والأرض المقدَّسة.(المسيري 1999-ج13 :420

3 – يدَّعي اليهود أنَّ أطراف النَّجمة السِّتَّة، إنَّما ترمز إلى أيّام الأسبوع السِّتَّة، وأمّا المركز؛ فهو السَّبت(**الجبلاوي 2009 :26**).

4- النَّظر إلى الشَّكل السُّداسيّ على أنَّه رمز لتحرير اليهوديَّة من العبوديَّة، بعد أربعمائة سنة قضوها عبيداً في العصر البرونزيّ المتأخِّر؛ فالشَّكل المثلَّث للهرم يدلُّ على التَّصوير الشّامل للسُّلطة، وأمّا الهرم الآخر المقلوب؛ فيعني الخروج عن هذه السُّلطة (**أبو ديَّة 2012 :344**)، ويبدو أنَّ هذه النَّظرة قد أُسقِطَت وحُمِّلَت على النَّجمة السُّداسيَّة، دون الاستناد إلى أيِّ دليل.

5- ترمز إلى ظهور الماشيَّح[31]من صدر إبراهيم؛ ومن هنا، كان يشار أحيانا إلى هذه النَّجمة، بوصفها درع داود وإبراهيم.**(المسيري 1999-ج14 :307)**

---

(31) الماشيَّح: من عقائد اليهود الَّتي يرتبطون بها بصورة وثيقة، وينتظرون حصولها منذ زمن بعيد، قد يصل إلى عهد المسيح -عليه السَّلام- وما قبله، ويبذلون لها آحاداً وجماعات، الغالي والنَّفيس؛ للتَّعجيل في تحقيق هذه النُّبوءة .)

وكلمة ماشيَّح، إنَّما تعني المسيح، وعقيدتهم تُسَمّى المشيحانيَّة، ويرجع أصلها إلى (مشح)، الَّتي تعني بالعربيَّة (مسح)، ويرجع هذا المُسمّى في أصله إلى عادات الشُّعوب الغابرة، الَّتي كانت تمسح رأس الملك الجديد وتخضّبه، عند تنصيبه على مُلْكه بالزَّيت؛ كنايةً عن مباركة الآلهة له ولمُلْكه، أو كنايةً عن حلول روح الإله في جسد الملك (الحلوليَّة)؛ فيحصل على القدسيَّة، الَّتي يدين له شعبه فيها، ويصل إلى تقديس شعبه له .

والمشيحانيَّة: يعتقد اليهود أنَّ هذا المسيح مرسل من عند الله، وهو موجود حالياً في السَّماء، ينتظر الإذن من الله للنُّزول، ويعتقد اليهود أنَّه من نسل نبيّ الله داود -عليه السَّلام-، غير أنَّهم لا يرون في داود ولا ابنه سليمان نبوَّة، بل يعتقدون أنَّهم ملوك فحسب، وهذه مخالفة صريحة لنصّ القرآن الكريم (المسيري 1999-ج14 :307) ،قال تعالى: "إِنَّا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ كَمَا أَوْحَيْنَا إِلَى نُوحٍ وَالنَّبِيِّينَ مِنْ بَعْدِهِ ۚ وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ وَالْأَسْبَاطِ وعيسى وَأَيُّوبَ وَيُونُسَ وَهَارُونَ وَسُلَيْمَانَ ۚ وَآتَيْنَا دَاوُودَ زَبُورًا) (سورة النِّساء: رقم 4/ 163)؛ فكان -عليه السَّلام- من الأنبياء الَّذين ملكوا الأرض، قال تعالى: "وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ ۖ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ ۖ إِنَّ هذا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ) (سورة النَّمل: رقم15/27)

النَّجمة السُّباعيَّة:

تشترك مع الرُّباعيَّة في كونها غامضة الأصول، وعدم اعتماد البشريَّة عليها بوصفها رمزاً دينيّاً، في الوقت الَّذي تَعُدُّها المسيحيَّة -بحسب بعض المؤرِّخين- رمزاً لعطايا الرَّب السَّبعة: حكمة الرّوح، وفهم الآخر، والتَّعاطف معه، والقوَّة، والمعرفة، ومخافة الرَّبّ، والبهجة به**(بدوي والجندي 2006 :201)**. و يحمل العدد (7) من الدِّلالات ما يحمل، فهو عدد الكمال والرّاحة بعد العناء والعمل، وأيّام الأسبوع**(الجبلاوي 2009 :26-39)**. وإشارة إلى الكنائس السَّبعة في سِفر الرُّؤيا: أفسس، وإزمير، وبرغامس، وتياطيرة، وسرديس، وفيلدلفية، واللّاذقية: "يُوحَنَّا، إلى السَّبْعِ الْكَنَائِسِ الَّتي فِي أَسِيَّا: نِعْمَةٌ لَكُمْ

وَسَلاَمٌ مِنَ الْكَائِنِ وَالَّذي كَانَ وَالَّذي يَأْتِي، وَمِنَ السَّبْعَةِ الأَرْوَاحِ الَّتي أَمَامَ عَرْشِهِ." (سِفر رؤيا يوحنّا اللّاهوتيّ 1: 4)

النَّجمة الثُّمانيَّة:

مؤلَّفة من مربَّعين: الأوَّل: مائل على زاوية مقدارها 45 درجة، يمثِّل الجهات الأربعة، وأمّا الآخر؛ فقائم مع الخطِّ الأفقيّ، ممثِّلاً العناصر الأربعة؛ إذ إنَّ الجهات الأربعة هي الأصليَّة: الشَّمال، والجنوب، والشَّرق، والغرب، بينما العناصر الأربعة هي عناصر الحياة: الماء، والهواء، والنّار، والتُّراب، فهذه الأشكال إنَّما ترمز وتشير إلى المادَّة، والرّوح، والسَّماء، والأرض، والخالق، والمخلوق.... وهكذا **(ياسين 2006 :105).**

وكما ترمز هذه النَّجمة إلى العظمة والعطاء، فإنَّها ترمز إلى الحُبِّ، والخِصْب، والحياة **(السيوطي 2006 :11-12).**

هـ- الخطوط والأشكال:

الحديث عن الأشكال، يحيل بدوره إلى الحديث عن الخطوط، الَّتي تكتنز بدورها قيماً جماليَّة وتعبيريَّة، من الصَّعب جدّاً طَرْقُ بابها؛ لأنَّ الفنّانين، والمهندسين، والجغرافيّين، والعساكر... إلخ، يوظِّفون الخطوط، وينظر كلٌّ منهم إليها من زاوية معيَّنة، ولكنْ، ورَغم تعدُّد الرُّؤى، فإنَّنا نجد قواسم مشتركة فيما بينها.

فالمُنْحنى مثلاً، يعبِّر عن المرونة، والحنوّ، وكذلك القوَّة، والحركة، وقد قالت العرب قديماً: "استقامة المُنْحنى في اعوجاجه"؛ أي أنَّ قوَّته في حركته، الَّتي يستمدُّها من شكله المُنحني ، بل إنَّه

الطّاغي على كثير من التَّماثيل، الَّتي تجسِّد بوذا أو آلهة الرَّحمة راما، وهو حاضر لدى فنّاني عصر النَّهضة، الَّذين وظَّفوه في لوحات مريم أو الأمّ العذراء المنتجة (PIETA). **(برنارد 1985 :20-21)**

أمّا الخطّان المستقيمان: العموديّ، والأفقيّ، البُعدان: الأوَّل، والثّاني؛ فلكلٍّ منهما قيمة تعبيريَّة؛ فأوَّلهما تعبير عن النُّبل، والانضباط، والنِّظام، وتمثيل للسُّموّ والارتقاء للأعلى، والحركة، واللّانهائيَّة**(آل سعيد 1994 :161)** ومع ذلك، فإنَّ هذا النَّوع من الخطوط، يبعث نوعاً من الملل، وعدم ارتياح المرء له؛ لارتباطه بالانضباط، والعمل الشّاقّ، وفضلاً عن ذلك، فتكرار الخطوط الرَّأسيَّة يترك أثراً في المتلقّي؛ إذ يزداد الإحساس بالقوَّة النّامية بزيادة الارتفاع، بينما يرى في تلاقي الخطوط الرَّأسيَّة والأفقيَّة إقامةً للتَّوازن بين القُوى ذات الاتِّجاهات المتعارضة، وعلى العكس من ذلك؛ فإنَّ الخطَّ الأفقيّ يوحي بالرّاحة والخشوع.**(الشبوط 2010 :www.iraqcultura lattache-berlin)**

والخطوط بصورة عامَّة، تحمل دِلالاتٍ ورموزاً كثيرة، يمكن للمتلقّي ترجمتها على النَّحو الآتي:

- **الخطُّ المائل:** يمنح إحساساً بالحركة التَّصاعديَّة، أو الهابطة؛ فيحدث بعدها عدم استقرار أو توازن.
- **الخطُّ المنكس:** يعطي شعوراً بالصِّراع، والتَّضادّ، والمقاومة، والقلق؛ لعدم الاستقرار، ويحقِّق التَّأثير الموحي بالاضطراب والارتباك.
- **الخطُّ المنحني (المنحرف):** يثير الإحساس بالدّيناميكيَّة، والرَّشاقة، واللُّيونة، فإذا ما كان حلزونيّاً؛ فإنَّه يمنح الإحساس بالحصار، وأمّا إذا اكتمل ليصبح دائرة؛ فإنَّه يعطي الشُّعور باللّابداية أو اللّانهاية.
- **الخطُّ المشعّ:** يحقِّق الصَّدمة، والمفاجأة، ويعطي الإحساس بالتَّأكيد؛ عَبْرَ الإشعاع من نقطة أو إليها.
- **الخطُّ المحوريّ:** حينما تتوازى الخطوط وتتكرَّر؛ فلا بُدَّ من خطٍّ محوريٍّ، يمنح الشُّعور بالتَّوافق.
- **الخطُّ اللّانهائيّ:** يعطي الإحساس بالعُمْق، ويحقِّق البُعد الثّالث، كما يثير اللّانهائيَّة والتَّلاشي، ويؤدّي دوراً هامّاً في التَّشكيل الزُّخرفيّ بالعمارة؛ إذ يُستعمَل لذاته في تصوير مجرَّد

للأشياء، فضلاً عن توظيفه في صورة مُحوَّرة مُبسَّطة للعناصر النَّباتيَّة، وغيرها.(**آل سعيد 1988 :171**)

وبالنَّظر إلى الخطِّ بعامَّة؛ فإنَّنا نجده ناشئاً من مجموعة نقاط؛ فالنُّقطة أصل الخطّ، والخطُّ أصل السَّطح، والسَّطح أصل الأجسام؛ حيث مَكْمَن الأفكار والمعاني الخفيَّة، والتَّفسيرات المتعدِّدة، الَّتي تقف وراء شكل النُّقطة، وبتأمُّلها، يتَّضِح لنا أنَّ النُّقطة هي:

- النّور الأوَّل.
- الرَّقم، والشَّكل.
- العلوم، والرِّياضيّات، والفنون.
- الشَّمس، والقمر، والكواكب.
- مركز الدّائرة.(**بوترو 1973 :285**)

وفضلاً عن ذلك، فإنَّ النُّقطة تعبِّر عن أصل الإنسان، يقول المولى –عزَّ وجلّ–: (خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ نُطْفَةٍ فَإِذَا هُوَ خَصِيمٌ مُبِينٌ) (سورة النَّحل: رقم4/19)، كما تُعَدُّ رمزاً يدلُّ على بداية التَّكوين والتَّصميم، ونهاية الفناء، وبداية الخلود والبقاء (**النَجديّ 1996 :158**)

4.2.3 العناصر الزُّخرفيَّة باستخدام الألوان:

الألوان ذات مدى، وعالم، وتأثير عميق داخل النُّفوس؛ وقد تظهر بهيئة ملموسة لما يدعو إليه الذَّوق الجماليّ المتماشي مع شجيَّة كلِّ امرئ، وهو أمر غير قابل للنِّقاش، وهي ذات جوهر إيمانيّ وروحانيّ، واعتقادات تتداخل فيها الأديان، والأعراف، وأساطير المجتمعات، ومختلف الشُّجون، ما يدعو إلى العجب العُجاب.

وللألوان والتَّعبير الفنِّيّ مسيرة متلاحقة؛ فمنذ رسوم الكهوف الأولى، تمثَّلت العلاقة الأزليَّة في أسمى صورها، بين الفنِّ والعقائد الدّينيَّة، واستمرَّت على حالها، حتّى انتقلت إحداها إلى الأخرى، وأصبح اللَّون أداة رامزة لمفاهيم عقديَّة، وبخاصَّة، عندما استنُتِجَ علميّاً أنَّ اللَّون هو صفة للنّور والضّوء، وبدونه ينتهي ظهوره، وأنَّ للنّور السَّماويِّ الآتي من الشَّمس قدسيَّة وحظوة، يكتسبها في حلّ المعتقدات. **(جبري 1967: 200)**

والعين ثاني الحوافز المرتبطة باللَّون؛ بوصفها أداة حاسَّة لذلك النّور، واللَّون والعين ورد ذكرهما في مجمل حديث الله عن نعمه على النّاس، ناهيك عن اعتبار اختلاف الألوان في ناموس الطَّبيعة والخلق، في حدِّ ذاته معجزة ربّانية، تدعو إلى الانتباه، وبخاصَّة، أنَّ تكريسها لم يكن عبثاً، بل يعبِّر الفنّان بها في رسومه؛ لتكون إيحائيَّة أكثر منها حقيقيَّة، ما جعله يعيش فنَّه بلا تصنُّع أو تكلُّف، محافظاً على أصالته، وما إنْ يصبح الغرض دينيّاً بحتاً، أو جنائزيّاً؛ حتّى يغيَّر الفنّان مغزى ألوانه.**(حسن، موسى، 1988: 50)**

وقد استُعمِلَت الألوان في الفنّ؛ لتؤدّي وظيفة جماليَّة ورمزيَّة معاً، إذ تُستَعمل الأنواع الزَّرقاء والخضراء والذَّهبيَّة منها بكثرة، إلى جانب مساحات محدَّدة من تلك الحمراء والصَّفراء والبنِّيَّة، كما نشاهد في كثير من الأعمال الفنِّيَّة، وفي المسيحيَّة تستخدم رمزيَّة اللَّون، في المقام الأوَّل، في أوسمة الطُّقوس: لافتات، وأثواب... إلخ، ويشير إلى درجة أقلّ في الفنِّ المسيحيّ.

وللألوان رمزيَّة، تستخدم في الكتاب المقدَّس، فما أبعادها الدِّلاليَّة؟ وهل تتفاوت الألوان في قدرتها على حمل دِلالات دينيَّة مقدَّسة، وإنتاج معانٍ قدسيَّة؟ وما الأثر الدّينيّ في تشكيل اللَّون؟

وفيما يأتي تفسير لبعض وجوه هذه الرَّمزيَّة، ومدلولاتها:

أ- اللَّون الأبيض:

يُعَدُّ واحداً من أكثر الألوان ميلاً إلى المعاني والأفكار الدّينيَّة، والرَّمز إلى السَّلام والاستسلام، وهو لون قدسيّ أصليّ، يدلُّ على الضِّياء، والنّور الإلهيّ، والطَّهارة .**(حسن، موسى، 1988 :52)**

وقد استُخدِم البياض في مقام المدح بالكرم، ونقاء العِرْض، كما أُطلق اللَّون الأبيض، قديماً وحديثاً، على الفضَّة، والسَّيف، ووصفت الأرض بأنَّها بيضاء، وكذلك الخيط الأبيض: إنَّما يدلُّ على أوَّل ضوء النَّهار، وأمّا رفع الرّاية البيضاء؛ فيرمز إلى الاستسلام، كما يدلُّ هذا اللَّون على البِرِّ والنَّقاوة، كما هو حال الثَّلج**(كاظم 1984 :211)**، وما يحمله من رمزيَّة تجسِّد طفل المغارة والأطفال كلَّهم، وفضلاً عن ذلك، فإنَّ الأبيض وثيق الصِّلة بلون الطُّقسيَّة لعيد الميلاد وعيد الفصح(البابا فرنسيس http://popefrancis-ar.org:2014): "هَلُمَّ نَتَحَاجَجْ، يَقُولُ الرَّبُّ: إِنْ كَانَتْ خَطَايَاكُمْ كَالْقِرْمِزِ تَبْيَضُّ كَالثَّلْجِ، إِنْ كَانَتْ حَمْرَاءَ كَالدُّودِيِّ تَصِيرُ كَالصُّوفِ." (سِفر إشعياء 1: 18)

ب- اللَّون الأسود:

يرمز إلى النَّفس الأمّارة بالسّوء والذَّنب والكُفر، والسَّواد نقيض البياض، وهو مرتبط دوماً بفكرة العالم الآخر، والبعث بعد الموت، كما يشير إلى الحقّ، والعدالة، ويرمز، كذلك، إلى السِّيادة، والمجد، والشَّرف، ويدلُّ في بعض الحالات على الدَّعوة لقتال السّادة؛ طلبا للثَّأر، أو استعادة للحقِّ من أهل البغي والتَّعدّي والظُّلم. **(حسن، موسى، 1988 :52)**

والأسود لون الخطيئة؛ ومردُّ ذلك، أنَّ الخراف البيضاء رمز الأبرار، وهؤلاء يجلسون عن اليمين، وأمّا الجداء السَّوداء؛ فرمز للخُطاة، وهؤلاء يذهبون عن اليسار، أي أنَّهم مرفوضون**(سيربج 1992**

:420–429)، وبالإضافة إلى ذلك، فإنَّه لون طقوسيّ ليوم الجمعة العظيمة(**ثويني**

http://iraqiart.com/inp/view.htmp:2008) :، "وَلَمَّا فَتَحَ الْخَتْمَ الثَّالِثَ، سَمِعْتُ الْحَيَوانَ الثَّالِثَ قَائِلاً: "هَلُمَّ وَانْظُرْ!" فَنَظَرْتُ، وَإِذَا فَرَسٌ أَسْوَدُ، وَالْجَالِسُ عَلَيْهِ مَعَهُ مِيزَانٌ فِي يَدِهِ." (سِفر رؤيا يوحنّا اللّاهوتيّ: 5)

ج- اللَّون الأحمر:

يرمز إلى النّار، وقوى الشَّرّ في بعض الحضارات القديمة، ويعبِّر عن فكرة الحياة؛ لارتباطه بلون الدَّم، بالإضافة إلى ارتباطه بعقيدة الشَّمس، ويعَدُّ الأحمر لوناً ملكيّاً دالّاً على النَّصر، ومع ذلك، فقد استُعمِل كثيراً في المعنى النَّقيض، في إشارته إلى الانقلاب والعِصيان.**(كاظم 1984 :212)**

ويرمز الأحمر فيما يرمز، إلى دم الفداء، والدِّفء المتجلّي في اللِّقاءات العائليَّة، والقوَّة في مواجهة الصِّعاب ،ومن بين رموزه: الإنسانيَّة المتألِّمة، ومحبَّة المسيح، والألوهة، واللَّون الطُّقوسيّ الخاصّ بالاحتفال بذكرى القدّيسين الشُّهداء، وعيد العنصرة؛ نظراً لأنَّه لون النّار(**سيرنج 1992** :419–425)

د- اللَّون الأخضر:

يعدُّ من أحبِّ الألوان في الحضارات الشَّرقيَّة القديمة؛ لارتباطه بمفهوم النُّموّ، والنَّضارة، والحيويَّة، والشَّباب الدّائم، كما يرتبط الأخضر بإعادة البعث، ويراه العرب رمزاً للجنَّة، أو الرّوح المَرِحة؛ فيقولون: روح خضراء، كما يشير أيضاً، إلى الطَّبيعة، والبيئة، ويرمز في الحضارات القديمة، إلى الصِّحَّة الجيِّدة، ويطلق العرب على السماء (الخضراء)؛ ما يدلُّ على تداخل هذا اللَّونين في مرحلة ما، ويشير الأخضر إلى الحياة والخلود رَغْم الصِّعاب، وبذلك، يبدو رمزاً للأمل؛ لأنَّه يحمل بذاته، الوعد بقدوم الرَّبيع والتَّجدُّد.

(سيرنج 1992 :420–422)

ولا يخفى على أحد، ما يحمله الأخضر من أهمِّيَّة؛ إذ يمثِّل لوناً طقوسيّاً للموسم الثّالوث، في

بعض التَّقاليد، وبالتّالي، فإنَّه من الممكن استخدامه أثناء عيد الغطّاس(**قاموس الكتاب المقدس https://st-takla.org/Full-Free-Coptic-Books.html: 1864**).

وفضلاً عن ذلك كلِّه، فإنَّ هذا اللَّون يُستخدَم لتمثيل انتصار الحياة على الموت: "فَنَظَرْتُ وَإِذَا فَرَسٌ أَخْضَرُ، وَالْجَالِسُ عَلَيْهِ اسْمُهُ الْمَوْتُ، وَالْهَاوِيَةُ تَتْبَعُهُ، وَأُعْطِيَا سُلْطَانًا عَلَى رُبْعِ الأَرْضِ أَنْ يَقْتُلاَ بِالسَّيْفِ وَالْجُوعِ وَالْمَوْتِ وَبِوُحُوشِ الأَرْضِ." (سِفر رؤيا يوحنّا اللّاهوتيّ:8)

هـ- اللَّون الأزرق:

كثيراً ما يُستَعمَلُ في الدِّلالة على الأمور الحسنة الجميلة، ذات المنفعة والخبرة، ما جعل الحضارات الحديثة تُفْرِط في استخدامه؛ لعلاقته ورمزيَّته الدّينيَّة، وتعبيره عن لون السَّماء الصّافية، كما يرمز إلى طرد العين والحسد، والبَرَكة، والحياة، والنَّظافة ، وقد يختلط الأزرق بغيره من الألوان ويتداخل(**سيرنج 1992 :422-423**)؛ فقد ذكر الرّازي، في مختار الصِّحاح، وصفا للماء، جاء فيه أنَّ الأزرق بمعنى الأخضر، وبمعنى الأبيض(**الرازي 1999 :289**).

والأسمانجوني (الأزرق)؛فيُشير إلى كلِّ ما هو سماويّ، ويرمز إلى المسيح الإنسان السَّماويّ، ويدلُّ على المعرفة الَّتي لا تُدْرَك بالعقل، وفضلاً عن ذلك، فإنَّه يرمز إلى الحصول على قبوله لون الطُّقسيَّة لعيد الميلاد (**سيرنج 1992 :423**)

"أَمَّا الْمَسْكَنُ فَتَصْنَعُهُ مِنْ عَشَرِ شُقَقِ بُوصٍ مَبْرُومٍ وَأَسْمَانْجُونِيٍّ وَأُرْجُوَانٍ وَقِرْمِزٍ بِكَرُوبِيمَ(الملائكة) صَنْعَةَ حَائِكٍ حَاذِق تَصْنَعُهَا." (سِفر الخروج، 26: 1)

و- اللَّون الأصفر:

هو اللَّون المعبِّر عن الذَّهب، الممثِّل للطَّبيعة البشريَّة، ولون بشرتها، وهو رمز يدلُّ على اليباس، والفقر(**حسن، موسى، 1988 :52**)، والسُّقم ، وهذا اللَّون رمز للموت؛ فالصُّفرة مرض يؤدّي إلى الهلاك(**سيرنج 1992 :427**)كما أنَّه إشارة إلى النّور الإلهيّ، وتمثيل للتَّوبة، وذو دلالة مقدَّسة، أثناء الصَّوم الكبير.(**قاموس الكتاب المقدَّس 1864 : https://st-takla.org .html**)

4.2.4 العناصر الزُّخرفيَّة المُركَّبة والمتنوِّعة:

تشمل هذه العناصر فروعاً عديدة، تقسم إلى:

1- الزَّخرفة التَّصويريَّة (الكائنات الحيَّة).

2- الزَّخرفة بأشكال متعدِّدة ومتنوِّعة: كالهلال، والشَّكل المجنَّح، والنُّجوم.... وغيرها.

3- الزَّخرفة باستخدام الحُليّ.

الزَّخرفة التَّصويريَّة (الكائنات الحيَّة):

لم تكن الكائنات الحيَّة غاية، بل وسيلة، تستخدم بوصفها وحدةً في العمل الزُّخرفيّ، ما ساعد في تبلور الفنون القديمة؛ فاتَّخذت منها أشكالاً أسطوريَّة ، وتُعَدُّ الحيوانات بأنواعها المختلفة من العناصر البارزة بوضوح في الحضارات القديمة؛ لأنَّها لعبت دوراً أساسيّاً فيها، فضلاً عن تقديس أنواع منها في تلك الحضارات؛ فمن اهتمام يبدأ بالحيوانات المفترسة غير الأليفة، كما هو الحال مع الخنازير البرِّيَّة، والدِّببة، والذِّئاب، إلى تطوُّر يشتمل على الأسد، والفيل، والزَّرافة، وغيرها، ممّا يُستخدَم للتَّزيُّن، والقوَّة، والآلة؛ ما جعلها ذات قوَّة ومكانة لدى الأقوام الغابرة.(**عطية 1996 :64**)

وهكذا، فقد استُخدِمت الحيوانات في الحضارات الغابرة بدِلالات عديدة، منها:

الأسد:

يُشَبَّهُ السَّيِّد المسيح بالأسد، في معرض دفاعه عن شعبه؛ فكلاهما قويّ، يدافع عن عرينه وأشباله، **(سيرنج 1992 :98)**، "فَقَالَ لِي وَاحِدٌ مِنَ الشُّيُوخِ: لاَ تَبْكِ، هُوَذا قَدْ غَلَبَ الأَسَدُ الَّذي مِنْ سِبْطِ يَهُوذَا، أَصْلُ دَاوُدَ، لِيَفْتَحَ السِّفْرَ، وَيَفُكَّ خُتُومَهُ السَّبْعَةَ، وَرَأَيْتُ، فَإِذَا فِي وَسَطِ الْعَرْشِ، وَالْحَيَوَانَاتِ الأَرْبَعَةِ، وَفِي وَسَطِ الشُّيُوخِ، خَرُوفٌ قَائِمٌ كَأَنَّهُ مَذْبُوحٌ، لَهُ سَبْعَةُ قُرُونٍ، وَسَبْعُ أَعْيُنٍ، هِيَ سَبْعَةُ أَرْوَاحِ اللهِ الْمُرْسَلَةُ إلى كُلِّ الأَرْضِ." (سفر رؤيا يوحنّا اللّاهوتيّ 4 :5)

الحَمَل:

يستسلم هو والشّاة للذَّبح، دون مقاومة؛ ما جعل الكتاب يختاره لقباً للمسيح الذَّبيح**(سيرنج 1992 :69)**، ويمثِّل الحَمَل واحداً من أكثر الرُّموز استعمالاً في الفنّ **(عامر 2008 :12)**، "ظُلِمَ أَمَّا هُوَ فَتَذَلَّلَ وَلَمْ يَفْتَحْ فَاهُ، كَشَاةٍ تُسَاقُ إلى الذَّبْحِ، وَكَنَعْجَةٍ صَامِتَةٍ أَمَامَ جَازِيها فَلَمْ يَفْتَحْ فَاهُ." (سِفر إشعياء7:53).

الحمام:

يرتبط بالسَّلام؛ وبخاصَّة الحمامة البيضاء، ربَّة الخير، الَّتي باتت رمزاً له، كما يرمز إلى الطَّهارة، والرّوح القُدُس**(سيرنج 1992 : 190)**، ويشير إلى البساطة، الَّتي التَّوجُّه إلى الله بالقلب كلِّه، والبحث عنه وعن مجده فقط، فمَن يفعل ذلك؛ إنَّما يكون ذا جسد نيِّر، وهكذا الحمام؛ فإنَّه مهما طار وابتعد، يعود إلى بيته، كما هو حال الحمام الزّاجل، وحمامة نوح، وأمّا الهديل؛ فيرمز إلى التَّسبيح، ويذكِّر بالرّوح في حمامة نوح، الَّتي زفَّت إليه بشرى السَّلام، ممثَّلة في ورقة الزَّيتون الخضراء، وأمّا الرَّفرف

بالجناحين؛ فيعيد إلى الذّاكرة قصَّة الخليقة، ويُقال إنَّ روح الله ترفرف على وجه المياه **(البسيونيّ د.ت :28)**.

الطّاووس:

يرمز إلى الفخر، والزُّهوّ، والخلود، ويشير إلى جمال الفردوس؛ لألوانه**(عامر 2008 :13)**، ومن بين رموزه:

1- الحياة الخالدة: فقد استعمله الفنّ المسيحيّ بهذا المعنى؛ انطلاقاً من الأساطير القائلة بعدم فساد لحمه، ما جعله يظهر في رسوم الميلاد.

2- العين: من خلال ظهور النُّقوش في ذيل الطّاووس، الَّتي تبدو كأنَّها مائة عين، ترى كلَّ شيء.

3- الزّينة وإدخال البهجة والسُّرور إلى النُّفوس: فالطّاووس من عادته، المشي، واستعراض ريشه الجميل.**(سيرنج 1992 :199)**

السَّمَك:

يحيا في المياه؛ فيشير إلى وجود حياة وسط الموت، أو خروجها منه(الشكل6:4)، ولَمّا كان الأمر كذلك؛ فإنَّه يمكنَ للأب أن يعطي ابنه سمكة ليأكلها، لكنَّه، ومن جهة أخرى، لا يعطيه حيَّة، ويرتبط هذا الكائن بالعِماد ويرمز إليه؛ فكما أنَّ السَّمك لا يعيش إلّا في الماء، كذلك السَّيِّد المسيح، لا يعيش دون عِماد. **(البسيونيّ د.ت :31)**

ويرمز السَّمك إلى الحروف الخمس الأولى من السَّيِّد المسيح بن الله، في اللُّغة اليونانيَّة **(سيرنج 1992 :212)**، والسَّمكة باليونانيَّة ΙΧΘΥΣ، وتُنطَق بالعربيَّة إيخثيس، ويمثِّل كلُّ حرف منها بداية لكلمة؛ لتدلَّ في مجموعها على (يسوع المسيح بن الله المخلِص).

وهكذا، كانت السَّمكة رمزاً للمسيحيّين الأوائل؛ ليتعرَّفوا إلى بعضهم بعضاً، نظرا إلى مضايقات الوثنيّين، قبل اعتماد المسيحيَّة ديانة للإمبراطوريَّة الرّومانيَّة(**البسيوني د.ت :31**).

النَّسر:

يرمز إلى القوَّة والسِّيادة(**عامر 2008 :12-13**)، ويتفرَّد بصفة حلوة، تميِّزه عن أقرانه من الطُّيور؛ إذ يطير عالياً جدّاً حاملاً أفراخه على جناحيه، ثمَّ يهوي مسرعاً تاركاً إيّاها، فتظلُّ تحاول الطَّيران إلى أن تتعب، فيتلقَّفها على جناحيه المفرودين، ويكرِّر هذا الأمر حتى يُعلِّمها الطَّيران، والأمر نفسه، يمكن أن نلاحظه في تعامل الله معنا؛ إذ يعلِّمنا، اعتماداً على أحداث الحياة، أن نطير ونحيا في السَّماويّات: "حملتكم على أجنحة النُّسور." (خروج 4:19) وكان من الطَّبيعيّ استخدام النَّسر، بوصفه أحد الرُّموز الحيوانيَّة، ليكون عنصراً زخرفيّاً ذا قيمة في التَّصميم، بعد تحويره بصورة زخرفيَّة، ورمزيَّة، وتجريديَّ (الشكل7:4)(**سيرنج 1992 :179**)

الزَّخارف بأشكال متعدِّدة ومتنوِّعة:

يحتوي الفن على مئات، بل آلافٍ من الرُّموز والوحدات الزُّخرفيَّة، ذات الدِّلالات الفكريَّة والجماليَّة المختلفة، وبخاصَّة تلك المستعملة في العمارة بجزء من مكوِّنات المعمار، فضلاً عن تلك الموجودة في الزَّخارف، والأنسجة، وبعض الشِّعارات القديمة.

ويستلهم الفنّان تلك الرُّموز في كثير من التّصميمات ذات الأغراض المختلفة؛ ما يجعلها علامة فارقة، تميِّز المكان والزَّمان عن غيرهما، ومن بين هذه الأشكال:

الصَّليب المعقوف:

يدلُّ المفهوم المعاصر لهذا الرَّمز على استمراريَّة الحركة، والحظِّ السَّعيد، وطول العمر، والحياة الطَّويلة الهائلة، وقديماً، كان يُستخدَم في الدِّلالة على الإحساس بمفهوم دورة الحياة وإدراكه؛ ما يجعل فكرة الصَّليب المعقوف وثيقة الصِّلة بهذا المفهوم، بل إنَّها ناشئة منه؛ ولذلك، فقد جسَّدها العراقيّون القدماء في تكوينات متعدِّدة، وتارة، نجدهم يستعملون أربع نساء بصورة دائريَّة متتابعة(الشكل8:4)، فيظهر الصَّليب المعقوف مؤلَّفاً من شعورهنَّ؛ ليرمز إلى قوَّة الحياة الدّائمة في المخلوقات كلِّها، البشر والحيوانات، الَّتي تدور في حلقات لا نهاية لها .**(هورست 1991 :938)**

كما يوحي الصَّليب المعقوف، (السَّواستيكا) (الشكل9:4) بنمطين مختلفين عند سكان أمريكا الاصليون؛ فمن جهة يرمز إلى الذَّكر والشَّمس، ومن جهة أخرى، يشير إلى الأنثى والقمر، وفيما بعد، أخذ الهنود الحمر يستعملونه ليدلَّ على نمطين من الإشارات: أمّا الأوَّل؛ فيُسمّى (سواستيكا)، بمعنى: خلق العالم، وأمّا الثّاني؛ فهو الأفعى السّواستيكا.**(البسيوني د.ت :32-35)**

رمز الصَّليب:

هو شجرة الحياة، والخِصب، والدَّيمومة؛ فهو يتكوَّن من جذعٍ أو ساق عموديّ للشَّجرة، وغصنين أفقيَّين، وأمّا السّاق؛ فرمز يدلُّ على المعرفة العموديَّة بين البشر والإله، وأمّا الغصن الأفقيّ؛ فيشير إلى لمعرفة الأفقيّة في الوجود والطَّبيعة، والصَّليب بذلك، يمثِّل الاتِّجاهات أو الأقطار الأربعة جميعها؛ ففي المدى الأعلى: سُكنى الرَّبّ، وفي المدى الأسفل: جهنّم .**(هورست 1991 :939)**

وفي المقابل، فإنَّ الشَّكل العموديّ يشير إلى علاقة الله بالإنسان من جهة، والإنسان بالله من جهة أخرى، في حين يدلُّ الأفقيّ على علاقة الإنسان بأخيه الإنسان.**(غزوان د.ت :520)**

الزَّخرفة باستخدام الحُليّ:

تُعَدُّ الحليّ[32] والمجوهرات[33] من المخلَّفات المادِّيَّة الأثريَّة المهمَّة؛ لما تعكسه من تفسير وتوضيح للجوانب الاجتماعيَّة، والعقائديَّة، والاقتصاديَّة، والفنِّيَّة، والتِّقنيَّة، الَّتي سادت في فترة تلك البقايا؛ فاستخدام الحليّ لم يكن مقتصراً على جانبي التَّجميل والتَّزيين فحسب، بل إنَّها تحمل في طيّاتها توضيحاً للسُّلوك البشريّ، ومدى تأثيره في الثَّقافات المجاورة، وتأثُّره بها، فضلاً عمّا يحويه من ثقافات ومعتقدات دينيَّة، وذلك بما توفِّره البيئة المحيطة به، من موادّ لتحقيق هذه الغايات(**الأكفانيّ 1939 :6-21**).

---

(32) الحُليّ: ما هو مصنوع من المعدنيّات: كالذَّهب، والفضَّة، والنُّحاس. (الأكفانيّ 1939 :80)

(33) المجوهرات: ما هو مصنوع من الأحجار الكريمة، وشبهها. (نفس المصدر)

وتكمن أهمِّيَّة الحليِّ في ارتباطها الوثيق بالمعتقدات الدّينيَّة، وإيمان المرء قديماً بفوائدها الطَّبيعيَّة والسِّحريَّة؛ فقد تكوَّنت لديه أفكار عقديَّة مربوطة بألوان الأحجار الكريمة، فالحجر الحلبيّ اللَّون ينشر المحبَّة والوئام، والياقوت يفرح القلب، إذا ما وُضِعَ في الفم، والفيروز يمنح القوَّة للقلب، وعين النَّهر[34] تقضي على الحسد، والمرجان يهب الحياة، والكريستال يمنح الأحلام السّعيدة للبشر، ولعلَّ ذروة الاهتمام بالأحجار الكريمة نابعة من اعتقاد الإنسان القديم بأنَّها تطيل العمر، وتهب الحياة، ما دفعه إلى الحرص على امتلاكها(**عمران 2017 :38**)

وقد ارتبطت خصائص الأحجار الكريمة ببعض المعتقدات؛ فالصَّفاء في حجر الياقوت بالصَّفاء؛ جعل المرء يستخدمه في ترصيع الخواتم، وأمّا اللَّون الأحمر في حجر اللّعل [35]؛ فكان رمزاً للمحبَّة، في

حين كان يُنظَرُ إلى حجر الجمثت[36]على أنَّه مبارك، ورمز للصَّفاء الفكريّ وحامٍ من أذى السِّحر، وطارد للنُّعاس**(صبري 1984 :54)**

وفيما بعد، أخذ المرء يقدِّم الحليّ والمجوهرات هديَّةً للآلهة، أو يزيِّنها بها؛ اعتماداً على ألوان الأحجار الكريمة، وما تحويه من دِلالات، تبعث الرّاحة والطُّمأنينة في النَّفس؛ إذ تراها**(ألدّريد 1990 :55).**

---

(34) عين النَّهر: حجر كريم، يمتاز بشكله الغريب، ويتكوَّن من طبقات لونيَّة عديدة، هي: الرَّماديّ، يعلوه لون أبيض سماويّ، ويعلوه اللَّون البنّيّ. نفس المصدر

(35) حجر اللّعل: حجر ثمين، يمتاز بلونه الأحمر الغامق، والصَّلابة، والشَّفافية، وقد ظهر منه اللَّون الرَّماديّ. (ابن ماسويه 1976 :55)

(36) الجمثت: حجر كريم، لونه بنفسجيّ، والتَّسمية تعني: غير المسكر، وكان معروفاً عند القدماء باستخدامه بعد تناول الخمر. (نفس المصدر)

وأمّا الكهنة؛ فعُرِفَ عنهم استخدام الحليّ تعاويذَ وتمائم[37]؛ تُبْعد الشَّرَّ عن حاملها، وتمنحه السَّعادة والخير، وتجلب له الرِّزق والإنجاب المستمرَّين**(ألدريد 1990 :80)**

وتؤدّي المجوهرات الدّينيَّة أهمِّيَّة كُبرى؛ لما تحمله من موضوعات ذات طابع دينيّ، تتمثَّل في تصوير الآلهة، فضلاً عن الرُّموز الدّينية المرتبطة بها، من مثل إشارة الصَّليب في الفترة البيزنطيَّة، إلى شعب الله الغالي؛ إذ كانت الأحجار الكريمة توضَع على صُدْرَة رئيس الكَهَنة وعلى أكتافه، فنحن محلّ محبَّة المسيح وهو يحملنا، وقد قيل هذا عن آدم في الجنَّة: "وَذَهَبُ تِلْكَ الأَرْضِ جَيِّدٌ، هُنَاكَ الْمُقْلُ وَحَجَرُ الْجَزْعِ" (سِفر التَّكوين 12:2)

وتُصنَعُ الحليُّ من معادن ثمينة، يحمل كلٌّ منها رموزاً وإشارات، على النَّحو الآتي:

أ- الذَّهب:

يشير إلى السَّماء ومجدها، ومجد الله؛ فهو لا يصدأ، وقد قيل عن الجنَّة: "ذَهَبُ تلك الأرض جيِّد" (تك 2:2)؛ فالله قد خلق آدم ليحيا حياة سماويَّة، كما يرمز هذا المعدن الثَّمين إلى لاهوت الرَّبِّ يسوع المسيح، وإلى البرّ الإلهيّ، كما نراه ماثلاً في عرش الرَّحمن.**(الحلبي 1999 :15)**

---

(37) التَّمائم: مفردها تميمة، تعني تلك الخرزات الَّتي كان الأعراب يعلِّقونها على أولادهم؛ لحمايتهم من العين. (نفس المصدر)

ب- الفضَّة:

ذات لون أبيض، حين تُصفّى، ومرتبطة بالبيع والشِّراء؛ فقد جرت العادة على استخدامها نقوداً: "اشترانا المسيح بدمه ويُشير لهذا فضَّة الكفَّارة كرمز، فهي إشارة لكفّارة المسيح، ولونها أبيض وهي تُصفَّى لذلك تُشير لكلمة الله المُصفّاة سبع مرَّات، أي أنَّها بلا خطأ مع أنَّها مكتوبة بلغة البشر الضَّعيفة." (مزمور12)

فضلاً عن ذلك، فقد ظهر استخدام أبواق فضَّة، تنذر من الخطر، كما هو الحال في كلمة الله المستخدمة للإنذار، وليس هذا فحسب، بل أخذ رمز الفداء يتسرَّب إلى هذا المعدن، كما نراه في نصف الشّاقل الفضَّة، الَّذي يُدعى (فضَّة الكفاءة). **(قاموس الكتاب المقدَّس 1864 : https://st-takla.org.html)**

ج- النُّحاس:

يشير إلى الدُّينونة وقساوة القلب، والسَّلاسل النُّحاسيَّة، الَّتي يُقيِّد بها الخُطاة؛ ما يجعلنا نفهم السِّرَّ في اتِّخاذ الحيَّة النُّحاسيَّة رمزاً للمسيح، الَّذي أتى ليُدين إبليس، وفضلاً عن ذلك، فإنَّنا نرى هذا المعدن ماثلاً في المذبح، ذلك المدخل الوحيد الأوحد إلى الله **(قاموس الكتاب المقدَّس 1864 : https://st-takla.org/books/fr-antonios-fekry/symbols/matter.html)**

النَّتائج:

وبعد هذه الدِّراسة، والتَّحليل، نستطيع أن نستخلص مجموعة من النَّتائج، يمكن إجمالها على النَّحو الآتي:

- يدلُّ التَّحليل العلميُّ لتخطيط قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، على أنَّه خاضع بالكامل لشكل صخرة بيت المقدس وطبيعتها؛ ما يدحض أقوال المستشرقين باقتباس أبعاد القبَّة من كنيسة القيامة وغيرها.

- تُمثِّل المظاهر المعماريَّة والرَّمزيَّة والفنِّيَّة المتعدِّدة داخل قبَّة الصَّخرة، إفرازاً لِما ترتَّب على معجزة الإسراء والمعراج، كصلاة النَّبيّ (صلى الله عليه وسلم) في بيت المقدس، وعروجه إلى السَّماء نحو العرش الرَّبّانيّ وفرض الصَّلوات الخمسة، فهذه الأمور حاضرة في قبَّة الصَّخرة، بفضل الفنّان المسلم، الَّذي عمد إلى الرَّبط ما بين السَّماء والأرض، انطلاقاً من النَّظرة الإسلاميَّة نحو الكون، وترجمة لإحساس

المسلم في تطلُّعه نحو السَّماء والخالق؛ ما جعل القبَّة خير نموذجٍ يصوِّر مظاهر الكون والطَّبيعة، من جهة، ويعبِّر عن أقصى محدوديّات التَّعبير، تنفيذاً لدعوة الرَّسول (صلى الله عليه وسلم) إلى إتقان العمل.

– يُعَدُّ تصميم قبَّة الصَّخرة المشرَّفة وتخطيطها إبداعاً إسلاميّاً في المجالات جميعها، حَكَمَتهُ العقيدة الإسلاميَّة، وشكَّل قاعدةً أساسيَّة للفنون الإسلاميَّة جميعها، وما انبثق عنها من علوم ومعارف، وما كان لتصل إليه أيَّة من الحضارات السّابقة.

– يقدِّم التَّخطيط والتَّصميم الهندسيّ في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، دليلاً ماديّاً على مدى التَّقدُّم العلميّ والعمليّ للدَّولة الأمويَّة، الَّذي شكَّله فكر الدّين الإسلاميّ؛ فكانت حافزاً للمسلمين، يحثُّهم على انتهاج سبل العلم والإبداع في المجالات جميعها، كيف لا، وقبَّة الصَّخرة في نظر الأمويّين، بمثابة أحد عناصر بؤرة الجذب والتَّركيز للمسلمين جميعاً.

– جاء التَّخطيط والتَّصميم لقبَّة الصَّخرة مترجماً لتلك العقليَّة الإسلاميَّة السّائدة في الفترة الأمويَّة، وحيازتها السَّبق في الإنتاج الحضاريّ القائم على أساس دينيّ.

– قدَّم الأمويّون التَّخطيط والتَّصميم لقبَّة الصَّخرة، بأسلوب يثير الدَّهشة والإعجاب؛ وفضلاً عن ذلك، قام كثير من العلماء والمستشرقين وعلماء الآثار، بدراسة هذا التَّخطيط، في محاولة منهم لتفسير أصول جماليَّته.

– اختار الفنّان المسلم العناصر المعماريَّة والرَّمزيَّة في قبَّة الصَّخرة بعناية فائقة، عبَّرت عن أقصى مستويات الكمال، الَّتي تحدَّثت عن العرش الرَّحمانيّ والأخرى في القرآن الكريم، مستدلّين من الآية

الكريمة في سورة الحاقَّة، الَّتي تحدَّثت عن العرش الرَّحمانيّ، والأخرى في سورة التّين، الَّتي تحدَّثت عن خلق الإنسان.

– تقوم الزَّخرفة الإسلاميَّة على دعوة الإنسان إلى التَّأمُّل والبحث في العمق الوجدانيّ، سعياً إلى الإحساس بنِعَم الخالق وعظمته، ووصولاً إليه، تحقيقاً لغاية الغايات في الإسلام، وتمثِّل الزَّخرفة الإسلاميَّة توافقاً بين الشَّكل والمضمون، وتحقيقاً للبعد الفلسفيّ الإيمانيّ؛ ما جعلها ترتقي إلى المرتبة الأولى في فنِّ العمارة الإسلاميَّة؛ لتوافقها مع النَّظرة الإيمانيَّة، ورفضها التَّجسيد، وصدقها في البحث عن معاني غير النِّهائية في نفس المسلم، وبذلك، حقَّقت هذه الزَّخرفة، بتكويناتها المادِّيَّة بُعداً روحيّاً، وحين جمعت بين الشَّكل والمضمون، والمادَّة والرّوح.

– يلاحظ التَّشابه الكبير في الزَّخارف، ما يقوم دليلاً على انعدام العشوائيَّة في الزَّخارف المستخدمة، وهذا الأمر واضح في قبَّة الصَّخرة بخاصَّة، وفي المباني الإسلاميَّة الأمويّة، كالمسجد الأمويّ في دمشق، والقصور الأمويَّة المنتشرة في أرجاء فلسطين وبلاد الشّامّ بعامَّة، ما يؤكِّد أنَّ هذا النَّمط، الَّذي كان سائداً آنذاك، يمكن اتِّخاذه مدرسة فنِّيَّة سائدة في المنطقة، مرتبطة بالغنى والثَّراء المادِّيّ، ولم تخرج زخارف المسجد الأقصى عن الفكر المألوف لدى الإنسان المسلم، ولكنّها كانت مجرَّدة، تمثِّل انعكاساً واضحاً للفكر الإسلاميّ، انطلاقاً ممّا حملته بين طيّاتها من دلالات ورموز، صريحة أو مبطَّنة، وارتباطها بالوضع الاقتصاديّ، والاجتماعيّ للأمويّين، ومدى قوَّتهم، وسيطرتهم.

– لم يتخلَّ الفنُّ الإسلاميّ عن تناول أنواع الفنون، ما دامت لا تتعارض مع العقيدة الإسلاميَّة، ولا تؤثِّر سلباً على سلوك المسلم؛ إذ يترجم الفنُّ الإسلاميُّ مفهوم الفكر الدّينيّ، في تأكيده الدّائم على أهمِّيَّة الجمال في مفاصل الحياة كلّها، بوصفه عنصر التَّفاعل المؤثِّر في ديمومتها ورقيِّها، وما يدلِّل على ذلك:

1- أنَّ الألوان في القرآن الكريم والحديث النَّبويِّ الشَّريف، مذكورة بدلالات مختلفة ومتعدِّدة، ومن ذلك ربط بعض الممارسات الدّينيَّة بألوان خاصَّة، والسِّياق القرآنيّ ينصُّ على اختلاف ألسنة البشر، وألوانهم، وما في ذلك من آيات لمن يفكِّر ويتدبَّر، فضلاً عن رمزيَّة الألوان إلى مظاهر الرَّخاء والفرح، في بعض مراحل الدَّولة الإسلاميَّة.

2- جاءت الألوان بدلالاتها ومعانيها في إسراء الرَّسول الكريم محمّد (صلى الله عليه وسلم) ومعراجه، في وصف الكواكب والأفلاك والسَّماوات السَّبعة، الَّتي تراوحت بين اللَّون الأبيض، والأخضر، والأحمر، والرَّصاصيَّ، والذَّهبيّ.

3-تمثِّل المبادئ الأساسيَّة للزَّخرفة الإسلاميَّة، من مثل التَّوازن، والتَّقابل، والامتداد، والتَّوريق، مبادئ مركزيَّة بمثابة عماد لهذا الفنّ، الَّذي يستعيض عن جماليّات الواقع، بأخرى عقليَّة، تخاطب الفكر، وليس الحسّ المباشر.

4- القرآن الكريم، والسُّنَّة النَّبويَّة الشَّريفة، ومنتجات الفكر الإسلاميّ مصادر مهمَّة وأصيلة للقيم الجماليَّة.

- إنَّ غطاء الجدران من الدّاخل والخارج، والآيات المنقوشة بمختلف الخطوط، والذَّوق السّائد في النُّقوش، وتنسيق ألوان القاشانيّ والفسيفساء، تجعل المتلقّي المتأمِّل، يشعر وكأنَّه في مدرسة، جمعت تحف الخطِّ العربيّ وفنون العمارة الإسلاميَّة البديعة، لا سيَّما بوجود دلالات دينيَّة خالصة وراء تصميم غالبيَّة العناصر والوحدات المعماريَّة؛ ما يجعل هذه الزَّخارف الفسيفسائيَّة بداية أساسيَّة لفنِّ الزَّخرفة العربيَّة والإسلاميَّة.

- مثَّلت الزَّخرفة الإسلاميَّة التَّوحيد البنائيّ والاستمراريَّة، انطلاقاً من شكل البناء الَّذي يتَّسع لتشكيل بُعد جماليّ مادّيّ وروحيّ، لا يعرف أيَّ تنافر، وإنَّما يحوي إحساساً واحداً وانسجاماً للأشكال والتَّكوينات

المعماريَّة المستخدمة؛ فمبدأ التَّوحيد مبدأ روحيّ عقائديّ يتفرَّد به الإسلام، وهو نظام يحقِّق الوحدة في جوهره الرّوحيّ، لا في علاقات هندسيَّة مادِّيَّة جامدة، يشكِّلها النِّظام والتَّكرار، تعبيراً عن مفاهيم عقلانيَّة لا روح فيها، وأمّا النّاحية الإسلاميَّة؛ فهي وحدة يعكسها مفهوم الوسطيَّة المحقِّقة للتَّوازن والانسجام والقوَّة في التَّعبير، انطلاقاً من التَّكوين الرّوحيّ للنِّظام المادِّيّ، وفيما يتَّصل بالاستمراريَّة؛ فإنَّها تتمثَّل في التَّتابع الفراغيِّ اللَّيِّن، وإعطائه مساحة نحو الخارج، بما يشكِّل فراغات ذات اتِّساع مادِّيّ، وتأمُّل روحيّ؛ تحقيقاً للعلاقة المتناغمة بين المادَّة والرّوح.

تم بحمد الله

الخاتمة :

وبعد، فقد حاولنا في هذه الرِّسالة، التَّوصَّل إلى الأفكار الرَّمزيَّة والدّينيَّة، الَّتي تتراءى خلف مفردات العناصر المعماريَّة والزُّخرفيَّة في مسجد قبة الصخرة المشرفة، إيماناً يقينيّاً بأنَّ هذه الأفكار لم تنبع يوماً من فراغ، وأنَّها ليست مجرَّد شكل جماليٍّ زخرفيٍّ فحسب، بل إنَّها تحتوي على أفكار هادفة وبنّاءة، تدعو النّاس إلى الله، وإلى رسالة التَّوحيد.

ولعلَّ نظرة في الجزء التَّحليليّ للعناصر الزُّخرفية في مبنى قبَّة الصَّخرة، تجعل المتلقّي على يقين تامّ، بأنَّ قبَّة الصَّخرة مبنيَّة تجسيداً لصورة الفردوس، من منظور إسلامي ؛ فالأحاديث النَّبويَّة الشَّريفة، تؤكِّد تلك

الفكرة، وتكمن الرَّوعة الفنِّيَّة لتخطيط القبَّة وتصميمها، في كونها نتاجاً للعقليَّة، الَّتي أرستها الشَّريعة الإسلاميَّة والقرآن الكريم، واضعة العقل الإنسانيّ في مكانه اللّائق، مطلقة له الحرِّيَّة في التَّفكير؛ لأنَّ غايتها الإنسان قبل كلِّ شيء.

فقد قام صانع الفسيفساء بتقديم اللَّوحة الفنِّيَّة، بوصفها نمطاً وثيق الصِّلة بالعقيدة، انطلاقاً من الحياة ذاتها؛ فهي متعة للنَّفس، ما بعدها متعة، كيف لا، وهي تسعى جاهدة على الاتِّصال بالله؟! ولذا، حاول أن يوسِّع آفاق الإنسان، بوساطة الصِّلة بالكون كلّه على اتِّساعه؛ ما جعله يظهر لوحاته مزخرفة تضجُّ بالطّاقة الكونيَّة، مستلهماً موضوعاتها من ما يحيط به من مظاهر كونيَّة، فجاءت الفسيفساء لتشكِّلَ حدثاً مهمّاً، في تاريخ العلم الحديث، وصفحات المعرفة بمعناها الواسع، وخير مثال عليها، تلك الزَّخرفة الفردوسيَّة، الَّتي تمثِّل قبَّة الصَّخرة المشرَّفة، بأشجارها، وأوراقها، وثمارها، وأزهارها، وترابها، وآنيتها، وألواحها، وألوانها، وقبابها، وعناصرها المختلفة، والتي جمعت معظمها في إطار حديث نبويٍّ واحد: حدَّثني أسد بن موسى ، أنَّ رسول الله–صلى الله عليه وسلم– قال : "إنَّ في الجنة شجرة، يقال لها طوبى، لو سار الرّاكب الواحد في ظلِّها مائة عام لم يقطعه، بطحاؤها ياقوت أحمر، وترابها مسك أبيض، ووحلها عنبر أشهب، وكثبانها كافور أصفر، وأستارها زبرجد أخضر، وأقبابها سندس وإستبرق، وزهرها رياض أصفر، وورقها برود خضر، وثمرها حلل حمر، وصمغها زنجبيل وعسل، وغصونها زعفران، والنار تتأجَّج فيها من غير وقود، ويتفجَّر من أصلها السَّلسبيل، والمعين والرَّحيق، وظلّها مجلس من مجالس أهل الجنَّة يألفونه، ومتحدَّث يجمعهم، فبينما هم في ظلِّ تلك الشَّجرة يتحدَّثون إذ جاءتهم الملائكة يقودون خيلاً مزمومة من ذهب، كأنَّ وجوهها المصابيح نضارة وحسنا... وقالوا لهم: أجيبوا ربَّكم، فإنَّه يقرئكم السَّلام، ويستزيدكم لتنظروا إليه وتكلِّموه ويكلِّمكم، ويزيدكم من فضله، فإنَّه ذو رحمة واسعة، وفضل عظيم... فيقول لهم ربُّهم الكريم: لقد قصَّرتم في أمانيكم، ورضيتم بدون حقِّكم، وقد أوجبت لكم من شئتم وسألتم، وأوجبت لكم ما قصَّرت عنه أمنياتكم، فانظروا إلى ما أعددت لكم، فيرفعوا رؤوسهم فإذا هم بقباب

في الرَّفيق الأعلى، وغرف مبنيَّة من الزَّبرجد والياقوت والمرجان، أبوابها من الذَّهب ومنابرها من النّور، وسررها من الياقوت، وفراشها من سندس وإستبرق، يقدر من أبوابها وعرضها نور ساطع شعاعه كشعاع الشَّمس عنه، كمثل الكوكب الدُّرِّيّ والنَّهار المضيء، وإذا القصور شامخة من أعلى علِّيّين من الياقوت يزهر نورها... وعين جوهرها ما كان منها أبيض فمن الياقوت الأبيض مفروش بالحرير الأبيض، وما كان منها أحمر فمن الياقوت الأحمر والذَّهب الأحمر والفضَّة البيضاء، قواعدها من الجوهر وأركانها من الذَّهب، وشُرُفها قباب لؤلؤ، وبروجها غرف من المرجان... وبقيَّة القصور منابر من النّور...، فليس منهم أحد إلّا وقد وجد في قصره جميع أمنياته، الَّتي تمنّى على ربِّه، قد جمعها الله، وإذا في كلِّ قصر باب، يفضي إلى واد أفيح من أودية الجنَّة، محفوفة تلك الأودية بجبال من المها الأبيض، وكذلك جبال الجنَّة، وفي تلك الجبال معادن أفواهها في بطن كلّ واحد منها أربع جنّات: جنَّتان ذواتا أفنان فيهما عينان تجريان، وفيهما من كلِّ فاكهة زوجان، وجنَّتان مدهامَّتان، فيهما عينان نضّاحتان ،وفيهما فاكهة ونخل ورمّان، وحور مقصورات في الخيام، لم يطمسهنَّ إنس قبلهم ولا جانّ، كأنَّهنَّ الياقوت والمرجان، فإذا تبوَّؤا منازلهم واستقرَّ قرارهم، قال الله –تبارك وتعالى– لهم: وجدتم ثوابه، قالوا: رضينا، فارْضَ عنّا، قال لهم: برضائي عنكم، نظرتم إلى وجهي، وسمعتم كلامي، وأحللتم داري، وصافحتكم ملائكتي، فهنيئاً لكم، عطاء غير محدود، ليس فيها نصب ولا لغوب، فيقولوا عند ذلك: الحمد لله الَّذي أذهب عنّا الحزن، إنَّ ربَّنا لغفور شكور، الَّذي أحلَّنا دار المقامة من فضله، لا يمسّنا فيها نصب، ولا يمسّنا فيها لغوب".

وكلّي أمل، أن تكون هذه الرِّسالة قد وضَّحت في معظم فصولها، دور القرآن الكريم والسُّنَّة النَّبويَّة، في بلورة تخطيط قبَّة الصَّخرة وتصميمها؛ إذ جاءت العناصر الفنِّيَّة فيها ترجمة لما ورد في العقيدة الإسلاميَّة من معانٍ وأفكار، ومن هنا، فإنَّ الكمال الفنِّيّ والمعماريِّ الماثل في القبَّة، ناجمٌ عن الفهم الصَّحيح والتَّرجمة الصَّحيحة لتلك الأفكار.

وهكذا، فإنَّ قبَّة الصَّخرة شاهد من الشَّواهد الَّتي احتضنت الفكر الإسلاميّ، ولو أنَّنا تدارسنا أنماطها المعماريَّة والهندسيَّة والزُّخرفيَّة والفنِّيَّة؛ لوجدنا أنَّنا نجهل كثيراً عن هذا الصَّرح المعماريّ، الَّذي تعامل معه كثير من الباحثين والدَّارسين، وأدلى كلٌّ بدلوه، محاولاً الوقوف على ما فيهه من قيم جماليَّة، وما هذه الوقفات في الرِّسالة، إلّا جزء يسير من المعرفة.

وأتمنى من الله العليِّ القدير، أن أكون قد وُفِّقت في رسالتي، فما هي إلّا محاولة متواضعة قد تصيب، وقد تخطئ، وقد يتَّفق المتلقّي مع ما ورد فيها من تفسيرات، وقد يعترض عليها، ولا تلقى قبولاً لديه، ومهما من يكن من أمر، فالمهمُّ أن يحتوي العمل على فكر ومعنى، يخلص الباحث في توضيح فكرته.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم
- الكتاب المقدس
- ابراهيم، احمد شوقي. (2009): موسوعة الاعجاز العلمي في الحديث النبوي (النباتات) ، دار نهضة مصر ، مصر.
- ابن الاثير، مجد الدين ابو السعادات المبارك بن محمد بن محمد ابن عبد الكريم الشيباني. (1979): النهاية في غريب الحديث والاثر ، المكتبة العلمية ، بيروت .

- ابن الاثير، علي بن ابي الكرم محمد. (1980): الكامل في التاريخ ، دار العلم للملايين ،المحقق :عدنان يونس عبد المجيد نباته ، مكتبة دنديس ،عمان .
- ابن الاكفاني، محمد بن ايراهيم بن ساعد الانصاري السنجاري. (1939): نخب الذخائر في احوال الجواهر ، تحقيق : الاب انستانس ماري الكرملي ، المطبعة العصرية ،مصر .
- ابن عابدين، محمد امين بن عمر بن عبد العزيز. (1992): رد المحتار على الدر المختار، دار الفكر ، بيروت.
- ابن عباس،الصحابي الجليل ابن عباس. (1983): الاسراء والمعراج ،دار العلوم الحديثة ،بيروت .
- ابن قيم الجوزية، محمد بن ابي بكر بن ايوب. (2007): حادي الارواح الى بلاد الافراح ،مجمع الفقة الاسلامي ، جدة.
- ابن ماسوية، يحيى. (1976): الجواهر صفاتها في أي بلد هب وصفع الغواصيين والتجار ، تحقيق : عماد عبد السلام رؤوف ، مطبعة دار الكتب ،مصر .
- ابن منظور، الامام العلامة ابي الفضل الدين محمد بن مكرم. (1994): ،لسان العرب ،دار صادر ،بيروت .
- ابو خلف، مروان. (1989): الافاريز الرخامية والمذهبة في العهد الاموي في قبة الصخرة المشرفه في القدس بلاد الشام في العهد الاموي ،عمان .
- ابو عيشة،محمد. (2012): مدخل للمحافظة على التراث الحضاري "المواد الحجرية والزخارف الفسيفسائية"،دار الفرقان ،عمان.
- أبو شقرا، كلودا. (د.ت): الشجرة من حبة عدن الى الحضارات القديمة وصولا الى المسيحية ، د.م.
- ابو غزالة، محمود. (1993): اسلامية بيت المقدس ، جمعية المسجد الاقصى ،القدس.

- الاتربي،محمد صلاح محمد. (2012): التروك النبوية "تاصيلا وتطبيقا"، اطروحة ماجستير –كلية دار العلوم بجامعة القاهرة ، وزارة الاوقاف والشؤون الاسلامية ، قطر .
- الاسدي، سردار محمد سعيد المعمار. (2001): الاعجاز اللوني في القرآن الكريم ،بحث مقدم الى المؤتمر الاول للاعجاز العلمي في القرآن والسنة .
- الاشبيلي، عبد الرحمن بن محمد بن مجمد ابن خلدون ابو زيد ولي الدين الخضرمي. (1988): ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصر من ذوي الشأن الاكبر ،المحقق :خليل شحادة ،دار الفكر ، بيروت.
- الاصفهاني، احمد بن عبد الله. (1996): حلية الاولياء وطبقات الاصفياء ،دار السعادة ،مصر .
- آل سعيد، شاكر. (1988):الاصول الحضارية والجمالية للخط العربي ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد .
- آل سعيد، شاكر. (1996): انا النقطة فوق فاء الحرف ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد.
- آل سعيد، شاكر. (1995):حوار الفن التشكيلي ،مؤسسة عبد الحميد شومان ، دار الفنون عمان .
- آل سعيد، شاكر. (1988): فصول من تاريخ الحركة التشكيلية ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد .
- الالباني، ابو عبد الرخمن محمد ناصر الدين الحاج نوح بن تجاتي. (1992): سلسلة الاحاديث الضعيفة ، المملكة العربية السعودية ،دار المعارف ،الرياض.
- الالباني، محمد ناصر الدين. (2000): صحيح الترغيب والترهيب ،مكتبة المعارف للنشر والتوزيع ، الرياض .
- ألدريد، سيربل. (1990): مجوهرات الفراعنة ،ترجمة وتحقيق :مختار السويقي ، الدار الشرقية .
- الالفي، ابو صالح. (1969): الفن الاسلامي اصوله فلسفته ومدارسه ،دار المعارف ،لبنان .
- الالفي، ابو صالح. (د.ت): الطابع القومي لفنوننا المعاصرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر

- الالفي،ابو صالح.(د.ت): الفن الاسلامي ،دار المعارف ،لبنان .
- إمام، إمام عبد الفتاح. (2007): مدخل الى الميتافيزيقيا ، شركة نهضة مصر ،القاهرة .
- أمين، عياض عبد الرحمن. (2011): تأويل اللون في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ، العدد 57 .
- إيكو، أمبرتوا. (2010): العلامة تحليل المفهوم وتاريخة ، ت: سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي
- باقر، طه. (1955): مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة،الوجيز في تاريخ حضارة وادي الرافدين ،بغداد .
- البخاري، محمد بن اسماعيل ابو عبد الله. (1979): صحبح البخاري ،دار طوق النجاة .
- بدوي – الجندي ، حسام محمد بدوي ، طارق مصطفى الجندي. (2006): اسرار النجمة المقدسة ،الاوائل للنشر والتوزيع .
- بدوي، احمد زكي. (1991): معجم المصطلحات الانسانية والفنون الجميلة والتشكيلية ، دار الكتاب المصري ، القاهرة .
- البديوي، حسن. (د.ت): المنهجية الحديثة في دراسة وتوثيق الموزاييك باستخدام التقنيات الحديثة في الاثار ، المنظمة العربيه للتربية والثقافه والفنون ،إدارة برامج الثقافة والاتصال .
- برنارد، مارتلي. (1985): العذراء مريم ، شركة تايمس للطباعة ،ترجمة: البيرايون ،بغداد .
- برنامج انوار كاشفة. (2010): سلسلة أمثال المسيح :مثل العشر عذاري ،خدمة الاذاعة العربية .
- بشر، فارس. (1948): سر الزخرفة الاسلامية ،مطبعة المعهد الفرنسي للاثار الشرقية ،القاهرة .
- بن حنبل،أبو عبد الله احمد. (2001): مسند الامام احمد بن حنبل ،مؤسسة الرسالة .
- بن حنبل، احمد بن محمد. (1993): مسند الامام احمد ، دار احياء التراث العربي .
- بن كثير، ابو الفدا اسماعيل بن عمر. (1986): البداية والنهاية ،دار الفكر .

- بن نايف،وجدان علي. (1988): الامويون العباسيون الاندلسيون سلسلة التعريف بالفن الاسلامي ، عمان .
- بهنيسي،عفيف. (1979): جمالية الفن العربي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ،الكويت .
- البهنيسي، عفيف. (1987): العمارة عبر التاريخ ،دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر .
- البهوتي، منصور بن يونس بن صلاح ابن حسن بن ادريس. (1997): كشاف القناع ،تحقيق: محمد حسن اسماعيل ،دار الكتب العلمية .
- بوترو، إميل. (1973): العلم والدين في الفلسفة المعاصرة ، ت: احمد فؤاد الاهواني ،الهيئة المصرية للكتاب ،القاهرة .
- بوعلاق،محمد الصادق. (2009): علم السنن الالهية للاعجاز القرآني في الكون والخلق والعلم ،دار ومكتبة الهلال ،بيروت .
- بولو،ماركو. (1996): رحلات ماركو بولو ، ت: عبد العزيز اوفيق جاويد ، الهيئة المصرية للكتاب: القاهرة.
- البياتي،عبد الحميد. (2009): تاريخ الفن العراقي للمرحلة الاولى ،جامعة بابل ،كلية الفنون الجميلة ،مطبعة الدار العربية .
- البيطار، زينات.(1999): غواية الصورة ،النقد والفن :تحولات القيم والاساليب والروح ، الثقافي العربي للنشر .
- الترمذي، محمد بن علي بن ال حسن بن بشر ابو عبد الله الحكيم الترمذي. (د.ت): نوادر الاصول في الاحاديث الرسول (صلى الله عليه وسلم)،المحقق : عبد الرحمن عميرة ،دار الجيل :بيروت .

- الترمذي، محمد بن عيسى بن سورة بن موسى بن الضحاك الترمذي. (1975): سنن الترمذي ، ت :احمد محمد شاكر ، محمد فؤاد عبد الباقي ،ن:شركن مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر .
- التل، صفوان. (1980): بناء وزخارف قبة الصخرة في القدس (دراسة تحليلة) ، مؤتمر بلاد الشام الثالث بتاريخ بلاد الشام .
- توفيق، سعيد. (2001): تجلي الجمبل ومقالات اخرى ،مجلة فكر وفت ، العدد 75، السنة التاسعة والثلاثون.
- الثويني، علي. (2004): الالوان في الفنون والعمارة الاسلامية ، مجلة الفنون –المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ،الكويت .
- الثويني ،علي. (2006): رمزية الاشكال وروحانيتها في العمارة والفنون ،جريدة المدى الثقافية ،العدد 25،27–اذار–2006.
- ثويني، علي. (2008): اللون البرئ في العمارة الاسلامية والنقلة الحضارية والاقتباس بين سامراء وفارس ،مقالات فنية ،دار دجلة للفنون .
- الجابر، ابراهيم. (1992): النقود العربية الاسلامية ،دار الكتب القطرية ،قطر .
- الجادر، سعد محمود. (1988): زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين ،معرص الفن الاسلامي :مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية ، الرياض .
- جبري، شفيق. (1967): لغة الالوان ،(مج4)،مجلة مجمع اللغة العربية ، دمشق.
- الجبلاوي، كمال محمد. (د.ت): المعنى فيما وراء الشرفات (عرائس السماء)أكاديمية الشروق ،القاهرة .

- الجبلاوي، كمال محمود كمال محمد. (د.ت): الافكار الفلسفية والتغيرات الرمزية للمنارات (المأذن) ، المجلة الدولية في العمارة والهندسة والتكنولوجيا http://www.ierek.com /press
- الجبوري، يحيى وهيب. (1994): الخط والكتابة في الحضارة الاسلامية ،دار الغرب الاسلامي ، بيروت .
- جمعة،ابراهيم. (د.ت): دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الاحجار في مصر في القرون الخمسة الاولى للهجرة ، د.م .
- الجندي، درويش. (1958): الرمزية في الادب العربية ،دار النهضة ،مصر .
- الجوزي، ابي الفرج عبد الرحمن. (1964): زاد المسير في علم التفسير ، المكتب الاسلامي ، بيروت .
- الجوزي، جمال الدين عبد الرحمن بن علي بن محمد. (1966): الموضوعات ،تحقيق :عبد الرحمن محمد عثمان ، الناشر :محمد عبد المحسن ، المكتبة السلفية ،المدينة المنورة .
- حتاملة، محمد. (2002): الابداع الزخرفي في العمارة الاموية ،من دوريات أبحاث اليرموك ،العدد2 حزيران .
- الحجازي، محمد محمود. (1993): التفسير الواضح ،دار الجيل الجديد ، بيروت .
- الحداد، عبد الله عبد السلام. (1998): مقدمة في الاثار الاسلامية ،دار النشر الكتاب العربي ، القاهرة .
- حسن، خالد. (1983): الزخرفة في الفنون الاسلامية ، بغداد .
- حسن، حسن الششتاوي. (1988): الاسس التشكيلية للتصميم في البعدين وثلاثة ابعاد للسطوح والاجسام ،كلية العمارة والتخطيط :جامعة الملك سعود عمادة شؤون المكتبات .

- حسن، محمد. (2010): أثر اللسانيات على النقد الفني الادبي (علم العلامات نموذجيا) ، الاتحاد العام للفنانيين التشكيليين السودانيين واتحاد الكتاب السودانيين .
- حسيني، ايناس. (2005): اثر الفن الاسلامي على التصوير في عصر النهضة ، دار الجيل .
- حمداوي، جميل. (2011): السميولوجيا : مبادئ نظرية وتطبيقية ، الوراق للنشر والتوزيع ،عمان .
- حمداوي، حميل. (د.ت): المورفولوجيا الاجتماعية ، http://www.alukah.net
- حنيش، إدهام محمد. (2013): نظرية الفن الاسلامي المفهوم الجمالي والبنية المعرفية ،المعهد العالمي للفكر الاسلامي ،هرندن –فرجينيا .
- الحياري ، الاء محمد. (2014): الخط العربي :فن وعلم وابداع ،دار المنهل .
- الخطيب، موسى. (1995): الغذاء الشافي من القرآن دواء وقاية وشفاء ،ط2،دار الجيل ،بيروت .
- الخوري، جان بول. (2018): الزيتون رمزية الخلود ،يوليو 3-2018 .http://ar-zenit.org
- الخولي، ايناس علي. (2010): الفنون والعمارة في اوروبا من المسيحي المبكر الى الركوك ، وزارة الثقافة ،عمان .
- درويش، سعيد. (2013): الرمز والرمزية في الفن التشكيلي ، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية ، المجلد 29 ، العدد الاول .
- الدوري،عياض عبد الرحمن. (2002): دلالات اللون في القرآن في الفن العربي الاسلامي ، د.ط ،بغداد .
- الرازي، محمد بن أبي بكر. (1992): مفاتيح الغيب، الطبعة الاولى ، دار الكتب العلمية ، بيروت .
- الرازي، زين الدين ابو عبد الله محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الحنفي .(1999) :المحقق :يوسف الشيخ محمد ،المكتبة العصرية : الدار النموذجية ، بيروت .
- الراشد، صلاح. (2005): مقال عن الالوان ،د.م .

- رزق،عاصم محمد. (2000): معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية ، مكتبة مدبولي ،ميدان طلعت حرب .
- رزوقي، عبد الله. (2016): الطرق الصوفية ومنطلقاتها الفكرية والادبية دراسة تاريخية وأدبية ،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – جامعة قاصدي مرباح ورقلة .
- رسائل اخوان الصفا وخلان الوفا. (1957): تحقيق :عارف تامر ،منشورات عويدات ،بيروت – باريس.
- الرطروط، هيثم فتحي عبد الفتاح. (1988): نظرية جديدة لتفسير التخطيط والتصميم الهندسي لقبة الصخرة والفكر التخطيطي الهندسي الاسلامي في الفترة الاسلامية المبكرة ،المعهد العالى للاثار – جامعة القدس ، فلسطين .
- رودلف، فلهام. (1976): صلة القرآن باليهودية والمسيحية ، ت:عصام الدين حنفي ،دار الطليعة ،بيروت .
- رياض، عبد الفتاح. (1973): التكوين في الفنون التشكيلية ،دار النهضة ، مصر .
- رياض، يوسف. (1994): اشجار الكتاب المقدس ،الموسوعة الكتابية: اشجار ،د.م .
- الريس، محمد ضياء الدين. (1969): عبد الملك بن مروان والدولة الاموية ، د.م ، القاهرة
- الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر. (1996): إعلام الساجد بأحكام المساجد، الطبعة الرابعة ، تحقيق: أبو الوفا مصطفى المراغي، (ن): المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية .
- الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر. (د.ت) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التأويل ،دار الفكر ، القاهرة .
- الزيدي، جواد عبد الكاظم. (2008): بنية الايقاع في تكوينات الخطية ،دار الشؤون الثقافية ، بغداد.

- الساجتاني، ابو داوود سليمان بن الاشعب بن اسحاق بن بشير بن شداد بن عمرو الازدي. (د.ت): سنن ابي داوود ،المكتبة العصرية ،صيدا – لبنان
- الساعاتي، احمد بن عبد الرحمن بن محمد الينا. (د.ت): الفتح الرباني لترتيب مسند الامام احمد بن حنبل الشيباني ومعه بلوغ الاماني من اسرار الفتح الرباني ،دار احياء التراث العربي .
- سالم، محمد. (2014): الفسيفساء تاريخ وتقنية ، الهيئة المصرية العلمية للكتاب .
- سامح، كمال الدين. (1982): العمارة في صدر الاسلام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- سراج الدين، ابو بكر "مارتن لينجر.(2005): روائع الخط "التذهيب القرآني "، تراديجيتال ،مصر .
- سيرنج، فيليب. (1992): الرموز في الفن الاديان الحياة ، ترجمة :عبد الهادي عباس ، دار دمشق ، دمشق .
- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن. (1967): حسن المحاضرة ،المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة.
- السيوطي، جلال الدين. (2006): اسرار الكون ،دار الكتب العلمية ، بيروت .
- الشامى، صالح احمد. (1990): الفن الاسلامي التزام وابداع ،دار القلم ، دمشق .
- الشامي، رشاد عبد الله. (2000): الرمزية الدينية في اليهودية ،سلسلة الدراسات الدينية التاريخية ،العدد11،كلية الاداب :جامعة عين شمس.
- شاهين، سهيله. (د.ت): القيم الجمالية للزخرفة الاسلامية بالمسجد الاقصى كمدخل لاستخدامه تصاميم زخرفية معاصرة ،جامعة القدس المفتوحة.
- الشبوط، ندى. (2010): الزمان والمكان في اعمال شاكر حسن ، منشورات سكيرا ،المتحف العربي للفن الحديث ومتاحف قطر، قطر .
- شبير، محمد عثمان. (1987): بيت المقدس وما حوله ،مكتبة الفلاح ، الكويت .
- شعبو، احمد. (2005): في نقد الفكر الاسطوري والرمزي ،مجلة الفكر العربي ،العدد11

- الشعيلي، سليمان بن علي. (2007): الالوان ودلالاتها في القرآن الكريم ،(مج4)،العدد 3، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والانسانية.
- الشماع، عمر بن احمد بن علي بن محمود. (1999): سر الاسرار في معرفة الجواهر والاحجار ،تحقيق : بروين بدري اوفيق ، دار الحرية للطباعة ، بغداد .
- الشوكاني، محمد بن علي بن محمد. (د.ت): نيل الاوطار من احاديث سيد الاخيار شرح منتقى الاخبار ،إدارة الطباعة المنيرية .
- صالح، صالح احمد. (1984): محاضرات في تكنولوجيا المواد والصناعات القديمة ،قسم الترميم :كلية الآثار .
- صالح، محسن محمد. (2003): فلسطين دراسات منهجيه في القضية الفلسطينية ،مركز الاعلام العربي :الجيزة –مصر.
- صالح، محسن محمد. (2012): الطريق الى القدس دراسة تاريخية في رصد التجربة الاسلامية على ارض فلسطين منذ عصور الانبياء وحتى اواخر القرن العشرين ،مركز الزيتونه ، بيروت .
- صبري، احمد محمد. (1984): الاحجار الكريمة ، الكويت .
- صبري، زايد احمد. (1998): تاريخ الخط العربي وأعلام الخطاطين ،دار الفضيلة ،القاهرة .
- الصديقي، يوسف محمود محمد. (2012): عقيدة الديانه المسيحية "قراءة نقدية " ،مجلة كلية الشريعة والدراسات الاسلامية مجلة علمية محكمة ،العدد30 ،جامعة قطر ، قطر
- الصلابي، علي محمد محمد. (2010): خلافة عبد الملك بن مروان ودوره في الفتوحات الاسلامية ،المكتبة العصرية، بيروت .

- الصوفي، ابو العياس احمد بن محمد بن المهدي بن عجيبه الحسيني الانجري. (1998): البحر المديد في تفسير القرآن المجيد، المحقق: احمد عبد الله القرشي ، الناشر : حسن عباس زكي ،القاهرة.
- الطبرسي، محمد. (د.ت): مجمع البيان، دار مكتبة الحياة ، بيروت .
- الطحان ، عبد الله عبد السلام. (2009): العمارة الدينية الاسلامية في القرنين الثالث عشر والرابع عشر للهجرة "دراسة اثرية معمارية"، دار العلم والايمان .
- الطرشان، نزار. (1985): المدارس الاساسية للفسيفساء الاموية في بلاد الشام ،الجامعه الاردنية :عمان .
- طنطاوي، مجدي سعيد. (1992): فن الفسيفساء في مصر ، كلية الفنون الجميلة ، الاسكندرية .
- الطهراني، السيد مير علي الحائر. (1918): كتاب تفسير مقتنيات الدرر ،تحقيق :السيد محمد وحيد الحائري ،مؤسسة الكتاب الاسلامي .
- العارف،عارف. (1961): المفصل في تاريخ القدس ،د.م .
- عارف،عائدة سليمان. (1972): مدارس الفن القديم ،دار الصياد ، بيروت .
- عامر ، محمد متولي. (2008): رموز الحب والكراهية في المنسوجات الاثرية القبطية ،كلية الفنون التطبيقية: جامعة حلوان
- عبد الامير، صفا لطفي. (2010): الدلالة الروحية للون الاخضر في العمارة الاسلامية ،(مج18)،العدد(1) ،جامعة بابل – كلية الفنون.
- عبد الحميد، حسين. (1986): توظيف الخامات الطبيعية في التصميمات الجدارية للمدن الجديدة ، كلية الفنون التطبيقية ، عمان .

- عبد الحميد، شاكر. (2001): التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ،المجلس الوطني للثقافة والفنون ،الكويت.
- عبد ربه، احمد بن محمد. (د.ت): بالعقد الفريد ، المكتبة التجارية الكبرى ،القاهرة
- عثمان، محمد عبد الستار. (1988): نظرية جديدة لتفسير كيفية تخطيط قبة الصخرة،المجلد3.
- العجمي، منى مصطفى. (1980): التماثل في رسم النباتات مع دراسة تحليلية للوريدة كعنصر زخرفي ،مجلة دراسات وبحوث كلية التربية الفنية :جامعة حلوتن ،مجلد3 ،عدد3 .
- عرفات، سماح اسامة. (2011): الفن الاسلامي ، دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع ، الاردن .
- العسقلاني، ابو الفضل احمد بن علي بن محمد بن احمد بن حجر. (1971): لسان الميزان ، المحقق :دائرة المعارف النظامية: الهند ، الناشر :مؤسسة الاعلمي للمطبوعات ، بيروت .
- العسقلاني، احمد بن علي بن حجر ابو الفضل. (1960): فتح الباري شرح صحبح البخاري ،رقمة :محمد فؤاد عبد الباقي ،اخرجه: محب الدين الخطيب ،دار المعرفة ، بيروت.
- عطية، ايمان محمد عيد. (1993): المضمون الاسلامي في الفكر المعماري "نحو نظرية في العمارة الاسلامية "، كلية الهندسة :القاهرة ،1993
- عطية ، محسن. (1996): غاية الفن (دراسة فلسفية ونقدية) ،دار المعارف ، مصر.
- عطية، محمد حسن. (1996): الفن وعالم الرمز ، دار المعارف ،القاهرة .
- عطية، محسن محمد. (1999): موضوعات في الفنون الاسلامية ،مكتبة النهضة المصرية ، مصر .
- عطية، احمد ابراهيم. (2003): ترميم الفسيفساء الاثرية ، دار الفجر للنشر والتوزيع .
- العظمة، نذير. (2008): إشكالية التحيز في الفن والعمارة ، تحرير :عبد الوهاب المسيري ،دار السلام .

- عكاشة، ثروت. (1982): الفن الاغريقي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة
- عكاشة، ثروت. (1990): الفن البيزنطي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- علام، نعمت اسماعيل. (1970): فنون الشرق الاوسط منن الغزو الاغريقي حتى الفتح الاسلامي ،دار المعارف ،القاهرة .
- العلي، صالح أحمد. (1975): ألوان الملابس العربية في العهود الاسلامية الاولى، مج 26،، مجلة المجمع العلمي العراقي ، العراق.
- العلي، ابراهيم محمد. (1996): الارض المقدسة .
- عمارة، محمد. (1991): معالم المنهج الاسلامي ،سلسلة المنهجية ،فيرجينيا المعهد العالمي للفكر الاسلامي ، الولايات المتحدة .
- عمران، ريهام. (2017): الاستفادة من الزخارف الاسلامية في استخدام حلي الزخارف باستخدام تقنية الديكال ،مجلة العمارة والفنون والعلوم الانسانية ، الجمعية العربية للحضارة والفنون الاسلامية .
- عميري – روبه، ابراهيم العميري ،سوزان روبه. (2012): المداغن والطقوس الجنائزية في العصور الكلاسيكية في ريف دمشق ،المديرية العامة للاثار والمتاحف ،مركز الباسل للابحاث والتدريب الاثري، وزارة الثقافة ، دمشق.
- العواوده، حسن محمود عيسى. (2009): فلسفة الوسطية الاسلامية والتجريد في العمارة الاسلامية حالة دراسية (الوحدات الزخرفية الاسلامية)،جامعة النجاح ،فلسطين .
- عوض الله، محمد فاحي. (1981): محاضرات في الجيولوجيا ، دار المعارف ،القاهرة .
- عبد الله، امل. (2004): التذوق وتاريخ الفن ،مدخل الى تذوق الفنون القبطية والاسلامية ،كلية التربية الفنية ،جامعة حلوان .

- فارس، معز الاسلام عزت. (1999): الرمان :غذاء ودواء ،قسم التغذيه –كلية الصيدلة والعلوم الطبية: جامعة البيراء .
- غالب، عبد الرحيم. (1977): زخارف الحرف اليدوية في العالم الاسلامي الارابسك ، تقديم : اكمال الدين احسان اوغلي، الاابسك وعلاقته مع التوحيد وتطورة عبر الزمن : دمشق .
- الغزالي، ابي حامد محمد بن محمد. (1885): احياء علوم الدين ،تحقيق :الامام السهروري ، المطبعة الازهرية المصرية .
- غزوان، معتز. (د.ت): الدلالات الفكرية والرمزية للفن الاسلامي في التصميم المعاصر ،العدد101،كلية الفنون :جامعة بغداد.
- غلوش، احمد احمد. (2003): السيرة النبوية والدعوة في العهد المكي ،مؤسسة الرسالة .
- غوشة، محمد هاشم موسى. (2002): تاريخ المسجد الاقصى "دليل أثري تاريخي للمعالم الاسلامية في المسجد الاقصى "،وزارة الاوقاف والشؤون الدينية ، فلسطين .
- الغيطاني، جمال. (2005): برنامج تجليات مصرية برويها الغيطاني ،قناة دريم
- فارس، بشر. (1952): سر الزخرفة الاسلامية ،مطبعة المعهد الفرنسي الاثار الشرقية ، القاهرة .
- فرنسيس، البابا فرنسيس. (2014): تامل في رمزية الوان عيد الميلاد ، ،https://popefrancis-ar.org
- فكري،القس أنطونيوس. (د.ت): كتاب الرموز في الكتاب المقدس ، (الاشجار في الانجيل)، http ://st-takla.org
- فكري،احمد. (1980): قبة الصخرة، المجلد 11 ، العدد (1) ،مجلة عالم الفكر ، الكويت.
- الفني ،ابراهيم. (2007): فسيفساء قبة الصخرة ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ،الاردن .
- قاجه، جمعة احمد. (2008): الزخارف الاسلامية ، أكاديمية الدراسات العليا ،طرابلس.

- قاسم، عبير. (1999): فن الفسيفساء الروماني (المناظر الطبيعية)، ملتقى الفكر .
- القحطاني، هاني محمد. (د.ت): الكتابة والعمارة تحليل بصري تاريخي لاهم تجليات الخط العربي في العمارة الاسلامية ، المجلد 11 ، العدد (1)، ملتقى مجمع الملك فهد لاشهر خطاطي المصحف الشريف في العالم ،
- قرانيا، محمد. (1998): ظاهرة اللون في القرآن الكريم ،بحث نشر في مجلة التراث العربي،العدد70،1يناير –1998
- القرطبي، عبد الملك بن حبيب السلمي. (د.ت): وصف الفردوس ،تحقيق :سعيد الررغمي ،دار ابن خلدون .
- قطب، سيد. (1996): في ظلال القرآن، الطبعة 25 ،دار الشروق ،القاهرة.
- قطب، محمد. (1983): منهج الفن الاسلامي ،ط6،دار الشروق ،القاهرة .
- قطب ، سيد. (1993):التصوير الفني في القرآن الكريم،ط25 ،دار الشروق ،القاهرة .
- كامل، عبد العزيز. (1983): "الفن الاسلامي بين الدين والابداع " الفنون الاسلامية المبادئ والاشكال والمضامين المشتركة اعمال الندوة العالمية المنعقدة في استنطبول ،دار الفكر :دمشق ،أبريل –نيسان .
- كريم، محمد. (2009): شجرة الرمان بين العلم والقرآن ،العدد 35 ،مجلة الاعجاز العلمي .
- كنعان، هنادي مير نامق. (2010): الحليات المعمارية في القصور العثمانية في البلدة القديمة بنابلس، رسالة ماجستير، جامعة النجاح.
- الكوفحي ، خليل محمد. (2007): فن الخط العربي والتصميم ، عالم الكتب الحديث ،عمان .
- كونل،أرنست. (1966): الفن الاسلامي ،ت:احمد موسى ، دار صادر :بيروت –أرهورست أردمن :المانيا .

- المالكي، قبيلة فارس. (2002): الهندسة والرياضيات في العمارة –دراسة في التناسب والمنظمات والمنظومات التناسبية ، دار صفاء ،عمان .
- الماوردي، ابو الحسن علي بن محمد بن حبيب البصري البغدادي. (1999): الحاوي الكبير في فقه مذهب الامام الشافعي (شرح مختصر المزني)،دار الكتب العلمية ، بيروت.
- أنيس – منتصر –الصوالحي – احمد ، إبراهيم أنيس ، عبد الحليم منتصر ، عطية الصوالحي ، محمد خلف الله احمد. (2004): المجم الوسيط ، دار الشروق الدولية ، مصر .
- محمد، عبد الرحمن فهمي. (1965): موسوعة النقود العربية الاسلامية (النقود في فجر الاسلام)،دار الكتب ،القاهرة .
- محياوي،عبد الغني. (2012): http://www.hibapress
- المسيري،عبد الوهاب.(1999): موسوعة اليهود والبهودية والصهيونية ،دار الشروق.
- ابو العزم،عبد الغني. (2011): المعجم الغني ، موقع معاجم صخر – المكتبة الشاملة .
- المقدسي،ابو عبد الله محمد بن احمد. (1991): احسن التقاسيم في معرفة الاقاليم ، مكتبة مدبولي ، القاهرة .
- مكداشي ، غازي. (1995): وحدة الفنون الاسلامية ،د.م .
- مندور، تامر. (2018): فن المنمنمات الاسلامي ،9أذار /مارس ، دار ناشري :للنشر الالكتروني http://www.nashiri.net ،
- المخلصي، منصور. (1997): الكنيسة عبر التاريخ، سلسة (قديسون وأباء الكنيسة)،مطبعة المشرق ،بغداد .
- الموسوعة الفقهية الكويتية. (د.ت): وزارة الاوقاف والشؤون الاسلامية ،دار السلاسل ،الكويت .

- الموسوعة الفلسطينية . (1990): الموسوعة الفلسطينية القسم الثاني الدراسات الخاصة ،ط1 ،بيروت .
- الموسوعة الفلسفية. (1997): الموسوعه الفلسفية –وضع لجنة من العلماء الاكاديمين السوفياتيين ،بإشراف :روزنتال ويورين ،تر: سمير كرم ، مراجعة : صادق جلال العظم وجورج طرابشي ،دار الطليعة للطباعة ، بيروت .
- مؤنس، حسين. (1981): المساجد، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ،عالم المعرفة ، الكويت.
- النابلسي ،محمد راتب. (2013): موسوعة الاعجاز العلمي في القرآن والسنة (آيات الله في الآفاق مؤسسة الفرسان)،عمان .
- النجار، زغلول. (2006): من آيات الاعجاز العلمي النبات في القرآن الكريم ،ج3،مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة .
- النجدي ،عمر. (1996): ابجدية التصميم ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة .
- نجم، رائف يوسف. (2009): الحفريات الاثرية في القدس ،دار الفرقان للنشر والتوزيع ،عمان .
- نجيب، عز الدين. (2010): موسوعة الحرف التقليدية في مصر جمعية اصاله ،مصر ،12–مايو 2010–.
- النسائي، ابي عبد الرحمن بن شعيب ابن علي. (1999): المجتبي من السنن (سنن الترمذي) ،بيت الافكار الدولية .
- نمنم، الاب المرحوم يواكيم نمنم. (د.ت): مريم العذراء ،د.م
- نور الدين، مصطفى. (1980): أثر الخامسة ووسائل اخراجها في اعمال التصوير الحائطي بالفسيفساء ، كلية الفنون التطبيقية .

- النووي، ابو زكريا محي الدين يحي بن شرف. (1991): روضة الطالبين ،تحقيق:زهير الشاويس ،المكتب الاسلامي ، بيروت .
- هادي، بلقيس. (2010): دراسات في الفن الاسلامي ، دار دجلة ، عمان .
- الهمذاني ، شيرويه بن شهردار بن شيرويه ين فناخسرو (ابو شجاع الديلمي الهمذاني).(1986): الفردوس بمأثور الخطاب ،المحقق : السعيد بن بسيوني زغلول ، الناشر :دار الكتب العلمية ، بيروت .
- هورست، هيدتمان. (1991): الصليب المعقوف ،موسوعة المانيا الثالثة ،نيويورك ،ماكميلان .
- والي ، طارق. (1993): نهج الواحد في عمارة المساجد ، بيت القرآن .
- ويلسون، إيفا. (1998):الزخارف والرسوم الاسلامية ، ت:آمال مريود ،دار الكتاب العربي ، بيروت.
- ياسين، عبد الناصر. (2006): الرمزية الدينية في الزخرفة الاسلامية ،دراسة في ميتافيويقيا الفن الاسلامي ،زهراء الشرق، القاهرة .
- اليحصبي ،أبو الفضل القاضي عياض بن موسى. (1966): ترتيب المدارك وتقريب المسالك، تحقيق: عبد القادر الصحراوي .

المراجع الاجنبية :

- Grabar ,Oleg. (1996): The Shape of the Holy Early Islamic Jerusalem. ,Yale University Press ,U.S.A
- Nader & laleh , Ardalan Nader & Baktiar Laleh. (1967): The Sense Of Unity ,The University Of Chicago Press.

- Burckhardt , Titus. (1976): Art Of Islam Languge and Meaning .
- Creswell ,K.A.C. (1969): Early Muslim Architecture ,I/1,I/2 Oxford.
- Demus , O. (1949): The Mosaics Of Norman Sicily ,London .
- Ganneau ,Charlws Clermont. (2006): Archaeological Researches In Palestine .
- Singer , Lynette. (2008): Lynette Singer ,The Minbar Of Salah Din ,London.
- Dov &Yoel , Meir Ben Dov & Yoel Rappel. (1987): Adama Books, NEW York Library Of Ccongress Catalog Card Mosaics Of The Holy Land.
- Nasn , Seyyed Hossein. (1976): Islamic Science World Of Islam Festival Puplishing Company Ltd .
- Richmond , E.T. (1924): The Dome Of The Rock In Jerusalem ,Oxford Press ,England .
- Ayaln , Rozen – Myriam. (1989): The Early Islamic Monuments Of Al – Haram Al–Sharif :An Iconographic Study Quedem ,Hamakor Press ,JERUSALEM .
- Tamari ,Semuel.(1969): Icontextual Studies In Muslim Ideology Of Umayyad Architecture , Oxford.
- Van Berchem ,Marguerite .(1969): The Mosaics Of The Dome Of The Rock In Jerusalem And Of The Great Mosque in Damascus.

- Van Berchem, Marguerte.(1964): The mosaics Of The Dome Of The Rock In Jerusalem And Of The Great Mosque In Damascus .

مواقع الشبكة العنكبوتية :

- http://Kingabdullah.jo/ar/news
- https: //ar. wikipedia. org/ wiki/
- https://biblewalks.com/sites/kathisma.html
- http://www.nashiri.net.
- http://www.youtube.com
- https: //st-takla. org/books/ fr-antonios-fekry/ symbols/ trees.htmi

https://ar.qantara.de/content

- https://islamqa.info/ar/175173
- www.Legallery.com/ar/ie9slice/noie9.aspk

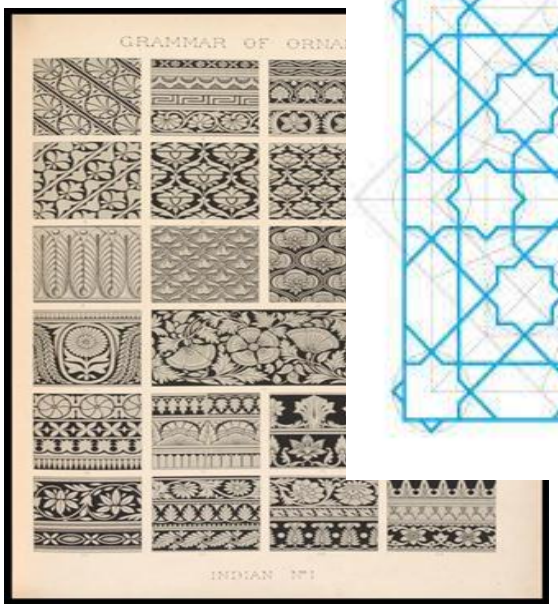
المقابلات الشخصية :

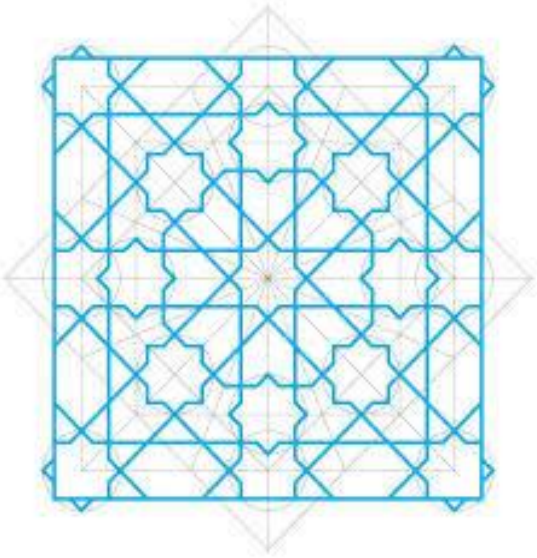
-محمد ابو عيشة (ايار 23-25-27):اتصال شخصي

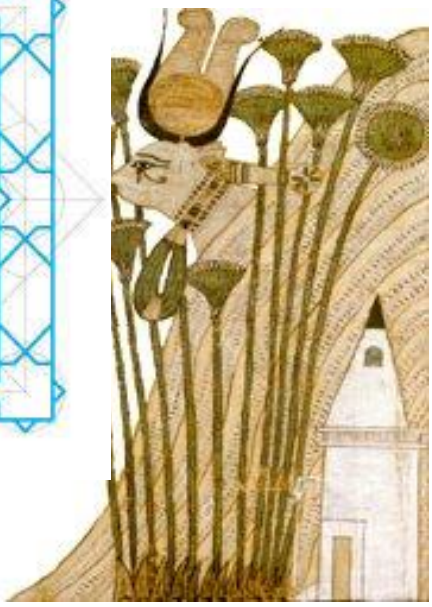
-محمد ابو عيشة (نيسان 17-24):اتصال شخصي

-محمد ابو عيشة (ابريل 21):اتصال شخصي

محمد ابو عيشة (اذار 18):اتصال شخصي



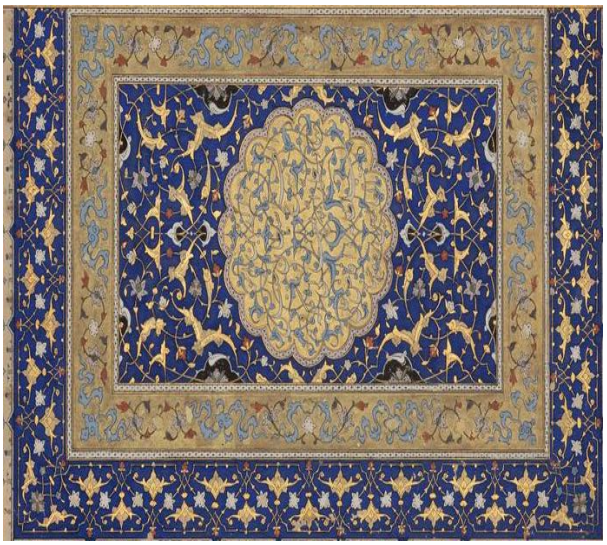


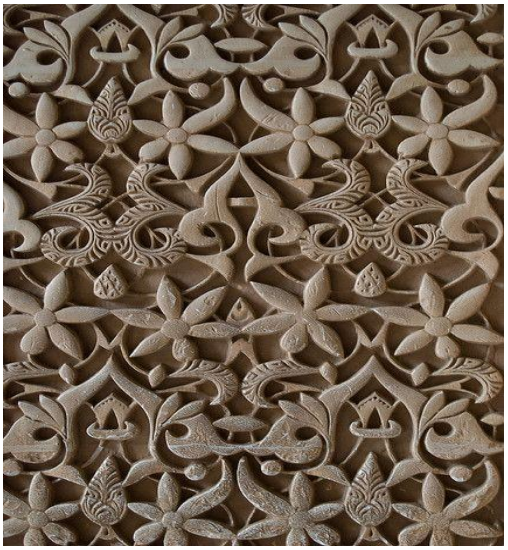


(الشكل1:1)

(الشكل1:2)

المصدر:كمال محمود الجبلاوي:2009 http://www.thegrammarofornament.com/





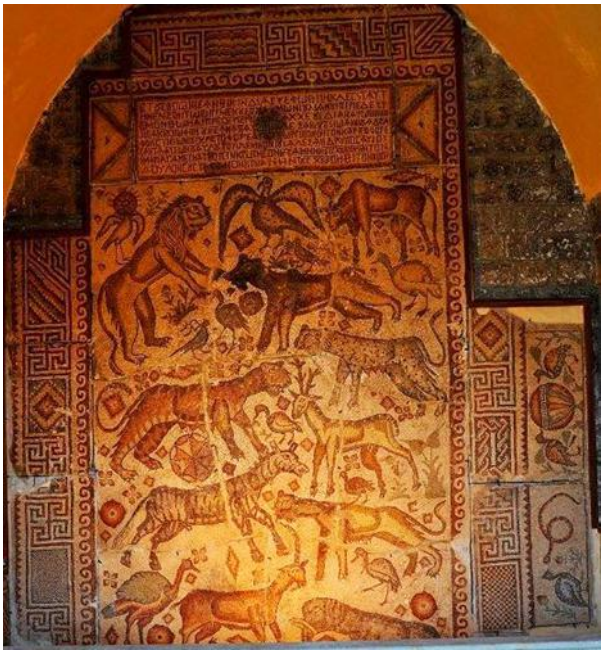
(الشكل1:3

(

https://www.pinterest.com/pin/273453008608814403/

(الشكل4:1)

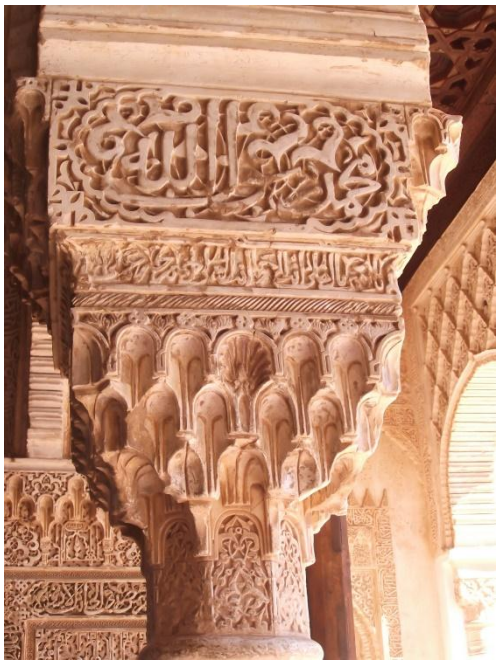
https://www.google.ps/search



(الشكل5:1)
خان مراد الباشا
https://www.facebook.com/Syria.tourism2/posts

منمنمة عثمانية للسُلطان العثماني محمد الفاتح
رسمٌ مأخوذ من ألبوم السراي المحفوظ في إسطنبول

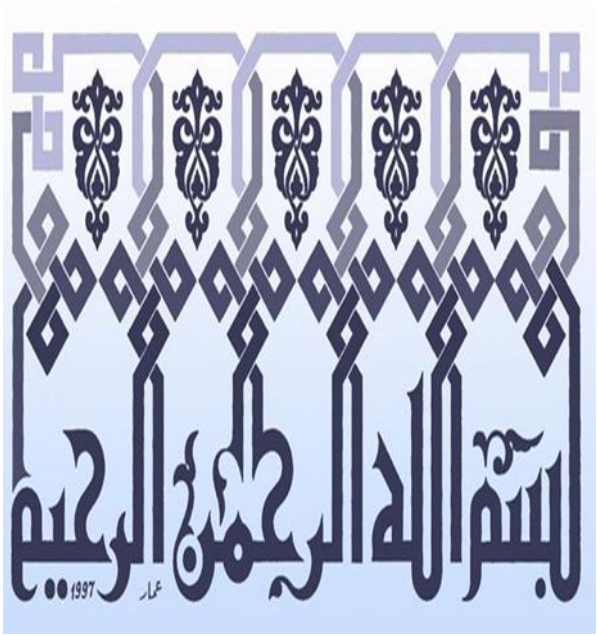
(الشكل1:6)
http://allpainters.blogspot.com/2016/01/blog-post_48.html



(الشكل1:7)
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/52/Decoration_in_Generalife_Palace_in_Alhambra001.JPG

(الشكل1:8)
المصدر: د. محمد ابو عيشه

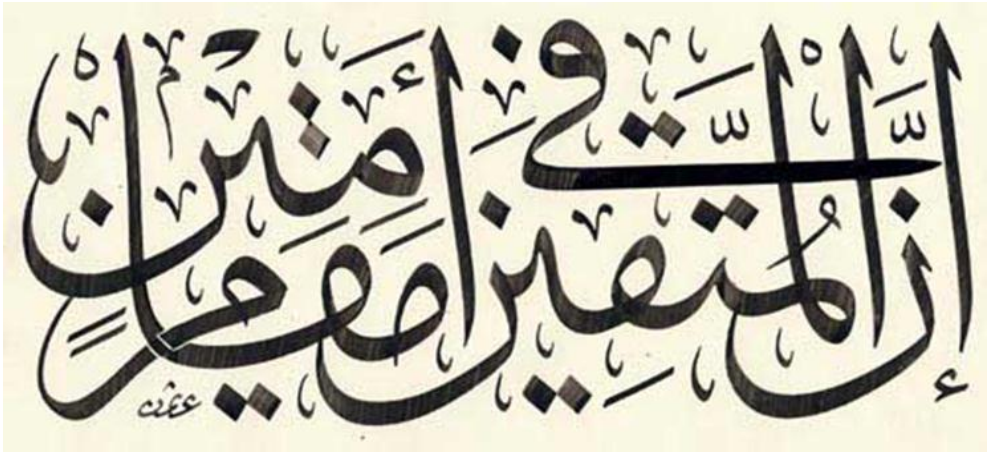
الخط الكوفي الهندسي



الخط الكوفي

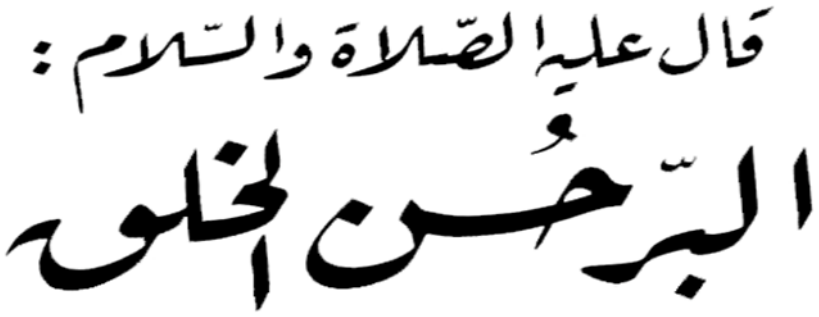
(الشكل1:9)
https://www.google.ps/search

خط



الثلث(الشكل1:10)
https://www.google.ps/search

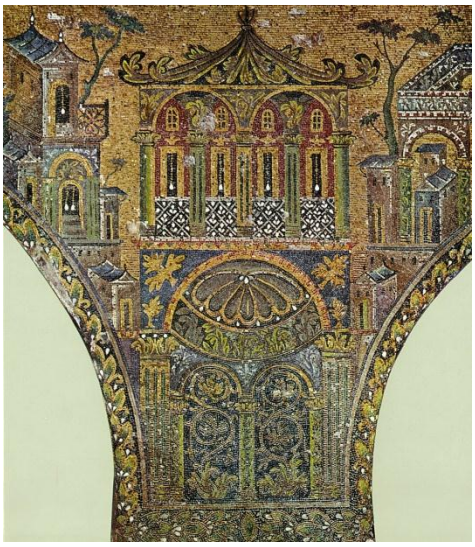
خط الدّيواني(الشكل1:11)
https://www.google.ps/search



خط الرقعة(الشكل1:12)
https://www.google.ps/search

خط النسخ(الشكل1:13)
https://www.google.ps/search

خط التعليق(الشكل1:14)
https://www.google.ps/search



فسيفساء المسجد الاموي (الشكل15:1)

http://thearabphoto.com/media.details.php

خارف لفسيفساء حمام قصر الخربة المفجر (قصر هشام)
(الشكل16:1)

http://www.alhayat.com/m/story/17978050#sthash.pSRdcoTC.dpbs

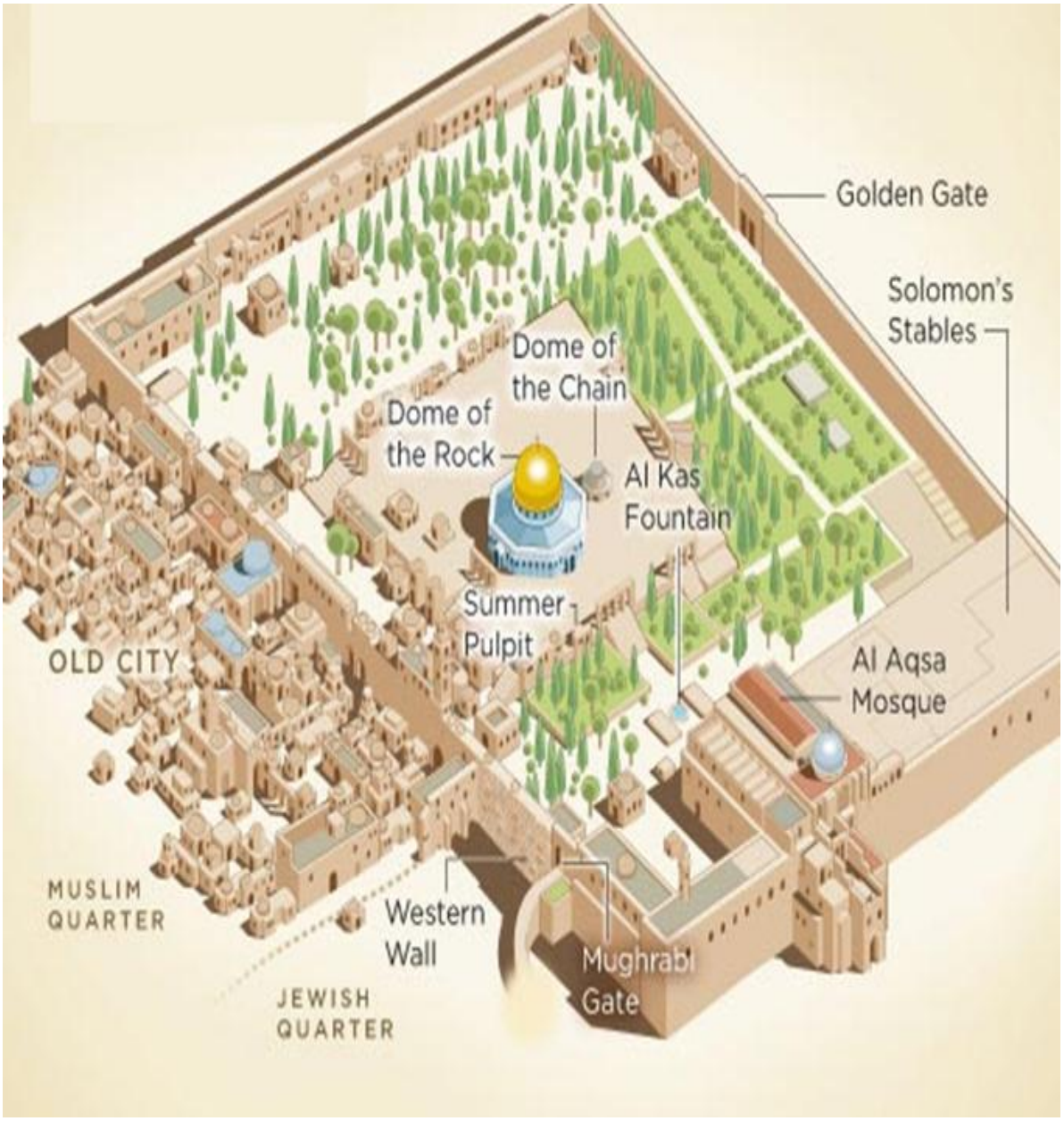
فسيفساء زجاجية

فسيفساء الاحجار الكريمة

(الشكل17:1)

المصدر: د. محمد ابو عيشه : 2012

ملحق الصور

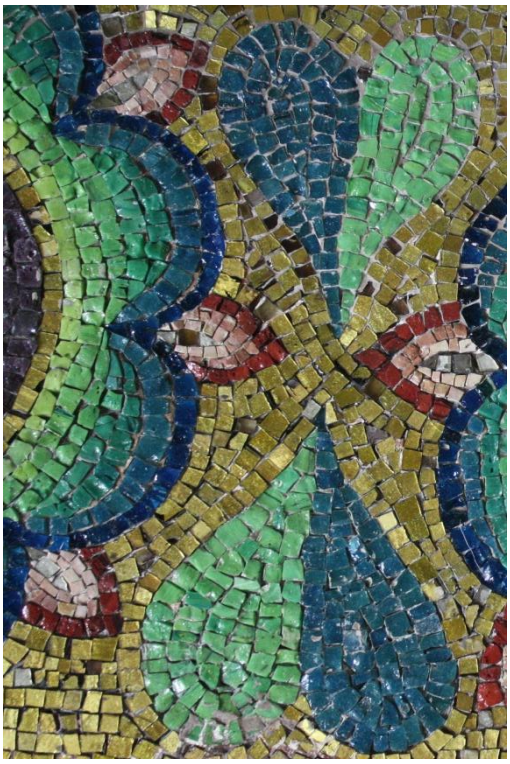


(الشكل1:2)

https://palestyna.wordpress.com/2010/03/17/izrael-otworzyl-wzgorze-swiatynne-i-zniosl-blokade-zachodniego-brzegu/

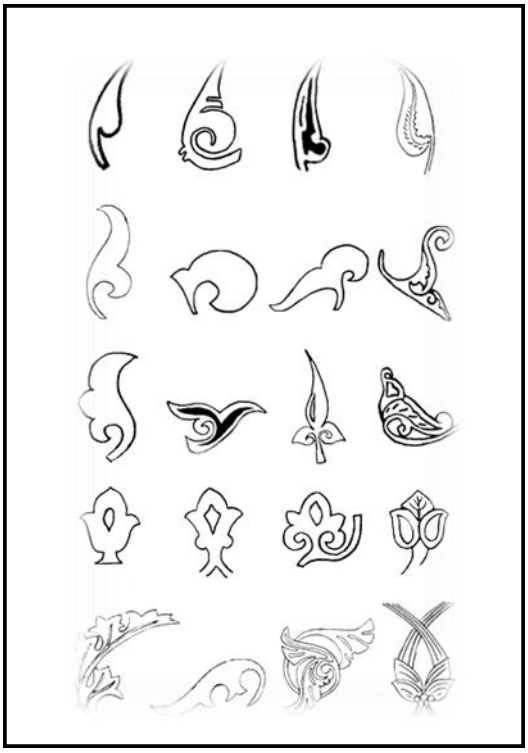
(الشكل3:1)
سور في المسجد الاقمر-القاهرة
http://www.islamicartlounge.com/ar/architect/fence-gallery

(الشكل3:2)
المصدر:د .محمد ابو عيشة

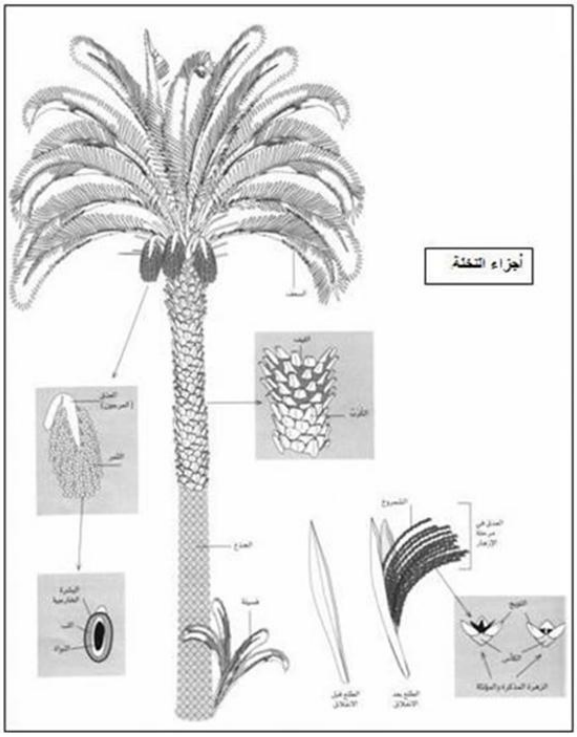


(الشكل 3:3)
المصدر: د .محمد ابو عيشه

(الشكل4:3)
/https://www.pinterest.com/pin/573012752564923417



(الشكل5:3)
المصدر: فاتن الجزار:2011

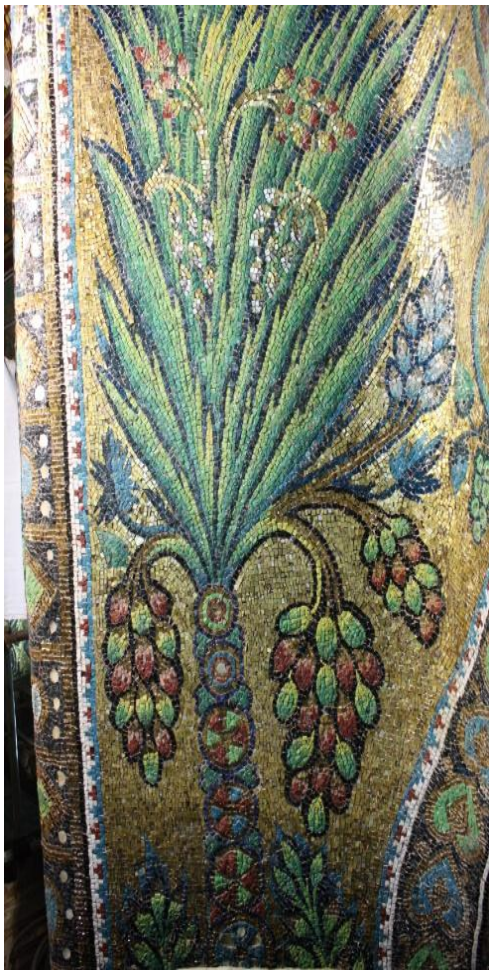


(الشكل3:6)

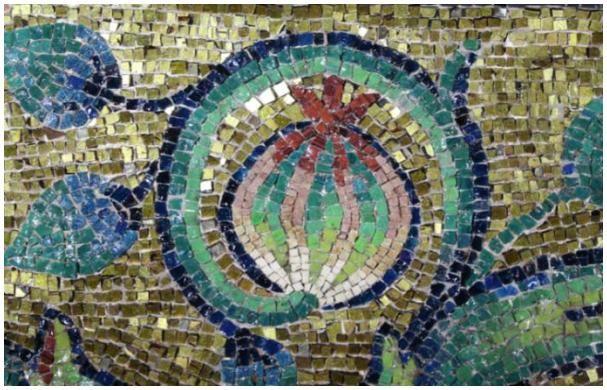
المصدر: احمد شمس الدين:1991

(الشكل3:7)

المصدر: د. محمد ابو عيشه



(الشكل 8:3)
المصدر: د. محمد ابو عيشه



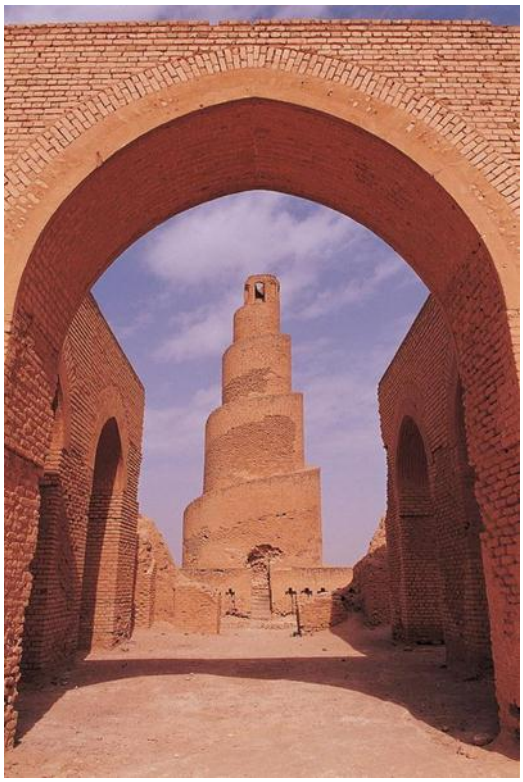
(الشكل9:3)
المصدر: د. محمد ابو عيشه

(الشكل 10:3)
المصدر: د. محمد ابو عيشه

(الشكل11:3)
المصدر: المصورة المقدسية زينة قطميرة

(الشكل14:3)
المصدر: د. محمد ابو عيشة

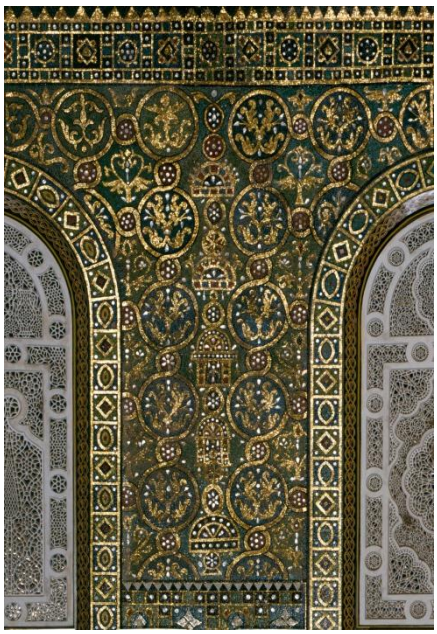
(الشكل13:3)
https://www.google.ps/search

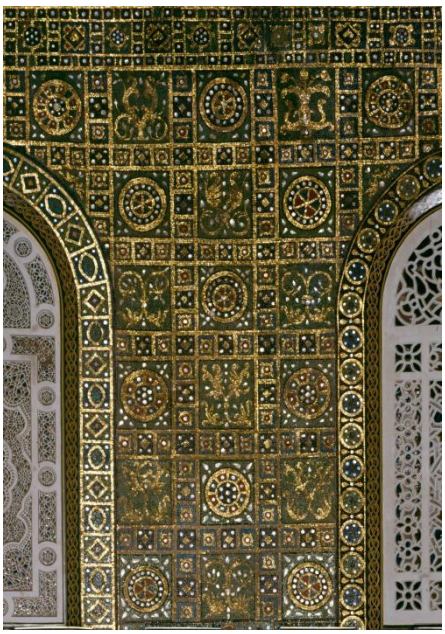


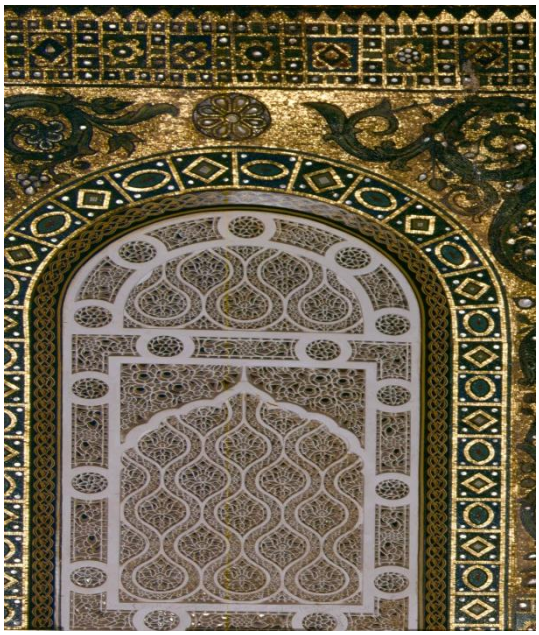
(الشكل14:3)
/https://www.pinterest.com/pin/447826756670230089

(الشكل15:3)

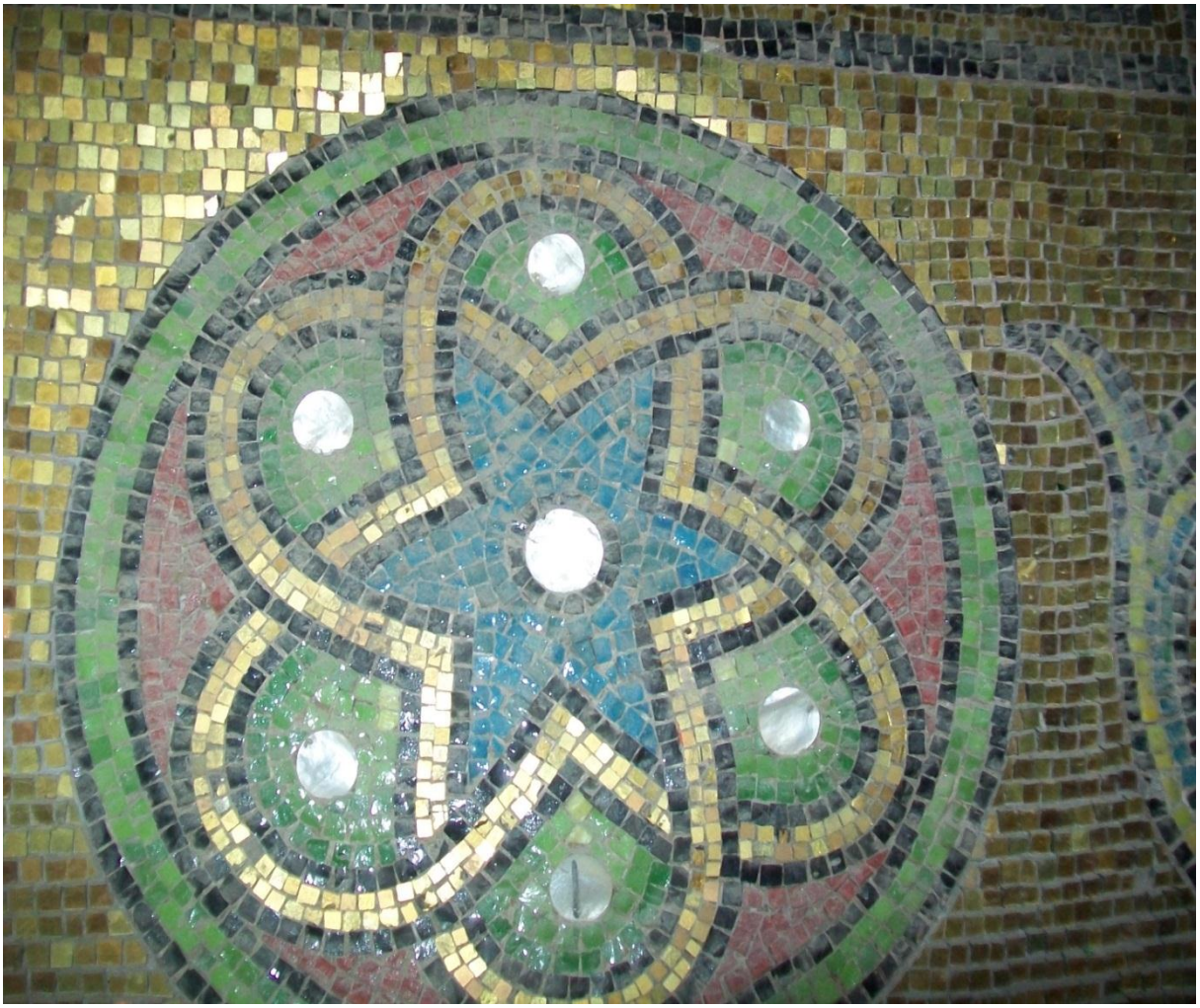
(/https://www.pinterest.com/pin/166422148706747976)







(الشكل16:3)
المصدر: د. محمد ابو عيشه



(الشكل17:3)
المصدر :د. محمد ابو عيشه

(الشكل18:3)
المصدر: د. محمد ابو عيشه

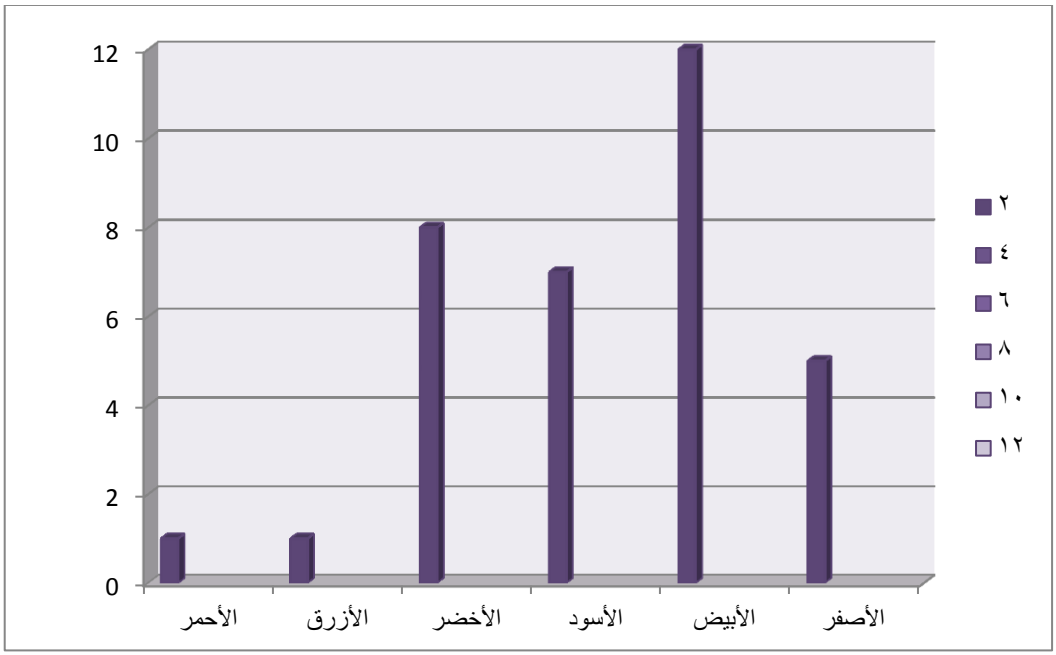
المصدر:د.محمد ابو عيشه

(الشكل19:3)

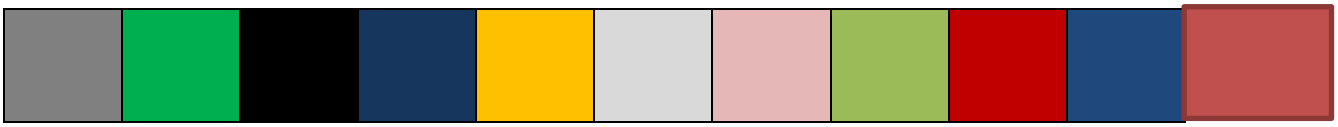
(الشكل20:3)

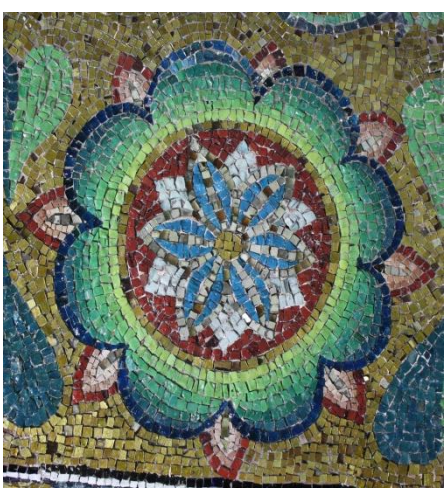
المصدر: د .محمد ابو عيشه

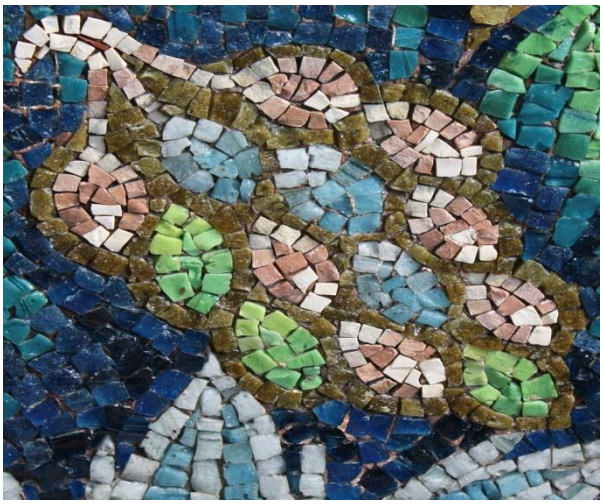
(الشكل21:3)
المصدر: د .محمد ابو عيشه

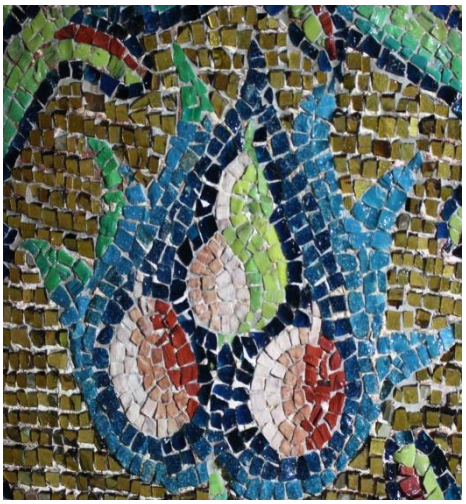


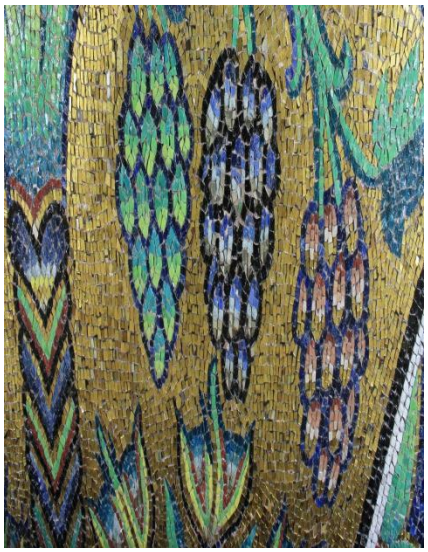
توزيع الألوان حسب تكرارها في القرآن الكريم(الشكل22:3)
المصدر: الباحثة

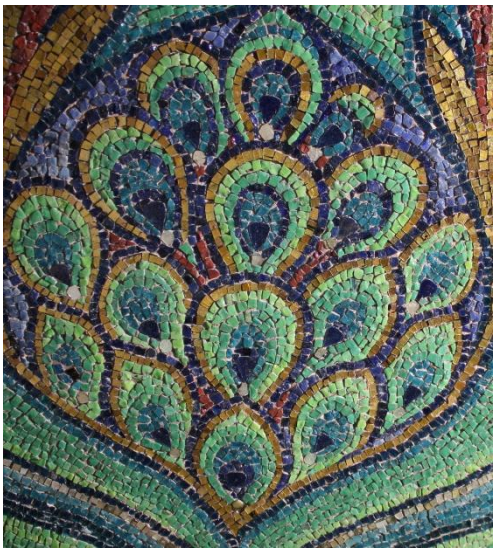








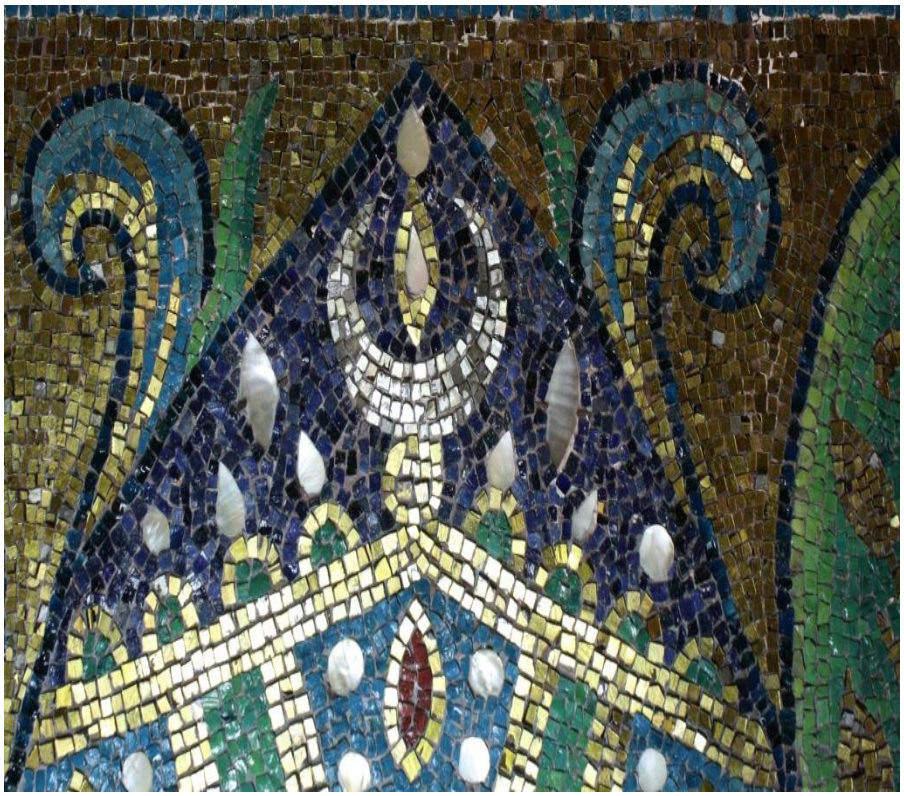


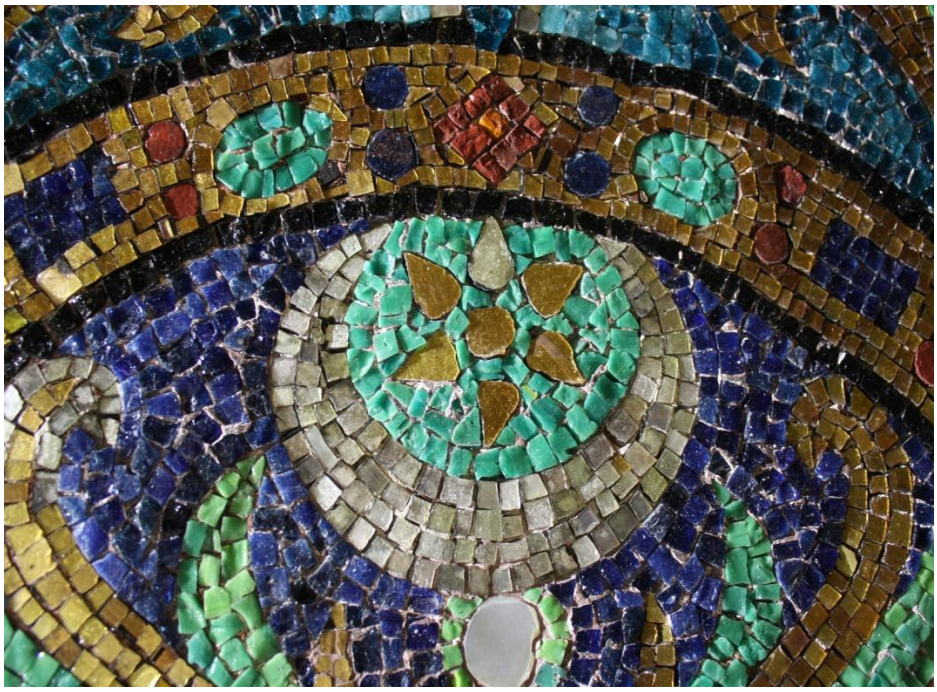


(الشكل23:3)

المصدر: د .محمد ابو عيشه

(الشكل3:24)
المصدر: د. محمد ابو عيشه



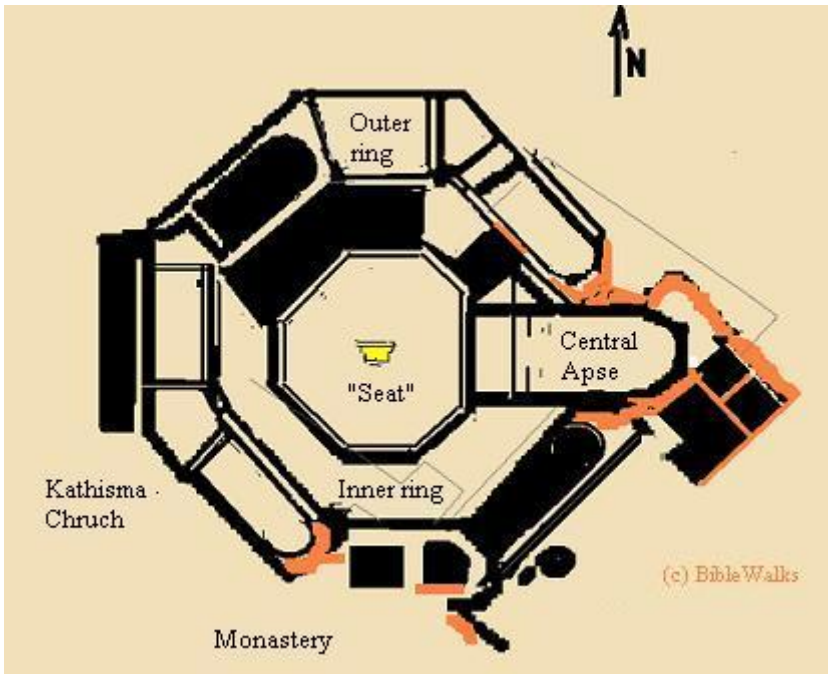


(الشكل25:3)
المصدر: د .محمد ابو عيشه

(الشكل3:26)
المصدر: د. محمد ابو عيشه

(الشكل3:27)
المصدر: د. محمد ابو عيشه

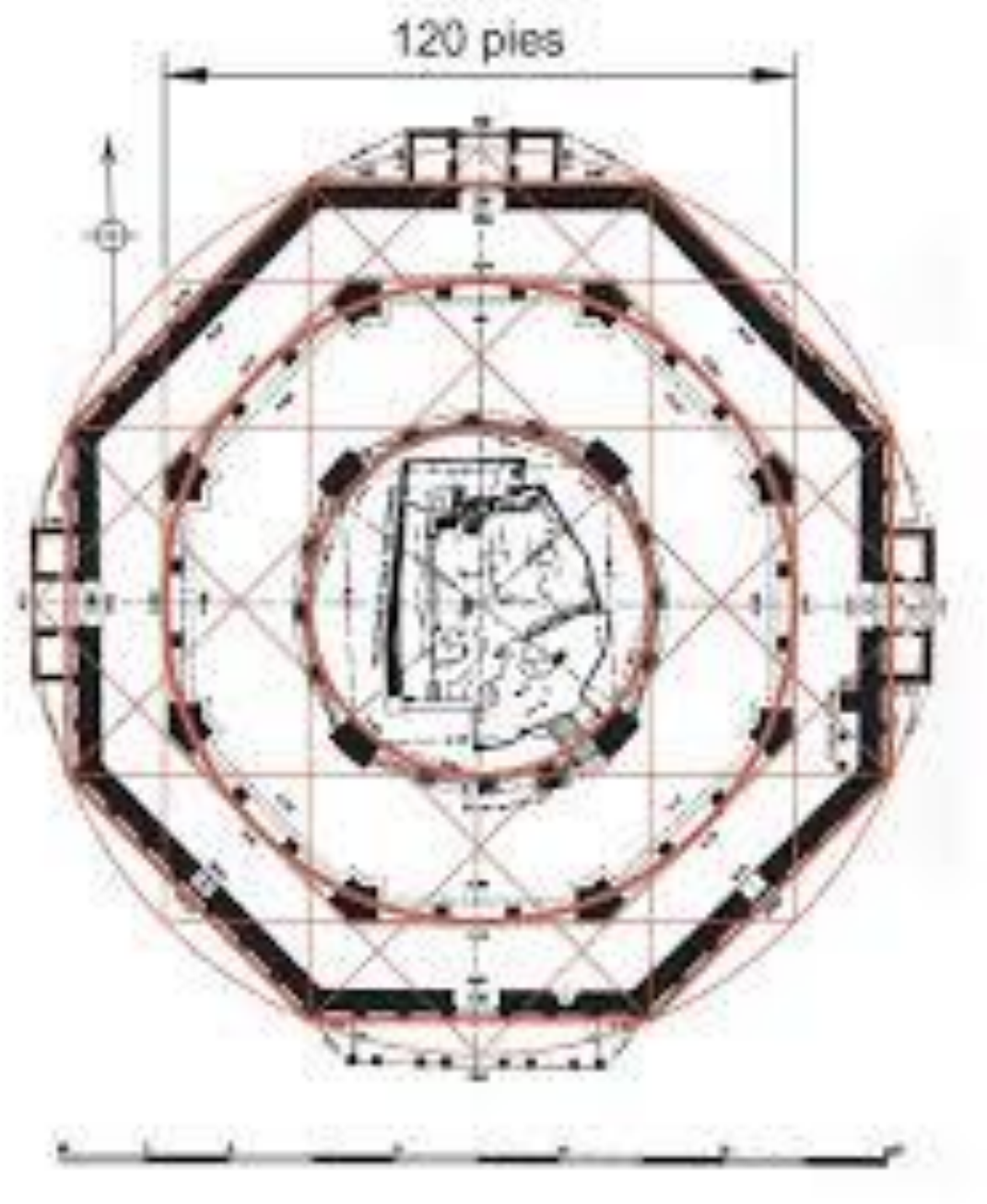
(الشكل3:28)
دينار أموي من الذهب ضُرب في سنة 106 هجريًا (724 م)
المصدر: ابراهيم جابر الجابر:1992



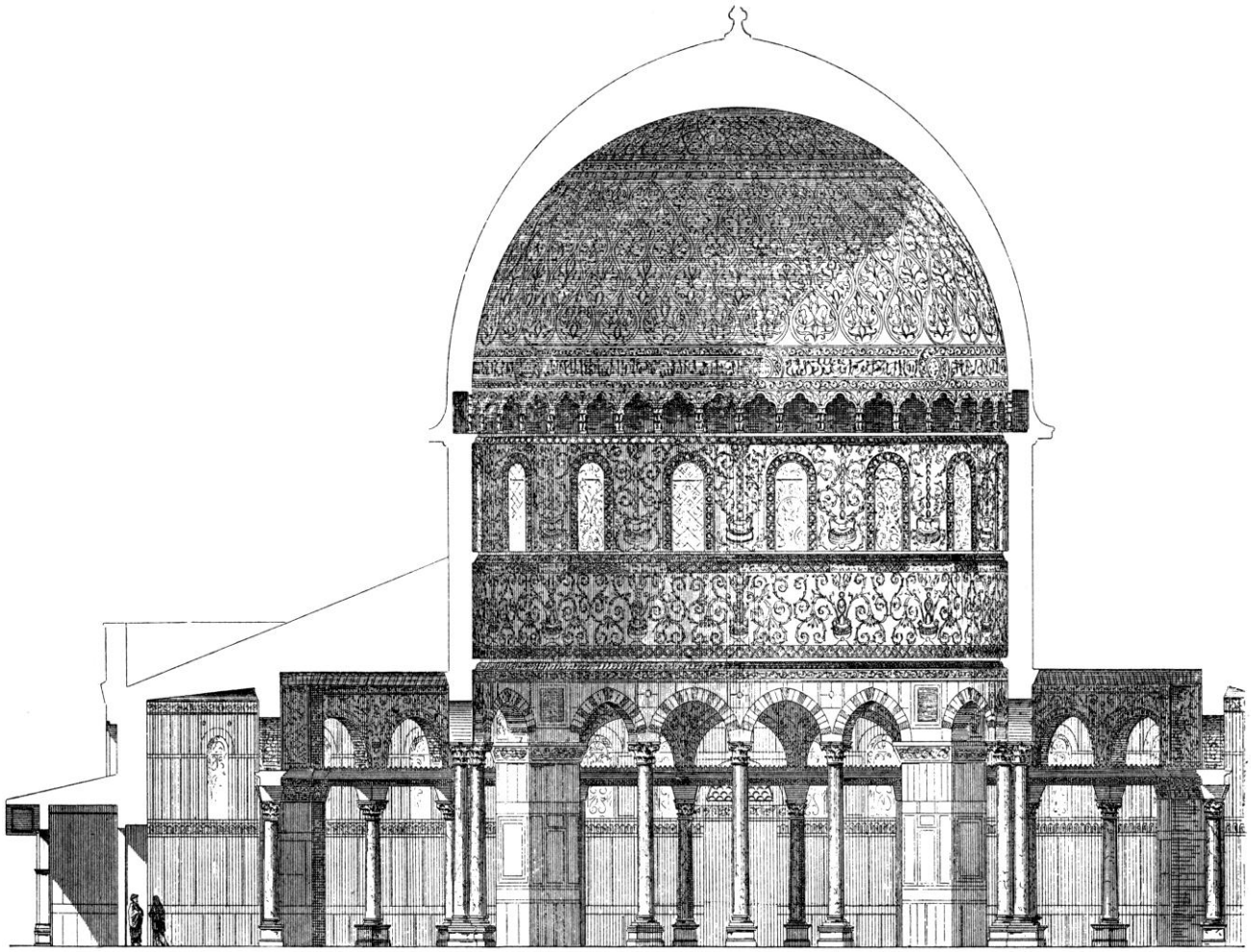
(الشكل3:29)

(KATHISMA CHURCH)

(HTTPS: // BIBLEWALKS. COM / SITES / KATHISMA. HTML)



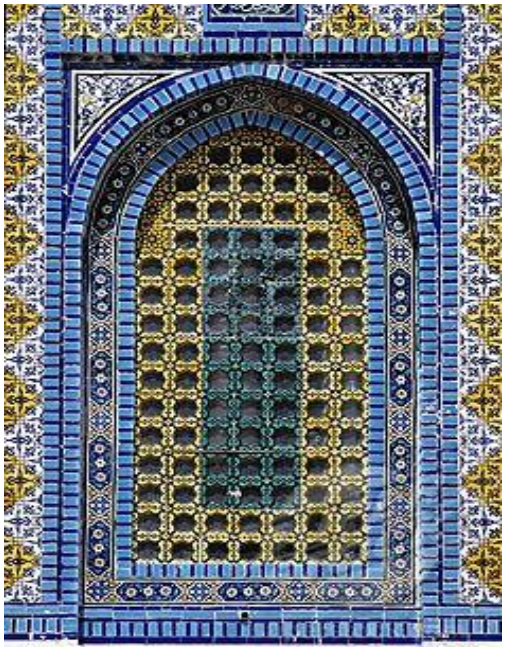
(الشكل3:30)
المصدر:ك.كريزول:1984



3. JERUSALEM: DER FELSENDOM.

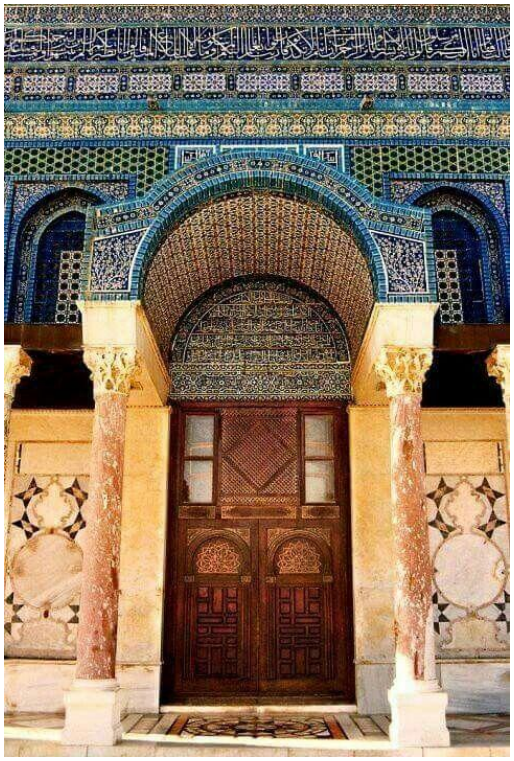
(الشكل31:3)

المصدر: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dehio_10_Dome_of_the_Rock_Section.jpg



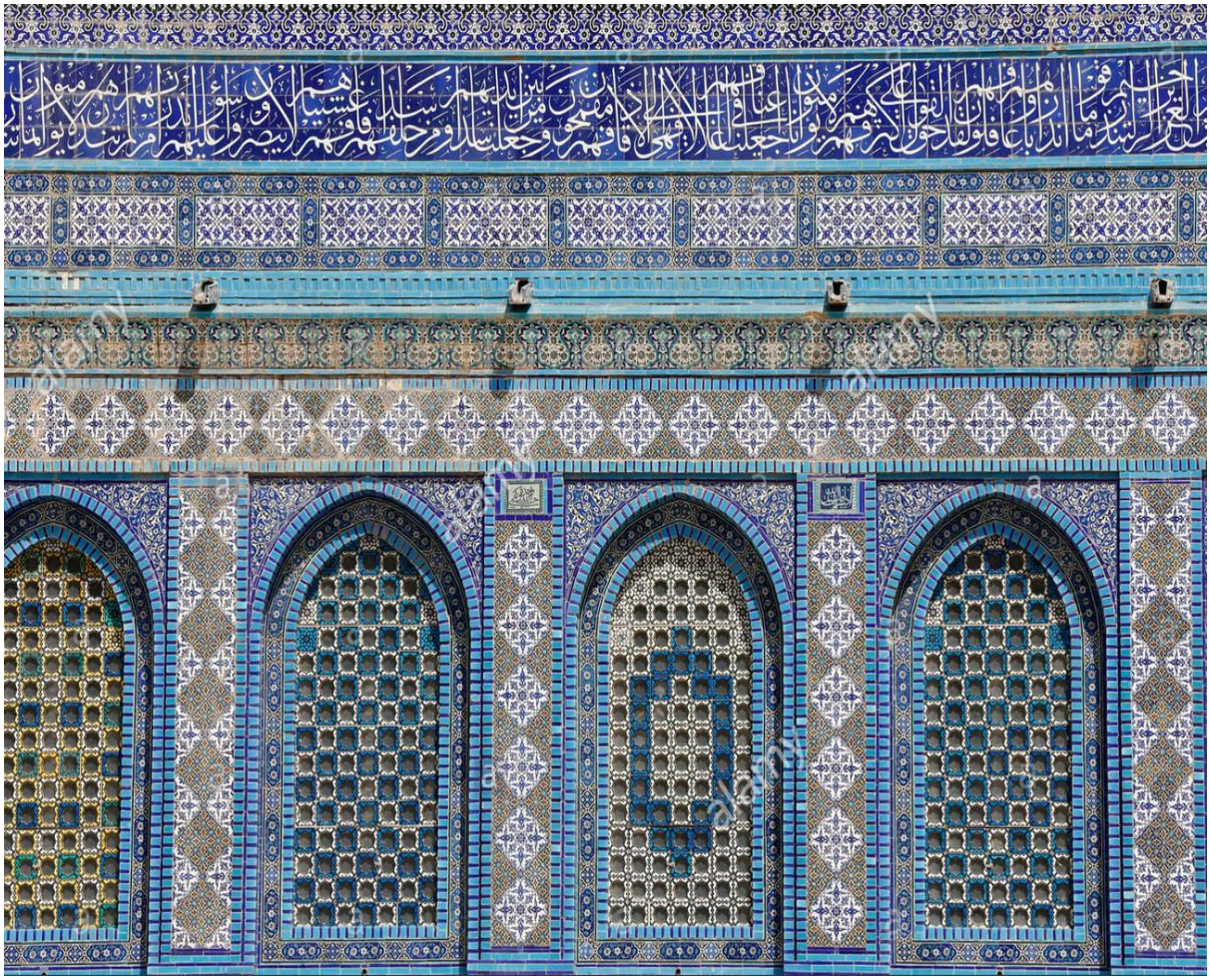
(الشكل32:3)

المصدر: https://www.pinterest.com/pin/237635317808201140



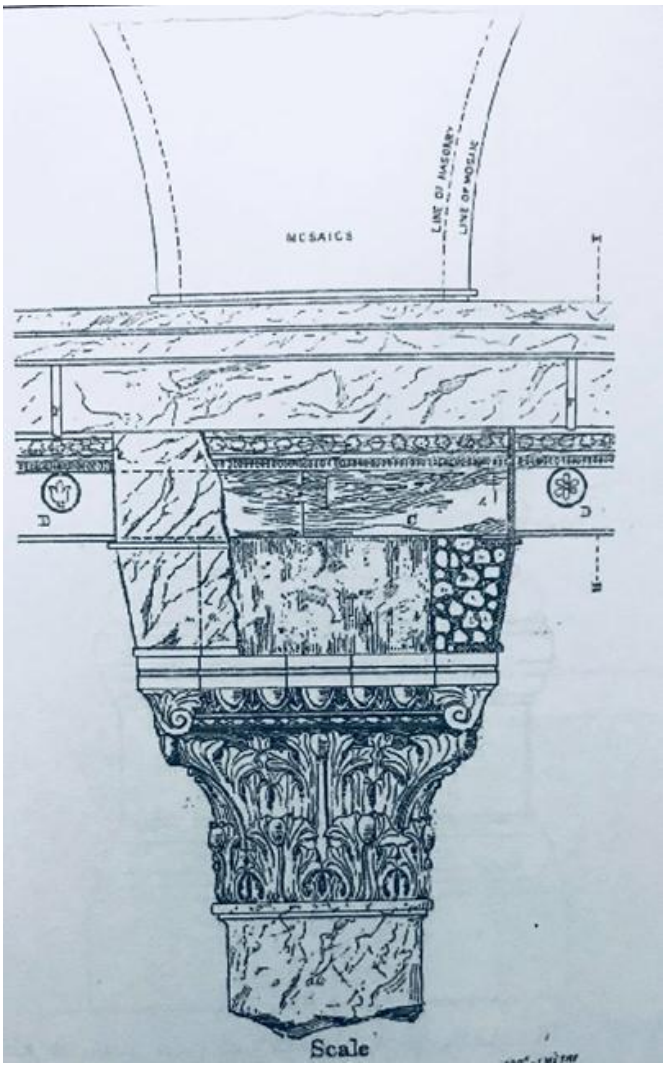
(الشكل 33:3)

المصدر :الباحثة



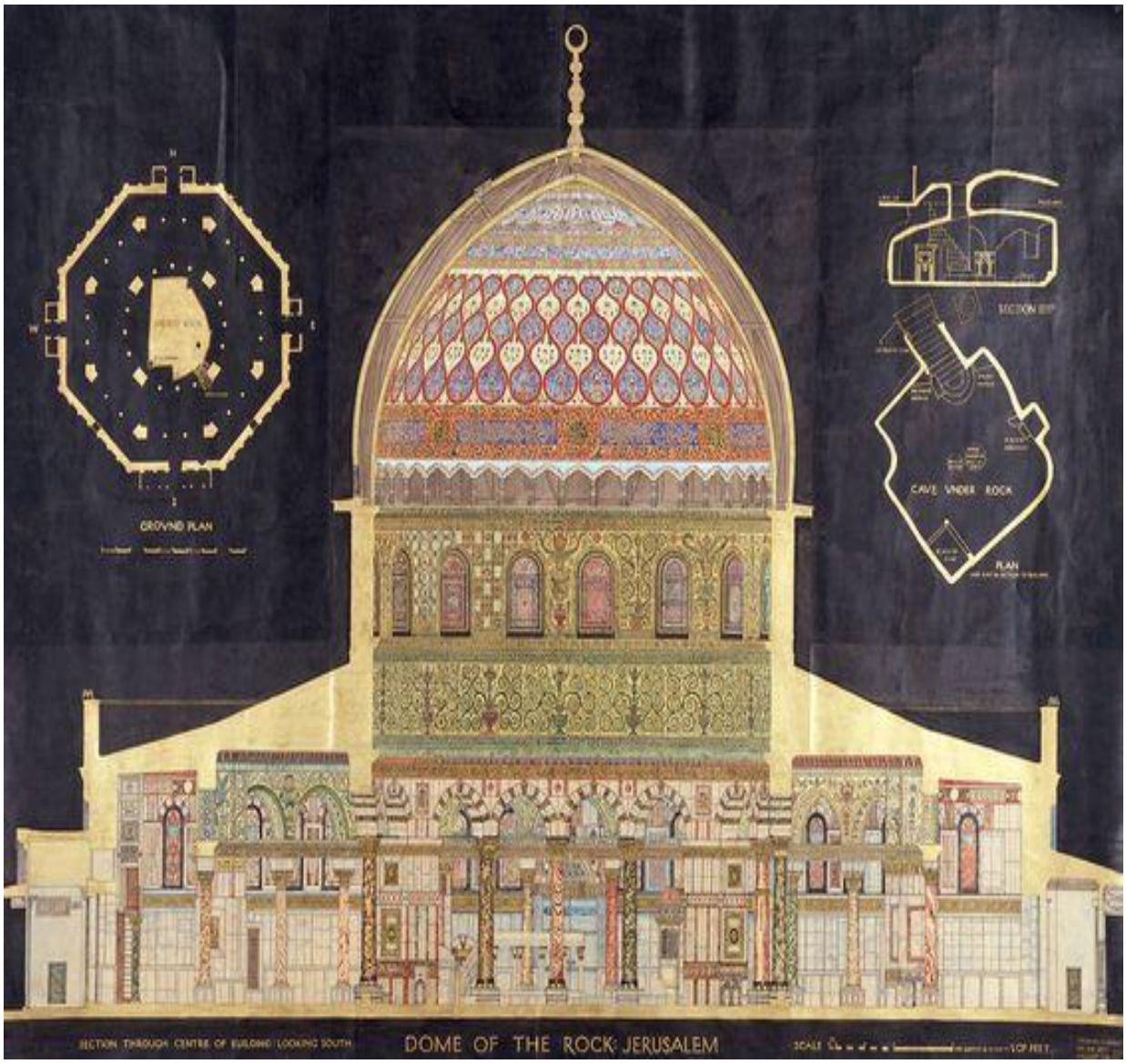
(الشكل34:3)

المصدر: https://www.alamy.com/stock-photo-detail-of-decorative-tilework-on-the-dome-of-the-rock-74171643.html



(الشكل35:3)

المصدر :ابراهيم الفني:2015



(الشكل36:3)

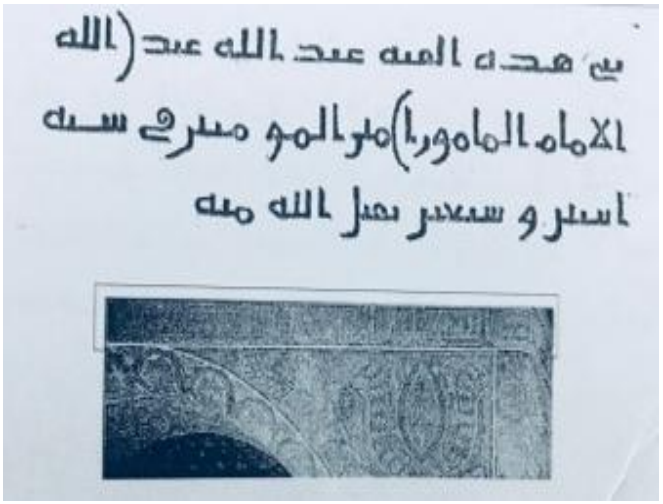
المصدر: https://www.pinterest.com/pin/51509927610924/

(الشكل3:37)

المصدر :د. محمد ابو عيشه

(الشكل3:38)

المصدر :د. محمد ابو عيشه



(الشكل3:39)

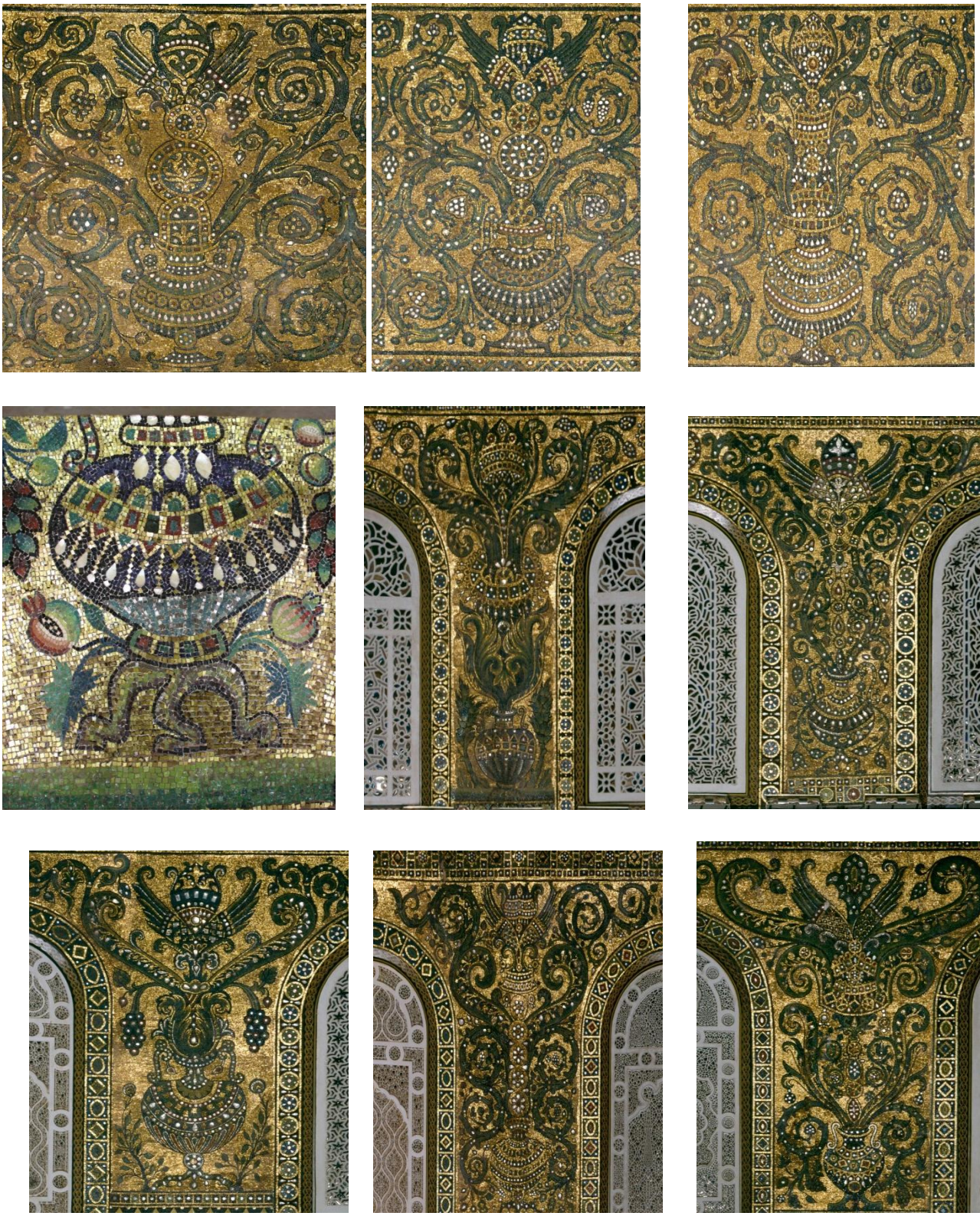
المصدر: ابراهيم الفني:2015

(الشكل40:3)
المصدر: د. محمد ابو عيشه

(الشكل41:3)
المصدر: د. محمد ابو عيشه

(الشكل42:3)
المصدر: د. محمد ابو عيشه

(الشكل43:3)
المصدر: تصوير الباحثه/المتحف الاسلامي



(الشكل3:44)

المصدر: د .محمد ابو عيشه

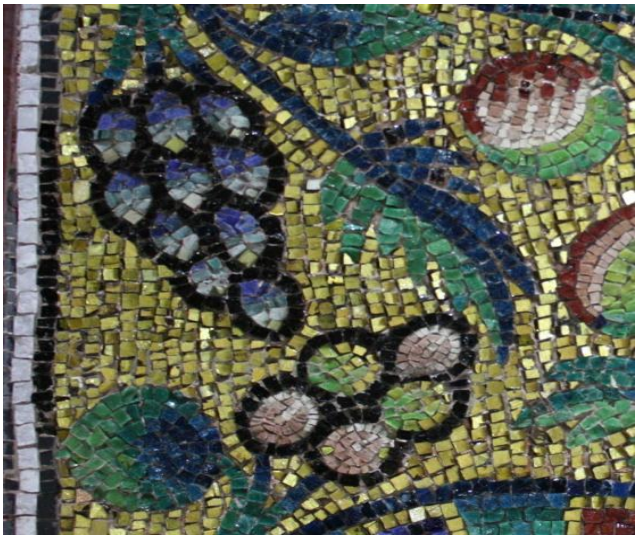
(الشكل3:45)
المصدر: د. محمد ابو عيشه

(الشكل3:46)
المصدر :د. محمد ابو عيشه

(الشكل 47:3)
المصدر :د. محمد ابو عيشه

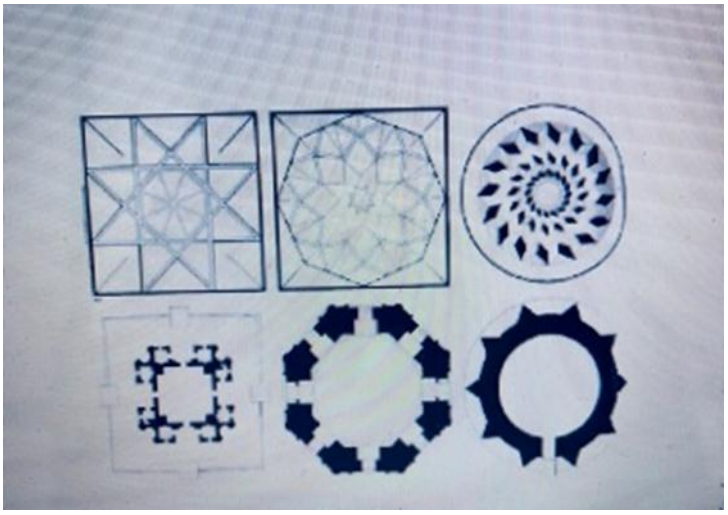
(الشكل3:48)
المصدر: د .محمد ابو عيشه

(الشكل3:49)
المصدر: د. محمد ابو عيشه



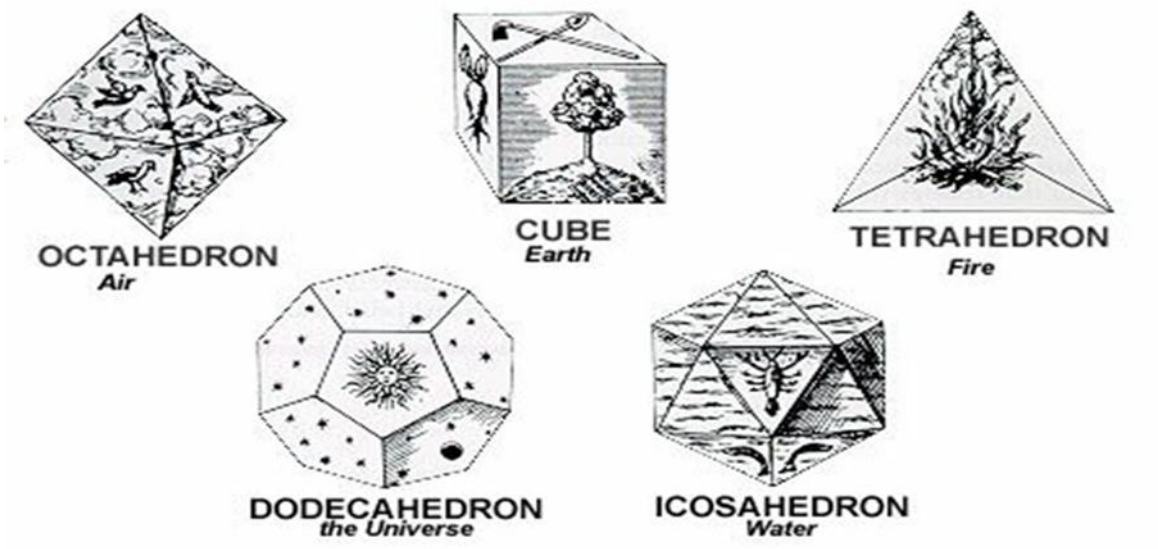
(الشكل3:50)
المصدر :د. محمد ابو عيشه

(الشكل3:51)
المصدر: من تصوير الباحثة



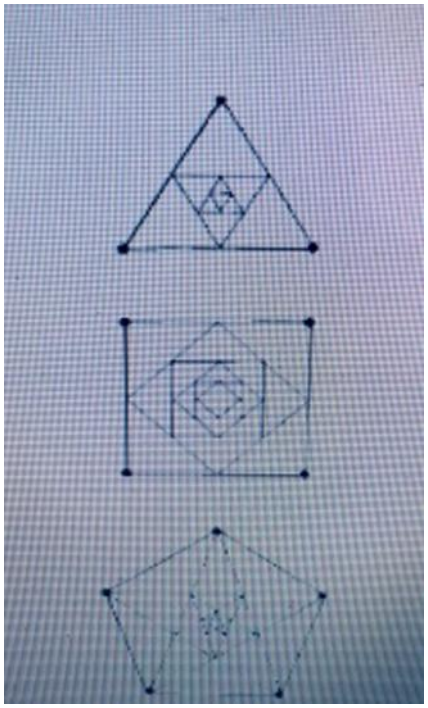
(الشكل4:1)

المصدر: هنادي كنعان:2010



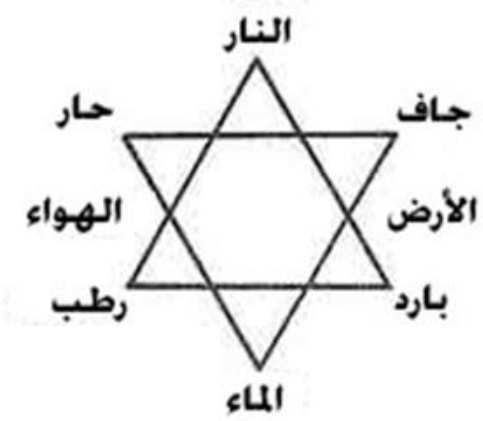
(الشكل4:2)

https://www.google.ps/search



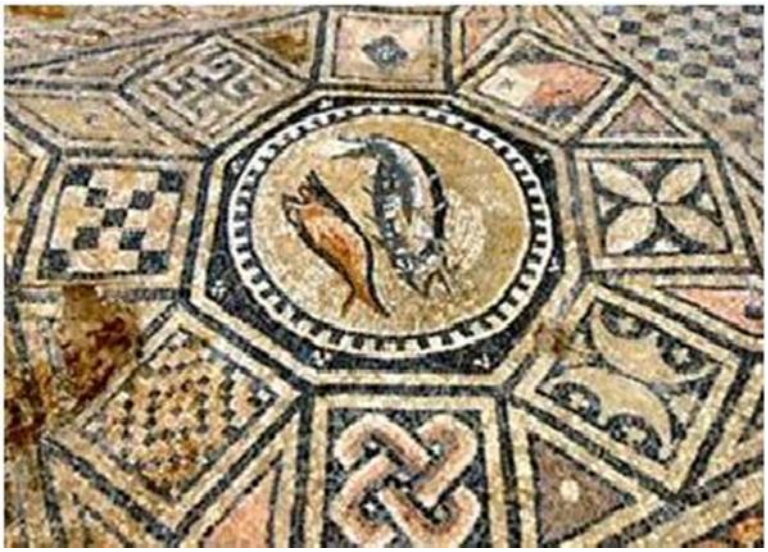
(الشكل4:3)

المصدر: هنادي كنعان:2010



(الشكل4:4)
المصدر: كمال محمود الجبلاوي:2009

(الشكل4:5)
المصدر: كمال محمود الجبلاوي:2009



(الشكل4:6)
فسيفساء من كنيسة في موقع مجيدو في فلسطين من القرن الثالث للميلاد، وهي مكرسة بلغة يونانية للرب يسوع، ونلحظ فيها في المركز السمكة رمز المسيح

http://wadjet.yoo7.com/t351-topic

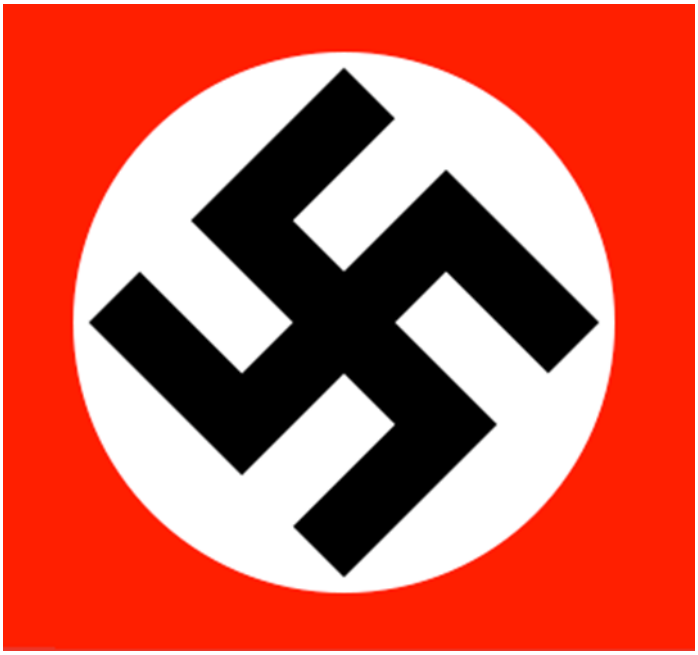
(الشكل7:4)

إحدى لوحات فسيفساء متحف شهبا، واكتشفت في عام 1963 قرب حمامات شهبا، مع لوحات أخرى تمثل كما يظهر الأساطير اليونانية وحيواناتها الخرافية

http://www.maaber.org/issue_november10/art1.htm

(الشكل 8:4)

المصدر:عبد الفتاح قلعة جي:2015



(الشكل9:4)

طلق البعض منا خطأ اسم الصليب المعقوف على رمز السواستيكا لكنه ليس صليب اصلا لأنه على شكل X وليس+

https://www.arageek.com/2014/09/13/important-signs-must-known.html

فهرس الاشكال:

الشكل	عنوان الشكل	الصفحة
1:1	زهرة اللوتس في التراث المصري القديم	14
2:1	الزخارف النباتية في الفنون الاسلامية	24
3:1	الارابيسك	24
4:1	الاشكال الهندسية	27
5:1	زخارف حيوانية تمثل مجموعة من الحيوانات والطيور	27
6:1	المنمنمات الاسلامية	28
7:1	الزخارف الكتابية المستخدمة في الآيات والآحاديث	28
8:1	الزخارف الكتابية داخل قبة الصخرة المشرفة	28
9:1	الخط الكوفي	29
10:1	خط الثلث	29
11:1	الخط الدّيوانيّ	29
12:1	خط الرّقعة	29
13:1	خط النّسخ	29
14:1	خط التّعليق	29
15:1	فسيفساء الجامع الاموي	38
16:1	فسيفساء خربة المفجر	39
17:1	فسيفساء زجاجية	40
1:2	المسجد الاقصى المبارك	45
1:3	عرائس السماء	67
2:3	زخارف نباتية ذات منحنيات دائرية وحلزونية	70
3:3	الورثة القلبية المحورة	70
4:3	زخارف نباتية توحي الى الصعود	70
5:3	اوراق نباتية مصممة بأسلوب الفراغ الداخلي	70
6:3	شجرة النخيل	71
7:3	زخرفة شجرة النخيل في قبة الصخرة المشرفة	74
8:3	زخرفة شجرة النخيل ذات اللون الاخضر والاحمر في قبة الصخرة المشرفة	74
9:3	زخرفة الرمان في قبة الصخرة المشرفة	76

10:3	زخرفة العنب في قبة الصخرة المشرفة	77
11:3	زخرفة شجرة الزيتون في قبة الصخرة المشرفة	79
12:3	زخرفة التين في قبة الصخرة المشرفة	80
13:3	نبات السدر (النبق)	81
14:3	المأذنة الملوية في جامع سمراء	82
15:3	نوافذ قبة الصخرة المشرفة	85
16:3	إطارات النوافذ ذات التكوينات الهندسية	85
17:3	إطارات النوافذ مكونة من نجوم ثمانية	85
18:3	الكتابات القرآنية بالخط الكوفي في قبة الصخرة	90
19:3	شكل زخرفي يمثل كتابة البسملة في قبة الصخرة	93
20:3	شكل زخرفي يمثل(لا اله الا الله)في قبة الصخرة	94
21:3	شكل زخرفي يمثل(محمد رسول الله)في قبة الصخرة	94
22:3	توزيع الالوان حسب تكرارها في القرآن الكريم	96-97
23:3	زخارف متنوعة ومتعددة باستخدام الالوان في قبة الصخرة	103
24:3	شكل زخرفي يمثل الاجنحة المنبثقة من التصميمات الزخرفية في القبة	106
25:3	زخرفة الاهلة في قبة الصخرة المشرفة	109
26:3	زخرفة النجوم في قبة الصخرة المشرفة	109
27:3	زخرفة التيجان في قبة الصخرة المشرفة	113
28:3	الدينار الاموي	118
29:3	كنيسة مقعد مريم (مارسابا)	120
30:3	هيكلية قبة الصخرة وتكونها من ثلاث اطارات	121
31:3	مظهر عام للقبة في المسجد	143
32:3	الهيكل العام للقبة من الخارج المكونة من بلوكات قاشاني	143
33:3	ابواب قبة الصخرة المشرفة	143
34:3	نوافذ قبة الصخرة المشرفة	145
35:3	جسور الربط(الشدادات)في قبة الصخرة المشرفة	147
36:3	الزخارف الفسيفسائية في قبة الصخرة المشرفة	149
37:3	توثيقات ترميم الفسيفساء في قبة الصخرة المشرفة	155
38:3	توثيق ترميم الفسيفساء في الشريط العلوي في رقبة القبة	155
39:3	توثيق ترميم الضلع الشرقي للمثمن	155

40:3	استخدام الصدف في الزخارف داخل القبة	158
41:3	استخدام العنب بجانب النخيل في فسيفساء قبة الصخرة	158
42:3	الاشكال المجنحة داخل القبة	160
43:3	نموذج من الفسيفساء الخارجية لقبة الصخرة	160
44:3	الامفورا في فسيفساء الشريط العلوي في رقبة القبة	163
45:3	زخرفة الكمثرى في فسيفساء القبة	160
46:3	زخرفة الاجاص في فسيفساء القبة	160
47:3	شكل زخرفي يمثل التين في قبة الصخرة المشرفة	163
48:3	شكل زخرفي يمثل التفاح في قبة الصخرة المشرفة	163
49:3	شكل زخرفي يمثل الهليون(سكوم) في قبة الصخرة	163
50:3	شكل زخرفي يمثل الكرز في قبة الصخرة	163
51:3	الزخرفة الرخامية المشكلة من العقود والتيجان	165
1:4	وحدات مكونه للشكل الدائري	155
2:4	الاشكال الهندسية وتمثيلها في الطبيعة	158
3:4	الاشكال النجمية ناتجة عن اندماج شكلين	158
4:4	النجمة السداسية	160
5:4	النجمة السداسية الممثله بأيام الاسبوع	160
6:4	زخرفة تمثل السمكة ترمز للمسيح	163
7:4	زخرفة تمثل النسر من الفسيفساء	163
8:4	الصليب المعقوف	163
9:4	السواستيكا	165

فهرس المحتويات:

الرقم	المبحث	الصفحة
	الاقرار	أ
	شكر وتقدير	ب
	ملحق باللغة العربية	ج
	ملحق باللغة الانجليزية	و
	المقدمة	1
	الفصل الاوّل	12
	الزَّخارف الفسيفسائَّيه	
1:1	الزّخرفة الاسلامية	12
1.1.1	تعريف الزّخارف (لغةً واصطلاحاً)	13
1.1.2	التّطور التّاريخي	14
1.2	الهدف والغرض من الزّخرفة	19
1.2.1	ميّزات الزَّخارف الاسلاميّة وخصائصها:	21
1.2.2	ميَّزات الزَّخرفة الاسلاميَّة.	21
1.2.3	خَصائص الزَّخرفيَّة الاسلامية.	22
1.2	الزَّخارف الفسيفسائيَّة.	30
1.2.1	تعريف الفسيفساء.	31
1.2.2	التّطوّر التّاريخيّ لفنّ الفسيفساء	33
1.2.3	الموادّ المستخدمة لانتاج الفسيفساء	40
	الفصل الثاني	43
	المسجد الاقصى المبارك	
2:1	تاريخ المسجد الاقصى المبارك دينيّاً وعقادياً	46
2.1.1	مفاهيم المسجد الاقصى المبارك وأحكامه	46
2.1.2	هل المسجد الاقصى المبارك حَرَماً؟	49
2.2	فضائل المسجد الاقصى المبارك،ومكانته،وخصائصه:	50

2.2.1	فضائل المسجد الاقصى المبارك	50
2.2.2	أحكام المسجد الاقصى المبارك	53
2.2.3	التّسلسل الدّينيّ وتتابع الانبياء على بيت المقدس والمسجد الاقصى المبارك	54
2.3	إشكاليَّة الزَّخارف والنَّقوش في المساجد بين الفقه والفنّ	60
	الفصل الثالث	64
	الزَّخارف الفسيفسائيَّة ذات الدلالة الدّينيّة والرَّمزيّة في قبَّة الصَّخرة المشرَّفة.	
3.1	الفن الاسلاميّ	65
3.1.1	مدلولات العناصر الزّخرفيَّة في الدّين الاسلامي	66
3.1.2	الفكر الاسلاميّ وموقع الرَّمزيَّة داخله	113
3.2	قبَّة الصَّخرة المشرفة	117
3.2.1	وصف قبّة الصَّخرة المشرفة وتخطيطها	120
3.2.2	قبَّة الصَّخرة المشرَّفة والفكر التَّخطيطيّ الاسلاميّ	137
3.2.3	الزّخارف الفسيفسائّية في قبّة الصَّخرة المشرَّفة	149
3.2	العناصر الزّخرفيَّة ومدلولاتها (الرَّمزيَّة والدّيَّنية)	140
64		
	الفصل الرابع	
	المدلول الرَّمزيّ والدّينيّ للعناصر الزُّخرفيَّة ما قبل الاسلام	
4.1	مدلولات العناصر الزَّخرفيّة	171
4.1.1	تعريف المدلول الرَّمزيّ	172
4.1.2	الفكر الرَّمزي والدّينيّ ما قبل الدّين الاسلامي	176
4.2	العناصر الزّخرفيَّة ومدلولاتها (الرَّمزيَّة والدّيَّنية)	179
4.2.1	العناصر النّباتيّة	179
4.2.2	العناصر الهندسيّة	186
4.2.3	العناصر الزّخرفيَّة باستخدام الالوان	196
	النتائج	209
	الخاتمة	215

المصادر والمراجع 218
ملحق الصور والاشكال 240
فهرس الأشكال 290
فهرس المحتويات 293