مَجلّة جَامعة بَابل للعُلوم الإنسَانيّة Journal of the University of Babylon for Humanities
2022 /المجلد 30/ العدد7/ 2022 Vol. 30/ No. 7

جمالية التنوع النسقي للتشكيل الزخرفي في المنارات الإسلامية

ضياء حمود محمد الأعرجي
قسم التربية الفنية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
fine.dheyaa.hammood@uobabylon.edu.iq

تاريخ استلام البحث: 2022/6/5 **تاريخ قبول النشر:14 / 2022/6** **تاريخ نشر البحث: 21/ 7/ 2022**

المستخلص:

تضمن البحث ثلاثة فصول، احتوى الأول على: مشكلة البحث المتمثلة بالتساؤل الآتي: هل يُظهر لنا التنوع الزخرفي جمالية متفردة؟ وما هي الأنساق الإظهارية التي تعزز هذا المفهوم في التشكيل الزخرفي للمنائر الإسلامية؟ ثم استعرضنا أهمية الدراسة الحالية والحاجة إليها، أما هدف البحث فهو: (التعرف على جمالية التنوع النسقي للتشكيل الزخرفي في المنارات الإسلامية). وتضمن الفصل الأول أيضا حدود البحث التي تقيدت بـــ: المنارات الإسلامية التي شيدت بمواد مختلفة وللمدة (105هـــ –682هـــ) في (تونس، ومصر، والعراق والمغرب). زيادة على تحديد مصطلحات البحث. وضم الفصل الثاني (الإطار النظري): مبحثين: الأول: وكان بمحورين: الأول: مدخل في مفهوم الجمالية، والثاني: النسق والتنوع في الفن الإسلامي، وخصص المبحث الثاني بـــ: التشكيل الزخرفي. وانتهى بأهم المؤشرات. وتناول الفصل الثالث (إجراءات البحث): 1–مجتمع البحث 2–عينة البحث 3–منهج البحث: المنهج الوصفي(تحليل محتوى) 4–تحليل عينة الدراسة. وينتهي البحث بأهم النتائج: (إن التوصل إلى حقيقة استخدام الأشكال المضلعة والمخروطية في القباب والتضليع في الحنيات، فقد أظهرت لنا هذه الدراسة عن اكتشاف مهم جداً وهو معرفة الوقت عبر الظل والضوء على القباب كما في نموذج (2،1)، ونموذج (3) وتوصل الباحث إلى أن هذا النموذج هو ساعة شمسية كما في الشكل (59) الذي يشير إلى إضاءة (6) حنيات وجزء يسير من الحنية السابعة دليلا على أن الحنيات تعمل مقابل الساعات والساعة تشير إلى السادسة وبضع دقائق صباحاً. والاستنتاجات: تعتمد الرؤية التشكيلية النسقية للبناء الزخرفي في المنائر الإسلامية على بنيتي الارتباط بين ما هو حسي وما هو حدسي، عبر ملامسة الأثر الجمالي للعناصر والمفردات الداخلة في تشكيله). وفينهاية البحث قمت بتوثيق أهم المصادر العلمية.

الكلمات الدالة: الجمالية، التنوع النسقي، التشكيل الزخرفي، المنائر الإسلامية

Journal of the University of Babylon for Humanities مَجلّةُ جَامعةِ بَابِل للعُلومِ الإنسَانيّةِ
2022 /المجلد 30/ العدد7/ 2022 Vol. 30/ No. 7

The Aesthetics of Pattern Variation in the Decorative Formation of Islamic Minarets

Dheyaa Hammood Mohammed
College of Fine Arts/ Department of Art Education/ University of Babylon-Iraq

Abstract

The research included three chapters, the first contained: the abstact in English, and the research problem represented by the following question: Does the decorative diversity show us a unique aesthetic? And what are the display patterns that reinforce this concept in the decorative formation of Islamic lighthouses? Then we reviewed the importance and need for the current study, as well as: The aim of the research: (knowing The Aesthetics of Pattern Variation in the Decorative Formation of Islamic Minarets).

The limits of the research: Islamic Minarets that were built with different materials and for the period (105 AH-682 AH) in (Tunisia, Egypt, Iraq and Morocco). As well as specifying search terms.
The second chapter (theoretical framework): two topics: - The first: with two axes: The first axis: an introduction to the concept of aesthetics, and the second axis: - the pattern and diversity in Islamic art, and the second topic: the decorative formation. And ended with the most important indicators. The third chapter also dealt with (research procedures): 1- The research community 2- The research sample 3- The research method: the descriptive approach (content analysis), 4- The analysis of the study sample. The research ends with the most important: (Results: To reach the fact that the use of strenuous and conical shapes in domes and sustainability in hems, this study has shown us a very important discovery and is to know the time through the shadow and light on the domes in a model (1,2) and a model (3) The researcher is that this model is as in Figure (59), which refers to lighting (6) Haniyat and part of the seventh veneer as evidence of the Hannats operate for hours and hours indicate six minutes and a few minutes A.m. Conclusions: The systemic plastic vision of the decorative construction in Islamic lighthouses depends on the two structures of connection between what is sensual and what is intuitive, through touching the aesthetic impact of the elements and vocabulary included in its formation.). The most important scientific sources have also been documented.

Keywords: Aesthetics, Pattern Variation Technological Diversity, Decorative Formation, Islamic Minarets.

1. الفصل الأول

1.1. مشكلة البحث: تنطوي نتاجات الفن الإسلامي عموماً والتشكيل الزخرفي بالأخص على معطيات فكرية وبنائية متنوعة وما تحمله من دلالات ومفردات عمارية، وتتسم بالوظيفتين الجمالية والنفعية.

بيد أن أول مسجد وضع في الإسلام هو مسجد الرسول صلوات الله عليه وعلى آله وصحبه في العام الأول الهجري، وشكل انطلاقة حقيقية بوصفه معلماً فكرياً ودينياً، وما يحمل بين طياته من مكنون روحي وجمالي للعمارة الإسلامية وهو يمثل الصورة الأولى للمسجد الفعلي في الإسلام.

ويعتبر المسجد من أهم المباني وأبرزها الذي يمتاز بالعمارة الإسلامية بل يحتل المكانة الأولى فيها، وأصبح البناء العضوي الأصيل الذي يعكس صفة إسلامية واضحة ومستقلة يمكن عبرها التعرف على التطورات التي عاشتها العمارة الدينية والفنون الإسلامية على اختلافها والتي ارتبطت بالمسجد وبعمارته وأثاثه وشعائره ولا عجب في ذلك فالمساجد بيوت الله وتعميرها من أفضل القربات عند الله[127:1] ولّما كان الفكر الديني الإسلامي الذي يدعو إلى التوحيد والتوحد بين المسلمين، فقد أفضى إلى إيجاد مكان يؤدي هذا الدور الهام في صدر الإسلام

لا سيما توحيد المسلمين من الأنصار والمهاجرين ويعتبر مصدر قوة بين المسلمين. إن الفكرة الدينية هي وحدها التي أملت على مسجد الرسول(ص)، وأريد من وضع هذا النظام أن يصلح لصلاة المسلمين، وللصلاة دين واحد وهو الدين الإسلامي[50:2]. وعند تسليط الضوء على مسجد الرسول (ص) يتبين لنا أنه يضم عددا من العناصر المعمارية الأساسية كـــ(صحن المسجد، ومكان الصلاة، والمحراب، والقبلة والمنبر) ويطلق عليها عناصر التشكيل العماري بمحتوياتها بوصفها صياغات جمالية وشكلية التي استخدمها المسلمون في عمارتهم لبيوت الله.

وبعد ذلك أمعن الفنان المسلم في هذا المجال الفني وبالتأنق والابتكار إذ استحدثت عناصر معمارية أخرى كـــ(المأذن، القباب، الأعمدة، العقود والتيجان) وهي عناصر إنشائية وتأصيلها من الناحية الجمالية والفنية والزخرفية بمحمولاتها التقنية وخاماتها المتنوعة، فالتشكيل الزخرفي العماري يلعب دوراً جمالياً هاما لعين المتلقي؛ لأنه لغة بصرية تبعث في النفس الإحساس بالارتياح والرضا فهو من المخرجات الناتجة عن التوازن والتناسق العالي بين العناصر المكونة لها زيادة على محتواها الروحي. والمئذنة أو المنارة (موضوعة البحث) بوصفها عنصرا بنائيا وشكليا ومكان الأذان والإعلام عنه للشروع بأوقات الصلاة وأدائها والاهتداء إلى مكان المسجد بارتقائها الرأسي أو العمودي المزود بقناديل مضيئة في عتمة الليل.

ومن هنا تلخص مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: هل استطاع التنوع النسقي أن يحقق نوع من التقصي والبحث في موضوعات الجمال في التشكيل الزخرفي؟ وما هي الخصائص والوسائل الإظهارية التي عززت هذا المفهوم (في المنائر الإسلامية)؟

2.1. أهمية البحث والحاجة إليه: تكمن أهمية البحث الحالي بالآتي:

1. يكاد يتفرد بتناول موضوعة التشكيل الزخرفي والفني للمنارات الإسلامية بالتنوع النسقي الجمالي والبنائي، بوصفه اتجاه قيمي جمالي في الحياة بوجه عام والتشكيل الزخرفي بوجه خاص لإبراز التراث الفني الإسلامي بصورته الحقيقية.
2. مساهمة الدراسة في إلقاء الضوء على المرجعيات التي اعتمدها الفنان المسلم في نتاجاته الزخرفية المتنوعة ولتأكيد الجانب الفني وربطه بالموروث الجمالي الإسلامي لإثراء العمل الفني وتنوع أنساقه العمارية.
3. تفيد المختصين الجماليين ودارسي الاثار والفن و(طلبة الدراسات العليا)، لما يضيفه هذا البحث من قيم معرفية (جمالية وروحية) تساهم في رفد ثقافتنا الإسلامية ودعمها ولمعرفة دلالات المفهوم بتنوع الأنساق البنائية، وكيفية تمثلاته في المنائر الإسلامية، عراقياً وعربياً وإسلامياً.

وقد وجد الباحث حاجة ضرورية لهذه الدراسة، لأن الموضوع يحمل في طياته تغيّر التنوع النسقي للتشكيل الزخرفي في عنصر مهم من العناصر العمارية الإسلامية وهو المنارة التي سيوضّح الباحث أهميتها الجمالية والنفعية بالتحليل وصولاً إلى النتائج.

3.1. هدف البحث: تهدف الدراسة الحالية إلى: (تعرف جمالية التنوع النسقي للتشكيل الزخرفي في المنارات الإسلامية).

4.1. حدود البحث: المنارات الإسلامية التي شيدت بمواد مختلفة وبتنوع نسقي بنائي وللمدة (105هـــ–682هـــ) في (مسجد القيروان بتونس، مسجد ابن طولون بمصر، مسجد مشهد الشمس بالعراق ومسجد شالة بالمغرب).

5.1. تحديد المصطلحات

1- الجمال: عرفه ابن منظور: الحُسُن وهو يكون في الفعل والخلق والجمال مصدره، الجميل والفعل جمُل، وجمَلهُ أي زَيَنهُ[124:3]. ويعرفه صليبا بأن: الجمال مرادف للحسن وهو تناسب الأعضاء، وتوازن في الأشكال، وانسجام في الحركات[408:4] وتمثل الجمالية وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا[37:5].

2- التنوع: تنوَّعَ، تنويعاً؛ الشيء جعله أنواعا، تنوَّعَ الشيء: صار أنواعا، النوع جمع أنواع: كل صنف من كل شيء[847:6] والتنوع في الفن مضاد للتماثل ينطوي على معنى الإكثار من أصناف العناصر المرئية واختلاف صفاتها[32:7].

3- النسق: نَسَّقَ، يُنَسِّقُ، نَسَقاً، ما كان على طريقة نظام واحد في كل شيء[1499:8] ونسق الشيء نظمه، وانتسقت الأشياء: انتظم بعضها إلى بعض، يقال نسقها فانتسقت، ويقال: جاء القوم نسقاً [118:9] وهو ما يتولد عن تدرج الجزئيات في سياق ما، أو ما يتولد عن حركة العلاقة بين العناصر المكونة للبنية، إلا أن لهذه الحركة نظاما معينا يمكن ملاحظته وكشفه [140:10].

ويعرف الباحث جمالية التنوع النسقي بأنه: عملية إكساب البنية البصرية للصورة الزخرفية بُعداً نسقياً تتنوّع معطياتهِ الجمالية حسب فاعلية البناء الشكلي والعلاقات التنظيمية للسياق التشكيلي الزخرفي.

4- الزخرفة: الزخرف: الزينة وكمال حسن الشيء وزخرف البيت زخرفة، زينه وأكمله، وكل ما زوق وزين، فقد زخرف، والتزخرف: التزين [353:11] زخرفه: حسنه وزينه [890:12] وهي الفن الذي برع فيه العرب المسلمون، وهو تكييف العناصر سواء أكانت نباتية أم حيوانية مبعداً إياها عن صورتها الأصلية لتحقيق غايته[56:13].

ويعرف الباحث التشكيل الزخرفي: هو نظام مبني على إحداث توافق شكلي يتضمن تنوعات زخرفية لمنحى بصري ومنسجمة ذات أبعاد وظيفية وجمالية يكتنفها تعبير روحي ومتلائمة مع الفكر الإسلامي.

5- **المنارة (المئذنة):** بناء مرتفع ينطلق من أعلاه نور ساطع[14:حرف ن] وهي الشمعة ذات السراج والمئذنة[15:حرف ن] مكان الآذان وتعتبر ظاهرة معمارية إسلامية جديدة تفردت بعا المدينة الإسلامية دون سواها[322:16].

2.الفصل الثاني

2.1**مدخل إلى الجمالية:** إن الفن بعمومه والنتاج الجمالي أو الصناعي على وجه الخصوص محاولة تجديد الإحساس بالواقع المادي الذي نعيش فيه من الناحية الحياتية, وبعبارة أخرى يرى (عبدة) أن الفن يعني تجديد الإحساس بالواقع الغيبي عن طريق العقل الذي يمكن الوصول إلى ما وراء الواقع المحسوس, وهو الواقع الغيبي أي ما وراء الزينة والجمال [8:17] وأقصى ما يمكن أن يقال: إن الجمال يتصف به الشكل، والمحتوى، والفكر والمادة، وأن كل قلب يلبي نداء الجميل على وجه العموم والشمول جميلاً [36:18] وكما كان الفن أو الشيء

الجمالي والوظيفي يتمتّع بقيمته بوصفه زينة إضافة إلى جاذبيته، نجده ينمّي الحس الجمالي والعاطفي, ومع تقدير القيمة الجمالية للأداة النفعية أو الوظيفية التي تستعمل في نشاط ما تحصل الأداة على قيمتها العاطفية[17:19].

إن الدين هو الظاهرة الاجتماعية الكبرى التي عملت على ظهور الفن وتطويره، وعمل الارتباط بين الدين والفن, والوظيفة الدينية للفن، على نشأة الفنون على جدران المعابد, فالمعبد هو الذي عمل على ظهور أقدم الفنون البشرية وهو فن العمارة ثم ظهرت الحاجَة إلى تزيين الجدران بالنقوش[91:20] فالمباني الدينية لها أثر رمزي يجسّد أفكارا معنويّة لمتعة روحية [15:21] تحمل قيم الدين الخالدة إلى النفس البشرية لتهذيبها وتمتعها وترفّه عنها بما أودع (الله سبحانهُ وتعالى) في الخليقة من آيات الجمال [74:22]، ويستهدف الفن الإسلامي الجمال والجلال والمطلق الذي يتجلى في صفات الأشياء, فجمال الأشياء في العمارة الإسلامية هو جمال فني وليس نسبيا مرتبطا بأهمية الشيء لكنه يرتبط بالوظيفة[116:23] ويرى ابن سينا أن الجمال في الأشياء الفنية والصناعية على وجهين، الأول الذي يكون فيه الشيء شيئاً بالفعل, والثاني أمر من الأمور التي تتبع نوع الشيء من أفعاله وما يقوم به من وظائف ومنافع[14:24]، أما الجمال عند الفارابي فهو جمال مادي ومعنوي مرتبط إحدهما بالمادة والحواس ويرتبطان بالفكر والفضيلة، الجميل والنافع ما دام الاثنان يرميان إلى الخير، فالجمال يقترن بالطبيعي والصناعي الوظيفي[90:25] ويرى الغزالي أن إدراك الجمال فيه عين اللذّة، وإدراك نفس الجمال أيضا لذيذ، فيجوز أن يكون محبوباً لذاته[299:26] فالجمال وليد عدة صفات يجب توافرها في الشيء ليتحقق جماله، وليس الجمال ناشئاً عن سمة واحدة [283:72] لذا نتوصل إلى أن كل حسن وبهاء موجود في العمارة الإسلامية من أشكال وأحجام وهيئات متنوعة وبما تحمله من زينة وتناسق تخاطب الحواس والوجدان إلى جانب فعلها الوظيفي.

2.2**التنوع النسقي في الفن العماري:** إن العلاقة الرابطة بين العناصر العمارية وعناصر الفن داخل بنية التكوين الزخرفي الإسلامي، تعمل وفقا لمعطيات الإحساس الجمالي والروحي المرتبط بالفكر الإسلامي. وتلك العلاقة قائمة على تنظيم العناصر الزخرفية بكيفيات تلائم الفضاء العماري الزخرفي وبالخامات المختلفة سواء كانت المحلية أو المستوردة. لقد عمد الفنان المسلم إلى تقسيم سطح العمل الفني إلى عدة مساحات ذات أشكال هندسية مختلفة ويصور هذه الأشكال وكان يحصل أن يكون في المساحة الواحدة جميع هذه الأنواع والأشكال الزخرفية مجتمعة معاً[98:28] فـــالتناغم يسعى إلى تحقيق وحدة قياسية في أجزاء العمل الفني، وبين الأجزاء بشكل عام، حيث يعكس على المستوى الجمالي شكلاً ذا طبيعة فنية خاصة تبرز المضمون موحداً وداخل نظام ميل منسق[55:29].

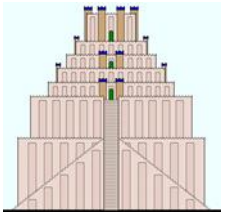
3.2التشكيل الزخرفي في العمارة الإسلامية: ان ما يميز الفن الإسلامي هو ابتعاده عن التجسيم لا سيما الأشكال ذات الانفس كالإنسان والحيوان مستعيضا بالأشكال المجردة أو المحورة في محاولة من الفنان المسلم للحيلولة دون الوقوع في مسالة التحريم، وسعى إلى ملء الفضاء عبر تكويناته الزخرفية التي لا تسمح بوجود الفراغ، فالفارغ شيء ممقوت لدى الفكر الإسلامي اذ يتعارض مع قوله تعالى (إنا كلَّ شيء خلقناه بقدر)،[القمر:49]، ليكون لنا فكرا إسلاميا فلسفيا قوامه النزعة التجريدية_ لقد سعى الفنان المسلم إلى ايلاء الفن العماري والتشكيل الزخرفي عبر الوحدة والتنوع اذ اهتم بالنسق الزخرفي العام والذي يتلائم مع المنشأ العماري فكل وحدة من الوحدات الزخرفية داخل فضاء عماري هي كاملة في ذاتها ومتكاملة مع سائر العناصر التي تجمعها الكلية

العمارية[98:28] فالذهنية الإسلامية اعتمدت الأسس والعلاقات التنظيمية للتكوينات الزخرفية، لذا عمد الفنان المسلم انذاك إلى اعتماد الزخرفة الإسلامية لعدم تمكنه من تصوير الكائنات الحية، أي(التصوير الطبيعي) خشية مضاهات الخالق، وجعل هذا الفن بديلاً عن هذه المخاوف فسعى لتشكل هيكلية جمالية [493:30] فهنالك قيم ميزت الفن الإسلامي بصورة عامة، وهي التناسق العام والتوازن بين الأجــزاء وبكمال التكوين الفني كله، والذي يصفه الغزالي بقولة: لكل شيء في جماله وحُسنه، فجماله وحسنه في أن يحضر بكماله اللائق به الممكن له، فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة، فهو في غاية الجمال، والخط الحسن بكل ما يجنح ما يليق بالخط من تناسب الحــروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها، وبكل شي ء كمال يليق به، وقد يليق بغير ضد[422:31] ويبنى التكوين الزخرفي على عدد من الأسس والعناصر التي تترابط فيما بينها ومن الأسس (التوازن، والتنوع، والوحدة، والإيقاع، والتكرار، والتناسب، والحركة، والتباين، والتضاد، والتناظر، والسيادة)، ومن العناصر:(الشكل، واللون، والقيمة الضوئية، والفضاء، والملمس).

نتلمس من ذلك أن القيم الجمالية تحقق توافقا وظيفيا عبر الصياغة التشكيلية التي تقوم على أساس الإيقاع والوحدة الكلية والتنوع بالإضافة إلى عامل الإبداع والابتكار الشكلي الزخرفي الذي تستريح له العين بصياغات زخرفية وعمارية جميلة ومتناسقة ولم تكن مجرد ملء الفراغ وإنما تكون لها اشتغالات في الفضاء العماري الزخرفي وتؤدي دورا وظيفيا وإيجابيا مع بقية العناصر والأشكال الأخرى في تكوينها العام وتعمل على انتماء تلك العناصر والوحدات لتتنافذ في ما بينها في وحدة واحدة، ومن هنا يجد الباحث أن التشكيل الزخرفي مثّل نزعة جمالية خالصة، تتخذ من الاحياز المكانية للعمارة الإسلامية ومساحاتها البنائية، بعداً علائقياً لطبيعة التنظيم البصري وآليات تشكيل المفردات وما تحمله من دلالات متنوعة.

4.2 مدخل إلى العمارة الرأسية: توغل جذور العمارة الرأسية في تاريخ الحضارات القديمة، ولعل العمارة الدينية في العراق القديم دليل على ذلك، لقد اعتاد السومريون على استخدام البناء باللبن واستخدام الآجر (الطابوق) الذي استخدمه أسلافهم، واستعاضوا به عن قلة الأحجار في بيئتهم مستخدمين قوالب اللبن بوجه مسطح وآخر محدب واستخدموها في المداميك الرأسية في مبانيهم، واستعملوا الحجر في تدعيم أساسات المباني الكبيرة كالزقورات[3:32] التي تعد من أهم نتاجات المنجز العماري في بلاد الرافدين، والزقورة عبارة عن برج أو صرح عالٍ مؤلف من 3 الى7 طبقات وتتناقص بالمساحة وتكون قاعدتها مربعة أو مستطيلة، وقد بنيت الزقورات من مادة الطوب المفخور بشكل يتناسب مع أهميتها الدينية؛ لما للعمارة الدينية من أهمية قصوى لدى شعوب وادي الرافدين. كما في الشكل رقم (1) و(2).

شكل (1)



شكل (2)

شكل (3)

شكل (4)

ففي كل مدن العالم الإسلامي تنتصب مآذن المساجد صاعدة نحو السماء. فهي المعلم البصري الأبرز الذي يصدح فوراً بالهوية الدينية للمكان وحضارته الإسلامية ومعماره الديني المميّز. ولأن خطابها التوحيدي هو واحد، ترتسم في الوجدان صورة تُقرّب كل المآذن إلى بعضها، وتختزلها في صورة بناء رأسي يعلو على ما يحيط به من أبنية، ولم يتوقف فن بناء المآذن يوماً عن التطور والتلوّن ما بين مشرق العالم الإسلامي ومغربه[2:33]، ولم يقتصر دور العمارة الرأسية على بلاد الرافدين، ففي وادي النيل بنيت الأهرامات وشيدت من الحجارة الصلبة، قاعدتها مربعة ولها ثلاثة وجوه أو أربعة تتحد لتشكل قمة الهرم، وهي مقابر الملوك، فالمصريون القدماء يؤمنون بالحياة بعد الموت فكانت الشعوب تخلد ملكوها في منشأ عماري يليق بحضارتهم. كما في الشكل (3). وكذا الحال مع باقي الحضارات كحضارة المايا والأنكا والأزتك، وكانت شعوب حضارة الأنكا تمارس عادة التضحية فوق الأهرامات الحجرية المشيدة جزءا من طقوسهم الدينية. كما في الشكل(4).

نتلمس من ذلك أن العمارة الرأسية ليست وليدة الحاضر بل لها جذور موغلة في القدم والعراقة لدى الإنسانية، إلا أن ما يميز العمارة الرأسية الإسلامية هي المنحى الروحي المؤتلف مع هندستها بالرغم من تنوعها الشكلي والمادي، ونجد أن الرقي والمكانة المرموقة للقرآن الكريم عند المسلمين هي التي حَدَت بالفنان إلى أن يستلهم أفكاره، فمثلما يفسر المتفقهون في العلم الآيات الكريمة من القرآن الكريم كقوله تعالى: (فِي بُيُوتٍ أَذِنَ اللَّهُ أَن تُرْفَعَ وَيُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ يُسَبِّحُ لَهُ فِيهَا بِالْغُدُوِّ وَالْآصَالِ) [النور:36] فقد فسرها الطباطبائي بقوله: إن الإذن في الشيء هو إعلام ارتفاع المانع عن فعله، والمراد بالرفع رفع القدر والمنزلة وهو التعظيم، وإذ كانت العظمة والعلو لله تعالى لا يشاركه في ذلك غيره إلا أن ينتسب إليه، وبمقدار ما ينتسب إليه فالإذن منه تعالى في أن ترفع هذه البيوت إنما هو لانتساب ما منها إليه[126:34] إذ بدأ الفنان العماري المسلم هو الآخر في إيجاد ابتكار عماري يتفرد عن غيره في مجال الهندسة العمارية. فالإنسان بما وهبه الله تعالى من عقل، أصبح قادراً على تصور الأشياء في المستقبل بالتركيب بين المفردات الحسية[23:35]، وبذلك أفصح نتاجه عن صياغة شكلية جمالية قد تناسقت أجزاؤها، فبدت لنا تلك المنائر بالشموخ والرقي والعلا، ولم يكتف الفنان بصياغتها الشكلية الرائعة وإنما تفكر في قوله تعالى (وَيُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ)(النور– 36)، فقد نَوَّعَ الفنان المسلم أنساقه المعمارية وصاغها وضمنها تشكيلا زخرفيا متنوعا زيادة على الأنساق الزخرفية الكتابية وهي آيات من الذكر الحكيم، وبذلك يظهر أن السبب لرفعها –كما أشار اليه الطباطبائي– هو ما عطف عليه من ذكر اسمه فيها، والسياق يدل على الاستمرار أو التهيؤ له فيعود المعني إلى مثل قولنا: "أن يذكر فيها اسمه فيرتفع قدرها بذلك[126:34] ونستشعر بهذا المعنى أن الفنان المسلم هو الآخر أخذ وطرا كبيرا في المساهمة مع باقي العلماء في التفسير فمثلما فسروا علماء اللغة الآيات القرآنية، يأتي تفسير الفنان بمنجزه البصري جزءا من الهندسة العمارية، إنه في تفسيره البصري مثال تطبيقي عماري زخرفي الذي يعد ملاذا روحيا لنفسه وللمتلقي. فبإرادته أصبح قادرا على السعي لإيجاد هذه الصورة[23:35]، ونتلمس من قول رب العالمين: (يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات)[المجادلة:11] الإطراء على منزلة العلماء وكل من سعى لهذا الغرض بوصفه عملا صالحا يؤجر عليه فاعله. وكذا قوله تعالى:(إليه يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه)[الملائكة: 10] يصعد إليه تعالى هو الكلم الطيب وهو الاعتقاد والعلم، وأما العمل الصالح فشأنه رفع الكلم الطيب والإمداد دون الصعود إليه تعالى[37:36]

ولربما كانت العلاقة بين الفكر الإسلامي والعمارة الرأسية، حسب وجهة الباحث، قد تمددت باشتراطاتها الفكرية، وفقاً لمتطلبات الصياغة التعبيرية التي تعتمد على بواعث الانتقال من الجزئي إلى الكلي ومن النسبي إلى المطلق ومن العالم الحسي إلى العالم المثالي، وهو استخدام وظيفي وروحي، يتجلى به المعطى الجمالي لمفاهيم الدعاء والسمو والرفعة والمثل والتقرب إلى الله سبحانه وتعالى، لأن التشكيلات الرأسية في العمارة الإسلامية، أحدثت حالة من الانعتاق الروحي والوعي بضرورة إيلاء المكان المستحدث–المسجد، قيمة دلالية تعزز من طبيعة التشكيل العماري وتنوع عناصرهِ ومظاهرهِ ووحداتهِ البنائية.

5.2العناصر الأساسية للمنائر (المآذن أو الصوامع) في العمارة الإسلامية: المنارة أو المئذنة: مكان الأذان وتعد ظاهرة معمارية إسلامية جديدة لم تكن في مسجد الرسول (ص) ولها أشكال وأنماط مختلفة، واختلفت شرفاتها وطرز عمارتها، وقد أبدع المعماري المسلم في زخرفتها ونقشها وتزيينها حتى تبدو وحدة جمالية رائعة تشد العين إلى أعلى السماء[332:16]، لم تدخل المنائر عنصرا معماريا مرتبطا ببناء أول مسجد في الإسلام وهو مسجد الرسول (ص)، إلا أن الاستعانة بالأماكن المرتفعة التي تجاور المسجد النبوي حينها، وإن أول منارة في التاريخ العماري الإسلامي هي منارة مسجد البصرة الذي بني عام (14هـ) من الطين واللبن وتهدم وتعرض للحرق وأعيد بناؤه من الآجر والجص، وبنيت منارته عام (46هـ) كما أشار إليها ابن الجعد في مسنده من الحجارة [37: ب ص] كما في الشكل (5).

شكل (5)

شكل (6)

شكل (7– أ)

شكل (7ب)

شكل (8)

6.2 **أهم العناصر الأساسية في تكوين المنائر:**

أ– القاعدة: غالباً ما تكون المنائر في ركن من أركان المسجد وتكون لها عدة أشكال، منها: (المربعة_ والدائرية_ والمضلعة) وتتناسب قاعدة المئذنة طرداً مع ارتفاعها، ولها فتحة من أحد أطرافها للدخول إلى باطن المنارة، وتكون القاعدة مرتبطة عمارياً مع المسجد وأحياناً أخرى خارج المسجد مثل مئذنة الملوية في العراق. كما في الشكل(6).

ب– الاسطوانة أو البدن: وهو امتداد عمودي يبدأ من أعلى القاعدة وبارتفاعات تتناسب طردياً معها وتكون على شكل اسطوانة كالشكل (7– أ)، وطرأت عليها عدة متغيرات شكلية فتنوعت أنساقها فمنها الاسطوانية وهو أول نسق عماري استخدم في المنائر الإسلامية، كمنارة مسجد البصرة الذي إشرنا إليه، وكذلك المضلعة والمربعة، أو تكون كالأبراج تتناقص كلما ارتفعت وضاق محيطها لتشكل طبقات كالصوامع، كما في الشكل(7_ ب).

جـــ–الدلايات أو المقرنصات: لعبت دورا هاما في الفن الإسلامي وأصبحت من ابرز خصائصه، إذ لم تستعمل أسفل شرفة المآذن لتضفي عليها نوعا من الزخرفة، وهذا يدل على عبقرية الفنان المسلم الذي استطاع أن يخلق من هذا العنصر العماري عنصرا زخرفيا جميلا[38:141] كما في الشكل(8).

شكل(8)

شكل(9)

شكل (10)

شكل (11)

شكل (12)

شكل (13)

د– الشرفة: مكان يقف فيهِ المؤذن ليرفع الأذان وتحيط بالمئذنة من جميع الجهات ولها أشكال؛ (دائرية– ومربعة– ومضلعة)، حيث يتسع بدن المنارة بواسطة المخاريط أو الداليات(المقرنصات) وهي إحدى مبتكرات الفنانين المسلمين، وهي وحدات زخرفيه ترتبط غالبا بالعمائر [39:264]لتكوين قاعدة الشرفة كما في شكل(9).

ه– الجوسق: جزء يمتد مع امتداد بدن المئذنة يضيف قطره نوعاً ما ويرتكز وسط الشرفة ليكون امتدادهُ للأعلى فوق البدن كما في الشكل (10).

و – قبة المئذنة: تكون على نوعين:

* القبة المنفردة: تعلو الجوسق وغالباً ما تكون أشبه بالشكل البصلي أو الخوذة الإسلامية للمقاتلين ولا تتخللها فتحات أو كوات كالمباخر لمرور الضوء في بدن المئذنة وجوسقها كما في الشكل(11).

* القباب المزدوجة: تكون فوق بدن المئذنة لتتوسطا الشرفة وينشأ لهما جوسقان لكل جوسق قبة تنتهي بنفس شكل القباب المتفردة، كما في الشكل(12). ويعلو القباب تشكيل كروي معدني متصل ببدن القبة وفوقه عدد متنوع من الوحدات الشكلية الزخرفية كالهلال المفتوح باتجاه القبة للدلالة عليها أو تعلو القبة راية أو تعلوها كلمة الله وباتجاه القبلة أو شكل نجمي أشبه ما يكون بأشعة الشمس، وقد تتعدد القباب أكثر من مزدوجة كما في الشكل (13).

ز– السلالم: وتكون على نوعين:

* سلم داخل بدن المئذنة منفرد وأحياناً يكون مزدوجا يبدأ من أسفل القاعدة صعوداً إلى الشرفة وبشكل حلزوني منتظم ونمطي في الداخل.كما في الشكل(14). فمنارة المظفرية(567هـــ) تحتوي على بوابتين كل منهما يؤدي إلى سلم يصل إلى نهاية المنارة ولا يلتقي السلَّمان إلا في البداية عند الأرض ونهاية المنارة في الأعلى [40:1].

* سلّم خارج بدن المئذنة يكون ظاهر للعيان ويرتفع للأعلى بشكل حلزوني متناقص وصولاً إلى الشرفة، كما في الشكل(15).

شكل(14)

شكل(15)

شكل (16)

شكل (17)

ح- الأقواس والعقود: وهي عناصر عمارية كثر استخدامها في هندسة المساجد الإسلامية، ولم يكتف الفنان المسلم باستخدامها بوصفها عنصرا أساسيا في هندسة البناء العام، فقد عمد إلى استخدامها عنصرا ضمن التشكيل الزخرفي للمنائر وتكون على عدة أنواع، كما في الشكل(16).

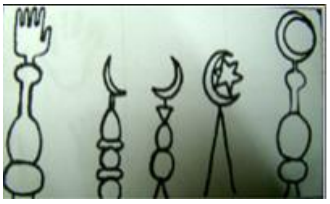
ط- النوافذ والكواة: وهي أشكال تتخلل هندسة المساجد وتكون في بدن المئذنة أو الصومعات المتدرجة لينفذ الضوء إلى داخل بدن المئذنة وتساعد على الرؤيا، وكذلك لها حظوة وقيمة جمالية ضمن النسق الشكلي والزخرفي في العمارة الإسلامية. كما في الشكل(17).

ي- القناديل أو الفوانيس: أوعية معدنية بداخلها الشموع والزيوت وتوضع في مكان مخصص في الشرفة تكون بمتناول اليد لإدامتها، يقوم خادم المسجد أو المؤذن بإيقاد الفتيل المغمس بالزيت لينير المنارة لتكون نقطة دالة في المدينة أو تكون دليلاً للرحالة في حلكة الظلمة لترشدهم إلى وجهتهم، كما في الشكل(18).

ك- الجامور: نهاية المنارة وأعلى نقطة فيها وتسمى (لبة المنارة) وتنتهي بكرات نحاسية متعامدة الواحدة فوق الأخرى كلما ارتفعت الكرات صغرت عن التي قبلها، كما في الشكل(19-أ)، وفوقها إما هلال أو كف أو شمس أو راية أو كلمة (الله) شكل(19- ب)، وتضيف كلود بقولها: رفعت المآذن مشرئبة ذروتها المدببة، مخترقة حجب السماء، وبدأ الجامور النحاسي ثريا مؤلفة من ثلاثة اقمار وهلال، كما في الشكل(20)، وأصبحت هذه الثريا المعلقة في الفضاء رمزاً لتوطيد ارتباط المسجد بالسدة الإلهية[104:41].

شكل(18)

شكل (19-أ) شكل(19- ب)


شكل (20)

7.2الخامات المستخدمة في المنائر: تنطوي المادة على تعبيرية خاصة بها، وما وظيفة المبدع سوى إظهار العمل الفني بتجلي المظاهر الحسية في ذات الوسيط وتبعاً لرؤية المبدع الخاصة، وكما ان لكل فن مواده كذلك لكل عمل فني مادته فما يصلح لعمل لا يصلح لآخر، فالمادة الأولية أولوية خاصة في الإبداع الفني وهي التي تميز الفنون من بعضها. إن الصفات التي يتصف بها العمل الإبداعي شكله الخارجي خاصة يعتمد بدرجة كبيرة على

المادة المستخدمة، فلو استخدم مادة غير التي يتعين على المبدع استخدامها لوجد أن العمل الفني قد تغير تغيراً كاملاً[183:42].

١- الطوب اللبن: طينة توضع في قوالب خشبية مستطيلة الشكل لتكوّن شكل الطوب المتعارف عليه وبأحجام مختلفة وحسب الحاجة وتُعرض لأشعة الشمس لجفافها، كما في الشكل(21)، ويكون لونها بحسب نوع التربة منها السوداء والحمراء. إذ إن التجارب البنائية الأولى باستخدام المواد الأولية الجديدة تعتمد غالبا على تقليد المعالجات والتفاصيل المستخدمة في المواد القديمة وهي ظاهرة معروفة في مختلف الحضارات[187:43].

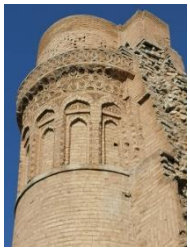
٢- الطوب المفخور: وتصنع بطريقة الطوب اللبن نفسها، إلا أنها تحرق بالنار في كوره لتكون أكثر صلادة وذات لون أصفر أو مائل إلى الأبيض أو الاحمرار، وإذا ما تعرضت إلى الحرارة العالية تكون ذات لون أخضر غامق، كما في الشكل(22).

٣- الحجارة: وهي حجارة تأتي صلادتها بفعل الطبيعة وتكون ذات ألوان وأحجام مختلفة، وتكون محلية أو تستورد من بلدان أخرى، كما في الشكل (23)، ويضيف بهنسي قوله: إن أول مئذنة في الإسلام كانت منارة جامع البصرة (45هـ) وهي من الحجر[48:32].

4-القاشانيا والزليج: وهي طينة مفخورة على شكل بلاطات مختلفة الأشكال وحسب التشكيل لزخرفي بتنوعه، وترسم عليها الوحدات الزخرفية النباتية أو الهندسية أو الكتابية بألوان الأكاسيد المختلفة، وتكون أحياناً بلون واحد بوصفها فضاء زخرفيا ضمن التشكيل الزخرفي العام، وتعرض إلى الحرارة العالية لينتج لنا تلك الحلية المسماة بالقاشاني، ويستخدم في سطوح القباب والسقوف وبدن المنائر والجدران والأقواس، كما في الشكل (24).

5-الآجر: وهو الطوب المفخور الذي يكسى بأكاسيد ليكون على هذا الشكل المتعارف عليه في العمارة الإسلامية، وله عدة الوان مختلفة واللون السائد هو اللون الأبيض أو الأصفر الفاتح واللون الأزرق واللون الأسود، ويستخدم الآجر في تحلية الجدران والبدن الخارجي للقباب والمنائر وبقية العناصر العمارية الإسلامية، كما في الشكل(25).

شكل (21)



شكل (22)

شكل (23)

شكل (24)

شكل (25)

8.2 المواد الرابطة في الهندسة العمارية الإسلامية:

١- الطين: وهو أول مادة عرفتها البشرية في أعمال البناء، والطين مادة رابطة استخدمت كثيرا في العمارة الإسلامية. فقد كان لأرض الرافدين بتشكيلها الفيزيائي للمواد الأولية انسجاما مع التشكيل الزخرفي ينم عن علاقة روحية مقدسة مع الخامة المستخدمة في التكوين الزخرفي التي تعد مكونا لا ينفصل عن الخلق الإنساني بالرغم من توافر مواد أكثر ديمومة من الطين مثل مادة الحجر[189:43].

٢- الجص: من مواد البناء الرابطة أو لإكساء الأسقف والجدران في الأبنية الإسلامية ليكون ذات لون أبيض بعد جفافه. إن الطرق الموروثة أثرت بشكل كبير على الخامات المستخدمة من الخشب والجص والمعدن، بل تعدت الموروث بانتزاعها شكل الخامة الفقيرة إلى شكل يحمل معنى ذا بعد جمالي وفلسفي؛ لذا فإن الفن العربي الإسلامي ليس فنا واقعيا وليس فنا فوق الواقع وليس هو من ما بعد الواقع بل هو فن حدسي يلتقي في منطلقه مع منطلق الفن المبدع بحسب فكرة الحدس، بوصفه آلية أساسية لبناء العمل الفني[178:41].

3- النورة والرماد والزرنيخ: وتستخدم النورة ملاطا للأسقف والجدران، وتخلط النورة أو الجص أحياناً مع الرماد لما له من خاصية مقاومة الرطوبة والبقع، ويفضل خلطها بالمياه الجوفية التي تحتوي على الزرنيخ والذي يعطي متانة للبناء بتصلبه، وهو سمّ يعمل مبيدا حشريا ضد القوارض والأرضة والفطريات الناتجة عن الرطوبة، وبتقادم الزمن يتحول لون الملاط من الأبيض إلى اللون الأبيض المصفر بسبب فعل الزرنيخ.

4-الخشب وقشور الأرز والقش: استخدم الخشب كثيرا في البناء لما له من قدرة على تحمل الأحمال في البناء لصلادته، وهو مادة رابطة تمسك أطراف البناء وتشد من قوة العمارة. وهنالك نوع آخر من الأخشاب يمكن ليّه ويكون مطواعا ويستخدم في الأماكن المنحنية، كما في النوافذ والكواة والعقود، وفي عمل قوالب للطوب. أما قشور الأرز والقش فتخلط مع الطين لتزيد من تماسكه، وتستخدم في البناء أو ملاط الجدران والسقوف ويستخدم كثيرا في صناعة الطوب.

5- المعادن (الحديد- والنحاس- والذهب- والفضة): استخدمت المعادن في العمارة الإسلامية تقوية للبناء والأبواب والنوافذ والشبابيك أو جماليات معدنية تدخل ضمن التشكيل الزخرفي بوصفها وحدات زخرفية متنوعة الأشكال ذات أنساق مختلفة تعمل ضمن إطار جمالي وعماري موحد.

وبذلك يمكن ان يقوم عمل فني من دون وجود خامة معينة فهي العنصر المادي في العمل الفني الذي يتحتم وجوده في بعض الفنون شرطا أساسيا لظهورها إلى الواقع فالعمارة والنحت والخزف والرسم فنون مرئية لا يمكن إخراجها إلا بخامات معينة كأن تكون أحجاراً أو معادن، أو أخشاب أو أكاسيد معدنية، أو أطيان. فالخامات وسائط مادية بها تصل الفكرة أو التعبير الفني إلى المتلقي[3:44].

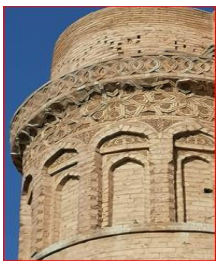
9.2 الزخارف المستخدمة في المنائر الإسلامية:

١- الهندسية: استخدمت الأشكال بتنوعها (المربعة والمستطيلة والمعينية والدائرية والنجمية والمثلثة) في التشكيل الزخرفي العماري الإسلامي، كما في الشكل(26).

٢- النباتية: استخدمت الأشكال النباتية كأوراق النباتات والأزهار والثمار والأغصان بأشكالها المتفرعة والحلزونية في سياق زخرفي متنوع ومنسجم بشكل عام مع الوحدة النسقية العمارية الإسلامية كما في الشكل(27).

٣- الكتابية: ولعل أهم ما يميز الزخرفة الإسلامية هو الزخرفة الكتابية التي عمدت الفنان المسلم إلى الاستعانة بالآيات القرآنية وارتقائها ضمن التشكيل الزخرفي لما لها من إيقاع شكلي كون الحروف العربية أشكالا مطواعة في التشكيل وملاذا روحيا وجماليا ينسجم والعقيدة الإسلامية. ولقد أخذت الزخارف الكتابية أهمية خاصة في الفن

الإسلامي وقد اتصف الخط العربي بخصائص تجعل منه عنصرا زخرفيا طيعا، وكثيرا ما استخدم الخط عنصرا زخرفيا بحتا [155:45]كما في الشكل(28). وبذلك لا يمكن أن يقوم عمل فني من دون وجود خامة معينة فيه


شكل (26)

شكل (27)

شكل (28)

العنصر المادي في العمل الفني الذي يتحتم وجوده في بعض الفنون وهو شرط أساسي لظهورها إلى الواقع فالعمارة والنحت والخزف والرسم فنون مرئية لا يمكن اخراجها إلا عبر خامات معينة كأن تكون أحجاراً أو معادن، أو أخشاب أو أكاسيد معدنية، أو أطيان، حتى جسد الفنان يصبح خامة عندما يستخدم للتعبير الفني، فالخامات وسائط مادية بها تصل الفكرة أو التعبير الفني إلى المتلقي[3:44].

10.2 **أنواع المنائر في العمارة الإسلامية:** ظهرت الطرز الزخرفية العمارية في المنائر الإسلامية بأساليب شتى منها الأموي، والعباسي، والفاطمي والمملوكي، والمغربي، والتركي، التي تباينت وتأثر بعضها ببعض مستلهمة في بعض الأحيان من تأثيرات غير إسلامية كما هو الحال في عصر الهندسة العمارية الأموية. كما في الشكل (29). ولكثرة وتنوع الأنساق الزخرفية للمنائر في شتى البقاع الإسلامية سعى الباحث إلى إيجاز أنواع المنائر في العمارة الإسلامية وهي:-

1- المنائر الاسطوانية: وهي منارة ذات شكل اسطواني، كما في الشكل (30) مسجد البصرة الذي بني من الطوب والطين سنة(14هـ) وتعرض للهدم والحريق وأعيد بناؤه من الآجر والجص، وبنيت منارته عام(46هـ) كما أشار إليها ابن الجعد في مسنده من الحجارة [37: ب ص]كما في الشكل (31).

شكل (29)

شكل (30)

شكل (31)

شكل (32)

إذ كانت منارة مسجد البصرة بأحد الزوايا القائمة من زوايا المسجد ولها قاعدة دائرية وقد أسندت بجداري المسجد وتعلو القاعدة بدن المنارة الاسطواني التي بنيت من الحجارة، ويحتوي بدن المنارة على أقواس غير نافذة

قد تلاشت معالمها ويعلو الأقواس بداية تتسع لشرفة وقد تعرضت للهدم بفعل الظروف الطبيعية والإهمال، ويلي الشرفة الجوسق وتعلوه قبة المنارة، وتعد المنائر الاسطوانية أول تطور عماري لتأسيس هوية المنائر الإسلامية.

2- المنائر شبه الهرمية: وهي أشبه بالبرج الهرمي كمنارة الجوف، عبارة عن قاعدة مربعة الأضلاع وتقع بالطرف الجنوبي الغربي للمسجد وفيها مدخل يؤدي إلى سلم المنارة، وترتفع القاعدة إلى الأعلى لتشكل بدن المنارة، وكلما ارتفعت ضاق محيطها المربع، وتتكون من أربعة طبقات ويتخللها كواة مستطيلة للإضاءة من جهاتها الأربعة وتنتهي بقمة شبه مخروطية استخدم حجر الجندل غير المنتظم في بنائها[1:46]ولها نهاية مدببة فيها حلقة معدنية أفقية على شكل أوراق نباتية، كما في الشكل (32) لمنارة الجوف في السعودية التي بنيت سنة (16ه).

3- المنائر الأبراج: وهي أبراج تعود للكنائس أشبه بالصوامع استخدمت في العصر الأموي منائر في بلاد الشام، كما في الشكل(33)، تظهر منارة العروس التي أقيمت على أحد أبراج المعبد القديم وأعيد بناؤها سنة(96هـ) وسميت بالعروس، وتسمى أيضا المئذنة البيضاء؛ لأنها كانت مطلية باللون الأبيض، وهي واحدة من أجمل المآذن المميزة بتكويناتها المعمارية في بلاد السلام وشمال أفريقيا، ونقل طرازها إلى الأندلس، وتقع في منتصف الحائط الشمالي للمسجد الجامع[2:47].

4- المنائر الحلزونية: اتخذ الفنان المسلم من الشكل الاسطواني الحلزوني مظهرا للمنائر التي تبدأ بقاعدة مربعة ترتفع عن سطح الأرض بمستوى الأروقة ولها سبع طبقات ملفوفة حول مركزها تمثل قاعدة وبدن المنارة وتنتهي بالمستوى الأخير جوسق المنارة وهو اسطواني الشكل فيه عدد من الأقواس غير النافذة وكأنها محاريب مقعرة للداخل، ويعلو الجوسق حوض المنارة، واتصف هذا النوع من المنائر بصفتين: إحداهما: أن المنارة خارج المسجد، والأخرى: أن سلّم المنارة ظاهري يلتف مع طبقات المنارة حلزونيا وصولا إلى حوض المنارة، كما في الشكل (34)، لمنارة الملوية في سامراء التي شيدت من الطابوق المفخور والجص سنة (234-237هـ).

شكل (33)

شكل (34)

شكل (35)

شكل(36)

شكل (37)

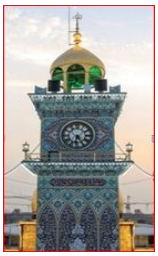
5- المنائر المضلعة: وهي منائر تتخذ من الشكل المضلع مظهرا لها كمنارة قايتباي وتقام على قاعدة مربعة وفوقها بدن المنارة ذات الأضلاع السداسية أو الثمانية وأحياناً يفوق عدد الأضلاع هذا العدد وكلما ارتفع بدنها ضاق محيط الأضلاع وتنتهي بالشرفة وهي مضلعة كما هو البدن ويتوسط الشرفة الجوسق وهو على نسق البدن والشرفة نفسهما، فهو مضلع أيضا ويضيق محيطه للداخل وتعلوه شرفة أخرى وفيها جوسق آخر على النسق نفسه ليتحول الشكل المضلع إلى نهاية اسطوانية يتسع للخارج قليلاً لتبدأ القبة البيضوية ويعلوها الجامور أو الكرات المعدنية والأهلة، كما في الشكل (35) لمنارة قايتباي التي شيدت سنة (96هـ) وجددت سنة (893هـ).

6- المنائر القلمية: ويظهر هذا النسق العماري بالمنائر العثمانية، والمنارة ذات نهاية مدببة وسميت بالمنائر القلمية لوجود شبه كبير بين نهائية الأقلام والمنائر كمنارة مسجد سليمان باشا التي أقيمت سنة (935هـ) على قاعدة شبه دائرية مضلعة أو مربعة ترتفع بشكل مقطع هرمي ليتوسطها بدن المنارة الذي يرتفع بشكل اسطواني مضلع بكثرة يتوسط البدن طلعات أو عقال كالحلقة بشكل دائري ويستمر بدن المنارة بالتضليع والارتفاع الذي ينتهي بحلقة أخرى وفوقها المقرنصات التي كلما ارتفعت للأعلى اتسع المحيط الدائري لقاعدة الشرفة التي يتوسطها الجوسق الذي اتخذ من النسق الشكلي لبدن المنارة مظهرا له من حيث التضليع إلا أنه أكثر رشاقة، وينتهي الجوسق بالمقرنصات التي اتخذت من النسق الشكلي لسابقتها ويعلوها الشرفة الثانية يتوسطها الجوسق وفيه فتحة لنهاية السلم تطل على الشرفة ويتخلل الجوسق كواة نافذة أو أقواس غير نافذة وفوقها تعلو القبة المدببة المضلعة لتنتهي بشكل مخروطي إلى الجامور الذي يعلو المنارة، الشكل(36). إن لمنارة مسجد سليمان باشا في مصر رونق عماري يشد المتلقي، ولا يأتي صعودها المستمر ومعراجها الصامت إلى اللامتناهي إلى الأعالي إلا بارتقاء الروح وعلوها، وإن الشكل المخروطي الذي تنتهي به قمم تلك المأذن الرشيقة، أكثر تاكيداً ووضوحاً لفكرة العروج إلى السماء [1:48].

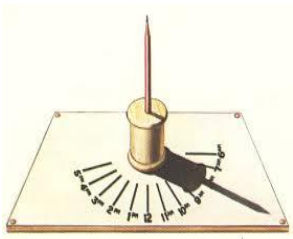
7- المنائر الساعة: يُعد العراق من البلدان الأولى التي عرفت هذا النسق من المنائر بالساعات البرجية الكبيرة، إذ ظهر هذا النوع من المنائر في وقت متأخر من تاريخ العمارة الصفوية، كما في الشكل(37)، لمنارة الباب الشرقي الكبير لصحن مسجد الإمام علي بن ابي طالب (ع) ومرقده، التي تتجاوز أربعة قرون وعُرِف هذا المدخل بباب الساعة(49،ص24).

يتبين لنا شكل المنارة المربع بارتفاع يبلغ نحو أربعة أمتار ابتداء من سطح الصحن وتظهر قمة المنارة متوجة بهيكل حديدي غير مكتمل يحتوي على ساعة ذات وجه واحد تقابل الإيوان الذهبي للحرم العلوي المطهر تعلوها سقيفة واقية لها من الظروف الجوية، وقد أُزيل هذا البرج وشيدت بمكانه المنارة الحالية بعد وصول الساعة الثانية في المنارة الحالية التي بنيت على شكل برج مربع بقبة مذهبة تقوم على ثمانية أعمدة تشكل فيما بينها ثمانية أواوين مقوسة إذ تقوم المنارة على سطح سور الصحن من قاعدة مكونة من طبقتين مكعبتين ويوجد جسم الساعة في الطبقة الثانية[50:68] التي أهديت من الوزير القاجاري سنة ١٨٨٧م ويظهر هيكل الساعة مطلاً على الوجوه الأربعة للمئذنة وبأرقام يونانية قديمة ويقرع جرسها كل ساعة وكذلك أنصاف وأرباع الساعة برنينها المميز[24:49] كما في الشكل(38). إن العلاقة ما بين الأعداد التي بنيت بموجبها الملوية تشير إلى أنها كانت ذات دور في تحديد أوقات الصلاة وأنها أشبه بالساعة الشمسية المتعارف عليها منذ أقدم الأزمان عندما تَنبه البشر إلى علاقة الظل بالوقت وبحركة الشمس فابتكر الساعة الشمسية. كما في الشكل (39). إن التواء الملوية بعكس عقارب الساعة، ربما يشير لتحديد مواقيت الصلاة، وقد يكون لظل الملوية علاقة بمقوساتها التسعة في قاعدتها المربعة من الجهتين الشرقية والغربية، وتوحي بأنها كانت مئذنة وساعة شمسية[1:51] كما في الشكل (40). لقد شكل المعيار الزمني أحد أبرز المرجعيات لإدراك الحضارة التي ينتمي لها التكوين العمراني وبذلك عبر المعمار المسلم عن هذه التشكيلات إما هندسياً عبر التخطيط الأفقي للمدن أو لبعض العناصر المهمة كالمآذن أو بتقليد عملية الدوران ذاتها، فقد حاول المعمار تقليد هذه الحركة الدورانية عبر المئذنة وأشهرها الملوية التي ترتفع

بشكلها الحلزوني المتصاعد المدهش، ففي هذه المئذنة الفريدة تظهر لنا إدراك المعمار لكيفية الدوران في الطواف حول الكعبة المشرفة باتجاه معاكس لعقارب الساعة تماماً كمسألة دوران الأرض حول الشمس، كما أن الالكترونات داخل الذرة تدور في مدارات وباتجاه معاكس لعقارب الساعة، فالحركة الحلزونية في الملوية بدورانها العمودي تشبه مجرة درب التبانة(52،ص1). كما في الشكل (41).



شكل (38)



شكل (39)

شكل (40)

شكل (41)

11.2 مؤشرات الإطار النظري:

- يتسم مفهوم الجمال بالنسبية، والجمال الإسلامي يتناسب طردياً مع الفكر الفلسفي المستنبط من معطيات الدين الإسلامي الحنيف.
- ينطوي الجمال الإسلامي على مديات التعبّير الروحي ووفقاً لثنائية البحث عن الجميل
- تتسم العمارة الإسلامية عموماً والمساجد منها بشكل خاص، بخصائص عمارية متفرّدة، تتشكل وتحمّل في طياتها بواعث الإحالة الدلالية لعلاقة المفردات والعناصر العمارية مع بعضها البعض من جهة، ومع الفضاء الروحي للمسجد من جهة ثانية.
- تلعب البنية الإظهارية لمفردات العمارة الإسلامية (المسجد) كـــ(القباب، والمآذن، والأبواب، والشبابيك، والمقرنصات، والأعمدة، والتيجان، والعقود، والمحراب) دوراً قيمياً وتواصلياً بين ما هو حسي إلى ما هو ذهني مجرد، ومن ثم فإن سمة (الروحانية) تكون على صلة بِما هو استدلالي _ لا مرئي.
- يتجذّر الأثر الدلالي للعمارة الرأسية تاريخياً في نتاجات حضارية متعددة، وبصورة شكلية منوعة، ووفقاً لطبيعة الضواغط الحضارية وهي مرجعيات فكرية وفنية.
- إن العمارة الرأسية هي تركيب استطالي، يتخذ من المحتوى الروحي لمكان وصورة المسجد، بعداً مثالياً، لسبر غور الصياغة البنائية للعمائر الرأسية بأنماط جمالية ووظيفية متعددة.
- تتنوع العناصر الداخلة في التشكيل البنائي للمنائر من نوع إلى آخر ومن حقبة تاريخية إلى أخرى، ومن ثم فإن طاقة الجمال والبعد الوظيفي لها، تتأثر بطبيعة العلاقة الرابطة بين المنارة وبين مفردات العمارة الأخرى كالقباب والأقواس وغيرها.
- شهدت عملية التطور العماري للمنائر الإسلامية،ـــ تحولاً واضحاً في مواد البناء والخامات المستخدمة ووسائل التنظيم.

- هيمنت التشكيلات الزخرفية؛ (الهندسية، والنباتية، والكتابية) في الفن العماري الإسلامي وعمارة المساجد بشكل خاص، ونلحظ ذلك على معظم مفردات وعناصر العمارة كالمآذن والقباب والأبواب والشبابيك وغيرها.
- تنوعت المنائر في العمارة الإسلامية كـــ(الاسطوانية، وشبه الهرمية، والأبراج، والحلزونية، والمضلعة، والقلمية، ومنائر الساعة)، وهو إثراء جمالي مثّل إحدى محطّات التحول الفني والابتكار في الصياغات الشكلية والمحمولات المضامينية.

3 الفصل الثالث (إجراءات البحث)

1.3 مجتمع البحث: تألف مجتمع البحث من (37) أنموذجا للمنائر التي تقاربت في ما بينها في المراحل الزمنية في العراق ومصر وتونس والمغرب، وقد استبعدت المنائر الحديثة والمعاصرة والمتشابهة، اعتمد الباحث في انتقاء مجتمع البحث تصنيف المنائر حسب الأنواع التي أشار اليها في الفصل الثاني لأهميتها.

2.3 عينة البحث: قام الباحث باختيار عينة للبحث بلغ عددها أربعة نماذج للمنائر، بصورة قصدية، بعد أن صنفها حسب انتمائها إلى البلدان العربية وبواقع عمل واحد من كل نوع في؛ (العراق، ومصر، وتونس، والمغرب)

3.3 منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي(تحليل محتوى) للعينة؛ كونه يعد الأسلوب الأمثل للدراسة للوصول إلى النتائج.

4.3 تحليل العينة: جاءت خطوات التحليل كالآتي:

1. الوصف العام: وصف بصري للأنساق الإظهارية لعناصر العمل الفني البنائية التي تعزز هذا المفهوم في التشكيل الزخرفي للمنائر الإسلامية.
2. الكشف عن تلك الأنساق الجمالية بتنوعها الزخرفي بوصفها قيمة جمالية متفردة في هندسة العمارة الرأسية للمنائر الإسلامية بمضامينها المتعددة ذات التأثير المباشر لدى المتلقي.
3. رصد الأطر الفنية الجمالية والروحية التي تساهم في رفد ودعم ثقافتنا الإسلامية والمعرفية ذات المفهوم الخاص بالفكر الإسلامي عبر تنوع الأنساق البنائية، وتمثلاتها في المنائر الإسلامية، عراقياً وعربياً وإسلامياً.

5.3 تحليل العينة

نموذج (1)

المجال العماري/ منارة مسجد عقبة بن نافع (القيروان)

نوع النسق/ منارة–صومعة–أشبه بالأبراج ذات ثلاثة مستويات

المكان/ تونس_القيروان

الزمان/ ١٠٥هـ.

الخامة المستخدمة/ الحجر المصقول كتل كبيرة_ أشبه بقوالب الآجر–الجص–الحجر.

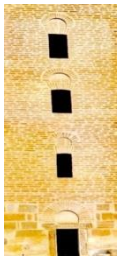
الوصف العام: منارة تقع في الجانب الشمالي من المسجد تتكون من ثلاث طبقات تنتهي بقبتها ويبلغ ارتفاع المنارة(٣١.٥متر).

التحليل: تعد منارة القيروان من أقدم المنارات التي بناها المسلمون في أفريقيا فتتكون المنارة من ثلاث طبقات جميعها مربعة الشكل متدرجة في الشكل والارتفاع نحو الأعلى وتبدأ قاعدة المنارة بشكل مربع من ضمن بدن الجدار الشمالي للمسجد استخدم في إنشائه الحجر المصقول وشُيّد بقية بدن المنارة من القطع الحجرية المستطيلة التي تشبه قوالب الآجر ويكون مدخل المنارة من صحن المسجد عبر باب مستطيلة من الخشب ذي لون بني محروق وفيها مسامير معدنية بصورة أفقية بخمسة مستويات والباب ذو ظلفتين وعلى جانبي الباب نسق تفردت به هذه المنارة استخدمت فيه الزخرفة الكتابية عبر كتيبة الباب على كلا الجانبين ويعلو الباب نسق آخر كتابي لآيات قرآنية. كما في الشكل (42)، وفوقه قوس شبه دائري غائر في الجدار للداخل وغير نافذ ويحيط القوس نسق من الحجر ليشكل نسق زخرفي أشبه بحذوة الفرس.

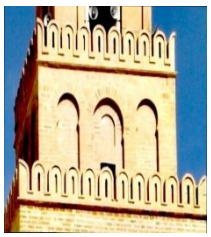
استخدم الفنان المسلم الكتل الحجرية المصقولة الكبيرة في قاعدة المنارة ل(٣.٥متر) كما في الشكل (43)، ومن ثم استخدم حجر أشبه بالآجر في بناء بقية المنارة وتشتمل الطبقة الأولى على ثلاث فتحات مستطيلة أشبه بفتحة الباب تعمل كعمل النوافذ وأصغر منها قليلاً وقد رصف في نسق عمودي وسط الطبقة الأولى وكل فتحة يعلوها نسق من الحجر وقد رصف بشكل شبه عمودي وفوقه قوس غائر في الجدار على غرار قوس الباب وفوقه نسق من الحجارة المصفوفة كحذوة الفرس كما في الشكل (44).

شكل(42)

شكل (43)

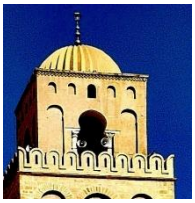

شكل (44)

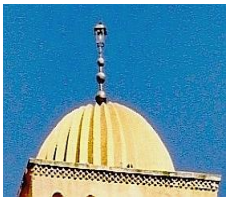
شكل (45)


شكل(46)

واستخدم الفنان المسلم فن التعشيق في الخشب لسد فتحات النوافذ، كما في الشكل(45)، وتنتهي الطبقة الأولى بصف من الحجر البارز في نسق أفقي يعلوه نسق (١٠ونصفين) من العقود المتصلة ذات مستويين؛ الأول بدن العقد وهو بارز فيما يتخلل العقد مستوى ثان للداخل ويحتوي على نسق هندسي الشكل بيضوي قد استطال مع ارتفاع العقود من الجهات الأربعة للمنارة لتبدأ الشرفة الأولى وفي وسطها الطبقة الثانية التي تقل حجماً وارتفاعاً من الأولى وتحتوي على نسق آخر لعقدين دائريين فوقهما نسق من الحجر كحذوة الفرس وهذين العقدين غير نافذين وإنما اتخذا شكليهما مستوى آخر إلى داخل الجدار وفي وسطهما عقد أكبر ذي ثلاثة مستويات؛ الأول لعقد دائري يعلوه نسق من الحجر كحذوة الفرس، والثاني للداخل ويشتمل على فتحة مؤدية إلى شرفة الطبقة الثانية فوقها قوس نصف دائري غير نافذ وهو المستوى الثالث داخل الجدار وفوقه نسق حجري كحذوة الفرس وتنتهي الطبقة الثانية بالبروز نفسه للصف الحجري، كما في الشكل (46)، وفوقه عقود متواصلة على شاكلة الطبقة الأولى، إلا أنها أقل عدداً وتحتوي على ثمان عقود ونصفين من كل جهة للمنارة لتشكل الشرفة الثانية للمنارة التي

تتوسطها الطبقة الثالثة والأقل حجماً والأكثر رشاقةً وتحتوي هي الأخرى على عدد من الأنساق والتشكيلات العمارية ففيها قوسين دائريين إلى داخل الجدار وغير نافذين ويبدوان أكثر رشاقة في استطالتهما من أقواس الطبقة الثانية ويتوسط بين القوسين قوس دائري يرتكز على عمودين اسطوانيين في نهاية العمود تاج مضلع ويرتكز عليه القوس الدائري ويحيط بالقوس حجر مصفوف على شكل حذوة الفرس ليشكل نسقاً جديداً يجمع ما بين الأقواس النافذة وغير النافذة ويعلو الأقواس الثلاثة خمسة أقواس صغيرة فكل قوسين دائريين إلى الداخل وغير نافذين يتوسطهما قوس دائري بنفس الحجم إلا أنه نافذ ويعمل كنافذة أو كوة وقد رصف الفنان المسلم الحجر حول الأقواس ليشكل منها منحنيات على شكل حذوة الفرس، كما في الشكل (47)، ويتكرر هذا النسق من العمارة في الطبقات الثلاثة في كل وجه من أوجه المنارة، ويعلو الطبقة الثالثة صف من الحجر الذي يشير إلى نهاية الطبقة عبر الطلعات والدخلات للحجر المرصوف نهايته ليشكل هو الآخر نسقاً جديداً لينتهي إلى سطح الطبقة الثالثة التي تتوسطها قبة أشبه بالخوذة مضلعة على شكل مخاريط مشطوفة وكأنها شفرات بسبب زواياها الحادة وعددها (٣٦) لتنتهي هذه المخاريط المضلعة إلى أعلى وسط القبة التي يتوسطها الجامور المكون من عمود من الحديد يتضمن ثلاث كرات متعامدة الواحدة على الأخرى بفارق قليل بينهما إلا أن حجم هذه الكرات المعدنية يصغر كلما ارتفعنا إلى أعلى المنارة التي تنتهي بهلال مفتوح متوجه إلى القبلة للإشارة عليها، كما في الشكل (48).


شكل(47)


شكل(48)

شكل(49)

شكل(50)

شكل(51)

ولهذا النسق من العمارة الإسلامية خصوصية يتفرد بها عن باقي المناراتك ما يأتي:-

1- إن من غير المألوف لدى صناع العمارة الإسلامية من مهندسين وفنانين أن تحتوي قاعدة المنارة على نوعين من الحجر، فقد استخدم الفنان المسلم الحجر المصقول في بناء القاعدة إلى (٣.٥متر)، ومن ثم اعتمد على الحجر المقطع على شكل أشبه بالآجر.

٢- إن هذا النسق من العمارة الرأسية يذكرنا بالزقورات الرافدينية، فالتأثيرات واضحة إلا أنها في سياق ونسق يحمل الطابع الإسلامي عبر الأقواس وحاشية الشرفات والقبة.

٣- تفردت هذه المنارة عن سابقاتها بأن قاعدة المنارة استمرت إلى الأعلى لتندمج مع بدن المنارة لتشكل الطبقة الأولى وهي أطول أجزاء المنارة.

٤- احتوت المنارة على شرفتين مربعتين ليعملا كجوسقين الواحد فوق الآخر ويصغره من حيث المساحة والشكل، كما في الشكل(49).

٥- لقد نوع الفنان المسلم في أنساقه العمارية عبر العقود والأقواس المستخدمة في طبقات المنارة فكل طبقة لها خصوصيتها رغم وجود تشابه فيما بين الطبقات إلا أن التنوع واضح.

6- استخدم الفنان الأقواس الدائرية في هذا النموذج إلا أنه عمد إلى رصف الحجر عمودياً وينحني فوق الأقواس ليشكل منها (حذوة الفرس).

٧- لقد برع الفنان المسلم في ابتكار نسق جديد في رصف الحجر تارة أفقي في أغلب الأحيان وتارة أخرى بشكل عمودي ينحني مع انحناءة الأقواس ليستخدم نسق (حذوة الفرس) التي لم تكن مألوفة لدى العمارة الإسلامية، فهذا النسق والمشار إلى ظهوره في هذا النموذج من المنائر صفة إبداعية والذي أصبح هوية للمنائر في ما بعد.

8- تميز هذا النموذج بحاشية الشرفات التي شكلت عقوداً متصلة في ما بينها وممتدة على طول أضلاع الشرفة المربعة، كما في الشكل(50).

٩- لقد أحدث الفنان المسلم تداخل نسقي بين بدن المنارة وجوسقهما واستخدم شرفتين في الطبقة الثانية والثالثة.

١٠- شكلت الطبقة الثالثة الجوسق الاخير للمنارة الذي ينتهي بسطح منبسط تتوسطه القبة المضلعة ذات الشفرات.

١١- استخدم الفنان التدرج بالحجم في استخدام الكرات المعدنية للجامور من الحجم الكبير إلى المتوسط وينتهي بأصغر كرة معدنية.

١٢- إن شكل الهلال في هذا النموذج مفتوح وباتجاه القبلة في حين إن الهلال مغلق في منارة بن طولون.

١٣- شكلت الطبقة الثانية والثالثة نسقاً تفرد به عن باقي المنارات بأجزائه الزخرفية ومحتواه الذي يذكرنا بالمبخرة.

١٤- إن عدد أقسام المنارة (٣) طبقات وأن عدد أضلاع المخاريط في القبة (٣٦)، ولو قسمنا هذا العدد على عدد طبقات المنارة لأصبح الناتج (١٢)، وهذا العدد يذكرنا بعدد الساعات لمنتصف اليوم الواحد ومما لا شك فيه أن الفنان عمد إلى استخدام العلاقة بين الأعداد والفلك في معرفة الوقت. كما في الشكل(51).

١٥- استخدم الفنان في هذا النموذج تعشيق الخشب في الفتحات داخل أقواس الطبقة الأولى ظاهرياً في حين تستخدم تقنية النماذج في المنائر الخشب دعامات داخل البناء ومخفية.

١٦- استخدم الفنان إنشاء درج المنارة داخلياً ولم يظهر أي شيء منه سوى فتحة الدخول من أسفل القاعدة بباب خشبية وفتحات في الشرفتين في الطبقة الثانية والثالثة.

١٧- استخدم الفنان في هذا النموذج أبواب خشبية ذات ظلفتين في باب سلم المنارة، ولم يكن هذا النسق مألوفاً في بقية المنائر التي تكون الفتحة مكشوفة.

١٨- استخدم الفنان الحجر الأبيض في قوام أعمدة الأقواس في الطبقة الثالثة وهو ما يميزه.

١٩- استخدمت مادة الجص والنورة والذي أضفى إلى المنارة لوناً أبيضاً بين أجزاء الحجر المائل إلى الصفرة.

٢٠- إن المنارة كانت جزءاً من بدن السور الشمالي للمسجد.

نموذج (2)

نوع المجال العماري/ منارة مسجد بن طولون

نوع النسق/ منارة حلزونية ملوية

المكان/ مصر – القاهرة

الزمان/ ٢٦٥هـ

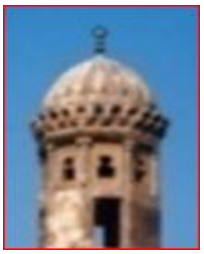
الخامة المستخدمة/ الحجر والجص

الوصف العام: وهي منارة حلزونية مبنية من الحجر وهي مكونة من خمس طبقات تنتهي بقبة المنارة.

التحليل: وهذا التشكيل العمراني الذي يمتاز بتنوع الأنساق العمارية في تشكيل هيكل المنارة التي تبدأ بقاعدة مربعة مبنية من الحجر والجص بجانب السور الغربي الخارجي للمسجد فيها تدرج ينبع من القاعدة ويتدرج ملتفاً إلى الأعلى ، تماشياً مع بدن المنارة الذي يعد هذا المستوى هو المستوى الثاني ويكون بشكل اسطواني بدرجٍ خارجي يلتف مع البدن بشكل حلزوني للأعلى كما في الشكل (52).

شكل (52)

شكل (53)



شكل (54)

شكل (55)

وينتهي البدن بالمستوى الثالث وهو شكل مضلع ذو ثماني أضلاع، (٧) أضلاع لعقود ثلاثية الفصوص غير نافذة والضلع الثامن له نسق العقود الثلاثية نفسه وتحته فتحة مستطيلة إلى داخل بدن المنارة حيث تنتهي السلالم الخارجية إلى هذا المدخل، وتعلو العقود الثلاثية بروز حجري ذو ثماني أضلاع يعلوه مخاريط أو مقرنصات بينها أقواس شبه مدببة غير نافذة، ويعلو المخاريط والأقواس نسق آخر من المقرنصات ذو ثلاثة فصوص أو حنيات إلى الداخل تتخللها أنساق لأقواس شبه مدببة غير نافذه، وينتهي بدن المنارة بصف من الحجر بارز ذي ثماني أضلاع. كما في الشكل (53). ومن ثم المستوى الرابع للشرفة المضلعة ووسطها الجوسق ذات (٨) أضلاع وفيها أربعة منافذ وأربعة أضلاع صماء تعلوها أعمدة اسطوانية بقاعدة دائرية ينتهي بتاج دائري

يعلوه شكل مضلع، يعلوه بروز ذو ثماني أضلاع تنشأ منه أقواس مدببة غير نافذة أشبه بخلية النحل يعلوها مقرنصات وحنيات للداخل لتشكل تلك المخاريط أنساق متراكبة ومتداخلة من الأقواس المدببة وعددها (٢٤) ويعلوها المستوى الخامس للقبة ذات المخاريط المتراكبة (١٢)، تنتهي القبة بالجامور الذي يتمركز في أعلى قمة للقبة بشكل شبه مخروطي من المعدن فوقه شكل أصغر منه يأخذ نفس النسق الشكلي لقاعدة الجامور وينتهي الجامور بالهلال، كما في الشكل (54). نتلمس عبر هذا الانموذج المتفرد في نسقهِ الشكلي العمراني ما يأتي:-

1- أخذت المنارة الجانب الغربي من سور المسجد داخل الحرم ومحاذية للسور الأصلي للمسجد وهذا النمط يتفرد بكون المنارة في الجانب الغربي ووجهها إلى داخل حرم المسجد.

٢- في المنارة تنوع نسقي من حيث القاعدة المربعة المدرجة يعلوها نسق آخر اسطواني ونسق آخر مضلع ومن ثم الجمع بين النسق الدائري والمضلع في شرفتها وجوسقها.

٣- استخدم الفنان المسلم نسقين عمرانيين في استخدام السلم، يبدأ من القاعدة وبدن المنارة للمستوى الثاني الملفوف بسلالم خارجية، ويذكرنا هذا النمط بمنارة الملوية ذات السلالم الخارجية، ومن ثم يدخل إلى الداخل في المستوى الثالث لجوسقها المضلع.

٤- شكل القاعدة مكعب متدرج أشبه بالملفوف يتخذ الشكل شبه المكعب كالأنساق العمارية للمنائر الصوامع.

٥- استخدم الفنان المسلم في هندسة هذه المنارة تنوعا نسقيا فريدا في الشكل المكعب المتدرج إلى الشكل الاسطواني الملفوف إلى الشكل المضلع وصولاً لجوسقها ذي الأعمدة والأقواس والمخاريط.

6- إن شكل القبة التي تعلو الجوسق أشبه بخوذة المقاتل إلا أنها ذات مخاريط تشبه قبة مشهد الشمس إلا أنها امتازت بمخاريط تراكبية تنتهي بالجامور. كما في الشكل(55)

٧- استخدم الفنان تنوعاً نسقياً ذا تشكيل زخرفي هندسي عبر الأشكال المربعة والمكعبة والدائرية الملفوفة والاسطوانية والمضلعة.

٨- إن منارة ابن طولون ذات خمس مستويات القاعدة والشكل الحلزوني والاسطواني والمضلع والجوسق والقبة وهذا العدد (٥) يذكرنا بعدد أوقات الصلاة.

٩- استخدم الفنان المسلم في قبة المنارة أقواس وعقود يبلغ عددها (٢٤) قوسا وعقدا، وهذا يذكرنا بعدد ساعات اليوم الواحد.

10- استخدم الفنان السلالم الخارجية ومن ثم الداخلية في محاولة له للوصول إلى فكرة التقيد الظاهري والباطني في الفكر الإسلامي، ولعله أراد أن يترجم المقولة الفلسفية للفن الإسلامي أن جمال الشكل يطابق المضمون والبحث عن الجوهر يبدأ من الخارج وصولاً إلى الداخل الذي يرتقي بالفرد المسلم نحو العلى.

١١- هنالك تأثيرات هندسية عمارية في هذه المنارة فالقاعدة تأثرت بالصوامع والأبراج في بلاد الشام وبدن المنارة الحلزوني الملتف ظهر واضحاً تأثرها بالنسق العماري لمنارة الملوية في العراق، أما الأنساق ذات الأشكال المضلعة وهذه التأثيرات ظهرت في المغرب العربي وبالخصوص في بلاد الأندلس.

١٢- من الواضح أن الاعداد المستخدمة في هذه المنارة تشير لوجود علاقة منطقية بين الهندسة العمارية وبين علم الفلك والذي كثيراً ما اهتم به المختصون العرب والمسلمين في تشكيل أنساقهم العمارية فإن القبة ذات المخاريط المتراكبة للأقواس المدببة التي تحتها ذات التجاويف والحنيات إلى الداخل لَهي أشبه بساعة شمسية يمكن الاستعانة بها بالظل والضوء الساقط من أشعة الشمس عليها وهذا يدل على أن هذا النوع من النسق العماري الهندسي للمنائر استخدم قبة المنارة للاستعانة بالوقت عبر المخاريط المنحنية للقبة والجامور الذي ينتهي في أعلى وسط المنارة بشكل هلال متوجه نحو القبلة.

نموذج (3)

نوع المجال العماري/ منارة مشهد الشمس.

نوع النسق/ منارة مخروطية على عدة مستويات.

المكان/العراق_الحلة.

الزمان/ 510 هـــــ.

الوصف العام/ منارة مخروطية مضلعة ومبنية من الطوب المفخور.

التحليل: تنشأ هذه المنارة من قاعدة ثمانية الأضلاع مشطوفة يعلو فوقها قاعدة أخرى ثمانية الأضلاع فيها نوافذ للإضاءة تحتوي على (١٢) مستوى عموديا، ويحتوي كل مستوى دائري على ٢٤ حنية محدبة للخارج وبين حنية وأخرى فاصل من الطوب المفخور وكلما ارتفعنا للأعلى يضيق محيط الحنيات التي تشكل شكلاً دائرياً مضلعاً فكل مستوى يستند على المستوى الذي قبله ويعلو المستوى الأخير الجوسق الذي صُفَ من الطابوق المفخور ليشكل نهاية للمنارة ذات شكل نجمي يحتوي على ٢٤ رأسا أفقيا ويعلو الجوسق قبة محيطها أقل من محيط الجوسق ذي نسق مخروطي أشبه بالقباب البصلية إلا أنها مضلعة تنتهي بالجامور المتكون من ثلاث كرات معدنية تعامدت الواحدة على الأخرى، وما يميز هذا الجامور أن الكرات المعدنية تبدأ بكرة متوسطة الحجم وتعلوها كرة معدنية أكبر منها بنسبة الضعف، ومن ثم تعلوها كرة أخرى هي الأصغر في الجامور، وينتهي الجامور بقامة معدنية تعلوها كلمة (الله) وقد ثبتت باتجاه الجانب الشمالي، وأن المتلقي حينما يقف بإمكانه تحديد القبلة عبر كلمة (الله) لتكون القبلة إلى الخلف منها.

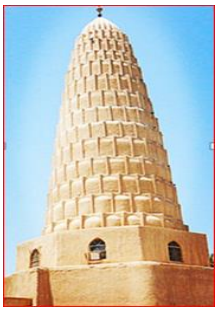
وفي الداخل تبدأ المنارة بقاعدة ثمانية الأضلاع فوقها مقرنصات وحنيات للداخل، وبين كل حنيتين أو مقرنصين يكون هنالك قوس مدبب غير نافذ وهي تشبه خلية النحل فكلما ارتفعنا للأعلى يضيق محيط المقرنصات التي تشكل بتجاورها شكلاً دائرياً مضلعاً وترتفع على ستة مستويات، وفي المستوى الرابع يكون نسق المقرنصات مزدوج وبين كل مقرنصين مزدوجين يكون هنالك قوس مدبب نافذ من بدن المنارة يستخدم للإضاءة وبواقع ٨ أقواس نافذة وثمانية مقرنصات مزدوجة ويكون العدد الكلي للحنيات والأقواس في كل مستوى (٢٤) وبعدها يوجد (١٢) مستوى يحتوي كل مستوى على (٢٤) حنية للداخل تنتهي بالجوسق الذي اتخذ الشكل النجمي ذي ال(٢٤) رأسا ليمتد عمودياً وتعلوه القبة المخروطية البصلية وتنتهي بنقطة وهي مركز استناد الجامور من الخارج.

١- إن ما يميز هذه المنارة أن شكلها يحمل نسق جديد على العمارة العراقية الذي يجمع بين الأشكال المدرّجة التي تذكرنا بالزقورة البابلية، والشكل الدائري والقاعدة المضلعة تذكرنا بنوعين من الأنساق العمارية للمنائر منها الإسطوانية والشبه هرمية أو المخروطية.

٢- هنالك ميزة تقنية لدى الفنان المسلم اثناء تشييده للمنارة من الطوب المفخور والجص، وأن لون شكلها الخارجي أبيض مصفر بسبب استخدام النورة والزرنيخ في ملاطها الأبيض وبعد مرور الزمن تحول إلى الأبيض المصفر بفعل تأثير أشعة الشمس والظروف المناخية. كما في الشكل(56).

الشكل (56)

الشكل (57)


الشكل (58)

٣- تختلف هذه المنارة عن باقي المنارات كون الأعداد التي تحتويها أجزاء المنارة لها علاقة منطقية بالفلك فقاعدتها ثمانية الأضلاع وبين ضلع وآخر ثلاثة أمتار ولو جمعنا عدد الأضلاع × ٣ متر =٢٤ مترا محيط قاعدتها وهذا العدد يقترن بعدد ساعات اليوم الواحد.

٤- إن عدد المستويات في بدن المنارة (١٢) مستوى يتعامد الواحد على الآخر ويضيق كلما ارتفعنا للأعلى بشكل شبه مخروطي ومتدرج للداخل فكل مستوى منها يحتوي على (٢٤) حنية و(٢٤) فاصلا من الطوب المفخور وهذه الأعداد تذكرنا بعلاقة العمارة وعلم الفلك أو الزمن ونتلمس من ذلك أن العدد (٢٤) الحنيات أو الفواصل بعدد ساعات اليوم الواحد.

أما العدد (١٢) فيذكرنا بعدد أشهر السنة وكذلك فإن مدة شروق الشمس إلى غروبها ما يقارب (١٢) ساعة.

٥- إن المستويات من الداخل للقاعدة (٥) مستويات تذكرنا بعدد مواقيت الصلوات الخمسة. كما في الشكل (57).

٦- ارتفاع المنارة من سطح الأرض إلى نهاية الجامور (٢٥م) وإذا استثنينا الجامور سيكون لدينا (٢٤) مترا، ويذكرنا هذا العدد بعدد ساعات اليوم الواحد. كما في الشكل (58).

٧- توصل الباحث إلى أن هذا النوع من النسق الزخرفي العماري عبارة عن ساعة شمسية لمعرفة الوقت زيادة على شكلها بوصفها منارة يستدل بها القاصي والداني.

٨- إن ما يميز هذه المنارة عدم وجود سُلّم لا في داخلها ولا في خارجها ويكون السُلم الجانبي الذي يحاذي قاعدتها من الخلف أي جهة الجنوب يرتقي المؤذن عبره على سطح القاعدة للأذان.

٩- لقراءة الوقت في هذه المنارة الوقوف إلى الجانب الشمالي الشرقي عند الشروق ليكون الناظر اليها بين قرص الشمس والمنارة على خطٍ واحد سنجد إن فواصل الطوب المفخور العمودية قد أضيئت وهي تمثل عدد الساعات وبدءاً من جهة اليسار، أما الحنيات فتعمل إلى أجزاء الساعة فكلما كانت الحنية مضاءة فهذا يدل على اقتراب اكتمال ساعة من الزمن، وأن عدد الحنيات غير المضاءة مع الفواصل العمودية يدل على أن وقتها لم يحن وتكون على جهة اليمين، كما في الشكل (59)، تشير الحنيات المضاءة للساعة السابعة ودقائق قليلة كما هو الجزء المضاء القليل في الحنية الثامنة. وكلما ارتفع قرص الشمس تبدأ الفواصل والحنيات بالإضاءة إلى أن تتعامد الشمس فوقها

حينها يكون شكل المنارة قد وصل ضوء الشمس إلى جميع اجزائها وتكون المنارة مضيئة، نلاحظ أن نصف الحنية الثامنة مضاءة وهذا يشير إلى أن الساعة السابعة والنصف تماماً كما في الشكل(60).

شكل (59)

شكل (60)

شكل (61)

١٠- يكون ظلال الحنيات صباحاً إلى الجانب الأيمن من المنارة وعند المساء يكون الظلال إلى الجانب الأيسر.

١١- إن أدق ما وصل إليه الفنان العماري المسلم في العراق إلى إنشاء هذا الصرح العماري الإسلامي للطوب المعقود، ويرى المتلقي هذه المقرنصات من الداخل أو الحنيات من الخارج بحركتها الدورانية تتجه للأعلى حلزونياً وبعكس حركة عقارب الساعة.

١٢- استخدم الفنان نسقاً زخرفياً هندسياً في إنشاء قاعدة المنارة المثمنة واستخدم النسق المضلع والهرمي والتدرج بالضيق نحو الأعلى وعند الجوسق استخدم الشكل النجمي الذي تعلوه قبة المنارة ذات المخاريط المحدبة وهذه الأشكال الهندسية لم تتخللها زخارف وانتهت المنارة بالجامور ذات الكرات المعدنية والنسق الكتابي بكلمة (الله). كما في الشكل (61).

13- تحمل جمالية النسق العماري لهذه المئذنة بين طياتها من الخارج شكلاً ذا قيمة جمالية تغلب عليها الجانب الوظيفي كـ(ساعة شمسية) زيادة على كون الداخل ذا منحى جمالي وهندسي، وكذلك يكون هذا النوع من الأنساق العمارية مقاوماً للظروف المناخية ويصمد أكثر من بقية الأنساق الأخرى.

نموذج (4)

اسم المجال العماري/ منارة مسجد شالة.

نوع النسق/ منارة من طبقتين–صومعة–مربعة.

المكان/ مدينة شالة–المغرب.

الزمان/ ٦٨٢هـ

الخامة المستخدمة/ الحجر والبلاط الزليج والجص.

الوصف العام:منارة من طبقتين مربعة القاعدة تقع في الجانب الشمالي الغربي بنيت من

الحجر والجص وقد زينت بالبلاط الزليج والجص المحفور.

التحليل: منارة صومعة تنشأ من قاعدة مربعة وهي جزء من البناء العام للمسجد تقع في الزاوية الشمالية الغربية وقد بنيت من الحجر والجص وتقسم الطبقة الأولى وهي الأطول بضعفين من الطبقة الثانية، وتقسم الطبقة الأولى إلى جزئين، كما في الشكل(62). الأول ينشأ في القاعدة المربعة جزءا من بناء المسجد ذي أوجه تحتوي على

أنساق كتابية تتخللها كوة أقرب إلى جهة اليسار من كل جانب فقد استخدم الفنان الجص كملاط ذات لون أبيض، عمد الفنان في هذا الجزء من الطبقة الأولى للمنارة إلى تقنية جديدة وهي تقنية الحفر على الملاط الندي فغطيت قاعدة المنارة بالملاط الأبيض وقد نقشت بنسق كتابي، إلا أن اجزاء كثيرة منها تضررت وبقي الحجر ظاهراً للعيان بعد أن كان مغطى بالملاط الجصي كما في الشكل(63).

شكل(62)

شكل(63)

شكل(64)

شكل(65)

شكل(66)

شكل(67)

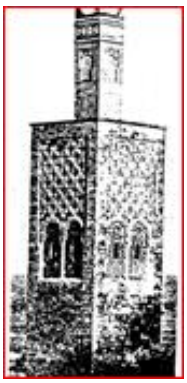
أما الجزء الثاني من القاعدة فذو ثلاث مستويات إلى داخل البناء، حمل بين جنباته في المستوى الأول نسق زخرفي يتكرر في جميع الجهات الأربعة فقد عمد الفنان إلى إيجاد أشرطة كتابية حفرت على الحجر لتشكل شريطاً مستطيلاً قائماً وفي وسطها نسق زخرفي اشتمل على المستوى الثاني لثلاثة أعمدة من الحجر الأبيض، كما في الشكل(64). وينشأ كل عمود من قاعدة مربعة ويستقيم بدن العمود بشكل اسطواني وينتهي بتاج مضلع ويرتكز فوق الأعمدة عقدين، حيث يسمى هذا النسق من العقود بالعقد الدائري المرقد ذي الفصوص وعددها (٩)، وفي وسط كل عقد هنالك زخرفة هندسية وهي عبارة عن قطع من البلاط المزجج والمسمى بالزليج وقد اتخذت من باطن القوس مستوى ثالثا للداخل شكلاً دائرياً منقطع الزليج ذا لون داكن ويحتوي كل عقد على فتحتين نافذتين أشبه بالأقواس ذات الفصوص الثلاثة يدخل الضوء عبرهما إلى بدن المنارة، كما في الشكل(65). وفوق العقود وما بين الأشرطة الكتابية التي تحيط ببدن المنارة من أربع جهات هنالك تجاويف في المستوى الثالث من بدن المنارة لنسق ذي تشكيل زخرفي نباتي مجرد ومحور، وكما في الشكل(66). وإذا أمعنا النظر نجد أن هذا النسق الشكلي لزهرة ذات فصوص (٥) أشبه بزهرة اللوتس ذات ثلاثة الأوراق لتكون زهرتين فوق كل عقد أي يحتوي الصف الأول على أربع وحدات زخرفية وفوقها ثلاث وحدات ونصفين لليمين والشمال وتعود إلى النسق الزخرفي نفسه لتتراوح بين أربع الوحدات إلى ثلاث، وتستمر للأعلى لتسعة صفوف وتنتهي بأنصاف الوحدات الزخرفية ويدرك الناظر إليها أن الفنان المسلم قد حور الشكل المعيني إلى زهرة ذات خمسة فصوص، كما في الشكل(67). أما المستوى الثالث فقد كان خلفية وعلى سطحها الأشكال المعينية التي تحتوي الوحدات الزخرفية النباتية ذات خمسة الأوراق ويستمر المستوى الثالث تحت العقود الدائرية المرقدة ذات الفصوص، فقد عني الفنان بإيجاد نسق زخرفي هندسي عبر قطع الآجر المزجج المسمى بالزليج فقد عمد الفنان إلى استخدام الأشكال الدائرية ذات العشرة فصوص وأنصاف الدوائر، كما في الشكل(68). وينتهي بدن المنارة الممتد من قاعدتها إلى صف الحجر البارز

الذي تنتهي به الطبقة الأولى أما الطبقة الثانية التي تعتبر جوسق المنارة فكانت هي الأخرى مربعة إلا أنها أصغر حجماً من الطبقة الأولى وقد احتوت على نسق جديد من الزليج الأبيض ذي الأشكال المعينية بنسق منتظم اسفل الجوسق، أما وسط الجوسق فقد احتوى على صفوف وأعمدة لأشكال مربعة من الزليج ذات اللون الأخضر الداكن، وفي وسط هذا النسق وضع الفنان مستوى آخر للداخل لقوس غير نافذ لحذوة الفرس وقد زين بالزليج الأخضر متخذاً أشكالا لدوائر ذات فصوص ثمانية وأنصاف الدوائر، كما في الشكل(69)، ويعلو قوس حذوة الفرس شكل مربع ككتيبه حول القوس الذي احتوى وحدات زخرفية نباتية ذات لون مذهب وقطع من الزليج الفيروزي، وينتهي وسط الجوسق بحلقة من الحجر البارز ذات اللون الأخضر الغامق يعلوه شريط ذو وحدات زخرفية هندسية خضراء اللون ويحده من الأعلى بروز من الحجر ذات اللون الأخضر الفاتح لتعلوه أشكال هندسية لدوائر (أطباق نجمية) أربع، وكل دائرة فيها مركز ذات (١٦) فصا أو قطعة من الزليج الأخضر الغامق ويتداخل معه زليج أخضر فاتح ويحده من الأعلى بروز من الحجر ذو لون أخضر غامق، كما في الشكل(70)، وينتهي أعلى الجوسق بشريط لوحدات زخرفية ذي نسق هندسي أشبه بالقواقع التي تعلوها الشرفات المسننة التي تنتهي بها المنارة. كما في الشكل (71).

شكل(67)

شكل(68)

شكل(69)


شكل(70)

يتميز هذا النسق العماري بالآتي:-

١- اندماج قاعدة مع باقي أجزاء سور المسجد.

٢- هنالك امتداد بين القاعدة وبدن المنارة فكانت القاعدة مدمجة مع البدن من حيث البناء وما يميز البدن عن القاعدة تلك الأنساق الزخرفية الهندسية والكتابية والنباتية.

٣- استخدم الفنان الحجر الأحمر والحجر الأبيض والبلاط المزجج ذا اللون الأخضر الغامق والفاتح، واستخدم أشكالا هندسية كالمربعات ذات اللون الأبيض والمعينات ذات اللون الأخضر الغامق والفاتح.

٤- تميز الموقع الجغرافي لهذه المنارة بمجاورته لبيئة بحرية فقد شيدت هذه المنارة على منطقة جبلية بحيث يستدل بها من في البر والبحر.

٥- استخدم الفنان المسلم أنساقا هندسية محورية، كما في الأشكال الدائرية وأنصافها عبر الزليج الملون بوصفها أطباقا نجمية.

٦- استخدم الفنان ملاط الجص وقد نقش عليه أنساق كتابية امتدت من منتصف القاعدة إلى أعلى بدن المنارة لآيات من الذكر الحكيم.

٧- استعان الفنان بنسق عماري جديد وهو العقد الدائري المرقد ذو الفصوص التي استندت على أعمدة من الحجر الأبيض ويتخلل كل عقد فتحة أشبه ما يكون إلى وحدات نباتية ذات خمسة فصوص.

٨- استخدم الفنان المسلم في هذا النموذج أقواسا حذوة الفرس وفوقها كتيبة ذات وحدات زخرفية نباتية ذات لون مذهب.

٩- يلاحظ أن المنارة كانت تسمى المنارة الزرقاء لاحتوائها على بلاطات خزفية ذات اللون الأخضر والفيروزي والأبيض إلا أنها اندثرت بعض الشيء مع تقادم الزمن.

١٠- اعتمد الفنان في هذا النسق العماري الذي تفرد بكثرة وتنوع التشكيلات الزخرفية النباتية والهندسية أكثر من اعتماده على التنوع في نسق البناء.

١١- انتهت المنارة بشرفات مسننة وهذه الشرفات تذكرنا بالشرفات المسننة في الحضارة البابلية.

١٢- كانت شرفة المنارة بسيطة إذ استخدمت سطح الطبقة الأولى شرفة ووسطها الطبقة الثانية التي عملت جوسقا للمنارة.

١٣- عمد الفنان المسلم إلى استخدام الأعداد ضمن الأنساق الزخرفية في بدن المنارة وجوسقها مثل الأشكال الدائرية والأطباق النجمية ذات (٨) فصوص وذات (١٦) فصا وهذا يذكرنا بشعار الدولة المرينية بالنجمة الثمانية التي رفعت حينها وعدد العقود (٨) عقود وأربعة أقواس في كل قوس دائرتين ليشكلا بجمعهما (٨) دوائر، وتكرر العدد (٦) في أعلى جوسق المنارة عبر الأشكال الدائرية في كل جهة (٤) ومجموعها (١٦).

14- استخدم السلم في داخل المنارة والولوج اليه عبر أروقة السور المتصلة بقاعدة المنارة.

١٥- استخدام خامة الخشب ساندا مخفيا في البناء لتقوية أرجاءه.

١٦- أبدع الفنان المسلم باستخدامه فن التوريق وتحويل الأشكال المعينية المتعامدة إلى خلق نسق شكلي لم تألفه العمارة الإسلامية في المنائر من قبل عبر تحوير الشكل المعيني إلى تشكيل زخرفي نباتي (التوريق المنتظم).

١٧- انتهت المنارة بحوض مربع وهذا يذكرنا بالمنارة الملوية لم يكن فيها جامور وانتهت بحوض المنارة الدائري، كما هو الحال في منارة مسجد شالة التي خلت من الجامور واكتفت بالشرفات المسننة التي تحيط بحوض الصومعة.

4. الفصل الرابع:

1.4النتائج:

1-التوصل إلى حقيقة استخدام الأشكال المضلعة والمخروطية في القباب والتضليع في الحنيات، وقد أظهرت لنا هذه الدراسية عن اكتشاف مهم جداً وهو معرفة الوقت عبر الظل والضوء على القباب كما في نموذج(1،2)، ونموذج (3) توصل الباحث إلى أن هذا النموذج هو ساعة شمسية كما في الشكل (59) الذي يشير إلى إضاءة (6)

حنيات وجزء يسير من الحنية السابعة دليلا على أن الحنيات تعمل مقابل الساعات والساعة تشير إلى السادسة وبضع دقائق صباحاً.

2- لقد طوَّع الفنان المسلم الأشكال الهندسية في عمارة المساجد من ناحيتين؛ الأولى هندسية تدخل في كنف المتانة والقوة والديمومة للعمارة الإسلامية، والثانية خلق نوع من التنوع النسقي للتشكيلات العمارية للمنائر ولجميع النماذج.

1- أفصح الفنان المسلم عن استخدام خارجي وباطني للمنشأ العماري كاستخدامه للسلالم الداخلية نموذج (1،4) والجمع بينهما (خارجية وداخلية) في نموذج(2) وهو قابل للتأويل بين الجمع ما بين الجوهر والمظهر، أما نموذج(3) فقد خلت منارته من السلالم، واعتمد سلما خارجيا ينتهي بسطح القاعدة.

2- أظهرت لنا هذه الدراسة أن الفنان المسلم قد نوّع في استخدام الأشكال الهندسية كالمربع في القاعدة، نموذج (4،2،1) والشكل المثمن في قاعدة نموذج(3) وفي جوسق نموذج(2) والشكل البيضوي أو الكرويفي الجامور للنماذج (2،1) والشكل الدائري كما في بدن النموذج(2) والشكل الهرمي كما في النموذج(3) والشكل المضلع كما في النموذج (3،2)، والأطباق النجمية والأشكال المعينية كما في نموذج(4).

3- استخدمت الزخارف الهندسية في نموذج(4،2) والزخارف النباتية نموذج (4) والزخارف الكتابية نموذج(4،3،1).

4- اتخذ الفنان تنوعا نسقيا بنائياً منتظماً ومتدرجاً كما في نموذج (4،3،1)، في حين إن النموذج (3) تنوعت أنساقه البنائية.

5- إن أغلب الأنساق اللونية المستخدمة في النماذج هي اللون الأبيض لون الجص واللون الأبيض المصفر لون الجص بعد تأكسده بفعل(الرماد والنورة)، كما أوضح لنا النموذج (4) باستخدام الطوب المفخور وباللون الأحمر.

6- استخدم الفنان المسلم في النموذج (4) اللون الذهبي، الأخضر الداكن، الأزرق والفيروزي عبر الفخار المزجج القاشانيا وما يسمى بالزليج، واستخدم اللون الأبيض البلاطات المزججة نموذج(4) وفي أعمدة النموذج (4،2،1).

7- ومن حيث الأنساق الملمسية استخدم النوذج (1) الحجر المصقول، ونموذج (2) تنوعا في الملامس بسبب تنوعه، ونموذج(3) فيه نوع من الخشونة بسبب الحنيات الموجوده فيه، أما نموذج (4) فقد جمع بين الملمس الصقيل عبر الزليج.

8- لعب الفضاء دورا هماً في جميع نماذج العينة كفضاء محيط بالمنائر أو فضاء مؤتلف بين المنائر وبقية عناصر المسجد الشكلية.

9- تنوعت الأنساق المكانية للتشكيلات الزخرفية على بدن المنائر لجميع النماذج وأظهرت لنا أنساقا زخرفية في باطن المنارة للنموذج (3).

10- التعدد والتنوع النسقي في الخامات المستخدمة في التقنيات البنائية لجميع نماذج العينة من حيث استخدام الجص والرماد والزرنيخ العضوي الذي تحتي عليه المياه الجوفية ومياه الآبار والطوب المفخور والحجر

الكبير والصغير والخشن والمصقول واستخدام المعادن في الجامور والأبواب وكذلك استخدام مادة الخشب كدعائم لتقوية البناء أو في الشبابيك.

11- أظهرت لنا هذه الدراسة ان تنوعاً نسقياً بنائياً ففي النموذج(1) الانتقال من الشكل المربع إلى الشكل الهرمي المدرج، ونموذج(2) من المربع إلى الاسطواني ومن ثم إلى المضلع والدائري ونموذج (3) من الشكل المثمن إلى الشكل المضلع المخروطي وينتهي بالشكل الدائري، ونموذج(4)من المربع إلى الاستطالة والتدرج.

12- تنوعت الأنساق البنائية لعنصري الجوسق والشرفات في المنائر، فنموذج(1،2) فيه شرفتان وجوسقان ونموذج (3) جواسق صغيرة بين القبة وبدن المنارة ونموذج (4) شرفة بلا حوض وبجوسق واحد.

13- تنتهي جميع نماذج العينة بجامور فوق القباب، عدا النموذج(4) فقد انتهى بحوض المنارة الذي يخلو من القبة والجامور.

14- استخدمت المقرنصات والدلايات في النموذج (3،2) على بدن المنارة في حين استخدمت المقرنصات في داخل بدن المنارة للنموذج(3).

15- عمد الفنان العماري المسلم إلى استخدام توظيف هندسة العمارة باستخدام الأعداد وعلاقتها بالفكر الإسلامي من جانب، وكذلك علاقتها بالفلك والوقت من جانب آخر وفي جميع نماذج العينة.

16- أبدع الفنان المسلم في النموذج (4) استخدام فن التوريق وهو نسق شكلي لم تألفه العمارة الإسلامية في المنائر من قبل فعمد إلى تحوير الشكل المعيني إلى تشكيل زخرفي نباتي.

17- استخدمت الأقواس الدائرية في جميع نماذج العينة والمدببة في النموذج (3،2) النافذة وغير النافذة في جميع نماذج العينة، والعقود الدائرية المرقدة المفصصة والثلاثية في نموذج(4) وكذلك حذوة الفرس نموذج(1،4).

18- كانت المنارة جزءاً من بدن السور الشمالي لمسجد القيروان، في حين نجد أن منارة مشهد الشمس داخل رواق المسجد في الطرف الشمال الشرقي، واتخذت منارة مسجد ابن طولون من الجانب الغربي مكاناً لها على بعد (٥٠ سم) من سور المسجد ولم تكن ضمن السور، في حين كانت منارة مسجد شالة في الزاوية الشمالية الغربية وهي جزء من البناء العام للمسجد.

19- استخدام شكل الهلال في منارة القيروان مفتوح وباتجاه القبلة على عكس ما لمسناه من هلال مغلق في منارة مسجد بن طولون، واسخدمت كلمة (الله) في منارة مشهد الشمس.

2.4 الاستنتاجات:

1- تعتمد الرؤية التشكيلية النسقية للبناء الزخرفي في المنائر الإسلامية على بنيتي الارتباط بين ما هو حسي وما هو حدسي، بملامسة الأثر الجمالي للعناصر والمفردات الداخلة في تشكيلها.

2- يلعب التشكيل الزخرفي في البناء العماري للمنائر الإسلامية دوراً في الإفصاح عن جوهر الفعل البصري المحرّك لعمليات الإدراك والتأثير في المتلقين من جهة، والبحث في فاعلية التواصل الشكلي وجمالياته من جهة ثانية.

3- تُعد التشكيلات النسقية الزخرفية التي وظِّفت في المنائر الإسلامية ذات خصوصية فكرية، تحرّر مفرداتها وعناصرها من السياق البنائي التقليدي والانتقال إلى مستويات بنائية مغايرة ترتبط في إطارها الزمني الجديد.

4- يعمل المزخرف المسلم على إثراء السطح الخارجي للمنائر الإسلامية، بصياغات تقنية وملمسية وشكلية، تحقق منفذاً إيقونوغرافياً مع بنية التكوين العماري العام للمسجد الإسلامي.

5- تجلت السمة الإبهارية لنا بالنزعة الاشهارية للمنائر التي افصحت عن هوية تلك المدنـــ فالمدن تعرف بعمارتها، والمنائر والقباب تتجلى فيها روحية أصبحت شعاراً للمدينة الإسلامية وكانت خير هوية لها.

6- إن الفتوحات الإسلامية فتحت آفاقاً كبيرة وعظيمة بتناقل الخبرات بين البلدان وهذا ترك اثراً كبيراً في عمارة المساجد وخصوصاً المنائر التي تأثرت بالأنساق الزخرفية لبلدان إسلامية أخرى، إذ أضحى التلاقح الحضاري بين الشعوب والثقافات سمة تواصلية للفكر العماري الإسلامي مع من سبقه في فنون الهندسة العمارية من جهة، وبنائية التشكيل الزخرفي للمنائر من جهة أخرى.

7- لم يتوقف الفنان المسلم باستخدام الخامات المحلية فحسب، بل عمد إلى نقلها من أماكن أخرى مما يدلل على اهتمام الفنان بالمخرجات الفنية العمارية وليس الكم.

8- لم تكن عملية الصعود والارتفاع إلى الأعلى عمودية فحسب، بل كانت حلزونية عمودية، وهذا يذكرنا بمسار طريق التبانة وحركتهِ الحلزونية في الكون.

9- يقترن التنوع النسقي في التشكيل الزخرفي الخاص بالمنائر الإسلامية بمقتربات الطبيعة البنائية للمسجد وما تحمله من دلالات شكلية واختلافات جوهرية في صناعة المواد والخامات والوسائط وأساليب التخطيط والتنفيذ والإخراج.

10- يلاحظ استخدام أغلب المنائر الكتل الحجرية المنتظمة الأبعاد في بنائها، في ما حل الآجر محل الكتل الحجرية بدءاً من القرن الثاني عشر ومع استخدام الآجر فهنالك بعض المآذن والمنائر شُيدت بالطوب واللبن.

11- بني عدد كبير من المنائر الإسلامية في الحقبة الإسلامية الأولى على آثار سابقة لها كمسجد مشهد الشمس في العراق الذي بني على معبد بابلي لإله الشمس، مسجد شالة المغربي الذي بني على آثار الحضارة الفينيقية وكذا الحال بمنارة العروس في دمشق بنيت على آثار الكنائس المسيحية ومسجد القيروان شيد على انقاض الروم والبيزنطينيين.

12- للمنائر الإسلامية أثر كبير في نفوس الفنانين الأوربيين مثل (بول كلي) أو الأديب الفرنسي (غي دي موباسان)، المنائر الإسلامية من روائع الدنيا لما لها من عبقرية هندسية إسلامية استطاعت أن تبهر الناظرين بتناسق عمارتها وتآلف عناصرها وتنوع أنساقها وثرائها الفني والمعرفي.

13- تميز الفنان العماري المسلم في جعل تنوع أنساق المنائر جزءا متناغما ومتجانسا مع مكونات المسجد ومفرداته العمارية، وقد سعى إلى تجسيد سمة اللانهائية في صياغة المآذن التي تعتبر سمة مائزة من سمات الفن الإسلامي.

14- شكلت عمارة المساجد بقبابها ومنائرها التي عانقت السماء مراكز ذات كثافة بشرية لما لها من ملاذات روحية زيادة على أنها كانت قريبة من الموارد المائية وبهذا التناغم الروحي والمادي مع البيئة المشكلة لتلك المدن التي جعلت منها أيقونة تشد المتلقي وتوجه انظارهم إليها بشغف.

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

3.4المصادر

القران الكريم

[1]الباشا، حسن: مدخل إلى الآثار الإسلامية، دار النهضة، القاهرة،1981.

[2]فكري، أحمد: المسجد الجامع بالقيروان، دار المعارف، القاهرة،1985.

[3]ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي، ج5، دار المعارف، ب ت.

[4]صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتب اللبناني، بيروت، 1973.

[5]ريد، هربت، معنى الفن، ت: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

[6]المنجد في اللغة والاعلام، منشورات دار المشرق، ط27، 1984.

[7]رياض، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، 1974.

[8]جبران، مسعود: الرائد معجم لغوي، دار العلم للملايين،ط1، بيروت،1964.

[9]ابراهيم، مصطفى: المعجم الوسيط ج1،دار الدعوة للنشر، طهران، ب ت.

[10]نعمان، بوقره: المصطلحات الأساسية في لسان النص وتحليل الخطاب، عمان، جدار للنشر والتوزيع،2010.

[11]ابن منظور: لسان العرب، ج4، دار الحديث، القاهرة، 2003.

[12]لويس، معلوف: المنجد في اللغة، ط2، دار المشرق، بيروت، ب ت.

[13]خالد حسين: الزخرفة في الفنون الإسلامية، بغداد، 1983.

[14]عمر، أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة،ط1،عالم الكتب، القاهرة، 2008.

[15]مجمع اللغة العربية:المعجم الوسيط،ط4، مكتبة الشروق الدولية،2004.

[16]غالب، عبد الرحيم: موسوعة العمارة الإسلامية، جروس برس،ط1، بيروت،1988.

[17]عبده، مصطفى: الإسلام يحرر الفن من القيد الوثني والأسر الكهنوتي, ط2,مكتبة مدبولي، القاهرة،1999.

[18]مغنيه، محمد جواد: مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات، دار ومكتبة الهلال, بيروت، د.ت.

[19]عطية، محسن محمد: اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة، عالم الكتب، القاهرة،2005.

[20]إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، مكتبة مصر للنشر: د. ت.

[21]سالم,عبد الرحيم: دراسات في الشكل والتطوّر المعماري,جامعة العلوم التكنولوجية الأردنية،1993.

[22]عمارة، محمد: الإبداع الفكري والخصوصية الحضارية، دار نهضة مصر للطباعة: 2003.

[23]البهنسي، عفيف: الهوية الثقافية بين العالمية والعولمة، الهيئة السورية للكتاب, دمشق: 2009.

[24]أبن سينا، أبي علي الحسين بن عبد الله: كتاب الشفاء، الفن السادس من الطبيعيات، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1988.
[25]وادي,عليشناوه: دراسات في الخطاب الجمالي البصري,دار الشؤون الثقافية،بغداد،2009.
[26]الغزالي, حامد محمد بن محمد: علوم أحياء الدين, المجلد (4), دار المعرفة، بيروت، 1982.
[27]سرمك,حامد: فلسفة الفن والجمال, دار الهادي للطباعة والنشر, بيروت: 2009.
[28]الألفي،أبو صالح: الفن الإسلامي، أصوله فلسفته مدارسه، دار المعارف، لبنان، ب ت.
[29]كمال عيد: فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1978.
[30]الدليمي، عبد الكريم جاسم محمد: القيم الجمالية للزخرفة الإسلامية في جامع الكوفة، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية،المجلد17،العدد2،**2009**.
[31]بوزوث، شاخث: تراث الإسلام، ت: محمد زهير السمهوري، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،ج1،ط2، الكويت،1988.
[32]ماستر، ويب: عمارة وادي الرافدين القديمة – السومريون، موسوعة المعرفة الكترونية، 2009.
[33]محمد إبراهيم، محمد: المآذن فن هندسة البناء الرأسي في العمارة الإسلامية، العربية نت، 2017.
[34]الطباطبائي، محمد حسين: تفسير الميزان، ج15، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت،1417هـ.
[35]الحكيم، محمد باقر: المجتمع الإنساني في القرآن الكريم، مؤسسة تراث الشهيد الحكيم،ط2، النجف الأشرف،2006.
[36]الطباطبائي، محمد حسين: تفسير الميزان، ج1، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت،1417هـ.
[37]الجوهري، علي ابن الجعد: مسند ابن الجعد الجوهري، مراجعة عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997.
[38]الأعظمي، خالد خليل حمودي: الزخارف الجدارية في أثار بغداد، دار الرشيد للنشر، 1980.
[39]الشال، عبد الغني النبوي: مصطلحات في الفن والتربية الفنية، عمادة شؤون المكتبات، ط1، الرياض، 1984.
[40]ألشمري، عماد: منارة المظفرية، الجزيرة نت، 2019.
[41]عبيد، كلود: التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 2008.
[42] برتيملي، جان، بحث في علم الجمال، ت:انور عبد العزيز، دار النهضة، مصر،القاهرة،1970.
[43] عبد الرزاق، جنان عبد الوهاب: جدلية التواصل في العمارة العراقية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (2003)
[44]مطر، أميرة حلمي، مقدمة في علم الجمال، دار النهضة العربية، القاهرة، 1972.
[45]الزعابي، زعابي: الفنون عبر العصور، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع،الكويت،1999.
[46]الجابر، مريم: أول مئذنة في الإسلام، موقع العربية الالكتروني، ابها، 2017.

[47]الأرمشي، عماد: مئذنة العروس _عروس دمشق، موقع قصة الإسلام الالكتروني، دمشق، 2014.
[48]فخري، محمد حسن: المآذن العثمانية، مجلة حراء الالكترونية– ثقافة وفن، العدد 37، 2016.
[49]شعبة التراث العمراني: معالم المرقد العلوي المطهر، ط١، مجمع الروضة الحيدرية الفكري والثقافي، النجف الأشرف، ٢٠٢٠.
[50]الشرقي، علي: الأحلام، ط1، شركة الطبع والنشر الاهلية، 1963.
[51]السامرائي، صادق: هل الملوية ساعة شمسية، الزمان نت، ٢٠٢١.
[52]السيد، وليد أحمد: انعكاسات فلكية في العمارة العربية الإسلامية، صحيفة الجزيرة، العدد ١٠٩٩٩، ٤ رمضان ١٤٢٣هـ.