الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research
جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم
University of Mostaganem - Abdelhamid Ibn Badis
كلية الآداب العربي والفنون
Faculty of Arabic Literature and Arts
FLAA
كلية الآداب العربي والفنون
Faculty of arabic literature and Arts
UNIVERSITE
Abdelhamid Ibn Badi
MOSTAGANEM

قسم الدراسات اللغوية والأدبية

رسالة تخرج استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الدكتوراه

تخصص: أدب وحضارة عربية

جماليات العمارة الأندلسية

قصر الحمراء – أنموذجا

إعداد الطالب:
نفيدسة عبد القادر

إشراف الأستاذة:
قجال نادية

أعضاء لجنة المناقشة:

لطروش الشارف	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسا
قجال نادية	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	مشرفا ومقررا
براهيم أحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	مناقشا
بن ساحة بن عبد الله	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مناقشا
عزوز بن عمر	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	مناقشا
خطاب محمد	أستاذ محاضر "أ"	جامعة مستغانم	مناقشا

السنة الجامعية : 2024/2023

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

بسم الله الرحمن الرحيم

و الصلاة والسلام على أشرف المرسلين وآل بيته الطاهرين

الحمد والشكر أولا لله رب العالمين على توفيقي في إتمام هذه الرسالة.

ثم أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة البروفيسورة قجال نادية على توجيهاتها السديدة ونصائحها القيمة و حرصها على تقدم سير البحث منذ أن كان مجرد تصور.

كذلك أشكر العائلة الصغيرة على الدعم المعنوي والصبر على انشغالي .

والشكر موصول لكل من قدم لي يد العون في إنجاز هذا العمل .

مقدمة:

إن فن البناء في الحضارة الأندلسية هو عصارة خبرات تراكمت بمرور العصور وهو صناعة نابعة من ثقافة الإنسان و تشربه بعقيدته السمحاء حيث عبر عن منطلقاته الحضارية و الفنية و العقائدية من خلال الصروح المهيبة والتحف المعمارية الرشيقة التي أنشأها وفق ما تمليه مجموعة من التصورات التي رسمها مسبقا، لتحدد بذلك رؤية جمالية في تصاميم وزخارف الفضاءات الداخلية و الخارجية ، وبالتالي تحولت العمارة من شكلها الجامد إلى كيان ينبض بآيات الجمال ، ولعل أبرز تلك العمائر قصر الحمراء بغرناطة .

والحقيقة أن هذا المعلم التاريخي أسال حبرا كثيرا وخص بدراسات كثيرة ومع ذلك لا يزال يمارس نوعا من الإغراء عند الباحثين المهتمين بالتاريخ والآثار وفنون العمارة وبحكم تخصصي في الأدب والحضارة العربية تولد لدي **حافز ذاتي** نابع من الشعور بالفخر والإعجاب بنبوغ الهندسة المعمارية الأندلسية التي تجلت بأروع صورة في هذا الصرح من جهة بالإضافة إلى اجتماع فني الأدب والبناء في تصاميمه

بينما تمثل **الحافز الموضوعي** في تناول القيم الجمالية في مجموعة الحمراء كتطبيق نموذجي للعمارة الأندلسية، ودراسة العناصر الزخرفية للقصر و تصميمه من الداخل و الخارج و تجسيد الرؤية الفردوسية في تصميمه مع بيان الرمزية الدينية من وراء تشييده .

مقدمة:

ومن هنا تبلورت **إشكالية الدراسة** والتي تتمحور حول العمارة الإسلامية بوصفها كيانا متحركا نابضا بالحياة ، و هذا ما جسدته العمارة الأندلسية في نموذج قصر الحمراء الذي يحمل قيما جمالية، عدا تلك التي نعرفها من خلال زخارفه و جناته و عمرانه. فالقيمة الجمالية للقصر تتعدى إلى ما وراء الصورة و العين المجردة ، هذه الصورة لم تعد تعبر عن هوية العمارة المعاصرة لقلة استخدامها .

ومن مبررات هذه الدراسة بيان أن العمارة الإسلامية كيان حي يروي تاريخ القدماء و يمجد حضارتهم . وإبراز ديوان العرب من خلال أشغال الفنانين على زخرفة مبانيهم بالتراث العربي .و الوصول إلى فهم و إدراك تصميم الحمراء من خلال بيان أجزائها وانتظامها مع الطبيعة (العمارة الحمراء).و بيان أن العمارة الحمراء جرت عليها أساليب القدماء و التقنيات الحديثة .

على أن **أهمية** هذا البحث تتمثل في بيان أن الحمراء ليست صرحا معماريا جامدا و إنما هو كيان يخلد الماضي الجميل. وكذا تعميق الفهم فيما يخص التذوق الجمالي المرتبط بالعمارة الإسلامية .بالإضافة إلى تعبير العمارة الإسلامية و قصر الحمراء عن الهوية الدينية

وبيان الإرث الحضاري الباقي من خلال قصر الحمراء بغرناطة ، والاعتزاز بالماضي الجميل لحضارة العرب في الأندلس ،و محاولة إعادة إحياء التراث المعماري و رسمه في النسيج العمراني المعاصر من خلال نموذج قصر الحمراء .

مقدمة:

واقتضت طبيعة الدراسة توظيف **المنهج التاريخي والمنهج الوصفي والمنهج التحليلي والمنهج المقارن.** مع الاعتماد على **خطة** من مدخل وثلاثة فصول فأما المدخل فخصصته للتعريف بمصطلحات البحث التقنية حيث تعرضت للعمارة والجمال في القرآن الكريم وبعض المفاهيم الفلسفية والعقائدية للجمال ، وأما الفصل الأول فتطرقت فيه للعمارة الإسلامية ، وأفردت فيه نبذة تاريخية عن العمارة الإسلامية وتطورها ، لأنتقل بعد ذلك لبيان الخصائص الفنية للعمارة الإسلامية ، ثم مشارب العمارة الإسلامية ، أما الفصل الثاني فخصصته للعمارة الأندلسية حيث تعرضت فيه إلى الفنون الداخلة على العمارة الأندلسية كمطلب أول وأنواع العمارة الأندلسية كمطلب ثاني ، وأما الفصل الثالث فيضم النموذج تطبيقي وهو موسوم بالقيم الجمالية في قصر الحمراء وأفردت فيه ثلاثة مباحث ، حيث خصصت المبحث الأول للحديث عن السياق التاريخي لقصر الحمراء بغرناطة ، وخصصت المبحث الثاني لتصميم الحمراء وتجليات الجمال في وحداتها المعمارية ، والمبحث الثالث جاء تحت عنوان : القيم الجمالية المعمارية في العناصر الزخرفية في قصر الحمراء ، وخلصت أخيرا إلى خاتمة حملت نتائج البحث .

ومن الدراسات السابقة التي تعرضت للعمارة الأندلسية و قصر الحمراء نذكر أعمال الدكتور السيد عبد العزيز سالم ، حيث كرس الدكتور الكثير من أعماله لبيان الخصائص المعمارية لعمارة الأندلس و أعطى نماذج كثيرة لهذا النوع منها مسجد قرطبة و قصر الحمراء منها كتابه الموسوم بالعمارة الإسلامية في الأندلس و تطورها، و في هذا الكتاب يتعرض السيد

عبد العزيز سالم لتطور العمارة الإسلامية في الأندلس من خلال العمارة المدنية و العمارة الدينية ،و يتعرض فيه إلى نظام تخطيط العمارة من عمارة مسجد قرطبة،

و نظام تخطيط القصور الأندلسية مثل قصر طليطلة و قصر المرابطين و كذلك قصور غرناطة و على رأسها قصر الحمراء .

كذلك من الدراسات التي أسهمت في إثراء المكتبة بالأعمال التي تخص عمارة الأندلس كتاب قصور الحمراء – ديوان العمارة والنقوش لمحمد الجمل ، و هو كتاب فصل في عمارة قصر الحمراء تفصيلا من خلال التعريف بالحمراء و بيان الخلاف الذين تعاقبوا عليها و تسمية أجزائها ، كذلك قام ببيان طرز العمارة الأندلسية و تطورها ، ثم انتقل إلى الوصف و التجريد من خلال بيان فن الزخرفة في عمارة الحمراء .

أما فيما يخص الدراسات السابقة المتعلقة بالمستشرقين الذين تأثروا بعمارة الحمراء و العمارة الأندلسية بشكل خاص : أعمال المستشرق الإسباني باسليون بابون مالدونادو من خلال كتاب : العمارة الإسلامية في الأندلس - عمارة القصور – مج2 مح3 و كتاب عمارة المدن و الحصون ، و هي أعمال تعرض صاحبها فيها بالشرح و التفصيل فيما يخص العمارة الأندلسية .

و من الأعمال و الدراسات التي تعرضت إلى العمارة الإسلامية بشكل عام دراسة أحمد عبد المعطي الجلالي بعنوان عمارة المسجد و تطوره في العالم الإسلامي ، و دراسة كمال الدين سامح بعنوان العمارة الإسلامية في صدر الإسلام ، كذلك كتاب العمارة العربية بدمشق لعمار

عبد الرحمن ، وهي دراسات قامت بتحليل تطور العمارة الإسلامية عبر العصور من خلال بيان أهم الطرز المعمارية التي شكلت هويتها .

مدخل

- **تعريف الجمال**
- **علم الجمال**
- **الجمال عند العرب**
- **معاني الجمال في القرآن الكريم**
- **العمارة لغة واصطلاحا**
- **الجمال والعمارة**
- **العمارة في القرآن الكريم**

1-تعريف الجمال:

الجمال في اللّغة: الحسن والبهاء، ونقول للمرأة جميلة لجمال خلقتها، وللشيء جميلا؛كان حيا أوجمادا لحسن خلقه، حيث عبّر الفيروز آبادي " بالحسن في الخُلق والخَلق، جَمُل ككرُمَ فهو جميل كأمير وغُراب ورُمَّان، وتَجمَّل: تزيَّن، والجملاء، الجميلة والتّامة الجسم في الّحيوان[1]".فالفيروز آبادي يربط بين جمال الهيئة وحسن الخلق فهناك صلة جامعة بينهما من حيث الوصف، وقد عبّر عن الجميل بالصّفة المشبّهة(فعيل)التّي تفيد الثّبوت في الوصف. وفي تعريف الفيروزآبادي يرى الكمال والبسيطة في الجسم جمالا لا يحول بينهما وبين بشاشة الوجه، وهذا فرق في الذّوق والفطرة الآدمية، فترى تغيّر المفهوم اللّغوي للجميل من وسط اجتماعي إلى وسط اجتماعي آخر، وفي وضع وصف الجمال بالصّورة المشاهدة التّي تبعث في النّفس البشرية الفرح والسرور أو شعورا بالرّضى والانتظام، فمصدره جمال ما يشاهد بأمّ العين، ويقع فيها التّقييم بين الحسن والقبح.

أمّا الجمال في مفهومه الاصطلاحي فهو قيمة إيجابية نابعة من طبيعةالشّيء،ولذّة راسخة في الشّيء،فهو قيمة انفعالية لطبيعة إنشائية في مدّة كانت أو حيلة، تجعل الإنْسَان محبّا لها في صورة التذوّق الجمالي التّي لا تذكره الأعين ولا تحكمه علاقات، فهو جمع بين اللذّة وتناقض الألفاظ، فهو حكم لا يعود لروابط منطقية يتحكم فيها العقل بدرجة كبيرة وإنما هناك انسياق عاطفي فطري نحو الصّورة الجميلة والنّفور من الصّورة القبيحة هي آليةالتذوّق الجمالي.

فالجمال في تعريفه الاصطلاحي هو الذّوق الجمالي " نقول إنّ هذه القيمة إيجابية، في أنّها حسن جيد أو بانعدام شيء حسن، وهي ليست أبدا إدراكا لشيء فكوننا ذوي إحساس بالجمال إنما مكسب خالص لا ينتج عنه شر وحينما لا يصبح القبيح أداة للتّسلية، أو لا يصبح شيئا مقززا، فإنّه يصير حينئذ

[1]القاموس المحيط، الفيروز أبادي، دار الحديث، القاهرة، مصر تح، محمد الشامي، ط1، ص 295.

شرّا إيجابيا[1] "، فالكتاب يرى أنّ تكوين فكرة الجمال يعتبر ناجحا بالنسبة للمشاهد، فالحسن والقبح ليساالصّورة الأولى أو الانطباع الأول، وإنما هي الفائدة التّي نلخص بها بعد التّقييم بين الشر الايجابي والخير الايجابي والعكس صحيح، فالجمال في هذا الموضع مرتبط باللذّةالإنْسَانية من جهة، لا فرق فيه بين الحلال والحرام، وبالمنفعة من جهة أخرى، فهما مصطلحان مترابطان ينصهران في القيمة التّي يحققها للإنسان ليتجاوز بذلك مفهوم الجميل والقبيح، فنقول عن العين أو الشّيء:إنه جميل، إذا وصل إلى درجة تحويل الشّيء الذي نشعر به " الإحساس " إلى موضوع قابل للنقد والتّشريح، أمّا إذا كانت تلقائية عفوية فإنها تختلّ وتجعل مركز التّقويم غير ثابت عند المتلقي " فالجمال أكثر جمالا " حين يضفي عليهاالصّدق زينته البديعية.

إنّ الوردة تبدو جميلة لأنّنا نعدّها أكثر رونقا لذلك العطر الشذي الذي يحيا فيها، والأزهار السقيمة لها نفس اللون الأصلي الذي للورود المعطرة، فليس جمالها إلا مظهرا وهي تعيش دون أن يخاطب ودها أحد، وإنما تصنع العطور العذبة من موتها العذب،[2] هي الجمال داخل الجمال وهي صورة نمطية معروفة عند الإنْسَان، تشكّل في ذهنه روابط جماليَّة بين الشّيء الحسيّ وما يحتويه من جمال داخليّ، يتفجّر عند موته؛ ليعطيك الانطباع باللذّة والرّضى، فيتعدَّى في ذلك القيمة العامّةللشّيء المصنوع. فرق واضح بين الجمال الطّبيعيّ الفطري في المخلوقات وبين المصنوع المشكل، نعرف مسبقا حسنه أو قبحه لكنّ كدرجة في الجمال لا يتعدَّى موضع الانفعال المؤقّت ثم يزول التّأثير، عكس الصّورة الطّبيعيّة المتجددة التّي يتجدد فيها الجمال وتتجدد فيها الحياة ليتحول الانفعال المؤقت إلى دائم.

الجمال في شقه الاصطلاحي: هو انفعال فردي يصيب الإنْسَان لشيء جميل يحمله هذا الشّيء؛ كقيمة ثابتة فيه تحدد التّأثير العام للمشاهد، وهو عمليَّة تقييم مستمرَّة تتعدى الشّيءالطّبيعيّ والصّناعي من خلال عمليَّة القبول والاستمرار، تشكّلها معلومات مسبقة للقيمة أو الرّصيد الجماليّ الذي يحمله

[1] الإحساس بالجمال، جورج سانتيانا، تر: محمد مصطفى بدوي، هيئة الكتاب، مصر،(د ط)، 2001 ، ص 92.

[2] ينظر الإحساس بالجمال، جورج سانتيانا، ص 94، 95.

الإنْسَان في تحديد مواضع الجمال والقبح في الشّيء.وهو انتقال من مرحلة المشاهدة العادية إلى مرحلة التّقييم والانفعال للوصول إلى قيمة الجمال، وهي قيمة غير ثابتة، يمكن أن تتحوّل وتتغيّر حسب الموجود وحسب الوسط الذي هو فيه هذا الشّيء. هو سلوك تواصليّ بين الإنْسَان في حدّ ذاته والمادّة الجامدة أو الكائن الحيّ، يرتبط في حكمه على الشّيء بالجمال المطلق الذي هو مرتبط في الأساس بالله عزّ وجلّ وصفاته، الجمال هنا ليس له قيم معياريّة تحدّه، وإنّما كيفيّة في غاية التّعقيد يتوصّل الإنْسَان فيها إلى إنشاء صورة نمطيّة عن الجمال الإلهيّ الذي يمثّل النّعيم والجائزة الكبرى لأهل الجنّة عند رؤية الله عزّ وجلّ.

وهي مرتبة تفوق درجة الجمال في حدّه الاصطلاحي، إلى حدّ آخر وهو مصطلح الجلال الذي ارتبط بمفهوم الألوهية والربوبيّة، فنقول:(جلّ جلاله)، وفيه علوّ لمرتبة الجمال هنا لتلامِس مفهوما روحيّا لا تشاهده الأعين، ولا تفسّره الأذهان، بل هي مجرّد علاقة راسخة بين العبد وربه، علاقة العابد بالمعبود، هي علاقة عموديّة ليست أفقيّة، تسمو فيها الصّفات وتعلو فيها المقامات، وأعلى مرتبات الجمال، يليه الجمال المقيّد الذي يرتبط بمخلوقات الله كخلق السَّماء والأرض واختلاف الليل والنَّهار، فيه حدود معيّنة لوصف الجمال ليس بالعيب ولا النّقصان، شيء يتعدَّى الوصف في حدودهالمخلوقة،فهنا الجمال المقيّد مرتبط بثنائية جماليَّة مطلقة مع جماليَّة مقيدة، علاقة الوردة بأريجها هي القيمة الفعلية للجمال في حدود وصف مخلوقات الله عزّ وجلّ. فعظمة الجبال وهيبتها من عظمة الخالق وهيبته،والجمال هنا يتحوّل من وصف المشاهد إلى وصف ما بعد المشاهد.

هي رؤية فلسفيّة تحدّدها الكليّة؛ أي الجمال الكلي، وهي الاعتقاد بكمال الخلق بالنسبة لمخلوقات الله عزّ وجلّ، وهي اعتقاد يؤمن به البشر، ويفسّرونه على أنّه جمال كليّ يجمع بين صفة الله عزّ وجلّ وخلقه، ومن المراتب الأخرى للجمال الجمال الحسيّ البسيط؛وهو أقلّ مرتبة؛إذ يكون فيه التّقييم كيفياحسب الأهواء، متعلّقا بأذواق النَّاس كاللباس والأكل والشرب، لا يتعدَّى إلى مرتبة الجمال الكلي في حدود

الوصف والتّقييم، وهو متعلّق بعامّةالنّاس الذين لا يفرّقون بين الجمال الرّوحيّ والجمال الحسيّ، بين الجمال الفلسفيّ والجمال الصّوفيّ، بين الجمال الكليّ والمطلق.

إنّ مفهوم الجمال قريب متداول يفهمه الجميع،ويتعاملون معه، ولكنّالتّعريف به بعيد المنال، وهذا ما يدفع الكتّاب والفنّانين إلى التّصريح بصعوبة ذلك. قال جانبرتليمي**(Jean Berthelemy)**: «إن نحن رجعنا إلى قدامى الفلاسفة لعلمنا أنّ الجميل –شأنه شأن الحقّ والخير– يعيش فوق العقل والمنطق والعمل...نتيجةُ هذا أنّ الجميل لا يقبل التّعريف».[1]

والجمال يفهم من خلال الأشياء الجميلة[2]التّي يحدّدها الطّابع العام للإنسان، من خلال أشكال متعدّدة من التّقييمات، تخضع لمعيار العقيدة والذّوق،فالإنْسَان المسلم المؤمن بوجود الله له نفس التّقييم للمجتمع الإسلاميّ من حيث نظرتهم لخلق الله عزّ وجلّ لمخلوقاته، أو صفات الله عزّ وجلّ، وبهذا يكون الجمال في نظر النّاس موحّدا من حيث التّقييم، وليس خاصّا بطائفة معيّنة فقط.

كما يدخل معيار الجميل في جميع ميادين الإنْسَانبشكله المجرّد؛ وعليه فمفهوم الجمال في شطره الاصطلاحيّ يتغيّر حسب معطيات المجتمع ومعتقداته،وهو لذلك لا يقوم على مفهوم دقيق يرجع إليه المتخصّصون.

إنّ البحث في أغوار الظّاهرة الجماليَّة يبدأ بدراسة المجتمع للوصول إلى الأذواق الجماليَّة، ثم تحديد صورة الجمال في حدّها الجغرافي الاجتماعي، فيبقى التّعريف بالجمال متغيّرا، يختلف من إنسان إلى آخر حسب معرفته في الحياة وتخصّصه؛ فرجل الدّين يرى الجمال من وجهة نظره متعلّقا بالروح لا بالمادّة، ويراها الفنّان في صورة التّشكيلات الفنّية التّي تمثل حدود المعرفة الفنّية، وفي الغالب يربط الفنَّ بالجمال، ويعبّر بأنّ الجمال هو الفنّ، ويراها المفكر في حدود الفكرة والرمز والغاية من الإنشاء، وهناك

[1]بحث ي علم الجمال، جان برتليمي، تر: أنور عبد العزيز ونظمي لوقا، دار نهضة مصر، مصر، ط: 01، 1970، ج: 01، ص: 10.

[2]الظاهرة الجمالية في الإسلام، صالح أحمد الشامي، المكتب الإسلامي،ط1، 1986 بيروت، لبنان، ص 23.

من يرى أنّ الجمال يتحدّد في اللذّة والانتفاع، بعيدا عن معيار القبح والحسن الحسيّ. هي مفاهيم مختلفة ومتعدّدة،لكنّها في الغالب لا تخرج عن أمرين اثنين:التّأثير والمؤثِّر، وهي عمليَّة الحدث الانفعالية بين الصّورة المجرّدة الحسية أو الصّورة النمطية المعنويّةوصورة المشاهدة، فلا نجد اختلافا في التّعريفات حول مفهوم الجمال من خلال هذه العلاقة،لكن بصورة متفاوتة من شخص لآخر، وما هو معروف أنّ الجميل صفة ثابتة متأصّلة بالوجود الإنْسَانيّ والكوني، وأعلى مرتبة في الوجود تتعدّى بعض المفاهيم المتعلّقة بالجمال، كالمنفعة واللذّة المتعلّقة بالإنْسَان وفطرته في حبّ الشّهوات، ليتعدّاه إلى صفة الله والصّنعة الإلهيةالتّي تحدّد معنى الجمال الذي هو مقصود في الخلق لا عرضيّ، وهذا ما يفسّره الاختلاف الحاصل في مخلوقات الله عزّ وجلّ، من حيث الشّكل واللّون والمعايش، فالجمال يحدّد معناه من خلال مادّة خلقه.

والأسلوب الذي جسّد هذا الخلق الذي هو في الحقيقة لا يخرج عن حيّز الطَّبيعةالتّي تمثل ميدان قياس الظّاهرة الجماليَّة،التّي سواء حدّدنا النّمط العامّ لقياس الجمال فيها فإنّها تفرض على الإنْسَان الذي هو كذلك يمثّل جزءا من الطَّبيعة كعنصر فعّال يجري ويقيس في حدودها بين حقيقة الموجود (الصّورة الحسية) وباطنه(الاستعداد)؛فالطَّبيعة مترسّخة في ذهن الإنْسَانباعتبارها جزءا من كيانه كإنسان،«فجاء الفنّ ... وجاء علم الجمال ... وجاءت الفلسفة ... ليجعل كلٌّ منها (الطَّبيعة) واحدا من موضوعاته ... فقد استوقفه صفاء السَّماء في ليلة مقمرَّة، فذهب ليسبح بأفكاره وتطلّعاته، مع الفضاء الرّحب والجوّالصّافي والنّسمة النّديّة الرخاء ... وذلك استوقفه الجبل الشّاهق يطلّ على مسافات شاسعة يُؤدِّي مَهمّته في رعايتها و السّهر على مصالحها ... يعلم الإنْسَان كيف يُؤدِّي الحب».[1]

هي علاقة وجود الإنْسَان في أوّل مرَّة، ومعرفته بالطَّبيعة واكتشاف ذلك الانفعال العاطفي الذي نعرِّفه بالجمال، فالجمال عُرف كسلوك انفعاليّ بعد نزول آدم إلى الأرض، إذا الإنْسَان كان يعرف الجمال في حقيقته التّأثيرية من خلال علاقة الإنْسَان بالطَّبيعة،وهي علاقة فطرية خلقت مع الإنْسَان ليمارسها من

[1]ميادين الجمال في الظاهرة الجمالية في الإسلام (الطبيعة ، الإنسان ، الفن) صالح أحمد الشامي، المكتب الإسلامي، ط1 1988، بيروت ، لبنان ص 15.

خلال العديد من السّلوكيات؛ كالدّهشة والغناء والرّسم ونظم الشّعر، فالرّسم كان الهيئة الإلهيةالأولى للإنسان البدائيّ كي يعبّر عن الجمال الطّبيعيّ من خلال العديد من الرّسومات التّي وجدت في جدران الكهوف والمغارات التّي يرجعها علماء الآثار للإنسان البدائيّ، الذي جسّد حياته اليومية في تماس مع الطَّبيعة، فمثلت المعرفة الأولى لحقيقة الجمال في صورته البسيطة السّاذجة، ليس لتصوير الطَّبيعة فقط وإنما التّحول من شكل الروتين الذي عرفه الإنْسَان إلى شكل آخر؛ وهو التّأريخ لحوادثه اليوميّة وهي مشاهد تعبّر عن دهشة الإنْسَان وغايته في ترجمة هذه الدّهشة في صورة منقوشة على جدران الكهوف تبيّن حياة الإنْسَان التّي تمثلت في القنص والصّيد وصناعة الأسلحة.

ومن الفنون التّي جسّدت جماليَّة الطَّبيعة عند الإنْسَان القديم نظم الشّعر، الذي عرف عند العرب في العصر الجاهليّ، بحيث اقتصرت حياتهم كلّها على التّرحال والتّجوال بحثا عن الماء والأعشاب لدوابّهم، فعاشوا في تماسّ مع الطَّبيعة واصفين إياها في قصائد شعرية عرفت عند العربب المعلّقات السّبع، وكانت جلّ موضوعاتهم وصفَ الطَّبيعة والتّغنِّيَ بها وبجمالها، أو وصفَ مظاهر الصَّيد،فراحوا ينظمون القصائد الطّوال في وصف اللّيل والخيل والصّحراء والبرق والمطر، بما يعرف حاليّا بشعر الطَّبيعة، وفي هذا بيان لأثر الظّاهرة الجماليَّة على الإنْسَان البدائي من خلال عمليَّة الاسترجاع الشعورية التّي ربطت بخيط التّأثر والمؤثِّر خيط الإنْسَان والطَّبيعة.

إنّ الطَّبيعة كمصدر أوّل عرفه الإنْسَان الأول مثلّت المعرفة الجماليَّة عنده؛لأنَّها كانت نقطة التّماس بينه وبين غرائزه الفطرية، التّي تمثّلت في حبّ الاستكشاف، ومعرفة ما يحيط بها، فكانت المادّة التّي غذّت غرائزه الجائعة،التّي تبحث عن صورة أخرى تترجم ما يراه فكان له أن يعبّر عنها في عديد الصّور كالرسم والغناء ونظم الشّعر،التّي تعتبر فنّا من الفنون، وهذا ما شكّل اعتقادا جازما عند كثير من الفلاسفة والنّقّاد بأنّ العلاقة التّي وجدت بين الإنْسَان والطَّبيعة هي التّي حدّدت مفهوم الفنّ في صورته العامّة، فكان مفهوم الجمال عندهم هو مفهوم الفنّ من خلال العلاقة التّي شكّلها الإنْسَان الأوّل، وإن

كانت هناك فوارق كثيرة بين الفنّ والجمال، إلا أنّهما ينصهران في بوتقة العمل الإنْسَاني، سواء أ كان فنا أم جمالا.

هي هكذا عمليَّة التّعريف بالجمال؛ دائما كان المنطلق الأول الطَّبيعة، على الرّغم من أنّ الإنْسَان حاليا تحوّل من الطَّبيعة كمصدر للجمال إلى البحث عن مصادر أخرى للظاّهرة الجماليَّة؛ كرّسها التّطور السّريع في حياة الإنْسَان، وتفكيره الدّائم من مصادر أخرى تحقّق له الغاية الجماليَّة.

هي مستويات فرضها عليه الواقع كالمناهج العلمية التّي وظّفها الإنْسَان لتشريع الظّاهرة الإنْسَانية، وجعلها تحت مجهر التّحليل والمعاينة، ومن الظّواهر الكامنة في الإنْسَان باعتباره محور الدّراسة ونقطة تحديد معايير الجمال، وفق المتغيّرات الحاصلة في حياته، فتحوّل الجمال من صفة عادية كمفهوم موجود عند عامّة النَّاس إلى علم يقاس فيها درجة الانفعال الإنْسَاني اتّجاه المؤثِّر الطَّبيعة الجامدة والحية بعيدا عن ما نعرفه عن الطَّبيعة بمكوناتها الماء، الهواء، التّراب ولكنّ في شكل آخر من الطَّبيعة متعلقة بممارسة الإنْسَان لحياته اليومية.

2- علم الجمال (AESTETICA) :

يعرّف علم الجمال بأنّه العلم«الذي يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته مثل الذّوق الفنّي والإحساس والمشاعر التّي يشعر بها الإنْسَان عند رؤية الأشياء المتناقصة الجميلة كما أنه يبحث في الفنّ عامّة وفي تجربة إبداعية وتذوّقه وأحكام النَّاس عليه ووعيهم به».[1]فهو علم يربط بين المادّة كمؤثِّر والتّأثير كشعور، وفق معايير تحكم عليها المادّة بحدّ عينها، فالفنّ موضوعه يخضع فيها على نظام عامّ من العلاقات المترابطة فيما بينها، وهذا التّرابط يكون وفق العمل الفنّي وجمهور المتذوّقين، فهو بالمفهوم العامّ نقد يهدف إلى تفسير الظّواهر الجماليَّة للمادّة.

[1]في فلسفة النقد، زكي نجيب محمد، دار الشروق، ط1 ، القاهرة،، 1989 ص 30.

إنّ أوّل من حدّد مفهوم علم الجمال كعلم هو الفيلسوف اليوناني أفلاطون، حينما ربط الموجودات الحسيّة بعالم المثل، الذي في رأيه هو تجريد لكلّ جمال حسّيّ وخلقي وعقلي.

وعرّفه أرسطو بقوله:«إنّ الفنون الجميلة لون من ألوان المحاكاة، وإنها محاكاة لما ينبغي أن يكون، وليس محاكاة لعالم المثل الأفلاطوني، وأنّ الجمال الكونيّ يكمن في تناسق التّكوين، وهو أسمى الحقيقة التّي يحاكيه».[1] فأرسطو هنا يخالف أستاذه في حقيقة الجمال، من حيث أنّه علم قائم بذاته، وهذا المصطلح لم يكن معروفا كمصطلح نقديّ إلّا بعد سنة 1750، لكنّ بوادره الأولى ظهرت عند أفلاطون وأرسطو، بينما ظهر هناك قصور في تحديد طبيعة الجميل، فبرز روّاد أخضعوا العمليَّة الجماليَّة للمنهج التّجريبي،وبحثوا تحديدها ووضعوا لها مفهوما علميا.

ظهر علم الجمال على يد الألماني باومجارتن، حيث أصدر كتابه الذي أسماه الأستيطيقا (Astlenetic) في جزأين عام 1750 وعام 1980، وكان يقصد به علم الجميل في الطَّبيعة والفنّ، وقد تأثّر عند ظهوره علما بالمذاهب والاتجاهات الفكرية،التّي كانت سائدة آنذاك؛ مثل: الفلسفة والتّحليل النّفسي وعلم الاجتماع والاتجاه التّاريخي، فيظهر أنّ الجمال طبقت عليه مناهج العلوم التّي سبقته حتى يصير قابلا للتّحليل والتّعيين، فعلم الجمال كمصطلح جديد لم يأخذ التّسمية إلا بعد صدور كتاب الكاتب الألماني باومجارتن.

لكنّ العمل بآليّات علم الجمال كان سابقا لعصر الكاتب من خلال سرد بعض ملامح هذا العلم عند أرسطو وأفلاطون، وحتى الفلاسفة الذين جاءوا من بعده أمثال يمانويل كانط في كتابه (نقد الحكم)؛ حيث ردّ التّجربة الجماليَّة إلى مجال الشّعور باللذّة والألم، ولم يرجعها إلى المعرفة المعتمدة على الذّهن والسّلوك الأخلاقيّ المعتمدة على الإرادة،وقد وضع كانط للحكم على الجمال أربعة شروط تتعلق بالكيف والحكم والجهة والعلاقة.

[1] مقدمة في علم الجمال، أميرة حلمي مطر، دار النهضة، ط1، 1989، القاهرة، ص 09.

– شرط الكيف: الجمال مجرّد من المنفعة و اللذّة.

– شرط الكم: الجمال يصرنا بطريقة كلية.

– شرط الجهة: الجمال حكم ضروري.

– شرط العلاقة: الجميل لا يرتبط بغاية معينة.[1]

وهذا دليل على تنظير الجمال وفق علاقات مدروسة من حيث الكمّ والكيف، فهناك علاقة جامعة بين الشروط الأربعة التّي حدّدها الفيلسوف الألماني كانط، الذي يعتبر المنفعة سبيل فساد الظّاهرة الجماليَّة، فهي تبعد الوظيفة النّقدية عن هدفها ولا تميل بنا إلى تحديد تصوّرات دقيقة لمعنى الجمال، فهذا هو السّبب الذي جعل الفيلسوف كانط يحذر من المنفعة، لأنَّها تعطي الهوى وغاية النّفس في الحكم، فهو يرى أنّ العمل الإجرائي للظاهرة الجماليَّة صورة تمثل العبقرية الخالصّة،وموهبة صقلت في معيار العلاقات التّي أنشأت الأحكام.

ومن المعاصرين الذين تعرّضوا إلى علم الجمال الفيلسوف الألماني هيقل،«فهو يرى أنّ الفنّ إدراك بالرّوح الحسيّ للمثل الأعلى للجمال في صوره المختلفة، وأنّ الجمال يمثل في المادّة وفي الفكرة أو المضمون أيضا، وأنّ الفنون تختلف بمقدار اندماج المادّة في الفكرة ، وأنّ المظهر يدلّ على الجوهر».

هي تعريفات للجمال في قالب علميّ وفق منهج واضح للتّحليل والمعاينة، وإن اختلف في الطّرح، وجانب آراء سابقيه في هذا العلم، إلّا أنّه حدّد غايات الفنّ والجمال، وربطها بالرّوح والحسّ الذي يدرج المادّة في مخبر النّقد والتّعبير، ولكنّ هذا اللّون من العلوم وكمصطلح نقد يّتغيّر تعريفه من فيلسوف إلى آخر.

فمثلا الفيلسوف كروشا يعرّف الجمال بأنّه علم لغويات عام، وأنّه علم فلسفي يهتمّ بوسائل التّعبير لا التّعبير نفسه، وهنا يسقط علم الجمال بين تناقض واضح، هل للجمال علم؟ وما هي مقاييسه؟ حيث

[1] دراسات في النقد الأدبي، أحمد كمال زكي، طبعة لونجمان، القاهرة، 1998، ص 218– 223.

يذهب الكثير من النّقّاد إلى إنكار مصطلح علم الجمال؛ لأنّه لا يشخّص الجمال بحدّ ذاته، وإنّما يتعرّض للسّلوك المصاحب للعمليَّة الانفعالية فقط، فهناك من جرّد هذا الاسم من الجمال؛ أمثال * جورج سانتيانا،حيث يعبّر عن مصطلح العلم بالفلسفة،ويقول:«أنني لا أسلّم في الفلسفة بوجود فرع خاصّ يمكن أن تسميه باسم فلسفة الجمال»،[1]لاعتبارات كثيرة أهمها القيمة، خاصة إذا رأينا أن الكثير من الفلاسفة يعرفه تارة بالفنّ، وآخر يعرّفه بالشعور، وآخر باللاواقعي.

هي تعريفات تزيل رداء العلمية عن الجمال عند الكثير من النّقّاد، فيخرج من الدّقّة إلى الكيف، وهذا ما يحول دون علميّة الجمال، لكنّ هذا الطّرح كذلك لا يعيب من اصطلح على الجمال بالعلميّة من خلال مناهج واضحة، كرّست الجمال وحللته، وفق المعايير المعروفة في العلوم الأخرى،فعلم الجمال يبحث فيما ينبغي أن يكون عليه الشّيء، فيضع معايير يمكن أن يقاس بها.

ورغم كثرة الكتب والمؤلفين حول الجمال والفنّ، «يبقى الجدل قائما حول علميَّة الجمال؛ ذلك لأنّ عدم الاتفاق حول المصطلحات أمر يعيق تقدم العلم»،[2]وهذا أمر جوهريّ لكلّ علم له أسس ومعايير يقوم عليها، لكنّ الحركة الفنّية المصاحبة للفنون السّينمائية والرسم والتّمثيل والموسيقى في القرن 18 –حيث تحرّر الفنّان من جميع القيود إلى واقع الإبداع والتّجديد والبعد عن قيم الأخلاق الاجتماعية–جعلت تقييم الجمال يتغيّر، فتشكّلت عند الفنّان المبدع علامات الاستفهام حول قيمة العمل الفنّي؛ أهو قبيح أم جميل؟ تعليلا لما يراوده من تحديده وفق قيم معينة، لا تخضع للعين فقط، بل تتعدّاه إلى معايير كثيرة، تتعدّى كذلك الذّوق الذي يمثل النقطة الفارقة بين القبح والحسن عند كثير من النَّاس، فحدّدوا له منهجا سموه بالجماليَّة أو علم الجمال،«وهي الفكر الذي يبحث عن ماهية الجمال، وتسمح بتلمس التّناغم السائد في

[1]فلسفة الجمال، أعلامها وروادها، أميرة حلمي مطر، الهيئة المصرية، 2003، القاهرة، ص 145، 180.

[2]الظاهرة الجمالية بين ابن حزم الأندلسي وأبي حامد الغزالي من خلال طوق الحمامة وإحياء علوم الدين رسالة ماجيستر لحاجي مباركة ص 14، جامعة الجزائر2004–2005.

العالم و الطَّبيعة، وبإدراك التّمام الإلهي الذي يسود التّناغم»،[1] فتحول الذّوق والشّعور عند ملامسة الجمال هو فكر قابل للتحليل والمعاينة وفق نظام المنهج العلمي، الذي يبحث في توازن وتناغم الأشياء في الطَّبيعة ليحدد على وفقها معايير الجمال فيها، فيخرج من الحكم الاعتباطي الذي لا يحمل سلوكا معيّنا من الدّقّة إلى أحكام أكثر معيارية، خاصة إذا تعلق الأمر بمدركات الذّات الإلهية، التّي سطّر لها الغرب مناهج كثيرة لدراستها بعيدا عن العقيدة وما شاكلها.

هذا الاطّلاع يصبو إلى دراسة كلّ عمل على حدة، وفق معايير مدروسة لا تخرج كلّيا عن النظام الفلسفي لعلم الجمال، الذي يدرس الشّكل من حيث نظامه، والتّناغم الذي يسوده،«فهو العلم الذي يبحث في معنى الجمال من حيث مفهومه وماهيته ومقاييسه ومقاصده الجماليَّة»،[2] شكل عمل فني يصاحبه معنى للجمال يكون موضعا للدّراسة والمعاينة، فالصّلة التّي تجمع الفنّ بالجمال هي الصّلة نفسها التّي تجمع الإنْسَان والنّفس، وعليه يرى الكثير من النّقّاد أن الجمال هو الهدف الوحيد للفنّ، وهم على صواب في ذلك، فالغاية من كلّ عمل فنيّهي الوصول للقيمة الجماليَّة.

برز علم الجمال مع الحركة الفنّية في القرن 18، وهو قديم قدمالإنْسَان من حيث المعنى لا المصطلح، ظهر أوّل مرَّة على يد الفيلسوف اليوناني أفلاطون مصاحبا بذلك الحركة البشريّة التّي انتقلت من البداوة إلى الحضارة،وفرضت على الإنْسَان سبل حياة جديدة، مكّنته من ملامسة كلّ عصر، حيث يتعرّض إلى القواعد الأساسيّة لتشكيل الفنّ والجمال، ويعتبر القيمة الجماليَّة للفنّ محورا للدّراسة والمعاينة للوصول إلى تعريفات أكثر دقّة من حيث القبح والحسن، وبيان خصائصها الجوهريّة، بهدف معاينتها للوصول إلى تحديد الذّوق العامّ بعد هاته المراحل؛ فهو يحمل كل ملامح العلميّة، وفق التّشكيل والتّنسيق والذّوق.

---

[1] الجمالية، مارك بيمينز، تر، شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2009، ص 133.

[2] القيم الجمالية وهندسة العمارة في مسجد قبة الصخرة المشرقة و سبل الاستفادة منها في العمارة المعاصرة– مقترح مقدم لنيل درجة الماجستير في الهندسة المعمارية خالد مطلق بكر عيسى، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، ص19.

3- الجمال عند العرب:

لم يخرج مفهوم الجمال عند العرب في تعريفه عن كثير من فلاسفة الغرب، لكن مع ربطه بمعتقداتهم الدّينيّة، خاصّة الإسلام؛ الذي بيّنَ الجمال في كثير من المواضع؛ حيث يرى السّيّد قطب أنّ الجمال وُضع في هذا الكون قصدا بيّنا من خلال التّوازن الحاصل فيه وفق ثلاثيّة الماء، الهواء، التّراب، فهو يرى تناسقا ربّانيّا في خلقه.

و يرى أنّ الجمال كامن في وظيفة الكائنات الحية، أو الجامدة التّي خلقها الله عزّ وجلّ، فمنظر السّحاب المحمّل بالماء جميل،لكنّ له وظيفة إحياء الأرض بعد خرابها، وجمال البحار وظيفتها الحفاظ على النظام الطّبيعيّ لكوكب الأرض، وجمال الزهور وأريجها وظيفتها في استخراج الدّواء للإنسان وجمال الأشجار وظيفتها تلطيف الجوّ. هذا رأي السيد قطب؛ فالجمال عنده مصاحب لمنفعة معيّنة، لا يقصد الجمال بحدّ ذاته،ولكن يحدّده بأنّه الوظيفة التّي يُؤدّيها داخل نظام معيّن.

أمّا الفارابيّ فيرى الجمال سمة مشتركة بين مخلوقات الكون، بارزة في بعض منها؛ مثل الفنون الإسلامية ومنها فنّ العمارة، فالعنصر الجماليّ فيها يظهر في التّصميم الداخلي (الزّخرفة)، والخارجيّ (الهندسة).

فالفارابي يعقد مقارنة بين الجميل والجليل، حيث يعتبر الجليل متعلّقا بالذّات الإلهية، غير مقترنة بتعين ولا تعبير، ليس لها مقدار كيفيّ، فهي مطلقة من حيث الوصف، وبين شكلها وجنسها،لكن غير متفرّعة، لأنَّها خاصّة بالله عزّ وجلّ فقط، لكنّ الجمال أكثر شمولية لتعدد المخلوقات والنّماذج التّصورية الحسية التّي أوجدها الله، وعليه فإنّ الفارابيّ لم يخرج عن مفهوم السّيد قطب، بحيث اعتبر الجمال كامنا في كلّ الموجودات، يتفاوت تفاوتا طفيفا من حيث درجات الوجود، وما مكانة البشر الدّانية من عظمة الله عز والجل إلاّ دليل على بيان الجميل من الجليل، فالله جلّ جلاله لا تعرف صفاته ولا شكله ولا جنسه،تجلت صفاته في خلق الإنْسَان، وكمال خلقه المذكور في الإنْسَان، ودرجة الدّقّة في تصويره تُسمّى

جمالا. قال تعالى: ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ﴾،[1] وهو جواب لقسم الله عزّ وجلّ بمخلوقاته، التّين والزّيتون، لبيان كمال الإنْسَان في خلقه الذي يمثل الصّورة الفنّية الأسمى، فأحسن على وزن أفعل، وهو اسم تفضيل، أي أفضل المخلوقات حسنا هو الإنْسَان، والحسن من الجمال، وأحسن أي أجمل في كلّ شيء؛ في شبابه وجَلَده وقوّته وإكرامه بالعقل، الذي فرض على الإنْسَان فيما بعد الاستفادة من قدراته التّي هيأها الله عزّ وجلّ له.

ومن العلماء الذين تعرضوا لموضوع الجمال ابن القيم، الذي أناط معنى الجمال بطبيعة أثره على الأشياء المدركة عن طريق الحواس الخمسة، فالجميل عنده يساوي الأثر الذي يبقيه على الأشياء،وهو إمّا حسن أو قبيح،طبيعة فطرية كخلق القمر والغزال والورد ارتبط الجمال بها، فهي من كمال الخلق والزيادة فيه، فالإنْسَان يفتن بظاهر الصّورة لكنّ يكون هذا الانفعال مؤقت إلا الأشياء المتعارف عليها أنها تمثل الحمل مثل الغزال الذي هو حيوان في الأصل لكنّ يكون مجازا على المرأة الجميلة ذات القوام الرشيق، والقمر الذي تغنى به الشّعراء في لياليهم الحالكة مجسدين صورة الكمال فيه، فقارنوا بينه وبين جمال المرأة،لاعتقادهم الراسخ بجمال القمر، فالجمال عنده ليس الظاهر،وإنّما يتعدّاه إلى ماهية المخلوق وتقاضيه عن جنسه في الزّيادة، ثم يربط الحسن في الإنْسَان بصلاح سريرته، واتقائه لأوامر الشرع، فهو يميل إلى استحسان الجمال الخلقي (الأثر الشرعي)،فالجمال الحقيقي المرغوب في ذاته هو جمال الباطن، ليترك بعد ذلك الأثر الدّال على الحسن والقبح،فابن القيم يميّز في مفهومه للجمال بين الشّكل والحدث، فهو يحدّد نوعين للجمال؛ جمال ظاهر وجمال باطن.

أمّا ابن حزم فركّز في تعريفه للجمال على الروح فالجمال عند ابن حزم نفسيّ روحيّ، ليس ماديّا، ثمّ يتحدّث عن الانجذاب بين أجزاء النفوس، ويشبهها بالانجذاب بين قوة جوهر المغناطيس بقوة جوهر الحديد، فمتى عظم جسم المغناطيس ووازت قواه جميع قوى جرم الحديد عادت إلى طبعها المعهود،

[1] سورة التّين، الآية: 04.

ويشبّهها بالنار في الحجر، لا تبرز على قوة الحجر في الاتصال والاستدعاء لأجزائها إلا بعد القدح، ومجاورة الجرمين بضغطها واصطكاكهما، وإلا فهي كامنة لا تبدو ولا تظهر.[1]

فهو يرى أنّ جمال المعنى المدرك أقول وأعلى أثرا من الصّورة الظّاهرة، كالصّورة الجميلة في العين المبصرة، وصورة النغمات الجميلة في الأذان السامعة، والروائح الزكية في الأنف، فمدركات الجمال لها علاقة بالحواس الخمسة.

وغير بعيد عن هذا المفهوم يرى* أبو حامد الغزالي أنّ«الجمال الحسيّ هو تناسق الصّور وانسجامها بطريقة بارعة، كانت حسية أم سمعية،أمّا الجمال المعنوي فهو يدرك بواسطة الوجدان».[2]فهو لا يلغي الشّكل ولا المضمون (الروح)،وكلاهما عنده يجسّدان الجمال، فلا نقول للشّيء بأنّه جميل حتى يظهر لنا كامل الشّكل والتّنظيم فيه، فلا اعوجاج ولا نقصان، ويتحدّد مفهوم الجمال في الشّيء الحسي بالتّنظيم، أمّا الجمال الخفيّ عنده فيربطه بالوجدان والانفعال الذي يطيب الإنْسَان عند رؤية الشّيء الجميل، كالفرح والسّرور والحب؛ هذا الأخير مثّل دراسة معمقة حول موضوع الحب والجمال، وكيف تكون الحب عن طريق الصّورة الجميلة. هو معيار وجداني تجسّد في تعريف أبي حامد الغزالي للجمال.

وقريب من هذا التّعريف الوجداني ما عرّف به أبو حيان التّوحيدي الجمال، فهو عنده تناسب وتجاوز لمبدأ المحاكاة، إذ رفض تقليد الطَّبيعة دون تدخل الذّات، معتبرا أنّ الحدس هو طريق الإحساس بالجمال.

---

[1]الظاهرة الجمالية بين ابن حزم الأندلسي وأبي حامد الغزالي من خلال طوق الحمامة وإحياء علوم الدين ، مرجع سابق ص 65، 96.

*أبو حامد الغزالي.

[2]معايير الجمال وطرائق قياسها في العمارة، بحث لنيل شهادة الدكتوراه في التصميم المعماري، رنا الفريد متمل ، جامعة دمشق، سوريا ،2015 ، ص 25.

أمّا ابن سينا فيرى أنّ الجمال نوعان؛ دنوي وهو الأدنى وإلهي وهو الأسمى، وهو انعكاس لله والحق، ويرتبط بالمفاهيم الروحية المرتبة بالنور والضياء».[1] فلم يخرج عن قاعدة الجمال والجلال بين جمال الحس المخلوق وبين جلال الذات الخالقة، لم يتحرر من عقيدته الراسخة بوجود الله وخلقه للكائنات فالمسلم تفسيره دائما كان مرتبطا بوازعه الدّيني.

وبشكل عام فإن الفكر الإسلامي لخّص مفاهيم الجمال في مضمونه قبل شكله، لأنّ المسلم بفطرته مرتبط بالتّوحيد، وهي علاقة روحيّة موجودة بينه وبين ربّه، فكان دائما يفسر الظاهر بالمظهر والحسي باللاحسي دون الخروج عن الفهم العام لمعاني الجمال هي مرتبطة بعقيدتهم الإسلامية، فالحلال والحرام كان الخيط الرفيع لتحديد مفاهيم الجمال فالضابط الشرعي هو سبيلهم في تحديد ملامح الجمال فربطوا الحلال بالجمال والحرام بالقبح وفق ما تمليه عليهم عقيدتهم.

4. معاني الجمال في القرآن الكريم:

وردت كلمة الجمال في القرآن الكريم في مواضع كثيرة وبمعان متعددة، متجاوزة معنى الجمال في الهيئة والشّكل إلى الجمال الوظيفيّ، كلّها تحت سياق القيم الروحية والأخلاقية التّي دعا إليها الله عزّ وجلّ في القرآن، فوردت تارة بمعنى الافتتان بزهرة الدّنيا وملذّاتها في قوله تعالى﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ قُلْ لأَزْوَاجِكَ إِنْ كُنْتُنَّ تُرِدْنَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا وَزِينَتَهَا فَتَعَالَيْنَ أُمَتِّعْكُنَّ وَأُسَرِّحْكُنَّ سَرَاحًا جَمِيلا﴾.[2]

وفي هذه الآية نجد أنّ الجمال مرادف للذّة، هي لذّة الدّنيا وشهواتها، فالشّهوة مركز التّقييم هنا، حيث غلبت على سلطة العائلة وتكوينها، فالتّقييم هنا لا يراعي القيمة الأخلاقية للإنسان المسلم فرد الجميل كل شهوة مصاحبة للمتعة، وفي موضع آخر حدد الجمال بالمنفعة في قوله تعالى: ﴿زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ والبَنِينَ وَالقَنَاطِيرِ المُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ والفِضَّةِ والخَيْلِ المُسَوَّمَةِ والأنعام

[1] المرجع نفسه، ص 25.

[2] سورة الأحزاب،الآية: 28.

ِوالْحَرْثِ﴾،[1]تحوّلت اللذّة في معنى الزّينة إلى المنفعة، وهي تحصيل فطري في الإنْسَان، فهو مفطور ومجبول على تحصيل اللذّة والمنفعة، وفي هذه الآية جمع الله عزّ وجلّ بين نفع الإنْسَان (الخيل والبغال) وإرضاء غريزته الحيوانية بعقد الحلال، وهو الزواج (النساء والبنين)، وهي حاجة فطرية في الإنْسَان، قد ميّز بها الجمال.

وفي موضع آخر في نفس هذا الطرح يقول الله تعالى: ﴿الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَالْبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ ثَوَابًا وَخَيْرٌ عُقُبَا﴾.[2]وهنا يظهر الله عزّ وجلّ أنّ الإنْسَان مفتون بالدّنيا، وحريص على إنجاب الولد الذي يعتبره الله عزّ وجلّ العمل الصّالح الذي يتركه الإنْسَان بعد موته، وهذا ما يفسّره انجذاب الرّجل نحو المرأة عند الإنْسَان المسلم في حدود الشرع، وفي هذه الآية تفسير للجمال باللذّة المحصّلة، وهي لذّة حسّيّة، كالمال والولد والزّوج والحرث المسوّم، لا يمكن أن يصيبها الإنسان إلاّ إذا كانت له فطرة ولد عليها،وهذا ما بيّنه الله تعالى،فالإنْسَان بفطرته يساوي اللذّة والشهوة بالجمال.

وفي موضع آخر يقول تبارك وتعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الذِينَ آمَنُوا إِذا نَكَحْتُمُ المُؤْمِنَاتِ ثُمَّ طَلَّقْتُمُوهُنَّ مِنْ قَبْلِ أَنْ تَمَسُّوهُنَّ فَمَالَكُمْ عَلَيْهِنَّ مِنْ عِدَّةٍ تَعْتَدُّونَهَا فَمَتِّعُوهُنَّ وَسَرِّحُوهُنَّ سَرَاحًا جَمِيلًا﴾،[3] وفي هذا الموضع يساوي الجمال المعاملة، قوليّة كانت أو فعليّة، حدّدها الله عزّ وجلّ باللطف والخلق الكريم، فتحوّل معنى الجمال من مفهومه اللفظي إلى مفهوم سلوكيّ، حيث قدّم الله عزّ وجلّ مصلحة المرأة للطالق بدون دخول على مصلحة الرجل، فأقرّ لها متاعا، وهو الشّيء الذي تراه جميلا صالحا من مال وعين وقرض، وهذه الأشياء مثلت مفهوم الجمال من منطلق المنفعة واللذّة. وفي الموضوع نفسه قال تعالى: ﴿فَاصْبِرْ صَبْرًا جَمِيلا﴾.[4]وفي هذه الحالة يدعو الله عزّ وجلّ الرّسول صلّى الله عليه وسلّم إلى الصّبر في سبيل الدّعوة

[1]سورةآل عمران، الآية: 15.

[2]سورة الكهف، آية 46.

[3]سورة الأحزاب، آية 48.

[4] سورة المعارج، آية 05.

الإسلاميّة، وهو تأكيد مطلق بصفة الجميل (صبرا جميلا)؛ أي لا ضجر فيه ولا ملل، وهذه الاستمراريّة لا نجدها إلّا في معنى الجمال؛ أي عدم الضّجر والملل، مثل قوله: ﴿وَاصْبِرْ عَلَى مَا يَقُولُونَ وَاهْجُرْهُمْ هَجْرًا جَمِيلًا﴾،[1] والآية لها نفس المعنى الدّين المعاملة، دعا الله عزّ وجلّ رسوله إلى التّحلي والتّجمل بصفة الصّبر، وهي صفة باطنية في الإنْسَان، وهذا ما جاء في تعريف ابن القيم حول صفة الجمال الحسّي والجمال الداخلي، والصّبر هي من الصّفات التّي تجعل الإنْسَان جميلا، فتحدّد أفعاله وأقواله وفق الشرع وما تمليه عليه عقيدته،فالغضب يحوّله إلى شيء همجيّ، ينفر منه النَّاس ولا يحبّونه، وهذا يتناقض مع ما نسمّيه الجمال إذ الجمال يهدف إلى كلّ عمل فنّي يحقّق السّعادة والقبول.

كما ورد الجمال بمعان حسّية في مواضع كثيرة؛ مثل قوله تعالى: ﴿لَا يَحِلُّ لَكَ النِّسَاءُ مِنْ بَعْدُ وَلَا أَنْ تَبَدَّلَ بِهِنَّ مِنْ أَزْوَاجٍ وَلَوْ أَعْجَبَكَ حُسْنُهُنَّ﴾،[2]فالإعجاب يرجع إلى المفهوم العام للجميل،وهو تناسق الشّكل والانفعال الذي يصيب الإنْسَان حين مشاهدته الشّيء الجميل، الذي عبّر عنه الله تعالى بفعل (أعجبك)، فدلالة الفعل هي دلالة نفسيّة داخليّة؛ تفيد القبول والرّضى بالشّكل، فالحُسن هنا مصاحب لعلاقة (التّأثير، المؤثّر).

وفي نفس معنى الجمال (الحسن) قال تعالى: ﴿وَمَنْ يُطِعِ اللهَ وَالرَّسُولَ فَأُولَئِكَ مَعَ الذِينَ أَنْعَمَ اللهُ عَلَيْهِمْ مِنَ النَّبِيِّينَ وَالصِّدِّيقِينَ وَالشُّهَدَاءِ وَالصَّالِحِينَ وَحَسُنَ أُولَئِكَ رَفِيقًا﴾؛[3]أي أفضل النَّاس وأحسنهم رفقة،أطاعوا الله وأطاعوا الرّسول صلّى الله عليه وسلم، فأنعم عليهم بأفضل الأشياء التّي يحبّونها في الجنّة، والنّعيم له معنى الجمال، فإطلاق لفظة النعيم هو في حدود الجمال، وما يتصوره الإنْسَان،فهو عنصر يحرّك الانفعال الإنْسَاني الباحث عن صفة الجمال،فجزاء الإنْسَان الذي يؤمن بالله الجنّة والنعيم،اللّذين وصفهما الله عزّ وجلّ في قوله:﴿أُولَئِكَ لَهُمْ جَنَّاتٌ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهِمُ الأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ

[1] سورة المزمل، آية 10.

[2] سورة الأحزاب، آية 52 .

[3]سورة النساء، الآية 69.

فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَمِنْ ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الأَرَائِكِ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا﴾،[1]وفي موضع آخر ﴿خَالدّين فِيهَا حَسُنَتْ مُسْتَقَرًّا وَمُقَامًا﴾،[2] وفي هذه الآية يذكر الله عزّ وجلّ صفة أهل الجنّة من نعيم ولباس وراحة بال، ويصف المكان بالمستقرّ الحسن؛ لما يوفّره من رغبة ولذّة لأهل الجنّة وهي لذّة دائمة غير فانية، تتجدّد بتجدّد ذكر الله فيها، لا فيها لغو ولا تسويق، قمّة الجمال الذي يصبو إليه الإنْسَان، فهي الجائزة التّي يخصّبها الله من يخافه من عباده، وفي قوله تعالى: ﴿قُلْ لِلْمُخَلَّفِينَ مِنَ الأَعْرَابِ سَتُدْعَوْنَ إِلَى قَوْمٍ أُولِي بَأْسٍ شَدِيدٍ تقَاتِلُونَهُمْ أَوْ يُسْلِمُونَ فَإِنْ تُطِيعُوا يُؤْتِكُمْ اللهُ أَجْرًا حَسَنًا﴾،[3] دليل على أنّ الله سريع الجزاء، والجزاء الحسن إمّا يكون في الدنيا أو يؤخّر إلى الآخرة.

فالنّصوص القرآنيّة حدّدت معنى الجمال، والله عزّ وجلّ ربط الجمال بالجزاء، وربط الجمال بالصّفات الدّاخليّة التّي يتحلّى بها الإنْسَان المسلم، كالصّبر والقنوت وطاعة الله عزّ وجلّ ورسوله الكريم، فهي لا تخرج عن مقاصد الدّين المكمّل للأخلاق التّي جاءت بثوابت ونصوص قرآنيّة بيّنة، تحدّد ماهية الجمال وفق فطرة الإنْسَان،«فنلتمس في عديد السّور والآيات القرآنية دعوة الله جلّ جلاله إلى التّأمل والتّمعّن والتّدبّر في هذا الكون العجيب، إنّ إدراك الجمال والانتباه إليه مطلب إسلامي، ونعمة تستحق الشكر. فلم تأت الأوامر الإلهية كلها بطلب العبادة والذّكر وترك ما يقبل عليه الإنْسَان من أشواق روحية وتطلعات نفسيّة ورغبات إنسانية، بل جاءت الأوامر بإمعان النّظر للتمتع بالكون وجماله وربط ذلك بأعظم رباط وأوثقه، وهو رباط العقيدة».[4]

ومن الآيات التّي تدلّ على فعل التّبصر في عجائب الله عزّ وجلّ قوله تعالى: ﴿ثُمَّ خَلَقْنَا النُّطْفَةَ عَلَقَةً فَخَلَقْنَا الْعَلَقَةَ مُضْغَةً فَخَلَقْنَا الْمُضْغَةَ عِظَامًا فَكَسَوْنَا الْعِظَامَ لَحْمًا ثُمَّ أَنْشَأْنَاهُ خَلْقًا آخَرَ فَتَبَارَكَ اللهُ

[1]سورة الكهف، الآية 31.

[2]سورة الفرقان، الآية 76.

[3]سورة الأحزاب، الآية 16.

[4]أثر المفردة الجمالية في الخطاب القرآني في تأصيل القيم الإنسانية والحضارية، فريدة أولمو، محلة المعيار، مجلد 23، عدد 46، جامعة الجزائر 2019، ص95.

أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ﴾،[1]وهنا يدعو الله عزّ وجلّ عباده إلى التّبصر في خلقه،والإمعان جيّدا لبيان عجيب خَلقه، تساوي خلقته من الرّأس إلى الرّجلين، فلم ينقصه شيء منذ أن كان نطفة في قرار مكين، فالجمال هنا متعلّق في التّدبر بمعجزات الله عزّ وجلّ بالتّبصر، وليس البصر الأعمى؛ الذي لا يرى المغزى والكنه في خلق الإنْسَان، فقد وظّف الله عزّ وجلّ صيغة (أفعل) للدّلالة على أنّه أفضل من خلق ودبّر في قوله:(أحسن الخالقين).

وخير ما خلق الله عزّ وجلّ الإنسان، ودبّر له العقل ليسبح في معجزاته الكونية، حيث قال تعالى: ﴿إِنَّا زَيَّنَا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِزِينَةِ الْكَوَاكِبِ﴾.[2]وهذا دليل على أنّ الله عزّ وجلّ ما وضع شيئا إلاّ ورتّب له ترتيبا، وأحسن صنعه، وجعله منسجما مع شيء آخر؛ فالسّماء أقلّ بهاء وعظمة في النّهار،لكنّها تصبح أجمل وأروع حينما تفرش غطاءها للنّجوم التّي تسبح في أرجائها؛ لتعطينا صورة واحدة موحّدة، على تناظم الخلق ودقّته «فإنّ أعظم مقصد لهاته الجمالات المبعوثة في هذا الكون هو لفت النّظر إلى أنّ خالق هذا الجمال له من المحاسن ما يسوق النّفس إليه رضا ومحبّة، فيحسّ بالصّلة بين المبدع وما أبدع، فيزيده شعورا بجمال ما يرى وما يحسّ؛ لأنه حينئذ من ورائه جمال الله وجلاله».[3]وهي نظرة صوفيّة للأشياء لا يراها إلا الذي تجاوز حدود الحدس بالشّيء المادي ليصل إلى ملامسة حدود المعنى الفلسفي للجمال الرّبّاني الذي يتمثل في هذا التّخطيط المبدع للكون.

فحينما يقول الله عزّ وجلّ في كتابه الكريم ﴿إِنَّا جَعَلْنَا مَا عَلَى الأَرْضِ زِينَةً لَهَا لِنَبْلُوَهُمْ أَيُّهُمْ أَحْسَنُ عَمَلاً﴾،[4] فهذا دليل على أنّ فتنة الكون الذي وضعه الله تفوق في قدرتها ومجالها المجال الضيق الذي يرى به الإنْسَان، وقد ذكر الله عزّ وجلّأنّ هذه النّعم إنّما هي بلاء وامتحان للإنسان، لما تحويه من

[1]سورة المؤمنين، الآية 14.

[2]صورة الصافات، الآية 06.

[3]في ظلال القرآن، سيد قطب، دار الشروق، ط31، 2011، ج4، 2808.

[4]سورة الكهف، الآية 07.

عجيب الخلق حيث يقول:﴿وَاصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ الذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ وَلَا تَعْدُ عَيْنَاكَ عَنْهُمْ تُرِيدُ زِينَةَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَلاَ تُطِعْ مَنْ أَغْفَلْنَا قَلْبَهُ عَنْ ذِكْرِنَا وَاتَّبَعَ هَوَاهُ وَكَانَ أَمْرُهُ فُرُطًا﴾،[1]فالجمال الرّبّانيّ ليس صورة نمطية تسحر الأعين لمعجبيها، وإنما صورة للامتحان، وبيان الصّابر من النَّاس من المخالف، فهذا الاختلاف العجيب في الخلق وتشعّب عالم الكون بشتى الآيات؛ يجعل الإنْسَان دائم البحث عن سرّ الجمال فيها، فيتحوّل من الرّؤية الحسيّة إلى تذوّق هذا الجمال من خلال البحث عن غاية تشكيله، ليتحوّل الجمال الصّوري عنده إلى معنى آخر.

فتنوّع الألوان عنده من جنان وبساتين واختلاف الليل والنَّهار والذّوق واللّمس، وهي كلّها على شكل واحد؛ مخلوق خلقه الله عزّ وجلّ يدعو إلى الحيرة والعجب والتّدبر في خلقه،فالله خلق الإنْسَان من تراب،لكن تجد اختلافا في ألوانهم وأصواتهم وأحجامهم وجنسهم، هذا دليل على عظمة الله وبيان جلاله في جمال خلقه، قال تعالى: ﴿وَالأَرْضَ مَدَدْنَاهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنْبَتْنَا فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ﴾؛[2]والبهجة مرادفها الجمال، فنرى أنّ الله عزّ وجلّ عدّد معاني الجمال في القرآن الكريم والبهجة من السرور والفرحة، وهو انفعال داخلي يصيب الإنْسَان حين مشاهدته للأشياء الجميلة، والبهجة لفظ يطلق على اشتراك الأشياء وتلاحمها وتفاعلها في صورة واحدة، كالزرع والزهور المتنوعة والأشجار المختلفة، تمثل هيئة واحدة في الصّورة التّي يتفاعل معها الإنْسَان.

والله عزّ وجلّ في هذه الآية يذكر تحول الأرض من الموت إلى الحياة بعد أن دبّت فيها الحياة عن طريق نشر البذور في قوله (من كل زوج بهيج)، فالجمال يكمن في تفاعل الذّكر بالأنثى حتى يظهر جلاء الجمال في الخلق وما وصول الأرض لهذه البهجة إلا عن طريق هذا التّفاعل الرّبّانيّ الذي بثه في جميع مخلوقاته،تمثلت عند الإنْسَان في صورة المبهج،«فالكائنات في نظر المسلم كلها موجودة بالنسبة لله، لأنَّها من صنعه وتقديره وخلقه، وليس وجودها قائما بالنسبة للإنسان، فالمشاهد والأشياء كلها ترى من

[1]المرجع نفسه، الآية 28

[2]سورة ق، الآية 07.

خلال عين الله المطلقة التّي لا تحدها زاوية بصر ضيقة، على عكس المفهوم الغربي الذي جعل الإنْسَان هو المركز الذي ترى من خلاله الأشياء والمشاهد»،[1] وعلى الرغم من اختلاف وجهات الرأي إلاّ أن المنطق في تحديد الجمال هو المخلوق الذي صوره في أحسن حلّة؛ منفردا أو داخل وسط متناسق، يخدم بعضه بعضا في صورة الجسد الواحد متلازما ومتحدا.

وإن كان في رأي المفهوم الغربي قصور في الرؤية الجماليَّة، لأنّ مفهومهم لم يتعدَّ الموجود الحسي، فقوله تعالى: ﴿وَالأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾،[2] جمال المخلوق الحسي في صورتهم المادية، هذا مفهوم عادي يراه الغرب بأنّه يجسّد المفهوم الجمالي،لكنّ صفة الجمال عند الله عزّ وجلّ تدل على المنفعة وبيان الرضى،وفي هذه الآية يخاطب الله عزّ وجلّال الإنْسَان ليبين له ما خلق له من زينة البهائم، يوم يخرج بها إلى المرعى فتعجبه، ويوم يدخل بها فتريحه، والأنعام كالحيوان أحل أكل لحمه؛ من إبل وغنم وبقر، وهي مفصّلة إلى ثمانية أزواج، حسب الحجم والجنس.

والجمال ها هنا مرتبط بالمنفعة المصاحبة للأنعام كاللحم والصّوف واللبن، وهذا في قوله: (لكم فيها جمال حين تريحون) دلالة على انتظار الغنيمة، فالعربي ارتبط نمط تصويره لمعنى الجمال وفق الصّورة الهادفة (الغاية)، وما حصول الغاية إلا بوجود صورة تحدد عنده صورة الجمال، فالله عزّ وجلّ ربط الإنْسَان بيئته ودعاه للتمعن في ماهيته عليه من خلق الإبل والبقر والغنم.

فالجمال في القرآن تعددت معانيه، وكثرة مجالاته، بين النذير في خلق الله عزّ وجلّ، والإذعان له، وبين بيان فضله على العباد، كالأنعام والأرزاق، كذلك التّفرقة بين ما هو ملحوظ في صورة الجماد، كالسَّماء والأرض واختلاف الزرع والليل والنَّهار، لمشاهدة ما وراء الخلق كصورة الخالق في خلقه،

[1] أثر المفردة الجمالية في الخطاب القرآني في تأصيل القيم الإنسانية والحضارية، فريدة أولمو مجلة المعيار، مجلد 23، عدد 46، جامعة الجزائر، 2019، ص 102.

[2] سورة النحل، الآية 5-6.

كالإنْسَان في تكوينه من بدايته كماء مهين (نطفة) إلى الاستقامة والاستواء في أعجب صورة، وهي كمال الله في خلقه، والجمال كمعنى قرآني ليس هو المجرّد المعروف، وإنما هو ذلك الذّوق الذي يصل إليه الإنْسَان في ملامسة غاية الخلق (الجمال التّعبدي)، وهي الصّورة التّي تربط الإنْسَان بربه من حيث المكان، كصورة حسية والمتخيل كصورة تعبدية، فالقرآن الكريم لم يرفض مفهوم الجمال، بل هو الجمال بعينه من حيث اللفظ والمعنى.

5. **الجمال والعمارة:**

تعدّ العمارة واجهة يسيطر عليها النقد الإنْسَاني، فهي عمل فيه العديد من الخصائص،تجعل العين الناقدة تسيطر على جنباته، وهذه النّظرة إمّا أن تكون بسيطة وسطحية، تشمل الظاهر، فقد يكون النقد غير معياري، قابل للذوق الشمولي، وغير المحدد أن تقول: (هذا الشّيء قبيح أو جميل)،لكنّآلية النقد مفقودة، هذا ما نسميه بالشّكل الأول (العام) للصورة الجماليَّة، أو يكون النقد معياريا شاملا، يحمل نظرة العارف في خبايا وروابط العمارة، فيصل إلى كنه الجمال فيها والمقاييس التّي تحدد معيار الجمال بين المعيار الوظيفي والمعيار التّصميمي.

فنلاحظ أنّ العمارة ليست مرتبطة بمفهوم الجمال، إلا إذا تعدّت وظيفتها النفعية إلى وظيفة فنية يكون المقياس فيها الجمال، فيمكن أن توجد عمارة دون مفهوم جمالي،إمّا لطبيعة العمارة التّي أهملت الجانب الإبداعي فيها كعمارة المصانع والمستشفيات،التّي كان الهدف منها وظيفيا، أكثر منه جماليا، فابتعد العمل الفنّي عنها، وأصبح يشكل الهندسة البسيطة في التّخطيط والتّصميم بعيدا عن كل تكلف وتنسيق وتصوير لأعمال فنية هادفة؛ يكون معيار الجمال فيها هادفا أساسيا.

فالجمال المعياري يكمن في الفكرة التّي تسيطر على النموذج المعياري، كهوية تمثله وهي: ذات أصل فني خالصّنابع من شكل (الهندسة) والمضمون (الروح)،التّي تمثلت في الأشكال الهندسية والزخارف بكل أنواعها؛ هي التّي تعطي للعمل المعماري هويته الفنّية، فالجمال المعماري لا يمكن له أن يسمى بهذا

المصطلح إلا إذا تجاوز مرحلة النضوج الفنّي، وهي تفاعل الشّكل والمضمون، فيجعل هذا العمل موضعا للنقد الجمالي، فيتفاعل معها الناظر بين القبول والانبهار، بين التّقييم والمشاهدة، كلها تحت منظور جمالي من خلال تلك الإنشاءاتالفنّية التّي ترسم هوية العمل المعماري في قالب فني من تناسق وتمايل واختلاف في الألوان وتدرج في الشّكل من حيث التّصميم الخارجي للعمارة والحلية الدّاخليّة لها.

و العمارة الإسلامية مثلا القيمةالفنّية لها تكمن في الزخارف والنقوش الكتابية والهندسية، فالفنّ فيها هو الجمال، والتّقييم الجمالي يكمن في هذه الزينة، من حيث هي فن يهدف إلى إبراز عواطف المسلم التّي أفرغها على هاته القوالب المعمارية،«إنّ الجمال من الأشياء التّي تُحبّ لذاتها لا لشيء آخر وراءها، فمنفعةالإنْسَان من الجمال هي متعة نظره أو سمعه أو شمه أو عقله، وليس شيئا آخر،وأيّ شيء أكثر نفعا من أن تلبّي حاجات النّفس الفطرية، فرؤية الجمال تلبية لحاجة النّفس في هذا الجانب، إذا فمتعة الإنْسَان من الجمال حاصلة في الجمال نفسه».[1]

ولا يتأتّى هذا إلاّ إذا كان العمل المعماريّ مصاحبا للمسة جماليَّة كامنة فيه؛ هي الإبداع من أجل الوصول إلى فنّ، أو الفنّ من أجل الوصول إلى الإبداعيّ الجمالي، فالقيمة التّي يحملها أيّ عمل فنيّ يجب أن تتوفر على شيئين للوصول إلى الجمال؛ إرضاء النّفس وبيان الفكرة التّي تكون في عمل نهائي للفن المعماري القابل للتقييم والتّعبير.

فالجمال في الأصل كامن في الشّيء عينه،لكن بتفاوت؛ فمثلا: المسجد بالنسبة للمسلم يعتبر من«أجل ما تقع عليه عين الإنْسَان في العالم الإسلامي، فسواء كنت في قرية صغيرة، أو كنت في عاصمة كبيرة، فإنّ المساجد بمآذنها الدقيقة، وقبابها الأنيقة، تضيف إلى المنظر عنصرا من الجلال والجمال الروحي لا يتأتّى لغيرها».[2]

[1] الظاهرة الجمالية في الاسلام، صالح أحمد الشامي، المكتب الإسلامي،ط1، 1986، ص 122.

[2]القيم الجمالية للعناصر الأساسية في عمارة المساجد– رسالة ماجستير في التربية الفنية، نزار عبد الرزاق بليلة، جامعة أم القرى، السعودية، 1994، ص 243.

فطابع العمارة الإسلامية هو في الأصل مزيج بين الإتقان والإبداع مشَكّلا تلك اللمسة الجماليَّة في المنشآت المعمارية، خاصة المساجد، لما تمثّله بالنّسبة للمسلم،وخاصة فيما يتعلق بالزّخارف الدّاخليّة، وهذا راجع إلى تراكمات فنيّة، امتلكها الفنّان المسلم من العقيدة الإسلامية،«إنّ مجمل الإنجازات الفنّية الإسلامية نشأت في سياق التّجربة التّاريخية للرّسالة الدّينية، وإن كانت تحمل بلا شك الطّابع المطلق لهذه الرسالة، ممّا يلبسها وحدة جماليَّة في الزمان والمكان، فإن ذلك الطّابع ليس نتيجة انعكاس آلي للتعاليم الدّينية على الفنّ»،[1]فالوصول إلى إدراك الجمال في العمارة يجب أن يتحدد وفق الشّكل (الهندسة) والروح (الفنّ) من حيث هو إطار مكاني وزماني يخضع للكشف والمعايرة لتحديد مستويات الجمال فيه.

6. العمارة في القرآن:

وردت لفظة العمارة في القرآن الكريم كثيرا وبمعان مختلفة، شكّلت قاموسا أو موسوعة خاصة بالعمارة في القرآن، وكانت هذه المصطلحات تؤدي سياقات مختلفة حسب سبب نزول آيات، فمعنى العمارة ليس معنى سطحيّا، وإنّما له أهداف داخل النصّ القرآني الذي رفع اللبس عن تاريخ العمارة بشكل عام، خاصة في معرض حديثه عن الشعوب القديمة؛ كالشّعوب الفرعونية، وكيف شكلت لنفسها حضارة قائمة؛ظهرت في صورة الأهرامات في مصر ومدائن صالح في اليمن ... إلخ.

فالعمران هوية الشعوب التّي انطلقت من البداوة إلى الحضارة عن طريقها، وقد حفظ القرآن الكريم هذا التّاريخ الطويل للعمارةفي عدة أشكال، ومن مشتقّاتلفظ العمران الواردة في القرآن قوله تعالى: ﴿وَإِلَى ثَمُودَ أَخَاهُمْ صَالِحًا قَالَ يَا قَوْمِاعْبُدُوا اللهَ مَالَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ هُوَ أَنْشَأَكُمْ مِنَ الأَرْضِ وَاسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا فَاسْتَغْفِرُوهُ ثُمَّ تُوبُوا إِلَيْهِ إِنَّ رَبِّي قَرِيبٌ مُجِيبٌ﴾،[2] فمحيط الإِنْسَان الأوّل كان على الأرض التّي خلق منها، وقد جعلها الله فراشا ومأوىتمهيدا لحياته القادمة، يستغلها لإنشاء مسكنه فيها، وهذا دليل على فعل العمارة.

[1]نحو نظرية الجمالية الإسلامية، علي اللواتي، المنظمة العربية للتربية الثقافة والعلوم، الجزء1، 1994، تونس، ص 156.
[2]سورة هود، الآية 61.

وفيالقرآن الكريم اشتقاقآخر من مادّة العمران؛ يفيد تعمير الإنْسَان للأرض وتشكيل المدن والحواضر ،وهو قوله تعالى: ﴿أَوَ لَمْ يَسِيرُوا فِي الأَرْضِ فَيَنْظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ كَانُوا أَشَدَّ مِنْهُمْ قُوَّةً وَأَثَارُوا الأَرْضَ وَعَمَرُوهَا أَكْثَرَ مِمَّا عَمَرُوهَا﴾،[1]فمعيار القوة والتّقدم كثرة العمران، وهو دليل على التّمدن.وقد جاء بمعنى التّعمير بصريح اللفظ (عمروها) وهي جعل الأرض عامرَّة،إمّا بالسكان أو بالعمران، والثاني أقرب؛ لأنّالإنْسَان داخل محيط العمارة التّي تمثل غايته في الحياة، كسبيل أمثل في حماية نفسه.

ومن الآية نستنتج كذلك أنّ مظاهر العمران في القرآن شكل من أشكال التّجمعات السكنية، ومظهر من مظاهر المجتمع الذي تبينه الآية الكريمة، الذي هو دائب الحركة، في قوله تعالى: (عمروها أكثر مما عمروها) دليل على وصول هذه الأمم للتّرف والفناء، فمالوا عن الحاجة في العمارة إلى سبل أخرى؛ فعذّبهم الله بزوال ملكهم،واندثار أثارهم المتمثلة في العمران، فذكر الله عزّ وجلّ هذه الأقوام ودعاإلى تقفّي آثارهم في قوله:(فسيروا في الأرض)، وهو خطاب لمن جحد نعمة الله، فالله عزّ وجلّ جعل الإنْسَان خليفته في الأرض حتى يعبده، لا أن يعيث فيها فسادا،ومنه قوله تعالى:﴿وَاذْكُرُوا إِذْ جَعَلَكُمْ خُلَفَاءَ مِنْ بَعْدِ عَادٍ وَبَوَّأَكُمْ فِي الأَرْضِ تَتَّخِذُونَ مِنْ سُهُولِهَا قُصُورًا وَتَنْحِتُونَ الْجِبَالَ بُيُوتًا فَاذْكُرُوا آلاءَ اللهِ وَلَا تَعْثَوْا فِي الأَرْضِ مُفْسِدِينَ﴾.[2]

فهذا من خلق الله وسنّته في الحياة أن يبدل الأقوام بأقوام أخرى، فلا يبقى منها إلا الآثار، فجعلهم يتخذون من الأرض مسكنا؛ فالسهول والوديان والغابات والجبال، ففعل التّعمير ورد في هذه الآية في قوله:(تتّخذون، تنحتون).

وقد مثلت علاقة الإنْسَان بالأرض وهي علاقة تفاعل بين الإنْسَان ووسطه ليشكل بعدها النسيج المعماري الذي ذكره الله عزّ وجلّ في كتابه العزيز الذي فصل بين أهل الكفر والعصيان وبين أهل الإيمان

[1]سورة الروم، الآية 09.

[2]سورة الأعراف، الآية 74.

والتّقوى بفعل " التّعمير" في قوله تعالى:﴿مَا كَانَ لِلْمُشْرِكِينَ أَنْ يَعْمُرُوا مَسَاجِدَ اللهِ شَاهِدِينَ عَلَى أَنْفُسِهِمْ بِالْكُفْرِ أُولَئِكَ حَبِطَتْ أَعْمَالَهُمْ وَفِي النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾،[1]فالتّعمير في الآية هو الدّخول وممارسة العقيدة، وخصّ المسجد وهو لون من ألوان العمارة التّي ذكرها الله في القرآن بعموم المسلمين فقط، فهذه الأمّاكن ظاهرة لا يجوز تدنيسها بأهل الكفر والنفاق الذين ذكرهم الله عزّ وجلّ بالمشركين، فالعمارة المسجد فاصل بين الحق والباطل وبين الخير والشر، وهنا الله عزّ وجلّ استعمل لفظة العمارة بفصل بين مفهومين؛ الأول الإيمان في قوله: (يعمروا مساجد الله)، وفي قوله:﴿وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَالنَّاسِ عَلَى حَيَاةٍ وَمِنَ الذِينَ أَشْرَكُوا يَوَدُّ أَحَدُهُمْ لَوْ يُعَمَّرُ أَلْفَ سَنَةٍ وَمَا هُوَ بِمُزَحْزِحِهِ مِنَ الْعَذَابِ أَنْ يُعَمَّرَ وَاللهِ بَصِيرٌ بِمَا يَعْمَلُونَ﴾،[2] والخطاب هنا لأهل الكفر الذين غاصوا في ملذات الدنيا وشهواتها، فحسبوا ألّن يغادروها، فذكر الله عزّ وجلّ الفعل (يعمروا) للدلالة على الكثرة، وطول عمر الإنْسَان الذي ربطه الله عزّ وجلّبعمارة الأرض، فنلمس في الخطاب القرآني دعوة إلى دراسة المجتمعات والأقوام العابرة من خلال آثارهم وبناياتهم،التّي شكلت سياقا تاريخيا؛ درسه القرآن الكريم، وحدّد مظاهره.

والعمارة تعددت ألوانها وأشكالها في القرآن الكريم فتارة يذكر المسكن وتارة أخرى قرية أو مدينة، وهي تشكيلات عمرانية مثلت جانبا مهما من اجتماع الأمم والشعوب وعلى سبيل المثال قوله تعالى: ﴿وَقَالُوا مَالِ هَذَا الرَّسُولِ يَأْكُلُ الطَّعَامَ وَيَمْشِي فِي الأَسْوَاقِ لَوْلَا أُنْزِلَ إِلَيْهِ مَلَكٌ فَيَكُونَ مَعَهُ نَذِيرًا﴾،[3]" فالغاية من بناء الأسواق والدكاكين هي قضاء حاجة الإنْسَان من سلع وخدمات،وبدون السوق ما كان للإنسان أن ينتفع بسلعة هي غائبة عنه، أو هي في مكان بعيد اجتمعت في السوق الذي يمثل مظهرا اجتماعيا مهما لحياة النَّاس، كسوق عكاظ الذي كان معروفا عند العرب في العصر الجاهلي، حيث كانوا يجتمعون فيها للبيع والشراء، وكذلك إنشادالشّعر، فهو مكان ثقافي يجتمع فيه أفضل الشّعراء من مختلف القبائل

[1]سورة التوبة، الآية 17.

[2]سورة البقرة، الآية 96.

[3]سورة الفرقان، الآية 08.

والعشائر، وبناء الأسواق عندفقهاء المسلمين مندوب، وعللوا ذلك بأنّالنَّاسيحتاج بعضهم إلى ما في يد البعض الآخر وهذا لا يتم إلا بالبيع غالبا، وحتى لا يتكلف النَّاس مشقة البحث عن تلك الحوائج، ومعرفة أصحابها؛ اقتضت الحكمة أن يكون لهم مكان عام معروف يقصده النَّاس، البائعون والمشترون بمختلف أنواع السلع، فيسّر ذلك على النَّاس أمورهم ومعاشهم.[1]

فمظاهر عمارة الأسواق ذكرها الله عزّ وجلّ في قرآنه لتبين الملامح الاجتماعية السائدة في تلك الحقبة والسلوكياتالتّي ظهرت على النَّاس من خلال الاختلاط والتّفاعل فيما بينهم، ومن مظاهر العمران كذلك قوله تعالى: ﴿وَاللهُ جَعَلَلَكُم مِنْ بُيُوتِكُمْ سَكَنًا وَجَعَلَ لَكُم مِنْ جُلُودِ الأَنْعَامِ بُيُوتًا تَسْتَخِفُّونَهَا يَوْمَظَعَنِكُمْ وَيَوْمَ إِقَامَتِكُمْ وَمِنْ أَصْوَافِهَا وَأَوْبَارِهَا وَأَشْعَارِهَا أَثَاثًا وَمَتَاعًا إِلَى حِينٍ﴾.[2] وهذا أبسط نموذج اتخذهالإِنْسَان في بداية عمليَّة تشيد البيت، وهو عبارة عن خيمة مصنوعة من جلود الأنعام وجذوع الأشجار كان يستعملها الإِنْسَان لينتقل من مكان إلى آخر بحثا عن الماء والأكل ولا يحمل مواصفات البيت بمعنى دقيق، جعل هذه الشعوب تشكل حواضر ومدنا دائمة، مثل القبائل العربية التّي ظلت بين الفيافي متنقلة، فلم تعرف لهم حضارة إلا بعد بزوغ فجر الإسلام، وإنشاء المدن في المدينة المنوّرة.

أمّا البيت الذي يمثل السّعة ومظاهر التّحضر فقوله تعالى في قصة يوسف ﴿وَرَاوَدَتْهُالتّي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هِيتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ﴾.[3]

وقد مثلت قصّة يوسف مظاهر التّمدن في أرقى أشكاله، وبجميع مظاهرة، وفي هذا الموضع دلّ قوله تعالى على القصر في معنى البيت، الذي صنعت له مداخل وأبواب للحرم والخدم والعبيد، تمثل

---

[1] فقه العمارة الاسلامية، خالد عزاب، دار النشر للجامعات، ط1، 1997، مصر، ص56.

[2] سورة النحل الآية 80 .

[3] سورة يوسف، الآية 23.

مظاهر عيش الملوك وأمراء مصر في تلك الحقبة، فنلاحظ في الخطاب القرآني أن (البيت) لا يختلف في شكله خيمة كان أو قصرا أو بيتا بسيطا، فهو ما بات فيه الإنْسَان ليلته،ويسمّى مبيتا أو بيتا.

ومن الاختلافات الموجودة في القرآن الكريم لفظ(القرية)، فتارة تدلّ على المدينة، وتارة أخرى على الرّيف، أو شكل آخر من التّجمعات السّكنية البسيطة، وهذا الاختلاف لا يخلّ بالمعنى، وإنما يزيده إعجازا وبيانا في قوله تعالى:﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَالتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَالتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا وَإِنَّا لَصَادِقُونَ﴾،[1] فالقرية هنا هي مدينة مصر، وفي هذا الخطاب تعبير مجازي؛ المقصود منه أهل المدينة وأطلق لفظ القرية للدلالة على كثرة النَّاس، فمكة يطلق عليها اسم(أم القرى)، ومعروف أنّ مكة كانت تحمل مظاهر العمران والتّشييد في شكل مدن وعواصم وأمصار، فضرب الله عزّ وجلّ بخطاب آخر في نفس السورة،لكن بلفظ المدينة في قوله تعالى: ﴿وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِامْرَأَةُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ﴾.[2]فاللهعزّ وجلّ ميز بين نوعين من الخطاب، فلما كان الخطاب من عامّةالنَّاس والفقراء جاء بلفظ (القرية)، ولمّا كان من خاصة النَّاس الملك وحاشيته، والأغنياء من التّجار؛ جاء بلفظ (المدينة). وهي مقارنة تبين شكل الحياة الاجتماعيةوالاقتصادية في مصر القديمة، وهذا شكل من أشكال العمران الذي ورد في القرآن الكريم، والذي يمثل سعي الإنْسَان المستمر في تشييد العمائر المختلفة؛ سعيا منه في وضع بصمة الإنْسَان المتحضّر الذي غير في شكل المكان، بحيث أصبح عامرا بعد أن كان عبارة عن خلاء آهل بالحيواناتالضالة، فحوله الإنْسَان إلى حياة من خلال النسيج المعماري الذي شكله في هذه الرقعة من الأرض، ليمارس فيها مظاهر حياته الاجتماعية والدّينية والاقتصادية.

ومن المظاهر الدّينية التّي مارسها الإنْسَان قديما العبادة باختلاف أشكالها وألوانها، كعبادة الأصنام والشمس وغيرها من المخلوقات، فأنشأ الإنْسَان مكانا يمثل هذا الطقس، وهو المعبد أو الكعبة أو الضريح أو المسجد،وقد ذكر الله عزّ وجلّ المسجد كثيرا في القرآن الكريم، وبعدّة أشكال ليمثل صورة

[1] سورة يوسف، الآية 82.

[2] سورة يوسف، الآية 30.

العبادة الصّحيحة للإنسان، وهي عبادة الله فقط في قوله تعالى:﴿الذِينَ أُخْرِجُوا مِنْ دِيَارِهِمْ بِغَيْرِحَقٍّإِلاَّ أَنْ يَقُولُوا رَبُّنَا اللهُ وَلَوْلَا دَفْعُ اللهِالنَّاسَ بَعْضَهُمْبِبَعْضٍ لَهُدِّمَتْ صَوَامِعُ وَبِيَعٌ وَصَلَوَاتٌ وَمَسَاجِدُ يُذْكَرُ فِيهَا اسْمُ اللهِ كَثِيرًا وَلَيَنْصُرَنَّ اللهُ مَنْ يَنْصُرُهُ إِنَّ اللهَ لَقَوِيٌّ عَزِيزٌ﴾.[1] ففعل (هدم) عكس البناء والتّشييد والتّعمير، وذكر الله عزّ وجلّالصّومعة، لأنّها جزء من الجامع، وما هو معروف عن الكفار واليهود أنهم سعوا إلى هدم المساجد والجوامع، حتى لا تعمر الأرض بأهل الإسلام، لأنّ الجامع كان نواة بناء المدن والحواضر الإسلامية، كدمشق والبصرة والأندلس.

فالجامع يمثل مظهرا دينيا، كرّسه هنا الخطاب القرآني، ومنه «نستنتج بأنّ العمارة هم أولى النَّاس بذلك، لكي يقارنوا ما يعرفوه من عملهم مع ما تدل عليه الآيات من معاني»،[2] فالمصطلح العمراني حين تحوّل من وظيفته النفعية إلى وظائف أخرى، تحول مفهوم العمارة من المعنى العادي إلى المعنى الفنّي المصاحب للمعايير الجماليّة، لم يصرّح بها النص القرآني، وإنما عبر عنها في عديد من الآيات القرآنية، ليشكل موسوعة معمارية في القرآن الكريم بين التّصوير والنقد المعماري، وهي مفاهيم وجدت في القرآن لتحدّد مفهوم الإسكان في الإسلام، أو بالأحرى فقه العمران ليتوحّد بعد ذلك النمط العام السائد في العمارة الإسلامية؛ كالأسواق والبيوت والجوامع، كذلك التّقيد بأوامر ونواهي العمل العمراني في القرآن.

ومنه تبين أنّ النّصّ القرآني كان موضحا لنط البناء، وكيف أدرج عناصره المعمارية وفق التّشريع الإسلامي، مراعيا في ذلك جلّ وظائفه النفعية والجماليَّة، دون الخروج من الإطار المتعارف عليه في عمارة الإسلام.

أ- العمارة لغة:

[1] صورة الحج، الآية 40.

[2] القرآن الكريم يدعو للبحث في تاريخ العمارة، حسان محمود الحاج قاسم، مجلة الهندسة، المجلد 16، العدد1، 2010، ص855.

«يقال عمر الله بك منزلك يعمره عمارة، أو أعمره جعله آهلا، ومكان عامر ذو عمارة، ومكان عمير عامرٌ، وأُعمرت الأرض وجدتها عامرَّة، وعمرت الخارب أعماره عمارة فهو عامر؛ أي معمور، وعمر الرّجل بيته يعمره عمارة وعمورا وعمرانا، ويقال لسكّان الدّار عامرٌ والجمع عمارٌ».[1]

والعمارة عن الفعل (عمر) يعمر فعل الخلاء والفارغ مملوء مزدحم، واستعمر الإنْسَان الأرض أي جعل فيها أهلا بعد فراغها، فجعل فيها السكن والعمارة، فالتّحول في الفعل (استعمل) غير مكانا بمكان آخر، أمّا الطلب فجعل الإنْسَان من هذه الأرض مطلبا له في العيش والقوت. قال تعالى: ﴿وَإِلَى ثَمُودَ أَخَاهُمْ صَالِحًا قَالَ يَا قَوْمِاعْبُدُوا اللهَ مَالَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرُهْ هُوَ أَنْشَأَكُمْ مِنَ الأَرْضِوَاسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا فَاسْتَغْفِرُوهُ ثُمَّ تُوبُوا إِلَيْهِ إِنَّ رَبِّي قَرِيبٌ مُجِيبٌ﴾،[2]فاستعمركم فيها أي جعلكم عمّارا فيها، فكان المعنى أسكنكم فيها أيّام حياتكم، فتحوّل من تكوين الإنْسَان الذي أصله تراب إلى مكان التّعمير، وهو المكان المستوى الصّالح للسكن

وتقول: أعمر فلان فلانا؛ أي جعله يسكنها مدة حياته،لكن لا تحول ميراثا، وهذا ما عرف عنه العرب في الجاهلية، وحاليا وما يسمى بالكراء مدّة معيّنة، تحول بينه وبين التّملّك، ونقول (المعمر) المنزل الواسع من جهة الماء والعمار والعمارة بفتح العين كل شيء على الرأس من تاج أو عمامة أو قلنسوة»،[3] وهو ما ظهر للعين وشهادة بين من مكان عال أو جهة الماء ونقول: «عمر النَّاس وعمرهم الله تعميرا، وعمر النَّاس الأرض يعمرونها عمارة، وهي عامرَّة معمورة ومنها العمران، واستعمر الله النَّاس ليعمروها، والله أعمر الدنيا عمرانا فجعلها تعمر ثم يخربها، والعمارة القبيلة العظيمة».[4] فالمعنى ليس نفسه، حيث تغيّر معنى العمارة من البناء الواحد العمارة كمجموعة من الخيم تعمر المكان، ويقال عمارة البعير أي

[1]لسان العرب، ابن منظور، م ج4، دار صادر، ط1، 1999، بيروت، لبنان، ص 604.

[2]سورة هود، الآية 61.

[3]لسان العرب، ابن منظور، م ج4، دار صادر، ط1، 1999، بيروت، لبنان، ص 605.

[4]كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، ج3، تح، عبد الحميد هنداوي، دار الكتاب،ط2003،1، بيروت، لبنان، ص 288.

كيس الذي يحمل المتاع أثناء السفر، ويقال عن الأجنبي الذي سكن أرضا بالقوة معمر مثل ما كان معروفا عن المعمرين الفرنسيين،«وأعمره أعانه على أدائها، وأن يبني الرجل على امرأته في أهلها، والفتح الشذرة من الخرز يفصل بها النظم وبها سميت المرأة والعمارة الرقعة المزينة التّي تخاط في المظلة»،[1] والتّعريف اللّغوي للعمارة ما دل على فعل التّعمير وبين العلو في الإنشاء والتّشييد.

ب – العمارةاصطلاحا:

هي فن تكوين الفراغ أو الحاجة الماسة لإعمار الأرض، وهي حاجة إنسانية كفطرة الحي واللذّة، يعمد الإنْسَانإلى إنشاء قوالب بمواد عرفها في الطَّبيعة، مشكلا السكن المعروف، فالحدث الأول لفعل الإعمار اتخاذالإنْسَان القديم من الكهوف والمغارات سكنا له،ثم انتقل إلى البناء بأغصان الشجر والأوراق مكانا يمثل المساحة التّي تضمن له الأكل والشرب، فهي في بداية الأمر تكوين وظيفي تدل على حاجة الإنْسَان؛ مثل البيت والصّلاة والبِيَع، ترتبط ارتباطاوثيقا بالحاجة الإنْسَانية، فهي تمثل نقطة استقرار الإنْسَان، وتحويل قيادة البدائيةواحتراف الزراعة، كان بالعمران الذي مثل انطلاقة المفهوم العمراني عند الإنْسَان، وقد سماه ابن خلدون بضاعة البناء، فهي المعرفة التّامة للإنسان بعد الصّيد لتفكيره الدائم بالشّيء الذي يدفع عنه الأذى من الحيوانات المتوحشة والمناخ، كالبرد والحر والرياح والأمطار، فهي «أداه فنية شاخصة تعكس من خلال منشآتها مستويات وحاجات المجتمع، والعمارة هي ذلك الفنّ الذي يتخذ من المادّة ركيزة ومن الفعل وسيلة للإنتاج».[2]

فالعمارة هي رؤية المجتمع للمستوي الذي هو فيه كالبداوة والحضر، شكل العمارة يؤرخ لعنصر الانتماءالاجتماعي ويبين مستوىالتّفكير في تلك الحقبة بين الحاجة الآنية في العمارة البسيطة عند الإنْسَان

[1] القاموس المحيط، الفيروز أيادي، تح، محمد الشامي، دار الحديث، ط1، 2008، القاهرة، مصر، ص 1441.

[2] أثر المسطح المائي على الشكل والتكوين المعماري– دراسة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الهندسة المعمارية، محمد سليمان عبد الله مسمح، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 2014، ص 30.

البدائي والنّظرة الدائمة في إنشاء مستعمرات وحواضر،فهذا هو دليل العمارة من مجتمع إلى آخر وفق نمط العيش.

والعمارة تختلف بين الحاجة والوظيفة، فهناك من يشيد السكن لحاجة الحفاظ على حياته، وهناك من يشيد المنزل لحاجة جماليَّة من خلال التّصميم والإبداع، فيتحول البناء من مجرّد تراكمات صخرية إلى نظام يهدف إلى تشكيل بناء وفق نظم فكرية مبدعة، تشتمل على العديد من التّخصصات وتوظيف العلوم المختلفة، كالرياضيات والهندسة والفيزياء والفنون، فالعمارة تغيّر مفهومها كمفهوم وظيفي، وهو الإسكان، إلى مفهوم آخر وهو مفهوم فني؛ يجمع في طياته كل فروع والعلم، فهي سجل تاريخي يحفظ للأمم ماضيها وحاضرها ومستقبلها في«ذلك الفراغ من الإبداع الإنْسَاني الذي يؤطر الذاكرة ويعطيها شكلا يحفظ ما اخترعته الأجيال من صور، وتجاري ما أرادتالتّعبير عنه من مواقف ومشاعر ومعتقدات».[1]

فالعمارة نتاج تجاري إنسانية خالصّة يُؤدِّيها الفرد تحت مؤثِّرات اجتماعية وعادات صبغت الإنْسَان الأول في أول وهلة في نقطة وضعه للشكل البسيط للمنزل الذي تمثل في الكهف، ثم جذوع الشجر، ثمّ الخيمة، ثم المنزل المصنوع من الطين والحجر، حاول فيها الإنْسَان الأول أن يتحول من السّيئ إلى الأحسن، بمواد شكّلها من الطَّبيعة، فشكّل الحجوم وفق تفكيره ورؤيته للبناء، لاحتضان الوظائف الإنْسَانية، والنشاطات اليومية التّي تقوم بها.

فالعمارة لم تخرج عن النظم الاجتماعية السائدة،ولو جرّدنا العمارة من إطارها الاجتماعي أو البيئي لتغيّر مفهوم العمارة من مفهومها الإنْسَاني إلى مفهوم فني خال من أي وظيفة إنسانية؛ فالعمارة «مرآة عادات المجتمع وتقاليده، فالمسكن هو مأوى المجتمع الصّغير، أو العائلة التّي تحدد كيانها مجموعة من العادات والتّقاليد،التّي تسيطر على حياتها، وتشكل كلّ ما يحيط بها، ويعمل على خدمتها

[1]فن العمارة، عمر سليم، كتاب منشور على الشبكة الدولية، ص 02.

داخل ذلك المأوى من أشكالالحجرات، وما يُؤدِّيه كل منها»،[1] فالإنْسَان ابن بيئته، يؤثر فيها ويتأثر بها؛ هو في تماس دائم مع واقعها، ينصهر داخلها ليحدث فعلا يتمثل في الكلام والغناء والرسم والنشيد، الذي يمثل ذروة صناعته الإبداعية، في محيط لا يعرف عمليَّة الإبداع والطريقة المثلى في التّصوير سوى الإنشاء لسدّ حاجته البيولوجية، وهذا منطق الإنْسَان الأول، ولم تتغيّر هذه النّظرة ولكن أصبحت لها طريقة أخرى في التّعبير الإنشائي من سدّ هذه الحاجة، وفق أطر فنية تتناغم والمحيط الذي يعيش فيه.

من هنا كان مفهوم العمارة كمصطلح يخضع للأطر الثقافية والاجتماعية والدّينية، هذه النظم هي التّي غيّرت مفهوم العمارة وشكلها، فالانتماء العقائدي مثلا يمثل فاصلا مهما في التّعريف بالعمارة، فمثلا الإنْسَان المسلم له علاقة قوية بالعمارة الدّينية التّي تمثل الهوية، فراح يغير فيها، ويحسن وفق شعوره بالانتماء عمارة المساجد تعمّ أنواعها، منها بناؤها ورمها، وإصلاح ما انهدم منها، ومنها قمها وكنسها وتنظيفها، ومنها تزينها بالفراش ونحوه، ومنها تعليق القناديل بها سرجها فيها، ومنها احترامها وصيانتها من القاذورات ونحوها، من لم تبن له كالكلام الدنيوي ومنها لزومها وكثرة اتبانها».[2]

ويظهر هذا الانتماء في تغيّر مفهوم العمارة من المعنى الاجتماعيللضّرورة الملحّة للسكن، والحماية من الظواهر الطّبيعيّة إلى الحاجة الدّينية في عبادة الله، الذي تمثل في إنشاء المسجد الذي أعطى مفهوماصطلاحيا آخر لماهية العمارة،التي مثّلت الانتماء العقائدي. قال تعالى: ﴿إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللهِ مَنْ آمَنَ بِاللهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ وَأَقَامَالصَّلاةَ وَآتَى الزَّكَاةَ﴾،وفعل (يعمر) من العمارة حدث مقترن بالزّمن الحاضر، يدلّعلى حاجة الإنْسَان المتجددة في تغيير نموذج بنائه؛ ليناسب تفكيره الدّيني، ويعمر الآن يظهر الفراغ الذي يشهر به الإنْسَان المسلم لهذا المكان الدّيني الذي يمثل معرفته الأول بمفهوم العمارة.

[1] فن العمارة، عمر سليم، كتاب منشور على الشبكة الدولية، ص40.

[2] المنهل العذب لكل وارد في بيان فضل عمارة المسجد، إبراهيم السقا، دار الأنوار، ط1، 1949، القاهرة، ص 05.

ومن المفاهيم القديمة للعمارة إنشاء قبور في شكل أهرامات، كان الإنْسَان القديم يدفن فيها، وكانت تقتصر على الأبهة والملوك (الخواص)،فكانت تدفن معهم الأثاث والأكل والذهب؛لاعتقادهم بوجود حياة أخرى بعد الموت، هذا الاعتقاد شكل من الأشكال الثقافية التّي كان المصريون يمارسونها في القديم؛ هي سلوك كان في تلك الحقبة مقبولا عند كل النَّاس،لكن حاليا تغيّر الأمر بسبب تغيّر نمط التّفكير في عمليَّة إنشاء القبور والغاية منها، فالإسلام سنَّ القبر لإكرام الجثة واحترام قداستها، فكان شكل القبر بسيطا لا يمثل تلك العناصر المخزنة مع الميت؛ لأنه فانٍ يقابل بالعمل الذي قدمه في الحياة.

فالمعتقدات الدّينية لها شكل حاسم في تغيّر مفهوم العمارة، خاصة تلك التّي لها علاقة بالدّين، كمكان للعبادة وممارسة الطقوس الدّينية أو القبور والأضرحة، فالتّاريخ والوعي الحضاري غير كثيرا من مفهوم العمارة من شكلها العادي إلى تصورات أخرى، جرت على الإنْسَان مجرى التّاريخ، وتغيّر الشعوب وسبل حياتهم بين الصّعوبة والتّفرق.

فالعمارة وعاء تاريخي يجرد عدة مفاهيم ونظم وعقائد؛ تساير الشعوب في تقدمها وتخلفها بين مظاهر الحياة فيها، وتظهر الوعي الذي وصلت إليهالشعوب، تؤرخ الأزمنة منذ بداية حياة الإنْسَان الأول ومعرفته للعمارة داخل كهف حقق له الغاية، وكرس عنده مفهوم الإعمار، ليتحول إلى شكل آخر من الإبداع والتّغيير، هذا التّحول كان تحولا من المفاهيم المعمارية كنظم ونظريات حاولت سبر آليات العمارة بمفهومها الاصطلاحي، وهي رحلة الوصول لحقيقة العمارة منذ أن بدأ التّاريخ بخط قلمه مراحل تطور العمارة، وكيف غيرت هذه المراحل من التّسميات ليس كمفهوم للشكل، ولكن كمفهوم للتوجه الذي تحول به الإنْسَان من إرضاء غايته الفطرية التّي جبل بها،إلى سعيه في ممارسة حياته بأشكالها المتعددة، هذه الأشكال ظهرت جليا في أعماله المعمارية، فأصبح مفهوم العمارة لا يعني الأشكال بصفة دقيقة أكثر مما أصبح يعكس مفهوم العمارة على تلك السلوكيات المصاحبة في ممارسة حياته العادية.

هذا هو مفهوم العمارة الذي سيطر كثيراعلى العلماء والمهندسين، الذين أجروا مسحا تاريخيا لتاريخ العمارة الإنْسَانية؛ بغية معرفة تلك المجتمعات، ومحاولة الكشف عنها وطريقة عيشها، وكيف مارست نظمها الاجتماعية والدّينية في قوالب معمارية مختلفة، شكلت انتماء الإنْسَان لوسطه.

فالمفاهيم المعمارية لم تخرج من فعل التّأثير والمؤثِّر، كيف قلب الإنْسَان البدائي البيئة الصّعبة وروضها لصالحه؛ ليتأثر بعدها بقواميس فرضتها الطَّبيعة عليه، فالإنْسَان دائم الصّراع مع وسطه، وهذا الصّراع أخرج لنا عدّة مفاهيم متعلقة بسلوكه كإنسان فعّال؛ يريد أن ينتصر دائما على الطَّبيعة، وهذا ما ولد له إنشاء المستعمرات التي كان البيت أوله، كعمارة للإنسان في شكل كهف أو خيمة، فأصبح مفهوم العمارة يرادف الحاجة، أي حاجة الإنْسَان في التّعبير عن رفضه للطبيعة أو قبوله لها، هذا الرفض والقبول ساعد على إنشاء ازدواجية عنده، التّعمير للحاجة والتّعمير للممارسة، فوجد عنده مفهومين أولهما: بناء مشيّد من عناصر الطَّبيعة؛ يهدف إلى حمايته من تغيّرات المناخ وقساوة الطَّبيعة، وثانيهما: روحيّ عقائدي، مثّل انتماءه ووعيه في شكل طقوس ومعتقدات دينية، وإفرازات فنية، وصل إليها بعد الراحة والدعة واطمئنانه لوضعه الاجتماعي، فبحث عن الإبداع والتّطوير في شكل عمارته وتغير معه مفهوم العمارة في شكلها البسيط إلى المعقد.

الفصل الأول : العمارة الإسلاميّة

المبحث الأول : لمحة تاريخية عن العمارة الإسلاميّة

المطلب الأول : العمارة الإسلامية في صدر الإسلام .

المطلب الثاني : العمارة الإسلامية في العصر الأموي

المطلب الثالث : العمارة الإسلامية في العصر العباسي

المبحث الثاني : خصائص العمارة الإسلامية

المطلب الأول : الرمزية الدينية

المطلب الثاني : وحدة العمارة الإسلامية

المطلب الثالث : عنصر الزخرفة

المبحث الثالث : وظيفة العمارة الاسلامية

المطلب الأول : الوظيفة الدينية

المطلب الثاني : الوظيفة الجمالية

المبحث الرابع : روافد العمارة الإسلامية

المطلب الأول : العمارة البيزنطية

المطلب الثاني : العمارة الساسانية

تمهيد:

العمارة الإسلامية نموذج لا يختلف عن النماذج الأخرى من حيث التطور والنمو حيث أخذت صناعة البناء في البلاد الإسلامية منحى تصاعديا من البساطة إلى الإبداع عبر مراحل مختلفة أرخت لها بعض الصروح المعمارية .

المبحث الأول: لمحة تاريخية عن العمارة الإسلاميّة

لم توضّح كتب التاريخ القديمة أو الجديدة ملامح العمارة الإسلاميّة بهذا المصطلح تاريخيا، وإنما هناك دراسات تحرت حركة البناء منذ البعثة المحمدية في شبه الجزيرة العربية، وصولا إلى الشّكل المعروف عن النموذج الإسلامي في التعمير على شكل العمارة الدّينيّة أو المدنية، وكان تقسيم الحقبة التاريخية في ظهور العمارة بمسمّاها الإسلاميّ على العصور المعروفة.

المطلب الأول:العمارة الإسلامية في صدر الإسلام:

في هذه الفترة لم ترتق العمارة أن تكون فنّا واضحا؛ يعطي الانطباع على أنّه شكل إسلاميّ من حيث الظّاهر والباطن أي التّصميم الخارجي والداخلي للعمارة، لأنّها في بداية انتشار الإسلام أخذت صيغة البساطة وعدم التكلف في التنميق والتزيين الذي يعتبر الصّيغة الرسمية لكل مدرسة فنية أو لون عمارة معينة، وهذا كان بسبب اهتمام المسلمين بالفتوحات الإسلاميّة التي كانت شغلهم الشاغل، كذلك التعريف بهذا الدّين الجديد الذي ظهر في شبه الجزيرة العربية بشكل بسيط، أفرغ هذه البساطة على جميع الفنون الأخرى التي تأثرت به كالشعر والخطابات، مرورا إلى العمارة.

كانت العمارة الإسلامية في بداياتها الأولى بسيطة بعيدة عن التعقيد والتكلف،وقد برزت بساطتها بوضوح في النماذج المعمارية الأولى؛ كالمساجد والمدارس القرآنية التي كانت وظيفتها الأولى التعريف بالدّين وعبادة الله، لذلك لم يضطر الفنان أو المعماري المسلم لأن يصبغها بأشكال أخرى، تلهي الناس عن قصدية العمارة ووظيفتها.

كان أول شكل للعمارة الدينية عند ظهور الإسلام . عبارة عن ساحة مستطيلة الشّكل، مخصّصة للعبادة، سمّيت بالمسجد، مع تخصيص بيت داخل المسجد لرسول الله محمد صلى الله عليه وعلى آله وسلم ، يتربّع المسجد على مساحة بأبعاد 100x100 ذراع، يحيطها سور من اللَّبِن، يرتكز على الحجر، به ثلاثة أبواب، وبنى على الضّلع الشّرقي من خارج هذا السّور تسع غرف صغيرة ملتصقة، وهي لأهل بيته عليهم السلام ،أمّا الجزء الشّمالي من داخل السّور فله سقفيّة صغيرة محمولة على بعض جذوع النخيل.[1]

يظهر هذا الشّكل من العمارة على أنّه بسيط من خلال مواد البناء المستعملة كالطين وجذوع النّخل وبسيط التصميم،فهو مكان للعبادة وإقامة شعائر الله، وفيه مكان لإقامة النّبي صلى الله عليه وسلم،وهذا إن دل على شيء إنما يدل على الزهد والتقشف الذي طبع العمارة الدينية في نشأتها ، ولكن لا يعني كما تدعي العديد من الدراسات الاستشراقية أن العرب قبل الإسلام لم تكن لهم دراية بالفنون المعمارية؛ بسبب الطبيعة الصحراوية التي كانوا يعيشون فيها، مما عمم عندهم الأسلوب البدويّ، الذي يقتصر على الخيمة المصنوعة من جلود الحيوانات وأوبارها، بحثا عن موارد الماء والأعشاب لدوابّهم، فتلك نظريات استشراقية تتعارض مع

[1] عمارة المسجد وتطورها في العالم الإسلامي، أحمد عبد المعطي الجلالي، دار الحكيم للطباعة، مصر، ط 01، 1990، ص: 09.

الحقائق التاريخية التي تؤكد أن مكة ويثرب والطائف وما إلى ذلك من المراكز في شبه الجزيرة العربية شهدت طرزا معمارية مترفة ومتأنقة وردت أوصافها في المراجع القديمة ومن الأدلة على أن العرب برعوا في فنون العمارة أثار البطراء في الأردن ومدائن صالح [1] بالإضافة إلى عمارة اليمن التي لا تزال محل دراسة واهتمام المهندسين إلى يومنا هذا .

ومهما يكن من أمر فإن المسجد الذي أقامه الرسول صلى الله عليه وسلم في المدينة المنورة كان النموذج الأول للعمارة الدينية والروح النابض للمدينة الإسلامية حيث صارت المدن الإسلامية فيما بعد تبنى وفق مخطط دائري بحيث يحتل المسجد وسط المدينة وتتحلق المنازل حوله .

وهكذا أصبح المسجد مركزا للأمة الإسلاميّة، ومركزا للمدينة المنورة من حيث الشّكل والمضمون،يمثّل للإنسان المسلم العقيدة والانتماء، وبات نموذجا في تصميم المساجد في أصقاع العالم الإسلامي، ثمّ ظهرت بعد ذلك أساليب بناء متنوعة على مرّ العصور، وأصبح ذلك التّصميم البسيط بمثابة النواة للعمارة الإسلاميّة الدّينيّة و المدنية،[2] والجدير بالذكر أنه في بداية الخلافة الإسلامية تم التقيد بهذا التّصميم البسيط للجامع ، ولم تطرأ عليه إلا القليل من التحسينات الداخلية ؛ لتعطي انطباعا بأنه مكان للعبادة والصلاة.

ينظر : العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها و مستقبلها، فريد محمود شافعي، عمادة شؤون المكتبات، السعودية،

[1]الرياض، ب ت ، ص: 06.

[2]– ينظر: المرجع نفسه ، ص: 03.

و لم تصل من المعلومات عن العمارة في بداية الإسلام سوى دار الرسول وبعض المساجد ذات التصاميم البسيطة ركائزها من جذوع النخيل و جدرانها من اللبن و أسقفها من سعف النخيل ، محاطة بأربعة جدران أو خندق أحيانا مثل مسجد الكوفة والبصرة،.[1]

والملاحظ أنّ هذا النموذج المعماري لم يبق حبيسا في شبه الجزيرة العربية، وإنما توسع ليصل مداه إلى آسيا وإفريقيا وأوروبا الغربية بفضل الفتوحات الإسلاميّة،وبقي المسجد النّبويّ على هيئته في خلافة أبي بكر وعمر،وعرف في العصور المتعاقبة كثيرا من الزينة والتحسينات التي جاءت بها الأمصار المفتوحة كمصر والشام وفارس، ووسّع عثمان بن عفان رواق الصلاة وأضاف ثلاثة أروقة أخرى أقلّ عمقا حول الفناء،وأصبح التّصميم النموذجي الذي يقتدى به في تصميم المساجد.[2]

مهّد عثمان بن عفان إلى ميلاد شكل داخليّ جديد من العمارة؛ ليثبت الفنان المسلم بعد ذلك الهوية والتميز لهذا النوع من العمائر،فحلّاه بالعقيدة، وصاغها على جدران المسجد في شكل زخارف وأشكال هندسية ونباتية، لينتقل إلى تشييد القصور والمساكن بعد هذه الحقبة التي لم يردنا منها إلا القليل، فجميع المعلومات التاريخية التي وردت عن العمارة الإسلاميّة في ذلك العصر وعصر الخلفاء الراشدين انصبّت حول مسجد النّبيّ وبضعة مساجد أخرى[3] كما أسلفنا .

---

[1]– ينظر: العمارة الإسلامية في صدر الإسلام، كمال الدين سامح، دار نهضة الشروق والنشر، القاهرة، مصر، 1987، ص: 05.

[2]– ينظر عمارة المسجد وتطورها في العالم الإسلامي ، مرجع سابق، ص: 10.

[3]– ينظر تاريخ الفن العربي الإسلامي، بلقيس محسن هادي، مكتبة الإسكندرية، مصر، 1990، ص: 19.

أ- العمارة الدّينيّة:

تعني المباني المنشأة لممارسة الطقوس الدينية ، وهي ما ذكرناه سالفا حيث عرضنا عمارة مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم والذي سماه أهل المدينة بمسجد الرّسول،والذي كانت وظيفته عبادة الله وتعليم الدّين الجديد،وعقد الاجتماعات،خاصّة المتعلقة بالغزوات والفتوحات الإسلاميّة.

ب- العمارة المدنية:

وهي العمارة المنشأة لوظيفة مدنية وعلى رأسها الكن فتقي المدنيين الحر والبرد وتمنحهم الأمان والاستقرار والتي كانت موجودة قبل ظهور الإسلام فقد ورد في الأثر أن الأنصار استقبلوا المهاجرين في بيوتهم وقاسم الصحابي الجليل أبو أيوب الأنصاري بيته مع النبي عليه الصلاة والسلام .وتعني أيضا المحلات التجارية والخانات والحمامات

إن البيوت والمساكن التي تحلقت حول مسجد الرّسول أصبحت فيما بعد النمط الشائع للمدينة الإسلاميّة،خاصّة مدينة الكوفة والبصرة اللّتين تأثرتا بالطابع العمراني للمدينة المنورة،ولم يخرج المسكن الإسلامي عن الطابع العام للبيت الذي شيد لأهل الرسول صلى الله عليه وسلم،لكن مع خلافة عثمان بن عفان تغير شكل المنزل وتجلى من خلاله تأثير أساليب العمارة الفارسية ، حيث استبدلت مواد البناء من السعف والطين إلى الأحجار والصخور بالإضافة إلى الرخام الذي كان في تلك الفترة يمثل الأبّهة والجمال والتأنق في الصناعة المعمارية. فقد ورد في التمدن الإسلامي لجرجي زيدان أن الدار التي بناها عثمان بن عفان كانت غاية في العظمة والبهاء، وظهرت في عهده الدور الفخمة، فكان لسعد بن أبي وقاص قصر

في وادي العقيق بالمدينة.[1] واتخذ معاوية قصرا منيفا حين عينه عثمان واليا في الشام ولما تولى الحكم بعده قام الطراز الأموي وهو أول طراز في تاريخ الفن الإسلامي .

ج- العمارة الحربية:

كانت بمثابة الواجهة الأولى للمدن الإسلاميّة،وتمثّلت وظيفتها في الحماية وصد هجمات العدوّ،فشيّدت الحصون والبروج المنيعة،وجعل لكل مدخل أبواب منيعة مقسّمة على أحياء المدينة ومداخلها، وهذا كله لحماية مكتسبات المسلمين بعد الفتح، وتوسيع رقعة الإسلام، ليشمل مصر والعراق ودمشق، فكان من الأهمية تشييد مثل هذه الأنواع من العمارة،مثلا عقبة بن نافع الفهري لما توجه بجنده إلى شمال إفريقيا، وفتح الأمصار هناك، عمد إلى بناء حصن يحميه ويثبّت ملكه في شمال إفريقيا،خاصّة ما عرف عن البربر في تلك الحقبة من رفضهم الدخول في الإسلام وردّتهم عنه في الكثير من المرات، وخروجهم على حكم عقبة وحكم المسلمين من بعده،«فوجد من الأنسب أن يتخذ مدينة تحمي جند المسلمين وأموالهم من عدوان أهل البلاد المفتوحة عليهم، فاختار موقع القيروان لسبب استراتيجي هام، وهو بعد الموقع عن ساحل البحر حتى

[1]- حضارة العرب في صدر الإسلام، حسن الحاج حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات، القاهرة، ط 01، 1992، ص: 413-414.

يكون المسلمون بمأمن من غارات الروم،ثمّ اختط عقبة في ذلك الموقع لنفسه دارا للأمارة، وبنى الناس من حولها الدور والأسواق،كما بنى فيها أيضا المسجد الجامع».[1]

ومن الملاحظ أنّ العمارة العسكرية ساهمت هي أيضا في إنشاء المدن الإسلاميّة، كمدينة القيروان مثلا التي وضعها عقبة بن نافع لغاية معينة بعد الفتح الإسلامي لشمال إفريقيا، وتأسيس مركز إسلامي آخر يزيد في وضوح فن العمارة الإسلاميّة، الذي خرج فعلا من النمط البسيط الذي عرف في المدينة ليشكّل مدنا وحواضر تماثل تلك الموجودة في الأمصار الأخرى؛ كبلاد فارس والهند والروم،ويعطي نفسا آخر لبناء ملامح حضارة إسلامية راسخة في شبه الجزيرة العربية وشمال إفريقيا، أساسها فن العمارة، ليعطي شكلا جديدا لهذا النّوع من الفن بصفته أسلوبا يبرز الهوية العربية الإسلامية ،ولم يكن مستوردا كليا، عكس ما تدعيه تلك الأفواه التي تقول أنّ العربيّ كان مولعا بالصحراء وصيد الضباع والتّغنّي بجمال ليالي الصحراء الحالمة، ولم تكن له دراية بالصّناعة العمرانيّة.وهذا لا يعني أننا ننكر أن أهل البداوة من العرب كانوا قبل الإسلام؛ يعيشون تحت النظام القبلي،الذي كان يشجّع النّزعة القبلية والعصبيّة وحياة الترحال الأمر الذي حال دون إنشاء البدو لحضارة سائدة، لكنّ الإسلام وحّدهم ووحّد صنعتَهم من خلال تخطيط المدن والقرى والمداشر والحصون،وكان هذا كلّه بعد الفتح الإسلامي.

[1]– حضارة العرب في صدر الإسلام، حسن الجامع حسن، مرجع سابق، ص: 420.

المطلب الثاني :العمارة في العصر الأمويّ (40هـ -132 هـ):

امتد عهد الحكم الأموي من عام 661 إلى عام 750 ميلادي، وفرض سيطرته على العالم الإسلامي بأكمله وظهر في هذه الفترة أول طراز في الفن الإسلامي حيث تخلى الحكام عن الزهد والتقشف واتخذوا القصور والمباني المنيفة فطورت العمارة الإسلامية بحيث استمرت التقاليد المعمارية السابقة مع استخدام مختلف افي مساحات الأبنية وفق متطلبات العقيدة والعادات الجديدة للحكام العرب[1]

وفي هذا العصر أخذت العمارة الإسلاميّة مجالا واسعا من التشييد،خاصّة عندما أمر خلفاء بني أميّة ببناء المدن والقصور والمساكن في دمشق، التي أصبحت فيما بعد عاصمة الدّولة الأموية وسعت إلى تطوير فنّ العمارة والخروج به من البساطة التي كان يعرف بها في صدر الإسلام.

سعى الفنّانون في هاته الحقبة إلى استلهام فنون أخرى مجاورة، بفعل الفتوحات الإسلاميّة خاصّة الفنون البيزنطية في العمارة،وعرفت العمارة بهذا قفزة نوعيّة من حيث الشّكل (التّصميم) والمضمون(الزّخارف)، خاصّة في العمارة الدّينيّة؛ كالمساجد والأضرحة، وفيها أبدع الفنان المسلم في مزج الفنون التّطبيقيّة الأخرى مع فنّ العمارة، ليخرج لنا صروحا معماريّة تنبض بالحياة، معبرة عن عقيدة أسّست لتميز العمارة الإسلاميّة عن العمائر التي تأثرت بها في بداية تكوينها.

[1] ينظر : عصر العمارة الأموية أبرز الخصائص والنماذج، ميرية جراح ،، فنون ، 06 ديسمبر 2021

مثّلت هذه الحقبة إذن ظهور الطراز الأول للعمارة الإسلاميّة،وتشكّلت فيها ملامح العمارة الإسلاميّة بجميع عناصرها، كهوّيّة فنيّة إسلامية، تحمل الرغبة في إبراز الدّين الإسلامي في أعمال فنية من طرف المعماري المسلم، الذي خرج بطابع قريب من الطابع المسيحي أو السّاساني، ولعلّ أهمّ صرح معماري شيّد في هذه الفترة (الذي يمثل نموذج العمارة الإسلاميّة بجميع مسمّياتها) هو الجامع الأموي في دمشق، وقبّة الصّخرة بالقدس الشّريف.

وبرز في الطراز الأموي في البداية التأثر بأساليب البناء البيزنطية، من استخدام للزخارف الحجرية والفسيفساء، ثم انتشرت فيما بعد الأساليب الساسانية من إيران ، حيث استخدم الطوب في البناء والزخرفة كما استخدم الجص أيضا في التزيين [1]

[1]: ينظر: عصر العمارة الأموية أبرز الخصائص والنماذجن مرجع سابق

مصدر الصورة: ميرية جراح ، عصر العمارة الأموية أبرز الخصائص والنماذج، فنون ، 06 ديسمبر 2021

ومن مميزات الطراز الأموي توظيف العناصر الرومانية والبيزنطية في فن العمارة وعلى رأسها الأعمدة. كما تميزت القصور الأموية شكلا ، بالفناء الذي يتوسطها ، وضمت القصور الكبيرة جدًا مجموعة من الوحدات السكنية المحيطة بالفناء، و ضم بعضها مساجد و حمامات. ومن خصائص هذا الطراز أيضا الزخارف النباتية البديعة ، والأشكال الهندسية المعقدة، المطبقة بمواد مختلفة، كالفسيفساء والجص والحجر والخشب ،فاستخدمت الفسيفساء على شكل جداريات كبيرة لتغطية الجدران والأرضيات. و ووظفت مادة

الجص في تغليف الأسطح الخزفية ، واستعمل الخشب في بناء القباب والأسطح وفي صناعة وزخرفة الأبواب والألواح[1]

كما زينت المباني المدنية بصور ومنحوتات لذوات الأرواح ، والجدير بالذكر أن الطراز الأموي تفرّد بظهور عناصر معمارية جديدة تتمثل في المئذنة والمحراب والمنبر وهي عناصر لم تكن موجودة من قبل بالإضافة إلى استخدام الأعمدة حيث هيمنَ هذا النمط على العمارة الإسلامية لاحقًا، و أما العقود فتتسم بالشكل الدائري ثم شاع استخدام القوس المدبب لاحقا . أيضا من المميزات توظيف الزخارف التي تضم آيات قرآنية وعبارات دينية ، وانتقلت هذه الخاصية عبر العصور وباتت من التقاليد المعمارية الإسلامية.[2]

المسجد الجامع بدمشق:

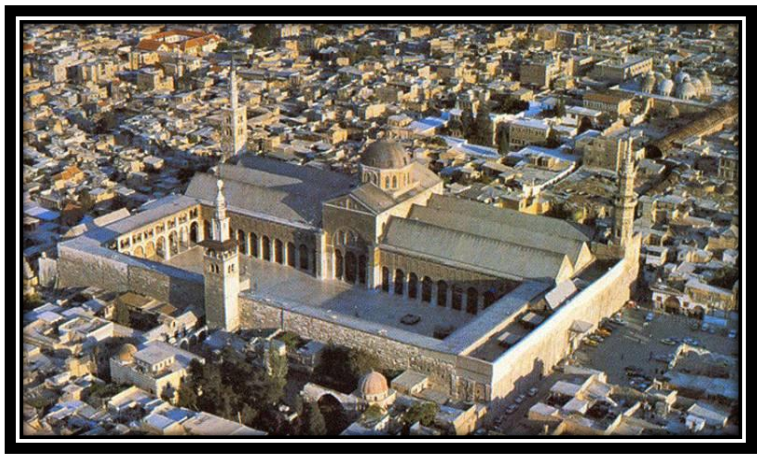
بدأ تشييده سنة 707 م على يد الخليفة الوليد بن عبد الملك فسخر له العمال من جميع أصقاع العالم حتى يكون هذا المسجد الأبهة والمنارة التي تمثل الإسلام في دمشق، والملاحظ أن الخليفة الأموي بنفسه كان حريصا على تشييد هذا الصرح لما يمثله من إرث تاريخي للإسلام أولا ثم العائلة المالكة ثانيا، "ويتألف المسجد من صحن كبير مستطيل الشّكل وإيوان رئيسي طوله 136 م وعمقه 37 م، وفي هذا الإيوان أروقة موازية للقبة ومحملة على أعمدة رخامية وفوقها أقواس أصغر منها وفي وسط هذه الأروقة رواق

[1] ينظر : : عصر العمارة الأموية أبرز الخصائص والنماذج/ مرجع سابق

[2] ينظر: المرجع نفسه

معترض يقسمها قسمين وتقوم فوقه قبة حجرية وفي طرفه نرى المحراب "[1] ويضم المسجد ثلاث قباب، وبه بيت مال المسلمين

ومع ذلك فإن هذا الجامع لم يخرج كليا عن الشكل العام لعمارة المساجد، فهو يشبه في تصميمه مسجد قباء الذي بناه الرسول صلى الله عليه وسلم، لكن مع توظيف أدوات أخرى للبناء كالرخام و الصخور مكان الطين والسعف واستعمال أعمدة تجانية مصنوعة من الرخام البراق مكان جذوع النخل، وقد شيد الوليد المسجد في منطقة كان فيها معبد روماني ضخم وكاتدرائية بيزنطية، يحمل أربعة أبراج في كل برج حوّلها إلى مئذنة دليل على سطوة الإسلام وانتشاره وقوته التي وصلت حتى أوروبا غربا (بلاد الإفرنج)، فتحولت الكنائس و الدير التي كانت تدعو إلى دين غير الإسلام إلى مكان تعلو فيه كلمة التوحيد وهذا كله بفضل الإسلام الذي وسع مجال هذه العقيدة من شبه الجزيرة العربية إلى أصقاع أخرى.



الشكل 01: المسجدالأموي الجامع بدمشق مشهدعلوي [1]

[1]– الوليد بن عبد الملك: العمارة الإسلامية فكر وحضارة، توفيق عبد الجواد ،مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1987، ص 138.

والداخل على هذا الصرح المعماري الفاره يجد نفسه سارحا في جمال تصميمه الداخلي، "فسقف المسجد مصنوع من قطعة خشبية مزخرفة باللون الذهبي ،وفي طرف سقف قاعة الصلاة وفوق الرواق الأوسط توجد قبة عالية جدا سميت قبة الشروق أعطيت هذا الاسم لارتفاعها الذي يشبه ارتفاع عش النسر، ويقع محراب الجامع مباشرة تحت القبة في الرواق الأوسط على حائط القبة والمحراب مزينا بالفسيفساء الملونة، وعلى يمين المحراب يقع المنبر"[2] تصميم مذهل لجماله ودقة ترتيب عناصر الزينة فيه من أشكال هندسية ورسومات نباتية زينت السقف وصولا إلى تباين الألوان الذي أحدثته الفسيفساء الملونة داخل الجامع، ومن جماليات هذا الجامع جدرانه المكسية بالفسيفساء المصممة وفق الطراز البيزنطي، ويعتبر الجامع واجهة علمية وأدبية لكافة طلاب العلم لكثرة أوقافه ومدارسه العلمية وكان يجمع داخله أشهر العلماء من داخل وخارج دمشق يناظرون في شتى العلوم فازدهرت بذلك الحركة العلمية خاصّة العلم الدّيني كتعليم اللغة العربية وعلوم القرآن من تفسير وفقه وشريعة، وجمعت أركانه بين الحياة العلمية وعبادة الصلاة، والجامع في الوهلة الأولى يعطينا انطباعا بصبغته الرومانية القائمة على كثرة الأعمدة داخله و "هذا الطراز يمكن أن يسمى بحق طراز القائم على الأعمدة **(Hypostyle)** لأن ميزته الرئيسية تكمن في إيجاد الفراغ باستعمال ماهر "[3]، والفنان المعماري المسلم أخرج لنا لوحات فنية بطابع غربي هلستيني فارسي انصهرت مقوماتها لتخرج لنا هذا الطابع من العمارة الذي ركز على الجانب الجمالي من جهة والجانب الوظيفي من جهة أخرى

---

[1]https://al-ain.com/article/188421

[2]– المدن والأثار الإسلامية في العالم، أحمد الرشيد الخالدي، دار الماعز، ط 01، 2009، دمشق سوريا، ص104–105 .

[3]– تراث الإسلام ، جوزيف شاخت ، تر: حسين مؤنس، تح، شاكر مصطفى دار المعارف، 1978، الكويت، ص 296.

" فالجامع الكبير صنع بأسلوب إنشائي مقتبس من العمارة الرومانية حيث يعلو كل عقد من عقود رواق الصلاة فتحتان معوقتان وذلك لتحقيق الأحمال الواقعة على الدعائم نظرا للارتفاع الشاهق لرواق الصلاة ذي المساحة الكبيرة "[1]وهذا ليسمح للهواء والضوء بالدخول إلى أرجاء الجامع، ومن التّصميم يتبين أن المعماري المسلم كان في غاية الدقة من حيث هندسة المكان ويوازن بين الشّكل الهندسي والفني لعمارة المسجد، فلم يغفل الجوانب الأخرى في التّصميم وأحدثها من خلال نموذج معماري متكامل يجمع بين الوظيفية و الجمالية، ونشعر أن المهندس المسلم أفرغ على العمارة الدينية نوعا من الروحانية التي تشبع بها وهي صفة وميزة ينفرد بها فن العمارة الإسلاميّة . "فكانت طبيعة المنشآت الجديدة ووظيفتها تصدر عن تلبية حاجات العقيدة الإسلاميّة والثقافة العربية وشروطهما،فظهرت الشخصية المتميزة و الأصالة في الفن الإسلامي " [2] فراحت العمارة الإسلاميّة خاصّة في عمارة الجامع تصنع لنفسها التفرد رغم المؤثرات البزنطية و الفارسية من خلال الزخرفة النباتية والهندسية،والابتعاد عن تصوير مشاهد الإنسان و الحيوان لحرمتها عند المسلمين خاصّة العمارة الدّينيّة والاكتفاء بالمشاهد الطبيعية التي غطت مساحات واسعة من العمارة المدنية والدّينيّة لتتمثل في ذلك في صورة الجنة ونعيمها.

[1]– عمارة المسجد وتطورها في العالم الإسلامي ،أحمد عبد المعطي الجلالي، مرجع سابق، ص 87.

[2]– العمارة العربية في دمشق، عمار عبد الرحمن، مركز الباسل، دمشق، 2008، ص123 .

قبة الصخرة :

تعتبر القدس مكانا مقدسا بالنسبة للمسلمين و المسيحيين وحتى اليهود لاعتبارات دينية كثيرة لكل فريق،لكن في العصر الأموي وبعد الفتوحات الإسلاميّة عمد الخليفة *عبد الله بن مروان سنة 72 هـ إلى بناء قبة الصخرة وهي ذات طابع ديني لينافس بها كنيسة القيامة ،فهو عبارة عن جامع يقع في مدينة القدس يجمع بين دقة التّصميم وجمال الصنعة، و يعتبر ثاني نموذج للعمارة الأموية بعد المسجد الجامع من حيث الجمال و يمثل الهوية الإسلاميّة كمركز صراع ديني دائم داخل الأقصى المبارك و هو معراج الرسول صلى الله عليه وسلم من الأرض إلى السماء وقد ورد ،في قوله تعالى : ﴿سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع العليم﴾ (سورة الإسراء، الآية 01).

للمسجد بعد ديني روحي يربط الإنسان المسلم بهذا المكان المقدس وهي علاقة جامعة جسدت في هذا الصرح المعماري العظيم، وهو صرح صخري "مثمن الشّكل قوامه مثمن خارجي من الحوائط يليه مثمن داخلي من الأعمدة و الأكتاف أيضا ،وداخل هذا المثمن دائرة من الأعمدة و الأكتاف أيضا،وفوق الدائرة قبة مرفوعة على أسطوانة فيها ستة عشرة نافذة، وهي مصنوعة من الخشب تغطيه من الخارج طبقة من الرصاص ومن الداخل من المصي"[1]، والدراسات الأثرية بينت أن قبة الصخرة قد شيدت على أنقاض مسجد قديم ليعطي الانطباع الإسلامي لمدينة القدس التي كانت تضم نماذج معمارية أخرى،فخشي الخليفة

[1]– العمارة الإسلامية فكر وحضارة، توفيق عبد الجواد، مكتبة الأنجلو المصرية، ،مصر، 1987، ص 138.

عبد الملك بن مروان أن تبهر أعين الناس فشيد هذا الصرح و في هذه المنطقة الحساسة وبهذا النموذج الذي يمثل عين السماء في شكل قبة صخرية تضاهي القباب المعروفة في العمارة البيزنطية،هذا من حيث التّصميم أو هندسة عمارة قبة الصخرة،أما من الجانب الجمالي فقد زيّن المسجد مجموعة من الزخارف التي عرفت في الطراز الأموي كذلك الفسيفساء التي تشكلت في مربعات داخلية حسنت الصورة الضوئية للقبة من الداخل إضافة إلى آيات قرآنية مخطوطة على جدران الجامع كآية الكرسي وسورة البقرة وآيات من سورة الإسراء و المعوذتين ،وقد رسمت هذه الخطوط بالعرض الكوفي وخط الثلث، ،كذلك وظفت الزخارف الرخامية على جدران قبة الصخرة .

ويتميز هذا المسجد باستخدام مربعات من الرخام الأبيض في تغطية النصف الأسفل من الواجهات الخارجية للمثمن الخارجي بالإضافة إلى الأفاريز الرخامية (الإطارات) التي تعلو الدعامات الحجرية المكسية بالرخام وكذلك الواجهات الداخلية للتثمينة الخارجية، حيث تحقق الأفاريز الرخامية المحفورة والمزخرفة بزخارف نباتية وهندسية التناغم والتجانس الكبير مع الزخارف الفسيفسائية من حيث ألوانها وموضوعات زخارفها.[1]

[1] ينظر: القيم الجمالية وهندسة العمارة في مسجد قبة الصخرة المشرقة وسبل الاستفادة منها في العمارة المعاصرة، خالد مطلق بكر عيسى، الجامعة الإسلامية، غزة، قسم الهندسة المعمارية، 2011، ص 76.

الشكل 02: مسجد قبة الصخرة[1]

هذا الطراز هو نفسه الذي استعمل في عمائر العصر الأموي الذي اهتم ملوكه بالصنعة والتحسين و التنميق مع مراعاة الطابع الهندسي للمنطقة، وهذا ما نلاحظه في عمارة قبة الصخرة التي خرجت عن الطابع المألوف لعمارة المسجد في شكله المستطيل لتحصن الصخرة التي صلى عليها الرسول –صلى الله عليه وسلم– صلاته قبل أن يعرج به إلى السماء،كذلك العمارة البيزنطية التي أثرت في شكل العمارة الإسلامية خاصة في هذا العصر مع الاعتماد على نمط الأعمدة والقباب،ومن خلال هذا العمل يتبين لنا أن العمارة الأموية جعلت هذا الفن يتقدم خطوات كبيرة في مسار النضج الفني من حيث الهوية والتسمية بمصطلح العمارة الإسلاميّة وبروز ملامح الطراز الأموي الذي يهتم بالزخرفة الداخلية بجميع مكوناتها خط عربي، أشكال نباتية وهندسية،أفاريز الفسيفساء والتي اجتمعت كلها من خلال عمل فني موحد ظهر في بوتقة فن العمارة الإسلاميّة بشكلها الأموي الجديد على خلاف البساطة المعروفة في عمارة صدر الإسلام و بانصراف عن

[1]https://www.google.com

تقاليد المدرسة البيزنطية و الساسانية التي تعتمد على التصوير الآدمي والحيواني ،باعتبار أن الوافدين الأوائل تأثروا بالطابع المسيحي في أول وهلة "، فقد تأثر المسلمون في سوريا وفلسطين بالعمارة المسيحية وأقاموا مساجد توازي في جمالها وعظمتها كنائس المسيحيين،وكان اعتماد المسلمين في البداية على الصناع و الفنيين من المسيحيين السوريين،وقد نشأ على يد الجميع الطابع الأموي في الفنون الإسلاميّة"[1]، وعلى هذا يظهر أن العمارة الإسلاميّة ذات الطراز الأموي تستعين في بداياتها بالمدارس الأولى في فن العمارة الإسلاميّة وطورت هذه النماذج إلى فن مستقل بذاته،من حيث الشّكل العام خاصّة العمارة الدّينيّة و نقصد هنا الجامع الأموي وقبة الصخرة بفلسطين " بحيث بدأ الفنانون و المهندسون يلتمسون العناصر الزخرفية تجميلا لعناصر البناء في المسجد و القصور ،والزخرفة في معظم الأحيان صلبة سطحية تكسو العنصر المراد تجميله،ولا تدخل هذه الحلية في تركيب البناء ....، فأصبح يطور في الأوراق و الفروع تطويرا يبعدها عن مظهرها الأصلي الطبيعي"[2]، وهذا ما يسمى بفن التوريق أو فن الأرابسك الذي شاع كثيرا في العمارة الأموية كطابع عام لها متداخلة مع فنون أخرى كالخط العربي و الرقش على الرخام.

إن العمارة في العصر الأموي أخذت طابع التنميق والتزيين كعنصر مميز لها متأثرا كذلك بالمشاهد العمرانيّة المفتوحة في الشام و فلسطين كإنشاء القباب و الأعمدة الرخامية التي عرفت في العمارة البيزنطية ،لكن رغبة الفنان المسلم في التميز وإبراز عقيدته في فن العمارة جعله يصهر جميع الفنون في بوتقة واحدة

---

[1]– دراسات في العمارة الإسلامية،السلام أحمد نطق، دار الكتاب،1989، مصر ،ص 12.

[2]– القيم الجمالية في فن العمارة الإسلامية، عبد العزيز سالم (محاضرات الموسم الثقافي الثالث لجامعة بيروت العربية) المطابع المصري، 1993، بيروت, لبنان، ص 10–11.

ليخرج لنا طللا تنبض بالحياة على شاكلة المسجد الأموي وقبة الصخرة ،هذه السنوج المعمارية ستبقى تمثل الهوية الأصلية لطابع العمارة الأموية و العمارة الإسلاميّة بشكل عام.

المطلب الثالث : العمارة في العصر العباسي : (132 هـ/232 هـ – 750 م /847 م)

لم تخرج العمارة الإسلاميّة في العصر العباسي كثيرا عن الطابع العام الذي عرف في العمارة الأموية ولكن مع تأثير الفن الساساني في فن العمارة، خاصّة المدنية منها كقصور الخلفاء وعوام الناس من مساكن،من حيث الزخرفة و الزينة وحتى تصميم وتشييد العمائر،والسبب راجع إلى أن الفرس كان لهم نصيب من الحكم في فترة خلافة بني العباس لأمور المسلمين،وامتزاجهم ومصاهرتهم لهم عن طريق الزواج والتجارة وأمور الخلافة خاصّة الجانب السياسي و العسكري الذي كان يمثل نصف جيش المسلمين في تلك الحقبة،هذا الأمر الذي أتاح لهم نقل جميع فنونهم إلى العرب بما في ذلك فن الزخرفة التي أخذت حيزا كبيرا في الأعمال المعمارية في العصر العباسي خاصّة في تشييد الأواوين التي تميزت برحابتها وضخامتها، فغيرت العمارة ذات الطابع العباسي من شكل الأعمدة و الأقواس باستخدام الأكتاف والدعامات و العقود المدببة ،إضافة إلى تعدد القباب في عمارة واحدة ،وتطوير المآذن المعروفة في الطابع العام للعمارة الإسلاميّة إلى شكل حلزوني في عمارة مسجد سمراء الجامع و الأبراج الملتوية في *بابل ،هذا من حيث الهندسة الخارجية للعمارة،أما فيما يخص التزييناتو الحلل الداخلية للعمارة في العصر العباسي فقد تغيرت كثيرا حيث نجد أن الأعمال الفسيفسائية قد غابت في الطراز العباسي وصلت مكانها تغطيه جدران العمائر بالجص المزخرف،الذي أصبح الشّكل العام للعمارة العباسية ومساكن سمراء ببغداد والتي عرفت عند الساسانية"، كما شهد الطراز العباسي نفسه مولد ابتكار الخزف ذي البريق المعدني سواء في الأطباق أو

الأواني أو التربيعات كتلك التي تكسو جدران القبلة بجامع القيروان و المستوردة من بغداد،وبالنسبة للزخرفة الكتابية فقد ظل الخط الكوفي مفضلا لوضوحه وجلاله مع التحرر من الجمود الذي ساده في العصر الأموي"[1]

فالعمارة العباسية لم تتحرر كليا من شقيقتها الأموية وإنما أرادت أن تضيف نمط آخر لوجه العمارة الإسلاميّة،وكان من أهم معالم هذه العمارة دون احتيار وهو المسجد الجامع بسمراء،وجامع أحمد بن طالون لبروز الطراز العباسي في هذه المنشآت بوجه خاص التي تشبعت بروافد الفنون الفارسية

المسجد الجامع بسمراء :

هذا العمل المعماري حافظ على الطابع الهندسي المعروف في عمارة المساجد وقد شيده المتوكل سنة 848 م إلى 852 م،وهو عبارة عن شكل مستطيل كبير المساحة ليسع عددا كبيرا من المصلين و المشاهد لهذا الجامع يلاحظ عودة الطابع البسيط الذي كان معروفا في عمارة مساجد صدر الإسلام كالكوفة و البصرة ومسجد قباء الذي بناه الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام في المدينة المنورة "، فقد كان سقفه يقوم على أكتاف متصلة بها أعمدة من الرخام وكان سوره العظيم مدعما بأربعين برجا قطر كل منها حوالي خمسة إلى أربعة أمتار وبروزه عن الجدران 2 متر ،جدرانه كانت مزينة بموزاييك من الفصوص الزجاجية."[2]

[1] تاريخ العمارة الإسلامية و الفنون التطبيقية بالمغرب الأقصى، عثمان عثمان اسماعيل، الهلال العربية، ج1، ط1، 02، 1992، ، المغرب، ص 183.

[2] العمارة الإسلامية فكر وحضارة، توفيق عبد الجواد، مكتبة الأنجلو المصرية، 1987، مصر، ص 146.

الشكل 03: مئذنة المسجد الجامع بسمراء [1]

وهذا النوع من العمائر القائم على الدعامات و الأكتاف المتصلة يقوم بوظيفة رفع السقف ليكون رحبا وواسعا من الداخل يسمح للهواء و الضوء بالنفوذ إلى داخله،وقد كان المسجد في العصر العباسي لبة تشييد المدن خاصّة إذا تحدثنا عن مدينة الكوفة و البصرة بالعراق فمثلا" عندما باشر المنصور بنفسه تخطيط بغداد عاصمة الخلافة عام 49 هـ(766م) أن يكون موضع المسجد الذي اندثرت أثاره اليوم إلى كونه يمثل تطور المساجد الذهبية في الإسلام "[2] فقد كان الأول من نوعه بمأذنته الملوية ويعتبر من بين أهم المعالم الأثرية التي شيدها المسلمون بالطراز العباسي

جامع أحمد بن طولون:

تم تشييد الجامع سنة 878 م وهي تحوي على صحن مكشوف مربع الشّكلبجنباته أروقة،الأكبر فيها يؤدي إلى القبلة "وقد شيد الجامع بحجر أحمر داكن وأقواس الأروقة محمولة على أكتاف أو دعامات ضخمة

[1] https://www.google.com

[2] – تاريخ العمارة الإسلامية و الفنون التطبيقية بالمغرب الأقصى، عثمان عثمان اسماعيل، مرجع سابق، ص 183.

من الطوب تكسوها طبقة سميكة من الحصى،ولهذه الدعائم أعمدة من الطوب أيضا مندمجة في زواياها الأربعة ولكنها للزينة فقط ."[1]

وهذا المنحى في الهندسة يأخذنا للقول بأن النمط السائد في العمارة لم يتغير كثيرا وبقي على شكله الأول والحديث على الجامع فهو يعتبر من أكبر الجوامع في هذا العصر بشكله المستطيل الذي يتربع على مساحة كبيرة جدا، فهو يحوي على ستة محاريب كلها باتجاه القبلة وهذا النوع نلمسه في العمارة البيزنطية من كثرة الموزاييك والتيجان التي رسمت على جدرانه.

إن العمارة الإسلاميّة في العصر العباسي تأثرت كثيرا بالفن الفارسي في الخصائص التجميلية وكذلك طريقة البناء و المواد المستعملة في عملية البناء، من خلال عملية تغيير شاملة في شكل المئذنة و المحراب وتغيير الزخارف النباتية و الأشكال الهندسية بالزخرفة الجميلة والخزف ذو البريق المعدني الذي كسى غالبية جدران العمارة العباسية وميزة أخرى أنها حاولت العودة إلى هندسة العمارة المدنية في شكلها المستطيل المعروف في صدر الإسلام،القائم على بناء المدينة من حوله ليصبح مركزا للمدينة الإسلاميّة كطابع ينفرد به شكل العمارة الإسلاميّة ذات الطراز العباسي خاصّة جامع حمد بن طلون"، فقد تتبع تخطيط النظام التقليدي لشكل الجوامع في العصر الإسلامي ونضج كبير في عدد النواحي المعمارية والزخرفية في حسن اختيار موقعه وتصميمه وأسلوب بنائه وجمال عناصره الزخرفية والمعمارية "[2]، فهو بحق عمارة إسلامية ذات طابع عباسي خالص من حيث الشّكل والمضمون،هو يمثل هوية العمارة الإسلاميّة في العصر العباسي من جميع

[1]– المرجع السابق ص 143.

[2]– المدن والآثار الإسلامية في العالم، أحمد الرشيد الخالدي، دار المعز، ط 01، 2009، عمان، الأردن، ص 97.

الجوانب ليس بسبب المؤثرات الفارسية و إنما للروح الدّينيّة التي ظهرت في تصميمه متمثلة في العمارة الدّينيّة بشكل خاص لأن الخليفة يتولى حكم المسلمين يسعى جاهدا في تشييد المساجد و الجوامع التي تمثل غاية المسلمين وتبين اهتمام الخلفاء بالدّين الإسلامي.

الشكل 03: جامع أحمد بن طولون [1]

بعيدا عن النزاعات القائمة على السلطة و الخلفة خاصّةالعصر العباسي الذي ازدهرت فيه عملية تشييد العمائر الدّينيّة في العراق ومصر التي كان لها نصيب وافر من هذا النوع على شاكلة جامع حمد بن طلون الذي رسخ فكرة لا عمارة تعلو على عمارة الله من خلال شكل بناءه، وشكل مئذنته ليصبح منارة للإسلام ومنبرا للعلم والمعرفة << فقد أصبح لهذا المسجد من تجديده نظارة وأوقاف تدير الأمور المالية والعلمية،بل وكان أول مشرف على نظارة الأوقاف بدر الدّين محمد جاعة،قاضي القضاة فصار شأنه شأن مسجدي الأزهر وعمرو بن العاص في مصر >>[2]وهذا يدل على أن العمارة الدّينيّة بقيت محافظة على

---

[1]– https://www.google.com

[2]– المدن والآثار الإسلامية في العالم، أحمد الرشيد الخالدي، مرجع سابق، ص 97.

وظيفتها السابقة بين العبادة من جهة وبين تعليم تعاليم الدّينالجديد،وما شكل جامع حمد بن طولون إلا نموذج واحد من عديد النماذج التي رسخت فكرة النضارة في الأماكن الدّينيّة لتبين أن المكان يتحدى شكله الدّيني إلى شكل آخر من الأقطاب التعليمية المعروفة،وهو فكر جديد يركز في الجوامع العباسية التي استحدثت مراكز التعليم في المساجد و الجوامع على سبيل المثال مسجد القيروان و الأزهر بمصر هي أشكال تعدت الأنماط للتعارف عليها لتكون أكثر أكاديمية بما هو معهود في العمارة الأموية والعمارة في صدر الإسلام،ورغم تعدد أنماط البناء وأساليب التّصميم بقيت الهوية العباسية راسخة في عمائر العراق ومصر ،خاصّة تلك التي مازالت قائم إلى حد الآن بسبب الترميمات والزيادات التي طالتها للحفاظ عليها كإرث إسلامي وعباسي في نفس الوقت،ومعلوم أن جامع أحمد بن طولون يعتبر ثالث المساجد الجامعة التي شيدت بمصر ،الذي لا يزال يحتفظ بأغلب عناصره المعمارية "[1]، وهذا بسبب الهيئة التي جندها الخلفاء تباعا للحفاظ على المعالم الدّينيّة،وماهو ملاحظ في جميع العمائر الإسلاميّة بما فيها التي شيدت في العصر العباسي كما اندثرت بفعل العديد من العوامل كانت سياسية (الخلاف)أو بفعل العوامل الطبيعية إلا المنشآت الدّينيّة فبقيت على شكلها أو مع زيادة في حجمها والأشغال الداخلية فيها ، وأخص بالذكر هنا جوامع مصر والعراق التي أصبحت الآن منبرا للتعليم،ومكان يجتمع فيه الكثير من العلماء في جميع التخصصات ،والعمارة الإسلاميّة في العصر العباسي لم تكن فقط للعبادة والتعليم والسكن ،وإنما كانت السباقة في إنشاء أنواع أخرى من العمارة كالعمارة الطبية التي لم تكن معروفة في العمارة الأموية وكان يطلق عليه اسم البيمارستان وهو عبارة عيادة صغيرة مجهزة بالوسائل الطبية التي كانت معروفة في تلك الحقبة، ومن الأعمال المعمارية الخاصّة

[1]– العمارة الإسلامية في مصر،أحمد عبد الرزاق أحمد،دار الفكر العربي،ط1، 2009، مصر، ص 49.

بالطب في تلك الحقبة البيمارستان ألنوري وهو عبارة عن مكان وضعه الملكالعادل نورالدّين محمودزنكي للاستشفاء ومعالجة المرضى تم العمل عليه أول مرة سنة 549 ه كلبنة أولى للأعمال المعمارية خاصّة بهذا المجال فخرجت بذلك العمارة الإسلاميّة من النمط المعروف الكلاسيكي البناء من أجل الفن إلى التشييد من أجل الوظيفة وليس الطب فقط المجال الذي عني بها في هاته الحقبة بل توسع ليشمل تخصيص أماكن للتعليم مستقلة عن المسجد وأخرى للقضاة و أماكن للشرطة كنظام أستحدثه الخليفة العباسي هارون الرشيد، هذا مجال واسع أخذته العمارة الإسلاميّة كطابع فني راسخ في الأمة العربية التي عرفت هذا الفن وأبدعت فيه بشكل مدهش وحاولت إخراج هذا الفن من الوظيفة العادية ليمارس هو بشكل طقوسه العقائدية من متطور رمزي ديني خالص تجسد في أعمال الفنان المسلم في العصر العباسي،فلم تبقى هناك عمارة إلا ورسخت فكرة التعارض مع البناء من أجل البناء بل تعدى هذا إلى توصيل الأفكار و المعتقدات الدّينيّة وحتى التّصميم المعماري المسلم للعمارة كان يجسد فيه الهوية و المعتقد السياسي للخليفة هذا من جهة،ومن جهة أخرى العمارة الإسلاميّة كانت حلقة وصل بين الخليفة ورعيته،فهذا الأخير كان يستعطف الرعية بهذه الأعمال الفنية التي كرست سلطة الإسلام وبينت أن الخليفة لن يخرج في نظام حكمه الدّين الإسلامي الذي يعتبر الشعور العام للمسلمين وحلقة وصل السلطة والرعية التي كانت نظهر لهذا المنجز كعمل يوفر الراحة الدائمة لها ويحفظ لها ممارسة شعائرها بكل حرية ،كذلك توفير سبل العلاج كمكان خاص استحدثته الخلافة للصحة أو بالعودة إلى البيمارستان النوري من حيث هندسته فإنه يخرج عن الطابع العام للعمارة العباسية المتأثرة بالفن الفارسي فقد حافظ على قاعدة الزخرفة الجصية في عملية التزيين " ويتألف البيمارستان من باحة سماوية أبعادها ما بين (20.15 متر) تتوسطها بركة ماء مستطيلة الشّكل (7.8.5م)، وتحيط بالباحة أبنية

يتوسطها في كل جهة إيوان وعلى جانبه غرفتان ،وكلها مسقوفة بالعقود المتقاطعة،أما الأواوين الثالثة الذي يحتويه البيمارستان فقد زينت بعقود مدببة من النوع المخمس كانت بمثابة الواجهة لطراز العمارة السلجوقية بدمشق"[1]، و على الرغم من أن العمارة لا تقتضي هذا الاهتمام المبالغ غي عملي التّصميم و الإبداع إلى أن المعماري المسلم روج لفنه في جميع عمائرها وليس فقط القصور والمساجد،هي عقلية ترسخت في جميع عناصر المجتمع الإسلامي بأن يضعوا الهوية الإسلاميّة في جميع أغراض حياتهم من أكل و المتمثل في الزينة و الزخارف التي تشكلت في نماذج الصحون والموائد الفخمة المطرزة،كذلك الثياب التي أخذت مجال أوسع في فن الزخرفة الفارسية،هي مجالات استحقت أن تكون ممثلتا في طابع جامع وهو العمارة داخل الإسلاميّة بجميع مكوناتها وبمختلف أنواعها و الوظيفة التي تؤديها هذه العمارة داخل حيز المجتمع الإسلامي الذي طبع في عقله صورة النموذج الإسلامي المتحرر من قيود البساطة في مجال الفنون التطبيقية التي كانت وشاح العمارة الإسلاميّة داخليا وخارجيا، وأرخت لعصر جديد لفن العمارة الإسلاميّة التي أخذت حيزا كبيرا من خلال الرخص التي قدمها الخلاف من أجل إنشاء العمائر بشتى وظائفها دون الخروج عن ماهو معروف في الطراز العباسي.

إن العمارة الإسلاميّة بشكل عام مرت بمراحل مثلث البساطة في صدر الإسلام والتأثر بالعمائر القبطية و الساسانية و البيزنطية في العصرين الأموي و العباسي ،ثم الإبداع و التميز في عمائر المغرب والأندلس ،فاللمحة التاريخية لحياة العمارة الإسلاميّة في العصور الثلاثة تبين الشّكل العام لمصطلح الفن المعماري الإسلامي ،فالمنطق كان صحيحا وهو توحيد شكل العمارة خاصةالدينية ليكون المسجد النواة التي

[1]– العمارة الإسلامية في دمشق، عمار عبد الرحمن ،دمشق عاصمة الثقافة العربية، مركز باسل دمشق ،ص57–58.

وضعت آليات تشييد الصروح المعمارية وفق المنطلق الدّيني من البساطة إلى الإبداع و التميز ،هي مراحل أظهرت لنا الجهد الجهيد الذي بذله ومزال يبذله الفنان والمعماري المسلم من أجل التميز و الإبداع ،وحفاظا على تاريخ المسلمين وحضارتهم في جميع أصقاع المعمورة ،فالحضارة المادية حاليا من سبل ذكر الأقوام والشعوب ،ومن هذه الحضارة المادية العمارة .

المبحث الثاني :خصائص العمارة الإسلاميّة:

العمارة الإسلاميّة ليست نموذج متكرر من العمارة القديمة شكلا و مضمونا، كما تصوره الكثير من المستشرقين الذين تعرضوا إلى فكرة أصول العمارة الإسلاميّة من حيث تاريخ نشأتها و أصولها الفنية التي أخذها الفاتحون للأمصار التي وجدت فيها العمائر القبطية والبيزنطية والساسانية حضارة بكمال فنها وتفرد أشكالها،لكن هذا التصور يمحق اجتهاد الفنان المسلم في ابتكار فن إسلامي بعيد كل البعد عن هذه الفنون وهذا بعد النضج الذي وصلت إليه العمارة الإسلاميّة في عصريها الأموي والعباسي ،دون إلغاء تلك المؤثرات التي صاحبت العمارة كالعمارة القبطية و الفارسية، فالظاهر في العمارة الإسلاميّة بيان تفردها عن العمائر الأخرى بعديد الخصائص و المميزات أهمها:

المطلب الأول : الرمزية الدّينيّة:

إن شكل العمارة الإسلاميّة بشكل عام يعطيك انطباعا بوجود روح دينية فيها خاصّة في النسيج العمراني الخاص بالعمائر الدّينيّة كالمساجد و الأضرحة لما تمثله بالنسبة للفنان المسلم الذي أفرغ فيها معتقداتهالدّينيّة التي يؤمن بها فكان الدّين أحد المواضيع التي تناولها المعماري المسلم في تشييد عمائر

خاصّة في المرحلة النهائية من البناء وهي مرحلة الزينة ووضع الزخارف التي أبدع فيها أيما إبداع، وراح يرسم على جدران عمارته ما يمثل عقيدته كفنان مسلم فجعل من القرآن الكريم مادة لتشكيل خطوطه على طول العمارة الإسلاميّة من آيات الذكر الحكيم وأسماء تدل على صفات الله عزوجل في تصور العبودية والتضرع لله عز وجل،فكان الفنان المسلم دائم البحث عن رموز وأشكال تجسد انتمائه للدين الإسلامي فاستعمال الأشكال الهندسية والنباتية و الآيات القرآنية و القباب و المآذن ليوحي بها على خنوعه التام لله عز وجل فهذا النمط الرمزي من البناء لا تجده في العمائر الأخرى لأن موضوع الفن هنا هو فن إسلامي خالص جسده المعماري من خلال العديد من الرموز و الدلالات فالعمارة هنا " لا نجدها تخرج عن المواضيع الدّينيّة بالدرجة الأولى من بناء المساجد و المدارس والتكايا ،ومن زخرفة بالآيات القرآنية،وكثيرا ما كان الباعث من الأعمال الفنية باعثا دينيا "[1]

فتميز العمارة الإسلاميّة كان تميزا بالطابع الذي كرسه الدّين الجديد ورسمه الفنان المسلم في أشكال بديعة ومتلونة بلون العقيدة الذي أضاف للعمارة الإسلاميّة خطوة أخرى في مسار التميز و التفرد من خلال وجود الطابع النفسي الذي يمثل الفنان المسلم بحد ذاته أو تلك التصورات الأولية التي كان يريدها الخليفة أو الأمير،يعني مخطط يدل على حقبة الحكم الذي تشيد فيه هذا الصرح، فتعددت العمائر الإسلاميّة وتنوعت بتوالي الحقب عليها وبقي نسيج الدينيسيطرعلىمعظمها،فمثلا الزخارف النباتية لم يضعها الفنان المسلم عبثا على جداريات العمارة الإسلاميّة كأسقف المساجد وقبابها ومداخل أبوابها،وإنما لبيان دلالة معينة وهي التسامي نحو السماء، في تدل في البداية على التجدد والنمو وهذا ما ينعكس

[1]–أراء ونصوص في الفنون الإسلامية، سعاد الناصر عين شمس، مركز الكويت للفنون الإسلامية، ط 01، 2008،ص87.

على الدّين الإسلام يفي بدايته الأولى فتمثيل الزروع والحب و الخضراوات التي رسمت ماهي ترجمة لما هو موجود في القرآن الكريم كأن المعماري المسلم اقتبس منه ليشكل لنا تلك الألواح الفنية أو الأدبية إن قلنا أنها اقتباس فمثلت قصيدة شعرية نظمها صاحبها ليتغنى بمحبوبه.

فأصبحت العمارة ها هنا ديوان شعري يؤرخ لمرجعيات الفنان وانتماءاته، فلو بحثنا في رمزيات الزخرفة النباتية وعلاقتها بكلام الله لقوله تعالى : ﴿هو الذي أنزل من السماء ماء فأخرجنا به نبات أكل شيء فأخرجنا منه خضرا تخرج منه حبا متراكبا ومن النخل من طلعها قنوان دانية وجنات من الأعناب و الزيتون والرمان متشابها وغير متشابه أنظروا إلى ثمره إذا أثمر﴾[1]، ويظهر لنا من كلام الله عز وجل أن الأرض منبت الزرع وهي البداية الأولى لتسامي الخلق (الزرع والنباتات) وتصاعدها نحو السماء باحثة عن الماء و الضوء فتصبح متشابهة فيما بينها من حيث الشّكل والوظيفة،هذا التنوع يعطي بهجة وسرورا في النفس البشرية وهذا الانفجار المعجز للحبات المتأصلة في كيان الأرض فتبدع في التوائها وتموجها ،فالمعماري المسلم سرق هذا النوع من الطبيعة ليحوله إلى زينة على جدران قصر أو مسجد أو بيت أو باب أو صومعة ليعطي بذلك الحياة لها فتخرج من موات الجماد إلى حياة الرمز الذي بث فيها القلب النابض بالحياة،وحتى يلمس الناظر لها تلك الروح الدّينيّة لهذه الإبداعات للخروج بفن ديني خالص.

" وقد اعتمد جوهر العقيدة الإسلاميّة على فكرة التوحيد بالخالق عز وجل، تلك العقيدة التي مثلها المصمم المسلم رمزيا وفكريا من خلال الأشكال المعمارية التي عبرت عن وجدانية الخالق في شكل المئذنة ومركزية القباب وقد انتمت تلك المحاكاة الزخرفية التجريدية التي ترمز لعظمة الخالق بالانسيابية في الخطوط

[1]– سورة الأنعام، الآية 33.

والاتزان الهندسي والتوافق اللوني "[1]، الذي يوحي بشكل كبير إلى الدّين الإسلامي الذي يتصف بالتوافق و الاتزان في كل شيء مما جعل المصمم المسلم يتأثر بعقيدته ليؤثر في عمله ويعطيها مسحة دينية تتصل بالأفق الأعلى خاصّة حينما يرتبط هذا النوع من الزخارف بالقباب والمآذن فنرى الفنان يكثر فيها الزخارف لاعتقاداته بارتباط القبلة و المئذنة بالسماء وهي وضعية يتخذها المسلم حين الدعاء (التوجه نحو السماء)، كل هذا حينما تندمج روح الفنان المسلم مع عقيدته فيصبح مجبرا على استعمال هذه الرموز والدلالات لأنها المادة أكثر تأثيرا على النفس البشرية" فالشّكل يوضح مفهوم المحاكاة الفكرية والرمزية ،والتي تعتمد في جوهرها على الرمز والذي يعد أحد أشكال التعبير في العقيدة الإسلاميّة ومثال ذلك خط السماء الخاص بالجوامع الإسلاميّة والمزين بهذه التكوينات و التشكيلات التي تسمى العرائس و التي تمثل رمزية كبيرة "[2] فالذي يشاهد العمارة الإسلاميّة يقارنها بالموشحات أو فن الترسل لما فيه من جناس وبديع اللون فلا تجد عمارة إسلامية إلا واحتوت على هذه المؤثرات الدّينيّة من أشكال هندسية كالدوائر التي تمثل مركزية السماء والأشكال النجمية والنباتية و الخطوط الكوفية التي سيطرت على جدران العمارة الإسلاميّة.

فالمشاهد لهذا التلون المبدع يرسم في كيانه فسيح الأرض بزروعهاوشساعة السماء بنجومها دليل على روعة الخالق وتجسيد الخالق في فن العمارة الإسلاميّة"، فنحن أمام فن موشح بوشاح الروح يرسل رسائل إلى العقل ليتجاوز مرحلة التلقائية و التعبيري العفوي جاء ليؤكد الروح الشمولية للفكر الإسلامي من

[1]– القيم الرمزية والإبداعية للطراز الإسلامي في العمارة و التصميم الداخلي، شريف حسين أبو السعدات، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، مجلد 18، ع2، 2010، ص 203.

[2] القيم الرمزية و الإبداعية للطراز الإسلامي في العمارة والتصميم الداخلي، شريف حسين أبو السعدات، مرجع سابق، ص 204.

هنا أصبحت للعناصر المعمارية الإسلامية معناها بل أصبحت هي الموضوعات التي يفضلها المعماري، فإيمان المعماري المسلم دفعه إلى رصد الكون وظواهره من جميع المحاور الممكنة وهكذا أصبحت علاقته بالكون"[1]، فلا يخرج عنها يحاول مرة بعد مرة تقليد نبض الحياة ليسقطها على أعماله الفنية التي تخرج في شكل أعمال معمارية تجسد الحكمة من خلق الله عز وجل في تلون وتمازج تلك الرمزيات الفنية في الفضاء الداخلي للعمارة الإسلاميّة فتحوله من كتل مبنية صامتة إلى عمارة تتفجر بالحياة وهذا الحكم ينطبق على جميع أعمال المسلمين في جميع في جميع أصقاع العالم وبتعدد انتمائها الاجتماعي ،حتى وبخلاف العمارة إلى الفنون الأخرى كالنسيج وصناعة المنحوتات و الرسم وصناعة السيوف كلها تأثرت بالطابع الدّيني و هذا ما نسميه بوحدة الفن الإسلامي وعليه" فإن قيمة الفنان الإسلامي وإبداعه بوجه عام و الزخرفة الإسلاميّةبوجه خاص تكمن في أن متبعها ومحركها الأساسي تعاليم الدّين الإسلامي تلك التعاليم ألحت عليه إتقان العمل وكان إتقان العمل وكان إتقان العمل هو نوع من القرب إلى الله المحبوب لذاته "[2].

هذا الإتقان نلمسه ونلاحظه في جميع العمائر الإسلاميّة فلا نجد أخطاء أو تفاوت في النسب أو اختلاف الأشكال الهندسية فكلها على نسيج واحد يكمل بعضها بعض ، وهذا إن دل إنما يدل على تفاني المعماري المسلم بشكل خاص و الفنان بشكل عام على إخراج أعماله الفنية في أجمل حلة ،فهو يبحث دائما على التميز والكمال الفني ويبحث ما وراءالأشكال و البحث اللامتناهي نحو الارتقاء بالشّكل إلى قمة رمزيته ودلالته فهو يمثل مركز الفن الإسلامي من حيث تكوينه وتجسيده على شكل عمائر إسلامية شكلا ومضمونا

[1]– الأبعاد الجمالية للمئذنات في العمارة الإسلامية، صدفيا لطفي عبد الأمير، مجلة جامعة بابل للعلوم الإسلامية، مجلد 18، ع2، 2010، ص 59.

[2]– الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية،عبد الناصر ياسين،زهرة الشرق،ط1، القاهرة، 2006، ص 122–123.

"خاصّة تلك التفرعات النباتية ،فالرمزية واضحة في الفن الإسلامي منذ بدايته وهو ما لمسناه في زخارف قبة الصخرة والجامع الأموي بل إنها كانت ترتبط عندهم بمعاني ميتافيزيقية ومفاهيمعقائدية "[1]، فالزخرفة النباتية هنا تجمع بين خاصيتين هامتين هما الإشارة إلى عمارة الأرض وتجددها وهذا خاص برمزية التفرعات والثانية الطابع الجمالي الذي تفرغه على المساحات ، والعمارة ككل نسيج حي يجعل المشاهد ينظر حقبة الماضيين و الحاضرين من الناس ونافذة تطل بها على مستقبل الشعوب المتحضرة التي تملك كيان الفنون وصناعة العمارة وهذا ما لا يتوفر في العمائر الأخرى التي تشبه الجماد و أقل منه مرتبة لغياب الغاية و الروح هي روح الفنان المسلم الذي أبدع بفسيفساء من العمائر بمختلف أشكالها غايتها الأولى الدّين في شكل رموز ودلالات، وهذا بفضل التهيئة النفسية للمعماري المسلم حتى يبدع في مجاله فلا ينحصر في حيز الشّكلالصامت فقط و إنما يتجاوزه ليعبر عن انتمائه بالدرجة الأولى وإلى الوظيفة التي على أساسها شيد هذا العنصر المعماري ديني كان أو مدني أو إملاءات أصحابها فمثلا العمارة تخضع لبعض المعايير التي يتقيد بها المعماري المسلم،وهي متطلبات صاحب العمارة إن كان خليفة أو تاجر أو من عامة الناس يختلف الأمر في ذلك كل الاختلاف".

فبعض المتصوفة المسلمين بما أتوا من روحانية وعلم باطني في عمارة المساجد ومعتقدات لها رموزها عندهم فكانوا يملون تلك الرموز و الأسس على المهرة من شيوخ البنائين و الحرفيين وهؤلاء يبسطونها أعمالا وأشكالا"[2]، فالعمارة كأنها وعاء فارغ في شكلها العادي فتتحول إلى كائن حي عامر بالدلالات

[1] – المرجع السابق، ص 119.

[2] – القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، ثروت عكاشة، دار الشروق، ط1، 2006، القاهرة، ص 40.

والرمزيات من خلال فضائها الداخلي وحتى الخارجي وهذا بمعية رجالات الدّين من المتصوفة ورجالات الحكم كالأمراء و الملوك فيظهر بأن العمارة الإسلاميّة أصبحت تمثل شكل آخر غير الشّكل الوظيفي الذي كانت تعرف به إلى شكل ديني أو سياسي يمثل الانتماءات العرقية للشعوب الإسلاميّة وتوجهاتهم داخل حقبة معينة، فتحولوا نحو العمارة لأنها تحفظ لهم مكانتهم بين الشعوب على مر التاريخ وتجسد انتماءهم للدين الإسلامي الذي شيد حضارة عظيمة بفضل هذه الإنزياحات الفنية التي ارتقت بالفن من مرحلة التعريف إلى صفة الهوية و التميز وجعلت الدرس الفنيخاصة في مجال العمارة الإسلاميّة يأخذ مجالا أوسع ونظريات كثيرة تخص فرع الفنون الإسلاميةخاصة تلك النظرية التي تبحث في الزخرفة الإسلاميّة وهي نظرية الفراغ من الفراغ .

إن دل هذا إنما يدل على الفهم الواسع للفن والرؤية الميتافيزيقية للشكل والمضمون الذي لا يبعد عن الدّين" فقيمة الفن الإسلامي و إبداعه بوجه عام و الزخرفة الإسلاميّة بوجه خاص تكمن في أن منبعها ومحركها الأساسي تلك التعاليم التي ألحت على إتقان العمل"[1] فمنطلق أن العمل عبادة والعبادة واجبة على كل فرد مسلم جعلت الفنان المسلم يتفانى في عمله بحثا عن الإتقان و التميز لإرضاء الله عز وجل خاصّة إذا كان العمل المعماري ملك وقف يسعى فيها جميع الناس إلى العمل فيها لنيل الأجر و الثواب ، فالغاية التي يكرسها الفنان المسلم هي غاية دينية متعلقة بالعقيدة و بالإيمان المتجذر في كيانه بالصناعة العمرانيّة شكلا ومضمونا هذا الأخير أخذ طابع الرمزية الدّينيّة في العمارة الإسلاميّة فطبع عليها صبغة جمالية تشبه

[1] الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية عبد الناصر ياسين ،زهراء الشرق ،ط1، 2006 ، القاهرة ، ص 123

في تكوينها الطبيعة بتعدد ألوانها و أشكالها داخل حيز الأرض التي خلقها الله عز وجل للإنسان لتكون له بيتا وقرارا.

فجعل الإنسان من هذه الأرض مكان لإبداعه الفني الذي لا يخرج كليا عن إبداع الله عز وجل في الطبيعة فحاول الفنان المسلم أن يضارعه بشكل بسيط لكن بدلالات كثيرة في الشّكل المعماري" ومن ثم فحتى نتفهم النظرية الجمالية الإسلاميّة فلابد لنا من القبول المسبق باللقاء الروحي والمادي فيها (العمارة الإسلاميّة) إذ أنالموقف الجمالي الإسلامي بالضرورة، بالموقف الروحي وبالمسلم لله وللكون و للحياة"[1]فإن جمال لشكل يكمن في روحه وما يوحي إليه من خلال تلك الترسبات و الإلهامات التي يسقطها المعماري في شكل قوالب فنية يغلب عليها الطابع الدّيني الخالص وهذا دليل على تأثر المهندس أو المعماري أو الفنان المسلم بمرجعيتهالدينية فالبحث المستمر عن الجمال هو في الأصل" بحثا في سمو الروح والوجدان وهي في أهم جوانبها تخترق حيزا ضيق ،لكن تنفذ إلى أفاق رحابة السماء فإذا كانت الصور والأشكال و الخطوط والنقوش هي ناتج الاستعارة والخيال وبعيدة عن الساحة الإلهية فه تحفز النفس إلى الاقتراب منها"[2]

فمثلا لو أخذنا تخطيط المدن لوجدنا المسجد دائما ما يتوسط هذا النسيج المعماري المتزاحم وفق حلقات منجذبة لعمارة المسجد كأنه الكعبة بالنسبة للطائفين بها، فالمسجد بمثابة القلب الذي يحرك دواليب الأعضاء من حوله فإذا كان المسجد بهذا المدلول الروحي فإن علاقة العمارة بنسيجها العام تتكون وفق مركزيات مختلفة يحددها الفنان مسبقا قبل عملية التشييد و التعمير << فمركزية الله في العالم الروحي

[1]– عناصر الوحدة في الفن الإسلامي،مصطفى شاكر،دار الفكر،ط1، 1983، دمشق،ص 144.

[2]– نحو نظرية الجمالية الإسلامية، علي اللواتي، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم،ج1، ط1، 1994، تونس، ص 58.

تطابقها مركزية الكعبة الشريفة على الأرض ومركزية المسجد في المدينة وتوسط المحراب لدار القبلة وهكذا تنظم حياة المسلمين الدّينيّة والدنيوية في دوائر متكررة تمثل المراحل المادية و الروحية المتدرجة في حركة المؤمن الدائبة نحو الله [1]>> هذا هو اعتقاد المسلم بعقيدته التي تمثل الوسطية بين اليسر و العسر ، فهذه المركزية جسدها الفنان المسلم في أعماله تصميما و إبداعا من العام (المدينة) إلى الخاص (المسجد) وفق نسيج متلاحم ومتراص يدل على الرؤية الموحدة للفنانين المسلمين الذين توحد الفن عندهم من خلال العقيد ومركزية الدّين من حيث عبادة وممارسة وهذا ما نجده بكثرة فيفن الرقشالعربي خاصّة تلك الأشكال الهندسية التي تتمثل في الدوائر اللامتناهية و الصحون النجمية التي تشير إلى الأفق الأعلى وفق مركزية تحكمها القواعد العقائدية للدين الإسلامي (عقيدة التوحيد).

فلكي يعوض المعماري إحساس المصلي بعدم الانفصال عن السماء جعل على السقف القريب من القبلة قبة ترمز إلى السماء وجعل حوافي السطح جدران الصحن بعرائس أو شرفات متحاورة تتجه رؤوسها إلى الأعلى موحي بارتباط الأرض بالسماء أو بكاتف المسلمين سواسية كأسنان المشط ،أمام الله وهي تشبه زهرة الزنبق تحصر بين صفوفها الصماء فراغات تتشكل من زهرات شقائق متجانسة صافية شفافة كأنها اقتطعت من زرقة السماء وما أشبه ائتلافها بالتمازج القائم بين الروح و الجسد [2]>> فلم يغفل المعماري المسلم أي جزء ولم يضع أي جزء عبثا فكان كل جزء فيها يحمل دلالة أو رمز خاصّة تلك الحلبات المتدلية

[1] نحو نظرية الجمالية الإسلامية، علي اللواتي، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم،ج1، ط1، 1994، تونس،ص 59.

[2] القيم الجمالية في العمارة الإسلامية ، ثروت عكاشة ،دار الشروق ، ط1 ، 1994 ، بيروت ، لبنان ، ص261

كالمقرنصات والعرائس، أو المآذن و الصحون و القباب من حيث شكل العمارة كلها نسيج داخل مركزية الدّين التي جسدته الرموز.

فالمسجد الذي يوحي إلى الإسلام بركنه العظيم وبمئذنته الشامخة تكرس عملا فنيا غاية في الصعوبة و التعقيد، فهي تمثل التقاء الأرض بالسماء " ويكاد تصميم المئذنة المعماري أن يكون نحتا أخضعت فيه التقنية الإنشائية للتعبير الفني المعماري الذي يهدف إلى الصمود و التسامي ولقد كان من الطبيعي أن تغدوا المئذنة باستطالتها إلى الأعلى و بوظيفتها الشعائرية رمزا للإسلام "[1]، مثلها مثل بقية العناصر المكونة للمسجد كالمحراب و الأبواب و النوافذ و القباب كلها تحمل في محيط جدارتها رمزا أو هي بمثابة رمز ديني يتجانس شكلا مع غاية الفنان المسلم مثل إنشائها للقبة في وسط المسجد"، فالقبة في العمارة الإسلاميّة رمز للسماء وخاصّة في عمارة المساجد والأضرحة، فمبنى المسجد يدل على انفتاحه بتصميمه وتكويناته المعمارية في الاتجاه الأول رأسيا للاتصال بالسماء على مستوى الجماعة بواسطة القباب والمئذنة فبفكره السامي إلى العلا في عمارة الجامع "[2] وهذا ما يطلق عليه فقه العمارة أما النوافذ و الأبواب فهي مداخل رئيسية للدين الإسلامي وانفتاح على العالم الخارجي عكس الكنائس التي تحفظ طقوسها داخل المعبد فلا تخرج منه إلا بزينة أو بهرجة فارغة المحتوى تزين أرجاءها فقط تلك الترانيم و الأغاني التي تردد داخلها في عمل يوحي إلى فراغ يبحث فيه رجال الدّين إلى تحصيله عن طريق هذه الطقوس .وعليه فإن التشكيل الهندسي للعمارة الإسلاميّة في تخطيطها و تصميمها داخليا و خارجيا وحتى في نسيج هذا الصرح داخل

---

[1]– نفس المرجع السابق، ص 312.

[2]– التكوينات الجمالية في المباني الأثرية المملوكية و العثمانية في البلدة القديمة بعزة، نشوة ياسر الزملاوي، رسالة ماستر في الهندسة المعمارية، الجامعة الإسلامية، فلسطين، 2012، ص 56.

نظام المدينة مع تلك الإضافات التحسينية كالأشكال الهندسية والنباتية كلها توحي إلى الدّين الإسلامي فهو حيزها ومحور اشتغالها منه ينطلق الفنان المسلم في عمله كفكرة تراوده إلى أن ينتهي بتصميم متكامل ومتجانس يحمل الهوية الإسلاميّة ، فهي تمثل انتماء الفنان المسلم لعقيدته التي شكلها وجسدها في نماذج معمارية بقية تصارع الزمن وتحمل شعلة الإسلام في جميع أركانها زواياها .

المطلب الثاني :وحدة العمارة الإسلاميّة

رغم التباعد الجغرافي بين الأقطاب الإسلاميّة بفعل اتساع رقعة الحكم الإسلامي في آسيا و إفريقيا وأوروبا ورغم التباين الحاصل بين مكونات المجتمعات التي سادها الحكم الإسلامي من الناحية الثقافية والاجتماعية و المناخية إلا أن الإسلام فرض نمطا معينا من البناء شكّل الصورة العامة للفن المعماري الإسلامي من حيث الشّكل و المضمون وفي جميع صيغها المدنية و الدّينيّة تجتمع في قالب واحد وهو وحدة العمارة وهذه خاصية تميزت بها العمارة الإسلاميّة عن بقية العمائر فلا نجد مثلا مسجدا بنمط معين في العراق ونمط آخر لمسجد في المغرب أو الجزائر فكل المساجد لها نمط واحد في العمارة وإن اختلفت بعض الشيء وهذا الاتفاق في تشييد هذا الصرح الدّيني منبعه الشّكل الأول الذي شيده الرسول صلى الله عليه وسلم ففرض اللون الإسلامي على العمارة خاصّة المدنية منها وهذا بفعل توحد الدّين و اللغة و العادات بين العرب الفاتحين مما سهل في تشكيل نسيج موحد للعمارة الإسلاميّة في شكلها المنفرد أو داخل نسيج معماري نسميه بالمدينة أو القرية التي جعلت من المسجد القلب النابض لها حيث توسط المدينة ليشكل صورة عامة لجميع المدن الإسلاميّة في العالم فالعمارة هنا لم تتأثر بالبعد الجغرافي ، حيث بقي التّصميم نفسه إلا بعض التغيرات بفعل المناخ بين الشمال و الجنوب وكثرت الأمطار مما جعل فناء المسجد مسقفا في الشمال

ومفتوحا في الجنوب ، فالدارس لمدينة الفسطاط التي أنشأها عمر بن العاص يجد أنها تشبه في كثير من عناصرها المعمارية و الواجهات المعمارية ما هو موجود في مدينة القيروان أو واسط أو قرطبة فكلها عمل واحد وحدة الفن الإسلامي الذي جمع الناس روحيا وماديا حيث " ترجع الوحدة لتأثير العامل التاريخي فمجموع العناصر التي كانت تشكل القاعدة البشرية في الشام ومصر والعراق هي بقايا العرب القدماء والتي انطوت تحت الدّولة الجديدة التي جاءها الإسلام فوحد الناس فيها في لغة واحدة ودين واحد وحكم متشابه الأسس ومن هذا وذلك من الأساليب الفنية متشابهة في مكان واحد"[1]وهذا دليل على أن الدّين الإسلامي وحد اتجاهاتهم الفكرية و العقائدية و الفنية فأصبح كل فنان مسلم ملزم بطابع فرضته العقيدة الجديدة من حيث التشييد الذي راع فيه المهندس خصوصية المسلم وعدم الانفتاح على الآخرين فنجد النوافذ مثلا أكثر علوا في الجدار الخارجي للعمارة عكس ماهو موجود في العمائر الأخرى حيث نجد النوافذ أكثر طولا وأكثرها قربا من الأرض ، كذلك نظام الغرف المغلقة التي تحمل وظيفة الحماية و الستر عكس النموذج الغربي الذي يعتمد على الغرف المفتوحة و هذا ما فرضته عقيدة المسلم فلا يختلف في تشييده لسكنه عما هو معروف في مناطق أخرى فالفنالمعماري الإسلامي يرتكز في أول نشأته على العناصر المعمارية والزخرفية التي تتفق روحانياته فخرجت منجزاته تكاد تشبه لعضها البعض في سائر البلاد الإسلاميّة على حين اشتركت العمارة في بلاد المغرب والأندلس في كثير من تشكيل الفراغ وتصميم الأعمدة على حين اشتركت العمارة في بلاد المغرب والأندلس في كثير من تشكيل الفراغ و تصميم الأعمدة و العقود المتراكبة و زخارف الجصالمفرغ"[2]

[1]أراء ونصوص في الفنون الإسلامية ،سعاد الناصر عين شمس ،مركز الكويت للفنون الإسلامية ،ط1، 2008 ،ص91 .

[2] القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، ثروت عكاشة ،ط1، 1994، دار الشروق ، بيروت، لبنان، ص 20.

الذي مثل نمط عام في الغرب الإسلامي شمال إفريقيا وغرب أوروبا من حيث الزينة ومراعاة الهندسة التي أخذت بعد لتكلف و الإكثار والنفور من الفراغ و البساطة فأدخلوا الحدائق والجنان إلى عنصر العمارة كتعبير فني آخر لشكل العمارة الإسلاميّة فلا نجد مسكنا أو قصرا إلا وجاورته حديقة أو نافورة ماء وهو الشّكل المعروف في الأندلس أو ما يسمى بالطراز المغربي الأندلسي الذي أخذ هذه التسمية بسبب مجموعة من النماذج و الصروح التي شكلت هذا الطراز وبقيت مذكورة في الكتب و الدواوين الشعرية كالقصور والمساجد التي شيدت في الأندلس بهذا الطراز، وهذا دليل على أن وجود سيمات موحدة تجمع العمارة الإسلاميّة بعيدة عن الهندسة العامة للعمارة وبالتحديد الزخارف الهندسية و الأشكال النجمية و الدائرية إضافة إلى وجود تصميم واحد للأعمدة والعقود المتراكبة على طول واحد وهي سمة انفردت بها جل العمائر في المغرب العربي و الأندلس " كذلك توجه المعماري المسلم لجدارات المسجد نحو الكعبة ووضع قبلة أو محراب في الجدار المقابل لاتجاه الكعبة على شكل ضية تعلوها نصف قبة"[1]وهذا ماهو معمول به في جميع المساجد لا خلاف بينها فيما يخص عناصر تكوين المسجد كالمحراب و المئذنة والساحة و النوافذ كلها لها شكل موحد وحدته توجه هذه العقيدة في ما يسمى بيت المسلمين فالذي يشاهد أثار المسلمين يشعر بتلك الروح الواحدة وذلك التوحد في فن العمارة الإسلاميّة فإنه يكفي نظرة على أثر يعود إلى الحضارة العربية كقصر أو مسجد أو مخبزة أو خنجر أو مغلف قرآن لكي نتأكد من أن هذه الأشغال الفنية تحمل طابعا موحدا وإنه ليس من شك يمكن أن يقع في أصالتها ليس من علاقة واضحة مع أي فن آخر ولا يأتي هذا إلا بالمقارنة مع النماذج

[1] القيم الجمالية في العمارة الإسلامية ،ثروت عكاشة ،ط1،1994 ،دار الشروق ،بيروت ،لبنان ص 25.

المعمارية الأخرى التي عاصرت النموذج الإسلامي [1]كالعمارة القبطية والبيزنطية لتي شكلت منطلق فن العمارة الإسلاميّة في بداياته الأولى ليصبح منفردا بخواصه المعمارية التي شكلت نسيج واحد في جميع أصقاع العالم الإسلامي فالحضارة نفاس بمدى تقدم الأمم في جميع الميادين خاصّة نسيجها المعماري الذي اعتبره غوستافلوبان فريد من نوعه يحمل فقط الهوية الإسلاميّة وهذا بفضل توحد عمائرها من حيث التشكيل الهندسي ومن حيث الزينة و الحيلة التي أخذت طابع الرمز الدّين في إيحاءاتها ومدلولها الفنية ، التي أضافت للشكل العام أكثر وحدة وانسجام في جل الأعمال المعمارية كانت شرقية أو مغربية أندلسية ،وهذا يبين الجهد الذي قدمه الفنان المسلم في سبيل إيصال هذا الفن إلى الذروة النضج والكمال دون أن يخرج من وعاء العقيدة " فرغم كبر التنوع الجغرافي والاختلاف الثقافي والبيئي على مستوى العالم الإسلامي ،إلا أن الناظر إلى عمارة هذه المجتمعات التييوحدها الدّين الإسلامي يرى بطانة دقيقة من التجانس المعماري وتشابهها في الأسلوب ،حيث ينسحب على مختلف إنجازاتها **المعمارية**"[2] وهذا لانجده في عمارة دون الأخرى ولكن في جميع وحداتها المعمارية من فناء أو سور ،أو صومعة ،أو باب فالشّكل واحد وإن اختلف الطابع فيها ،فنقول:" هذه عمارة إسلامية ذات طابع أندلسي معربي ،وهذه عمارة إسلامية ذات طابع عباسي أو أموي " الاختلاف موجود كاختلاف الإنسان مع أخيه الإنسان في الخلق لكن يشبهه في اللباس و العقيدة و اللغة ،طابع واحد ،إن جرى على هذا الطابع الدّين الإسلامي فإنه يتحول من صناعة لا تمثل صاحبها إن فن قائم بذاته وهنا أخص بالذكر فن العمارة الإسلاميّة لأنها جامعة لكل الفنن من نسيج ونحت وخط ...الخ ،

[1]حضارة العرب،غوستاف لوبان،تر: عادل زعيتر، ط 01، 1964، القاهرة،ص 499.

[2] الحديقة في العمارة الإسلامية ،دراسة تحليلية لمدلولها الرمزي ووظيفتها المعمارية ،شفيق أمين بعارة، رسالة ماجيستر في الهندسة المعمارية ،جماعة النجاح الوطنية ،فلسطين ،2010،ص 75

فكل هذه الفنون تنصهر لتخرج لنا عملا فنيا موحدا بعيدا عن الاختلاف والتباين ،فسمة الوحدة في العمارة الإسلاميّة تستمدها من هذه الفنون الفرعية ، ليس كليا وإنما جزء من هذه الأعمال أعطانا الحكم والانطباع بالوحدة في العمارة الإسلاميّة كراهية التصوير في العمائر الدّينيّة ،وهذا كمرجع ديني في محاربة الشرك وعبادة الأوثان و الأصنام أيام الجاهلية وحتى أيام الإسلام الأولى ،ومن السمات البارزة في العمارة الإسلاميّة وحدتها على نمط واحد وهندسة واحدة. فالغريب عن الدّين يميزها بأنها طابع إسلامي ،كذلك الوحدات الزخرفية التي أضافت لفضائها الهوية الإسلاميّة التي كانت تحتاجها كالخط العربي

التجريد والرمز في الفنون الإسلاميّة"[1] وهذا ما لمسناه في جل العمائر الإسلاميّة إذ لا تخلو عمارة من هذه اللمسة أو المسحة الجمالية التي أضافها المعماري المسلم فهو يمثلها في شكل نموذج الصور القرآنية وهنا أتحدث عن الخط العربي الذي تفنن في إخراج آيات الله عز وجل في أشرطة على جدران العمارة الدّينيّة ليبقى هذا النموذج قريب من تخريجاته الدّينيّة ،أما العمارة المدنية كالقصور فعكست صور الفردوس وجنانها ونعيمها، وجعل العمارة قريبة من الطبيعة ، فهي لا تخالفها و لا تعارضها حيث نرى تناسقا كبيرا بين العمارة والطبيعة في صورة العمارة الخضراء التي ذابت في عناصر الطبيعة وتفاعلت معها ،فأصبحت العمارة الإسلاميّة لوحة فنية أبدعها الفنان المسلم بعد أن أدخل عليها هذه الوحدات الزخرفية التي توزعت توزعا منتظما على الجدران والأعمدة وأسقف العمارة ، و أصبحت عنصرا مهمّا يمكن من خلاله تقييم الأعمال المعمارية ،فالمهندس المعماري عند وضعه للمخطط العام للعمارة يكون له تصور للتشكيلات الزخرفية لها ، وتعكس تلك القوة التي تولدها العناصر الزخرفية داخل فضائها الداخلي خاصّة الأشكال الهندسية كالمربع

[1] في الفنون الإسلامية ،زكي محمد حسن ، هنداوي للتعليم و الثقافة ،ط1،2012،القاهرة ،ص 36-37.

الذي يوحي إلى تشريعات الله و الدائرة التي تمثل السيطرة " فالأشكال الزخرفية ترجع في بنيتها الأساسية إلى وحدة واحدة وهي الدائرة ، فمن خلالها تبدأ عملية توالد لنفس الدائرة في مجموعة لا متناهية من التكرار المنتظم ،وتتجلى أهميتها بالنسبة للمسافات المكانية بين الخطوط وعادة ما تكون البداية في الزخرفة الإسلاميّة من الدائرة حيث تشير رمزية الشّكل الدائري إلى الكمال الروحي و السيطرة وتمثل الشريعة حول المركز الذي يمثل الحقيقة "[1]وهذا ما عكس حقيقة اتصال العمارة بالمعتقد الإسلامي وهي سلسلة مترابطة من الأشكال في حيز واحد ونظام واحد يخدم بعضه بعضا فلا تجد نفورا ولا نشازا مثل معزوفة موسيقية داخل قالب العمارة تجعلها تنبض بالحياة.

المطلب الثالث : عنصر الزخرفة

تعتبر الزخرفة فنا مستقلا بذاته في الفنون الإسلاميّة ولكن ارتبط ذكره بفن العمارة الإسلاميّة خاصّة في عنصر الزينة ونخص بالذكر الفضاء الداخلي للعمارة ،فقد تفنن المعماري المسلم في تزيين الجدران دون نسيان الوحدات المعمارية التي شكلت النسيج المعماري ،فنجدها على شكل واحد وصورة واحدة فمثلا الفناء في العمارة الإسلاميّة نجده في جميع المنازل والقصور خاصّة في نموذج العمارة المغربية الأندلسية فهو" يعتبر أحد أبرز عناصر العمارة الإسلاميّة التاريخية في المناطق الحارة حيث يعتبر فراغا رئيسيا للنشاط الاجتماعي ،وهو فراغ أيضا يؤثر على الحالة الفيزيولوجية ،حيث الحماية من الضوضاء والتلوث الخارجي

[1] قراءة تحليلية لدلالات الشكل و الجمال في الأبواب الإسلامية ،معتصم عزمي،الكرابلية دراسات العلوم الإنسانية و الاجتماعية ،مج 42،ملحق 1، 2015، ص 03.

وفي نفس الوقت يسمح بالإضاءة الطبيعية ومنظما حراريا يعمل على تكييف الهواء بشكل طبيعي [1] وهذا العنصر من العمارة كان وليد الحاجة كعنصر وظيفي بالنظر للمناخ الحار لينتقل بعد هذا ليصبح طابعا عاما لكل المنازل و القصور والمساجد الإسلاميّة فيتحول من عنصر وظيفي خالص إلى عنصر جمالي ،أصبح المعماري المسلم يركز عليه كثيرا في عمارته وأصبح يضيف له العديد من العناصر كالماء والأشجار ليحوله إلى ساحة تضيف إلى النسيج الأساسي توافقا وجمالا ،وبات يلبي متطلبات الأسرة المسلمة التي تبحث عن فضاءات خارج المنزل بشرط أن يكون حاجبا وساترا عن الفضاء الخارجي ولا يأتي هذا إلا بهذا العنصر الذي يوفر لها الضوء والهواء والراحة.

الشكل 04: زخرفة نوافذ المسجد الأقصى من الداخل[2]

[1] المفردات التراثية في العمارة الإسلامية بين النقل والتطوير ،هيثم أحمد عبد الله باهيم ،رسالة ماجيستير في العمارة الإسلامية ،جامعة أم القرى ، السعودية ،2015 ص 23

[2] https://www.google.com

" فالمضمون الإسلامي لمتطلبات الأسرة المسلمة هو الذي يحدد الفراغ الداخلي للمسكن ،حيث كان يبنى من الداخل إلى الخارج وليس العكس وان الإيقاعية التي تحكم تصميم الواجهات تلبي بالدرجة الأولى احتياجات الإنسان المسلم التابعة من مصادر التشريع الإسلامي دون إغفال الشّكل الجمالي للواجهات"[1]فالعمارة لها هوية إسلامية من الناحية الوظيفية كأماكن الصلاة وتعليم القرآن ووظيفة جمالية نابعة من الدّين الحنيف الذي وحد الأنفس قبل الفن . وتتجلى وحدة الأمة الإسلامية في فن العمارة التي جسدها المعماري المسلم وفق قناعات وتوجهات لازمته منذ فجر الإسلام في ذلك الشّكل البسيط من العمارة الإسلاميّة مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم ،المكان الذي جمعت فيه القلوب والأرواح لفجر جديد "فالوحدة التي جمعت بين منتجات الفنون الإسلاميّة في إطار واحد مشترك تشهد على الجهد الذي يبذله الفنان المسلم ... حق يجوز قصب السبق وحق يسمو بأعماله من دائرة الصبغة إلى مستوى الفن الجميل"[2] وهذا ما كان حاصلا لفن العمارة الإسلاميّة في مراحلها الثلاثة وهي على الشّكل التالي :

أ- **البساطة :** كان هذا في صدر الإسلام وانصراف المسلمين عن التكلف في التشييد والبناء وحرصهم على نشر الدعوة الإسلاميّة ،بالإضافة إلى أن الدّين الإسلامي دعا إلى التقشف وعدم الإسراف ،وهذا ما شكل صورة بسيطة لكل العمائر في صدر الإسلام خاصّة العمارة الدّينيّة كالمساجد والمدارس القرآنية .

ب- **التفنن والإبداع:**كان هذا في العصر الأموي والعباسي أين ظهر طابع خاص للعمارة الإسلاميّة بفعل الأجناس والأمم الداخلة على الأمة الإسلاميّة وتميز كل بلاد بطابعها الخاص من خلال مجموعة من

[1] نفس المرجع السابق ص 49.

[2] الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، أحمد عبد الرزاق أحمد، دارالحريري،القاهرة، ط1، 2001، ص 42.

المؤثرات خاصّة حين الفتوحات الإسلاميّة كالعمارة القبطية في مصر والساسانية في العراق والبيزنطية في فلسطين مما جعل النسيج المعماري الإسلامي يتأثر بها و يأخذ عنها .

ت- **التكلف والمبالغة:** وقد ظهر في شكل قصور ومنازل خاصّة القصور العباسية والأندلسية ،التي سعى فيها الفنان المسلم إلى إرضاء رغبة الأمراء والملوك حيث عكست هذه القصور مظاهر البذخ والثراء الذي كانوا يعيشون فيه فتوحدت عندهم مفاهيم عن شكل العمارة وهندستها من حدائق وبرك وبيوت ملكية كل لها وظيفتها داخل هذا الشّكل كان قصرا أو منزلا أو مسجدا ،لكن لا تخرج فيها عن الطابع الإسلامي " الذي ساده طابع واحد مميز وفريد لا تخطئه العين و الاختلاف الذي ساد في الفن الإسلامي هو اختلاف ظاهري ،ولكن توجد وحدة في المضمون والطابع فالفن الإسلامي تشع فيه قيم روحية واحدة وأيضا وحدة فنية أصيلة "[1]فهو لايرقى إلى مستوى الفن إلا إذا أصبح شكلا معروفا ومتعددا في الكثير من العمائر الإسلاميّة بداية من أصغر عنصر فيها (الباب) إلى أكبرها الصوامع والمآذن كل متجانس يخدم الشّكل العام فلا نلاحظ اختلافا ولا فوارق شكلا ومضمونا خاصّة عنصر الزخرفة واللون حيث يصبح الهيكل الواحد متوافقا تصميما وجماليا يبرز فيها الفنان المسلم إبداعه وجهده من خلال هذه المناهج المعمارية ،فالدّين كان السمة البارزة في البناء لذلك نرى توافقا شبه تام بين جميع العمائر الإسلاميّة"فليس هناك من شك في أن الإسلام قد طبع المباني

[1] الفسيفساء والبلاطات الخزفية في تركيا وتأثيرها على التصوير الجداري في مصر فترة الحكم العثماني،أسماء مغاوري يوسف خاطر،رسالة ماجيستير في التصوير،جامعة حلوان،القاهرة،مصر،2006، ص 10.

والمنشآت لتبدو تلك الوحدة العربية الإسلاميّة فيما خلقه الفن العربي الإسلامي"[1] و منبع هذه الوحدة في النسيج المعماري الإسلامي الدّين أولا باعتباره جامعا للمسلمين روحا ومادة ،ثم التجمعات والحج ثانيا حيث انتقل هذا الفن من شبه الجزيرة العربية إلى جميع أصقاع المعمورة عن طريق الحجيج الذين تأثروا بهذا الفن وأخذوا عنهم مبدأ تكوينه ،كذلك النقل حيث نحول هذا الفن وانتقل إلى الأمصار عن طريق الفتوحات الإسلاميّة في إفريقيا وغرب أوروبا ،مما أتاح للعمارة بأن تتوسع أكثر وتأخذ شكلا واحدا معروفا فأصبحت عالمية الصنعة والهوية خاصّة المسجد الذي يمثل مركز الإسلام وروحه فكان المنطلق لبعث هذه الصنعة فقد " اتسمت العمارة الإسلاميّة بصفة عامة ،وعمارة المسجد بصفة خاصّة ،بخصائص عامة مشتركة عكست عالمية رسالة الإسلام والحضارة الإسلاميّة ،وفي الوقت نفسه استمدت عمارة المسجد في كل قطر بخصائص مميزة لها ...يراعيان عدم التعارض مع أركان الإسلام وحدوده وقواعده الشرعية"[2]وهذا بداية بالشّكل البسيط له مكلا العناصر الخارجية والداخلية التي تربط الفضاء الخارجي (المئذنة ،شكل المسجد) والفضاء الداخلي (المحراب و الأعمدة والزخارف) فلا يمكن لأي مسجد أن يستغني عمارة المآذن و الصوامع فهو شكل ينافي ما عرف عن المسجد ، أو خلو هذا الصرح من محراب أو أعمدة ،فإنها الميزة التي عرف عن بقية العمائر المدنية الأخرى باحترام البعد الوظيفي أولا والمتمثل في العبادة و البعد الدّيني لأنه بين الله والبعد الإنساني الذي احترم فيه محور الإنسان والمسجد أو الإنسان والعمارة الإسلاميّة في ثلاثة عناصر المحراب والباب

[1] الحديقة في العمارة الإسلامية ،دراسة تحليلية لمدلولها الرمزي ووظيفتها المعمارية،شفسق أمين بعارة،رسالة ماجيستر في الهندسة المعمارية،جامعة النجاح الوطنية،فلسطين، 2010،ص 86.

[2]– تفسير مفهوم العالمية كسمة للحضارة الإسلامية تطبيقا على عنصر المأذنة ،أحمد محمود أمين،مجلة لبدة الكبرى،العدد01،جامعة المرقب،ليبيا،2014، ص 09.

والأعمدة فهي تراعي التوافق الإنساني باعتباره فاعلا في هذه الفضاءات الثلاثة وهذا لا نجده بالضرورة في المسجد فقط كذلك في عمارة القصور والمنازل والمدارس القرآنية فقد ارتبطت محددات التّصميم في العمارة الإسلاميّة بالأبعاد والقياسات البشرية وذلك للحصول على التوافق بين الإنسان والعمارة[1]فلا يشعر الإنسان المسلم بالغرابة داخل فضاءها ولا يتشكل عنده الشعور بالتمايز فالإنسان المسلم مثلا يجد نفسه جزءا مكلا لعمارة المسجد خاصّة في الأعياد الدّينيّة كعيد الفطر والأضحى ويوم الجمعة ،وهذا بفعل البعد الإنساني الذي مثلته العمارة الإسلاميّة فالعمارة الإسلاميّة ليس شكلا تراكميا غير منظم وإنما فن يسعى إلى تحقيق الوحدة في وظائف معقدة لا نجدها في العمائر الأخرى سوى في العمارة الإسلاميّة التي منبعها الدّين الإسلام

المبحث الثالث :وظيفة العمارة الإسلاميّة

إن تشييد العمائر إنما يمثل مظهر من مظاهر الرفاهية عند الإنسان وقمة الاستقلالية،فعنصر البناء منحصر على تأدية وظيفة معينة كالبيت والمسجد والمدرسة والثكنة العسكرية والمستشفى ، فالبيت استعمله الإنسان لحمايته من الحر والبرد وحتى يمثل له مكان دائما يذهب ويعود إليه والمسجد بناه الإنسان للعبادة وذكر الله ،والمستشفى لطلب العلاج ....الخ،ومن وضائف العمارة نذكر :

المطلب الأول :الوظيفة الدينية :

[1]قراءة تحليلية لدلالات الشكل والجمال في الأبواب الإسلامية ،معتصم عزمي الكرابيلة،مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية،الجامعة الأردنية،الأردن،المجلد 42،ملحق 1، 2015 ، ص 1045.

العمارة في بدايتها لم تخرج عن إطارها الوظيفي فقبل أن يكون فنا يجب أولا أن تؤدي وظيفتها التي بنيت من أجلها سواء أكان مسكنا أو مدرسة فبدون تحقيق العمارة لوظيفتها فإنها تبقى حبرا على ورق[1]وهذا دليل على أن العمارة الهدف الأسمى في إنشاءها تحقيق مبدأ وجود الإنسان فمثلا المسجد هو أول بناء اهتم به المسلمون واعتنوا بهندسته عناية ،تلبية لحاجتهم الملحة إلى مكان يجتمعون فيه لإقامة الصلاة بالدرجة الأولى ولعقد الندوات والتدريس وإيواء الغرباء بالدرجة الثانية [2] فالمسجد لم يقتصر على العبادة فقط أو الصلاة بل كانت له مهام عديدة كحفظ القرآن وتعليم اللغة العربية وعلوم القرآن وكان مكانا للمسافرين والغرباء أثناء السفر والترحال ،فقد حقق المسجد مجموعة من الروابط الاجتماعية كانت مفقودة ،وهذا هو الهدف من بناء المسجد الذي يسمى الجامع أي مكان يجتمع فيه الناس وهي الوظيفة التي من أجلها شيد المسجد فشؤون الرعية كانت تناقش فيه فأصبح منبرا للصلح بين الناس وفك النزاعات كما شارك المسجد الناس أفراحهم في عقد النكاح وأحزانهم في إقامة صلاة الجنازة داخله ،فأصبح يمثل شريان حياة المسلمين خاصّة في بداية الإسلام أول مرة في صدر الإسلام كان المسجد يمثل الهوية الوحيدة لهم ،فتلاشت صورة البناء العادي عندهم ،ليشكلوا هوية خاصّة بهم وهي عمارة المسجد ،فقد لعب المسجد دورا هاما في بداية الدّين الإسلامي في شبه الجزيرة العربية كمعل لكلمة الله والتعريف به ،وكان منارة للتعريف بالدّين الجديد وشرح مفاهيمه ، كما كان له دور فعال في عقد الاجتماعات والتشاور حول الأمور العسكرية ،والفتوحات الإسلاميّة التي كانت تعقد داخله،

[1] الكتابة والعمارة، هاني محمد القحطاني،مجلة البحوث الإسلامية والدراسات القرآنية العدد الثامن،السنة الرابعة،2019، ص 292.

[2]وظيفة العمارة الإسلامية، استجابة الشكل إلى المضمون، غازي رجب محمد، ج1، ط1، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون، تونس، 1994، ص126.

والمسجد كذلك كان مكانا لدار الزكاة وجمعها وتقسيمها على الناس الفقراء ،فالعمارة في هذا النوع أصبحت تمثل هيئة كبيرة تجمع داخلها بين الشؤون الاجتماعية والسياسية والعسكرية كل له مجال ووقت داخل المسجد ،أما فيما يخص أماكن التعليم وبعد استقلالها على الجامع كمنبر للتعليم فقط يأتيها الطلاب من كل الأماكن طلبا للعلم والمعرفة "فكانت وقفا على العلم لذا اهتم المعماري العربي المسلم في بنائها لتؤمن حاجة الطلاب إلى قاعة للتدريس وحجرات غرف للإقامة وإلى مسجد تقام فيه الشعائر الدّينيّة ،مع المحافظة على المظهر العام للعمارة عموما من أقواس وعقود ومقرنصاتوأواوين وباحات واسعة [1]" فالمدرسة أنشئت وفق نظام المبيت تتوفر فيها جميع المتطلبات والظروف لتسمح لطالب العالم بالتحصيل الجيد فلم يقتصر دور ووظيفته على التعليم فقط وإنما تجاوزه إلى أن يصبح منتجعا ثقافيا يتوفر على العديد من المركبات كالمبيت والصلاة والتعليم وهذا النوع من العمائر الإسلاميّة أصبحت وقفا مستقلا عن الجامع بسبب كثرة طلبة العلم الوافدين عليه واستقلاليته الوظيفية في التعليم فقط ،أما الأمور الاجتماعية الأخرى فكان المسجد هو الذي يقوم بها حتى الجانب السياسي والاقتصادي في وقت قريب كان يمثل داخل الجامع "ففي عصر الخلفاء الراشدين نجد مسجد البصرة ويقال أن أول من بناه هو أبو موسى الأشعري عام 13 هـ، كانت صورة ورواق الصلاة فيه من البوص والغاب وجذوع النخيل كما بنى دار الإمارة وبيت المال خلف جدار قبلة هذا المسجد وكان يفصلها عنه شارع صغير كما نجد مسجد الكوفة الذي بني بنفس عمارة مسجد البصرة "[2]والعمل السياسي للحلفاء والأمراء كان دائما مرتبطا بالعمارة الدّينيّة المتمثلة في المسجد لأن هذا المكان يعتبر مكان مقدس للمسلمين

[1]وظيفة العمارة الإسلامية، استجابة الشكل إلى المضمون، غازي رجب محمد، ج1، ط1، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون، تونس، 1994،ص 132.

[2]عمارة المسجد وتطورها في العالم الإسلامي ،احمد عبد المعطي الجيلالي ،دار الحكيم ،1990 ، القاهرة ، مصر ، ص 10.

كعبادة وعقيدة وتسيير لشؤونه الاجتماعية كوظيفة ثانية ، وهذا الأمر الذي لم يغفله الأمراء والحلفاء لاستعطاف قلوب المسلمين ،كما أن الوالي جعل حكمه العقيدة والدّين الإسلامي يجعل أمور القضاء من شأن المسجد الذي سعى إلى حل النزاعات والقضايا العالقة بين الناس واستمر هذا الأمر حتى الخلافة العباسية وبالتحديد في ولاية هارون الرشيد الذي أسس لمكان وظيفة القضاء وسميت(بدار القضاء) ترفع لها شكاوى الناس الذي يفصل فيها قاض له مهنة مستقلة عن الخلافة ،فالمسجد باعتباره صرحا معماريا يمثل هوية المسلم ،وهذه هي الوظيفة التي يقدمها المسجد كمسجد الجانب الروحي بعد العمل التعبدي المتمثل في الصلاة ويظل المسجد البسيط العادي مكان مقدسا واضح الشخصية فهو قبل كل شيء فكرة وروح فأما الفكرة فهي التي وضعها الرسول صلى الله عليه وسلم وأما الروح فهي روح الإسلام "[1] الذي تكرس في وظيفة كمسجد جامع للناس على كلمة التوحيد ونشر الإسلام في جميع أصقاع العالم هي وظيفة المكان بعدما كانت وظيفة الأشخاص كالأنبياء والرسل ،فالرسول صلى الله عليه وسلم جعل مسجد قباء منبرا للعبادة وكذلك ليكون بعد وفاته صرحا يبقي هذا الدّين في الواجهة والوجود ،وهذا ما حصل حيث بقي المسجد يؤدي وظيفته الدّينيّة كجامع ويؤدي أدوارا أخرى اجتماعية وسياسية وثقافية "فقد تعددت مهام المسجد فأدى أكثر من مهمة وفي بعض الأحيان يتحول المسجد إلى مكان للدفن فمثلا دفن أحمد بن عبد الله التميمي بصحن مسجد عزلان السيدة داخل المدينة بوصية كما أوصى إبراهيم بن محمد بن زكرياء أن يدفن في صحن خرب عند باب عامر وقد تم دفن مالك العتيبي بمسجد يوسف بن رحبة مما يرجع سبب الدفن في المسجد لعل ذلك راجع لمكانتهم

[1] المساجد، حسين مؤنس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، 1981، الكويت، ص48.

العلمية ودورهم في الحياة العامة ومنزلتهم المهمة "[1]وهذا دور آخر مارسه الجامع باعتباره عمارة إسلامية اشتمل على عقد الصلاة والنكاح والدفن وهذا النوع من العمائر كان شائعا في المجتمعات الأندلسية ،التي كانت تكرم أهل العلم والفضل بأن تفدنهم داخل الجامع لبيان قيمتهم وسمو مكانتهم بين الناس فقد عرفت بمصطلح المساجد الجنائزية أو "المقام"وهي صورة كانت معروفة من قبل خاصّةا لمجتمعات التي كانت تمثل حضارة كالحضارة المصرية التي عرف عنها بناء القبور داخل المنازل والقصور وكذلك ما نعرفه عن دفن الأنبياء والرسل في البقاع المقدسة ، فقد شكل نموذجا معماريا معروفا في العمارة الأندلسية في تعدد وظائفها داخل الوحدة المعمارية الواحدة ،وهذا ما لا نجده في العمائر التي سبقت العمارة الإسلاميّة وبالتحديد في عمارة المساجد التي مثلت البعد المؤسساتي في التاريخ الإسلامي الذي كان يحتضن وظائف مهمة ومهام حياتية متنوعة كالإعلام والثقافة والبعد الروحي والعلاقات الاجتماعية وحتى العسكرية إلى أن هذه الوظائف تطورت وأصبحت أكثر دقة وتخصصا لذا وجب تكوين مباني وهيئات ذات بعد وظيفي تخصصي إلى أن هذا الانفصال المادي بين المسجد والوظائف الحياتية المتنوعة لا يشكل فصلا للبعد الشرعي لهذه الوظائف"[2] فالمسجد لم تقتصر مهمته على الجانب الروحي فقط وإنما مثل المجتمع بجميع توجهاته الثقافية والسياسية والحياتية ومركز تواصل بين أفرادها ومنارة جامعة للعلم والمعرفة فكان الطلاب يأتون المساجد لمعرفة العلماء والتقرب من المعلم لأخذ الزاد والعلم والنهل من يحور فهمهم وكان ملجأ الرحالة وطالبي المبيت " حيث أن

[1] العمارة الأندلسية من القرن الثاني للهجرة إلى القرن الخامس هجري ،رسالة دكتوراه في التاريخ الإسلامي ،رغد جمال العزاوي، جامعة بغداد،العراق،2012، ص 73.

[2] فلسفة الوسطية الإسلامية والتجريد في العمارة الإسلامية،حسن محمود عيسى العواودة،رسالة ماجستير في الهندسة المعمارية، جامعة انجاح الوطنية،نابلس، فلسطين، 2009 ، ص 21.

المسجد كان مركز ترابط الجماعة الإسلاميّة وهيكلها النادي الملموس فلا تكتمل الجماعة إلا بمسجد يربط بين أفرادها بعضهم ببعض يتلاقون فيها للصلاة وتبادل الرأي ويقصدونه للوقوف على أخبار جماعتهم ويلتقون فيه مع رؤسائهم ،أو يتجهون إليه لمجرد الاستمتاع بالقعود في ركن من أركانه كما يفعل الناس حينما يزورون حديقة ليروحوا عن أنفسهم فالمسجد على ضرورة دينية وسياسية وضرورة اجتماعية أيضا بالنسبة لجماعة المسلمين جملة"[1]وهذا دليل على تعلق الإنسان المسلم بهذه العمارة بتلك العلاقة الموجودة بينه وبين هذا الصرح المعماري المتمثل في عقيدة السلم وهي الإسلام فتجده في راحة وهدوء وسكون ،هنا هذه العمارة حققت له وظيفة نفسية لا نجدها في العمائر الأخرى فهو دائما يبحث عن السكون والراحة الداخلية التي لا يجدها إلا في المسجد الذي يحقق له تلك القداسة والانتماء للدين الإسلامي في روعة بنائها وتصميمها وعلاقة الوحدات الزخرفية والهندسية التي تؤدي وظيفة رمزية دينية تجعل المصلي في ترابط دائم بينه وبين الله " فالمتأمل إلى هيئات المساجد وأشكالها وبيوت صلاتها وعقدها وعمدها ومآذنها لا يملك إلا أن يشعر بقدسيتها وما توقعه في النفس عن شعور ديني عميق ،أي أن هذا الكتاب سبيل إلى تعميق الشعور الدّيني عند قارئه ،فكذلك أن المؤمن يزداد إيمانه إذا انتبه إلى ما في القرآن من جمال ساحر فكذلك المصلي إذا أحس بجمال المسجد الذي يصلي فيه كان كذلك أدعى إلى استغراقه في العبادة وحب المساجد والميل إلى زيارتها"[2]وهنا الجامع حقق عدة وظائف ،وظيفة دينية ووظيفة جمالية تمثلت في تدبر المصلي في مواقع الجمال الحسية التي يشاهدها كالهندسة المتقنة للعمارة والفنون الزخرفية التي تلون به هذا البيت من أشكال هندسية وعقود

[1] المساجد،حسين مؤنس،المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ط1، 1981، الكويت، ص 30.

[2] نفس المرجع السابق ص 10.

ومآذن تم الآذان وأعمدة تجانية كأنها جذوع شجر غطت مساحة المسجد فيتحول المسجد هنا من التعبير عن الوظيفة التعبدية والوظائف الأخرى فقد ترك للمسجد مساحة تخصص لأغراض معينة وأوقات خاصّة كأوقات الحرب والأعياد والمناسبات أو عقد الاجتماعات والحلقات الدراسية يسمى الصحن وهو عبارة عن فناء شاسع مستطيل الشّكل يبلغ تقريبا ثلث رقعة المسجد أي يشغل ، الجزء الأكبر من المسجد "[1] وكانت هذه المساحة تستعمل كثيرا في الأعياد الدّينيّة كعيد الأضحى وعيد الفطر.

المطلب الثاني : الوظيفة الجمالية

إن العمارة الإسلامية في شكلها النهائي أدت عدة وظائف من بينها الوظيفة الجمالية التي تشكلت من خلال تزاوج العمارة مع الطبيعة حيث شغلتالمكان أشجار الليمون والزيتون لما تمثله هذه الأشجار من فائدة لتعطي ، صبغة جمالية للمكان وهذا الإنسان ما هو إلا حرص الفنان المسلم على تجاوز الوظيفة العادية للعمارة الإسلاميّة من خلال إفراغ ما في جعبته من عواطف ومشاعر هي في الأصل علاقة روحية تجسدت في طابع وظيفي فني فوظيفة العمارة تتمثل في توفير الحماية و الخصوصية سواء كان ذلك من الناحية النفسية أو الفيزيقية وهو ما نجده واضحا في العمارة العربية سواء المنزلية أو العامة كالمدارس والقصور وغير والذي

[1] العمارة الأندلسية من القرن الثاني للهجرة إلى القرن الخامس هجري ،رغد جمال العزاوي،رسالة دكتوراه في التاريخ الإسلامي ،جامعة بغداد العراق،2012 ، ص 44-45.

يعود الفضل في ذلك إلى ذكاء المعماري العربي الذي أنتج الروائع "[1] فالمعماري المسلم شكل عمله الفني وفق نظام يتداخل فيه المحافظة على حياة الإنسان في صورة الوظيفة المعروفة عند العمارة والمتمثل في الحماية والانتماء ووظيفة جمالية تحددها هويته كفنان مسلم فالعمارة الإسلاميّة شكلت مساحة واسعة له للتعبير عن أفكاره وممارستها على أرض الواقع وأرض خصبة يحدد فيها الأطر النهائية لفن متميز من حيث الشّكل والمضمون .

هذا التشكيل الفني أدى إلى عدة أدوار هامة في تاريخ الإسلام منذ أن بزغ نوره في شبه الجزيرة العربية فكان للعمارة وظيفة مهمة في التعريف به ونشره عن طريق عمارة المسجد والمدرسة ووظيفة دفاعية حيث أنشئت الأبراج والقلاع والأسوار والحصون لحماية المسلمين والحفاظ على الأراضي المفتوحة فالعمارة الإسلاميّة عرفت أنواع أخرى بخلاف العمارة المدنية كالمنازل والقصور والدّينيّة كالمساجد والزوايا والأضرحة وهي العمارة العسكرية التي كانت حاجة ملحة للمسلمين للحفاظ على ملكهم والزيادة فيه عن طريق الفتوحات الإسلاميّة" فكان للسور في الحضارة العربية والإسلاميّة من الأهمية ما جعل المعماري العربي والمسلم ويليه أهمية كبيرة مضيفا لأهميته الوظيفية أهمية أخرى هي الأهمية الجمالية فقد تضمن المعماري العربي والمسلم منذ القدم أسواره مفردات جمالية سواء في الجانب الزخرفي أو اللوني مما حقق منجزات معمارية غاية في الروعة والجمال "[2].

---

[1] العمارة العربية في مصر الإسلامية، فريدشافعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مجلد رقم 1، ط1، 1994 1 ،ص 29.

[2] السور الخارجي في العمارة الإسلامية،دراسة تحليلية وأنموذج مفتوح ،صفا لطفي ،مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 7،العدد 06 ، 2017، ص 32.

والسور جرى بناءه على طول المكان الذي يراد حمايته ليكون على جانبي برجين للمراقبة وترصد الأعداء وعرف هذا النوع من العمائر كثير في مصر وشما إفريقيا والأندلس وهي المناطق التي وصل إليها الإسلام وانتدب الحكم فيها وطال المقام فيها فأصبحت أرضا إسلامية تحتاج للحماية والحرص عليها خاصّة أن الفاتحين كانوا حينما يفتحون خاصّة تلك المناطق التي لم تعرف الإسلام ولا العربية كان لزاما على قائد الجند إنشاء المسجد كنواة أولى وراية للإسلام ثم تتوسع المنطقة بمجموعات من السكنات حول الجامع لتتشكل المنظومة الإسلاميّة داخل هاته البلدان التي لم تألف الإسلام والمسلمين فمثل لهم المسجد منارة للتعريف به والسور حماية له ومن نماذج هذا اللون من العمارة الرباط الذي يرابط فيه الجنود المسلمين للجهاد في سبيل الله يلازمونه مترصدين العدو ثم صار الرباط يطلق على المكان الذي يرابط فيه الصوفية للعبادة والانقطاع إلى الله عز وجل فالقائمين فيه يستطيعون السيطرة على الثغرات التي بإمكان العدو أن يستثمرها كما أن التواصل بين القادمين فيه يكون سهلا أو على طبيعة الأرض التيتحتم بناء الرباط "[1] فالوظيفة الأساسية للرباط الحماية في الصفوف الأولى فهو بمثابة الدرع يحمي الأراضي الإسلاميّة من بعيد ويكون متوفرا على مكان المبيت والحراسة مهمته فقط الحماية ،وقد زود الرباط بمساحة داخلية تكون مكان للمساجين والمعتقلين كما أنشئ داخلها مكان للعلاج ومصلى صغير يؤدي فيه المرابط وظيفته الدّينيّة التعبدية ووظيفة دفاعية حماية الإسلام والمسلمين فالمعماري المسلم طور آليات التّصميم المعماري عنده لتتكيف والظروف التي يعيشها ،فكانت العمارة الإسلاميّة تتغير باستمرار وتتنوع بحسب متطلبات المنطقة وبحسب

[1] العمارة الأندلسية من القرن الثاني للهجرة إلى القرن الخامس هجري ،رغد جمال العزاوي،رسالة دكتوراه في التاريخ الإسلامي،جامعة بغداد العراق،2012، ص 82.

الوظيفة التي تؤديها فالعمارة الإسلاميّة هي نتيجة كل محاولة قام بها الإنسان المسلم وهدف بها إلى أن يوفر لنفسه في معيشته ثلاثة مطالب كلها أو بعضها وهي ثلاثة:الراحة ، الأمن ، الجمال ،سواء كانت نتيجة تلك المحولات ناجحة أو فاشلة وسواء كان مستوى قالبها بدائيا أو ناضجا فإنها تعد من صميم العمارة ما دام قد خلقها وابتكرها وتابعها بالتطوير والتغيير"[1] فهو قد حقق في لإنشائها إحدى الوظائف الثلاثة وظيفة الأمن والراحة والجمال.

إن العمارة الإسلاميّة ليست قالبا جافا ليس له أي وظيفة يؤديها فهي وعاء الحضارة الإسلاميّة بجميع أطيافها فكانت العمارة الإسلاميّة الحاضن لجميع مظاهرها الثقافية والاجتماعية والسياسية والدّينيّة فكانت تلعب دورا مهما كمنبر يشع فيه العلم والمعرفة ومنارة يأتيها الناس من كل أصقاع العالم مثلت الدّولةالإسلاميّة في بدايتها في الشّكل البسيط الذي مثل هويتها وكانت محورا للقرارات السياسية الحاسمة التي مهدت للفتوحات الإسلاميّة وكانت مكانا للدين في صورة المسجد وحافظ للإسلام والمسلمين في صورة البروج والحصون وكانت راحة نفسية للاجئيها من الطلبة وعابري السبيل فكانت القلب النابض للأمة الإسلاميّة التي مثلت هويتها حاضرها وماضيها ومستقبلها ،فالشعوب تحفظ بالتاريخ ولكن الأمة الإسلاميّة حفظها التاريخ بعمارتها الإسلاميّة في الأمم غير المسلمة بفضل سواعد أبنائها فلعبت العمارة أدوارا مهمة في نشر الإسلام وتعدد وظائفها من الوظيفة النفعية للوظيفة الروحية للوظيفة الجمالية وصولا للوظائف السياسية والاجتماعية فكانت حقا مؤسسة قائمة بذاتها مثلت الإسلام والمسلمين .

[1] العمارة العربية في مصر الإسلامية،فريد شافعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مجلد، ط1، 1994،ص 46.

المبحث الرابع: روافد العمارة الإسلاميّة

إن فن العمارة الإسلاميّة لم يكن في بداية الأمر إلا شكلا بسيطا من التعمير يعكس الصورة العامة للمجتمع الإسلامي الذي كان يعيش حياة التقشف والبساطة فلم تتعدى عنده العمارة إلى مستوى الفن لأمور كثيرة كانت في الغالب دينية بحتة كنشر الدعوة الإسلاميّة وفتح الأمصار لكن هذا الواقع تغير بتغير الصورة الاجتماعية للمسلمين حين استتب حكمهم فعادوا إلى ممارسة الفنون التي أهملوها كالشعر والعمارة التي أعطوها جانب كبير من الاهتمام لغاية تثبيت حكمهم وقد انتقل شكل العمارة الإسلاميّة من شكلها البسيط في صدر الإسلام إلى شكل فني فيه الإبداع والتأثر بملامح معمارية أخرى وجدها المعماري المسلم في المناطق المفتوحة كمصر وفلسطين والشام ومن هذه العمائر نجد :

المطلب الأول : العمارة البيزنطية:

لم تخرج العمارة الإسلاميّة في بداياتها الأولى عن ما وجده حاضرا وخاصّة الأقاليم المجاورة لها من فنون معمارية شكلا ومضمونا فالعمارة البيزنطية وبفعل القرب الجغرافي تمكنت من تحويل فنونها وخاصّة فن العمارة إلى شبه الجزيرة العربية وبالتحديد إلى العراق وفلسطين فعرف بالصورة العامة للنسج المعمارية والعمارة البيزنطية مزيج بين العمارة الرومانية الهلنستية من حيث الشّكل الهندسي البازليكي وكذلك عرف عن العمارة البيزنطية توظيف الأشكال الهندسية والنباتية وفق توزيعات منتظمة بالإضافة إلى رسومات الأواني والمزهريات التي تشكلت على طول العمارة البيزنطية ولعل أهم ما يميز العمارة البيزنطية تأثرها بالرسومات

الآدمية في ما يعرف بفن التصوير وهي رسومات الآدمية والحيوانية مثلت أقل قرب من الطبيعة بأسلوب يتميز بالجمود والصعق والرمزية الذي يظهر واضحا في رسم اليدين وطيات الملابس[1] وهذا صورة للنسيج الاجتماعي وترجمة لواقع معين كان سائد في الحضارة البيزنطية وهذا النسيج نجده في جميع الفنون الأخرى بما فيها العمارة ،وهذا الواقع ترجمة لصورة المجتمع البيزنطي فقد كان في تماس مع الطبيعة المحيطة به فيصور لنا مجاله البصري ورؤيته المستقبلية من خلال نماذج حية قام بتجريدها على جدران العمارة فنجد هذه الحيوانات في مداخل العمارات على شكل مجسمات كما نجدها عن صور تلهم زائر هذه العمائر وهذا طابع يماثل ويشابه ما وجد في حقبة العصر الحجري حيث أخذ الإنسان البدائي من الطبيعة مجاله الفني فرسم مجموعة من الحيوانات التي كان يصطادها مشكلا إياها على جدران الكهوف والمغارات فصور لنا حياته اليومية وأعطى لنا نموذج تاريخي خاص بتلك الفترة وهذا ما عكسته العمارة البيزنطية التي أرادت من خلال نسيجها أن تحافظ على وجودها من خلال هذه الرموز والصور الآدمية والحيوانية التي تشكلت على أبواب وجدران هذا اللون من العمارة وهذا ما حفز الفنان المسلم في استلهام هذا النوع من أجل تشييد صرح يمثل هويته الإسلاميّة ويحفظ له التاريخ فقد وجد نموذج لهذه العمارة في تركيا التي تأثرت بمخلفات الحضارة البيزنطيةفالعمارة في تركيا قد تأثرت بالعمارة البيزنطية حيث فرض المناخ أن يكون البيت مسقوفا وإن كانت الجماهير التي المسجد للصلاة غفيرة تتطلب مسطحا فسيحا قد اقتبس المعماريون الأتراك طريقة التسقيف

[1] الفنون الإسلامية من نهاية العصر الفاطمي، أحمد عبد الرزاق، كلية الأدب جامعة عين الشمس، ط1، 2001 نص 19-20.

بالقباب والاقبية البيزنطية ونجحوا بها في التغلب على ما واجههم من مشكلات"[1] والغاية هنا في استلهام الفنون البيزنطية هي غاية نفعية صرفة بعيدة عن كل إسقاط فني أو ديني فالغاية كانت حماية المصلين من تقلبات المناخ فالفنان والمعماري المسلم استفاد من النموذج البيزنطي التي عرفت بأسقفها التي تحمل قبابا مثل صومعة المسجد وهذا نموذج العمارة الدّينيّة حيث وجد الأتراك طريقة تساعدهم على توسيع المسجد وبأقل تكاليف ،وهذا من خلال وضع أسقف في المساحات المنكشفة من المسجد هذا في الحقبة التي كانت في الدّولة العثمانية تسيطر على مساحة واسعة من أوروبا خاصّة حين فتح القسطنطينية فراحوا يبحثون عن الوسائل المجدية في حمايتهم من الأعداء الذين يحيطون بهم والعوامل الطبيعية التي تختلف كل الاختلاف عن مناخ شبه الجزيرة العربية هذا كله من أجل تثبيت حكم المسلمين عن طريق هذا اللون المعماري المتشبع بالفنون البيزنطية هندسة وزينة " فقدوجدوا أن عمارة البازليكة البيزنطية على نمط مثالي لحماية جمهور المصلين من العواصف والأمطار"[2]وهي النموذج الطاغي على العمارة البيزنطية كطراز عرف به هذا الفن والملاحظ أن العمارة الإسلاميّة والبيزنطية كان لهما نفس المنطلق فالعمارة البيزنطية كانت في أول وهلة مهتمة بتشييد الكنائس مما تطلبه الدّين من احتياجات خاصّة المرافق التي عرفت في العمارة الإسلاميّة الصحراوية فهذا التزاوج الحاصل بين الفنون الإسلاميّة والبيزنطية بشكل عام مثل نقطة بداية لعديد الفنون الأخرى كالعمارة والزخرفة " فكان من أبرز العناصر البيزنطية التي نلاحظ تأثيرها في الفن العربي الإسلامي

---

[1] القيم الجمالية في العمارة الإسلامية ، ثروت عكاشة ،دار الشروق ط1 ،1994 ،لبنان ، ص 20.

[2] نفس المرجع السابق

البازلكية: هي الصالة التي تنقسم طولا إلى ثلاثة أقسام عن صنفين من الأعمدة ،الصالة الوسطى والجناحين،القبطية والبيزنطية،عزة زكي حامد قادوس دار البستاني،ط1، 2002، الإسكندرية،ص 291.

المبكر ورقة العنب وكون الصنوبر ورقة الأكانتس شجرة اليهود الأوراق النخلية أو السعفية وتصوير الحيوانات الخرافية كفرس البحر والفسيفساء والعقد نصف الدائري واستخدام قطع الحجارة الكبيرة في البناء "[1]أما في يخص عناصر البناء فقد تحول المعماري المسلم من المواد البسيطة كالطين والسعف إلى استعمال الصخور والأجر لإضافة القوة والمتانة للعمارة خاصّة إذا تعلق الأمر بالعمارة الحربية الدفاعية كالقلاع والحصون والصور ومن نماذج هذا النوع قصر الحمراء بغرناطة الذي كان في بداية الأمر حصنا عسكريا يدافع فيه المسلمين عن مدينة غرناطة " إذ من المعروف في تاريخ الفنون أنها تنشئ وتتكون وتتطور مصاحبة لتطور الحضارات وأن كل فن ناشئ يلجئ في طوره الأول إلى استعارة بعض الأساليب من الفنون السابقة عليه أو معاصرة ثم يأخذ في صياغتها وصهرها مع تقاليد جديدة تتطلبها الحضارة الناشئة"[2] وهذا معروف في جميع الميادين الإنسانية كالفن والدّين واللغة لا تنتقل ولا تتطور إلا بنموذج أولي يساهم في صناعة حاضنة لهذا الفن الناشئ وهي عملية ليست مثال لتأصيل الفن وإنما شكل أولي لبداية التغيير وفهم الفن وهذا ماحدث في العمارة البيزنطية حيث أخذ الفنان المسلم الصورة العامة كمبدأ لتكوين فضائه الخاص وفق منطلقاتهالإسلاميّة ليتأكد بأن صورة العمارة الإسلاميّة في شكلها النهائي تختلف كل الاختلاف عن العمارة البيزنطية في الهندسة والوظيفة كالفناء الواسع غير المسقوف ".

[1] تاريخ العمارة الإسلامية والفنون التطبيقية بالمغرب الأقصى ،عثمان عثمان إسماعيل ،ج1،ط 1،دار الهلال العربية 1974 ،ص 104

[2] الفنون الإسلامية من نهاية العصر الفاطمي ن أحمد عبد الرزاق أحمد ، دار حريري ، ط1، 2001 ، القاهرة ، ص 15.

الشكل 05: نموذج عن العمارة البيزنطية[1]

فقد اعتمد الطراز البيزنطي فكره على المبادئ الدّينيّة المتشابهة لما وجد في العمائر المسيحية المبكرة ومخالف إلى ما جاء عند الإغريق وذلك من خلال الاهتمام بداخل البناء وليس الخارج بما ينسجم مع تقاليد المسيحية نفسها إذ المهم الحياة الداخلية للإنسان "[2]وهذا ما جذب الفنان المسلم إلى هذا النوع من العمارة وهذا متمثله بالنسبة لعقيدته والتي تفنن بإصلاح ذات المسلم داخليا ولا يستميلها المظهر الخارجي فقد ظهر تأثير الفن البيزنطي في عمارة المسجد الكبير دمشق لكن من ناحية الزينة والزخرفة كذلك المحراب الذي شيد في جامع القيروان والقبة المركزية " فقد استعملت البيزنطية ذات العناصر المتدلية فوق قاعة الصلاة في العمارة المصرية بعد دخول الإسلام وخصوصا بالعصر العثماني المستمد من تركيا لكي ترمز إلى الانفصال عن العالم الخارجي أو الكون المنفصل المستقل الذي يتوافر فيه جميع عناصر الحياة "[3] فالمسجد كذلك فضاء روحي يوفر للمسلم السكينة والانفصال عن الحياة المادية فيجعله ذا صلة بربه عن طريق هذه العناصر

---

[1] https://cdn.sotor.com

[2] الفكر الرومانسي في العمارة ريم نهاء مجلة الهندسة العدد 3 المجلد 17 ، جامعة بغداد العراق 2001، ص 113.

[3] موسوعة الأفكار الرمزية بالعمارة المصرية بعد دخول الإسلام جمال محمد الجيلاوي ،ط 1،2009، ص 87.

المعمارية المتمثلة في القبة بشكلها البيزنطي أو الإسلامي هذا المفهوم أسقطه الفنان المسلم في نوع آخر من العمائر وهو عمارة القبور والأضرحة فقد شاع في العصر المملوكي والعثماني في استعمال القبب فوق الأضرحة فمسجد السلطان حسن بتركيا يوجد بداخله ضريح فوقه قبة تشير إلى الميت على رفعته ومقامه العلمي "فقد ورث المسلمون عن الأمم السابقة بعض النماذج المعمارية كتلك التي ورثوها عن الدّولة البيزنطية داخل البلاد وعلى السواحل "[1] وهي نماذج معروفة بطابعها تحقيقا للأهداف الدّينيّة وأخرى نفعية دينية فمثلا تشييد قبة الصخرة بفلسطين مقابلة كنيسة القيامة هذا التقابل خلق مزيج من التأثر العمراني في المسجد فنضام البناء فيه فهو نضام بيزنطي خالص يسمى بالطراز المركزي أو المباني المركزية حيث تتوسط القبة مساحة المسجد وهي نقطة ارتكاز بقبة العناصر المعمارية للمسجد ع مزجها بنظام البازيليكات المقببة والتي أغلقت من الداخل بطبقة رفيعة من الرصاص الذي أعطاها جمالا وبعدا وظيفيا غير البعد الوظيفي الذي كانت تؤديه نعني هنا عنصر القبة الذي كان يحمي المسجد من العوامل المناخية كالأمطار والحرارة المرتفعة كعنصر تهوية وتبريد للفناء الداخلي في مكان

المطلب الثاني :العمارة الساسانية:

يعود تاريخ حكم الدّولة الساسانية إلى سنة 224 هـ وهو تاريخ بداية وضع أسس لفن جديد وعمارة جديدة جسدت سيطرة آل ساسان لإيران فأبدعوا في جميع الفنون ولا يسما فن العمارة الذي انتشر عبر أنحاء العالم فتأثرت من خلاله بعض العمائر خاصّة الحلية والزينة ومن العمائر التي شدت على هذا النموذج

[1] تخطيط المدن العمارة والزخرفة حنان قوقوتي،المؤسسة الجامعية للدراسات،ط1،بيروت، 2006، ص 48.

وأخذت تستلهم من عناصره العمارة الإسلاميّةخاصّة في العصر العباسي بفعل التمازج والمصاهرة وتشجيع الأمراء العباسيين لجميع الفنون خاصّة عمارة المساجد والقصور التي امتزجت بالطراز الساساني ولعل أهم عنصر تجده قد تأثر في العمارة الإسلاميّة والمستلهم من العمارة الساسانية القباب والعقود من حيث الزينة لا الشّكل فالقبة ذات العناصر عنصر معماري خاص بالفن الإيراني " فالتأثير الإيراني واضح في العصر العباسي على الرسوم الحائطية في قصر السمراء يرجع إلى القرن التاسع ومن أطراف هذه الرسومات ما وجد بمصباح الحريم وتضم مناظر الراقصات و الموسيقيين وحيوانات وطيور تنحصر بين تفريعات نباتية ودوائر ورسمت صور الأشخاص والنباتات في هذه المناظر وفقا لتقاليد الفنية الساسانية "[1] وهذا ما نجده حاضرا في العمارة الإسلاميّة التي تأثرت كثيرا بما وجدته في العمارة الساسانية لتحدث تفاعلا بين الالتزام والجنوح وهذا ما وجدته الأسرة العباسية حين تقريبها للساسانيين فانفجر الفن الإسلامي بألوان أخرى غير التي كانت معروفة عنه خاصّة الاهتمام بالفضاء الداخلي للعمارة وإعطائها حيزا كبيرا من الاهتمام لذلك نرى العمارة الإسلاميّة بذلك التقيد البسيط من الخارج ببساطة الإنسان المسلم في عيشه ولباسه وعامرا من الداخل من خلال الزخرفة وهي تعكس النفس المسلمة العامرة بالإيمان فالطابع الإنساني تجده في هذا التوجه الروحي لفن العمارة الإسلاميّة الذي امتزج بالروح الساسانية "، والمعروف أن بغداد كانت في العصر العباسي من أعظم المدن في الدنيا كما كانت معينا واسعا للثقافات والفنون الإيرانية ولكن الفنانون الإيرانيون يعملون في تجميلها بالعمائر الفخمة والتحف النفيسة ويمكننا تبيين الأساليب التقنية التي انتقلت إلى سائر الأقطار الإسلاميّة

[1] الفنون الإسلامية، م س ديامند،تج،أحمد محمد عيسى دار المعارف ،ط1، 1947 مصر، ص 37.

والتي لاشك في أنها إيرانية"[1] فالعراق تعتبر نقطة انطلاق للفن الساساني في عالم فن العمارة الإسلاميّة الذي أضاف الكثير للعمارة من خلال التحف المعمارية التي تولد عنها المزيج بين الحضارتين ليس فقط العمارة وإنما جميع الفنون خاصّة فن التصوير الذي أخذ حيزا مهما حين عرض مواضع التأثير والتأثر ولأن فن العمارة الإسلاميّة هي أم العلوم فلازم ذلك فن التصوير لأن يصبح فرعا منها في الحلية الداخلية للعمارة الإسلاميّة في الشّكل الهندسي كالقباب والحدائق " فإن المباني والمصانع في الملة الإسلاميّة قليلة بالنسبة إلى قدرتها وإلى ما كان قبلها من الدول فلم استخدم العرب أمة الفرس وأخذوا عنهم الصنائع والمباني ودعتهم إليها أحوال الدعة والترف فحين إذ شيدوا المباني و المصانع"[2]، فالتأثير جاء بعد أن استقر حكم العرب والمسلمين في شبه الجزيرة العربية وازدهرت حياتهم فأصبح العرب ذو مال وجاه فأرادوا أن يحولوا الصحراء التي هي مكان إقامتهم إلى مكان ينبض بالحضارة المادية وهو السبيل الذي جعل من الفنون الأخرى تفد على العمارة الإسلاميّة ويصبح العصر العباسي انطلاقة لها داخل الفن الإسلامي (فن العمارة) فالأمة الإسلاميّة لم تنطلق من العدم فيبروز فن العمارة وإنما أخذت معالمها الأولى من العمائر التي سبقتها كالبيزنطية والساسانية في العصر العثماني اهتم الأتراك بالنموذج الإيراني فحاولوا أن يقلدوا العمارة الساسانية في الهندسة وحتى الزينة كانالساسانيين الأتراك ثم اسطنبول في و المصورين الإيرانيين لكتابة المخطوطات الفارسية والتركية وتزيينها كما كانوا يستقدمون صناع الخزف لتزيين مساجدهم وأضرحتهم[3]، وهذه الفنون مهدت الطريق لدخول نجال العمران فنموذج العمارة التركية التي لا تخلوا من النموذج الساساني وهذا إن دل إنما يدل على توسع

[1] الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي زكي محمد حسن هنداوي للتعليم والثقافة ، ط1، 2017، ،مصر ، ص 221.

[2] نفس المرجع السابق، ص 07.

[3] التصوير وأعلام المصورين في الإسلام زكي محمد حسن هنداوي للتعليم والثقافة ،ط1، 2012، مصر، ص 22.

الفن الساساني في المجالات الأخرى عدا الفنون التطبيقية وهذا راجع إلى تشجيع السلاطين والأمراء لكل ماهو إسلامي كما ساعدت حركة تحقيق الكتب والمخطوطات الفارسية على وصول الفنانين الإيرانيين إلى تركيا ونشر صنائعهم عدا تحقيق الكتب القديمة ليصلوا بعدها إلى العمارة ليجعلوا من فضائها الداخلي لوحة فنية ساسانية وهذا بتشجيع من الأمراء والسلاطين الأتراك الذين أعجبوا بنموذج العمارة الساسانية التي تجعل الطبيعة عنصر أساسي في فن عمارتها فأكاليل النور التي تحيط برؤوس الأشخاص وإيضاح بارز للون والطريقة الاصطلاحية البسيطة التي ترسم بها الأشجار والملابس المزركشة والمزينة بالزهور وفروع الأشجار والملائكة ذو الأجنحة المدببة يرجع إلى تأثر الفن البيزنطي والإسلامي بالفن الساساني"[1] وهو الطابع الذي عرف عنه الأتراك في اللباس السلطاني والقصور الملكية التي شيدت والأضرحة التي تفننوا في تزيينها وفق الفن الساساني بالحضارة العثمانية كانت حضارة متفتحة، ومن مظاهر هذا التفتح النسيج المعماري الذي يعبر عن وقتنا هذا معلما سياحيا بامتياز يستقطب السائحين من جميع أصقاع العالم وهذا بفضل اللمسة الفنية التي أضافها الفنان من مناظر الزهور والحدائق وتعدد الألوان في إسقاط رمزي لفصل الربيع الذي يعكس مستوى الترف والسعادة التي وصل إليها السلاطين الأتراك.

[1] التصوير في الإسلام عند الفرس، زكي محمد حسن، الهنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2012، مصر، ص 39.

الشكل 06: العمارة الساسانية[1]

فالفن الساساني كان أول ركيزة فنية من حيث الزخرفة في العمارة الإسلاميّة، وقد أخذت عنه مجموعة من العناصر المعمارية الزخرفية كرست فكرة التقارب الحضاري بين الحضارة الإسلاميّة في عهد بني العباس و حضارتهم، وقد نشأ تحت رعايتهم طراز قائم بذاته امتاز بضخامة العمارات واتساعها ومظهرها القوي، كما امتاز أيضا باستخدام رسوم الكائنات الحية محورة من الطبيعة على النحو الذي امتازت به الفنون الإسلاميّة عامة"[2]فالملاحظ أن فن العمارة الإسلاميّة هو فن واحد لكن يختلف باختلاف طرزه وهنا نرى الطراز العباسي الذي تشكل وفق مؤثرات ساسانية خالصة، فولادة كل فن يكون على أكتاف فن آخر وفق آليات معينة ولا تخرج العمارة عن هذه القاعدة لأنها مرتبطة كل الارتباط بالمرجعية الثقافية والدّينيّة لتلك الحقبة من الحكم، « فتأثر تصميم العمائر الإيرانية في الإسلام ببعض الأساليب المعمارية التي ورثها الإيرانيون عن الفنون القديمة التي ازدهرت في الهضبة الإيرانية وفي بلاد الجزيرة كالبهو في الأعمدة الرفيعة والمدخل ذي العقد الكبير كما اختلف تصميم العمائر في بعض المقاطعات الإيرانية عند البعض الآخر بحسب التقاليد المحلية والأحوال

---

[1] مصدر الصورة: www.google.com

[2] الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، زكي محمد حسن ، هنداوي للتعليم والثقافة ، ط 01، 2017، مصر ، ص 25.

الجوية، فأهل الشمال مثلا بما فيه من البرد القارص يميلون إلى المساجد، المسبوقة المغلفة بينما أقبل أهل الجنوب على تشييد المساجد ذات الصحن وأبهاء مكشوفة".[1]

فهذا يدل على أن المناخ الثقافي والطبيعي يلعب دورا هاما في التشييد والهندسة فالمنطقة الآسيوية التي وصلها الإسلام قد تعرفت في وقت مبكر على نموذج ساساني الذي بدأ من إيران كنقطة انطلاق وصولا إلى العراق والشام وعلية فإن العمارة الإسلاميّة كفن مستقل عن بقية الفنون وصل إلى درجة النضج عن طريق مراحل طويلة من الصناعة ورسم هوية الفن المعماري الإسلامي انطلاقا من البساطة إلى التأثر إلى التميز والإبداع. فالشكل الأول للعمارة الإسلاميّة لم يكن فيه أي عنصر فني يدعو إلى تصنيفه لينتقل المعماري المسلم إلى مرحلة التأثر والنقل من المدارس المعمارية الأخرى التي كانت موجودة مسبقا كالعمارة القبطية في مصر والساسانية في العراق والبيزنطية في فلسطين وتركيا العثمانية هي مرحلة احتاجها المعماري المسلم لرسم هوية العمارة الإسلاميّة التي لم تنطلق من العدم فكل عمل فني وله عمل ونقطة بداية تعمل على تخصيص وتمييز هذا اللون من الفن، لينطلق بعدها إلى مرحلة النضج والإبداع حيث ظهرت العمارة الإسلاميّة بخصائص ميزتها عن بقية العناصر الأخرى حيث أصبحت لها فروع حيث أصبحت هناك مايسمى بالعمارة الدّينيّة والمدنية والعسكرية . وكذلك أصبحت للعمارة الإسلاميّة طرز تحدد العصر أو البيئة السياسية أو الاجتماعية كالطراز العباسي والمغولي والأموي والمغربي الأندلسي ، هي كلها خصائص اكتسبتها العمارة الإسلاميّة عن طريق الاحتكاك بالنماذج المعمارية الأخرى.

[1] الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، زكي محمد حسن ، هنداوي للتعليم والثقافة ، ط 01، 2017، مصر ،ص 43.

الفصل الثاني:
العمارة الإسلامية في الأندلس.

المبحث الأول: الفنون الداخلة على العمارة الأندلسية.

المطلب الأول: الزخرفة.

المطلب الثاني: الخط العربي.

المطلب الثالث: النحت والتصوير.

المطلب الرابع: النسيج.

المطلب الخامس: الحدائق.

المبحث الثاني: أنواع العمارة الإسلامية في الأندلس.

المطلب الأول: العمارة الدينية.

المطلب الثاني: العمارة المدنية.

المطلب الثالث: العمارة العسكرية.

تمهيد:

شق المسلمون طريق الفتوحات من المشرق إلى المغرب ودانت لهم الولايات والأمصار ففتحوها وعمروها بالجوامع والمدن، حتى وصلوا إلى شمال إفريقية وما وراء البحر المتوسط؛ إلى طليطلة سنة سبعمائة وإحدى عشر للميلاد (711م)، وكان الوقت الذي سقطت فيه الخلافة الأموية في الشام تحت أيدي العباسيين (750م) تمهيدا على المدى الطويل لظهور دولة الأمير الأموي "عبد الرحمان الأول"[1]، وهو عبد الرحمان بن معاوية بن هشام بن عبد الملك (756م – 788م)، وقد استتب الحكم للأخير في الأندلس سنة سبعمائة وثلاثة وعشرين للميلاد (723م) حتى توفي سنة سبعمائة وثلاثة وأربعين للميلاد (743م.)[2]

وبالتالي ستتفرع من هذا كله حقبتان، الحقبة الأولى التي فتحت فيها الأندلس عام 711 للميلاد، إلى حيث تبدأ الحقبة الثانية؛ والتي قامت فيها دولة الأندلس عام 743 للميلاد على يد عبد الرحمان الداخل، فالتمايز السياسي والاجتماعي والثقافي/الفني بين هاتين الحقبتين جعل لنا مندوحة عن جعلهما سيان؛ وذلك من حيث إن الحقبة الأولى لم تكن ذات تأثير واسع وكثيف على طبائع الاجتماع وأنواع الفنون، من حيث إن الفتح لم يحدث "تغييرا واضحا في فن البناء والفنون الصناعية، ذلك لأن العرب شملوا رجال الفن من أهل الأندلس برعايتهم، وأسبغوا عليهم فيضا من حمايتهم، واصطنعوهم لخدمتهم وشجعوهم على متابعة إنتاجهم الفني في ظل العهد الجديد"، وهذا من أبرز العوامل التي جعلت تفاعلا بين الحضارتين الإسلامية والإسبانية من حيث الفنون وطبائع الاجتماع وما إلى ذلك مما يخضع لسنة التأثر والتأثير بالاحتكاك المباشر بين الشعوب على مر الزمن؛ فـ "تحققت بذلك النقلة النوعية في عصر الخلافة الأموية، وأمكن صياغة فن أندلسي إسلامي أخذ يتدرج في التطور في العصور التالية (...) إلى أن بلغ أوج تطوره في عصر سلاطين بني نصر".[3]حيث يخبرنا المقري أن عبد الرحمان الداخل إذ استتب

---

[1] الفنون الإسلامية عبر العصور، ديفيد تالبوت رايس، تر: فخري خليل، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2013، ص

[2] قصة الأندلس من الفتح إلى السقوط: راغب السرجاني، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط1، 1432هـ – 2011م، ص137.

[3] العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها: السيد عبد العزيز سالم، مجلة عالم الفكر دراسات في التراث، م3، ع1، أبريل، مايو، يونيو، 1977، الكويت، ص89–90.

له الأمر في الأندلس أنه كان يعتزم تجديد دولة بني مروان الشامية في الأندلس إلا أنه مات دون ذلك[1]؛ ولعل هذا ما سوف يفسر لنا الطابع العام الذي ميز العمارة الأندلسية في مساجدها وقصورها أكثر من اصطباغها بأي طابع آخر وإن وُجد.

ومن هنا سوف يستجيب الفن المعماري الإسلامي – بغض النظر عن العرق – في الأندلس لمتطلبات ناموس التطور؛ بحيث يصير عنصرا فاعلا في التأثير على العناصر الأخرى في مجاله، حتى وإن كان عنصرا متأثرا قبل هذه اللحظة إن على المدى القصير أو على المدى الطويل على حد وصفكريزويل في إشارة منه إلى أن العرب لم يعرفوا قبل الفتوحات أي فن يتعلق بالعمارة إذ كان مبلغ حذقهم في هذه الصنعة مجرد خيمة الوبر، وحتى بعد فتوحاتهم كان مبلغهم بناء دور للعبادة على الطرق التقليدية لا ترقى إلى المستوى المطلوب في هذا الفن الذي يتطور باستمرار، ويشدد على أن العرب – حتى عندما حذق المسلمون هذا الفن – لم يكن لهم باع فيه؛ إذ يقول: "كلمة عربي يجب ألا تستعمل للإشارة إلى العمارة الإسلامية"[2]، ومن هنا – إذن –يأخذ الفن الإسلامي المشروعية الكاملة [حتى ولو أخذنا برأيه الذي يقوي، على كل حال، موقف المسلمين من العمارة والفنون بصفة عامة]من حيث انتساب "فنون العمل المعدني، حياكة النسيج، والزخرفة الخطية" إليه،والتي لم تكن تنتسب إلى اسم الدولة الأموية يوم قيامها الأول[3]، فيتضح بذلك أن انتساب الفنون لأمة من الأمم أو لدولة من الدول أو لجماعة من الجماعات لا يعزى إلى اختراعه بتاتا، بل يعزى إلى مقدار التطور الحاصل فيه والاهتمام المناط إليه من قبل جماعة معينة؛ وكذا دخول الخصائص والسمات المميزة لدولة ما على هذا الفن بحيث يصير العنصر الداخل الجديد هو بالفعل الأسلوبالخاص ذاته، لأن الزخرفة هي في الواقع مسمى لطريقة معينة تحوي الكثير من الأنماط المتمايزة، هذه الأنماط هي ما نطلق عليه الخاصية الناسبة، متجاوزين بذلك المهد الذي ترعرعت فيه أول مرة كزخرفة وفقط. وبالتالي سوف تتشكل أنماط تحت مسميات كثيرة من قبيل: زخرفة إسلامية، وزخرفة عربية، وزخرفة يونانية، وزخرفة مصرية، وهلم جرا إلى مبلغ القصيد؛

[1] نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: أحمد بن محمد المقري التلمساني، تح: إحسان عباس، المجلد 1، دار صادر بيروت، 1388هـ – 1968م، ص333.

[2] الآثار الإسلامية الأولى: كيبل ارشيبلدتشارلسكريزويل، تر: عبد الهادي عبله، دار قتيبة، دمشق، ط1، 1404 هـ – 1984 م، ص32.

[3] الفنون الإسلامية عبر العصور: المرجع السابق، ص10

وسوف تشهد الحضارة الإسلامية توسعا في مجال الفن المعماري لتقبض على كل أنواع العمارة المدنية والعسكرية والدينية والكثير من الفنون المتنوعة.

المبحث الأول: الفنون الداخلة على العمارة الأندلسية.

المطلب الأول: الزخرفة.

يعتقد م. س. ديماند أن اللحظة التي فيها تم بناء الخليفة الناصر لقصره بمدينة الزهراء هي أهم مرحلة في تاريخ الفن الأموي كله، فقد تم العمل فيه على زخارف تتكون "من تفريعات نباتية مزهرة تختلف عن الأشكال العباسية المعاصرة لها"، ومن أبرز عناصر هذه الزخارف: أجزاء من "ورقة شوكة اليهود بأنواعها السورية المختلفة"، ممتزجة هندسيا مع أسلوب المراوح النخيلية؛ ويرى أنها مستوحاة من الطابع السوري في القرنين السابع والثامن، غير أنه يفند انتقالها مباشرة من سوريا إلى الأندلس؛ ولكن من شمال إفريقيا من زخارف مسجد القيروان في تونس، غير أنه يضيف نظرية العلاقة بين أباطرة البيزنطيين والخليفة الناصر إذ استعان بهؤلاء من أجل بناء وتفنين قصر الزهراء آنذاك، والشيء نفسه مع ديفيد تالبوت رايس إذ يقول: "في قرطبة، اضيفت على العمل الطابوقي زخرفة مفرطة إلى حد ما، بالفسيفساء، تولى القيام بها – كما أفترض – صناع قدموا من القسطنطينية لهذا الغرض".[1]

تتكون أساسات الزخرفة الإسلامية الأندلسية في القرن العاشر من أوراق أكنتس متحولة إلى تفريعات من السيقان النباتية الرفيعة التي تتصل بها الأوراق، وشبيه بهذا شبها معتبرا تلك التي صنعت في مسجد قرطبة، من قبيل الزخرفة على جانبي المحراب على الرخام باعتماد طابع المراوح النخيلية وأشجار "الحياة" كما يسميها ديماند، ويعتبر هذا "من روائع المنحوتات في الفن الإسباني المغربي". ومن مميزات الزخرفة الإسلامية آنذاك أنها كانت غاية في الدقة والعسر؛ بحيث يتضح الجهد والصبر من خلال اختفاء المساحات الخالية من الزخرفة في اللوحات الرخامية مثلا، والاغتناء بالتفريعات الرفيعة الصغيرة التي تتكون "من مجموعها أشكال تشبه الدنتلا"، وفي عصر ملوك الطوائف (أي في القرن الحادي عشر) ساهمت المدن الأخرى في الأندلس "بأثر بارز في تطور الفن الإسباني المغربي"– على الرغم من بقاء قرطبة المركز الفني آنذاك –. من حيث إن قصر الجعفرية مثلا كانت فيه الكثير من الزخارف المستوحاة من الفن القرطبي من القرن العاشر إلا أن الأثر الذي يتحدث عنه ديماند في هذا هو

[1] الفنون الإسلامية عبر العصور: المرجع السابق، ص60.

تغيير "أشكال ورقة شوكة اليهود" بالمراوح النخيلية، وهذا ما يطلق عليه "الأسلوب الإسباني الإسلامي الجديد". حيث إن هذه المراوح النخيلية الجديدة ما هي إلا أنصاف المراوح النخيلية العربية مع تعديل على مستوى القوام إذ حل عليها الانحناء الشديد و"ازدحمت بطونها بالعروق الداخلية" لتبدو في نهاية المطاف كأنها أوراق طبيعية.[1] أما ديفيد تالبوت رايس فإنه يعبر بـ "الأسلوب ذو الزخرفة المطنبة" عن ما يسمى "الأسلوب الإسباني – المغربي".[2] ويبدو أنه غير معجب بكثرة التنميق في العمارة، من حيث إنه يرى أن التغير الحاصل من فترة قوة الدولة الأندلسية إلى فترة تراجعها يتضح جليا من خلال الإكثار من الزخرفة والإقلال من الفخامة. ما الذي يقصده بالفخامة؟ لعله يقصد بها مظاهر الهيبة والإجلال؛ فالهيبة والإجلال ليسا بالضرورة معنى للجمال والبهاء، بل في أحيان كثيرة قد يتناقض المفهومان تناقضا جوهريا.[3]

ويرى ديماند أنه ما من حدث فني عظيم على مستوى الزخرفة إلا بعد أحداث الوهن التي أصابت دولة الأندلس الإسلامية أثناء الغزو الصليبي أو منذ سنة 1235م، إلى غاية القرن الرابع عشر الذي فيه قصر الحمراء بغرناطة، حيث تكون العنصر الزخرفي فيه من "أشكال هندسية متشابكة، وتواريق نباتية، صيغت في الأسلوبين الإسباني والمغربي"، أما ما جعلها حدثا فنيا زخرفيا مهما وبارعا هو الألوان المضافة حيث تم صبغها باللون الأبيض، الأزرق، الأحمر والذهبي، وهذا الفن موجود في قصر إشبيلية، وفي عدة عمائر بطليطلة، وفي بضعة كنائس للمدجنين لاحقا.[4]

على الرغم من أن الزخرفة الإسلامية بالأندلس وإن تطورت كثيرا، فإنها ظلت في معظمها تجريدية، حيث يذهب "عادل الألوسي" أنها محاكاة للطبيعة؛ مستوحاة من طبيعتهم الصحراوية حتى ذاع في فنونهم ما يسمى بـ "الأرابيسك" الرامزة للوريقات والزهور، وهذا مما يحتمل أن يكون أحد أساسيات الفن الإسلامي ليس الزخرفي فقط بل في مجالات فنية أخرى، ولعل هذا يمكن أن يكون تفسيرا مشروعا لاغتناء زخرفات المسلمين بصور الطبيعة من قبيل النباتات والأشجار. **(انظر شكل 01.)**

---

[1] الفنون الإسلامية: م. س. ديماند، تر: أحمد محمد عيسى، مراجعة: أحمد فكري، دار المعارف بمصر، د ط، د ت، ص111 – 113.

[2] الفنون الإسلامية عبر العصور: المرجع السابق، ص60.

[3] ينظر: الفنون الإسلامية عبر العصور، مرجع سابق، ص103 – 104.

[4] الفنون الإسلامية: المرجع السابق، ص114.

وعلى أي حال فإن الزخرفة آنذاك كانت تستعمل بكثرة على الرخام والجص**(انظر الشكل 02)** وعلى الخشب كما رأينا آنفا، وقد أتت هذه الأخيرة عنصرا معماريا هاما، وشاعت حتى في البيوت العامة في قرطبة مثلا، بحيث كانت سقوف جدران هذه البيوت مزخرفة بإفراط بالجص، كما دخلت الزخرفة على الأواني في لون أخضر وبني.[1]

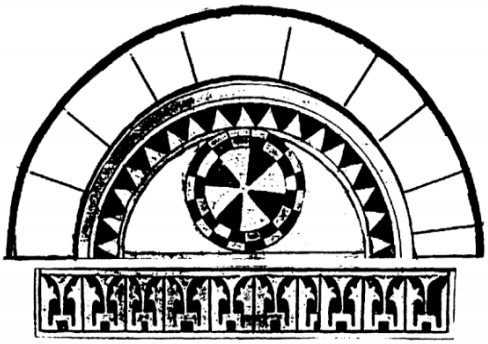
ومن هذا المنطلق؛ فإنه من المثير للاهتمام أن نجد بعض النماذج في إسبانيا وأوروبا مقتبسة بحذافيرها من خصائص الفن الأندلسي بشكل خاصأم الإسلامي بشكل عام، فمع الأخذ بعين الاعتبار الجدلَ القائمَ حول ما إن كانت العمارة الأندلسية/الإسلامية/العربية كلها هي أنقاض الحضارات السابقة لدولة الإسلام قبل أن تظهر هذه الأخيرة عليهم، فإنه من اللافت للاهتمام أن بعض الاقتباسات الموجودة في أوروبا قد حملت بعض الزخارف المنقوشة على الكنائس والكاتدرائيات مكتوبة بالخط العربي. **(انظر: الأشكال: 3، 4، 5)**

شكل رقم 01: لوحة مجمعة لأنماط زخارف الوريدات (الأصول والتطور).[2]

شكل رقم 02: مثال عن الزخرفة في شكل أوراق نباتية

[1] الفنون الإسلامية عبر العصور: مرجع سابق: ص62.

[2] العمارة الإسلامية في الأندلس عمارة القصور: باسيليون بابون مالدونادو، مجلد: 1، تر: علي إبراهيم المنوفي، مراجعة: محمد حمزة الحداد، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2010، ص227.



شكل رقم (03): تطعيم زخرفي وتقليد للخط الكوفي علىباب كنيسة القديس بيير في مدينة ريد في فرنسا.[1]

شكل رقم (04): "الملك لله" جملة منقوشة بالخط الكوفيعلى باب كاتدرائية (البوي) في أواسط فرنسا.[2]

شكل رقم (05): زخرفة كوفية على إطار كتاب صلوات مسيحية محفوظ في مكتبة مدينة مانتو في إيطاليا.[3]

[1] روائع الفن الإسلامي: عادل الألوسي، عالم الكتب، القاهرة، د ط، 2003، ص75.

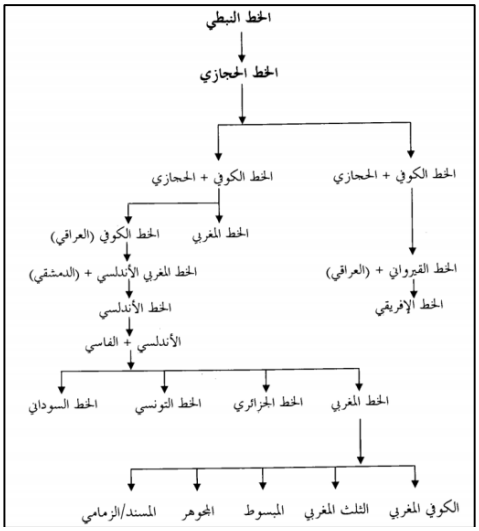
[2] المرجع نفسه: ص76.

[3] المرجع نفسه: ص77.

المطلب الثاني: الخط العربي.

على خلاف أنواع الخطوط التي كانت معروفة في المشرق، أي في الدولة العباسية والدولة الأموية السابقة؛ فإن نسخ القرآن التي كتبت في إسبانيا اتخذت نوعا مغايرا من الخط يدعى "الخط المغربي"؛ وله تسمية أخرى "الخط الأندلسي أو القرطبي"؛ من مميزاته: في حروفه استدارة كبيرة؛ وقد دوره المغاربة المتنقلون من عاصمتهم في شمال إفريقية إلى الأندلس.**(انظر شكل 07)**[1]

والواقع أن الخط القرطبي أو الخط المغربي لم ينشآ نشأة مستقلة ولا نشأة مُتَحَيَّنَة على الإطلاق وإنما كان ناموس التطور قد مس بالخط الكوفي من جهته، فمناط القضية أن الأندلسيين عمدوا إلى تطوير الخط الكوفي؛ وذلك عن طريق الانتقال من الخط الكوفي إلى الخط اللين الدقيق، مما نتج عنه شكل جديد من الخط العربي؛ الذي غلبت عليه سمة التدوير والانحناءات.[2]



شكل 06: مراحل تنقل وتطور الخط العربي.[3]

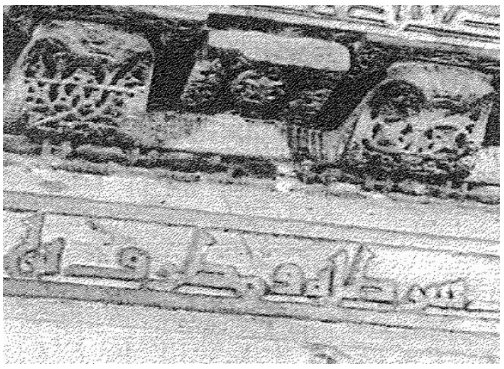
ولكننا نتساءل حول ما إذا كانت الكتابات على المباني تتخذ الطابع الكوفي المعدل أم الطابع الكوفي الأصلي، إذ إن باسيليون بابون مالدونادو يحاول أن يصف تلك المكتوبة على حوائط مسجد قرطبة بأنها

[1] الفنون الإسلامية: مرجع سابق، ص78.

[2] الخط المغربي تاريخ وواقع وآفاق: عمر أفا ومحمد المغراوي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 2007، ص34 – 35.

[3] المرجع نفسه، ص34.

"الخط الكوفي"[1]، وفي قصور غرناطة في عهد بني الأحمر كانت تتميز نقوشهم على الجدران بوجود "كتابات كوفية أو نسخية تتشابك حروفها وتتعانق رؤوسها وتتضافر أبدانها فيما بينها. [2]



شكل 07: صورة قطعة أثرية تعود إلى عصر الخلافة عليها الخط الكوفي القرطبي.[3]

فنلاحظ من خلال هذه الصورة أنه يوجد اختلاف في بعض أشكال الحروف من حيث اعتماد الاستدارة الكلية عليها؛ فلاحظ شكل الميم والفاء مثلا؛ حيث إن شكله في الكتابة الكوفية الأصلية يكون على هذاالهيئة: [ـــمـــ / فـــ] أما في هذه الصورة فهي مستديرة استدارة كاملة.

المطلب الثالث: النحت والتصوير.

كان النحت في العصر الأندلسي عبارة عن زخارف منحوتة على الحجر أو على الجص، حيث تتكون من تفريعات نباتية مزهرة، وقد اتخذت المنحوتات المزخرفة هذه الطابع الشكلي نفسه المتبع في الزخرفة بصفة عامة – كما رأينا في دراستنا للزخرفة في هذا العصر –.ويمكننا أن نجد ما يبرز خصائص النحت على الجص والحجارة في بعض المتاحف الآتية:

- في متحف الميتروبوليتان: قاعدة عمود وأربعة تيجان؛ أما التيجان، فهي عبارة عن تعديل لأشكال التيجان المركبة التي تحول نحتها الزخرفي من أوراق الأكنتس إلى الشكل الذي رأيناه في دراستنا للزخرفة في هذا العصر، غير أن ميزتها الثابتة أنها منحوتة بشكل غائر بحيث ينتج لنا تباين للضوء والظل.
- وفي متحف الآثار بمدريد: حوض للوضوء من الرخام؛ شكله مستطيل، وقد نقش عليه اسم المنصور.

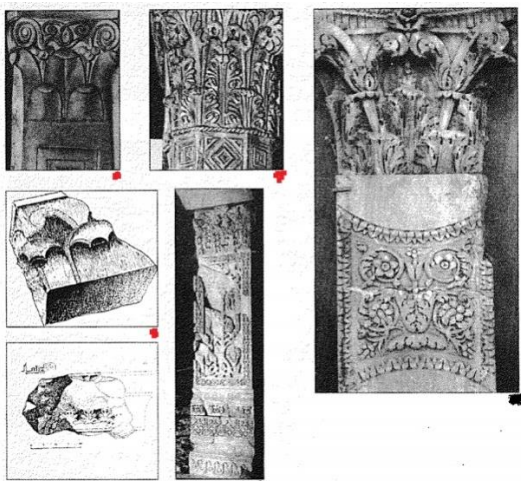
[1] العمارة الإسلامية في الأندلس عمارة القصور: المرجع السابق، ص78.

[2] العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها: مرجع سابق، ص103.

[3] العمارة الإسلامية في الأندلس عمارة القصور: المرجع السابق، ص197.

ومما يرجع إلى القرن الحادي عشر الكثير من آثار قصر الجعفرية؛ كان له تشابه مع الآثار في القرن السابق، غير أن ما يميزه هذه المرة عن سابقه هو النحت الذي كان يبدو أكثر غورا من السابق، بل وأكثر إتقانا، حيث يتجلى فيه بشكل أقوى التأثير الزخرفي للضوء والظل.[1]

ويبدو أن الحفر على الرخام كان سمة بارزة في الأعمال الفنية الزخرفية والتصويرية، حيث إن قصر الخلافة الناصرية بالزاهرة (وهو أول قصوره)، على سبيل المثال، كان بالمجلس الشرقي منه حوض رخامي أخضر اللون نقشت عليه تصاوير آدمية مذهبة، ويحيط به تماثيل من صنع قرطبي عددها اثنا عشر، نحاسية ومرصعة "بالدر النفيس"، وفي قصر طليطلة نصبت على بحيرتيه الصناعيتين تماثيل كذلك في أشكال أسود ومادتها البرونز أو النحاس، وكان يوجد تمثال فيل في قصر المبارك الإشبيلي أيضا.[2] وفي طليطلة؛ في قصر المأمون بن ذي النون، نقوش عجيبة جدا على جنبات أحواض المرمر الغريبة؛ "صور حيوان وأطيار وأشجار"[3]، كما استعمل فن النقش للكتابة على الجدران في القصور ومن ذلك ما تميزت به نقوش ورسومات قصور بني الأحمر؛ من حيث المزج في النقش بين الكتابة والزخارف التصويرية التجريدية التي تحدثنا عنها في جزئها، كما كان النحت يمارس على الأعمدة لإعدادها على النحو المراد**(شكل 08)**.[4]



شكل 08: نماذج لبعض الأعمدة والتيجان المنحوتة بالزخرفة في الأندلس.[5]

[1] الفنون الإسلامية: م. س. ديماند، مرجع سابق، ص111 – 113.

[2] العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها، مرجع سابق، ص99، 111.

[3] المرجع نفسه، ص100.

[4] المرجع نفسه، ص103 – 104.

[5] العمارة الإسلامية في الأندلس عمارة القصور: المرجع السابق، ص187.

المطلب الرابع: النسيج.

دخلت صناعة النسيج الإسلامية على إسبانيا كسائر الفنون الأخرى، وقد كانت أغلبها استيرادات شرقية؛ في المرية بالأندلس تم إحصاء ثمانمائة مصنع لنسج الأقمشة الحريرية الفاخرة[1]. وقد تم إيجاد بضع قطع – يرجح أنها تعود إلى ما بين القرن العاشر والخامس عشر وهي منسوبة إلى الدولة الأندلسية في إسبانيا – في المتاحف الآتية:

- في الأكاديمية التاريخية الملكية بمدريد:توجد قطعة يزينها شريط من الزخرفة المنسوجة باللون الأزرق الفاتح والأزق الداكن والأحمر، ومثمنات تضم داخلها طيورا وحيوانات وأشكالا آدمية مرسومة بطريقة هندسية محورة. وعلى هذه القطعة كتابة باللغة العربية تتضمن اسم خليفة قرطبة هشام الثاني (976–1009). تشبه زخارفها التي لا مجال للشك في أنها من أصل مصري إسلامي – بعض العناصر الزخرفية التي تزين العلب العاجية في الأسلوب الإسباني المغربي.
- وفي متحف كوبرينيون بنيويورك: قطعة هامة بها زخارف منسوجة من الحرير الملون، وتتألف زخارفها من دوائر متداخلة، يضم كل منها رسم شخصين يتناولان شرابا؛ ونجد هنا كذلك التشابه واضحا بين رسوم أشخاصها وبين رسوم أشخاص العلب العاجية الإسبانية في القرن الحادي عشر.
- وفي متحف الميتروبوليتان:قطعة مشابهة لطراز السابقة وهي من الحرير الموشى بالذهب. ويتألف موضوع زخرفتها من صور موسيقيين يعزفون على الدفوف، مرسومة باللون البني الفاتح والأحمر والأزرق والأخضر والذهبي، على الأرضية المذهبة، وترجع قيمة القطعة إلى أنه يمكن نسبتها إلى القرن الثاني عشر أو الثالث عشر، بسبب الموضوعات الآدمية التي تزينها.
- وما بين المتحف الكنسي بمدينة قيش ومتحف الفنون التطبيقية ببرلين ومتحف كوبر يونيون بنيويورك:قطع مرسوم عليها الأشخاص والطيور والحيوانات، وأشهر قطع هذا النوع تلك التي تحمل موضوعات القصص الخرافية من قبيل قصة مصارع الأسد أو غيرها مما يضم أزواجا من الرسوم الحيوانية ذات الرؤوس الآدمية. (استخدمت فيها الألوان: الأحمر، الأخضر، الذهبي).
- وهناك قطعة من نسيج غرناطة بمتحف الميتروبوليتان: قطعة عليها كتابة عربية باللونين الأصفر والأحمر نصها: "عز لمولانا السلطان".

[1] الفنون الإسلامية: مرجع سابق: ص271.

وعلى كل حال؛ فإن هذه القطع توحي بأن ما كان يميز الطابع النسيجي العام في الأندلس آنذاك:

- وجود أزواج من العقبان أو الطيور، داخل جامات دائرية من اللون البني المحمر أو السمني الفاتح أو الذهبي عامة، أو ببعض الألوان الأخرى أحيانا.
- توجد بالبعض الآخر رسوم هندسية بها خيوط الذهب بغزارة.
- اتحاد الفروع النباتية مع الرسوم الآدمية والحيوانية المنسوجة بالذهب على الأرضية الزرقاء.
- اعتماد طابع تزيين غني بتفريعات نباتية ومراوح نخيلية من زهرة اللوتس مع أزواج من الأرانب البرية.
- وجود تفريعات من المراوح النخيلية مع طيور تشرب من نافورة.
- التزيين بما يسمى بـ "طراز الحمراء" تتكون زخارفها من أشرطة متشابكة وأطباق نجمية وكتابات عربية وزخارف نباتية بألوان زاهية.[1]

ومما نقل إلينا من الأخبار المكتوبة، ما يرويه ابن خلدون عن هدية إلى أحد الملوك أرسلها إليه أحد الأمراء: "من اللباس ثلاثون شقة من الحرير المختم المرقوم بالذهب كلباس الخلفاء المختلف الألوان والصنائع، وعشرة أفرية من عالي جلود الفنك الخرسانية"[2] مع أنه توجد رواية أخرى في الشأن نفسه من طرف "ابن الفرضي" لم يرد فيها شيء عن القماش المرقوم بالذهب.[3] والمسألة الجوهرية في هذا الشأن أن النسيج في ذلك العصر لم تبن صورته بالوضوح الذي هي عليه صورة العمارة مثلا أو الزخرفة أو الحدائق، بحيث يبدو من الصعب، إلى الحد الكبير، أن نعرف ما هي المنتوجات النسيجية الأكثر إنتاجا من قبل الدولة الإسلامية في الأندلس آنذاك. وذلك إذا أخذنا في عين الاعتبار أن الأخبار عن الهدايا إلى الملوك المسلمين في الأندلس لم تخبرنا بالتفصيل عن المصادر الإنتاجية لهذه الهدايا؛ ونرجح أن الأخبار هذه لم تفصل في ذلك إما لأن المقام لم يقتض ذلك وإما أن صناعة النسيج لم تكن بالقدر الذي كانت عليه الزخرفة والعمارة على سبيل المثال؛ والاحتمال الأخير يعطي فرضية منبثقة جديدة أيضا تتمثل في أن المسلمين قبل الأندلس كان لهم باع في الصناعة النسيجية بحيث كانت مواكبة لحاجاتهم في الأندلس دون حاجة إلى تطويرها أكثر، على خلاف العمارة أو الزخرفة اللتين تأخرتا نوعا ما في الظهور

[1] ينظر: الفنون الإسلامية، المرجع السابق، ص271 – 274.

[2] نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: مصدر سابق، ص357.

[3] المرجع نفسه، ص 357.

لدى المسلمين من أول أمرهم فتأخرتا عن النسيج؛ ومنه بقيت الضرورة ملحة حتى في الأندلس أن تتقدم هاتان إلى صُفَّة الحضارة التي أخذت في التطور منذ وقت طويل؛ ولكن ديفيد تالبوت رايس يخبرنا أن صناعة الأقمشة قد حظيت بالأفضلية عندما أتى المسلمون إليها، إذ صارت الأندلس من أهم المراكز المنتجة لهذه الصنعة، حتى انتشرت في القرن العاشر في كل من مالقا وإشبيلية وغرناطة وبالزاومورشياواليكانتي؛ حيث يعتقد أنه من أبرز المصنوعات التي بقي ذكرها إلى اليوم هو "نقاب هشام"؛ الذي كتب عليه بالخط الكوفي "البديع" على حد تعبيره.[1]

المطلب الخامس: الحدائق.

كان للحدائق والمنتزهات حظ وافر من اهتمام الأمراء والملوك الأندلسيين وهيام الناس المحكومين فيها؛ غير أن التحقيق الأثري يبدو غير ذا نفع كبير في التوصل إلى أوصاف دقيقة لهذه المنتزهات والحدائق والبساتين، وذلك بأنها مما لا يبقى على حالته مثلما تبقى الحيطان والعمائر العظيمة على ما يلحق بالأخيرة من دمار وتخريب لأسباب متعددة، ومن أجل ذلك كله فإننا نعتقد أن الآثار المكتوبة التي تصف الحدائق في ذلك الوقت أجدى.

اهتم "الناصر لدين الله" من أوله بصنائع الجنان والحدائق في قصره؛ حيث إن الأخير كانت به جنان كثيرة خضراء تسلب الألباب، ويتضح جليا الجهد الجهيد في الاهتمام بها أيما اهتمام، فإنها تسقى عن طريق قناة لم يؤلف مثلها تمتد من جبل قرطبة إلى غرب قرطبة في "قصر الناعورة" في الأنهار المصنوعة إلى بركة وضع فيها تمثال أسد متقن الصنع حيث تم طليه "بذهب إبريز" وتم تزيينه بعينين مجوهرتان تومضان، فإذا وصل الماء إلى أسفل التمثال (أي عَجُزِ الأسد كما يخبرنا عنه المقري) فإذا هو يمج البركة من فمه فتُسْقى جنان القصر كلها على هذا المنوال[2]، ولعل البيئة الخصبة لأرض الأندلس وجمالها جعل أمراءها وملوكها وأعيانها يوفدون شيئا من هذا الجمال على حاضراتهم ويولونه من عنايتهم الفائقة من أنفس الأحجار وأعظم الجهود وكثير المال عن طريق إعداد السواقي وجسورها وصنع القنوات،وكانوا يتخيرون أفضل الأماكن التي هي من هذا القبيل؛ ويقيمون فيها أفراحهم وأماسيهم، بل وكانوا يركبون الأنهار التي تحيط بها الرياض الخضراء الجميلة؛ فمن أمثلة افتتان المسلمين بمظاهر الجمال الطبيعي وبخاصة البساتين والمتنزهات ما يرويه المقري عن روض البديع: "هو روض اخضرت

[1] الفنون الإسلامية عبر العصور: ديفيد تالبوت رايس، مرجع سابق، ص64.

[2] نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: المصدر السابق، ص564 – 565.

مسارح نباته، واخضلت مساري هباته، ودمعت بالطل عيون أزهاره، وذاب على زبرجده بلور أنهاره، وتجمعت فيه المحاسن المتفرقة، (...) ونصول السواقي تحسم أدواء الشجر فلا تنبو، والزروع قد نقبت وجه الثرى، وحجبت الأرض عن العيون فما تُبْصَر ولا تُرَى"[1]، ولا عجب في أن حدائق قصورهم قد اتخذت لنفسها طابعا ممزوجا من الخضرة والمياه العذبة بالإضافة إلى النواعير العجيبة محاكين بذلك الجمال المطبوع خارج أسوارهم، فمن ذلك قصر الناعورة بطليطلة؛ إذ يصفها المقري "(...) مجلس الناعورة بالمنية التي تطمح إليها المنى، ومرآها هو المقترح والمتمنى"؛ ولا يختلف هذا بالقدر الكبير عن سمات جنان وحدائق قصر الناصر بقرطبة، حيث تسقى من ماء نهر عن طريق سواقي مصطنعة، وتماثيل الأسد التي تسقي الجنان على المنوال الذي عرفناه في قرطبة، ومن أمثلة ذلك أيضا منية المنصور بن أبي عامر ببلنسية، والواضح من خلال ما ورد في كتاب نفح الطيب: "بوسطها مجلس قد تفتحت للروض أبوابه" أن المجلس يتوسط فناء به عديد الأبواب إذا ما أتيت من ناحيتها تَفْتَحُهَا تقابل الجنان من أي باب كان منه مأتاك، وبها ساقية مصنوعة يُشَبِّهها فيقول: "جدول كالحسام المسلول" تحيط به الكراسي والمقاعد على ضفتيه.[2]

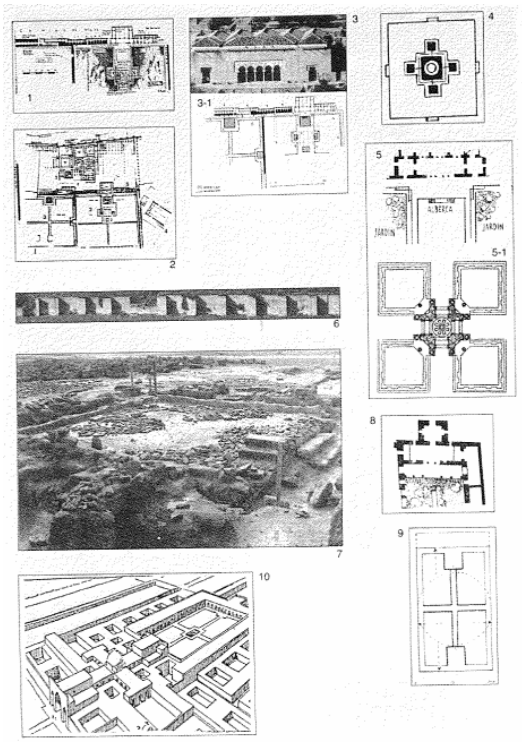
ويبدوأن المسلمين بالأندلس قد استصنعوا الكثير من الروض والبساتين والمتنزهات؛ ففي إشبيلية، مثلا، ما يسميه المقري "مُعَرَّس أمير المسلمين" به نهر منساب، ورياض مستبدعة في إتقان، وفيه من الزهر ما يعبق به هواء المنطقة من ريح طيبة، فيصف المقري هذا كله فيقول: "وهو موضع مُستبدع، كأن الحسن فيه مودع، ما شئت من نهر ينساب انسياب الأراقم، وروض كما وَشَّتِ البُرْدَ يَدُ رَاقِم، وزهر يحسد المسك ريّاهُ، ويتمنى الصبح أن يَسِمَ به محياه"، كما وُجد من هذا في ذلك الوقت بغرناطة مما لا يقل شأنا، فيحدثنا المقري عن ضيعة لأحد الأعيان هناك لا يوجد مثلها في الأنحاء جمالا، المليئة بالأشجار العظيمة المعمرة بتعبيره أنك تجد: "(...) ما شئت من دوحة لفَّاء (...)" ووفرة الماء الذي يجري في السواقي من الأنهار، وقرية بغرناطة لا تمس أشعة الشمس أراضيها من كثرة ما توجد الأشجار والزروع الخضراء المحفوفة بالجداول والسواقي[3]، ولعله يمكن أن ينطبق ذلك على كل المدن الأندلسية للمسلمين في وقتهم، بحيث يشير مونتسر إلى أن مسلمي الأندلس "يحبون البساتين كثيرا وهم في غاية

[1] نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: المصدر السابق:ص642.

[2] نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: المرجع السابق، ص643 – 655.

[3] المرجع نفسه: ص675 – 676.

البراعة في زراعتها وسقيها إلى درجة لا مزيد عليها"[1]، ويذهب ناقاجبيرو في هذا الصدد إلى أن مدينة غرناطة كانت مدينة على الطراز الإسلامي؛ وينسب تراجع مستويات الجمال في المدينة إلى تناقص أعداد الموريسكيين حيث يقول: "هم الذين يشتغلون ويزرعون هذه الأرض بكل هذه الأشجار التي يراها المرء هنا. لأن الإسبان، ليس هنا في غرناطة وحسب، بل في بقية أنحاء إسبانيا كذلك، هم نقيض المجتهدين؛ فهم لا يزرعون ولا يفلحون الأرض، بل يفضلون أن ينذروا أنفسهم لمشاغل أخرى".[2] ومن هنا تبزغ فكرة هوية الأنماط الجمالية الرائجة في الأندلس في عصر المسلمين؛ بحيث تلوح فكرة امتلاك أسباب الحضارة في الأفق، واستحقاق دولة من الدول لانتساب فضل التحضر إليها دونما التفات إلى وقت هذا التحضر بغرض نسبه إلى دولة أو حضارة أخرى بحجة أن الدولة الحديثة ما هي إلا استنساخ لما قبلها وتقليد لها فحسب.



شكل رقم 9: صورة مجمعة توضح مخططات بعض حدائق وبرك العمارة الملكية.

[1] الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس: ج1، سلمى الخضراء الجيوسي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 2001، ص177 – 178.

[2] المرجع نفسه، ص176–177.

المبحث الثاني: أنواع العمارة الإسلامية في الأندلس.

ظلت الأندلس منذ الفتح على يدي موسى بن نصير وطارق بن زياد بعيدة عن مفهوم الدولة القائمة بذاتها إلى غاية استتباب الأمر لعبد الرحمان الداخل أي في عام 743 للميلاد، وهذه هي المرحلة الفعلية التي بدأت تستقر فيها دعائم الدولة الأموية الجديدة؛ ومنه هي المرحلة الفعلية التي ابتدأت فيها عجلة الفنون – مع شتى مجالات الحياة الأخرى – بالدوران، يقول "عبد العزيز سالم": "وأخذت الحياة الفنية تزدهر وتتألق بعد أن تغذت مجاريها بروافد شرقية أصيلة." والباحث – في هذا الصدد – يقصد أن الفن المعماري هنا قد استوحي كله أو جله من عديد "التيارات الحضارية بعضها شامي ومصري، وبعضها حجازي مدني، وبعضها الآخر عراقي بغدادي"، الأمر الذي كان من شأنه أن يرسخ تغييرا عميقا في طبائع الاجتماع لدى سكان الأندلس الأصليين.[1]

المطلب الأول: العمارة الدينية.

لعل جامع قرطبة "الذي بوشر ببنائه في عام 785م"[2] يعد أكبر أو أهم حدث فني معماري في الأندلس، لما له من تأثير عميق على مستقبل العمارة هناك، حيث "يجمع مؤرخو الفن الأندلسي على أن جميع الصور المتطورة لعناصر البناء في مختلف أبنية الأندلس إنما تنبثق أصلا من بنيان المسجد الجامع بقرطبة" من حيث هو منبت رئيسي للفنون في الأزمنة الأندلسية اللاحقة؛ وانظر كيف أن هذا شبيه ببداية الفن المعماري أثناء قيام الدولة الأموية في المشرق كما لاحظنا فيما سبق، حيث يرجع ذلك إلى قيمة المسجد في الدولة والمجتمع الإسلاميين، وهذا ما سوف يبرر فيما بعد وحدة الفن الإسلامي وبساطته؛ وهذا ما يعطي الإجابة عن سؤال جورج مارسييه لما تساءل "كيف انطلقت شخصية الفن الإسلامي؟ وكيف ابتعدت تدريجيا عن أصولها لتعلن عن مولدها الجديد، وفي أي اتجاه تطورت؟ وما العوامل الجديدة المؤثرة عليها؟" ليقيم فيما بعد نظرية ("العائلة = لعله يقصد بها لحمة الأخوة الدينية"/"اللغة الواحدة") التي جعلت من الأقطار الإسلامية المتباعدة جغرافيا والمتغايرة زمانيا تنفخ في قالب فني متقارب وسمات محددة مشتركة فيما بينها.[3]

---

[1] العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها: عبد العزيز سالم، مرجع سابق، ص91.

[2] الفنون الإسلامية عبر العصور: ديفيد تالبوت رايس، مرجع سابق، ص60.

[3] ينظر: الفن الإسلامي: جورج مارسييه، تر: عبلة عبد الرزاق، مراجعة: عاطف عبد السلام، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2016، ص11.

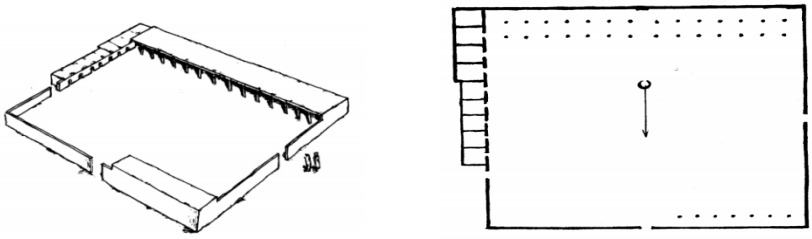
1/- مخططات المساجد والجوامع: كان مخطط جامع قرطبة أثناء بداياته محاكيا لمخطط المسجد النبوي بالمدينة المنورة، فكان "مكونا من ظلة عميقة جهة القبلة ويتقدمها الصحن"**(ش10، ش11)** قبل أن يزيد فيه الخلفاء من بعد عبد الرحمان الداخل حتى صار إلى ما صار عليه، وقد عبر عن ذلك ديفيد تالبوت رايس إذ يذهب إلى أن المخطط الأول المبكر "يمثل مسجدا بفناء مستطيل مع محراب ذي أحد عشر ممرا"[1]، حيث طبق عليه المهندسون والبناؤون النظام التخطيطي للجامع الأقصى من حيث عدد الأروقة واتجاهها عموديا على جدار القبلة، وعلى الرغم من الجدلية القائمة حول عدد بلاطاته وقتذاك فقد كان البلاط الأوسط أكبر من باقي البلاطات مساحة وارتفاعا، كما أن بيت الصلاة فيه من بعد التوسعة العامرية النهائية صار ينقسم إلى قسمين عن طريق صف العقود التي تقوم على الدعائم، وحيث إن الجامع كان تحفة معمارية مميزة من جميع النواحي، فإنه يحتوي الصحن الذي غرس بالأشجار في عهد الأمير عبد الرحمان بن معاوية، وأغلب الظن أن هذه الأشجار هي أشجار البرتقال والنارنج حسب التقليد الذي اتبع في بقية جوامع إسبانيا كلها تقريبا، وهذا هو النموذج الذي احتذت به كل مساجد وجوامع إسبانيا الإسلامية من بعده، وعلى كل حال فقد تمثلت في جامع قرطبة درجات من النضج المعماري من حيث التخطيط والبناء والاغتناء بالكثير من عناصر العمارة والزخرفة مما رأيناه وسنراه لاحقا.

أما بالنسبة لبيوت الصلاة في جامع قرطبة – والتي قلنا إن بلاطاتها أوسع وأعلى من البلاطات الأخرى – فإنه لوحظ تأثيره المباشر على: جامع إشبيلية، جامع مدينة الزهراء، جامع المرية، جامع قصبة اشبيلية، بالإضافة إلى الصحون المغروسة بأشجار النارنج والبرتقالبعد فتوبمذهب الإمام الأوزاعيالمجيزة لذلك[2]؛ حيث يصف ابن بطوطة صحن جامع مالقة وعظم الجمال فيه، إذ يقول: "وفيه أشجار النارنج البعيدة".[3] وبهذا يتضح أن تطور فن العمارة الدينية ما زال خاضعا لأحكام الشريعة الدينية بحيث تعد مؤثرا فاعلا فيحركة تطورهذا الفن على مر التاريخ.

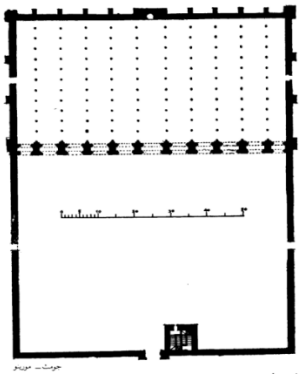
[1] الفنون الإسلامية عبر العصور: المرجع السابق، ص60.

[2] العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها: مرجع سابق، ص93.

[3] رحلة ابن بطوطة: ابن بطوطة، دار صادر، بيروت، 1412هـ – 1992م، ص670

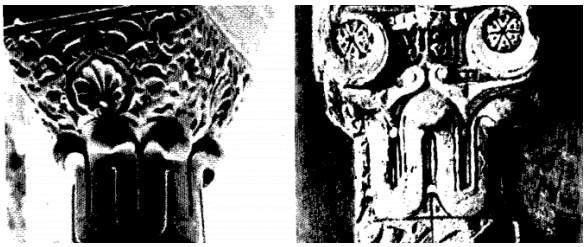


شكل (10): تصميم مسجد المدينة أيام الرسول محمد عليه الصلاة والسلام [1]



شكل (11): المخطط الأول لجامع قرطبة. [2]

2/- الأعمدة والتيجان والعقود: ومن جملة ما ابتكره خيال المعماريين الأندلسيين هو تيجان الأعمدة حيث جعلوها أشكالا تجريدية **(ش12)**من بعد أن اقتبسوا فكرتها الأولى من الآثار الرومانية من النوع الكورنثي المركب[3]، والدرجة الفائقة في التفصيل في كل من" "المحراب المقوس، الأدوار المعددة من الأقواس، سداسية الشكل، التي تحيط بحجرة المحراب" إذ لا مثيل لهذه الدرجة الفائقة في التفصيل "في أي مكان آخر في العالم العربي" على حد تعبير ديفيد تالبوت، بالإضافة إلى الأقواس المزدوجة المتراكبة بعضها فوق بعض والتي تشكل ظاهرة جمالية إبداعية فريدة من نوعها **(ش13)**.[4]



شكل رقم 12: تيجان أعمدة إسلامية. [5]

[1] العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها: فريد محمود شافعي، عمادة شؤون المكتبات، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ط1، 1402 هـ - 1976م، ص2.

[2] العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها: المرجع السابق، ص48.

[3] العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها: مرجع سابق، ص42 - 43.

[4] الفنون الإسلامية عبر العصور: ديفيد تالبوت رايس، مرجع سابق، ص60 - 61.

[5] العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها: مرجع سابق، ص51.

شكل رقم (13): العقود المفصصة والمتشابكة [1]

ثم سنلحظ سابقة تاريخية لم يَشْرُفْ بها أي معماري مهما كان عرقه أو دينه من قبل؛ وذلك بأن حاجة المهندسين والبنائين – وقتما رغبوا في الحصول على أعمدة وتيجان أطول من الأعمدة التي كانت من آثار الرومان – جعلتهم يبتكرون حلا إبداعيا من أجل إقامة وتقوية سقف جامع قرطبة العالي من خلال "رفع سمك بيت الصلاة إلى ما يقرب من ضعف ارتفاعه بالأعمدة" حيث أسندوا العقود التي تحمل الأسقف الخشبية بواسطة ما يشبه القواعد ولعل هذا ما يقصد بـ "الحدائر"، وعلى الرغم من أن الارتفاع المعروف للحدارة هو نصف المتر، إلا أنهم جعلوه مترين، وذلك بأن ركبوها على تيجان العمد الكورنثية؛ ويسمي "عبد العزيز سالم" هذا بنظام ازدواج العقود وتراكبها على طابقين، بحيث يرى أن هذا النظام يسمح برفع سقف الجامع إلى ثلاثة من ارتفاعه، كما تفيد في تهوية وإضاءة مسطح بيت الصلاة الواسع، وفي الوقت ذاته تجعلنا في غنى عن الاستعانة بالأوتار الخشبية التي يصفها على أنها تقليدية، ومنه يبطل أثر الدفع الناتج عن العقود والأسقف تجاه الأعمدة، ومن اللافت للانتباه أكثر هو أن هذه العقود المنفوخة تنطلق في الفراغ بين العمود والعقود العليا الحاملة للأسقف، بحيث يصير الطابق السفلي مسؤولا عن الربط بين الأعمدة وإكساب "بنية المسجد رشاقة وفخامة وتناسقا وانسجاما"، وكذا تقوية الروابط بين العمد فيما بينها، وبقيت مهمة حمل الأسقف من مسؤولية العقود العليا القائمة على الدعائم[2]، ثم صار هذا النموذج مثاليا للاحتذاء به في قادم الأحداث الفنية المعمارية الدينية وغيرها في الأندلس وفي أصقاع أخرى متأثرة.أما مادة الأعمدة الوردية اللون بشكل عام؛ فهي من الرخام الأسود يتخلله البياض، ويعبر

[1] العمارة العربية الإسلامية ماضيها حاضرها ومستقبلها: المرجع السابق، ص52.

[2] العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها: المرجع السابق، ص107.

(السيد عبد العزيز سالم) عن ذلك بـ "الرخام المجزع بالبياض"، تيجانها كورنثية تارة وكورنثية مركبة تارة أخرى، أما تيجان الأعمدة هذه فتنتحل الأوراق واللفائف الملساء.[1]

ثم تطور العقد المنفوخ/العقد المتجاوز في عصر الخلافة على وتيرة سريعة، حيث صارت السنجات تعتمد بطريقة أكثر جدوى في تقوية العقود، حيث لم يعد التسنيج مقتصرا فقط على نصف العقد وإنما صارت العقود – من قبيل عقود النوافذ الثلاثية بمئذنة جامع قرطبة، والمحراب، والعقدان اللذان يحيطان به شرقا وغربا، وكذا العقود المنتفخة على الواجهة الغربية – كاملة التسنيج/ أي مقواة بكاملها. وفي الوقت الذي يعتقد فيه كامبس أي كاثورلا أن هذا الشكل إنما مستوحى من الشرق، إلا أن السيد عبد العزيز سالم يرى غير ذلك إذ يلاحظ في العقود الزخرفية مبالغة واضحة في إغلاق العقد.**(شكل 14)**

هذا التسنيج أدى إلى زيادة في طول مفتاح العقد، حيث جعله يميل إلى هيئة الانكسار، وهذا ما يفسر ظهور العقد المنفوخ في زيادة الحكم وبالضبط في العقدين الخاصين بالمدخل المؤدي إلى الأسطوانين المحاذيين لأسطوان المحراب، وكذا في زيادة المنصور بن أبي عامر في عقود النوافذ الرخامية.

ومن أنواع العقود التي شهدها جامع قرطبة: العقد ثلاثي الفصوص، العقود المفصصة، العقود متعددة الفصوص، حيث يعتقد السيد عبد العزيز سالم أن هذه العقود منشؤها هو المشرق، غير أن الاختلاف في الوظيفة، حيث إن العقود التي نتحدث عنها هنا في هذا الموضع تستعمل في صالح العمارة حيث تساعدها على تحمل الضغط العلوي، بينما في المشرق كانت تميل أكثر إلى طابع الزخرفة والتنميق فقط. فالفرق يبدو جليا في أن هذه العقود المفصصة التي يسميها الإدريسي "صناعة الفص" استعملت في المشرق لغرض الزينة وهنا لغرض آخر مضاف على هذا ألا وهو الغرض التقني في العمارة.ومن ذلك يبدو أن جامع قرطبة اشتمل على نوعين من العقود المفصصة:

- عقد متعدد الفصوص نصف دائري وهو عقد فصصت حلقته إلى واحد وعشرين فصا بشكل بارز.
- عقد متعدد الفصوص منكسر، والخماسي هو الشائع بينما يندر العقد ثلاثي الفصوص بحيث يوجد في القسم الأعلى من المحراب **(شكل 15)**، وفي داخل المحرب فقط.

[1] العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها: المرجع السابق، ص104 – 105.

ومما يتجلى فيه طلاب جمال الصنعة مع تناهي الوظيفة كذلك ما يسمى بالشبكات التي ترتكز عليها القباب، وهي شبكات من العقود نشد الصناع فيها القوة والوثاقة لإسناد القباب ورفعها، وهذا ما يفسر إضافتها إلى الأعمدة الرخامية للقيام بهذه الوظيفة إذ الأخيرة ضعيفة، ولا نلبث أن ندرك الذوق الهندسي المعماري لدى المهندسين إذ تفطنوا إلى كون الدعائم الضخمة عند المقصورة سوف يخل بوحدة نظام التدعيم المعماري ويخل بالمنظر الجميل، وذلك من حيث إنه سوف "يحجب أروع العناصر المعمارية والزخرفية في بيت الصلاة عن أنظار جموع المصلين".[1]

وفي عصر الطوائف شاعت العقود المفصصة في طليطلة في مسجد باب المردوم ومسجد الدباغين لكليهما العقد الثلاثي الفصوص والعقد الخماسي الفصوص ونشاهد هذا الأخير في مصلى قصر الجعفرية أيضا، و العقود المنفوخة التي تتجاوز نصف الدائرة كان له الحظ الأوفر في المنشآت المدنية على اختلافها، والعقود المفصصة المتشابكة والمتراكبة، وعرفت تطورا ملموسا حيث ظهر نوع جديد من العقود التي تمتزج فيها الخطوط المستقيمة مع المنحنيات[2]، وبقيت هذه الصناعة مستمرة إلى أن ظهر في سرقسطة في عصر بني هود نوع جديد، حيث تميزت العقود الآن في الإسراف والتعقيد الزخرفي بحيث صارت هذه العقود تتكون من "طبقتين متراكبتين ومتداخلتين في آن واحد"، السفلية عبارة عن عقود مفصصة متقاطعة تنبثق منها عقود تتداخل فيها الخطوط المستقيمة وهنا تتجلى ظاهرة الخطوط المستقيمة والمنحنية، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل رافقه أيضا التعقيد الزخرفي**(شكل 16)**؛ ويمكننا إيجاد هذا النوع في متحف سرقسطة ومتحف مدريد.[3]

ولم يتوقف تطور العقود عند هذا الحد، حتى إذا أتى عصر المرابطين والموحدين صارت العقود المنفوخة المنكسرة ذات شعبية لدى جميع المباني الدينية والمدنية، ثم يعود التنوع إلى العقود في عصر سلاطين غرناطة مرة أخرى غير أن المتغير البارز هنا هو بطون العقود، حيث تمتلئ بـ "لفائف صغيرة على شكل وسادة" ومن أجملها على الإطلاق العقود المقربصة تغطي بطونها مقربصات تتدلى منها ذات ألوان ومصبوغة بالذهب التي نجدها في القاعات المطلة على بهو السباع بقصر الريحان مثلا.[4]

---

[1] العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها: مرجع سابق، ص108 – 109.

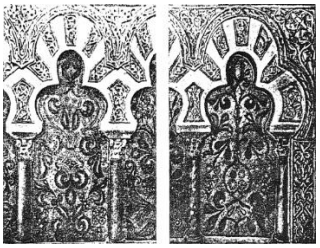
[2] المرجع نفسه: ص110 – 111.

[3] المرجع نفسه: ص112.

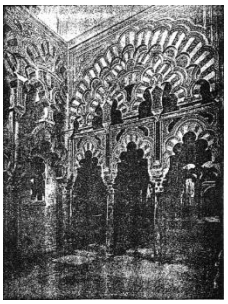
[4] المرجع نفسه، ص106 – 112.

وعرفت الأعمدة في هذا الوقت أيضا تغييرا تمثل في زيادة الارتفاع ودقة القوام أي رقته ورشاقته، ونجد ذلك في قاعة صغيرة بقصبة مالقة**(شكل17)** بها شرفة رائعة تطل على البحر من أعلى جبل فارو، وتيجان الأعمدة تحولت فيه من شكل ورقة شوكة اليهود إلى صورة أخرى تتجلى فيها فصائل الزهور، كما زادت في الارتفاع وتغيرت نهاياتها من المدببة إلى ما يشبه الصحن المجعد حيث يعبر عن ذلك السيد عبد العزيز سالم فيقول: "تحولت النهاية المدببة لورقة شوكة اليهود إلى تجعدات تنبعث من التوريق، وحلت محل الفروع المزدوجة أوراق كبيرة مثقوبة أو مجموعة من العقود الصغيرة المفصصة تترابط فيما بينها بأعلى التاج وتقوم على عمد صغيرة غنية بالزخرفة".

وبقي الحال بالنسبة للأعمدة على حاله حتى عرفت تطورا جديدا في عصر سلاطين غرناطة حيث غيروا قمتها إلى حلقات وأفاريز بارزة، وفي أدناها كذلك، وظهرت هنا التيجان المكعبة مزخرفة بتوريقات لمراوح النخيل في انحناء وانبساط والتفاف وكل ذلك في انسجام يلفت الانتباه. وكذا ظهرت في هذا الوقت التيجان المقربصة من أوجهها الأربعة**(شكل 18)**.



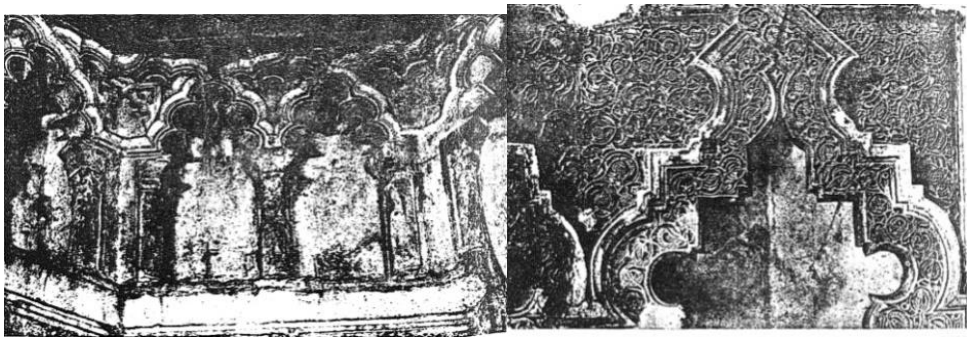
شكل رقم 14: عقود أمامية لمقصورة القبةالكبرى نحو رأس المسجد [1]



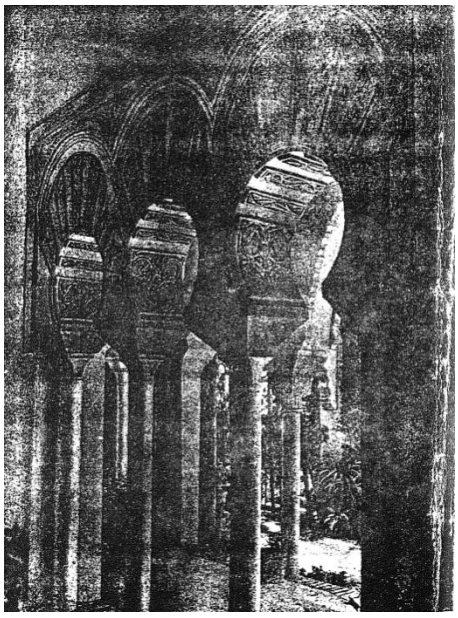
شكل رقم 15:صف العقود على المحراب.[2]

[1] الفن الإسلامي في إسبانيا: مرجع سابق، ص125.

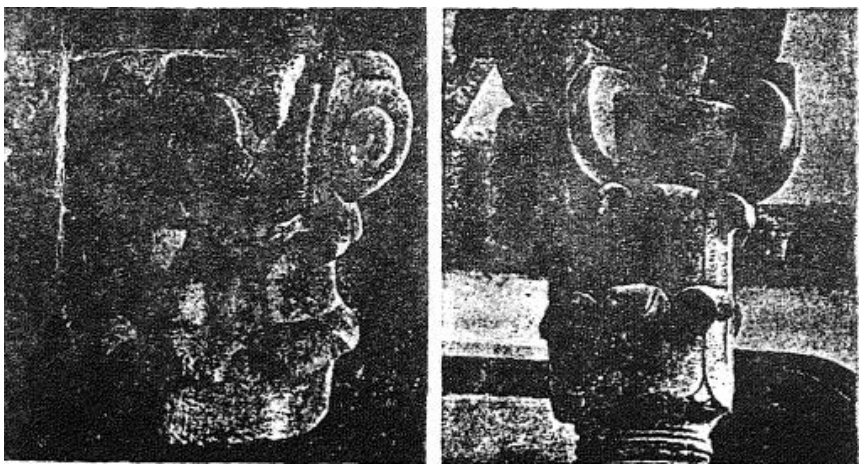
[2] المرجع نفسه: ص148



شكل 16: مصلى قصر الجعفرية: زخارف الجدران بالقسم الأدنى وبائكة زخرفية بالقسم الأعلى من الجدران.[1]



شكل 17: بائكة بقصر القصبة، المسمى بقاعات غرناطة.[2] (لاحظ سمك الأعمدة الرقيق)



شكل رقم 18: تاجا عمودين في دير صفرة ومتحف غرناطة.[1]

[1] الفن الإسلامي في إسبانيا: مرجع سابق: ص 271.

[2] المرجع نفسه، ص293.

3/- المآذن والقباب والمحاريب والمنابر: يرى كريزويل أن المئذنة الأولى التي شيدت لجامع قرطبة بلغت أربعين ذراعا، وفي العام 340 للهجرة أمر الناصر عبد الرحمان بهدمها وأقام بدلا عنها هذه التي تختلف عن الأولى في كونها ذات مطلعين (لأن الأولى كانت ذات مطلع واحد)، وتفوق الأولى بـ بأربعة عشر ذراعا أي إن طولها أربعة وخمسون ذراعا من حيث يقف المؤذن، بحيث بنيت بعظام الحجارة المنجَّدة[2]، وهذا ما ورد في كتاب نفح الطيب؛ إذ "لا يلتقي الراقون فيها إلا بأعلاها" أي إذا ارتقاها اثنان من قسميها اللذين يفصلهما البناء لايستطيعان الالتقاء إلا في قمتها، تعلوها ما يسميه المقري "الشمسات"/الرمانات وهي ثلاث، اثنتان منها مصنوعة بالذهب الإبريز، والأخرى مادتها فضة إكسير، وتعلوهن منحوتة من ذهب طولها حوالي ستين سنتمترا لأن المقري يدعوها "سوسنة" والسوسن في اللغة العربية هو نبات طوله هو الطول الذي ذكرناه**(ش19)** ، وفوقها أيضا قطعة ذهبية صغيرة يدعوها المقري بـ "الرمانة"**(ش20)**، و صومعة جامع إشبيلية أطول منها بتمامها. **(ش21)**

شكل 19: يوضح شكل نبتة السوسن[3]

شكل رقم 20: صورة متخيلة لمئذنة جامع قرطبة. [4]

---

[1] الفن الإسلامي في إسبانيا: مرجع سابق، ص: 314.

[2] الآثار الإسلامية الأولى: كريزويل، مرجع سابق، ص286 – 287.

[3] المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، مصر، ط4، 1425 هـ – 2004 م، ص462 / (السوسن).

[4] الفن الإسلامي في إسبانيا: مرجع سابق، ص87.

شكل رقم 21: مئذنة الجيرالدا في إشبيلية.[1]

ولعل المقري إذ يعلق على سقف الجامع بأنه كان منحوتا ومزخرفا بالذكر والدعاء "بأحكم صنعة" يقصد بـ "الدارات الماثلة في تزاويق سمائه" القباب إذ تبدو مثل الدور المعلقة في السقف. وهيفي شكله النهائي أربع قباب بالزيادة "الحكمية" أي في عهد عبد الرحمن الأوسط حيث كانت كالآتي:

- "قبة على مدخل الزيادة وتعرف بالقبة المخرمة الكبرى" أو قبة الضوء.
- والقبة الكبرى؛ وهي القبة التي تعلو الأسطوان المتقدم مباشرة إلى المحراب.
- قبةشرقية بالنسبة إلى قبة المحراب الوسطى.
- وقبة غربية كذلك بالنسبة إلى قبة المحراب الوسطى.

وقد صار هذا الشكل النهائي للقباب نموذجا احتذي به في جوامع الأندلس وفي بعض الكنائس والمساجد الغربية وحتى في المغرب (جامع تلمسان بالضبط) وبالنسبة إلى جوامع الموحدين كذلك[2]، أما فيما يخص المحراب؛ فيتميز محراب جامع قرطبة بشكل يتمثل في حدوة الفرس[3]، وهو ذو تجويف عميق إلى درجة أن يقارب حجم الغرفة **(شكل 22)**.وقد وصف المقري المنبر الذي أمر الناصر بصنعه في مسجد الزهراء على أنه "صنع في نهاية من الحسن (...) وحظرت حوله مقصورة عجيبة الصنعة"[4]، ويبدو أن المنبر كان يحوي الكثير مما تصح فيه صفة "النفيس"، إذ إن المقري يذهب إلى أنه قد صرف في صناعة المنبر وحده "عشرة آلاف مثقال وخمسون مثقالا"؛ حيث يتكون خشبه من الساج الذي يتميز بالصلابة،

[1] الفنون الإسلامية عبر العصور: مرجع سابق، ص106.

[2] العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها: مرجع سابق، ص94 – 95.

[3] العمارة العربية الإسلامية: مرجع سابق، ص152.

[4] نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: مرجع سابق، ص562 – 564.

والآبنوس الأسود الكثيف الصلب أيضا، والبقم الذي يبدو أنه استعمل في التلوين، والعود القاقلي وهذا الاسم هو نسبة إلى جزيرة سومطرة/جاوة[1]؛ واستغرق تصنيعه وزخرفته ونقشه مدة سبع سنين، وخصص له من العمال ثمانية لكل واحد منهم في كل يوم نصف مثقال محمدي.[2]

لقد دخلت القباب إلى المسجد الجامع بقرطبة في العام 354 هـ؛ وهي كما ذكرنا آنفا، والميزة الفريدة التي أدخلتها هذه القباب على الجامع هي أنها جعلته أكثر تناسقا واتزانا في البلاط الذي يوجد فيه المحراب، حيث كانت مدببة الشكل من الظاهر، يعلوها سطح مدبب ذو ثمانية رؤوس، حيث تم التخلي عن الشكل التقليدي الذي يتمثل في المنشور العادي، وكانت تتشكل في بواطنها من ضلوع خارجة، يعبر عنه السيد عبد العزيز سالم بأن "بواطنها تتألف من ضلوع بارزة تتخذ أشكال عقود منفوخة أشبه ما تكون بالأهلة تتقاطع فيما بينها"؛ حيث إنها تحتوي أشكالا نجمية وقوقعات زخرفية مذهبة وزخارف التوريق والكتابات؛ وعلى أية حال فإن هذه القباب الجديدة تختلف اختلافا جذريا عن القباب المعروفة حتى الوقت الذي نتحدث عنه، شرقا وغربا، إذ تم التخلي عن القباب نصف كروية التي تقيمها المقربصات المثلثة، أو تلك المقوسة الأركان أو تلك القائمة على خوذات مفصصة، فهي – أي قباب الجامع القرطبي – تقيمها عقود بارزة وهي على شكل نصف دائرة "من حجر منجور" حيث تتقاطع هذه العقود فيما بينها محدثة شكل المثمن في وسطها إذا ضممنا إلى الصورة الجزئية الصورة الكلية للقباب الثلاثة جميعا، وتترك فراغا على شكل مربع في القبة المخرمة الكبرى وهي القبة التي تقوم على مدخل البلاط الأوسط من الزيادة الخاصة بالحكم المستنصر، وفي هذا المربع الفارغ قبيبةمفصصة**(شكل23)**، إذن تملأ هذه الفراغات التي تنتجها الضلوع المتقاطعة كسوات حجرية مختلفة المستويات أي في العلو والانخفاض، بالإضافة إلى قبيبات دقيقة، مع وجود محارات مفرغة تتخذ شكل المضلع، دون إغفال الزخارف النباتية المعروفة والأشكال ذات الطابع النجمي، ونستثني من هذا كله قبة المحراب حيث اكتست فراغاتها بالزخارف المذهبة من الفسيفساء.

والمهم في هذا كله أن الباحثين إذ أوغلوا في البحث عن أصول الضلوع البارزة المتقاطعة لهذه القباب لم يجدوا مثالا سابقا إلا تلك التي تخص جامع أصفهان التي بنيت في القرن الحادي عشر، غير

[1] ينظر: موقع the Arabiclexicon على الرابط الآتي: (تمت المعاينة يوم 19/ 07/ 2020 على الساعة 05:22 ص.)
http://arabiclexicon.hawramani.com/

[2] نفح الطيب: ج1، ص558 – 559.

أن هذا الفن الفريد انتشر من قرطبة بكثرة في المغرب والأندلس كلها على اختلاف حقباتها المشهورة (حقبة الطوائف والمرابطين والموحدين) وانتشر كذلك في كنائس إسبانيا المستعربة أو الرومانسكية غير أنه لم يحتفظ بالسمات الجوهرية من حيث طغت عليه السمات الزخرفية الموغلة في التعقيد وكذلك اختلاط الضلوع الزخرفية بالمقرنصات في قصر الحمراء.

ومن المثير للاهتمام أن هذا الطابع ذو الضلوع المتقاطعة قد طغى على ما يسميه السيد عبد العزيز سالم "نظام التقبيب المصلب" لدى المسيحيين، حيث من أمثلة ذلك قبوة مصلى توريس دل ريو في نافارة، وفي قشتالة أيضا في المزان، وفي كنيسة أولورون سانت كروا، وكذلك في مستشفى سان لميز (مستشفى الرحمة)بجنوبي فرنسا في نهاية القرن الثاني عشر؛ ومن هنا يتضح التأثير الجلي لفنون العمارة الإسلامية في هذا النموذج على الحضارات الأخرى سيما الإسبانية والفرنسية[1]؛ وهذا ما يعيد فكرة التأثر والأخذ من الخبرات الفنية الأخرى الخارجية. فلكأن للفنون عجلة دوران لا تفتأ تدور على نفسها لتصدق بذلك هرم التطور الحضاري بحيث يكون الارتقاء في الثقافة والفنون من مخصوصاته، فحتى إذا ارتقت أمة من الأمم ووصلت قمتها وأخذت لنفسها ما كان لما قبلها إلا وأتت عليها أمة أخرى في طور الارتقاء تأخذ منها إلى أن تبدع فيما أخذت وتتملكه فتصل إلى قمة الهرم لتبدأ في الهبوط لتحل محلها حضارة نامية وتفعل فعل الحضارة الآفلة سالفة الذكر وهكذا دواليك.[2]

أما انتشار هذا الفن التقبيبي في الأندلس فقد صار سنة متبعة؛ وذلك بأننا سوف نراه في المنشآت الدينية والمدنية على حد سواء، فنراه في مسجد باب المردوم بطليطلة والدباغين في المدينة نفسها، وفي مصلى الجعفرية السرقسطي، وفي بعض القاعات الملكية في إشبيلية، غير أن هذا النظام عرف تطورا ملموسا من حيث العدول عن الانهمام في الجانب الوظيفي للقباب إلى الجانب الجمالي لها، وليس هذا معناه أن النظام المتبع في قرطبة خال من هذا وإنما نقارن بين درجة الجمال، فانتحى بذلك مهندسو طليطلة طريق الزخرفة وفن الهندسة أكثر من الرغبة في إبراز الفكرة المعمارية ووظيفتها، ومن ذلك الآثار الباقية من مجلس الذهب الخاص بالقصر الجعفري بسرقسطة حيث تبرز العقود المتقاطعة في القبة مزينة بتوريقات يحصرها حزامان من اللفائف الشبيهة بطابع الوسائد الذي تحدثنا عنه سابقا.

---

[1] العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها: مرجع سابق، ص116 – 117.

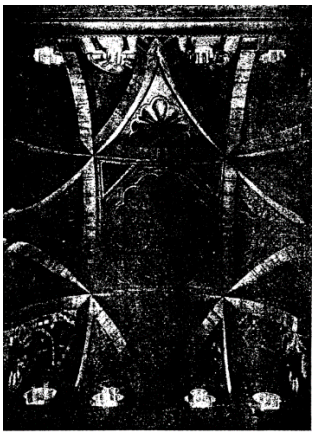
[2] انظر: مشكلات الحضارة شروط النهضة: مالك بن نبي، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، سوريا، د ط، 1406هـ/1986م، ص49

وفي عصر المرابطين واصل نظام التقبيب ذي الضلوع المتقاطعة خسارته للقيمة المعمارية من ناحيتها الوظيفية وأوغل في القيمة الجمالية فحسب ثم زيد في طقوس الجماليات حتى اختفت الضلوع تماما، ثم شاع استعمال المقرنصات لكسوة بطون القباب في عصر بني الأحمر، فاكتسبت القباب في هذا العصر كل مبلغ من الجمال والزينة على حساب كل ذرة من الوظيفة المعمارية التي خلقت بها أول الأمر، فصارت بذلك – كما يرى عبد العزيز سالم – مجرد أغراض للزينة يُتَفَنَّنُ في تشكيلها بكل أنواع الزينة المعمارية المستطاعة[1]؛ ومن هنا سنتوصل إلى إشكالية تنبثق من جدلية (الجمال والوظيفة في العمارة)، وبالمعنى الدقيق: هل يصح الاعتقاد بجدوى مظهر العمارة أكثر من جوهر وظيفتها؟ أو من زاوية أخرى: "هل نحن في حاجة ماسة إلى المزاوجة بين تمكين الوظيفة وإرسال الجمال معا في العمارة بشكل عام؟" ومن هنا يقيم جوردون جراهام فرضيته التي تلتزم بثنائية "الوظيفة والجمال أو النفعية والفن" بحيث يعتقد أن العمارة هي ذلك المبنى الذي له وظيفة معينة، وبالتالي فهذا جوهرها، في الوقت الذي يفند فيه صفة العمارة عن العناصر المعمارية التي توضع لمجرد الزينة، ويطلق عليها مجرد اسم "المنحوتة" لأنها خالية من القيمة الوظيفية واقتصرت فقط على القيمة الجمالية، وحيثما حاول المصادقة على المزاوجة بين القيمة الوظيفية للمبنى والقيمة الجمالية بينهما فإنه شدد على الجوهر النفعي للمبنى الذي يجب أن يتقدم على الجمال فيه، من حيث إن المبنى الجميل الذي لا يؤدي وظيفته هو مبنى ناقص أو فاشل، وعلى النقيض من ذلك تماما، فإن المبنى الذي يؤدي وظيفته التي بني من أجلها هو مبنى جيد وإذا ما أضفنا إليه بعض التنميق فسيصير مبنى ذا وظيفة ومنظر جميل، فيكون بذلك مهندسه وصانعه ناجحا إلى أبعد الحدود.[2]

[1] العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها: مرجع سابق، ص118 – 120.

[2] ينظر: فلسفة الفن مدخل إلى علم الجمال: جوردون جراهام، تر: محمد يونس، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013م، ص259 – 269.

شكل رقم (22): الصورة الأصلية لمحراب جامع قرطبة.[1]



شكل رقم 23: صورة بطن القبة المخرمة الكبرى[2]

لم تتوقف الروعة في جامع قرطبة على المخطط النهائي **(شكل رقم24)**والبناءات العمرانية فحسب، بل وزيد فيه من رونق الزخارف ما لا يقل أهمية عما سبق، حيث اغتنى في محرابه وأبوابه وقبابه والإطار الذي يحيط بالمحراب بالفسيفساء الراسية على أرضية مذهبة؛ ويعتقد مارسييه أنه بإضافة المسجد الذي بباب مردوم بطليطلة فإننا بذلك نجمع الفن المعماري الديني المنتمي إلى حقبة الخلفاء؛ إذ إن الجزء الإسلامي المتبقي منه بعد الترميم فيما بعد هو مربع التخطيط، "به ثلاثة أجنحة، وثلاثة جمالونات مغطاة بواسطة تسع قباب محملة بواسطة التعاريق المختلفة"؛ فيجتمع بذلك الفن القرطبي في عصر الخلفاء عندما نضيف لهذا المسجد مئذنتين من الطابع القرطبي.[3]

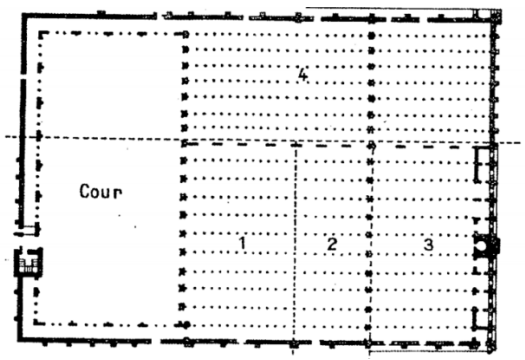
[1] العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها: المرجع السابق، ص51.

[2] الفن الإسلامي في إسبانيا: مرجع سابق، ص130.

[3] الفن الإسلامي: جورج مارسييه، ص148 – 149.

ويحدثنا كريزويلعن زخارف الواجهة الغربية [بوابة سان استيبان حاليا](**انظر شكل رقم 25**)التي تم إنجازها في فترة ما قبل الملك المنصور (محمد بن أبي عامر)؛ ويصف الزخارف السابقة لعام 241هـ فيها على أنها هامة جدا، لأنها الجزء المتبقي من المسجد الأول؛ بحيث يصف الزخرفة على جانبي المدخل بأنها غريبة جدا، ثم يحدثنا عن "ثلاث درجات تبرز بالحفر فوق خلفية غائرة قليلا" وكل هذا مملوء بالزخارف النباتية الفجة على حد تعبيره؛ فما مقصوده بكلمة "فجة" في هذا الصدد؟ فهل من المحتمل أنه يقصد بها (غير ناضجة) أو إنها (متباعدة عن بعضها)؟.[1]وعلى أية حال فإن الطابع العام للمسجد الجامع بقرطبة قد تميز بـ:

- ظاهرة أقواس حدوة الفرس الذي رأينا على شاكلته القوس الخاص بالمحراب؛ فكان للجامع في أقواس أبوابه مثل هذا.
- السقوف الجمالونية المتوازية؛ على الرغم من أن كريزويل يرجعها إلى وقت سابق – بالضبط إلى عصر الخلافة الشامية في المشرق – وبالتالي فهو يعتقد أن التأثير كان مباشرا لأن عبد الرحمان الداخل والكثير من السوريين تواجدوا في الأندلس.
- ظاهرة الأقواس المزدوجة؛ حيث يعتقد كريزويل أنها أكثر سمات المسجد أصالة؛ على أنه هذه المرة لا ينسبها إلى المشرق وإنما يسود في اعتقاده أنها مستوحاة من القنوات الرومانية ذات الطابقين؛ غير أنه يكرر مرة أخرى أن المعالجة لدى المهندسين القرطبيين كانت مختلفة تماما، فتوقف إنجازها على الاستيحاء فقط؛ ثم تجاوزه إلى العبقرية "إذ لا يوجد مثيل له في أي مكان آخر".[2]



شكل رقم 24: تخطيط الجامع الكبير بقرطبة.[3]شكل رقم 25: يوضح بوابة الواجهة الغربية للجامعالكبير بقرطبة.[4]

[1] الآثار الإسلامية الأولى: كريزويل، ص297.

[2] الآثار الإسلامية الأولى: كريزويل، ص302 – 303.

[3] الفن الإسلامي: جورج مارسييه، ص149.

[4] الآثار الإسلامية الأولى: كريزويل، انظر اللوحة (40 ب) في نهاية الكتاب.

وكذلك مما يعتقد أنه ولج إلى الأندلس من المشرق الكثير من العناصر المعمارية والزخرفية التي تطورت وأصبحت من أعلام الطرازات الإسلامية الغربية؛ وعلى سبيل المثال ظاهرة مهمة جدا في العمارة الإسلامية تسمى "الأبلق"؛ حيث يرى "فريد محمود شافعي" أنها البناء بمداميك أو صنجات عقود بلونين[1] **(انظر الشكل رقم 26.)**

شكل (26): جامع قرطبة من الداخل[2]

المطلب الثاني: العمارة المدنية.

أ/- المدن: عندما كتب باسيليون بابون مالدونادو كتابه "عمارة المدن والحصون"التجأ إلى نظريةاستمرار الحضارة؛ حيث يرى أن أغلب الحضارات الجديدة القائمة ما هي إلا بث ودفع للحضارة القديمة نحو التكييف المطلوب مدعما نظريته بالمدن التي أقامها المسلمون إثر الفتوحات. فهو يرى أن هؤلاء أقاموا مدنهم – الأندلسية خاصة – على أنقاض المدن القديمة التي وجدوا آثارها وأسسها. وعلى هذا الأساس فعنصر الطبوغرافيا كان عنصرا حاسما في مخططات مدن المسلمين؛ ولعله يعتقد أنه كان أكثر حسما من العناصر الأخرى التي تتمثل في:

- الغايات الحربية.
- إضفاء الطابع الإسلامي (بما في ذلك القانون الإسلامي) والطابع البربري فيما بعد.

[1] العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها: ص42.

[2] العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها: المرجع السابق، ص51.

وكل هذه العناصر – حسب وجهة نظره – كانت سببا رئيسيا في قيام المدن الإسلامية على نسق متشابه ابتداء من القرن الثامن وحتى القرن الخامس عشر للميلاد.

والأمر الذي يجعلنا نرجح أنه يعتقد بأن الطبوغرافيا كانت عنصرا أكثر حسما في مخططات المدن الأندلسية الإسلامية هو ترجيحه لنظريته القائلة باستمرار الحضارة وعدم توقفها سيما وأن عنصر الطبوغرافيا لديه يرتبط بشكل مباشر مع هذه النظرية؛ حيث يتساءل: "هل المدينة النموذج أو المفترضة نظريا (...) مختلفة في واقع الأمر عن المدينة الغربية غير العربية؟".[1]

عندما نعود إلى نظرية "استمرار الحضارة"؛ فهو يعني بها أنه ما من تعدد للحضارة إلا بقدر ما هي سيرورة تطورية لحضارة إنسانية واحدة – مهما اختلف أصحاب الحضارة أو المنتصر في الحرب – فهي قائمة على الحاجات البشرية المتشابهة؛ وهذا ما يفسر تشابه المدينة العربية الإسلامية والمدينة الغربية التي كانت قبلها؛ أما ما أطلقنا عليه "الحاجات البشرية المتشابهة" فإنه يعطي مثالا في هذا الصدد عن مدينة Tesalonica حيث القلعة في منطقة مرتفعة ثم تأتي في المدينة/الرقعة العمرانية مع الأسوار والأبراج بالإضافة إلى الخندق؛ وهنا يظهر العنصر الحربي في تصرفه في شكل المدينة بالاستناد والاستعانة بالأرض وهنا يأتي الدور الطبوغرافي الذي يدرس مكونات الأرض وشكلها؛ حيث صارت المدينة حاجزا دفاعيا أولا يذود عن القلعة في الحرب؛ ومن المنطقي جدا أن أي دولة/أمة سوف ترى مدى جدوى هذا الشكل في العمران، وبالتالي ستحتذيه حتى ولو كانت قد سُبِقَتْ إليه من قبل. لأنه شكل مثالي يقوم على وظيفة ثمينة ذات قيمة حربية على سبيل المثال. وهنا يتضح أنه ما من داع لتغيير هذا النموذج بسبب أن حاجة الدفاع الذاتي عن القلعة تقتضي هذا الشكل دون غيره في مكان يوجد به المُرْتَفَع؛ هذا النموذج/المثال هو بالضبط ما يعتقد باسيليون بابون أن المدن الغربية والمدن العربية على السواء تتشابه فيه من ناحية المبدأ والقاعدة. وعلى هذا الأساس؛ عندما يتعمق أكثر في النظرية فإنه يجد أن جميع الدول عندما تأتي على أرض وتأخذها سوف تحافظ على كل ما له نفع من منشآت الدولة الخاسرة مثل الطرقات والدور والقصور والقناطر وغيرها الكثير؛ إذ ليس من العقلاني تدمير ما سوف يكون بمثابة ربح ثمين للوقت والجهد والمال.[2]

[1] عمارة المدن والحصون: باسيليون بابون مالدونادو، ج1، ص21 – 23.

[2] عمارة المدن والحصون: ج1، ص23.

وبالرجوع إلى الحديث عن تشييد المدن الإسلامية في الأندلس، فيبدو أنها لا تخلو من الملامح الآتية:

- مبنية على مناطق مرتفعة أو في المناطق السهلية أو في قمم الجبال.
- المساجد والجوامع التي تكبر كلما زاد عدد السكان.
- وجود الأسواق في كل مدينة على اختلاف اختصاصاتها.
- وجود القلاع داخل المدن أو تجاورها؛ حيث كانت هذه القلاع ذوات قصبات لها دور مزدوج على حد تعبير باسيليون بابون، فهي عبارة عن مقر للحاكم وفي الوقت نفسه حامية للمدينة في آن واحد.
- وجود الشوارع والطرقات.
- وجود سياج مزود بقدرات حربية دفاعية يحيط بكل ما سبق.
- وفرة الحدائق والمنيات المحيطة بالرقع العمرانية

ومع مرور الزمن، أي بعد تطور المدينة الإسلامية في الأندلس، صارت تظهر ملامح جديدة مثل:

- وجود أحياء خارج الأسوار وهي الأرباض غير أنها لا تحتوي على المساجد والجوامع.
- وجود المقابر داخل الأسوار وخارجها.[1]

ومما يعزز به باسيليون بابون مالدونادو نظرية "استمرار الحضارة" هو عزوف الملوك المسيحيين عن إحداث التغيير الجذري لمدن المسلمين بعد الاستحواذ عليها، من حيث إنها كانت تلائمهم بشكل كبير، حيث احترموا "كافة المكونات الحضرية وشبكة توزيع المياه وشبكة الري، كما أقام القاطنون الجدد من المسيحيين في الدور والقصور العربية بشكل طبيعي، وأدوا الصلوات في المساجد، وذهبوا إلى الأسواق وأسواق الغلال والقيساريات وكثيرا ما دأبوا على ارتياد الحمامات".[2] وهو يدعم نظريته عن طريق التساؤل عن درجة حدوث مثل هذه الأفعال في مرحلة الانتقال بين الفترة السابقة على الإسلام وبداية العصر الإسلامي ما بين القرنين السابع والتاسع، محاولا أن يفترض وجود التزام تاريخي من الجانب الحضاري للمسلمين – المدني بشكل خاص – في الأندلس باحتواء هذه السُّنَّة؛ وذلك من حيث الشواهد

[1] عمارة المدن والحصون: ص22.

[2] عمارة المدن والحصون: ص23.

الآثارية التي تبرهن على أن الكثير من أطلال المدن الإسبانية والرومانية كانت مطمورة تحت طبقة من التراب وقت وصول المسلمين.[1]

ورد في كتاب "الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس" لـ "سلمى الخضراء الجيوسي" أن المدينة الإسلامية هي بمثابة الكيان العضوي الذي يحتوي على أجزاء كل له وظيفته، بحيث تكتسب المدينة من خلال هذا النسق صفة "الحيوية"؛ وقلبها هو الجامع الذي يستأثر بأهم الوظائف فيها على الإطلاق، من حيث هو "مركزها الحيوي الذي يصدر عنه الغذاء الروحي الذي يبعث الطاقة في كيان المدينة بأسره، ويجب ألا نحسب الجامع مقتصرا على أداء الشعائر وحسب"[2]؛ فهو يتكفل بـ" أعمال الإحسان" الشاملة لكل شيء، ابتداء من الطعام المجاني إلى دفن الموتى بالمجان. ثم تأتي الأسواق التي ورد تشبيهها في الكتاب نفسه على أنها الأحشاء وتليها الخانات التي تحل من المدينة محل الفم من جسم الإنسان، وهذا التشبيه إنما يراد به أن الأسواق عبارة عن أماكن لتداول الأغراض لاستهلاكها والخانات هي التي تكفل حصول المدينة على المواد الأولية والبضائع المصنعة قصد طرحها في الأسواق ليهضمها سكان المدينة ويستعملوها[3]؛ ومن خلال هذا الطرح نلتمس أن العملية الاستهلاكية للمدينة تكون على مستويين ظاهريين يكون أحدهما أعمق من الآخر، بحيث يتسامى إلى الذهن – من خلال هذا الوصف – أن الخانات هي المستوى الظاهر من حيث الوظيفة، والأسواق هي المستوى العميق من حيث الوظيفة. ويمكن التعبير عن ذلك بثنائية (السطح/الباطن). ولكي نبسط المسألة أكثر؛ فإن الخانات كانت تنتظم على طريق تجاري يمتد على ألوف الأميال في أرض جرداء، بين كل خان وخان ثلاثون ميلا، بحيث ترتكز مهمة هذه الخانات على توزيع السلع والبضائع المصنوعة على الأسواق في حين توزع المواد الأولية على صناع أغراض المدينة، ومن هنا سوف تتضح العلاقة التكاملية بين الجامع والأسواق والخانات، ففي الوقت الذي كان فيه السوق يشغل حيزا هو – في الواقع – جزء من أوقاف الجامع فإنه يتعين عليه – أي السوق – أن يوفر ريع الإيجار للجامع؛ مما يجعل في استطاعة هذا الأخير الاستئثار بشتى المساهمات المشار إليها آنفا. وهذا النظام الوظيفي بين منشآت المدينة الإسلامية يسنده عضد متين يتمثل في القيم الدينية

[1] عمارة المدن والحصون: ص23 – 24.

[2] الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس: مرجع سابق، ص152.

[3] المرجع نفسه، ص152.

من حيث إن الدين يسوق الاجتماع المدني الإسلامي – بقانونه وأعرافه – إلى ما يسمى "نظام القيم" الذي يُركِّب فيما بين المكونات الدينية والدنيوية في "نسيج من العلاقات المتشابكة".[1]

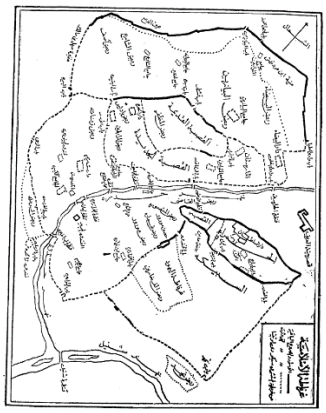
ويبدو أن النمط السائد آنذاك يتمثل في كون المدينة تنتشر حول الحصن الذي يمكن أن نطلق عليه القلعة أو القصبة، ونجد في غرناطةكل هذه المميزات والخصائص والأنماط دون استثناء، حيث كانت نواتها تقع على الضفة اليمنى للنهر، والمقصود بالنواة هنا القلعة أو القصبة القديمة التي تشرف على حماية مباني المدينة، حيث استوطن المهاجرون من إلبيرة– كما يقول "مارمول (Marmol)" – أول الأمر في أرض منبسطة تحت حي السند (cenete) إلى غاية الساحة الجديدة التي ينحدر إليها التل الذي تقوم عليه القصبة القديمة وصولا إلى السهل. ومما كان مساهما رئيسا في استمرار إضافة الأرباض إلى هذه المدينة هو التوافد المستمر للمهاجرين من أصقاع الأندلس، حتى صارت هذه الأرباض أسوارا حامية لنواة المدينة، والأرباض الأخرى التي تلحقها ستكون حلقات مركزية، مما يساهم في نشوء "تحصينات ثلاثية الأسوار" تقام حيث لا توجد منازل مأهولة بالسكان، ويكون بجانب هذه الأسوار أبراج دفاعية تتوزع على مسافات محددة في انتظام، وأدى هذا التراكم في اتساع المدينة عبر الأرباض إلى وجود بوابات على الأسوار سالفة الذكر ولكن في غير انتظام من ناحية المسافة بينها. وكانت المآذن الشيء الوحيد الذي يبرز من فوق الأسوار عندما نشاهد المدينة من بعيد. أما القصور الريفية بالنسبة إلى مدينة غرناطة فيبدو أنه لم يكن هناك أكثر من عشرين قصرا على حدود الحصن، على أن الطبيعة لعبت دورها في التحكم في نسق بناء المدينة، فقد "اختل النسق المنتظم في حلقات التحصينات المركزية بسبب الحاجة إلى التكيف مع التضاريس الأرضية وبسبب اللاتناظر في وجود أحد الأرباض الشاسعة الذي يأخذ شكل شبه منحرف".[2]

ويبدو أن غرناطة وربما المدن الإسلامية في الأندلس بشكل عام كانت تتميز بيوتها بوجود الفناءات، كما كان للجوامع والمساجد الصحون التي تعد ساحات عامة تسمى "الرحبات" وهي جمع رحبة، وكانت المدينة تسمى المنطقة التجارية، لعلهم كانوا يعتمدون هذا الاسم كون المدينة تتسم بوجود السوق

[1] الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس: المرجع السابق، ص152 – 153.

[2] المرجع نفسه: ص154 – 155.

وكثرة الحركة الشعبية والعمليات الشرائية فيها، هذه الرحبات كانت عبارة عن مجال جيد لبعض النشاطات الثانوية المتمثلة في التعارف والتجارة، وكانت في كل أنحاء المدينة.[1](**انظر مخطط المدينة: ش27)**



شكل رقم 27: يوضح مخطط مدينة غرناطة الإسلامية[2]

ومن الأرباض التي نستطيع القول عنها أنها نموذج هام للمدينة العربية هو ربض البايثين؛ حيث يتميز بوفرة أشجار العنب "الكرميات"، وهذا يعيدنا إلى النمط العربي المتمثل في الدار أو البيت المحاط ببستان الكرم، ومن اللافت للنظر أن الشوارع كانت ضيقة متعرجة، بحيث تحجب بيوتها السماء في مبالغِ أطوالِها، ولكن لم يمنع هذا أن تمتلك المدينة خضرة معتبرة، من حيث إن المساجد والجوامع كانت تنمو بجوارها الأشجار، ليس عند هذا الحد فحسب، بل إنه كانت شوارع بأكملها تسمى على أشجار معينة، من قبيل زنقة ساقية الحبة (شجرة الكرز)، أو التسمية اللاحقة بحي في البايثين تشير إلى "شجرة اللوز" (فاخالوثا) أي بمعنى "فج اللوز"[3]ويرجح أن تكون هذه التسمية الأخيرة لاحقة بباب من أبواب الحي حسب مرجع آخر، حيث وردت أسماء عدة أبوابفي كتاب الآثار الأندلسية الباقية في إسبانيا والبرتغال: "باب البيازين (Puerta de Albaicin)"، "باب فحص اللوز أو باب فج اللوز(Puerta de Fajalauza)" **(ش28)**؛ومن المحتمل أن تسمية هذا الباب كانت لاحقة باسم الحي بأكمله فكان الحي يسمى حي فج اللوز وهذا باب حي فج اللوز، بحيث يمكن أن يكون هذا التخريج سليما بدرجة كبيرة، وعلى أية حال فإن حي البيازين ما زال يحتفظ إلى يومنا هذا بطابعه الإسلامي الأندلسي؛ بل وما زالت الكثير من منازل هذا الحي تحتفظ بهذا الطابع الذي يتميز بوجود الأفنية الداخلية، وما زال موجودا في هذا الحي الحمام الذي

[1] الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس: مرجع سابق، ص 155 – 156.

[2] الآثار الأندلسية الباقية في إسبانيا والبرتغال دراسة تاريخية أثرية: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1417هـ/1997م، ص163.

[3] الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس: مرجع سابق، ص155 – 156.

كان يقع في بداية أحد الشوارع؛ إذ ما زال يحتفظ بالأعمدة والحنايا والقباب النجمية[1]، ويحدثنا "محمد عبد الله عنان" كذلك عن منزل في الحي نفسه فيقول: "شاهدنا منزلا أندلسيا ما زال يحتفظ بنوافذه ونقوشه وزخارفه العربية كاملة، وقد نقشت على مشارفه وحافاته، عبارة (الحمد لله على نعمة الإسلام)، مكررة في سائر مواضعه (...)".[2]

وعلى الرغم من تقدم ذكر أن الأرباض لا تحتوي على المساجد والجوامع – حسب باسيليون بابون مالدونادو – إلا أنه ورد في كتاب "الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس" لسلمى الخضراء الجيوسي ما يجعل إمكانية وجود احتمال مخالف، وذلك حين نجد أن المدينة والأرباض تنقسم إلى أحياء، بحيث يفخر كل حي بالمسجد الذي فيه، "ويكون لكل ربض جامع يختصه".[3] ولعل التخريج الوحيد الذي يمكننا أن نستشفه من كلمة "يختصه" هو أن الجامع يتكفل برعاية ربض من الأرباض من خلال أعمال الإحسان التي تحدثنا عنها سالفا، وإلا فإن الاحتمال الثاني، بأي حال من الأحوال، يقضي بأن يكون لكل ربض جامع يختص به من حيث أن يحتويه جغرافيا؛ وذلك إذا عددنا الأرباض قد ازدحمت بالناس في عهد الأندلس حتى صارت والمدن على حد سواء؛ وذلك بأن الجامع يقتضي وجود عدد كبير من السكان في المدينة التي بني فيها.

شكل رقم 28: باب فحص اللوز داخل حي البيازين.[4]

[1] الآثار الأندلسية الباقية في إسبانيا والبرتغال: مرجع سابق، ص168.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس: مرجع سابق، ص156.

[4] الآثار الأندلسية الباقية في إسبانيا والبرتغال: مرجع سابق، ص168.

وإنه لا مجال للإغفال عن ميزة فريدة جدا، وهي تفرع المدينة العظمى إلى مدن أخرى صغرى مستقلة بأجهزتها التي تجعلها في غنى عن أجهزة المدينة الكبرى، فمدينة غرناطة على سبيل المثال هي عبارة عن مدن أخرى، كأنما نحن بصدد أصل وعدة فروع تنتمي إلى الأصل ولكن في الوقت نفسه هي فروع مستقلة بذاتها عن محيطها الأصلي، فها هي القيصرية كانت تشكل نواة مستقلة بذاتها حيث كانت تحتوي – فعلا – على أبواب تؤدي إلى داخلها، وتحتوي على ثلاث رحبات واثنين من المساجد وأندية التجارة على اختلاف أصناف الأخيرة، وثلاث دور للضرائب أو أكثر، كما كانت مدينة القيصرية تنقسم إلى أحياء تتسمى بأصناف التجارة؛ وعند هذه النقطة بالذات سوف تنبثق لنا فكرة المدينة الملكية والمدينة العامة، حيث إن القيصرية مكتملة بجهازها القضائي والإداري وهيئة التفتيش، على أن قاضيها – الثانوي – يتم تعيينه من طرف قاضي الحمراء، ويمكننا التعبير عنها على أنها امتداد لمدينة الحمراء، من حيث هي تقع خارج أسوار المدينة الملكية ويديرها نائب، وهي في الأخير – أي القيصرية – ملك للأمير على أن بهذا الملك صناعة وتجارة، وريع إيجار حوانيتها مستحق لمصلحة الخزانة الملكية وليس للمساجد والجوامع لأنها ليست وقفا؛ وصحيح أنها ملك للأمير وريعها يرجع إلى خزانة الإمارة والملك، غير أنها ليست مدينة ملكية من قبيل المدن التي بها القصور والمنيات وغيرها من مرافق إراحة الملوك، ولكنها – تماما – منطقة النشاط الذي يكون من قبل العامة ومختلفة جذريا، ونلتمس الفرق الجوهري في كون القيصرية تستقبل التجار والعامة على حد سواء على الرغم من أنها تابعة لأملاك الأمير.[1]

أما تخطيط القيصرية فقد كان مستطيل الشكل، تتميز شوارعها عن بقية شوارع غرناطة بالتنظيم المحكم، فمع التشابك الحاصل فيها وضيق دروبها إلا أنها تحتوي في هذه الدروب على ما يشبه الساحات الصغيرة المتسعة بالمقارنة مع بقية أنحاء الدروب، ومن المثير للاهتمام أن هذه الدروب والساحات كانت مبلطة بالفسيفساء، مليئة بالحوانيت الضيقة ذات الطابق الواحد وكانت المادة المستعملة في بنائها الخشب الأحمر[2]، ونلمح في التنظيم المحكم للمدينة الاهتمام البالغ والحاذق بتوزيع أعمال الحوانيت على الشوارع، بحيث تتجمع لكل حرفة من الحرف ولكل سلعة من السلع حوانيتها في مكان منفرد عن حوانيت الحرف والسلع الأخرى فتجد بذلك أحياء على مسميات الحرف والسلع التي تتداول

[1] الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس: المرجع السابق، ص164.

[2] المرجع نفسه، ص165.

فيكون اجتماع لباعة الصوف واجتماع للقزازين واجتماع للصرافين وكذا مثله لتجار القروض وغير هذا من الحرف والمبيعات.[1]

أما بالنسبة للبيوت؛ فإنه يبدو أن أصحابها لم تُعْوِزْهُمْ ذائقة الجمال – وحالهم في هذا حال الأمراء والسلاطين والملوك –؛ بحيث كانت بيوت البايثين على سبيل المثال غاية في الجمال إذ يعبر بيرموديث دي بيدراثا عن ذلك فيقول: "بهيجة ومزينة بالزخارف الدمشقية، وبها أفنية وجنائن فاكهة تزينها برك وأحواض نوافير ومياه جارية"[2]، ومن خلال هذا الذوق الفني الجمالي والقدرة المادية على إحداثه في البايثين من قبل العامة إنما ينم عن وصول الحضارة إلى أوجها من الرقي والترف سواء كان هذا الرقي والترف لدى الملوك أو لدى عامة الناس – على حد سواء –؛ لا يمكننا الوقوف عند هذا الحد فحسب، فإن مدينة غرناطة بأكملها كانت "فردوسا قبل السقوط"، من حيث كانت جنة من الأشجار ذات الفاكهة شائعها ونادرها وعجيبها، وكذا البساتين التي كانت تحظى بشديد العناية من قبل المسلمين، حيث يصف ناقاجييرو مناطق غرناطة: "جميعها غاية في البهجة للنظر، جميعها غنية بالمياه، (...)، وجميعها مكتظة بالأشجار المثقلة بالفواكه مثل الخوخ من جميع الأصناف والدراق والتين والسفرجل والبرقوق والمشمش والكرز الحامض والكثير من أنواع الفاكهة الأخرى بحيث لا يكاد المرء يلمح السماء بسبب كثافة الشجر، وجميع الفواكه فاخرة، ومن بينها نوع من الكرز الكبير هو أحسن ما في الدنيا"، ويشدد على مدى الاهتمام ببساتين المدينة حيث إن الأخيرة كانت تأخذ الماء من نهري "دارو" و"خينيل" عبر قنوات مصنوعة ويتم استغلال هذه القنوات في تشغيل مطاحن الدقيق كذلك، ومما يبعث سعادة النظر في كل هذا هو أن المياه تأتي من الأنهار والعيون ومن بين البيوت[3]، وعلى الرغم من أن هذه المظاهر الجميلة تصرف كل متأمل عن السؤال فيما يخص الفائدة الوظيفية أو القيمة المعمارية لأعمالهم إلا أن الأمر عند المسلمين في هذه النقطة – أي البساتين والأشجار والأفياء – لم يقتصر على الجمالية فحسب، بل ظل الجمال مزاوجا لوظيفة العمران، ولا أشد إثباتا لهذا بقدر ما يثبته عجز التاج الإسباني – عندما آلت إليه الأندلس – عن تحقيق الخراج الذي كان يحققه المسلمون من أراضيهم مما اضطرهم لبيع هذه

[1] الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس: المرجع السابق ، ص164.

[2] المرجع نفسه، ص172.

[3] الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس: المرجع نفسه، ص177 – 178.

الأملاك؛ حيث يقول لين–بول: "... في عام 1591م بيعت الأراضي الملكية، لأنها كانت تكلف أكثر مما كانوا يجنون من غلتها! وفي أيام الموريين كانت هذه الأراضي نفسها جنائن ذات نضارة استوائية".[1]

ما ينبغي لنا – أثناء هذه الدراسة – أن نغفل عن حقيقة اندثار أهم المدن الإسلامية في إسبانيا مثل الزهراء التي لم يبق منها إلا بعض الأطلال **(ش29، ش30)**، وكذا عن حقيقة العجز عن تحديد موقع لمدينة كالزاهرة– مثلا – بالاعتماد على المراجع المكتوبة كما يخبرنا "ليو بولود توريس بالباس"، وهو يذكر لنا في هذا الصدد مدنا أخرى يصعب تحديد مواقعها: "البيضاء "البيلدة" ALBELDA وقلعة الخليفة (كالاتاليفا) CALATALIFA و"مدينة الزاهرة" MADINA AL ZAHIRAو"قلسانة" CALSENAو"لاكو" LAQQO"،[2]كما أنه يخبرنا عن بضعة مدن اقيمت على المناطق الوعرة التي كانت أراضيها فقيرة ويصعب إيصال الماء إليها وهذا ما يبرر حياتها القصيرة وكانت هذه المدن مقامة لأغراض عسكرية فقط اندثرت بمجرد انتفاء الحاجات العسكرية. أما مدينة سالم فيرجع بالباس أصلها إلى الرومان على أن تسميتها الأولى كانت "أوثيليسOCILIS" وكانت تقع على منطقة مرتفعة شأنها شأن معظم المدن آنذاك، فقد كانت عبارة عن حصن ثمين جدا كونها كانت تطل على طريق يعتبر من أهم طرق شبه الجزيرة، وعلى أية حال فقد حدث وأن اندمجت الكثير من المدن الرومانية مع بعض المدن الإسلامية التي كانت مجاورة لها من قبيل ما حصل مع ألبيرة وغرناطة عندما اختلط سكانهما ببعضهم البعض بعد أن دمرت ألبيرة عام 1010م، وقد انقرضت مدن لصالح مدن إسلامية أخرى بسبب العوامل الاقتصادية والعسكرية مثلما حصل مع مدينة "أوريتو" إذ عرفت مدينتا "كاراكويل" و"قلعة رباح" تطورا كبيرا.ومن الجدير بالذكر أن الطرق تلعب دورا هاما في إطالة حياة المدن الإسلامية في إسبانيا أو أي مدينة أخرى مسيحية أو رومانية أو من هذا القبيل، حيث يقول بالباس: "إن إهمال طريق من الطرق الحيوية سابقا يمكن أن يؤدي إلى انحطاط المدن الواقعة على حافته بل وإلى فنائها" ويذكر هنا ما حصل مع مدينة "قلعة الخليفة" عندما غير الناس الطريق المؤدي من طليطلة إلى مدريد[3]، وهذا ما يعزز الفرضية التي تناولناها آنفا والتي تعبر عن كون المدينة جهازا تفاعليا بامتياز يؤدي فيه كل عضو وضيفة محددة تسهل حياة المدن. ومن بين ما يسرع موت المدينة – حسب بالباس– هو قضية "الاختيار

[1] الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس: المرجع نفسه ص179.

[2] المدن الأسبانية الإسلامية: ليو بولد تورس بالباس، تر: إليودورو دي لابنيا، مطبعة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ط1، 1423هـ/2003م، ص61.

[3] المدن الأسبانية الإسلامية: ليو بولد تورس بالباس، ص61 – 65.

الحر"، حيث تتمثل هذه النقطة في نزوع الأمراء والملوك إلى بناء مدن وفق نزعة ميالة إلى الذاتية أكثر منها إلى النظرة البعيدة، ومثال ذلك ما حدث لمدينة الزاهرة التي بناها المنصور؛ حيث سرعان ما انقرضت بمجرد موت مؤسسها، وكذلك مدينة الزهراء التي بناها الخليفة عبد الرحمان الثالث وابنه الحكم الثاني. ولا بد أن معظم المدن في إسبانيا نشأت قبل وصول المسلمين إليها، غير أنه توجد مدن ذات أصل إسلامي واضح، من بينها: مدينة البيضاء، قلعة رباح، حصن الفرج، وإلبيرة، وكلها كانت مبنية على ضفاف الأنهار.[1]

اسم المدينة	ضفاف الأنهار والأحواض التي بنيت عليها
البيضاء (ALBELDA)	حوض نهر الإيبرو (EBRO)
ريكوبولس، شنتبرية	حوض نهر TAJO
قلعة عبد السلام	على ضفة نهر الهينارس (HENARES)
قلعة الخليفة (كالاتاليفا)، كانالس (CANALES)، أولموس (والموش)	مجاورة لنهر الجوادارّاما/وادي الرملة
مدينة الفهميين (الفامين)	على ضفة نهر ألبرشي (ALBERCHE)
باسكوس، البلاط	حوض نهر الوادي الكبير
قسطلونةCAZLONA، مانتيشةMANTESA	
الزهراء، الزاهرة، سيتفيلا، حصن الفرج	
شلطيش (سالتيس)	على جزيرة واقعة على مصب نهري "تينتو" و"أوديل".

جدول رقم 01: يوضح أمثلة لبعض المدن المقامة على ضفاف وأحواض الأنهار.[2]

[1] المدن الأسبانية الإسلامية: ليو بولد تورس بالباس ، ص66 – 68.

[2] المرجع نفسه، ص68 – 69.

شكل رقم 29: بعض أطلال مدينة الزهراء.[1] **شكل رقم30:** جانب آخر من بعض أطلالمدينة الزهراء.[2]

إن شروط عد التجمعات السكانية مدنا تتلخص في:

- إقامة سور حول التجمع السكاني.
- بناء المسجد الجامع.
- وجود الأسواق والأرباض والأحياء الداخلية والخارجية أحيانا.

فألميرية كانت عبارة عن مجرد مجموعة سكنية يطلقون عليها "بجانة" قبل أن يحولها عبد الرحمان الثالث، ومدينة جبل طارق ابتدأت بتسوية أرض على جبل عن طريق الحفر مما أدى إلى تفجر عيون المياه في تلك المنطقة مما أكسب المدينة إمكانية هائلة للتزود من الثروة المائية. وفي العام 368هـ/978 – 979م تمت تسوية الأرض التي ستقام عليها مدينة الزاهرة وعُمل على إقامة القصبة والمسجد الجامع وبضعة مساجد أخرى في وقت واحد، وهذا ما حصل في مدينتي بطليوس والبنية، فإذا وصلنا إلى هذه النقطة من الوضوح في تسمية الأماكن بالمدن؛ فإنه يتعين علينا بعد ذلك أن نميز بين نوعين من المدن هما: المدينة الملكية والمدينة غير الملكية/العادية؛ وذلك من حيث إن القصور في المدن الملكية تبنى خلف السور مثلما كان في: الزهراء، الزاهرة، حصن الفرج، والبنية.[3]

[1] الآثار الأندلسية الباقية في إسبانيا والبرتغال: مرجع سابق، ص43.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] الآثار الأندلسية الباقية في إسبانيا والبرتغال: مرجع سابق، ص71 – 75

أشرنا في بداية دراستنا للمدن أن المسلمين كانوا يقيمون الأخيرة إما لأغراض معيشية أو لأغراض عسكرية، فمن بين المدن التي تمت إقامتها لأغراض عسكرية ما يذكره "توريس بالباس": أقليش (Ucles)، تطيلة (TUDELA)، لاردة (LERIDA)، المرية (ALMERIA)، جبل طارق (GIBRALATAR) وهي مدن كانت تقام على سفوح التلال أين يسهل الدفاع عنها ويصعب حصارها، وهناك مدن مزودة بقوة دفاعية إذ كانت مبنية على هضاب تحاصرها الأنهار التي كانت بمثابة الخنادق مثل: أبَّدة، مدريد، مدينة سالم، حصن الفرج.[1]

وعلى أية حال فنحن لا نستطيع أن نعدد جميع المدن الإسلامية في إسبانيا سواء كانت مدنا ذات أصل إسلامي أو مدنا رزحت تحت طائل الحكم الإسلامي، ولكننا نعتقد أن ذكر هذه الأمثلة سيجعل مقاربة النماذج السائدة آنذاك مطروحة، على أن "تورس بالباس" يعتقد أن الفترة التي أسس بها أكبر قدر ممكن من المدن الإسلامية هي الفترة الممتدة ما بين (206 هـ – 350 هـ / أي ما يوافق 822م – 961هـ). أي ما بين عهد عبد الرحمان الثاني حتى وفاة عبد الرحمان الثالث وقد عدد الأخير ثلاثا وعشرين مدينة في هذا الصدد. [2]

ب/– القصور:

فترة الإمارة وفترة الخلافة:

كان قصر قرطبة هو أول قصر اتخذه المسلمون بالأندلس؛ حيث تشير الفرضيات إلى أنه كانت هناك أسوار تحيط به تضم إليه مساحة شاسعة من الأرض؛ تقدر بثلاثة هكتارات تشغلها مباني الأمراء والخلفاء؛ غير أن صعوبة التنقيب عن جميع آثاره أو استحالة ذلك جعلت ماسيليون يذهب إلى أن قصر إشبيلية الذي يسميه (ألكاثار دي إشبيلية) الذي بناه ولاة عبد الرحمان الثالث شبيه بقصر قرطبة، وذلك من حيث إن مخططهما وأسوارهما يتشابهان.

ويبدو أن الأمراء والخلفاء كانت لهم سنة يتبعونها في بناء قصورهم؛ حيث يبنونها بمحاذاة المساجد والجوامع؛ ويطلقون عليها اسم "دور الإمارة"، وهي خاصة بالحكم، ويبنون قصورا أخرى بعيدة عن حاضرة الملك والشأن، فينتحون بها مناحي خالية للإراحة فيها؛ وفوق هذا يبنون معها مدنا ملكية

[1] المرجع نفسه، ص75 – 76.

[2] المرجع نفسه، ص77.

مخصصة؛ ولكن هذه المدن سرعان ما تدمر وتنتهب بمجرد ما ينتهي أجل الأسر الحاكمة.[1] فلعل هذا ما يبرر ندرة الآثار المتعلقة بالقصور الخاصة والمدن الملكية الخاصة؛ إذن، فإن عبد الرحمان الداخل بنى – مع المسجد الجامع – قصر الدمشق؛ بالصفاح والعمد، ونمقه محاكيا بذلك ما خلفه في الشرق، وبنى منية الرصافة شمالي قرطبة لراحته هو؛ ومما تميز به هذا القصر الجنان والبساتين والحدائق الجميلة، وذلك بفضل اهتمام عبد الرحمان الداخل بنقل "غرائب الغروس وأكارم الشجر من كل ناحية".[2]

مر القصر القرطبي بمراحل عديدة، ولكن المنصور بن أبي عامر أضاف عليه من ناحية البوابات ما لا يمكن تجاهله من تغييرات حتى بلغ اكتمال هيئته، حيث قام بتحصينه بسور، بالإضافة إلى خندق يحاذي ضلعين من هذا السور.وكان داخل السور "ما لا يقل عن أحد عشر قصرا أو مجلسا".[3] ومما ورد في الآثار المكتوبة أن المسلمين وجدوا الكثير من الآثار والمنشآت القديمة الخاصة باليونان والروم والقوط؛ ولعل باسيليون مالدونادو يريد التلميح إلى قضية استغلال المسلمين للموارد التي يجدونها في عمليات بناء قصورهم وجوامعهم مثلما هو الشأن لدى كريزويلكما رأينا سابقا.

في عصر الإمارة – أي قبل أن يتسمى ملوك الأندلس بالخلفاء – كان الاعتماد السائد بالنسبة إلى بوابات المقر الأميري هو وضع أربع بوابات كلها مفتوحة على الجانبين الشرقي والغربي، وفي القرن العاشر أضيفت إلى الأسوار بوابات أخرى كانت تسمى بأسماء الأماكن القريبة منها، ومن ذلك:

- بوابة النهر
- بوابة السدة
- بوابة الحديثة
- بوابة المسجد
- بوابة الحديد
- بوابة الأسد

[1] المساجد والقصور في الأندلس: مرجع سابق، ص51.

[2] المرجع نفسه: ص53.

[3] العمارة الإسلامية في الأندلس عمارة القصور: مرجع سابق، ج1، ص48.

وعندما لم يعد في إمكان الخليفة الناصر لدين الله (عبد الرحمان الثالث) أن يوسع من مباني أعمال دولته التي وصلت إلى ذروة حضارتها وقوتها؛ فقد اضطر إلى بناء مدينة جديدة أسماها الزهراء[1]، وبنى فيها "قصر المؤنس، قصر الخلافة، قصر الزهراء" وكانت أصقفها من القراميد المذهبة، وعمادها رخامي مرمري، وتمت كسوة جدرانها بالرخام المذهب والفسيفساء.[2]

ومن خلال المدونات التاريخية فإنه يبدو أن هذه العمارة كانت زاخرة إلى الحد البعيد بمظاهر الترف، وهذا ما قد تصدقه الحفريات التي جرت في العهد الجديد هذا، حيث كشفت هذه الدراسات الأثرية عن الكثير من "الخزف ذي البريق المعدني وقطع كثيرة من الزجاج"، وبعض تيجان الأعمدة المنقوشة، وآثار غنية بالزخارف في الرخام والحجر، إلى أن قام "دون هيليثهيرناندث" بإعادة ترميم قصر الناصر وإعادته إلى هيئته الأولى بعدما ركب الحجارة على الجدران تركيبا يتلاءم مع الزخرفة الموجودة فيها.

ويحاول "السيد عبد العزيز سالم" أن يستنتج أن قصور مدينة الزهراء ليست متشابهة وهي تنقسم إلى نوعين:

- الدار التي تتوزع حول صحنها الغرف، بحيث يكون الصحن عبارة عن فراغ مركزي على حد تعبيره.
- القصر ذو البلاطات المتوازية تفصلها الأعمدة والعقود مثلما هو الشأن بالنسبة للجوامع والمساجد.

على أن هذه الطرز من العمارة قد انتقلت بالاستلهام إلى الأندلس من أصول حيرية تتمثل في "قصر الخورنق والسدير" من عصر المناذرة؛ وهذه الأخيرة تعد منجما غنيا بالتقاليد الفنية الفارسية، ويضيف السيد عبد العزيز سالم أن قصور الغساسنة في الأردن كانت كذلك مصدر إلهام للأمويين إلى درجة التشابه الزخرفي الذي لا يمكن معه التفريق بين هذا وذاك، فنسبت هذه الأنماط إلى العصر الأموي، وكذا فالدولة العباسية قد استلهمت طرزها المعمارية في القصور من الإرث الحيري الشاخص في قصر الخورنق والسدير، وذلك بأن النظام التخطيطي فيهما قائم على أن يكون للقصر الرواق الذي يكون فيه الملك هو الصدر، في كل من يمينه ويساره الكمان، حيث يكون فيهما من خواصه، تيممهما خزانة

[1] العمارة الإسلامية في الأندلس عمارة القصور: ماسيليون بابون مالدونادو، ج1، ص53.

[2] المساجد والقصور في الأندلس: مرجع سابق، ص54.

الكسوة، وفي الشمال ما يلبي حاجة الشراب، ويكون الصدر قد ضُمَّ إلى فضاء الرواق، فكان هذا الطراز سنة متبعة لدى الدولة العباسية، ثم انتقلت هذه "التقاليد العراقية الفارسية" إلى الغرب – أي الأندلس، حيث إن السيد عبد العزيز سالم يرى أن النظام المتبع في قصور الزهراء هو هذا نفسه؛ وذلك بأن مجلس الاستقبال بالقصر في الزهراء به ثلاث بلاطات عمودية على الجدار الشمالي، وفي البلاط الأوسط منها عقود تتشكل في صفين متجاورةً حيث يكون في كل صف سبعة أعمدة تقيم ستة عقود فمجموع العقود اثنتا عشر عقدا، يحيط ببلاطات القصر هذه شرقا وغربا بلاط آخر جانبي في الطرف نصل إليه من الطرف الآنف عبر باب "معقود على منكبين"، تقيمهما عضادتان رخاميتان بيضاوان مزخرفتان بالزخرفة النباتية، دون أن نغفل عن وجود البرك المستصنعة في القصور وهي سنة متبعة كذلك، حيث أن مدينة الزهراء كان بها قصر الناصر يحتوي على مجلسين رئيسيين، أحدهما قصر المؤنس شرقا والآخر بيت المنام الخلافي؛ كان به في وسطه حوض رخامي أخضر، منقوش بصور آدمية مذهبة، وتحيط به التماثيل النحاسية المرصعة وهي من صناعة قرطبية، وقد تحدثنا عنها في حديثنا عن فن الحدائق، وهي الأسد التي تمج من أفواهها المياه لتسقي حدائق القصر.[1]

ومن قصور الحكم المستنصر ما كشف عنه فيلازكيثبوسكو (Velasquez Bosco) سنة 1919، فيه سقيفة مطلة على بهو متسع ومربع الشكل، تزينها خمسة عقود، تقود هذه السقيفة عبر خمسة أبواب – نعتقد أن المقصود هنا هو البوائك – تلتصق أعمدتها بالعضادات إلى مجلس يبلغ من الطول 38.88 مترا ومن العرض 6.90 مترا؛ وهذا المجلس بدوره يحوي خمس بلاطات أوسطها أوسعها؛ ثم سيكون نظام البرطل الذي يتقدم المجلس تقليدا متبعا لدى عرفاء المهندسين الأندلسيين لما وقع في أنفسهم منه من إعجاب، وذلك بأنه – كما يعتقد السيد عبد العزيز سالم – يحقق بعقوده تناسقا منقطع النظير خاصة إذا كان مشرفا على بركة صناعية تنعكس في مياهها صور أقواسه وعقوده.[2]

وكانت أغلب أرضيات مجالس وقاعات هذه القصور بعد التنقيب عنها أثريا مكسوة بقراميد الآجر المرصعة بالأحجار وقطع الآجر الحمراء وكان يبدو عليها الاهتمام الشديد من حيث إنها كانت تتموضع في أشكال هندسية بارعة الدقة والإتقان، وهنا يظهر الفن الرفيع في تقنية النحت الغائر التي تحدثنا عنها

[1] العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها: مرجع سابق، ص99.

[2] العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها: مرجع سابق، 97 – 99.

سابقا، أي في تيجان الأعمدة الكورنثية والمركبة وطنوفها وقواعدها البيضاء الناصعة والعديد من اللوحات الحجرية.[1]

فترة الطوائف:

وفي المرحلة التي سقطت فيها الخلافة الأموية وتحولت الأندلس إلى طوائف؛ وعلى الرغم من التراجع السياسي والعسكري بسبب الفرقة؛ إلا أن هذه الفرقة ساعدت بشكل كبير على تقدم الفن المعماري والفن عامة، خطوة كبيرة إلى الأمام، ولعل ذلك يرجع إلى تعدد الملوك وبذلك تعدد النظرات والأمزجة والأذواق بعد أن كان الذوق موحدا من قبل، وعلى كل حال فهذه الفترة أو هذه الحقبة يطلق عليها فترة ملوك الطوائف؛ فقصر المأمون بن ذي النون بطليطلة الذي تم بناؤه عام 1063م لم يكن يختلف اختلافا جذريا في طريقة النواعير وطرق إيصال الماء عن قصور قرطبة، غير أنه اختلف في مقدار الترف المتمثل في البحيرة التي تتوسطه والقبة التي وضعت فوقها من زجاج ملون ومنقوش بالذهب يسير الماء إليها وينزل من أعلاها على جوانبها حتى يجتمع بعضه ببعض والمأمون قاعد أسفلها لا يمسه من هذا الماء – الجاري الذي لا ينضب – شيء، كما كان بديع النقوش في مرمره والتي صارت هذه المرة تحمل صور بهائم وطيور، وكانت به بحيرتان على أركانهما تماثيل الأسود يخرج من أفواهها الماء، وأرض هاتين البحيرتين من المرمر الجميل، المنقوش في إبداع ودقة متناهيين. [2]

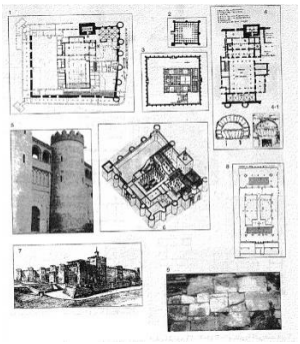
ثم سوف نشهد حدثا هاما في سيرورة الفن المعماري الأندلسي عام 1109 للميلاد في قصر الجعفرية، فقد كان له سور مستطيل يبلغ طول ضلعيه (80م × 68م)مدعم بـ 19 برجا أسطوانيا إلا برج واحد مربع الشكل يرجح أنه برج التكريم، أما تخطيطه العام فقد كان يتوسطه صحن مستطيل تحيط به أروقة جانبية، وعلى جانبيه مجموعتان من الغرف في كل مجموعة قاعة في الوسط وغرفتان جانبيتان، وكان بناؤه كله من الملاط.**(الشكل 29)**

وجدت قاعة كبيرة إلى جانب برج التكريم يرجح أنها قاعة الذهب التي كان يعتز بها المقتدر، بحيث كانت تتصل من جهتها الجنوبية بالصحن الذي تحدثنا عنه، وتقابل هذا قاعة الرخام التي كانت أعمدتها كلها من الرخام، كما كان يتميز هذا القصر بطابعه التعقيدي – إلى حد الغرابة – في زخارف

[1] المساجد والقصور في الأندلس: مرجع سابق، ص56 – 58.

[2] المرجع نفسه: ص59 – 60.

العقود الخاصة بالبوائك؛ بحيث عثر على بائكة بها "ثلاث عقود كلها غلو في التعقيد الزخرفي وعقودها طبقتان، إحداهما فوق الأخرى، والدنيا منهما من عقود مفصصة متقاطعة، فوقها عقود أخرى تتداخل فيها الخطوط المستقيمة بالمنحنيات، وفيها نشهد اتجاه الفن الأندلسي إذ ذاك إلى الإسراف في التعقيد والغلو في حشد الزخرفة والتوسل بالعقود المتقاطعة التي تظهر فيها التوريقات المتشابكة والتشجيرات المتداخلة".[1]



شكل 29: يوضح مخطط وتصور شكل قصر الجعفرية.[2]

وبإشبيلية بنى ابن عباد مجموعة من القصور انقيادا إلى منافسة ملوك قرطبة من قبله، فقلدهم حتى في أسماء القصور؛ وليس ببعيد عن المنطق أن يكون قد قلدهم في فنون عمارتها؛ فقصر المبارك على سبيل المثال، يرجح من خلال بعض الآثار الشعرية أنه كان مزخرف الجدران والأسقف، وكان به "رحبة" وبهو وتتوسطه بحيرة غنية بالريحان، وكانت قاعته الرئيسية ذات زخارف مذهبة، وكان للقصر نفس نظام إيصال الماء كذلك، حيث كان به جدول يصب الماء بالبركة، وتعلو هاته البركة قبة مزخرفة في إتقان شديد، والواضح أن قصر المبارك كان يحتوي بداخله قصرا مصغرا اسمه "الثريا"؛ ويوجد القصر الزاهي مما يلحق بالمبارك، ومما يرجح ذلك أبيات شعر المعتمد بن عباد إثر منفاه وذلك حين اشتد عليه الحنين[3]:

بكـــى المبـارك في اثر بن عباد بكـى علـى أثـر غـزلان وآســاد

بكـــــت ثرياه لا عمـت كواكبها بـمثـــل نوء الثريا الرائـــح الغـادي

بكـى الوحـد بكـى الـزاهد بقبته والـنهـر والـتـاج كـــل ذلـه بـــاد.[4]

---

[1] المساجد والقصور في الأندلس: مرجع سابق، ص63 – 65.

[2] ماسيليون بابون مالدونادو: ج1، ص378.

[3] المساجد والقصور في الأندلس: مرجع سابق، ص99 – 105.

[4] قلائد العقيان ومحاسن الأعيان: ابن خاقان (أبو نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله القيسي الإشبيلي)، ج1، تحقيق: حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1409هـ/ 1989م، ص93.

فترة المرابطين والموحدين:

إن أبرز تغيير يمكن ملاحظته من الوهلة الأولى على نظام التخطيط في القصور هو الأفنية (جمع فناء)، فبعدما شهدنا النماذج السابقة المتمثلة في: الأفنية التي تتوسطها برك تحيط بها التماثيل المعدنية، أو أحواض المياه ذوات النوافير باختلاف أنواعها، أو القصور ذوات البهو التي بها بوائك مثلما في مدينة الزهراء. فالتغيير الملموس في فترة المرابطين هو اتخاذ الشكل المستطيل للبهو مع جانبين قصيرين يطل منهما جوسقان مربعان – وهما ما يشبه البيت الصغير أو دارة المراقبة التي نشهدها في البنايات العسكرية الحديثة –، وفي البناء كله يتعامد ممران يشكلان هيئة الصليب، فينتجان بذلك أربع مساحات متفرعة يتم غرسها بالأشجار وهي الليمون والبرتقال، ومن الواضح أنه استلهام لما يوجد في فاس ومراكش، غير أنه تطور فيما بعد في عصر بني الأحمر حيث تظهر الجواسيقالمقببة المحمولة على الأعمدة الرشيقة ومحورا البهو اللذان يشكلان هيئة الصليب يصيران قناتين للمياه. وفي عصر الموحدين يكثر أيضا نظام "القاعات المطلة على البحيرات" مثل قصر البحيرة الذي بناه يعقوب يوسف بن عبد المؤمن بإشبيلية سنة 567هـ/1171م.

ثم سيتطور النظام التخطيطي عند بني الأحمر، بحيث يصير نظام الأروقة العمودية على جدار صدر المجلس إلى قاعة مطلة على منظر طبيعي عن طريق نوافذ معقدة (يعبر عنها السيد عبد العزيز سالم بـ الشمسيات التوأمية) وهنا تظهر خاصية "الهروب من الفراغ الزخرفي" حيث ينحو فيها الفنان إلى إخلاء الجدران من المساحات الفارغة وملئها عن آخرها بالزخرفة المتعددة مما يجعل الجدران المزخرفة تبدو مثل أبسطة أو قطع من القماش المنسوجة بكثافة عالية.

وإنه من المثير للاهتمام أن هذا العصر قد اكتمل فيه الفن الإسلامي واكتسى بدرجات الرونق العالية، حيث إن قصور الحمراء قد اغتنت كل الاغتناء بالبرك الصناعية التي تحيط بها البرطلات من كل جانب والعقود الممتدة التي ترفع السقائف، ناهيك عن الشبكات الجصية التي يتجلى فيها جهد الصانع وإتقانه وحذقه، كما اكتست هذه المرة أرض القاعات بالمرمر الأبيض الناصع. ولنذهب إلى أبعد من ذلك حين نجد الأسقف اللازوردية والذهبية، التي تزينها مثل التيجان والقباب النجمية والكثير مما سنراه في دراستنا لقصر الحمراء في الفصل الأخير.[1]

[1] العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها: مرجع سابق، 101 – 104.

المطلب الثالث: العمارة العسكرية.

1/- القصبات، القلاع والحصون:تناول "باسيليون بابون مالدونادو" في كتابه "العمارة في الأندلس عمارة المدن والحصون" مفهوم القصبات عند المسلمين على أنها الحصن على الرغم من كونها مدينة، إلا أن من أغراض هذه القصبات هو الدفاع عن حاضرة المدينة، وبالتالي فقد تحول الغرض إلى الأعمال الدفاعية ضد الغزوات، ومنه فإن القصبة تحمل في مفهومها الوظيفي [الغاية العسكرية]، ولكن حضور الإبهام على هذه التسمية كان حاضرا بقوة في طرحه، إذ "مصطلح قصبة قد أطلق في بعض الأخبار العربية، على المدينة، بمعنى أنها العاصمة أو المركز والمقر السياسي والإداري للأندلس"، غير أنه يعود مرة أخرى للإشارة إلى أن "الحميري كان يطلق هذه التسمية على حصن المدينة أو مدينة أورويلة"[1]؛ ومن خلال كلمة حصن فإنه يتعين أن الوظيفة هي تقوية الدفاع عن حاضرة المدينة ضد الغزوات، والغريب في الأمر أن "ابن غالب" يذهب إلى وجود خمس قصبات بالأندلس هي: طليطلة وسرقسطة وماردة وأشبيلية وقرطبة[2]، ونحن نعلم أن هذه مدن قائمة بذاتها، وهي مدن رئيسية في الأندلس أثناء فترة الخلافة الإسلامية، كما أطلق المصطلح على "حصن ريانا" Riana وعلى "جوترون" Jotronوهما من دفاعات ملقا[3]، وسوف تتجدد فكرة الوظيفة الدفاعية للقصبة في هذا الصدد كذلك، على أن هذه الخاصية الوظيفية أحدثت خلطا واضحا بين القلعة والقصبة من حيث تشاركهما في الوظيفة، فـ "نجد أن القلعة – المُدَيْنَة– أو الحزام يمكن أن يحدث بينه وبين القصبة خلط مثلما هو الحال في طليطلة حيث نجد "قصرا" داخل الحزام (ابن حيان) وقد أطلق مصطلح قصبة عام 1187م على القلعة أو المُدَيْنَة في ميورقة"[4]، غير أن الجدل سينتهي حال أن نعرف أن لفظة قصبة تعني المدينة المحصنة وهي لا تعدو أن تكون سوى جزء من المدينة العامة تستعمل في الدفاع عن السكانوعن المدينة بأكملها في وقت الغزوات، وسرعان ما سيصدق "مالدونادو" هذا المذهب إذ يقول: "(...) وإيجازا للقول نجد أن لفظة قصبة كانت بمعنى المدينة المحصنة التي أضيفت، أو هي جزء من المدينة، وكانت المركزية ضمن معانيها في بعض الحالات،

[1] العمارة في الأندلس عمارة المدن والحصون: باسيليون بابون مالدونادو، ج1، ص183.

[2] المرجع نفسه: ص183.

[3] المرجع نفسه : ص183.

[4] العمارة في الأندلس عمارة المدن والحصون: باسيليون بابون مالدونادو، ج1، ص185 .

(...)، وكان الطابع التحصيني فيها هو الأساس، فهي إلى جانب كونها قصرا أو مقر إدارة، كانت عبارة عن تحصين يلجأ إليه السكان في حالة الحصار"[1].

تجدر الإشارة إلى أن المسلمين في ذلك الوقت كانوا يطلقون على كل مكان محكم التحصين اسم "قلعة"، فـ"إطلاق مسمى قلعة، (...)، على كل مكان محصن وبارز عن باقي المكان، كان أمرا شائعا بين المسلمين" ويُستدل على ذلك بحالة الحمراء التي كانت بأكملها عبارة عن مدينة ملكية محكمة التحصين ليس إلا.[2] ولعل هذا الأمر من شأنه أن يزيد عملية التقصي عن مفهوم كل من القصبة والقلعة والحصن يزداد صعوبة شيئا فشيئا مع الفجوة التاريخية التي تأخذ في الاتساع وبذلك تأخذ نقاط البحث في الابتعاد والتملص شيئا فشيئا. غير أنه من الواضح بشكل جيد أن المدينة، حتى وإن اختلفت مسمياتها في ذلك العصر، كانت لا تخلو من الوظيفة الدفاعية/الحربية وذلك باحتوائها، لزوما، على كل من:

- قصبة واحدة على الأقل؛ على الاشتراك في التسمية بين القصبة/ القلعة/ الحصن؛ ويجدر الانتباه والحرص على أن هذه المكونات الدفاعية الثلاث قد تكون مرادفات لمسمى واحد أو قد تكون مكونات مركبة بين بعضها تجتمع تحت مسمى واحد من هذه التسميات الثلاث، على أن الإبهام والغموض في هذا المصطلح لا يعفينا من الاعتقاد بوفرة المعدات الدفاعية السائدة آنذاك.**(ش30)**
- الأسوار والأبراج مثلما سنراه.

وحري بنا – مثل دأبِ باسيليون بابون مالدونادو وغيره – أن نذكر أهم القصبات الأندلسية على سبيل التمثيل لا الحصر:

"قصبة ماردة: التي تعد من أقدم القصبات الأندلسية، وقد كانت أسوارها شديدة المنعة، واللافت للانتباه هنا هو أن باسيليون يرى أنها كانت تحتوي على حصن، أين نجد تفرقة بين مصطلح حصن وقصبة، حيث يقول: "غير أن الحصن ظهر بعد استسلامها، وظهر في لوحة التأسيس بهذا المصطلح "حصن" وليس "قصبة"[3]، ويمكننا من خلال هذا الاعتقاد بأن ماسيليون بابون يرى أن المسلمين في ذلك الوقت كانوا يعتبرون القصبة والحصن شيئان متشابهان، كما يمكننا أن نجد تخريجا مغايرا لهذا، وهو أن هذه

[1] العمارة في الأندلس عمارة المدن والحصون: المرجع السابق، ص186.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] العمارة في الأندلس عمارة المدن والحصون: باسيليون بابون مالدونادو، ج1، ص188.

القصبة كانت تحتوي بداخلها على تحصين مضاعف، الأمر الذي جعل الأخبار تتحدث عن وجود قصبة في هيئة مدينة بداخل أسوارها رقعة مسورة بأسوار أخرى تمثل المركز وبالتالي فهي تمثل نقطة تحصين أخرى إلى جانب النقطة الأولية/الخارجية، كما نذكر أيضا قصبة طريف وقصبة بطليوس.[1]

والغريب في الأمر أن لوحة تأسيس حصن طريف يشير إلى أن الأخير هو برج حربي، على الرغم من أن المعتقد السائد والصحيح هو أنه حصن خلافي وتحول مع مرور الزمن إلى قصبة المدينة، خاصة إذا نظرنا إلى ما نقله لنا "جارثياجوميث" عن (Almazuzi): "دخلت طريف... وشاهدت قصبتها الضيقة للغاية"[2]، وهنا – في هذا الحصن – نلمح البرج البراني الذي يعد إحدى إسهامات الموحدين بشكل مباشر في العمارة الحربية آنذاك كما سنلمحه في الآتي. ثم سنجد أنفسنا ملزمين بالإشارة إلى أن غرناطة، على سبيل المثال، كانت في بدايتها حصنا وأصبحت قصبة في عهد الزاوي بن زيري منذ القرن الحادي عشر.[3] ويبدو لنا من خلال هذا الاعتقاد – الذي قدمه باسيليون بابون مالدونادو – أنه يجب التفريق بين القصبة والحصن والمدينة؛ وذلك أن الحصن أصغر من القصبة ويمكن أن يكون جزء منها، وأن القصبة هي أصغر من المدينة ويمكن أن تكون جزءً منها، وبذلك نكون قد توصلنا إلى اصطلاح على مفاهيم كل من هاته المصطلحات على الرغم من أننا نعتقد أن مسلمي الأندلس كانوا لا يهتمون بالتفرقة بينها اهتماما بالغا، والأمر كما قال ماسيليون بابون: "غير أن إطلاق مسمى قلعة، بشكل لا ينبغي أن يكون، على كل مكان محصن وبارز عن باقي المكان، كان أمرا شائعا بين المسلمين؛ وحالة الحمراء في غرناطة هي خير شاهد على ما نقول، فحقيقة الأمر هو أن المقر بأكمله عبارة عن مدينة ملكية متحصنة".[4]

وعلى كل حال فإن القصبة تتمتع بكافة أنواع الدفاعات والتحصينات ربما أكثر حتى من المدينة العامة، إذ نجد في القصبات الأبراج والأسوار كأول ما يجب أن يوجد حولها، وهو أمر رئيسي إلى الحد الأبعد؛ أما بخصوص الأبراج والأسوار فيبدو أنها كانت تستعمل لغرض التحصين حول المدن الأندلسية إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن كل مدينة لا بد أن تكون شبيهة بالقصبة من الناحية القيمية العالية التي تستوجب تدابير خاصة للحفاظ عليها؛ وأن كل قصبة هي عبارة عن مدينة خاصة في ناحيتها الاجتماعية السكنية مع الأخذ في عين الاعتبار وظيفتها الحربية الجوهرية والأساسية.

---

[1] العمارة في الأندلس عمارة المدن والحصون: المرجع السابق، ص188.

[2] المرجع نفسه: ص189.

[3] المرجع نفسه: ص190.

[4] المرجع نفسه: ص186.

2/- الأبراج الحربية والأسوار:يذهب "السيد عبد العزيز سالم" إلى أن البرج يتألف من النصف الأدنى المصمت بينما النصفُ الأعلى يحتوي على كل ما يلزم للقيام بعملية المراقبة والدفاع، حيث يحتوي على غرفة و"ينفتح سطحه مع سور الممشى وتعلو جدرانه العليا شرفات، وقد تشغله غرفتان الواحدة فوق الأخرى تخصص عادة للحامية" ويكون البرج مزودا بمنافذ لاستغلالها لرمي السهام، وتعلو البرج قبة نصف كروية؛ هذا هو النموذج الإسلامي للأبراج الحربية حسب "عبد العزيز سالم"، فيما يذهب الأخير إلى أن الأنواع الأخرى من الأبراج الحربية – المتمثلة في البرج المضلع المسدس والمثمن ومتعدد الأضلاع – "لم يكن ابتكارا إسلاميا إذ كان معروفا في العمارة الرومانية والبيزنطية"[1]، ويبدو – من خلال ما أشار به – أن هذه الأنواع قد شاعت في فترة المرابطين والموحدين إذ تأثروا بالعمارة البيزنطية، ومن ذلك ما شيدوه بالقرب من جيان وبالضبط في حصن العقاب (لاس ناقاس دي تولوسا)، وبرج قنطرة غرناطة. ولا بد من أن يكون البرج مرافقا للسور لا محالة، وبالتالي سنعتبر كلا من البرج والسور ضمن ملف واحد.

إن من الإسهامات الأندلسية الإسلامية في ميدان العمارة الحربية هي الأبراج البرانية كما يعبر عنها عبد العزيز سالم، وهي ابتكار موحدي وظيفته تدعيم السور، وهي لا تمتزج مع السور كلية بل خارجة عنه حسب تعبير عبد العزيز سالم: "فالبرج البراني يرتبط بالسور الأصلي عن طريق ستارة ثانوية تسمى قورجة تستهدف غلق الطريق أمام الأعداء في أضعف مناطق السور". ومن بين الأبراج التي أقيمت في عصر الموحدين الأبراج البرانية في بطليوسوطلبيرة وماردة وقلعة جابر وإشبيلية.[2] ويجب أن نأخذ في الاعتبار أن الصورة الرئيسية للأبراج البرانية التي اعتمدها الموحدون بكثرة كانت:

- تتخذ الشكل المربع أحيانا، وأحيانا أخرى الشكل المثمن (قصبة الموحدين ببطليوس، أسوار مدينة استجة، قلعة جابر...).
- ترتفع عن ممشى سور المدينة وتتصل به عن طريق قورجات كما أشرنا سالفا (برج بوخاكوBujaco، البرج المشطوف، البرج المدور، برج الفرن، برج سانتا آنه، برج اسبانتا بروس في بطليوس، برج الذهب في إشبيلية).[3]

[1] العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها: السيد عبد العزيز سالم، ص128.

[2] المرجع نفسه، ص129.

[3] العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها: السيد عبد العزيز سالم، ص128 .

وعلى الرغم من أن الأبراج المستديرة أكثر فعالية من الأبراج البرانية التي تحدثنا عنها، إلا أن الموحدين فضلوا بناء أبراجهم على هذه الشاكلة (المربع والمثمن) بسبب سهولة بنائها بالملاط، وتتضح فعالية الأبراج الحربية إذا أخذنا في عين الاعتبار تَطَلُّب هذه الأخيرة لسهولة وصول المدافعين عن المدينة إلى كل الزوايا، فإذا استحال البرج مربعا صارت له أربع زوايا فقط، مما يقلص النقاط الممكنة التي سيتحصل عليها المدافع أثناء حركته، ومن هذا المنظور يتعين أن الأبراج المثمنة هي أكثر فعالية بدورها من الأبراج المربعة كونها تتميز بعدد زوايا أكبر، ولذلك يذهب "عبد العزيز سالم" إلى أن "البرج المثمن يمتاز على البرج المربع بأنه يفوقه مناعة وحصانة".[1] وبالرجوع إلى نماذج أبراج الموحدين والمرابطين فيمكن أن نتحدث عن برج الذهب وبرج اسبانتا بروس من خلال الجدول في الصفحة الآتية:

[1] العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها: المرجع السابق، ص129.

البرج	السمات
برج الذهب بإشبيلية	تأسس سنة 1220 تدعيما لسور إشبيلية: - يرتبط مع السور الذي هو الستارة الرئيسية المحيطة بالقصر عبر ما سميناه "القورجة"، ومن خلال كلام عبد العزيز سالم فإن البرج لم يكن يستعمل فقط للمراقبة والدفاع البري، وذلك بأنه يقول: "كان هذا البرج يقطع مرور السفن في الوادي عن طريق مأصر أو سلسلة مشدودة بينه وبين بناء ضخم من الطابية والملاط على الضفة المقابلة للنهر"، ومن هنا نستطيعأن نعتبر البناء الضخم من الطابية تابع لهذا البرج بما في ذلك السلسلة المشدودة إذا كنا نتعامل مع الفكرة من الناحية الوظيفية، لأن هذا البناء الضخم مع السلسلة المشدودة يمثلان حاجزا هاما في وجه من سيغزو عبر النهر أو الوادي، وذلك لإبقاء السفن في نطاق عمل أصحاب البرج ومهامهم المتمثلة في إيقاف الهجمات ومنع التغلغل العدواني. - ويبدو أن هذا البرج كان عبارة عن قطع، بحيث القطعة الدنيا منه مختلفة عن القطعة التي فوقها وهذه مختلفة عما فوقها كذلك، وما يحدد هذا التقسيم الثلاثي هو عدد الأضلاع لكل قسم من هذه الأقسام، بحيث القسم الأسفل يتكون من 12 ضلعا، ويليه الثاني يقوم على سطحه الذي يتكون من 06 أضلاع وهو عبارة عن أساس لما فوقه،فما إن يخرج هذا من جسد القطعة السابقة حتى يتحول إلى مضلع من إثنا عشر زاوية وفي داخله درج حسب تعبير عبد العزيز سالم. - لم تتوقف الصنعة عند هذا الحد الوظيفي فحسب، بل تجاوزتها إلى تزيينه في أوجهه بالعقود الصماء (شكلية) تتخذ نصف الدائرة المطولة، وفي هذه العقود أشكال معينات خزفية مزججة تتناوب فيما بينها خضراء مع بيضاء، أما الجسم الثاني فبابه يحمل مسطحا مستطيل الشكل تزينه شبكة من المعينات كذلك، والثالث أسطواني الشكل مصمت وظيفته تدعيم البنيان وتفادي الانهيار وقد أضيف سنة 1760م.
برج إسبانيا بروس	كان يعرف ببرج الطلائع: - مثمن الأضلاع يشبه برج الذهب في الجسم السفلي والعلوي. - جدرانه ملاطية. - على أسطح جدرانه من الأعلى افريز بارز آجري مثلما هو كائن في أبراج الموحدين فهذا البرج هو للمرابطين غير أن هؤلاء كانت تخلو أبراجهم من أمثال هذه الأفاريز حسب تعبير عبد العزيز سالم.

جدول رقم 02: يوضح نموذجين من الأبراج البرانية.[1]

ويبدو أن فن التحصين الإسلامي في الأندلس لم يظهر إلا في منتصف القرن الثالث الهجري على يد عبد الرحمان الثاني في رباط ماردة الذي شيده، حيث كان عبارة عن حصن "يحمي مشارف

[1] العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها: السيد عبد العزيز سالم، ص128

الجسر القائم على نهر وادي آنه"[1]، حيث كان هذا الحصن قريبا من أن يكون مستطيلا تدعم أسواره أبراج مستطيلة كذلك وكانت ملتصقة بالأسوار بحيث "لا تبرز منها بروزا كبيرا"[2]، وفي هذا الصدد يذهب "بيرتون بيج" إلى أن هذا الشكل مستوحى من الأبراج المدعمة التي تفصل أسوار الجامع الكبير في قرطبة الذي قلنا عنه أنه بؤرة إلهام أساسية في العمارة الأندلسية الإسلامية التي تليه، وهنا تظهر خاصية استعمال الأحجار المجلوبة من مبان قديمة وترتيبها رادات وسابحات؛ بحيث ظل هذا عزيزا/شحيحا لدى معماريي قرطبة حسب بيرتون بيج.[3]

وفي المرحلة الثانية في القرن الرابع الهجري (حسب تقسيمه لمراحل تطور العمارة الحربية) تغيرت الخطط المستخدمة في البناء، أين نشهد مسايرة الحيران لعدم انتظام الأرض في المناطق الجبلية وانتظامها هندسيا في المناطق السهلية، في هذه المناطق يبرز شكل المستطيل في البرج الحربي بكثرة، وتتواجد الأبراج الحربية كثيرة الأضلاع بشكل نادر، كما كانت المسافة بين كل برج وبرج أوسع مما قبل، وما يبدو عليه الأمر بالنسبة لبيرتون بيج أن الأبراج هنا كانت لغرض المراقبة وحماية الأسوار وذلك بأنه يذهب إلى أن الحيران التي تقام عليها الأسوار والأبراج لم تكن كلها تحوي قلعة ولا أبنية في الداخل؛ ونضيف أيضا أنه يقصد بالحيران الأسوار التي تغطي مساحات شاسعة، حيث يقول: "ويؤدي قوس البوابة إلى ممر مستقيم قليل العمق، يفتح بين برجين في الحيران الكبيرة، أما في الحصون الصغيرة فتحميه طابية"[4]، وترتفع الستارة فيما يتراوح بين 7 – 10 أمتار، حيث يكون في المتناول المشي عليها ذهابا وجيئة بين الأبراج. الشيء المختلف عما كان في الشرق الأوسط وإفريقية هو الشكل المغاير للدرقات حيث كانت هرمية الشكل، والدرقات هي ما كان يستعاض به لتغطية السور الخارجي للممشى الذي تحدثنا عنه.

ويجب علينا أن نشير إلى الهيئة الدقيقة والمتناسبة التي كانت تستحوذ عليها العمارة الحربية في الحصون في هذه المرحلة، وكذا بتوازن الكتلة الذي تتحلى به، حيث يقول "بيرتون": "ويكتب التوفيق

[1] البرج في العمارة الإسلامية الحربية: بيرتون بيج، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981م، ص40.
[2] المرجع نفسه، ص40.
[3] المرجع نفسه، ص41.
[4] المرجع نفسه، ص42.

للحصون الأموية جميعها في بساطتها، بفضل دقة تناسبها الذي يختلف في كثير من الأحيان من حصن إلى حصن، وبالتوازن الموفق لكتلها"[1]

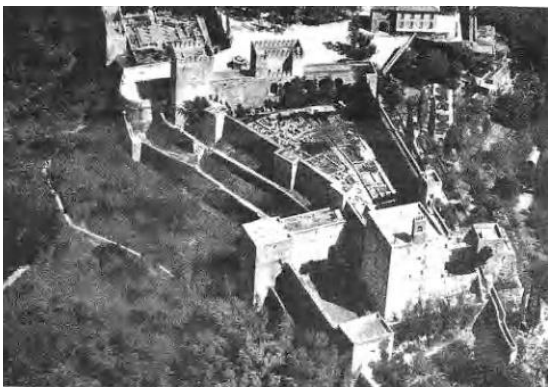
ثم يمر إلى مرحلة أخرى، الممتدة من القرن الخامس الهجري /الحادي عشر الميلادي إلى غاية السابع الهجري/الثالث عشر الميلادي؛ وهي فترة ملوك الطوائف، حيث يفصل هذه الفترة عن سابقتها – حسب بيرتون بيج نفسه –بزوغ حصون القصور، ميزتها أنها تصطف في مجموعة من المساحات، وتشكل صفا كاملا من الغرف يسندها السور، غير أنه يعتقد أن هذا النمط ليس أندلسيا بل إن موطنه الشام؛ وذلك بأنه يعتقد أن مؤسس الأسرة – يقصد عبد الرحمن الداخل – أراد بعث وطنه الشام في الأندلس من جديد. ومن بين القلاع التي تكتسي هذا الطابع وتحاكيه تماما هي قلعة "سانتا ماريا دل بويرتو" وهي إحدى قلاع المدجنين؛ حيث يرى أنها هي بدورها مستلهمة من رباط سوسة الذي يعتبر بدوره مستلهما من حصون الأمويين في الشام، وفي مرسية حصن مستطيل منتظم بأبراج متقاربة الأبعاد جدا،" غير أن مساحة هذا الحصن تشغلها كلها وبلا استثناء أماكن السكن، وتتخلله غرف كبيرة تنظمها وتقسمها فراغات الأبراج بشكل متناسب؛ هذا فيما يخص الحصون التي تعتبر مساحتها صغيرة بالمقارنة مع الحيران والمدن وما يسميه الحصون الكبيرة، لأن هذه الأخيرة لا تعبأ بالانتظام الهندسي نظرا لاتساعها وصعوبة – إن لم نقل استحالة – هندستها بشكل متناسق، حيث تتسم الأبراج في هذه الحيران بالضيق، مع تغير حجم الطوابي عما كان عليه في السابق بحيث صارت أكبر، ومع تكفلها أي الأبراج بحماية مساحات متفاوتة الانتظام يتضاءل اتساق خطوط الأسوار، وهنا يحدثنا بيرتون بيج عن القصبات؛ حيث يصفها بأنهاالأكروبول الذي يعلو المدينة وتحوي القصر الملكي، وللقصبة حير واحد أو حيران فقط. ومما ظهر للأبراج في هذه المرحلة:

- الطابية ذات الغرف المعقودة المتراكبة.
- برج البرانة (هذا ما يقصده عبد العزيز سالم بـ "الأبراج البرانية")
- التقليل من استعمال الحجر الرملي وحصره على: البوابات، ربط المداميك.

ولعل هذا التطور والتغير الحاصل في المنوال المعماري الحربي للأندلسيين في هذه المرحلة راجع إلى حكم الضرورة، "لازدياد ضغط النصارى عنفا شيئا فشيئا واتساع غزواتهم".[1]

[1] البرج في العمارة الإسلامية الحربية: المرجع السابق، ص42.

ملاحظة: لعل "بيرتون بيج" إذ قال عن القصبات أنها تشبه الأكروبول الذي يعلو المدينة يقصد ان يسقط معنى كلمة أكروبول على القصبة، مع الأخذ في عين الاعتبار أن كلمة أكروبول أصلها acropolis وهي كلمة يونانية تطلق على المدينة العالية أو الحصن؛ وإذا أردنا التفصيل أكثر فإنها كلمة تدل على القلعة المبنية على أعلى وأفضل جزء للدفاع عن المدينة في تاريخ اليونان القديمة، وتكون ملجأ أخيرا بالنسبة للناس أثناء الغزوات[2]؛ فأي من الإسقاطات يُعَدُّ أكثر من هذا تواؤما في هذه الحالة؟ فهل يمكننا اعتبار القصبة هي الأكروبوليس الإسلامي العربي؟**(ش31)**



شكل 30: يوضح صورة فوقية لقصبة غرناطة من القرن 11 حتى القرن 13.[3]

شكل 31:صورة لقصبة مالقة توضح مثالا عن فكرةالقلعة/الأكروبول.[4]

[1]البرج في العمارة الإسلامية الحربية: المرجع السابق، ص42– 47.

[2] ينظر الموقع الالكتروني:https://ar.wikipedia.org/wiki/أكروبولتم التفحص يوم 20 أكتوبر 2020 على الساعة 21:56.

[3] العمارة في الأندلس عمارة المدن والحصون: باسيليون بابون مالدونادو، ج1، ص305.

[4]العمارة في الأندلس عمارة المدن والحصون: باسيليون بابون مالدونادو، ج1، ص308

الفصل الثالث :
القيم الجمالية في قصر الحمراء

المبحث الأول :السياق التاريخي لقصر الحمراء بغرناطة

- **المطلب الأول** :تاريخ بناء قصر الحمراء
- **المطلب الثاني** :سبب تسمية قصر الحمراء
- **المطلب الثالث** :أقسام قصر الحمراء

المبحث الثاني: تصميم الحمراء و تجليات الجمال في وحداتها المعمارية

- **المطلب الأول** :براعة تصميم قصر الحمراء
- **المطلب الثاني** :العناصر المعمارية في قصر الحمراء
- **المطلب الثالث** :مواد بناء الحمراء
- **المطلب الرابع** :توظيف الماء و الجنان
- **المطلب الخامس** :الألوان

المبحث الثالث: القيم الجمالية في العناصر الزخرفية في قصر الحمراء

- **المطلب الأول** :الزخرفة الشعرية
- **المطلب الثاني** :الزخرفة الهندسية
- **لمطلب الثالث** :الأدعية و الشعارات والآيات القرآنية
- **المطلب الرابع** :الزخرفة النباتية

تمهيد :

تعددت الفنون الأندلسية وتلونت مع الطبيعة الخلابة لهاته المنطقة وخير مثيل على ذلك قصر الحمراء بغرناطة الذي امتزجت فيه و انصهرت جميع الفنون فأخرجت لنا لوحة فنية ما زالت صامدة إلى يومنا هذا .

المبحث الأول :السياق التاريخي لقصر الحمراء بغرناطة

المطلب الأول :تاريخ بناء قصر الحمراء :

رعى الله بالحمراء عيشا قطـعته ذهبت به الأنســى و الليل قد ذهب

ترى الأرض منها فضة فإذا اكتست بشمس الضحى عادت سبيكتها ذهب [1]

–يعد قصر الحمراء من أهم روائع العمارة العربية الإسلامية بل إنه أعظم أثار المسلمين بالأندلس دارت حوله القصص ،و شهدت قاعاته ألوانا عدة من العز و النعمة و الجمال ،فهو في الحقيقة بمثابة قلعة محصنة أو مدينة ملكية منيعة بالنظر إلى أسواره الضخمة و أبراجه المتعددة و مرافقه المتنوعة ، فهو يعتبر سجلا لتاريخ بني نصر ملوك غرناطة الذين حكموا غرناطة أنذاك ، و يعرف هذا القصر اليوم في إسبانيا و العالم أجمع بإسمالهامبرا ".[2]Alhambra"

[1]عبد الحكيم الذنون ،أفاق غرناطة بحث في التاريخ السياسي و الحضاري العربي ،ط 1،1408 هـ –1988 م ،دار المعرفة دمشق ،ص 75 .

[2]بلبغ محمد توفيق ،غرناطة و قصر الحمراء في مقدمة تاريخ مدينة و الأهمية المعمارية للقصر ،المجلة التاريخية المصرية ،الجمعية التاريخية
المصرية ،العدد 1 المجلد مج 16 ،ص،ص،85،86.

–يقوم قصر الحمراء على ربوة عالية تطل على مدينة غرناطة و يتألف تصميمها بصفة عامة من وحدات من العمائر مستقلة بعضها عن بعض ، و يتألف كل منها من فناء أوسط تحف به المباني ، وكان المدخل الرئيسي في الجانب الغربي .[1]

–للحمراء تاريخ قديم يرجع إلى القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) أيام الدولة الإسلامية الكبرى ، و قد كانت يومئذ قلعة متواضعة تحدثت عنها الرواية الأندلسية المعاصرة على أنها بنيت على ضفة نهر حدرَه اليسرى على مساحة غير منتظمة تكاد تكون بيضاوية الشكل يصل أقصى طولها من الغرب إلى الشرق 740 مترا ، بينما يبلغ اكبر إتساع لها 220 مترا عند الوسط تقريبا أي أنه يحتل مساحة ثلاثين دونها تقريبا ،بما فيها القصبة القديمة التي توجد في أقصى الطرف الغربي و التي تسمى القلعة الحمراء ،و تذكرها بالأخص أيام الحروب الأهلية التي اضطرمت في منطقة غرناطة ، بين المولدين و البطون العربية، و مما قاله شاعر من شعراء ذلك العصر هو عبد الله العبلى ، في الإشارة إلى فتن غرناطة إلى قلعة الحمراء .

منازلــهم منهم قفار بلاقــع تجارى السَفا فيها الرياح الزعازع

و في القلعة الحمراء تبديد جمعهم و فيها عليهم تستدير الوقائــع

كمـا جدلت آبـاءهم في خلائها أسنتها و المرهفات القواطــع

–و لما تولى باديس بن حبوس زعيم البربر حكم غرناطة ، اتخذها قاعدة لملكه في أوائل القرن الخامس الهجري ، كما أنشأ سورا ضخما حول التل الذي تقع عليه القلعة ، و أنشأ في داخله قصبة (قلعة) اتخذها

[1] أحسن الباشا ، الأثار الإسلامية ،دار النهضة العربية ،1990م ،ص 277.

مقاما له ، و مركزا لحكومته ،سميت بالقلعة الحمراء ،تجديدا لإسمها القديم ،ثم زيد في القلعة و اتسع نطاقها بمضي الوقت .[1]

و لما غلب محمد بن الأحمر على غرناطة في سنة 635 هـ (1238 م) أنشأ فوق هذا الموقع القديم حصنه أو قصره الذي أطلق عليه إسم الحمراء ،و اتخذه قاعدة للملك ، و أنشأ فيه عدة أبراج منيعة ،بالإضافة إلى ذلك أنشأ سورا يمتد حتى مستوى الهضبة ،و استمر في البناء من بعد محمد بن الأحمر ولده محمد الفقيه الملقب بالغالب بالله ،فأنشأ الحصن و القصر الملكي في أواخر القرن السابع الهجري ، كما أنشأ حفيده محمد إلى جانب القصر في الجنوب الشرقي منه مسجدا افتن في زخرفته في المكان الذي تحتله اليوم كنيسة سانتا ماريا ،التي بنيت في القرن 17 م.[2]

-لقد بنيت معظم أجنحة الحمراء الملكية في القرن الرابع عشر في عهد السلطان أبي الوليد اسماعيل ،فقد بدأ بتشييده أبوالحجاج يوسف الأول من بني الأحمر (733 هـ -755 هـ)(1333 م -1354 م) ، و أتمه ابنه محمد الخامس الغني بالله (755هـ -793 هـ)(1354م -1391 م)، و ينسب إلى يوسف الأول السور الذي يحيط بمرتفع الحمراء بما فيه من أبراج و بوابته المعروفة باسم " باب الشريعة " و "باب العدل " ، و ينسب إليه أيضا قصر البرطل ،و برج الأسيرة .

-أما محمد الخامس فينسب إليه مباني قصر السباع، و منها بهو السباع .[3]

---

[1] محمد عبد الله عنان ،دولة الإسلامية في الأندلس ،العصر الرابع نهاية الأندلس و تاريخ العرب المنتصرين ط 4 ،1417 هـ . 1997م ، مكتبة
الخانجي بالقاهرة ،ص 289.

[2] محمد عبد الله عنان ، الأثار الأندلسية الباقية في إسبانيا و البرتغال دراسة تاريخية أثرية ،ط 2،1417 هـ -1997 م ،مكتبة الخانجي بالقاهرة،
ص 174، 175 .

[3] أحسن الباشا ،الأثار الإسلامية ،دار النهضة العربية ،1990 م،ص 177

–تقع أبنية الحمراء فوق هضبة مرتفعة يبلغ طولها 736 مترا و عرضها نحو مائتي متر ،و تشغل نحو خمسة و ثلاثين فدانا ، و يجري نهر حدرّه في الوادي الواقع في غربها و موقعها الذي يتميز بجمال طبيعي نادر ،فهي تشرف من الشمال و الغرب إشرافا شاملا على المدينة ،و على فحص غرناطة ،و تشرف من الشرق و الجنوب على آكام جبال سيرّنفادا (جبل شلير) ، فهي تعتبر من أبدع الأثار الإسلامية التي أبقت عليها حوادث الزمن ،و ليس له مثيل في الحس و الروعة ،من حيث الاعمدة الرخامية الرائعة و عقوده و سقوفه ذات الزخرف البديع ، و يعمره الضوء و الهواء بوفرة ،و يبدو في مجموعة في منتهى الظرف و الأناقة .[1]

المطلب الثاني :سبب تسمية قصر الحمراء

ثمة خلاف بين مؤرخي الحمراء بشأن تسمية المعلم البارز باسم قصر الحمراء ،عرف به القصر في نهاية القرن الثالث الهجري المقابل للقرن التاسع الميلادي و كان يطلق على حصن صغير لجأ إليه العرب الهاربون في أثناء الفتن و اعمال الشغب التي ظهرت خلال حكم الأمير عبد الله الأموي ، و كان هذا الحصن قد شيد عند طرف هضبة السبيكة الغربي، و في أيام بني الأحمر (بنو نصر) الذين كانو يحكمون غرناطة عام 635 هـ–1238 م.[2]

بينما يرى آخرون أن التسمية تعود إلى لون حجارتها الضارب للحمرة التي استخدمت في بنائه فأعطته لونا زاهيا ، و أن الحمراء عبارة مجموعة أبنية محاطة بأسوار تقع على ربوة عالية تسمى السبيكة في الجانب الشمالي الشرقي من مدينة غرناطة ، و هذه الأبنية تنقسم إلى أقسام القسم العسكري و هو يقع

[1] مرجع سابق ،دا حسن الباشا ، الأثار الإسلامية ، ص،ص،290 ،291

[2] عبد الحكيم الذنون ،أفاق غرناطة ،طبعة 1 ،1408 هـ – 1988 م ،دار المعرفة ،دمشق ، ص 76.

شمال شرقي القصر و هو عبارة عن قلعة تحرص الحمراء و لها برجان كبيران ثم القصر الملكي في الوسط ثم الحمراء العليا المخصصة للخدم .[1]

–يتحدث القصر عن مملكة غرناطة و ملوكها و حضارتها و أثارها و جهادها ،فهي تعتبر أحد أهم معاقل العرب المسلمين في الأندلس و هي قصة حضارة دامت محو مائتي عام ، انطفأت مشاعلها و ظهرت مبانيها دون حياة .[2]

لم يكن قصر الحمراء سوى جزءا صغيرا من مدينة الحمراء كما تسميها الرواية الإسلامية "قصبة الحمراء " التي تشمل قصر الحاكم و القلعة التي تحميه ، و كانت مباني دور الوزراء و الحاشية تنمو مع الوقت حتى أصبحت قاعدة ملكية حضية .

كما اتخذ محمد بن الأحمر النصري مركزه في القصبة عام 635 هـ و أنشأ داخل أسوارها قصره الحصين ، و اتخذ قاعدة لملكه و جلب الماء إليه من نهر حدرة ، كما أنشأ حوله عدة ابراج منيعة منها البرج الكبير (برج الحراسة)، و بنى حوله سورا ضخما يمتد حتى مستوى الهضبة ، و بنى مسكنه الخاص في جهة الجنوب الغربي من الحصن في المكان نفسه الذي شيد عليه قصر الإمبراطور شارلكان و سميت القصبة الجديدة باسم "الحمراء" تخليدا لاسمها القديم من جديد .[3]

---

[1]داصفلطفي ، مفهوم الحركة و الزمن في التصميم الزخرفي الإسلامي (قصر الحمراء)، المجلد 6، العدد 3،مجلة مركز بابل للدراسات
الإنسانية 2016 م، جامعة بابل كلية الفنون الجميلة ،ص 41.

[2]نفس المرجع السابق ،داصف لطفي ،مفهوم الحركة و الزمن في التصميم الزخرفي الإسلامي ص 41.

[3] محمد عبد الله عنان ،الآثار الأندلسية الباقية في إسبانيا و البرتغال ، دراسة تاريخية أثرية طبعة 2،1417 هـ– 1997 م، مكتبة الخانجي القاهرة، ص 174.

و في أواخر القرن السابع هجري (7هـ)، أنشأ محمد بن محمد بن الأحمر الغالب بالله ثاني سلاطين غرناطة مباني الحصن الجديد و القصر الملكي ثم أنشأ ولده محمد في جوار القصر مسجدا قامت محله فيما بعد كنيسة سانتا ماريا .

–ثم جاء بعد ذلك السلطان أبو الوليد إسماعيل فزاد في القصر و اهتم بجماله ،و تدين الحمراء بفخامتها و جمالها المعماري و الفني إلى ولده السلطان يوسف أبي الحجاج الذي كان ملكا شاعرا، و فنانا موهوبا ،بنى معظم الأجنحة و الأبهاء الملكية ، و أغرق عليها من روائع الفن و الزخارف و بنى باب الشريعة المدخل الرئيسي حاليا للحمراء .[1]

المطلب الثالث :أقسام قصر الحمراء

إن قصور الحمراء التي يحظى العالم بمشاهدتها ليست هي التي شيدت في القرن (7هـ –13م)، تلك خربت في القرن الثامن ، لتقوم في مكانها هذه القصور المستحدثة التي بقيت إلى اليوم ، و هناك مجموعة من مباني الحمراء كانت تقع في الغرب و دمرت منذ زمن و قد كشفت التقنيات منذ سنوات عن أسسها ،و يبدو منها فناء مربع ، تطل عليه عدة قاعات صغيرة ، و إلى جانبها مسجد (مصلى) صغير ، و هذا المسكن كان يتبعه ساحة كبيرة عرفت بساحة المطرقة ، يحده شمالا سقيفة تؤدي إلى ردهة كبيرة تقع في أعلى أحد الأبراج المتصلة بالسور المحيط بالحمراء .[2]

–تلك هي مجموعة المباني التي اندثرت ، أما القصور الحالية فتتألف من مجموعتين أخريين، شيدت كل مجموعة مساحتين على محاور عمودية كبرى .

[1]صقر محمد عبد الحميد عيسى ، حمراء غرناطة و تطورها بعد ضياع الأندلسية المجلد 1 العدد ع 13 ، نادي أيها الأدبي ص– ص 79– 80 .

[2]عبد الرحمن زكي ، غرناطة و أثارها الفاتنة ، ط1 ، 1431 هـ – 2011 م ، شركة نوابغ الفكر ،ص 52 .

المجموعة الأولى تتجسد في دور قمارش (السفراء) يسبقها بهو المشور و ساحة صغيرة،

و قد قام بتشييد البناء السلطان يوسف الأول .

–أما المجموعة الثانية فهي قصر السباع الذي تتوسطه ساحة السباع ، وقد شيده السلطان محمد الخامس ، بإضافة إلى ذلك هناك بعض الحمامات القديمة ، و مسجد يصل بين المجموعتين المذكورتين و اللتين شيدتا في القرن 14 م .[1]

1– المشور :

تعتبر من أقدم الأجزاء الموجودة ، تم إنشاؤه سنة 1365 م، كما تشهد أبيات الوزير ابن زمرك شاعر الحمراء ،و هو عبارة عن مكان خصص في القصر للموظفين الذين يعاونون السلطان في إدارة شؤون دولته [2] ،لقد تغيرت سماته الرئيسية و لم يبقى منها سوى بعض زخارفه الحصية و فسيفسائه الرخامية ، و أهم ما تبقى من المشور قاعة الكبرى و فيها نقش بإسم السلطان محمد الملقب بالغني بالله ،تضمنته الأبيات التالية :

يا منصب الملك الرفيع و محرز الشكل البديع

فتحت للفـتح المبين و حسن صنع أو صنيع

أثر الإمام محمـــد ظل الإله على الجميع [3]

---

[1] عبد الحكيم الذنون ، أفاق غرناطة بحث في التاريخ السياسي و الحضاري العربي ، ط1 ،1408 هـ – 1988 م، دار المعرفة ،دمشق ،ص 84.

[2] حازم جساب محمد علي ، جمالية التصميم الزخرفي الأندلسي لقصور الحمراء في غرناطة ، ط1 1435 هـ – 2014 م ،دار صفاء ،عمان
ص 150 .

[3] مرجع سابق ، عبد الرحمن زكي ، غرناطة و آثارها الفاتنة ، ص،ص 57،58 .

بالإضافة إلى ذلك توجد خلف هذه القاعة "مصلى" تحتفظ إلى اليوم بمحرابها الجميل، و تتوجه عبارة منقوشة بخط كوفي " أقبل على صلاتك و لا تكن من الغافلين".

و في المشور توجد "القاعة المذهبة " نسبة إلى الزخارف المذهبة التي إزدنت بها ،و هناك ساحة إلى جنوبها تقع سقيفة لها بابين الأيسر يؤدي إلى قاعة صغيرة تقود الزائر إلى ساحة الرياحين (ساحة السفراء)، و الباب الأيمن يؤدي إلى المدخل الأساسي الأول للقصر ، و قد سدت معالمه اليوم ،و فوق الباب ذي الدفتين ،طراز من الخشب نقشت عليه أبيات شعرية لإبن زمرك الغرناطي التي وصف فيها قاعة المشور ، و التي تعتبر الوصف الوحيد الباقي في هذه القاعة.[1] والصورة المرفقة تبين هذا الجزء

الصورة رقم 01 : صورة للمشور [2]

2-بهو الريحان:

منأهمو أكبر أبهاء قصر الحمراء بهو الريحان أو بهو البركة كما يعرف حاليا عند

الإسبانو Patio de los Arrayames of de la Alberca هو بهو الذي يتقدم برج قمارس " أنظر الشكل ص 180 كتاب الأثار الأندلسية الباقية في إسبانيا و البرتغال " ، و قد اكتسب إسمه من البركة

[1] مرجع سابق ، عبد الحكيم الذنون ،ص 85 .

[2] الموقع الالكتروني :www.google.com

الكبيرة التي تتوسطه و التي تحيط بها اشجار الريحان ،بإضافة إلى ذلك يوجد على جانبيه الشمالي و الجنوبي رواقان يطل كل منها على البركة بسبعة عقود ترتكز على أعمدة رخامية رشيقة ،العقد الأوسط منها أكثر اتساقا و ارتفاعا .[1]

و قد تفشت في زوايا فناء الريحان العبارة التالية "النصر و التمكين و الفتح المبين لمولانا أبي عبد الله أمير المؤمنين " بإضافة إلى ذلك نقشت عدة آيات من القرآن الكريم الآية :" و ما النصر إلا من عند الله العزيز الحكيم "، كما كسيت جميع جدرانها الداخلية بزخارف نباتية و هندسية مختلفة .

-كما نقشت الإفرير الرخامي الأوسط لهذا الفناء قصيدة من اثني عشر بيتا ركيكة و بها كثير من الأغلاط و يرجع ذلك إلى أن كثيرا من نقوش الحمراء الحالية من صنع محدث ، نقلت بالرسم عن النقوش القديمة ،تحت إشراف الأثريين الإسبان ،و تسريب إليها عند النقل أغلاط كثيرة .

بإضافة إلى ذلك نقشت فوق تلك الأبيات و تحتها عبارة "و لا غالب إلا الله" باستمرار و هي شعار بني نصر الذين لا يخلو منه حائط في جميع أنحاء القصر ، و التي أصبحت شعارا زخرفيا واسع الانتشار نلقاه في المشرق و المغرب ،و في المباني الإسلامية و غير الإسلامية على السواء .

و في النهاية الجنوبية لهذا البهو يوجد باب غربي ضخم ،هدمت الأبنية التي كانت من ورائه، و لم يبق منها سوى بقية خربة و توجد في هذه الأطلال بعض النقوش منها "ولا غالب إلا الله "،"عز لمولانا السلطان أبي عبد الله الغني بالله "، و يظن أن هذه الأطلال هي بقية الجناح السلطاني الخاص ،و هو

[1]بلبغ محمد توفيق ،غرناطة و قصر الحمراء ، مقدمة في تاريخ المدينة و الأهمية المعمارية للقصر ، المجلة التاريخية المصرية ، الجمعيةالتاريخية المصرية ،المجلد/ العدد مج 16 ص91

الذي هدمه الإمبراطور شارلكان فيما بعده ، ليفسح مكانا لقصره الذي ابتناه إلى جوار الحمراء .[1]والصورة أدناه تبين هذا الصرح .

الصورة رقم 02 : بهو الريحان [2]

قصر قمارش و قاعة العرش "بهو السفراء"

بهو قمارش هو أعظم أبهاء الحمراء ،من حيث سعته و ارتفاع قبته الشاهقة ،فهو عبارة عن مستطيل الشكل مساحته نحو ثمانية عشر مترا في أحد عشر ،و له قبة خشبية فخمة يبلغ ارتفاعها ثلاثة و عشرين مترا، و قد حفرت زخارفها على شكل النجوم و زخرفت الجدران على نفس الطراز ،و في هذا بهو كان يعقد مجلس ، و يعلو بهو السفراء برج قمارش .

–و قد بدأ إنشاء قصر قمارش السلطان أبو الوليد اسماعيل في أوائل القرن الثامن الهجري و أكمله ولده السلطان يوسف أبو الحجاج ،فأنشأ برج قمارش كما أنه أنشأ الحمامات السفلى كما أنشأ ولده محمد الغني بالله بهو البركة الذي سبق وصفه.[3]

---

[1]محمد عبد الله عنان ،الأثار الأندلسية الباقية في إسبانيا و البرتغال ،ط 2 ،1417 هـ–1997م،مكتبة الخانجي بالقاهرة ،ص 178.

[2]الموقع الالكتروني :www.google.com

محمد عبد الله عنان ،الأثار الأندلسية الباقية في إسبانيا و البرتغال ،الطبعة 2 ،1417 هـ –1997م ،الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة ،ص 181. [3]

أروع ما في هذا البهو زخارف قمته التي احتفظت بنقوشها الأصلية ،أما نقوش الجدران، فمع جمالها ليست إلا تجديدا مقلدا لنقوشها القديمة قام به الفنانون الإسبان .

–و قد نقشت في عقد باب بهو السفراء العبارات الآتية " الحمد لله على نعمة الإسلام عز مولانا أبو الحجاج عز نصره "بإضافة إلى ذلك نقشت في الجانب العقد الأيمن بعد عبارة "الحمد لله " الأبيات التالية:

و قلت الحسـان بحلبتي و بتاج وهو إلى الشهب في الأبراج

يبدو إناء الملـك فحـى لعابد في قبلة المحـراب قام يناج

ضمنت على مر الزمان مكارمي ذي الأوامو حاجة المحتاج

فكأنني استقربت آثار النـدى من كف مولانا أبي الحجاج

لازال بدرا في سمائي يحـا ما لاح بدر في الظلام الداج

–و نقشت الأبيات الآتية على جانب العقد الأيسر بعد عبارة " الحمد لله" الأبيات التالية :

وقمت أتأمل صانعي ديباجـي من بعد ما نظمت جواهـر تاج

وحكيت كرسي العروس وزدته إني ضمنت سعـادة الازواج

من جاءني يشكو الظماء فموردي صرف الزلال العذب دون مزاج

هذه الأبيات نقشت بخط الثلث الأندلسي على مهاد من الزخارف النباتية للسان الدين بن الخطيب في مدح السلطان يوسف الأول وذكر مأثره والتغني بمنشآته وأعماله المعمارية.[1]

[1] عبد الرحمن زكي ،غرناطة و آثارها الفاتنة ,الطبعة 1431،1 هـ - 2011 م ص 64.

–بإضافة إلى ذلك نقشت الدائرة العليا للبهو العبارة الآتية مكررة باستمرار "عز لمولانا السلطان أبي الحجاج"،و نقشت في أسفل مدار القبة بحروف بيضاء الآيات التالية "تبارك الذي بيده الملك و هو على كل شيء قدير (1) الذي خلق الموت و الحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملا و هو العزيز الغفور (2)الذي خلق سبع سموات طباقا ما ترى في خلق الرحمن من تفاوت فارجع البصر هل ترى من فطور (3) ثم ارجع البصر كرتين ينقلب إليك البصر خاسئا و هو حسير (4) ".[1]

و نهايتها "قل أرأيتم إن أهلكني الله و من معي أو رحمنا فمن يجير الكافرين من عذاب أليم (28) قل هو الرحمن آمنا به و عليه توكلنا فستعلمون من هو في ظلال مبين (29)قل أرأيتم إن أصبح ماؤكم غورا فمن يأتيكم بماء معين ".[2] و الصورة تبين هذا الجزء من القصر

الصورة رقم03 : بهو السفراء [3]

–و نقش في محيط البهو شعار بني نصر "لا غالب إلا الله"،و نقش في الفجوات الأخرى العبارة الآتية "النصر و التمكين و الفتح المبين لمولانا الحجاج أمير المسلمين أيد الله أمره و عز نصره " كما أن هذا الجناح لا يخلو من بعض النقوش منها عبارة "لا غالب إلا الله " "و الله عنده كل شيء" و "النصر و التمكين و الفتح المبين لمولانا أبي عبد الله أمير المؤمنين ".

[1] سورة الملك الآية 1-4 .

[2] سورة الملك الآيتين 28- 30 .

[3]الموقع الالكتروني :www.google.com

بهو الأسود (السباع):

لقد اشتق بهو السباع اسمه من النافورة الكبيرة التي تتوسطه حيث يحيط بها إثنا عشر تمثالا من الرخام للسباع تفتح أفواهها ليتدفق منها الماء ، كما يجري من فوقها و حولها بشكل يثير الإعجاب و يزيد من جمال هذا البهو و روعته [1]،فهو عبارة عن فناء يحيط به ممر و من خلفه القاعات و الغرف و إن الفناء مستطيل تبلغ أبعاده 126×73×22,5 قدما و عمقها قدمان و يدور حول حافتها العليا من الخارج نقش بتجسيد في أبيات شعرية للوزير الشاعر ابن زمرك الغرناطي .[2]

هذا الجناح من إنشاء سلطان غرناطة محمد الغني بالله و هو أجمل و أشهر أقسام الحمراء، و يعتبر بطرازه المصقول و قبابه المضلعة و أعمدته الرشيقة و زخارفه البديعة و نافورته الفريدة التي تحملها الأسود الشهيرة يحمل حوضها المرمري المستدير الضخم اثنا عشر أسد صفت على شكل دائرة و نحتت من الرخام الأبيض ، و هي في مجموعتها رغم عوامل الزمن ، و تأثير الرياح و الأمطار [3]،يبلغ ارتفاع كل واحد منها قدمان و نصف تمج الماء من أفواهها حيث تنساب في قنوات تصل إلى نافورتين احداهما بغرفة بني السراج و الأخرى في غرفة الأختين ، كما تصل أيضا إلى نافورتين أسفل الكشكين و بكل كشك نافورة من الرخام و من خلف هذين الكشكين و الأعمدة المقامة حول الساحة ممر عرضه 7,5 قدم

---

[1] بلبغمحمد توفيق ،غرناطة و قصر الحمراء مقدمة في تاريخ المدينة و الأهمية المعمارية للقصر ،مج 16 ،المصدر المجلة التاريخية المصريةالناشر الجمعية التاريخية المصرية ،ص 92 .

[2] الذنون عبد الحكيم ، قصر الحمراء في غرناطة صرح من أيام العرب المجيدة ،المصدر التراث العربي ، الناشر اتحاد الكتاب العرب،مج 19، ع 75 ، ص 59.

[3] صقر محمد عبد الحميد عيسى ، حمراء غرناطة و تطورها بعد ضياع الأندلس ، نادي أيها الأدبي ، المجلد/العدد ع 13 ، ص 80 .

و يدور حول الساحة و من ارتفاع واحد كورنيش من الخشب المزخرف الذي يحمل الحائر (الرفرف) المحمول على كوابيل مزخرفة [1]. والصورة أدناه توضح هذا الجزء من قصر الحمراء.

الصورة رقم 04 : بهو الأسود [2]

–وبالفناء أفخم مجموعة من أعمدة الرخام الأبيض الرشيقة والنقوش البديعة التي تسحر السائحين بمنظرها وتناسقهاوجمالها.

–وتطل على بهو السباع عدة قاعات تعد تحفة رائعة بل تكاد تكون أكمل ما في قصر الحمراء كمالا وجمالاوزخرفةو نقوشا، و في وسط القاعات نافورة صغيرة في أرضها بعض بقع الصدأ لكن مرشدي السائحين يزعمون أنها أثار دماء أسرة بني سراج التي أسالها السلطان في هذه القاعة.

–أما قاعة الملوك فمنحها عقد بديع مثلث الجوانب و بها ثلاث عقود أو حنايا و في العقد الأوسط رسمت عدة صور يقال إنها لملوك غرناطة، و تنتهي هذه القاعة بمشرف يطل على البيازين و على فناء السرو و يسمى منظر الفدراخا[3].

[1] عبد الحكيم الذنون، أفاق غرناطة ،طبعة الأولى ،1408 هـ– 1988 م دار المعرفة ،ص 98.

[2] الموقع الالكتروني :www.google.com

[3] نفس المرجع السابق ،محمد عبد الحميد عيسى ص 81.

قاعة الأختين :

تقع شرقي فناء البركة قاعة الأختين ،و تصل إليها من باب الفناء الشرقي ،من رواق طويل مظلم [1]،و قد سميت بهذا الإسم نسبة إلى لوحتين كبيرتين من الرخام متماثلتين في الشكل كانتا تكسوان الأرضية و تعلو هذه القاعة بالمثل قبة نجمية الشكل من المقرنصات الدقيقة التي تشبه خلايا النحل ،و تؤدي هذه القاعة إلى شرفة تطل على حي البيازين ،كسيت جدرانها بزخارف هندسية و نباتية تتخللها كتابات كوفية و نسخية و أدعية للسلطان [2] ،فقد نقشت عند مداخلها بالكوفية عبارة "و لا غالب إلا الله " مكررة ،و نقشت هذه العبارة أيضا حول جدرانها في أسفل و أعلى ،و نقش تحتها أبيات شعرية و هي مقتبسة من قصيدة الوزير ابن زمرك الشهيرة في وصف الحمراء و بالإضافة إلى عبارات "النصر و التمكين لمولانا أبي عبد الله أمير المؤمنين " بحيث يعتبر نقشها من أقصى ما بلغه النقش العربي من الإتقان [3] ففي قاعة الأختين يمتزج الفن بالعلم ،فإذا رفعت نظرك إلى الأعلى ترى قبة مثمنة توحي بموجات صادرة من السقف، تعد مثالا لتطور هندسة البناء التي ابتدعت هذا الأسلوب المعماري ، كما أنها تتميز هذه القاعة في الداخل بوفرة زخارف القاسانية و الجصية و جمال تصميمها ، فالأفاريز و الجدران مغطاة بالزخارف من النجوم و الحواشي المطرزة و الزهور والتصليعات ، إذ تتقاطع أطرافها و تتشابك حواشيها لتخلق أشكالا جديدة لا تنفذ أبدا متنافسة في الأناقة و اللطف [4].

---

[1] محمد عبد الله عنان ،الآثار الأندلسية الباقية في إسبانيا و البرتغال ،دراسة تاريخية أثرية ،ط2،1417 هـ –1997 م ،مكتبة الخانجي بالقاهرة ،ص 183.

[2] د/ السيد عبد العزيز سالم ، المساجد و القصور الأندلس ،1986 م ،ص 149 .

[3] نفس المرجع السابق ، محمد عبد الله عنان،ص 183 .

[4] حازم جساب محمد علي ، جمالية التصميم الزخرفي الأندلسي لقصور الحمراء في غرناطة ،ط1 ،2014 م – 1435هـ ،دار صفاء للنشرو التوزيع ،عمان ، ص،ص 161،162 .

و في الأعلى ترتفع التربيعة على عمد صغير و عقود و أهداف في شكل مثمنات نفذت بطريقة فنية متقنة ، و ثمة سلسلة من التفصيلات الدقيقة المتناسقة في الثراء و دقة زخارف،فيما تجذب القبة أنظارها إذ جاءت في شكل سقف متدل ،ومن خلال شمسياتها يتسرب الضوء خفيفا ، و يكمل سحر المجموعة الزخرفية التي يحار المرء بأي أجزائها يعجب بهذا الفيض الدافق من التفصيلات اللطيفة الجميلة ،أم بالزخارف اللامعة ،أم بهذا التوافق في النعم ، و يمكن أن نؤكد في حسم و ثقة أن فن المعمار لم ينتج أبدا أي عمل آخر يسبق ،أو يفوق ، أو يعلو في البريق الخاطف و الدقة و التناسق بين كل أجزائه ما في ساحة الأختين هذه [1] .

-كما يحيط بقاعة الأختين عدة شرفات، الشرفة الرئيسية تسمى منظرة دارشا أو ليندارشا، ويقال أن الأولى تحريف لدار عائشة و الثانية لعين دار عائشة [2] والصورة توضح ذلك .

الصورة رقم 04 : قاعة الأختين [3]

[1] د/ الطاهر أحمد المكي ،الفن العربي في إسبانيا و صقلية ،ط 1 1400هـ-1980م ،ط2 1406هـ-1985م،دار المعارف ،ص 170.

[2] عبد الرحمن زكي،غرناطة و آثارها الفاتنة ، ط1 ، 1431هـ - 2011م شركة نوابغ الفكر ،ص 69.

[3] الموقع الالكتروني :www.google.com

قاعة بني سراج :

تقع قاعة بني سراج في الجهة الجنوبية من بهو الأسود، و يبدو أن القاعة أخذت إسمها من أسرة بني سراج الغرناطية الشهيرة التي لعبت دورا كبيرا في حوادث غرناطة الأخيرة ، و التي تعتبر من أعرق البيوت الأندلسية التي وصل رجالها إلى أعلى المناصب في الدولة و منهم يوسف بن سراج الذي تولى الوزارة للسلطان أبي عبد الله محمد بن نصر المعروف بالأسير ،ثم حدث خلاف بينهم و بين الأسرة الحاكمة من بني نصر مما أدى إلى مقتل بعضهم ،و يدور حول ذلك الموضوع الكثيرمن الأساطير التي تذكر أن تلك القاعة كانت مسرحا لمقتل بعض كبار رجال تلك الأسرة [1] و التكوين المعماري لهذه القاعة عبارة عن مستطيل مساحته نحو إثنا عشر مترا في ثمانية ،غطيت أرضه بالرخام المرمري ، و فوقه قبة عالية ، مضلعة الدائرة و في جوانبها نوات صغيرة هي التي تمد القاعة بالضوء و في كلا الجانبين الأيمن و الأيسر عقد عربي بديع ، و قد زين عقد الباب و هو من الخشب المعقود بزخارف عربية جميلة ،و حفرت في داخل دائرة القبة مقرنصات مثلثة ،ليست هي زخارفها الأصلية ،بل هي من صنع الإسبان ،ترجع إلى القرن الثامن عشر ،و قد نقشت في دائرة القبة الوسطى عبارة "و لا غالب إلا الله " بالنسخ الكوفي ،و نقش في دائرتين في الجهتين اليمنى و اليسرى هذا البيت و هو من نظم ابن زمرك :

فتحسبها إلا فلاك دارت فتسيها تظل عمود الصبح إذا لاح باديا [2]

[1] محمد عبد المنعم الجمل ، قصور الحمراء ،تقديم إسماعيل سراج الدين ، ديوان العمارة و النقوش العربية ،ص 155 .

[2] محمد عبد الله عنان ، الأثار الأندلسية الباقية في إسبانيا و البرتغال ،دراسة تاريخية أثرية ،ط2 ،1417 هـ – 1997 م ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ص ص 186 ،187 .

تتوسط قاعة بني السراج بركة في وسطها نافورة ، و هذا الحوض مستدير الشكل ،و مصنوع من المرمر و يقال أن هذه البركة قد طافت بدماء أفراد بني السراج أيام الأحداث الدامية و الفتنة الأهلية التي حدثت في غرناطة [1].

و يقال أنه يوجد في القاعة بقع داكنة ، تزعم الأسطورة على أنها أثار من دماء بني سراج الذين دبر لهم السلطان كمينا و استدرجهم إلى الحمراء ، و دبر مقتلهم في هذه القاعة واحدا بعد الآخر [2] .

الصورة رقم 05 : قاعة بني سيراج[3]

قاعة الملوك (العدل):

فيبرز مدخلها من الناحية الشرقية لبهو السباع ،و تعرف أيضا بقاعة العدل ،ومدخلها مثلث الجوانب و بها ثلاثة عقود أو حنايا ، و قد رسمت في سقف الحنية الوسطى منها صورة عشرة فرسان مسلمين يلبسون العمائم و يجلسون على الوسائد،و تتسم هيئاتهم بالوقار و المهابة ،و يقال أن هذه الصور تمثل

[1] عبد الحكيم الذنون ، آفاق غرناطة ،ط ،1408 هـ – 1988 م ،دار المعرفة ص 101.

[2] محمد عبد الله عنان ، الدولة الإسلامية في الأندلس ،ط 4 ،1417 هـ – 1997 م مكتبة الخانجي بالقاهرة ،ص 298 .

[3] الموقع الالكتروني :www.google.com

ملوك غرناطة العشرة الذين تولوا الحكم قبل أبي عبد الله الصغير ،أولهم محمد الغني بالله و آخرهم أبو الحسن والد أبي عبد الله الصغير [1].

-كما تضم قاعة الملوك مصورات صغيرة تشبه المخطوطات لونت بعدة ألوان أبرزها الذهب تظهر أناسا يحتفلون بالعيد و مناظر صيد ،و تكشف هذه المصورات الموضوعة إلى جانب بعضها البعض عن علاقة كبيرة بينها و بين تصاوير المدرسة العراقية كما يبين (الشكل 51 ص 250 الورقي الموجود) فهي تدلنا على الصلة بين الأقاليم الإسلامية الواقعة في أقصى الغرب الإسلامي مع تلك الواقعة في شرقه [2].

-و في شمال قاعة الأختين و شمال بهو الأسود تقع اللندراخا ،و تشاهد في عقد المدخل فجوتان نقشت بينهما عبارة "و لا غالب إلا الله" و نقشت في كل منهما أربعة أبيات شعرية ، أما حضن نافورة اللندراخا فقد نقشت عليها قصيدة شعرية من تسعة عشر بيتا و هذا مطلعها :

هي حقا فلك الماء بدا للأثام ظاهر لم يحجب

بإضافة إلى ذلك هناك رواق بين قاعة الأختين و بين اللندراخا فيه باب يؤدي إلى ساحة مستطيلة أنشأت أيام الإمبراطور شارلكان ، و في هذه الساحة بابان يؤدي كلاهما إلى الطبقة العليا التي تقع فوق جناح الحمامات ، و يتصل بهذه الساحة رواق ضيق يؤدي إلى برج "متزين الملكة " الذي يرجع إلى عصر السلطان أبي الحجاج، و قد أنشأ هذا البرج في القرن السادس عشر بعد سقوط غرناطة ،و هو بهو صغير

[1] عبد الحكيم الذنون، قصر الحمراء في غرناطة صرح من أيام العرب المجيدة ،المصدر التراث العربي ،الناشر الكتاب العرب ،المجلد/العدد مج 19،ع75،ص 60 .

[2] حازم جساب محمد علي ، جمالية التصميم الزخرفي الأندلسي لقصور الحمراء في غرناطة ،ط 1435،1 هـ-2014م ،دار صفاء للنشر والتوزيع ،عمان،ص 164- 165.

منخفض السقف رسمت على جدرانه صور و زخارف من الفن المسيحي ، و تطل شرفة المتزين على مدينة غرناطة و مروجها الساحرة[1].

–و تقع في خارج الحمراء خرائب "الروضة "أو مدفن ملوك بني نصر و هي قلعة واقعة في جنوب شرقي فناء السباع ،و على مقربة من كنيسة سانتاماريا التي شيدت فوق مرتفع مسجد الحمراء ، كان يقع مسجد الحمراء وسط الهضبة جنوبي الروضة، و قد أمر بإنشائه السلطان محمد المخلوع المعروف بمحمد الثالث ملك غرناطة (1302–1309م) و قد بناه على أبدع طراز و زوده بالعمد و الزخارف و الثريات الفخمة ،و لما احتل الإسبان غرناطة تركوا المسجد على حاله عصرا ،بعد أن أقاموا فيه هيكلا و استعملوه كنيسة ،ثم هدم في عام 1576م عصر فيليب الثاني ابن شارلكان ،و أقيمت مكانه كنيسة سانتاماريا، و لم يبق من مخلفات هذا المسجد سوى مصباح برونزي بديع الشكل و الزخرف يحفظ الآن في متحف مدريد الوطني[2] .

قصر جنة العريف :

هو منتزه الحمراء ، و فيه قصر شيد في أواخر القرن الثالث عشر ، و زين على يد السلطان أبي الوليد اسماعيل ملك غرناطة الذي كانت فترة ولايته في 1314–1325م [3].

–يقع هذا القصر في شمال شرقي الحمراء ،فوق ربوة مستقلة و هو يشرف على الحمراء ،و الوصول إليه يتم من خلال طريق طويلة صاعدة تظللها الأشجار و تدخل إليه من مدخل بسيط ،نقشت سورة الفتح في القرآن الكريم على لوحة خشبية كبيرة بالجزء الأعلى من رواق المدخل ،و يؤدي هذا المدخل إلى فناء كبير

[1] عبد الحكيم الذنون،آفاق غرناطة ،ط 1،1408 هـ–1988م ،دار المعرفة ،دمشق ص،ص 102،103.

[2] عبد الرحمن زكي ،غرناطة و آثارها الفاتنة ،ط 1،1431 هـ –2011 م ،شركة نوابغ الفكر ،ص،ص 80–81 .

[3] عبد الرحمن زكي ،غرناطة و آثارها الفاتنة ،ط1 ،1431هأ–2011م ،شركة نوابغ الفكر ص 81.

في صدرها مدخل ذو ثلاثة عقود عربية بديعة الزخارف ،و قد نقشت في مربعاتها قصيدة شعرية هذه بعض أبياتها :

قصد بديع الحسن و الإحسان لاحت عليه جلالة السلطان

خير الملوك أبو الوليد المنتقى من نخبة الأملاك من قحطان

–و قد نقشت آية الكرسي في القرآن الكريم ،في الجزء الأعلى من هذا العقد وفي القصر تتوزع عدة نقوش متفرقة بديعة .

–إن قصر جنة العريف يعتبر آية في فن الحدائق عند العرب لما يحتويه من تنوع في حدائقه حيث نرى أشجار الحور و الريحان و الأزهار و الورود من كل صنف و لون،و وسط كل ذلك تقوم برك الماء و النوافير .

–وقد أقيم فيما بعد نكسة غرناطة ،بناء فوق قصر جنة العريف ، أمرت ببنائه الملكة إيزابيلا ،و يغلب اليوم الخراب على الطابق الأعلى ،الدخيل و قد نزعت نوافذه ،و لكن الطابق السفلي القصر العربي الأصيل مازال صامدا و شامخا على الرغم من عوادي الزمن و محاولات الوأد و التشويه [1]. والصورة أدناه تبين هذا الجمال .

الصورة رقم 06:جنة العريف[2]

[1] عبد الحكيم الذنون ،أفاق غرناطة ،ط1408،1هـ–1988م ،دار المعرفة –دمشق ،ص،ص 104،105 .

[2]الموقع الالكتروني :www.google.com

قصر البرطل :

و هو لفظ يطلق على مجموعة من المباني بقصر الحمراء شرقي قصر السباع و هي تتكون من برج السيدات يلاصق قاعة أمامها رواق و أمام هذه المجموعة بركة ماء،

و يلاصق البرج عدة منازل صغيرة من الناحية الغربية ،و توجد في المنزل الأول منها رسوم جدارية تمثل مشاهد صيد و فرقا عسكرية ،و نقوشا و زخارف هندسية بديعة .

يعتبر من أقدم قصور الحمراء التي ترجع إلى عهد يوسف الأول ،و يعنون به في الأندلس الظلة التي تقوم على بائكة هذا القصر بين برج السيدات مصلى صغير ،و تتألف ظلة هذا القصر من خمسة عقود أوسطها و أكثرها ارتفاعا ،و يطل هذا البرطل على بركة تزودها نافورة أسفل العقد الأوسط بالمياه ،بإضافة إلى ذلك يوجد وراء هذا البرطل قاعة مربعة تشبه البرج يمكن الارتقاء منها إلى عقود البائكة شيكات من زخرفة المعينات ،و يحيط بالجدران البائكة على أربعة أرجل من الآخر[1].

–و إلى يمين البرطل من شرقه و على درب السور أو ممشاه مسجد صغير محلق بالبرطل لصق دار قديمة ،و يتناقض هذا البناء الصغير في بهاء عمارته ،و نوافذه المفتوحة على كلا الجانبين و بناء الأسوار و الأبراج المجاورة في حمرتها و عرائها من الزخرف و يبلغ طول هذا المسجد 416 متر و عرضه 3 أمتار ، و في رأسه محراب يقابل الباب و يتجه نحو الجنوب الشرقي و تعلوه قبوة مقرنصة و تستطيع أن نرجع أن بناء هذا المسجد من أسلوب زخارفه إلى عهد يوسف الأول [2].

–و توجد مجموعة منازل تلاصق قصر البرطل من الجهة الغربية ، و يحتوي المنزل الأول منها على رسوم جدارية تتضمن مناظر صيد و رسوم أدمية و حيوانية بإضافة لرسوم جنود بملابسهم العسكرية و

---

[1]السيد عبد العزيز سالم ،المساجد و القصور الأندلس ،ب،ط،1986م ،ص 144 .

[2]سالم السيد محمود عبد العزيز ، من روائع الفن العالمي قصر الحمراء ،المجلد/العدد ع 13،الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر ،ص65.

أسلحتهم و يحيط بتلك المناظر بعض النقوش بالخط الثلث نطالع فيها "اليمن الدائم ،العز قائم ،البركة" و ما توفيقي إلا بالله عليه توكلت و إليه أنيب و ما النصر إلا من عند الله العزيز الحكيم ".

-أما عند النقوش الكتابية المسجلة على القاعة الداخلية التي تلي الرواق المسقوف من قصر البرطل فهي عبارة عن إطار مستطيل الشكل يتوسطه عبارة "و لا غالب إلا الله" تتكرر مرتين بالخط الكوفي المظفر يعلوها عبارة "إلا الله " و تتخذ شكل بائكة من العقود المفصصة ينحصر بداخلها بخط نسخي دقيق عبارة الغيطة المتصلة تتكرر عدة مرات ، أما الأفاريز العلوي للنقش السابق فينحصر بداخله أبيات شعرية يرجع جارثياجوميث نسبتها للوزير ابن الجياب و الاشعار منقوشة بالخط الثلث الأندلسي .

-أما مصلى البرطل الذي يرجع بناؤه إلى السلطان يوسف الأول فيقع في الجهة.....

صورة رقم 07 :قصر البرطل [1]

حمامات الحمراء :

يعتبر حمام الحمراء الواقع إلى جانب السرو ،قرب بهو البركة ، من أروع الحمامات العربية نظرا لما يشكله من قيمة فنية رائعة تتواكب مع فتنة قصر الحمراء، و تضفي عليها سحرا و جاذبية مثلما تفعل الأزهار في الجنان فتصورا منظر جنة داخل جنة أخرى.

-إذ حمامات الحمراء تشتمل على ثلاثة أقسام و هي :

[1] الموقع الالكتروني :www.google.com

قاعة الاستراحة في الحمام ،و يسميها الإسبان قاعة السريرين ، تتألف من سريرين أقيما بالطوب في جانبي القاعة ، و كسيا بالقرميد ذات الألوان المختلفة ، و بأعلى هذين السريرين عقدان صغيران متجاوران ، يقومان على عمد ثلاث ، غاية في الدقة و الرشاقة ،اثنان منهما على الجانبين لصق الجدارين و الثالث في الوسط و أمامها نافورة و هي في العادة استراحة يجلس فيها السلطان قبل أن يمضي إلى الغرفة الدافئة [1].

–أما القسم الثاني من الحمامات الحمامات هوالغرفة الدافئة و هي تلي الإستراحةمباشرة ، و فيها نجد حوضا كبيرا ، تتصل به أنابيب سفلية ،علاوة على أنابيب أخرى بالحوائط لتدفئة المكان ، وكلها تتصل من الجهة الأخرى ببيوت النار و ذلك بطريقة فنية محكمة بالإضافة إلى انبوبة مستقلة تنشر العطر في الجو الحمام .

–أما القسم الثالث في حمام الحمراء الحجرة الساخنة و هي بالأحرى حوض كبير تعله كوة في الجدار ،و بها فتحتان ،كانتا فيما مضى منبعا للماء بنوعيه الساخن و البارد،و بهذه الكوة نقشت قصيدة من ستة أبيات من نظم الشاعر ابن زمرك [2].

–و توجد في هذه الحمامات بعض النقوش الخطية الأثرية لبني نصر "و لا غالب إلا الله " و منها حكم سائره من مثل " الله عدة بكل شدة " و منها دعاء لمنشئ هذا الجناح الرائع من الحمراء مثل "عز لمولانا أبي الحجاج " و منها آيات قرآنية كريمة كقوله تبارك و تعالى "نصر من الله و فتح قريب ".

–إن بعض النقوش و الزخارف الكتابة تشير إلى دور أبي الحجاج في إكمال ما نقص من بنيان هدا الحمام [3].

---

[1] عبد الحكيم الذنون ،آفاق غرناطة ،ط1408،1هـ –1988م ،دار المعرفة ،ص 91

[2] عبد الرحمن زكي ،غرناطة و آثارها الفاتنة ،ط1 ،1431هـ –2011م ،شركة نوابغ الفكر ،ص 67.

[3] نفس المرجع السابق ،ص 94.

صورة رقم 08 : حمام الملك بقصر الحمراء [1]

[1] الموقع الالكتروني :www.google.com

المبحث الثاني: تصميم الحمراء و تجليات الجمال في وحداتها المعمارية

المطلب الأول :براعة تصميم قصر الحمراء

امتزج تصميم الحمراء بين البساطة و الإبداع ،ازدواجية صعبة التحقيق لكن الفنان الناصري وفق في تهذيب الخشونة التي ميزت جدران الصرح المعماري الذي شيد لغايات دفاعية ،لأن الهدف من تشييد الحمراء في هضبة عالية مطلة على مدينة غرناطة ،حماية المنطقة من الحملات العسكرية المتكررة للمماليك القشتالية فأصبحت غرناطة آخر معاقل المسلمين في كل الأندلس ، الأمر الذي دفع حكام بني نصر لتصميم الحمراء في هذا الموقع و بهذه الشاكلة (وظيفة عسكرية) بالدرجة الأولى ، لتتحول بعد ذلك إلى وظيفة نفعية و جمالية بعد استقرار بنو نصر فيها .

و الغالب في تصميم الحمراء الخشونة و البساطة في نظامها الدفاعي "الأسوار" إذ يبلغ سمك جدرانها حوالي ثلاثة أمتار ، لتكون حاجزا لضربات العدو ، و سدا منيعا يحمي القصر و المدينة ،هذا يخالف التصميم الداخلي لفضاءات القصر،حيث تميزت بالإبداع و الهدوء و الرقة و الجودة الفنية في البناء ،مشكلة لوحة فنية موحدة على الرغم من توالي حكام بني نصر على القصر ،و الإضافات التي زادها هؤلاء الحكام ، إلا أن المتمعن في هذا القصر لا يجد تفاوت و لا اختلاف في عناصره .

إن تصميم الحمراء في النموذج البسيط ليس افتقارا للآليات ، أو قلة الإبداع و إنما تسهيلا للفنانين للعمل على أكبر جزء من الزخارف ،في مساحات مربعة أو مستطيلة ،و هذا يدل على براعة تصميم الحمراء ، و خبرة مهندسيها في بناء المجموعات الثلاثة للحمراء بنفس النظام و الشاكلة ،حيث أن الحمراء مرت على مراحل في إنجاز كل أجزاء الحمراء ،حيث أن المجموعة الأولى و التي تظم باب الشريعة ،الحمامات

السلطانية ،برج الأسيرة ،مصلى البرطل ،قاعة السفراء،برج أبي الحجاج و تنسب هذه المجموعة إلى "يوسف الأول ".

أما المجموعة الثانية و التي تنسب إلى محمد الخامس فتضم بهو السباع باب النبيذ ،قاعة المقرنصات ،النافورة ،قاعة بني سراج، قاعة الأختين و قاعة الملوك ،و هي أكبر مجموعة بالنسبة لبقية أجزاء القصر ،وفي المجموعة الثالثة و التي شيد معظمها "محمد الثالث "فتضم جنة العريف ،برج الأميرات ،مسجد الحمراء ، قصر البرطل .

الغاية من هذا التصميم الرائع لقصر الحمراء تحقيق الغاية النفعية (الإسكان) و غاية دفاعية (عسكرية) و أخرى جمالية و هذا مكمن بحثنا ،فالهدف بناء صرح معماري يبقى مذكورا عبر التاريخ باسم ملوك بني نصر ، الذين أرخوا لأنفسهم سبل الحياة السعيدة داخل قصر الحمراء من خلال مراعات الجانب الجمالي و الإجمالي .

إن تصميم قاعات القصر و ابهائه جاء مراعاتا لعنصر الضوء و الهواء حيث لا نجد قاعة أو فناء أو برج لا يتوفر على هذه التقنية (تسريب الضوء ،و الهواء) من خلال إنشاء قمريات أو شمسيات ،كذلك جعل القاعات أكثر اتساعا و ملاءمة للعيش مع إطلالاتها على فضاءات مائية (البرك ،النوافير) لتلطيف الجو في فصل الصيف ،كذلك الجنان الخضراء مشكلة بذلك مزيج تخلو فيها النفس إلى الراحة و معانقة الهدوء ،ليشكل بذلك الفنان الناصري المنظور الديني في عمله ليتسامى' و صورة الفردوس الأعلى ،و هي الصورة التي رسمت وصفا في القرآن الكريم ،لتمتزج صناعة و تصميم الإنسان ،مع صناعة الله المتمثلة في شكل الحمراء و هي تلعب بين فيافي الاشجار ، و خرير المياه ،و هذا ما تسميه (التناص الفني) أولا الإقتباس الفني في تصميم الحمراء و أجزائها.

و هذا التداخل داخل الحمراء يجعل المشاهد يتعجب كيف وفق المنهدس في تصميم هذا الصرح العظيم على الرغم من تعاقب أجيال و أجيال عليه ، و هذا راجع إلى أن سلاطين بني نصر لم يتعمدوا على إزالة

من سبقوهم ، كما كان يحدث في الأقاليم الإسلامية الأخرى و كان رغبة كل واحد منهم تتمثل في إقامة قصر يميزه ،يكون قادرا على الإيفاء بالمتطلبات الوظيفية و الجمالية ، التي تتجاوز مدة بقائه في الحكم ،فضلا عما تميزت به قصور الحمراء من مزج بين المنظر الطبيعي و العمارة ،إذا تبدو قاعات القصور كالسفن الراسية وسط الحدائق الكثيفة و قنوات المياه المتعددة و النافورات ،و لم يسبق لفن العمارة أن شهد توظيف الماء و المساحات الخضراء في عمل معماري بهذا الحجم [1].

و الشاهد هنا أن الغلبة في التصميم المزاوجة بين العمارة و المساحات الخضراء في قصر الحمراء لتبقى تلك القاعات و المساحات الواسعة داخل الصرح في انتعاش دائم و مستمر من خلال الهواء الذي يمر من خلال الممرات و المداخل و النوافذ لتلك القاعات و الأبهاء المتداخلة فيما بينها .

و قد الهم التصميم المعماري و الزخرفي المبتكر للحمراء كبار المعماريين المعاصرين ،في داخل إسبانيا و خارجها ، لما تضمنه تصميمها من مزيج معماري زخرفي متوازن يجمع بين الأساليب المحلية و العالمية السائدة حينذاك ،و بين ما هو طبيعي و صناعي ،فضلا عما توفره متاهات الطرق الملتوية بين القصور من تحكم في درجات الحرارة و التيارات الهوائية و الضوء [2]، و هو ما جعل الحمراء قبلة المعماريين ممن أراد اكتشاف الروعة و الإبداع و الفكر في رسم و تصميم يتوافق مع سبل العيش ملبيا جل الوظائف من خلال تقسيم أجزائه وفق هندسة تسمح للهواء و الضوء و الماء بالوصول لكل أرجاء القصر.

هذا هو الإبداع الذي نتحدث عنه كيف للمعماري المسلم أن يحول محتشد عسكري إلى قاعة فروسية تتلاعب فيها ريشة الفنان لترسم لنا لوحات فنية غاية في الجمال و الإبداع من خلال تلك المساحات المفرغة في تصميمها ، و من ميزات الحمراء في تصميمها أنها شديدة التكعيبية و الوظيفية ، فهناك

[1] جمالية التصميم الزخرفي الأندلسي لقصور الحمراء في غرناطة ، مرجع سابق ،ص 174

[2] نفس المرجع ،ص 179-180 .

فراغات مربعة ،و مستطيلة تحيط بها جدران أو بوائك ،حيث يساعد المنظور الواسع و المنظم على إدراك لمحات الجمال أينما ذهب بصر المرء[1].

يدل هذا أن تصميم الحمراء كان وفق رؤية مسبقة للنسق الجمالي و التاريخي له حيث راع المعماري المسلم في تصميمه كل الجزيئات الخاصة بمرافقة لذلك استعمال النمط المسطح في التصميم أي أن الغرف و البهو كلها منبسطة و مكشوفة للمشاهد فالعمارة المسطحة و الإيحائية و الصغيرة للحوائط ، و بوائك الصحون ،و الحدائق و النوافذ العالية ،ذوات العقود نصف الأسطوانية ،و الإطارات التي تحيط بالكوات و الهوس بعقود و قباب المقرنصات ،هي التي تحدد ملامح عمارة الحمراء ،حيث نراها مشهدا أو حفلة معمارية تضرب بجذورها في الخيال و الشعر أكثر منها صلة بالواقع "[2] .

يعني أن التصميم و روعته لا يظهر إلا من خلال تداخل تلك الأجزاء المعمارية مع بعضها البعض من خلال فضاءات صنعها المعماري مسبقا ليتوج العمل في النهاية بهذه الرائعة التي خلت في بساطتها و تعقيداتها لتشكل الذات المسلمة في احتواء ضمني يمثل بساطة المسلم في هندامه و شكله (نظام دفاعي) و هي عبارة عن اسوار و قلاع و بهرجة داخلية في تعقيدات و انحناءات بين القاعات و الممرات ،مشكلة في عقيدة المسلم و تنوعها (نظام داخلي).

إن الرؤية الأولى للتصميم الخاص بقصور الحمراء يحيلنا إلى البساطة و الميول إلى عدم التكلف من خلال الموقع الذي اختير من أجل تشييد القصر و النظام الدفاعي لجدران القصر كلها توحي إلى مرحلة معينة من حياة هذه الأمة في بلاد الأندلس حيث كانت أشباه بقلعة عسكرية في ارتفاع أسوارها ،و أبراجها القائمة على تل "سبيكة المشرف " على غرناطة ،إذ يوحي منظرها الخارجي المجرد من الزينة المعمارية

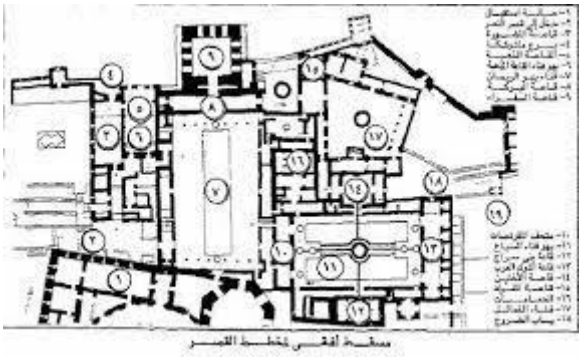
---

[1] العمارة الإسلامية في الأندلس ،عمارة القصور ،المجلد 4،تر:علي إبراهيم المنوفي، المركز القومي للترجمة،ط1،2010،القاهرة،مصر ،ص43-بالتصرف-

[2] نفس المرجع ،ص 44 -بالتصرف-

بالسطوة و الرهبة في رسالة اطمئنان إلى شعب غرناطة المحاصر و كرمز للقوة و المنفعة في وجه الإسبان [1].

و هذا الوجه المخيف للعمارة في تصميمها و نظامها الدفاعي من شأنه أن يطيل فترة حكم بني نصر ،و بذلك يوجه رسالة إلى الأعداء بضرورة التراجع ، لكن هذا المشهد الخشن سرعان ما يتحول و ينصهر في عذوبة عند مدخل باب الشريعة فيشعر الزائر للقاعات و الفناءات الداخلية بعد اجتيازه بوابة الأسوار الخارجية بالانتقال المفاجئ إلى جو غارق في الزينة،إذ يجد الغنى في العناصر المعمارية عبر فناءات تحف بها البرك و السواقي محاطة بدورها بأروقة و قاعات تطل على الأفنية ترتفع سقوفها و قبابها لتحقيق الفخامة و البهاء ،و يضاف إلى جمال طراز القاعات و الأبهاء [2] وهذا ما يظهره الشكل رقم واحد:



الصورة رقم 01 : مخطط عام لقصر الحمراء . [3]

فتتلاحم بذلك قيمة التصميم مع جمال الزخرفة ،كذلكإحداث فزع فني بين نظامين مختلفين نظام عسكري يدل على الرهبة و القوة ، و نظام وظيفي في آيات الجمال و الإبداع من تصميم و زخرفة تجعل هذا المكان معقلا فيها جميع متطلبات الحياة فهذه القلعة اعتبرت لسلالة إسلامية كانت في طريقها إلى

[1] جماليات التصميم الزخرفي الأندلسي لقصور الحمراء في غرناطة ،مرجع سابق ،ص 173

[2] مرجع سبق ذكره، ص 177.

[3] الموقع الإلكتروني :www.google.com

الاحتضار في الأندلس لم تبدع قصرا نموذجيا ينتمي إلى مجموعة اختفت في أماكن أخرى ، و إنما أنشأت قصرا يتلاءم مع تاريخها المنفرد الخاص ، ويتكيف مع حاجتها و تطلعاتها الخاصة [1].

و من الأمور الملفت للانتباه دخول عناصر أخرى زائدة من براعة تصميم القصور و جمالها و هي الألوان و مراعات الضوء النافذ و هذا أمر مهم جدا في عملية التصميم و البناء فالألوان تتصل اتصال مباشر بهذا العنصر و هو الضوء خاصة في الفضاءات الداخلية أين نجد هذا التعدد و التناسق بينهما .

المطلب الثاني :العناصر المعمارية في قصر الحمراء :

يعتبر قصر الحمراء فسيفساء متنوعة من العناصر المعمارية المتداخلة فيما بينها تدل على براعة مصممها و حسن تدبيره و من أهم العناصر المعمارية الموجودة في قصور الحمراء

1/ القباب :

و هي عبارة عن مظلات مكسوة بالقرميد ، ذات طابع مغربي جميل أو مقوسة الشكل نجدها في القاعات الكبرى مثل بهو الريحان و فناء الأسود ، و تعتبر القباب صورة عامة لعمارة الحمراء و خاصية تتميز بها و نجد فيها نوعين القباب الصغيرة المثمنة ، و الكبيرة ذات الإثني عشر قصا حيث أن الفن الإسلامي في الأندلس يمكن أن نرى نماذج لذلك في العديد من الزخارف الجصية في قصر الحمراء ، كما أقيمت من مواد البناء و هنا تبرز القبة المسماة قبة بوابة السلاح بقصر الحمراء ، و القبة القائمة على الممر الداخلي بها ثمانية فصوص والصورة رقم تسعة توضح ذلك فهي بوابة الروضة بقصر الحمراء [2].

---

[1] الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس ،سلمى' الخضراء الجيوسي،ج2 – مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ،لبنان 2001،ص 851 .

[2] الفن الإسلامي في الأندلس ،الزخرفة الهندسية ،باسليون بابون مالدونادو ،تر :علي إبراهيم علي متوفي ، المجلس الأعلى للثقافة ،ط1،2002 ،القاهرة ،مصر ،ص179 .

الصورة رقم 09: القبة في قصور الحمراء [1]

2/القاعة (البهو المحوري) :

تعتبر القاعات أهم العناصر المعمارية الموجودة بقصر الحمراء إذ تتميز باتصالها مع بعضها البعض بممرات طويلة تربط بينها في الغالب تكون واجهة الممرات عبارة عن أقواس مزينة بالزخارف الجصية الجميلة و من بين هاته القاعات ، قاعة العرش ،و قاعة الأختين ...إلخ

3/الحدائق و الجنان :

و من العناصر المهمة في عمارة الحمراء توظيفها لعنصر الحدائق و الجنان حيث نجدها متصلة بأنواع كثيرة من الأشجار و الزهور و هي من أساسيات العمران في ذلك الوقت وآية الحسن فيها جنة العريف التي فاق جمالها جمال القصر بكامله .

4/البرك و النوافير :

فذكر الحديقة و الجنان يجرنا إلى ذكر ما يلازمها و هي البرك و النوافير التي جعلت الحمراء عمارة نابضة بالحياة فنرى تدفق المياه و جريانه في السواقي موزعة توزيعا يحيلنا مباشرة إلى أنهار الفردوس الأعلى ، و تدفق المياه من أفواه السباع كأنه فضة تسيل من شدة نقاوته وتظهر الصورة رقم عشرة صورة النافورة داخل القصر

[1] موقع الالكتروني :www.google.com

الصورة رقم 10 : نافورة داخل قصر الحمراء [1]

5/الأقواس:

و من العناصر التي شدت انتباه المعماري المسلم توظيفه للأقواس ملازما في ذلك الأعمدة التيجانية ،فالقوس استعمله المعماري المسلم عند مداخل الأبواب و الأروقة ، و لدى هذا العنصر المعماري و ظيفتين تقليل ثقل المادة و إضافة لمسة جمالية للمكان ، و من ذلك الأقواس المستعملة في بهو السباع و فناء الريحان هذا يظهر في الصورة رقم إحدى عشرة

الصورة رقم 11: أقواس تزين مدخل بهو الأسود [2]

[1] موقع الالكتروني :www.google.com

[2] موقع الالكتروني :www.google.com

6/الشبابيك و الشمسيات :

و هي من العناصر المهمة في عمارة الحمراء إذ نجد استعمالها في العديد من أجزاء القصر خاصة تلك المتعلقة بحريم الخليفة و حاشيته ،و خير مثال على ذلك قاعة الأختين يظهر هذا من خلال الصورة رقم : إثنتا عشر

الصورة رقم 12 : نموذج شباك من قاعة الأختين [1]

7/الأعمدة الرخامية :

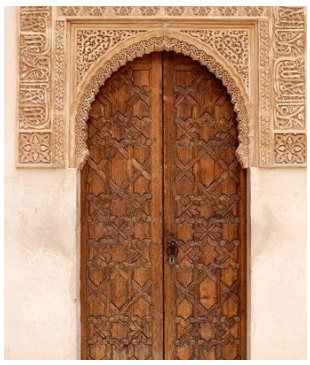
و هي من العناصر المستعملة بكثرة في قصر الحمراء إذ تتميز برشاقتها و بياضها اللافت للإنتباه تعبر في ذاتها عن البعد الإنساني إذ يتناسب طولها طول الإنسان في تداخل مع الأقواس و خرير الماء و خضرة الطبيعة و الصورة المرفقة توضح ذلك

الصورة رقم 13 : أعمدة رخامية من بهو الأسود [1]

[1]موقع الالكتروني :www.google.com

8/الأعمال و الديكورات الخشبية :

نجد الكثير من العناصر المعمارية في قصر الحمراء تحتوي على أعمال خشبية المزينة بالزخارف الهندسية والنباتية مثل أسقف القصر و الأبواب و البلاطات والصورة المرفقة توضح ذلك



الصورة رقم 12 : باب مصنوع من الخشب المزين .[2]

9/الخط العربي :

و من العناصر المهمة في عمارة الحمراء خاصة الجانب الزخرفي استعمال الخط العربي للزينة في رسم الزخارف الشعرية و تطبيق بعض الآيات من الذكر الحكيم ،أو كتابة بعض الأدعية و الشعارات ، فالخط العربي يمثل هوية المكان و ثقافة قاطنيه من أهالي مدينة غرناطة ،أو حكام بني نصر .

هذه أهم عناصر العمارة الموجودة في قصور الحمراء و التي تمثل هوية المكان الذي لم يختلف كثيرا على العمارة الإسلامية بشكل عام حيث حافظت الحمراء على تراث القدماء خاصة النسيج المعماري الأموي ، و لكن بطابع مغربي أندلسي ، تعبر به عن تراث و عراقة العرب الذين مكثوا في الأندلس بتصميم يجمع بين الفن و العلم لإبراز جودة صناعي الحمراء والصورة المرفقةتوضح ذلك بدقة

[1]موقع الالكتروني :www.google.com

[2] موقع الالكتروني :www.google.com

الصورة رقم 13: زخرفة بالخط العربي داخل قصر الحمراء[1]

المطلب الثالث :مواد بناء الحمراء

النظرة الأولى إلى بناء الحمراء يظهر لنا مدى بساطة تصميمها من الخارج ، و عدم التكلف في مواد بنائها ، حيث ترى مواد بسيطة اشتغل عليها العمال خاصة في التصميم الخارجي حيث استعملت عدة خامات منها:

1/ **الطوب** :حيث اعتمد عليها المعماري في قولبة جدران الحمراء الخارجية بالإضافة إلى الأبراج و الأسوار ،و كانت بين اللونين الأحمر و الأبيض حيث أن هذه المادة لم تستعمل وحدها و إنما كانت ممزوجة من التراب و الحصى الصغيرة و بعض من الجير الذي أعطى للجدران ذلك اللون الأبيض والصورة رقم أربعة توضح مادة بناء القصر من الخارج

الصورة رقم 04: صناعة جدران الحمراء من الطين[2]

[1]موقع الالكتروني :www.google.com

[2]موقع الالكتروني :www.google.com

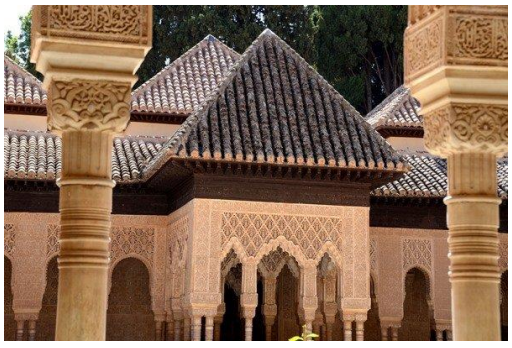
2/الجص :وقد استعمل الفنان الناصري هذه المادة لتغليف جدران الحمراء و أعمدتها بجموعة من الزخارف و الحلي الجميلة ، حيث كانت المادة الأساسية التي وظفها لخدمة أشكاله الهندسية و النباتية ، و إظهار براعته في رسم آيات الذكر الحكيم و أشعار السابقين من شعراء البلاط .

والصورة رقم خمسة تبين ذلك .

صورة رقم 05 : مادة الجص في تزيين نوافذ وواجهات القصر [1]

3/**الحجر** :استعمل في مواضع قليلة في القصر بسبب عدم حاجة العمال له لأنه مكلف و يأخذ الكثير من الوقت و الجهد ، و الإمارة في ذلك الوقت كانت بحاجة إلى السرعة القصوى فتركز استعماله في الأعمدة و الأساسات فقط .

4/**القرميد** :كان الفنان المسلم بحاجة ماسة لعازل طبيعي يستعمله في تغطية القاعات و البوائك التي كانت في الغالب منفصل عن بعضها البعض فاستعمل القرميد الفخاري مستعينا في ذلك بمادة الخشب و الرصاص ويظهر هذا من خلال الصورة رقم ستة :



صورة رقم 06 : مادة القرميد وهي تزين الواجهة الخارجية للقصر [1]

[1]موقع الالكتروني :www.google.com .

5/الأفاريز :

و هو عبارة عن ألواح جدارية مصنوعة من الطين الملون تطبق عليها الزخارف و بعض الزينة.

6/ الزجاج :

حيث استخدم الزجاج في صناعة النوافذ و الشمسيات ليسمح لضوء الصباح إلى الدخول في فضاءات الحمراء ، و يتغلغل إلى أماكن لا تصلها الشمس و قد استوردت هذه المادة من بلاد الشام و مصر حيث كان الزجاج المعشق و الملون المادة المعروفة في تلك البلدان خاصة سوريا والصورة رقم سبعة تظهر مادة الزينة

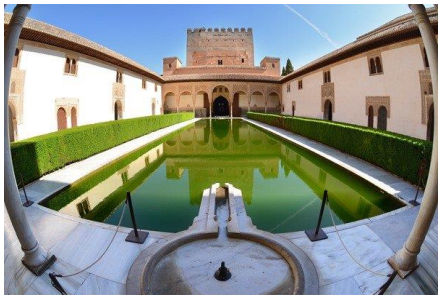
الصورة رقم 07 : مادة الزجاج وهي تزين إحدى واجهات القصر [2]

7/الأنابيب :

حيث اعتمد المعماري المسلم على نوعية محددة من المواد في توزيع المياه داخل القصر و نظام الري بحيث استعمل الأنابيب الخزفية لإيصال هذه المادة الحيوية إلى النوافير و البرك و السقايات ويظهر هذا في الصورة رقم ثمانية :

[1] موقع الالكتروني :www.google.com

[2] موقع موقع الالكتروني :www.alamy.com



الصورة رقم 08 : توزيع المياه داخل القصر[1]

هذه هي الخامات التي استعملت في بناء قصور الحمراء و تشييدها بالإضافة إلى مواد أخرى مثل الزليج و المرمر و الذهب والنحاس و الصدف و الفخار لصناعة أثاث القصر و تزيينه .

و في الغالب تقول أن تشييد الحمراء لم يكن يتلك الكلفة و الصعوبة فاهتم كل من تعاقب عليه على مواد بسيطة في تشييده إلا أن تلك المتعلقة بالزينة على قلتها داخل القصر حيث كانت العمارة الناصرية هشة تعتمد على قولبة مواد محلية أثبتت القرون التي مضت على بنائها قوتها و صلابتها ،ذلك لأن الحقبة التاريخية التي تم خلالها بناء قصور الحمراء كانت تستدعي السرعة القصوى لإكمال البناء بسبب المتغيرات العسكرية المتلاحقة، إذا كان يجري صنع و زخرفة الأجزاء المعمارية كالأعمدة و تيجانها و السقوف من داخل الحمراء [2] .

المطلب الرابع :توظيف عنصر الماء و الجنان

المتجول في قصور الحمراء يلفت نظره المياه المتوافرة في القصر و تعدد أنواع وصوف النباتات و الأشجار و هي من الأمور التي تدخل ضمن التصاميم التي اشتغل عليها صناع الحمراء من خلال توفير هذا الجزء في العمارة لاهداف جمالية و وظيفية حيث أن المياه لم تنقطع عن القصر لانها كانت تصل من نهر دارو (و نهر حدرة) عن طريق قنوات فوق الأرض متدرجة وصولا إلى القصر أو عن طريق

[1] موقع الالكتروني :www.google.com

[2] جمالية التصميم الزخرفي الأندلسي لقصور الحمراء في غرناطة ، جازم حساب محمد علي ، مرجع سابق ،ص 173.

قنوات تحت الأرض حيث حفر البناة نفقا اتساعه متر و علوه متران عبر سفح التل في اتجاه الحمراء و كانت المتانة الطبيعية لتربة التل ضمانا لعدم وجود خطر من الإنهيار ، و لإيصال الماء من تل جنات العريف إلى الحمراء على المعماريين بناء قناة مائية تعبر منخفضا أشبه بالخندق اتساعه 15 مترا يفصل بين التلين ،و من ثم يصل الماء إلى مركز الحمراء [1].

و هذا الجهد الجهيد من الأشياء التي تبين شدة نباهة الصناع و براعتهم في تصميم جزيئات القصر كبيرة كانت او صغيرة ،فجلب المياه من تلك المناطق البعيدة و صعوبة التضاريس لم يثني العمال على تتمة العمل ، و إيصال هذا العنصر الحيوي إلى مركز الحمراء ،و في داخل الحمراء نجد تفريعات و توزيعات تحول الماء إلى كل أجزاء الحمراء ،و في داخل الحمراء نجد تفريعات و توزيعات تحول الماء إلى كل أجزاء الحمراء حيث تحتوي قصبة الحمراء من الداخل على مجموعة من المراحل أو الصهاريج لتخزين المياه ، إما مياه المطر أو المياه المجلوبة عن طريق ساقية السلطان مثل ماجل حصن القصبة بميدان السلاح إلى جوار الحراسة و غيره من المواجل مثل ماجل ميدان المواجل و ماجل حمامات قصر بني سراج و ماجل أسفل برج التكريم [2] و هي سواقي معروفة بوظيفته في إيصال الماء و توزيعه في تناسق جمالي رائع ، حتى أنها زادت من التصميم جمالا عن جمال بإعتبارها عنصرا ثانويا في تصاميم الحمراء ما جعل الماء داخل الحمراء في حركة دائمة و مستمرة لانجد في الغالب مياه راكدة أو ساكنة حيث نجد المياه تتدفق إليها ثم تخرج منها ،و هذا مهم جدا للحفاظ على طهارة الماء لذلك يجب أن تستمر المياه في الجريان ... فعلى المعمار أن يبني نظاما يمنع سد الرواسب في القنوات ،و يمكننا رؤية حلهم في شتى

[1] منشآت تزويد القصاب بالماء في الأندلس و المغرب الأقصى منذ القرن الثالث في نهاية القرن التاسع للهجري ،عمر حسن أحمد عجلان ،مجلةكلية الأدب ،ع 45،كلية الأدب سيوهاج ،مصر ،أكتوبر 2017 ،ص 446.

[2] ملامح اختيار موقع القصبة في المدن الأندلسية و تخطيط موضعها ،عامر عجلان ،مجلة كلية الأدب ،ع 4،سوهاج ،مصر 2017 ص440.

أنحاء الحمراء [1] و هذا النظام موجود في القنوات خاصة عند المنعطفات أين يتحرك الماء في اتجاه معاكس ، بحيث يأخذ الماء حركة دائرية داخل المنعطف ليحلل بذلك الترسبات و بقايا الحشيش داخل قنوات المياه .

و كذلك الهدف من استعمال تلك القنوات الصغيرة داخل قصور الحمراء لها دلالات و رمزيات دينية بعيدا عن الغرض و هو الرغبة في اقتصاد الماء و عدم تبذيره و توزيعه بطريقة جيدة إلى قصر الحمراء و بالتحديد في جنة العريف ،و بهو الأسود ،أما إذا قرأنا هذه الخطة قراءة رمزية فإن المحورين المتقاطعين قد يمثلان أنهار الفردوس الأربعة (جيان و سيعان و النيل و الفرات) و هي الأنهار التي ذكرها الحديث النبوي بالاسم و التفسير البديل ،لذلك هو أن هذه الأنهار هي أنهار الخمر و الماء غير الآسن ،و العسل المصفى ،و اللبن الذي يتغير طعمه[2] و هي محاور لم يغفلها الفنان و إنما أعطى لها أهمية بالغة من خلال تجسيد ذلك التصور و البعد الديني في تناسق و تصميم يدل على براعة الفنانين و الصناع في استخراج هذا الوحي في تجريدات و عناصر معمارية مثل ما هو حاصل في هاته القنوات التي تماثلت في شكل أنهار الفردوس الأعلى ،و تمواجدت في ثنايا القصر تحفها صنوف الأشجار و الأزهار في جو من القدسية و الرقعة، حيث كانت هناك ساحات ذات ممرات عريضة يمكن الوصول على طريقها إلى الأبراج ذات الغرفة الفاخرة و إلى قاعات مقببة السقوف ،و الإشارة إلى حد ما، على نحو ما نلاحظ الآن جنة العريف ،و يمكن أن نتصور هذه الحدائق عامرة تنضخ خضرة ،و تعبق أريجا و تفيض بأفنان الريحان و الياسمين و الورود ، و أشجار البرتقال و الرمان و توجد النوافير وسط ذلك ترسل وشوشتها

[1] ملامح اختيار موقع القصبة في المدن الأندلسية و تخطيط موضعها ،مرجع سابق ،ص 411.

[2] الحديقة الاندلسية ،دراسة أولية في مدلولاتها الرمزية ،يعقوب زكي ،من كتاب الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس ،ج2،سلمى' الحضراءالجيوسي ،مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ،لبنان،1998 ،ص 1412.

ناعمة صافية ، و تصب في أحواض من الرخام و تعكس بركها كل ذلك البهاء [1] ، و هذا رأي من لايفقه في هذه الفنون ،أي من خلال البصر فقد لايصل من خلالها إلى البعد الفني و البراعة في التصميم ، و على الرغم من ذلك اكتشف أن هذا الصرح يحتوي على الكثير من آيات الإبداع و الفن خاصة عنصر الماء فهو الخاصية المميزة لهذا اللون من البناء تتمثل تتمثل في الساحة تحيط بها الأبهاء التي تتصل بالقاعات و الغرف ،و في استخدام المياه بطرق عديدة متنوعة من برك صغيرة ،و صهاريج أنيقة وسط الساحة ،أو تندفع من النوافير و تتدفق في أحواض من الرخام تزين القاعات و إلى ساحات مغطاة يستريحون إليها من طراوة النهار ،و يتأملون سطح الماء صافيا ،أو يسمعون وشوشة النوافير [2] و هذا الاستعمال ما زال إلى يومنا هذا من خلال استعمال عنصري الماء و الجنان في الوظيفة الجمالية و إعطاء ذلك الطابع من الترف و الأبهة يصل بالمرء إلى مرتبة الشعور بالراحة في نموذج مصطنع جعله خلفاء بني الأحمر مكانا للراحة و الاستجمام في قصر الحمراء و كمال غرناطة حيث أن الزائر لمدينة غرناطة اليوم يلاحظ مدى الانسجام الكبير بين تلك القصور الطبيعة المحيطة بها ،و كأن تلك القصور لا يمكن أن تكون إلا في تلك البيئة و لم تكن لتحقق تلك الشهرة العالمية لولا جمال الطبيعة المحيطة بها ،و هو ما يجعلنا نعترف بالذوق الرفيع الذي كان يتمتع به سلاطين بني الأحمر و معماريها ، إذ بفضله (الذوق) تركوا لنا منجزات لازلنا نفتخر بها اليوم [3].

و هذا الذوق الفني الجمالي لم يكن وليد الصدفة و إنما هيأته الظروف الطبيعية الجميلة لغرناطة و اعتدال مناخها مقارنة بالمناطق الحارة لشبه الجزيرة العربية، فستأنس العرب بالمكان و جعلوا منه الملاذ

---

[1] الفن العربي في إسبانيا و صقلية ،فون شاك ،تر:الطاهر أحمد مكي ،دار المعارف ،ط1،القاهرة،مصر ،1980، ص65.

[2] المرجع نفسه ،ص 54.

[3] الاندلس في عهد بني الأحمر ،دراسة تاريخية و ثقافية ،بوحسون عبد القادر، أطروحة دكتوراه في تاريخ المغرب الإسلامي ،جامعة أبي بكربلقايد تلمسان ،قسم التاريخ و علم الآثار 2012 ص 218.

الأخير لصناعة حضارتهم المادية في أبهى حله و أرقى تصميم من خلال التمازج بين عنصر الماء و الجنان ،حيث إن معالجة التناسق بين الماء و النبات في قصر الحمراء و جنة العريف لهي ابتكار مستحدث من جميع النواحي لا مثيل له ، فمناظر الواجهة ترى' وكأنها وراء جدران الأسوار ،و هذا بالطبع خلاف الواقع مما يكون مشهدا حسن الإيقاع و الترابط بين فن العمارة و الطبيعة ، فسماع خرير الماء المتظافر مع عبير الأزهار و الورود و شذى النخيل و الأشجار ينعشك و يجذبك نحوه ، بل و يستدعيك لزيارته [1] و هذا ما نسميه بعنصر التوازن و الاعتدال حيث عهد البناء إلى إحداث نوع من أنواع الاتزان و التناسق في هذه الواجهة لأنه أدرك أن العين عندما تستقر على واجهة البناء فتجد الموضوعات التي تسترعي انتباهها موزعة على مسافات متساوية يطرأ على ذهن المشاهد لها نوع من الانتشاء ، يشبه ما تحدثه النغمات الموسيقية في النفس [2] هذا الشعور هو ذلك الحكم الذي فرض نفسه من خلال ثنائية الماء و الجنان و ثنائية الطبيعة و العمارة من جهة أخرى ، فالعمل كان في غاية الدقة و البراعة و التصميم ليحاكي بذلك صناعة الخالق في جودة تسميها بالاقتباس الفني أو التضمين الفني إذ يحاول الفنان أن يصهر جهده و عمله ليدخل الطبيعة كعنصر مادي في عمارته ليصبح المكان قطبا جاذبا للراحة و الاستجمام ، حيث يتمتع فيها المرء بحياة من الترف في نطاق طبيعي لا مثيل لجماله ، و نجح في إحداث تأثير جمالي يصحب فن توزيع الخمائل و الجنان و مزج العمارة بالمنظر الطبيعي ،فجعل قصور الحمراء واحة خضراء تظللها الأشجار المتشابكة الملتفة، التي تخللها أشعة الشمس المحرقة من تكاثف الظلال و أجرى إليها المياه من الجبال المحيطة تناسب في جداول محقوفة من الممرات

---

[1] المؤثرات الحضارية الأندلسية على الهوية الثقافية في الجزائر ، تلمسان أنموذجا ، بن سهلة ثاني سيدي أحمد ،أطروحة دكتوراه في تاريخالمغرب الإسلامي ، جامعة أبي بكر بلقايد ، قسم التاريخ و علم الآثار ،شعبة الثقافة الشعبية ، تلمسان ،الجزائر ،2013،ص 99.

[2] القيم الجمالية في فن العمارة الإسلامية ،السيد عبد العزيز سالم ، محاضرات الموسم الثقافي الثالث جامعة بيروت ،مطابع المصري ،بيروت ،لبنان 1962،ص 19.

المؤدية إلى القصر ، فترطب نسماتها المنعشة الموجودة المحترقة و تحمل المرء على أن يحيا لحظات عالم مثالي لا يفكر إلا في القصور التي لا يراها إلا في الأحلام [1] فالصورة رقم ثلاثة توضح هذا التداخل بين عنصري الماء والجنان

صورة رقم 03 : جدول ماء محفوف بالنبات[2]

فالملاحظ هنا أن الصناع و المهندسين سهروا على تسخير هاته العوامل خدمة للخليفة و حاشيته من خلال خلق تصاميم تمزج بين العمارة و الطبيعة في تداخل لا تشعر فيه بالنفور و الغرابة ، و إنما تشعر فيه بمزيج من الأنس و الراحة ،فيشعر فيه المرء أنه مندمج مع الطبيعة لا تحول بينه و بين هذا التمتع شيء ، وهذا ما يظهر في أجزاء القصر المنفتحة على الخارج و عليه فمن الظلم أن نتهم عرفاء بني نصر بأنهم أهملوا فن العمارة و أقبلوا على الزخرفة ، و أنهم كانوا مزخرفين منمقين ،و لم يكونوا مهندسين معماريين فإن النظام الرائع بقصر الريحان ، و قصر السباع ، و التناسق التام بين أجزائها المختلفة تبين أن فناني السلطان محمد الخامس على الأقل أحرزوا درجة عالية في فن العمارة ، و الجمع بين توزيع

[1] القيم الجمالية في فن العمارة الإسلامية، مرجع سابق ، ص 22

[2] موقع الالكتروني :www.google.com

الفراخ و الكتل ، كما وفقوا في الجمع بين العمارة و الطبيعة ، و كلها مقومات هامة لابد أن تتوافر في العمارة و البناء [1].

العالم لفن العمارة يعرف أن التصميم العام لأي هيكل يحيط به تفاصيل كثيرة منها اختيار الموقع ،زائد استعمال المواد المناسبة في البناء ،زائد تصميم الغرف و أجزاء وفق ما تلميه راحة الخليفة ، كذلك الطابع الجمالي للزخارف المصاحبة للعمارة و هذا عمل ثانوي يكرس حقبة تاريخية لخليفة معين ،أو لإبراز مكانة الخليفة في حقبة بني الأحمر ، فالزخارف التي صاحبت كل عمائر الحمراء لم تكن سوى فواصل جمالية أضيفت للإبداع الذي ظهر في تصميم قصور الحمراء من خلال الشكل و المزج بين العمارة و الطبيعة ، فالقيم الجمالية التي كرسها هذا الصرح خاصة جنة العريف ليس من وحي الصدفة ، و إنما هو جهد طويل و صبر على تفاصيل كثيرة تلتقطها العين التي تشعر بالجمال ، و الأذن التي تسمع خرير الماء يلاعب النوافير و البرك و السواقي فنحن هنا في كل خطوة نخطوها في نشوة بل في ذهول ،فهي جنة حقا ، مياه جارية و شذى يتضوع من نبات شتى ، و أشجار باسقة تحيط بهذه النباتات ، و جو منعش يحتمل هذا كله،

و هذا كله يتدرج ثم يتدرج ، و أنت تقف منه في مرحلة بعد مرحلة فتشعر كأنك في حلم من الأحلام ، أو في ليلة من ليالي ألف ليلة ،كل ما حولك يتضوع جمالا و رقة و طيبا ،و ما شئت فقل عن هذه المعاني المحسوسة و التي تبعث إلى النفس الصبوة ، و تجعلك تقدر ما للطبيعة من ساحر البهاء و الجلال [2] ،و هذا إن دل إنما يدل على النظرة البعيدة لمصمم الحمراء الذي جعل من القصر عمارة خضراء تجري في

[1] المساجد و القصور في الأندلس ، السيد عبد العزيز سالم ،مؤسسة شباب الجامعة ، الإسكندرية – مصر ،1987 ،ص 151.

[2] شرق و غرب ، محمد حسين هيكل ،مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة ، القاهرة ، مصر،2012،ص 197.

جناتها المياه الصافية و تحوم حولها صنوف الأزهار و الأشجار ، و قد وصف هذا الجزء الرحالة واشنطن إرفينج حين قال :" هنا كل شيء ممتع لجنوبي شهواني ، الأزهار ،الورد و المياه المتدفقة " [1].

هذا التصميم كان الهدف منه خدمة راحة الخليفة حيث جمع فيها المصمم بين الإبداع الإلاهي و تحفة الحمراء ، حيث تلتقي فيها الحركة بالسكون ، حركة أحداث الوصف و التغير الذي يجري وفق المؤثرات البصرية و السمعية ، و السكون لزمن يستحضر إبداعات الفنان الناصري التي ظهرت في تحفة الحمراء لتعود بنا إلى الزمن الجميل زمن الحضارة الإسلامية في بلاد الأندلس .

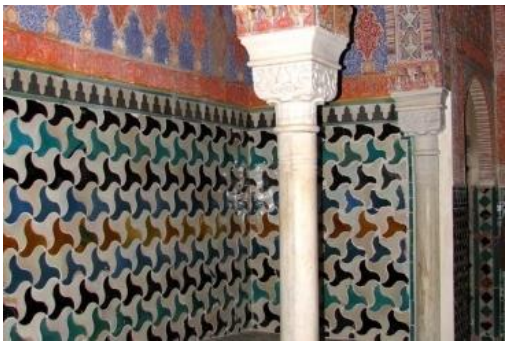
إن تصميم الحمراء لم يخرج هجينا ملفتا ، و إنما وافق صورة المجتمع الأندلسي الذي أحب الطبيعة و انغمس فيها فجاءت الحمراء عروسا متوشحة بجمال الطبيعة و تصميمها الجميل في ربوة عالية مطلة على غرناطة ، مالكة لكل ظروف الحياة ،فجمعت بين الوظيفة الاجتماعية و الوظيفة الجمالية في فضائين داخلي معقد ، و خارجي بسيط ، يعكس الروح التي يمتلكها المسلم من بساطة و تقشف في مظهره الخارجي ، و تنوع و اختلاف في قلبه و روحه (العقيدة).

المطلب الخامس :الألوان

تعتبر الألوان روح الفن الناطق بها يستعيرها الفنان لاستدراج المشاهد و الزائر لمعرفة أغوار لوحته الفنية و استطلاع عناصرها الجمالية فهي تشكل واجهة لإبراز مضامين الفن خاصة إذا كانت عبارة عن زخارف أو أعمدة أو بوائك فاللون يعمل بدرجته مع درجات الضوء و الظل في بيان أهمية المقطوعة الفنية و هذا ما لمسناه في قصور الحمراء التي تماوجت في ألوانها بين ألوان الطبيعة (الأخضر و الأزرق) و ألوان أخرى مثل الأحمر و الذهبي و الأبيض منتشرة في فضاءات الحمراء و حماماتها و نقوشها و المعروف في الوان الحمراء أنها ألوان طبيعية حيث اتخذ بنو الأحمر اللون الأحمر شعارا لهم سواء كان ذلك في

[1] الحمراء ،واشنطنإرفينج،تر: هاني يحي نصري ، القسم الأول ،ط1،مركز الإنماء الحضاري ،ص182.

أعمالهم و قبب قصورهم و لون الورق الذي يكتبون عليه رسائلهم و خطاباتهم فقد أرسل سلطان غرناطة رسالة إلى سلطان مصر مكتوبة على ورق أحمر [1] و البيان هنا أن الأوراق بللت ثم أضيف لها اللون الأحمر المستخلص من شجرة الرمان حيث يقول واشنطن إرفينج في روايته الحمراء :" أن الألوان التي كانوا يستعملونها فقد كانت ألوانا مجلوبة من الطبيعة تماما كتلك التي استخدمها الفراعنة و من بعدهم الإغريق لتعود و تظهر مع العرب في الحمراء سواء كان الفنان عربيا مشرقيا أم مغربيا مورأندلسيا و لهذا السبب بقيت تلك الألوان عبر القرون [2] والصورة رقم إثنانتوضح مزيج الألوان في هذا الصرح المدهش .



الصورة رقم 02 : الألوان المستعملة في صناعة الحمراء

و الملاحظ في هذا الأمر خبرة الفنان المسلم في استجلاب جميع عناصر الطبيعة و استعمالها كألوان لأقلامه التي زينت جدران الحمراء فتحولت أحباره بنفس القيمة للفضاء المراد تلوينه الذي دمج مع الطبيعة فأصبحت لألوان قادرة على البقاء و مجابهة التغيرات المناخية فمثلا الألوان التي شكلت فضاءات الحمراء اللون الازرق الذي ساد استعماله ليتناسب مع لون السماء و قد كان لذلك أثر كبير في إتجاه الفنان المسلم

[1] ديبلوماسية قصر الحمراء و أثرها في رسم سياسة بني الأحمر ،النقيب أحلام حسن مصطفى ،مجلة الأندلس ،جامعة حسيبة بن بوعلي شلف ،مخبر نظرية اللغة الوظيفية ،مجلد 3 ع 9،2018،الجزائر ص 67.

[2] الحمراء واشنطن إرفينج تر :هاني يحي نصري ،القسم الأول ط1،مركز الإنماء الحضاري ص47

نحو الأفقية و نفوره من الاتجاهالصعودي هذا يمثل التزام الفنان لهذه القاعدة حتى عندما تطور فن العمارة و الزخرفة العربية الإسلامية [1].

بقي الحال على ما هو معروف فتلونت زخارف الفضاء الداخلي للقباب باللون الأزرق نسبة للون السماء و هذا فيه إشارة لارتباط الفنان برباط روحي يدفعه دائما نحو فضاءات أخرى مثل فضاء السماء و لونها الأزرق حيث استطاع الفنان الناصري أن يستغل التشكيلة المتنوعة للألوان التي اختلفت ما بين اللون الذهبي الذي طلي به الزخارف البارزة كما يظهر بكل وضوح في قاعة المشور و القاعة الذهبية و أبرز حواف عناصره من الزخرفة الهندسية باللون الأزرق مثلما يظهر في القباب المقرنصة بقاعة الملوك كما يبرز هذا اللون كخلفية للكتابات النسخية بقاعة المشور و قاعة الأختين أما عن اللون الأصفر يظهر في باطن عقد مدخل قاعة البركة بحيث لونت به الاغصان و الاوراق النباتية البارزة أما عن اللون الأحمر فقد وظفه الفنان في تلوين ارضيات بعض الزخارف البارزة مثلما يظهر في قاعة البركة [2].

فالمعبر عنه هنا أن لكل شكل لون و غاية و لكل قسم دلالته و رمزياته فالحديث عن وظيفة الألوان داخل النسق الفني في إبراز النقوش الكتابية و من أهمها اللون الأحمر و الأزرق فضلا عن اللون الذهبي الذي غشيت به معظم زخارف قصر الحمراء لما له من قدسية في الدين الإسلامي إذ ورد ذكر الذهب في سبع آيات من صور القرآن الكريم .

أما الألوان فتستخدم على الجص قبل جفافه إذ يتشرب سطحه بالألوان لتفادي سقوطها و أحيانا يتم استخدامها أثناء إعداد الزخارف الجصية في القالب كما استخدم الفنان اللون الأحمر في اساس النقوش

[1] القيم الجمالية في فن العمارة الإسلامية ،السيد عبد العزيز سالم محضرات الموسم الثقافي جامعة بيروت ،مطابع المصري ،بيروت لبنان ،1962ص 08.

[2] الزخرفة الجصية في عمائر المغرب و الأندلس، مرجع سابق ،ص 149

الكتابية و صبغة حواجزه الجانبية باللون الأزرق على مدى واسع لتعديل التأثير الذي ينجم عن اللون الأحمر في أرضية النقش و اللون الذهبي الذي غشيت به الحروف [1].

هذه الألوان التي استخدمت في قصر الحمراء كانت للزينة كهدف أول و غاية تدخل ضمن نطاق التصميم كهدف ثاني ، و من الملاحظ أن توافر الألوان في الفضاء الداخلي ليس نفسه الموجود في الفضاء الخارجي ،و هذا ما يدل على أن الألوان زادت من براعة تصميم هاته القصور و مشاغلهم .

و غير بعيد عن عنصر الضوء و الألوان في التصميم الداخلي للقصر فهناك عناصر أخرى اهتمت بالفضاء الخارجي و هي عنصر الماء و الجنان الذي زاد من التصميم العام للقصور جمالا و رقة .

[1] جماليات التصميم الزخرفي الأندلسي لقصور الحمراء في غرناطة ،مرجع سابق ص 116.

المبحث الثالث: القيم الجمالية في العناصر الزخرفية لقصر الحمراء

المطلب الأول :الزخرفة الشعرية:

أصبحت أجزاء قصر الحمراء مزينة بالكثير من الأبيات الشعرية يسترجع فيها الفنان الغرناطي ملامح العروبة من جهة ومجسداً رغبة الأمراء والوزراء الذين تعاقبوا على إنشاء أجزاء قصور الحمراء للتعبير عن عروبتهم وانتمائهم إلى هذا العرق، كذلك لتعطي دلالة على الرغبة في المحافظة على هاته الصروح لتصبح الأبيات الشعرية مركزاً للتاريخ تحفظ الأمراء زادهم الحضاري لأن جلّ ما جاء في هذه الأشعار كان مدحاً أو ثناء لهم، فالزائر لقصور الحمراء تشده تلك الألواح الفنية التي حفرت على أجزاء كثيرة من الحمراء ولعدد كبير من الشعراء أهمهم الوزير ابن زمرك، لسان الدين ابن الخطيب ومع اختلاف الشعراء اختلفت الموضوعات الشعرية فمنها من جاءت لتصف القصور وتبرز مفاتنها وهناك ما جاءت للمدح والثناء، تعظيما للوزراء والأمراء الأمر الذي جعل الفنان الناصري إلى استخدام هاته الأشعار كمادة فنية لفنه فعمد إلى نقش الكثير من أجزاء القصر بها وتزيينها.

ومن النقوش الشعرية نقوش شعر ابن الجياب حيث يتميز شعر ابن الجياب بتنوع موضوعاته فمنه من تظهر في مدح السلاطين أو في وصف حفلات البلاط والأعياد المختلفة بالإضافة قصائد في المدح والوصف المنقوشة على جدران الحمراء، ومن قصائده المنقوشة في قصور الحمراء أشعار التي تزدان بها قاعات قصر البرطل وجنة العريف من منشآت السلطان أبو الوليد إسماعيل"[1]

أما لسان الدين ابن الخطيب فكان النصيب الأوفر من النقوش حيث كان وزيراً وشاعراً مادحاً للكثير من السلاطين الدولة النصرية ومعظم قصائده تتضمن مدائح لسلاطين بني نصر ووصف لقاعات الحمراء

[1] قصور الحمراء، ديوان العمارة والنقوش العربية، محمد عبد المنعم الجمل، مكتبة الاسكندرية 2004، مصر، ص 58.

وحدائقها، وقد سجلت بعض قصائده على جدران منشآت يوسف الأول ولم يبقى منها إلاّ ما تزدان به قاعة السفراء"[1]

وهي القاعة التي تمثل الجانب السياسي للقصر والواجهة الدبلوماسية، إذ تحج إلى هذا القسم جميع الوفود والسفراء لتجتمع في هذا البلاط الذي تميز بزخارف شعره الجميلة المنسوبة للوزير ابن الخطيب، وهذا إشارة إلى المكانة التي كان يحتلها الشاعر عند يوسف الأول.

ومن الشعراء كذلك الذين سمى اسمهم في بلاط القصر وأبهائها الشاعر ابن زمرك الذي كان له نصيب كبير من العمل الفني الزخرفي لقصور الحمراء، حتى كادت تملأ أجزاء القصر تتزين بقصائده المليحة التي تنت بجمال المشور وحسنه وبهاء الأسود وروعته ليتصل الزخرف بالوصف، والوصف بالجمال، فقد تركزت أشعار ابن زمرك المنقوشة على جدران الحمراء في منشآت السلطان محمد الخامس، خاصة في واجهة قصر قمارش وبهو الريحان ونافورة الأسود وقاعة الأفتين وقاعة بني سراج"[2] والملاحظ أن ابن زمرك قد ساهم بشعره في تحويل الكثير من الصور الجامدة إلى صور نابضة بالحياة من خلال استعماله للانزياح والصور الشعرية التي تمجد بطولات الوزير وبيان حسن تدبره وخبرته في الحروب، فالاستعمال لهاته الأشعار كانت لغرضين سياسي (بيان القوة) وجمالي ربط المكان (أجزاء القصر) بالجذور العربية، باعتبار الشعر كلام العرب وديوانهم وهذه خاصية تثبت أنّ الفنان الناصري كان يعلم مدى تعلق العرب بالشعر فراح يوسع مجال استخدام فنه لاحتواء هذه النماذج الشعرية ويحولها إلى متصور عربي ضمن بيئة تتوافق ورتبة الخليفة.

[1] قصور الحمراء، ديوان العمارة والنقوش العربية، مرجع سابق، ص 58.

[2] نفسه، 60.

فالغالب في نقوش الحمراء الشعرية انصهارها مع فنون أخرى كانت هندسية أو نباتية (الزخارف) ومن النقوش التي أخذت تتبع سياق اللون والزليج الذي تزينت به جدران قصور الحمراء ومداخلها تلك التي نجدها في المشور باعتبار أجمل الأجزاء والتي بقيت محافظة على تلك الزخارف الشعرية، والألوان الفنية الأخرى، حتى أصبح الانصهار بينها والذوبان سمة بارزة في زخارف قصر الحمراء، الذي يواصل لسان الدين بن الخطيب وصفه للعناصر الزخرفية والكتابية في المشور بقوله: "تفننت فيها الصنائع وتعددت الأشكال والفصوص ولطفت النقوش، وتناسبت الأصباغ، وماج بحر الزليج في جميع حيطانها بعلو محصور خواتمه طرة نقش بها منظوم بجميع فصول السياسة"[1] من الأشياء التي تلفت الانتباه باعتبار الفنان النصري رسم وحفر هذه النقوش بدقة ورؤية فنية واضحة، لأن القصر يمثل شكل من أشكال السلطة والأبهة التي وصل إليها المسلمون والحضارة الإسلامية والفواصل الزخرفية في هذا القصر دليل على هذه الدرجة التي وصل إليها العمل المعماري، الذي لم يهمل فيه الفنان أي شيء من الهندسة العامة إلى التفاصيل الصغيرة، خاصة تلك الزخارف التي زينت واجهات المدخل، والكثير منها كان شعراً فنقوش الأشعار المسجلة على جدران الحمراء في مواضع متعددة، فهي تمتد في أفاريز متعددة الأشكال داخل القاعات وخارجها وعلى الواجهات والأبواب والنافورات، وتتخذ شكل أفاريز طويلة وعريضة أو داخل دوائر مفصصة تنحصر داخل إطارات مربعة الشكل تمتد في مساحات واسعة ومتناظرة ومتماثلة على جدران القاعات بحيث لا يخلو جزء من الجدران من النقوش الشعرية بين التوريقات النباتية والزخارف الهندسية متعدد الأشكال والأنواع"[2]

فالقصائد الشعرية المنقوشة على قصر الحمراء كانت منظمة ومنسجمة تتوسع وفق نطاق معين بين الفضاء الداخلي والخارجي، دون عشاوية الغاية منها لفت الانتباه ورسم صورة جميلة إماّ من خلال دوائر

---

[1]. قصور الحمراء، ديوان العمارة والنقوش العربية، مرجع سابق، ص 99.

[2]. نفسه، ص 61.

وهمية، أو أشرطة على طول الزليج، أو من خلال دوائر محصورة في مربعات متناظرة على طول أجزاء قصر الحمراء، وهنا نجد أن الزخارف الشعرية شكلها الفنان الغرناطي وفق نمط هندسي إمّا الدائرة التي تحمل في مضامينها الكون والدلالة على مستوى ميتافيزيقي آخر وهو الوجود الكمي للمخلوقات داخل هذا الحيز، وإمّا في شكل مربعات أو أشرطة التي تشير إلى الاتجاهات الأربعة، وهنا تعود إلى مركز واحد وهي الدلالة التي تحملها هاته الأبيات من الشعر وفق رؤية دينية وسياسية كل هذا الإبداع والتوالد الذي حققته الأشعار المنقوشة تعطينا ذلك التقييم الجمالي للقصور فتصبح الفنون الزخرفية وعلى رأسها الأشعار لباس العمارة الأندلسية، عمارة الحمراء مثل وشاح المرأة الأندلسية التي تزدان به وتضيفه إلى جمالها الذي خلقه الله فيها (الفطرة) فالفطرة في عمارة الحمراء الجمال والإضافة الزيادة والمبالغة (الزخارف) فأصبحت القصور ديوانا من الشعر يحي ويصف ويمدح مآثر بني نصر وحدائقهم وجناتهم وقصورهم في حلة زخرفية ساهمت في هذا الجمال الذي جاء ضمن التقييم الجمالي العام للقصور، ولتعطي أنّ الشعر ديوان السلطة المالكة للمكان تعبر فيه عن حاجات اجتماعية ورموز ودلالات سياسية ترهب بها الأعداء وتمجد السلطة، فالزخارف ليست فناً مستقلاً عن فن العمارة الإسلامية في بناء هذه المجموعة الرائعة من القصور، وإنّما تمثل روحها وهويتها الإسلامية ولسانها الناطق الذي يعبر عن أزمنة غابرة حملت معها أمجادها هاته الأمة الذي لم يبقى منها إلى صورة الحمراء وزخارفها الماثلة في الأبيات الشعرية والأدعية والشعارات والصورة هنا تظهر هذا الديوان بجماله وتعقيداته

الصورة رقم 14 : نموذج شعري داخل قصر الحمراء

إنّ جلّ النقوش الشعرية تدور في مركزية واحدة وهي مركزية الاعتزاز بهذا الدين الذي أعطى للفنان المسلم من خلال تلك النماذج الشعرية المنقوشة على جدران الحمراء الآليات والسبل لكي يبدع ويغير وفق ثنائية الجنة والماء وثنائية العمارة والزخرفة ليخرج لنا عملا متناسقاً يصعب التفريق بين عناصره، هذه هي عملية الإبداع التي أرادها الفنان من خلال استعمال هذه النماذج الشعرية الموجودة في جل أركان قصور الحمراء وفضاءاته الداخلية والخارجية وفق مجموعات صنعها بنفسه كانت دوائر ومعينات أو مربعات أو أشرطة فقد اقتضى الأمر تقسيم الجدران إلى قطاعات هندسية من أشرطة ومربعات و أفاريز تتنوع في الجدار المراد زخرفته توزيعاً يراعي فيه التناسق والتعداد والتماثل، بحيث تبدو متصلة فيما بينها لا تترك مجالاً للفراغ عملاً بمبدأ الهروب من الفراغ الذي أنتجه الفن الإسلامي بحيث يمثل خاصية من أهم خواصه ومثال ذلك النقوش الكتابية والزخارف التي تزين جدران الأسيرة، وقاعة السفراء وقاعة الأختين وقصور جنة العريف"[1].

إنّ عملية وضع الزخارف الشعرية تبدأ بعد عدة مراحل بداية من تهيئة الجص وكذلك وضع الحيز المناسب لوضعها في شكل يتناسب المساحة المراد زخرفتها مراعياً في ذلك الجانب البصري، الضوء، الحجم (المساحة) ليتناسب مع العناصر الأخرى (التصميم العام) وفي الغالب جاءت الأبيات الشعرية وفق شريط مزين بزخارف نباتية متنوعة تعكس الثقافة والبيئة الأندلسية التي تتزين غالبية قصورها بالماء والجنان التي حفت القصور وجناتها في حلل زادها الرسم والزخرف شعراً جمالاً عن جمال كأنها أشرطة أفلام تعكس حكايات القدماء، وتسرد لنا قصص الأحبة والخلان وتضع لنا مشهداً لرحلة الخلفاء تارة وتصور حركة الفرسان في أرض الوغى وتعطينا مشهداً دبلوماسياً في قاعة السفراء، مشهد مهيب يعكس

[1] قصور الحمراء، ديوان العمارة والنقوش، مرجع سابق، ص 84.

الأبهة والجاه الذي وصل إليه سلاطين بني نصر، كذلك مكانة غرناطة بين المقاطعة الأخرى، سجلٌ تاريخي تحفظه هاته الأبيات الشعرية.

والرؤية البصرية كان لها جانب مهم في زخارف الفنان الناصري الذي راع البعد الإنساني فيها أي أنه جعل تلك النماذج الشعرية في نقطة رؤية المشاهد بحيث يصيبها مباشرةً عند الدخول إلى أجزاء الحمراء، فيذهب إليها فيتحرى مضامينها ويسترجع معها ذكريات القدم ومآثر الأمم السابقة في تبصر تسيطر عليه نشوة الجمال والرضا، تتوقف عنده أقلام النقد إلى بيان حسن المكان وجماله، أشعار تمثل خريطة البيت وهويته برسم جميل وشح جداراته فإذا تجولنا في قاعة الأختين والتي تتضمن إحدى أهم القصائد، فسنلاحظ أنها مكتوبة لتكون في مستوى عين الزائر، بحيث يمكن قراءتها لتلفت النظر قبل الانتباه إلى عناصر التزين الأخرى، والتي تشتمل على سقف يمتلئ بالمقرنصات إضافةً إلى أكثر من خمسة ألاف مفردة زخرفية، لقد وضعت القصيدة في مكان لافت وبطريقة تخطف البصر"[1] فالتلميح هذا وكذلك وجهة رأي الفنان تتجسد في تقريب القوالب الشعرية عن بقية الزخارف الأخرى لأن الرسام الغرناطي تفطن لأهمية الشعر كصورة مجسدة للسلطة والنفوذ فأعطاها كامل الاهتمام والعناية فغلبت بذلك على جل العناصر التزينية الأخرى، وبمعنى آخر أصبحت خادمة لها، فمن بين كل الزخارف نشهد تميز هذا النوع وتفرده إمّا عن طريق المساحة (الاستطالة) في أشرطة، أو الضوء توجيه الصورة نحو الزخارف من خلال خاصية اللون والظل، فتسيطر بذلك سلطة الشعر على لون الهندسة والأرابيسك فإذاً لا يخفى ما لتلك النقوش الكتابية من القصور من أهميتها كعنصر زخرفي، إنّما سجل لنا أفخم و أجمل طبعة لديوان من دواوين الشعر العربي، فلم يسبق أن صدر ديوان مذهب ومنقوش على الجص والحجر والرخام المزخرف بأروع التشكيلات الهندسية والنباتية، لقد أو حتى تلك النقوش بدلالات تعبيرية، سواء ما وقع

[1]. قصر الحمراء أكبر كتاب لفن الخط العربي، حوار خالد الجلاف مع أنطونيو أوريلا، مدير مدرسة الدراسات العربيةفي غرناطة، مجلة حروف عربية، ع 34، 2014، ص 46.

منها بالمجاز الشعري، أو عكسته تلك الأشعار في قالبها الفني الجديد، التي تأت بنفسها عن الكراسات المسطرة بالخط المسدْ لتبرز براقة على سطوح جديدة"[1] فتحول الشعر من المتون والدواوين وحافظة رواة الشعر إلى مساحات جميلة في أطراف و أجزاء قصر الحمراء وهو الأمر الذي ساهم في استرجاع كم كبير من القصائد الشعرية المنسية لتسترجعها الحمراء في حلل مزينة بها فضاءها الداخلي والخارجي لتعطي انطباع في محاولة الحمراء نقل المورث الثقافي من شبه الجزيرة العربية إلى غرب أوروبا دون تغير في شكلها وعرضها، وإنّما التغيير كان في الموضوعات باعتبار أن البيئة الأندلسية تختلف كلياً عن البيئة العربية، وهذه العملية هي جهد فني لإحياء موروث عربي وليس لأنّ الشعر مات في محابر الشعراء العرب.

هذا الاعتقاد هو من تلفيق بعض المستشرقين الذين منعت آفاقهم وأذهانهم صور الإبداع وغلفت على بصيرتهم جمال المشهد وحسن البيان مع حسن المشهد، حيث مالو إلى التعميم فوصفوها بالرتابة الموهنة والتكرار المضني وزوال جمال استعارتها، بل منهم من اعتبر تدوين الشعر على هيئة النقوش نوعاً من الاحتفاظ بجمال الشعر من خلال الكتابة على الجدران بعد أن أهزلته الشيخوخة.

لقد سعى بعض المستشرقين للقول بأن الكتابة النقشية ويقصد هنا زخرفتها أضفت على الشعر جمالاً بعد وصوله إلى حالة الضعف المزعوم"[2] والمغلوب يضعف الفهم وقصر البصر يُشهد فناً على فن، والشعر عندنا فنٌ تماثل بالحروف مخارجٌ فأسمع الموسيقى فناً ونغماً، فتحول النغم إلى صورة وهذا ما لا يفهم عندما لا تعرف مرابض الشعر وعروضه وإطلاق حروفه تمتد على الجص لتخرج ما كان مدسوساً من الكلام والفهم أغراضاً من مدح وثناء ودعاء وافتخار، كلها صور من شعر جديد بتأمل شعراء من

[1]. شعر النقوش عند ابن زمرك الأندلسي، دراسة موضوعية فنية، سعد محمد العزايزة، المجلد 13، ع 2، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة فلسطين، 2005، ص 15. 16.

[2]. نفسه، ص 15.

الأندلس، وما يدل على هذا القول أن الشاعر أثرى معجمه النقشي بكثير من الألفاظ التي تنم عن الحضارة الغرناطية، بل لا تغالي إذا قلنا إن أكثر الشعر المنقوش على جنبات القصور، جاء لينقل لنا تلك المنجزات العمرانية المتمثلة في القصور والشرفات والتماثيل والقباب والكوى وأحواض النوافير، لقد عدت القصور رمزاً للفتنة والانبهار فهي منارة للعيون تجذب العقول وتأسر الأنظار"[1] وهنا مربط الفرس، الحكمة من نقش الشعراء على جدران الحمراء ليس لإحياء ديوان العرب و إنّما التعبير والوصف والانبهار بمفاتن هذا الصرح الأسطوري الذي يبقى شامخاً معبراً عن إرث الحضارة العربية الإسلامية في قلب أوروبا المسيحية وهذا الأمر الذي يعجب الكثير من النقاد والمستشرقين الغرب، الذين حاولوا طمس كل ما له صلة بهوية القصر العربي، باعتبار أن الأنساج الأخرى والعناصر المعمارية ردوها إلى أصول بزنطية (التحصينات العسكرية) والزخارف إلى ميراث فارسي، متناسين الغالب في الزخارف التي شكلت غالية القيمة الجمالية للقصور و أعطت انطباع بقصور الفن في غياب هاته الجزئية أو فقدان الهوية الإسلامية لهذا الطراز الذي تشكل عن طريق عصارة ومجهود مجموعة من الفنانين والحرفيين إلى إيصال قصور الحمراء بهذه الزينة والترف مقلدةً بوشاح شعري جميل يرمز إلى القوة والسلطة فشعر النقوش يعد أرضاً خصبة لمعاني المديح حيث تلألأت عبارات الثناء في جمل مزخرفة على جدران قصور الحمراء تتغنى بأمجاد هؤلاء الذين قاموا بتشييدها وأعمارها حقبة من الزمن فالنماذج الشعرية كانت سجلاً تاريخيا لزمن بناء القصر من المجموعة الأولى إلى المجموعة الثانية باعتبار أن قصور الحمراء يتألف من مجموعتين تكون قصر الحمراء بجميع أجزائه و أسواره.

ويقدر علماء الآثار بين ما هو موجود من الشعر المنقوش في حمراء غرناطة وما هو محفوظ في المتحف، يصل إلى اثنين وثلاثون قصيدة، حوالي مائتين وستة وعشرون بيتاً (226)متفرقة على أجزاء

[1]. شعر النقوش عند ابن زمرك الأندلسي، مرجع سابق، ص 18.

القصر المتنوعة، حسب العصور والدهور المتوالية كذلك تختلف من شاعر إلى آخر، كذلك تختلف من حيث الموضوعات والأغراض الشعرية من وصف ومدح للسلاطين ونجد هذه القصائد إمّا طبقت على الجدران مباشرة أو على صفائح خشبية كانت معدة مسبقاً لهذا الغرض وهي أعمال تدل على براعة من وصل إلى هذا المستوى من التفكير جعله يجمع الأبيات في مواد كان تستعمل قديماً لأغراض جمالية أخرى والمحتوى فيها أصبح مغايراً لما دخلت عليه لغة الضاد بحسن الشعر وبلاغته، بحيث ترقى كل هذه الكنوز الفنية والشعرية بالحمراء إلى مرتبة الصرح الناطق، أو الألبوم الشعري، كما وصفه المستعرب الاسباني الشهير إميليوغارثيا غوميث الذي أقدم على نقل تلك الأبيات إلى الورق وترجمتها بالإسبانية، وتعجب الرجل من هشاشة المواد المستعملة لبناء الحمراء، وبقائه رغم ذلك غلى مدى العصور إذ يظهر أن الأندلسيين لم يعتنوا بالمقومات النباتية المتينة والرصينة التي تضمن استمرارية منشآتهم بقدر ما اعتنوا بالجمال والتوريق الشكلي وهو ما يفيد من التعجب والانبهار"[1] وهذا القول فيه وجهان وجه مغاير للحقيقة باعتبار أن مواد بناء الحمراء كان من خصائصه أنّه واجه الظروف الطبيعية وتعاقب الزمن عليها وعلى الرغم من ذلك بقيت واقفة بالإضافة إلى الهزات الأرضية والحروب التي أصابت أبراجها وبعض أجزاء من القصر على الرغم من هذا بقيت متماسكة واقفة محافظة على جل عناصرها الجمالية بما فيها الزخارف الشعرية والتعبير هنا عن الزخارف قد عبر عنه المستشرق الاسباني بقوله أن العرب العرفيين قد برعوا في استخدام الجص والخشب لتوظيفها في زخارفهم الكتابية وأشكالها الهندسية والنباتية.

فالحمراء في شكلها النهائي تبدوا أنها استحضرت مزيج وتراكمات ثمانية قرون من الجمال والإبداع لم تشخ ولم تهرم بفعل التقادم بقيت تترنح في غياهب النسيان مدة من الزمن مهجورة يسكنها قطاع الطرق

[1]. النقوش الكتابية في اسبانيا وصناعة الأحرف على المواد الصلبة، اللغة العربية والنقوش والآثار المكتوبة في اسبانيا، اغناثيو غوميث دي تيران، مجلة الصيادين للدراسات في العلوم الانسانية، ع 3، وكالة الاتصالات بن عدة كريمة، غيليزان، الجزائر، ص 64.

ومجموعة من المتشردين ليعود بعد ذلك عطرها وجمالها وأسوارها التي أبانتها زخارفها الشعرية في أفق الفن والجمال فلا يصح فهم الحمراء على أنها قصر سلطاني تمارس فيه السلطة، بل هو مزيج من الروح الخلافة العريق، والهيبة الخالدة واللطف الشفاف وقد طوت هيبتها سحراً يسلب الألباب من الصحيح أن فخامة المباني لا تغيب على العين ولكن عناصر معمارها انصهرت بأجمعها لتوثق الوظيفة الجمالية التي من أجلها شيد الصرح[1] وعبرت عنها تلك اللوحات لزخرفية الشعرية التي يعتقد البعض منا أنها تنميق فني ومحاولة بائسة لاسترداد عرش الشعر.

غن الزخارف الشعرية بتنوعها تخلق لنا مجالين مجال فني خالص باعتبار الأبيات والقصائد الشعرية انساق وصور جامدة الجمال فيها تلك الحروف المنقوشة بها كانت بالخط الكوفي أو بغيره (الثلث، النسخ) باعتباره مادة الزينة في جميع أشكال من حيث خاصية التمدد والاستطالة، كذلك من جهة أخرى يأخذ الزخرف الشعري مجال التعبير الفني أو المدلولات والمضامين التي تحملها القصائد، فالشعر بحرٌ يمكن أن يستعمل في عديد من الفنون الأخرى مثل الغناء والمسرح والقصة ليضاف إلى ذلك الزخرفة التي مالت في قصور الحمراء إلى تجسيدها على جدران أجزاء كبيرة منها بهو السباع، بهو الريحان قاعة قمارش... إلخ.

الدلالة الفنية للشعر المنقوش:

مما سبق ذكره يتضح لنا أن مزج الألوان والزخارف الهندسية والنباتية بالزخارف الشعرية ليست حلة فنية جامدة مجدرة، بل هي نموذج للحركات التي سيطرت على معالم هذا الصرح العظيم وحولت السكون إلى

[1]. الرسوم الباقية من عصر الأندلس الزاهية، قراءة ذاتية حية، عبد الله إبراهيم، مجلة الدراسات العربية، المجلد 45، ع 1، كلية الدراسات العربية، جامعة المنيا، مصر، ص 94.

حركة تمشي فيها النسوة في حدائق جنة العريق، وتطل الغواني من قاعة الأفتين، ويجتمع الخليفة مع أهله في بهو السباع، ونرى وفود الأمم الأخرى تدخل قاعة السفراء.

أحداث صورتها تلك النماذج الشعرية في الغالب جاءت ذات سياقات قصيرة مناسبة للحفظ والتداول، كذلك تسهيلا لعملية تركيبها ونسخها ونقشها على الجص، فتناسب تلك النماذج مع المصور في القصر، أي أن الدلالة التي تحيلنا إليها معاني الأبيات هي نفسها الصور المجردة في أجزاء قصر الحمراء، فتتحول بذلك الأبيات الشعرية من كونها منظراً، إلى عنصر فني يحمل دلالة وتعبير وسياق فعملية حشد الأبيات ونقشها على أجزاء القصر ليس عملا عشوائي و إنما مبني بدرجة أولى على الصورة والايحاء، فالمقصد أن تتخذ الصورة من الواقع المادي مجالا تستمد منه مقوماتها، فتقع مباشرة على الدلالة التي تحملها دون تكلف أو أويل، وقد تكسب الصورة بعدا خاصا من باب التآلف الفني بين الفكرة والشكل[1] وغاية الشعر التعبير عن الصور والأشكال، لذلك أنسب للفنان الغرناطي استعمال الفنون الشعرية نقوشاً تحمل عدة مضامين أهمها:

1. المدح والثناء :

نجد في الكثير من الأبيات الشعرية المنقوشة مدحاً لسلاطين وحكام بني الأحمر وبيان هيبتهم وعظمتهم، فيرتبط الوصف الأنيق للقصور وأبهائه بسماحة الملك وعطفه فتتقابل الصور المجردة في حركة بفعل الانزياح الذي استعمله الشاعر، فتتوارد في مخيلة المشاهد معاني الرحمة والقوة بفعل تلك النماذج الشعرية التي سيطرت على جدران الحمراء الجميلة، فامتزج الشعر بنماذج المدح والثناء والوصف.

[1]. شعر النقوش عند ابن زمرك، مرجع سابق، ص 24، بالتصرف.

وفي الغالب كان المديح مصحوبا بحركة تصورية تتوافق والصورة المراد رسمها للملوك والأمراء، فالظاهر فيها حسنٌ وجمالٌ فاق بذلك حسن الزخرفة وبدائعها وهنا تماثل وتزاوج جمال الوصف والمديح مع جمال الزخرفة الشعرية وحسنها، فمثلا لو تحدثنا عن الزخارف الشعرية في نافورة بهو الأسود لوجدنا معالم المدح في وصف الخليفة بالسماحة والقوة، إشارة إلى تماثيل الأسود الرابضة في وسط القاعة فالشاعر هنا يلجأ إلى الحركة التمويهية التي اكتسبها لتماثيل الأسود، حيث جعل حركة المياه الخارجة من أفواهها تحاكي أيادي الملك التي جمعت إلى جانب قوة معاني الكرم والحضارة وهي صورة لا تخلو من جمال فني، حاول الشاعر من خلالها إيجاد رابطة دينامية بين الكلمة والمشهد أو النقش أو التمثال، لتعبر عن واقع فني يفتح آفاقاً للتأمل والتخيل"[1] فالوضع هنا ليس فقد لبيان جمال المشهد فقط، و إنما كذلك لبيان مركز الخليفة والأبهة التي هو فيها، ليعلم حال أهل الأندلس والقيمة الحضارية التي وصلوا إليها، والمستوى المعيشي في تلك الحقبة، والسلطة التي أقرت هذا الحال في تمازج بين السياسة والوصف والمدح والثناء، فلا يمكن أن نشير إلى عظمة المكان وجماله دون الإشارة إلى من أمر ببناء هاته الصروح، فعظمة تلك القصور السلطانية من عظمة أصحابها وتلك الحالة جعلت الشاعر يمعن في إدخال عبارات الوصف في المدح وخاصة عندما يستهل الأبيات أو يحتمها، فهو يذكر سجايا السلطان، سواء ما تعلق منها بالدين أو الدنيا، فهو ناصرٌ للإسلام، وطامس لكفر بما يملكه من عزم وإرادة"[2].

إن معاني المديح والثناء جاءت مزيجا بمعاني دينية وظفها الشاعر لبيان الخليفة حافظٌ للدين فجاءت في مقدمات الأبيات المنقوشة على قصور الحمراء فأصبحت لازمة استعمالها الشعراء في مستهل قصائدهم.

---

[1]. شعر النقوش عند زمرك، مرجع سابق، ص 25.

[2]. شعر النقوش، مرجع سابق، ص 08.

2. دلالة تاريخية:

هاته النقوش الشعرية الموزعة على جدران القصر ونافوراته تحكي أمجاد القدماء و أسلاف الأمة التي خلفت هذا الإرث العظيم المتمثل في قصور الحمراء فجاءت النقوش الشعرية كرمز ومفاتيح مزينة ومرصعة تجذب الزائر إلى فتح التاريخ والعودة بتلك النقوش إلى تلك الحقبة التي كانت فترة الحضارة، والانتصارات، حضارة غالب لا مغلوب، حيث الشاعر إلى مسميات ذات دلالة تحكي رموزاً تاريخية تعد مخزوناً ثقافياً لا ينصبُ أراد أن يستحضرها، بل يجسدها محفورة من خلال النقش كي تبقى شاهدا على فضل العربي المسلم وما قدمه من حقب التاريخ المختلفة" [1] فأصبح النقش الشعري هنا يحمل في مضامينه دلالات تاريخية تؤرخ للواقع الحضاري للأمة الأندلسية في مدينة غرناطة وقصر الحمراء بشكل خاص فهي نماذج تحمل ماضي الإنسان وذاكرته، فأصبحت جدران الحمراء ناطقة على تاريخها، فحولها الفنان الناصري من جماد صورة حسية مجردة إلى شيء واعي متحرك، يسمو بعبارات الحركة والأحداث تتوالى من بيت إلى بيت آخر كأنها تسير بنا من محطة إلى محطات أخرى، تسجل فيها الحمراء ماضيها المجيد برؤية جمالية فنية ذات بعد تاريخي.

النماذج الشعرية:

من صور الشعر المنقوش على جدران قصر الحمراء أبيات رسمت بالخط الكوفي على إطار العقود التي تؤدي إلى داخل مبنى في بهو الريحان:

قصرٌ بديع الحسن والإحسان لاحت عليه جلالة السلطان

راقت محاسنه و أشرق نوره وهمت سحائب جوده الهتان

[1]. شعر النقوش عند ابن زمرك، مرجع سابق، ص 20، بالتصرف.

رقصت يدُ الإبداع في أرجائه وشيا كمثل أزهار البستان

فكأن مجلسه العروس تبرجت عند الزفاف بحسنها الأفنان

وكفاه من شرف رفيع القدرأن نال اعتناء خليفة الرحمن

خيرُ الملوك أبو الوليد المتقى من نخبة الأملاك من قحطان

المقتدي بالظاهرين جدوده أنصار خير الخلق من عدنان

لحقته منه عناية قد جددت منه جمال مصانع ومبان

في عام نصر الدين والفتح الذي هو بالحقيقة آية الإيمان

لازال معنوا بسعد خالد في النور إرشاد وظل أمان"[1]

والظاهر هنا أنّ هذه السبيكة الجميلة،أو المقطوعة الشعرية قاض فيها معاني المديح والثناء للخليفة و أجداده من سلالة العرب من قبائل قحطان العربية ليضيف بعد الثناء ثناءً للصانع والفنان الذي رقم أرجاء بهو الريحان و أحسن صنعه، فجاءت القصيدة في موضع جميل تحمل قيمة فنية من داخل هذا المراد وصفه وهنا نعود إلى ما ذكرناه سابقاً أن النقوش الشعرية في الحمراء تحمل قيمة جمالية فنية ومدلول حضاري تحت غرض المدح والوصف، فكان لزاماً على الشعراء أن يجتهدوا في إيجاد سياقات شرعية لتناسب المكان وتروق إلى حكام المكان، فكان المديح أولى كلازمة شعرية لينتقل بعدها إلى الغرض المراد بيانه (الوصف).

[1]. الفن العربي في اسبانيا وصقلية، فون شاك، تر: الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، ط 1، 1980، القاهرة، مصر، ص 147.148.

ومن النماذج الشعرية كذلك والتي سطرت على بهو الأسود روائع شعرية للوزير ابن زمرك الذي تفنن في رسم معالم الخليفة بالمدح والثناء فاستطالت حروف قصيده في هذا البهو حينا قال:

تبارك من ولاك أمر عباده فأولى بك الإسلام فضلاً وأنعماَ

فكم بلدة للكفر صبحت أهلها وأمسيت في أعمارهم متحكما

وطوقتهم طوق الإيسار فأصبحوا ببابك يبنون القصور تخْدما

وفتحت بالسيف الجزْيرة عنوة ففتحت باباً كان للنصر ميهما

ومن قبلها استفتحت عشرين ممقلاً وفيرت ما فيها لجيشك معْنماً

فلو خير الإسلام فيما تريده لما اختار إلا أن تعيش وتسلما

لك الله من قصر أطلع الهدى لأبصارنا البدر المنير المتّمما"[1]

وهنا ابن زمرك لم يخرج عن قاعدة الشعر في تلك الحقبة قال قصيدة المنقوشة على جدران بهو الأسود رسمٌ لمعالم الثناء والتبجيل للخليفة محمد الخامس بلمسة دينية تبين أنه المختار في خلافة المسلمين في الأرض، فالشاهد هنا حدث ديني يخص معاني الخلافة والولاية في قوله: " تبارك من ولاك...."

وهنا وجوب الطاعة والإذعان للخليفة لأنه خليفة الله في الأرض، وهذا سند شعري إضافة للقيمة الجمالية التي أضافها للمكان زاده روعة بإعلام الزائر بالمواقف الحضارية والتاريخية لهذا الجزء من القصر.

وغير بعيد عن هذا القسم نجد نموذج شعري آخر والتي فوق صحن نافورة الأسود الأبيات التالية:

[1]. شعر النقوش عن ابن زمرك، مرجع سابق، ص08.

تبارك من أعطى الإمام محمداً معاني زالت بالجمال المفانيا

و إلا فهذا الروض فيه بدايع أبنى الله يلقي لها الحسن ثانياً

ومنحوتة من لؤلؤ شق نورها تحلى بمرفض الجمان النواعيا

يذوب لجين سَال بين جواهر عُد مثلما في الحسن أبيض صافياً

تشابه جار للعيون بجامد فلم ندر أيّاً منها كان جاريا

ألم ترى أن الماء بصفحتها ولكنها مدت عليها المجاريا

كمثل محب فاض بالدمع جفنه وغص بذلك الدمع إذخاف واشيا

وهل في التحقيق غير غمامة تفيض إلى الآساد منها السواقيا

وقد أشبهت كف الخليفة إذْ عدت تفيض إلى أسد الجهاد الأياديا

فيامن رأى الآساد وهي روايض عداها الحيا عن أن تكون عواديا"[1]

وهذا الأبيات المنقوشة إضافة إلى جمالها وحسن موضعها في صحن النافورة قد زاد المتخيل الشعري من جمال المكان وحركة وسرعة تنقله من مشهد إلى مشهد آخر.

واللافت للانتباه مزج الشعراء غرض المديح بعناصر الطبيعة، ليستعمل فيها الشاعر متخيله الشعري ليضيف للمكان جمالاً عن جمال، فلفظة الروض ، لؤلؤ، الجمان، لجين، الماء، المجرى، كلها عناصر من الحقل الدلالي الذي استمدها الشاعر من الطبيعة ليوظفه في معان أخرى ليست بعيدة في سياق

[1]. الأثار الأندلسية الباقية في اسبانيا والبرتغال، دراسة تاريخية أثرية، محمد عبد الله عنان مكتبة الناجي للنشر، ط2، القاهرة، مصر، 1997، ص 186.

المنحوتة الشعرية وهي المديح والوصف، فالشاعر يحاول توظيف الإمكانيات الفنية من زينة وبديع ومفارقة، إضافة إيقاعات صوتية وظف من خلالها موسيقى القافية التي أعطى بإطلاقها فليس عجباً إذاً أن تتزين جنيات القصر بمثل تلك التي تتناغم مع مظاهر الطبيعة الفناء من ناحية، وما يعتمل في نفوس أصحاب السلطان من إعجاب من ناحية أخرى، حينما يستعين القصر بزخارفه المحفورة أغنية جميلة تحول البناء كله إلى كلمة تسبح في عالم الإيقاع"[1] فالعناصر الطبيعية هي صناعة إلاهية مزجها الفنان المسلم بصناعة أدمية في شكل برك وسواقي ونوافير (بركة الأسود) عبر عنها بزخارف شعرية تحيط بالمكان كمعلم تاريخي وتوضيحي للقصر، والمعروف أن للطبيعة لها إلهامها ولها نصيبها في هذا الزخْم العظيم من المقطوعات التي تما وجدت مع خرير المياه ونفرات السياع وتدفق المياه في السواقي والممرات التي أشبعت الجنان وزادت الزهور و أشجار السرو خضرةً وعطراً و أريجاً تعبقت به أمكنة القصر ليعبر عنها بتلك الحلل التي فاق جمالها جمال الموصوف وما يؤكد هذا الطرح نموذج شعري نسج لابن زمرك في قاعة المشور، وبهوها حين قال:

به البهو قد حاز البهاء وقد عْدا به القصر أفاق السماء مياهيا

وكم خللة قد جلّلته بعليها من الوشي تنسى السابري اليمانيا

وكم من قسى ذاره ترفعت على عمد بالنور باتت حواليا

فتحسبها الأفلاك دارت قيسها تظل عمود الصبح إذ لاح باديا

سواري قد جاءت بكل غريبةً فطارت بها الأمثال تجري سواريا

به المرمر المجلو قد شق نوره فيجلو من الظلماء ما كان دافيا

[1]. شعر النقوش عند ابن زمرك، مرجع سابق، ص 11.

إذا ما أضاءت بالشعاع نخالها على عظم الأجرام منها الآليا[1]

وفيها وصفٌ لهذا الجزء الذي تدار فيه شؤون البلاد والعباد، وهو بإضافة إلى هذه الزخارف فإنه يحتوي على أجزاء زخرفية أخرى، وقد جاءت هاته المنحوتة الشعرية بخط كوفي رقيق تخرج منه تفريعات نباتية زادتها حسن وجمال، فجسد الشاعر صورة الطبيعة التي تقابل المشور من خلال نوافذها فساهم ذلك في ربط المتخيل الشعري مع صورة الأجرام وهي تتلألأ في الفضاء الصافي مجردةً من كل شائبة لتقابل بذلك جنبات القاعة الذهبية أو المذهبة ونافورة الماء التي تتوسط البهو، عملية ثلاثية أجبرت المشاهد على الانفعال العاطفي من الموقف المذهل لهذا المكان فعبر عنه الشاعر بهاته السياقات الجميلة الرائعة وأهم ما تبقى من قاعة المشور قاعة كبرى وفيها نقش باسم السلطان محمد الغني بالله يتضمن أبيات الشعر التالية:

يا منصب الملك الرفيع ومحرز الشكل البديع

فتحت للفتح المبين وحسنُ صنْع أو صنيع

أثر الإمام محمد ظل الإله على الجميع"[2]

والملاحظ في هذه الأبيات القصر وبيان الأسلوب تظهر فيها معالم المدح في قوله: "يا منصب الملك..." والدلالة الدينية المضفرة بالاعتصار في قوله: "فتحت أثر الأمام"

والمقطوعة غاية في الجمال، يمكن للزائر أن يفهمها بدون تكلف وعناء تسحبها إلى البحث عن نقوش أخرى رغبة في الاطلاع لاستقراء معانيها والتلذذ بجمالها فمثلاً فناء الريحان الذي يشد القلوب قبل العيون

[1]. قصر الحمراء في غرناطة، صرح من أيام العرب المجيدة، عبد الحكيم الدنون، اتحاد الكتاب العرب، المجلد 19، ع 75، 1999، ص 57.

[2]. نفسه، ص 56.

تفيض فيه معاني الجمال والحسن ليزيدها الفنان رونقا بعبارات الثناء والإطلاع حيث نجد الجانب الأيمن من البهو قصيدة هذا مطلعها:

أنا محلاة عروس ذات حسن وكمال

فانظر إلى بريق تعرف فضلَ صدق في مقال

واعتبر تاجي تجده مشبها تاج الهلال

وابن نصر شمس فلك في ضياء وجمال

دام في رفعة شان أماناً وقت الزوال[1]

والغالب في هاته المقطوعة سهولة الألفاظ، وحسن استخدامها، والبعد عن التكلف في استعمال الألفاظ الصعبة غير المدركة، التي تُنفر المشاهد من الصورة كلياً، وهنا الهدف من القصائد المزخرفة على جدران الحمراء استيعاب الوعاء الاجتماعي لقاطني القصر، وفرصة لتجاوز العامية إلى لغة فصيحة يفهمها عامة الناس، ويقبلون عليها بخط جميل وواضح ساهم كثيراً في جمالية السبيكة الشعرية، ورفع من مقامها فتحول الشعر من الصورة المقروءة التي تُطرب لها الأذان ويستسيغها العقل إلى الصورة المجردة المنقوشة التي تشد العين ويرفرف لها الفؤاد طرباً وعظمة.

هناك نقوش أخرى في أقسام من قصر الحمراء لا تقل جمالية عمَّ ذكر سابقاً فانتقال من مكان إلى مكان في قصر الحمراء يجعلنا شغوفا تنظر بلا ملل الجزء الموالي والانتقال من بهو الريحان إلى قاعة السفراء،

[1]. الآثار الأندلسية في اسبانيا والبرتغال، مرجع سابق، ص 194.

هو انتقال من سياق اجتماعي إلى سياق سياسي يربط المكان بمعالم أخرى غير معالم الراحة والاستجمام، حيث نقشت في العقد الأيمن من باب قاعة السفراء:

فقد الحسان بعليتي وبتاج وهوت إلى الشهب في الأبراج

يبدو إناء الملك فحي كعابد في قبلت المحراب قام يناج

ضمنت على مرّ الزمان مكارمي ذي الأوام وحاجة المحتاج

فإنني استقربت آثار الندى من كن مولانا أبي الحجاج

لازال بدراً في سمائي لائجاًمالاح بدرٌ في الظلام الداج[1]

وقد تناظرت هذه الأبيات الخمس مع أبيات أخرى في العقد الأيسر من باب السفراء وجاءت تحمل نفس مضامين المقطوعة الأولى، وهي مدح رجل السياسة الأول في بلاط السفراء ومنكته في التسيير التدبير، فكل العبارات تحمل معاني سياسة فمثلا قوله "الملك، مولانا" وهنا إذعان بالطاعة والولاء لأبي الحجاج الذي نزلت عنده حضوة الملك بالخلافة لرشادته ونباهته، والمعاني في المقطوعين إذن يوجد عرش الخليفة الذي يتميز بالرهبة والقوة، وإشارة إلى الوفود الداخلة للخليفة بمكانة الدولة الغرناطية في حكم بني نصر.

أما حمامات الحمراء فهي كذلك أخذت نصيبها من هاته النقوش الشعرية التي عبرت عن حال المكان، فكان راحة للخليفة، ومكان تجتمع فيه نسوة الملك، وقد خصص في الحمام ثلاث قاعات حسب التدرج في السخونة (حار، متوسط، معتدل) ومن القاعات التي نقشت عليها الكوة العليا في الحجرة الساخنة قصيدة من ستة أبيات وهي من نظم الوزير ابن زمرك الغرناطي:

[1]. آفاق غرناطة ، عبد الحكيم الدنون، دار المعرفة، ط1، 1988، دمشق، سوريا، ص 89.

أعجب شيء حادث أو قديم مرابض الأسد بيت النعيم

من أسد قابله مثله قاما لدى المولى مقام الخديم

تقاسماً وصفى علاه فمنْ باس له جام وجود عميم

يفيض ذا عذب برود وذا ضد له فهو يفيض الحميم

هذا وكم من عجب عاجب يسره سعدُ المقام الكريم

من كأبي الحجاج سلطاناً لازال في نصر وفتح عظيم"[1]

وموضوع الوصف هنا يتوافق مع المكان المراد وصفه من خلال تحميل معاني الحمام قوله: "مقام الخديم، برود وضد" كلُّها معان تشير إلى الغبطة والسرور، وعامل يدعو إلى الراحة النفسية والجسدية في جو مفعم بالحركة والجمال.

وغير بعيد عن هذا الجناح نجد جناح دار عائشة (اللندراقا) وهو جناح خاص بحريم السلطان وحاشيته، وقد زين هو كذلك بمجموعة رائعة من الزخارف الشعرية في هذا الجناح مجموعة من الأبيات موزعة حسب الجهة، ففي عقد المدخل نقشت أربعة أبيات تبدأ اليمنى منها بهذين البيتين:

كلُّ صنع أهدي إلى جماله وحباني بهاؤه وكماله

من رآني يظنني كالدتي تخطب الإبريق تبغي أن تناله

[1]. آفاق غرناطة، مرجع سابق، ص 93.

وتبدأ الأربعة اليسرى بهذا البيت:

لست وحدي قد أطلع الروض مني عجباً لم تسر العيون مثاله

ونقشت حول النافذتين اللتين بالرواق قصيدة من اثنتا عشر بيتاً، تبدأ من النافذة اليمنى وهذا مطلعها:

وجاء بها برد الهواء نسيمها فصحت هواءً والنسيم قد اعتلا

وقد حزت من كل المحاسن غايةً نقيس عنها الشهب في الأفق الأهلا

و أخرى على صحن نافورة فناء دار عائشة قصيدة من تسعة عشر بيتا هذا مطلعها:

أنا حقاً فلك الماء بداً للآنام ظاهرا لم يحجب

لجةٌ عظيمة ساحلها من بديع المرمر المنتحب"[1]

وهي عبارة عن شرفة عالية يمتد لها نسائم الصبح العليل، محملة بنماذج شعرية رائعة بالإضافة إلى زخارف نسجت على جدران القاعة التي تمثل جزء من قاعة الأمتين الرموز الشعرية هنا تحيلنا إلى الدلال والرغد الذي تعيش فيه حريم الخليفة من خلال العبارات التي تدل على الصون والحفظ، ومحافة عيون الزائرين، فكان الشعر وصفاً لهذا الاحتواء الذي مارسه الخليفة في هذا الجزء من القصر لذلك ركز على أن يكون بعيداً عن الأجزاء الأخرى فشيد نظام الشرفات داخل هذا الجزء ليحيط بقاعة الأمتين ويحتضنها في وقار وتفاهم والأبيات الشعرية التي شكلت مع القباب المثمنة ومقرنصات متدلية على أقواس الشرفات تسعد النفس وتجعل المكان حيزة للاختلاء بالحريم ومنع الغرباء عنها.

[1]. الآثار الأندلسية الباقية في اسبانيا والبرتغال، مرجع سابق، ص 187.

والمتمعن في قاعة الأمتين بما فيها من شرفات وقبات وممرات فهي الأروع فلقد أخفى سطح الجدران تحت منحوتات نافرة ثمينة من الجص والزليج، وثمة كتابات فوق الميداليات الستة عشر والأطر المزخرفة وقد حلت رموزها في قصيدة طويلة من قبل ابن زمرك نظمت على شرف محمد الخامس وترجمت في إحدى عشر بيتاً من قبل "قاليرا" بيت واحد يجلب انتباهنا:

أنظر بتمعن إلى أناقتي واجن فائدة من الحلل

هنا أعمدة تردان إلى حد الكمال جمالها مضرب للمثل"[1]

فالوصف هنا ليس كافيا لجمال هذا الجزء من القصر لما تحتويه من تحف وعناصر معمارية وصولاً إلى مادة استخدام النقوش (الجص، وخشب الأرز) أبهة بمعنى الكلمة، حين قال الشاعر: "جمالها مضرب للمثل" فهذا البعد يتناسب والبعد الوظيفي للقصور وهو البعد الإنساني الاجتماعي، الذي يتوافق مع من يسكن هذا الجانب من القصر، فالظاهر فيه الاختلاف من حيث الرقة والأنوثة لتنسب هذا المزيج مع الرؤية الطبيعية للقصر.

المطلب الثاني :الزخرفة الهندسية

إنّ الأعمال الفنية في جميع الفنون الإسلامية من خواصها ومميزاتها أنها توصف الوحدات الزخرُفية الهندسية ولأن فن العمارة فنٌ ممزوج بفنون وعلى رأسها الزخرفة الإسلامية تأثر بهذا اللون واصطبغ به وعمارة الحمراء خير دليل.

[1]. غرناطة وقصر الحمراء، وصف لمدينة غرناطة القديمة وقصرها الاسلامي، ألبرت كالفرت، تر: أحمد إيبش، هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، دار الكتب الوطنية، ط1، 2012 أبوظبي، الامارات، ص39.

لا نجد في قصر الحمراء أو شبر منها إلاّ ومسه هذا الفن لأنه ببساطة آلية توظيف الجمال، فأي عنصر معماري يتزين بهذا الفن إلاّ زاده حسنٌ وجمال ومن خلال أجزاء العمراء سنتنقل من جانب إلى آخر بحثا عنها وعن تأثيرها.

باب الشريعة:

وعلى هذا الجزء من قصور الحمراء نجد الكثير من الزخارف التي زينت الفضاء الخارجي للباب خاصة الأقواس الخارجية، حيث تلاحظ تشكلات زخارف بالخط الكوفي، تظهر الشخص الذي أمر ببناء باب الشريعة وهو أبو الحجاج يوسف، فنجد اسمه مرصعا على القوس على الشكل التالي: "أمر بنا هذا الباب المسمى باب الشريعة أسعد الله به شريعة الاسلام، كما جعله فخراً باقيا على الأيام مولانا أمير المسلمين السلطان المجاهد المقدس أبي الوليد بن نصر"[1]

والقوس شكل هندسي معماري يستعمل في بناء واجهات المباني ومداخلها وهو عنصر معماري إسلامي من أيام العمارة الأولى باعتبار أن المسجد كان أول من وظف القوس، فهو إذاً يحمل معنى ديني ليتوجه الفنان إلى تشكيل لوحات فنية عليه من أدعية وزخارف، وهو من نوع الأقواس الدائرية التي شاع استعمالها في العمارة الأموية ويعرف بعدة تسميات: باب العدل، باب الصلاة والمعروف فيها باب الشريعة نسبة للشرائع التي أقرها الإسلام، هذا ما جعل الفنان الغرناطي ينقش شكل اليدّ عليه إشارة إلى الأركان الخمسة للدين، كذلك يوجد نقش آخر على باب الشريعة يتمثل في المفتاح الذي يعبر في الأساس عن باب العدل باعتباره مفتاحا للقلعة أو القصر وللمفتاح دلالات كثيرة منها الفتوحات والانتصارات والفاتحة والمقدمة.

[1]. غرناطة وقصر الحمراء وصف لمدينة غرناطة القديمة وقصرها الاسلامي، مرجع سابق، ص 41.

باب الشريعة صمم تصميما هندسيا يتوافق والزخرفة الهندسية فالأقواس والقباب كلها أشكال هندسية زادت المدخل جمالاً حيث يفتح الباب بعقد حدوة في وسط البرج مع تدبيب حفيف وهذا النظام استعمل في التحصينات وفي القصور لزيادة قوة وحصانة البوابات في الأسوار، وعقد المدخل وجوانبه مبنية من الحجر المشعول محاط بإطار من اللبن"[1]

والغالب في زخارف الباب الطابع الدفاعي والوظيفي فجاء بسيطً لا يشير إلى جمالية، تستدعي منا التوقف وإمعان النظر، الغالب فيه دلالات دينية أو سياسية(التسمية، اليد، المفتاح)

من الزخارف الهندسية التي نلحظها في قاعة المشور المراوح المزينة بالخطوط والحلقات وقد جاءت كخلفية للاستعمال في نماذج فنية أخرى مثل الآيات القرآنية والزخارف الشعرية، وقد وجدت المراوح ذات الأسطوانات بالإطار الثاني أسفل القبة الخشبية هي بمثابة واجهة للنماذج الأخرى تتوسط الخط الكوفي أو تأتي في جنباته، وهي عبارة عن مروحة مزدوجة أحد فروعها على هيئة مشبك والفرع الآخر على هيئة منحنى[2]

ونجد هذا الشكل كذلك في أجزاء أخرى من قصر الحمراء مثل بهو السباع وقاعة السفراء لكن بأنماط مختلفة، وأشكال مغايرة، لكي لا توحي بالتكرار والرتابة، حتى أن هاته الزخارف طبعت عليها نقوش تختلف من جهة إلى أخرى حسب الفضاء وغايته الاجتماعية والجمالية كذلك ليجذب الزائر إلى هذه الأنواع والأشكال ويحاول إحصاءها وفهم الغاية من تطبيقها.

---

[1]. باب الشريعة (العدل) في قصر الحمراء دراسة تاريخية أثرية ابراهيم أبو رميس مجلة عصور الجديدة، المجلد 9، ع 1، 2019، ص 74.

[2]. الزخرفة الجصية في عمائر المغرب والأندلس، زرقي نبيلة، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم، كلية العلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية، قسم علم الأثار، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، ص 127.

والمراوح النخيلية تحمل عدة دلالات أهمها الحماية وبيان السلطة، والراحة وللمراوح عدة أنواع تختلف باختلاف الغاية المكان المراد استعمال هذا الفن فيه.

النجمة والأفاريز:

إنّ الزخارف الهندسية لحمة واحدة، يصعب التميز بينها ومن بعض المقاطع تتضح لنا أشكال طاغية مثل الإفريز الذي في مدخل بهو الأسود، أو داخل قاعة السفراء، وهو عبارة عن أشرطة مستطيلة الشكل محملة بالكثير من الزخارف الهندسية أو النباتية في شكل بتلات ومراوح صغيرة تتفرع منها سيقان، والظاهر في الأفاريز أنها واجهة إشهارية للعمارة باعتبارها شريطاً يحمل كم هائل من الوحدات الزخرفية، وعلى رأسها الزخرفة الخطية مثل الأدعية والآيات القرآنية والشعارات، فالإفريز هنا نموذج قاعدي لتسهيل العمل الفني على الفنان الناصري.

وقد جاءت الأفاريز مشكلة وحدة الفن الزخرفي في قصور الحمراء فمثلاً سقف قمارش نجد هنا منظور الجمع بين وحدات زخرفية مختلفة في إطار وحدة واحدة وهذا ما نتأكد منه عندما تقرأ النمط أو المخطط الأساسي للسقف، ففي قمارش تم ربط تشبيكات مختلفة بمخططتها الأساسية، فهناك تشبيكة مختلفة لكل نجمة أمّا الوزرة المرسومة فنلاحظ تبادلاً بين موضوعات مختلفة مثل الميدالية المفصصة والمثمن والنجمة ذات الثمانية أطراف"[1] وهذا ليتناسب الإفريز مع الفضاء الداخلي للقصر الذي يَكسوه الزليج كأنها صورة مكرة من الأعلى والأسفل، ولكن بنمط مختلف، وبفن مغاير، وذلك راجع للشريط الطولي لكل النوعين والزخرفة الهندسية تظهر في هذه الصورة

[1]. الفن الإسلامي في الأندلس، الزخرفة الهندسية، باسليو بابون مالدونادو، تر: على إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2002، ص 395.

الصورة رقم 15 : زخرفة هندسية من داخل قصر الحمراء [1]

الأفاريز في وضعها المعروف وهو السقف تحافظ على الفن الإسلامي من التخريب، كذلك تعطي للسقف جمالاً ورونقاً دلالة دينية لوجود تزين السقف، مثلما زين الله السماء بمصابيح، وهذه هي الغاية من هذا العنصر، جمالية وظيفية لتتناسب مع الفضاء المفتوح من اللون والضوء مثل ما هو في الحشور، الذي زادته الأعمدة جمالاً، في صورة كلية (فضاء خارجي وداخلي).

أماّ النجمة التي تلونت بعدة أشكال أخذت من أضلاع نجوم أخرى شكلاً لها في صورة رائعة ومبهرة من خلال وحدات منتظمة تتداخل مع فصوص من المقرصنات مشكلة السقف مثلما هو حاصل في قاعة بني سراج، قبة قاعة الأمتين أين امتزجت المقرنصات مع شكل النجوم والقبة مشكلة فضاء يشبه الفضاء السماوي أو ما نسميه بالأسقف النجمية.حيث هو عبارة عن بنية نجمية تتصل بالحجرة المربعة ولما اختفت كافة أضلاع تلك النجمات في القبة المشار إليها في قصر الحمراء، فإنّ النجمة الجانبية من صالة بني سراج قد غطيت بتكوين جميل من المقرنصات، إذْ يتكون مركزها من شكل مثمن، ومحاط بثمانية مثمنات أخرى، ترى فيها النجوم ذات الأطراف الثمانية"[2]

[1] موقع الالكتروني :www.alamy.com

[2]. الفن الاسلامي في الأندلس، الزخرفة الهندسية، مرجع سابق، ص 169.

الظاهر في الأشكال النجمية أنها ارتبطت ارتباطا وثيقا بالسقف (القبة) باعتبار النجمة مكانها الأصلي في السماء (بعد ديني) كذلك نجدها قد انسجمت مع المقرنصات باعتبار المقرنصات شكل ثلاثي الأبعاد يمثل جزء من المثلث الذي هو جزء من النجمة السداسية أو الثمانية، في شكل نوازل مرتبط مع بعضها البعض، وقد يتضح للمشاهد شكل آخر في السقف بالاضافة إلى النجوم المعينات التي أخذت شكل المربع المقلوب في قبة قاعة الأمتين

حيث نلاحظ من خلال هاته الأعمال الدقة الشديدة في تميز بها الفنانون الذين قاموا بالتصميم، غير أن تدقيق النظر في قبة الحمراء يشير إلى أن الفنانين الأندلسيين الغرناطيين لم يقتصروا على التقليد بشكل جيد أو أقل جودة بل وصلوا بها إلى درجة غير معهودة من الكمال والتعقيد، حيث تكرر مخططات القباب المضلعة التي ترجع إلى الخلافة في قرطبة إذْ نجد فيها تبادلا بين المثمنات والمعينات والأشكال النجمية ذات الأربعة أطراف وقد دخلت كل تلك العناصر في انسجام كامل بمهارة واضحة للعيان"[1].

والمعلوم هنا أن الوحدات الهندسية كتلة واحدة لا يمكن دراستها منفصلة عن بقية الوحدات إلاّ إذا كان البحث في مدلولاتها وسياقاتها من خلال الفضاء المكاني أو النواميس و المعتقدات التي يؤمن بها الفنان والظروف التي شكلت هذا النسق ولكن التراكمات الهندسية كلها تحتويها شكل واحد وهو المراد مثلما هو حاصل في قاعة الأمتين، إذا أراد الفنان أن يخرج بشكل النجمة في حيز مثمن

العادة هنا هي ارتباط شكل بشكل آخر محدداً الغاية من الفن وهي الترابط والتكرار والوحدة في سياق لا يمكن فصله من خلال الوحدات الصغيرة وصولا إلى المقرنصات والقبة.

[1]. الفن الإسلامي في الأندلس، الزخرفة الهندسية، مرجع سابق، ص 168.

القباب:

عنصر معماري وفي نفس الوقت عنصر هندسي ارتبط كثيراً بأشكال هندسية أخرى مثل النجمة والمثلث والمضلع الذي يمثل قاعة القبة في الغالب كذلك أشكال مثل المسننات والفصوص، فمثلا أبراج قصر الحمراء التي عادة ما يتم تسقيفها عن طريق البناء أخذت تتزين بقباب خشبية وهي تلك التي تعتبر صورة بنيوية من تلك القباب الصغيرة الكائنة على البلاط وعلى البنية الخاصة بالبرج العلوي للبرطل وكليهما من الخشب، ولهذه القباب قواعد مكونة من ستة عشر ضلعا وبذلك يكون لكل جانب البنية الزخرفية الخاصة به"[1]

فتحولت القبة في قصر الحمراء إلى عنصر جمالي بامتياز بشكلها الجميل تتناسب والفضاء الخارجي (الجنان) من خلال عناصر معمارية جسدت روح الفنان المسلم، وبهذا تحولت العمارة ذات القباب من شكلها العسكري الدفاعي (أبراج مراقبة) إلى وظيفة جمالية جسدت مدى براعة الفنان الناصري في استخدام القباب والأبراج إلى لوحة فنية آسرة وتصبح زينة للقصر من خلال وضع عدة زخارف في واجهة الأبراج مثلما هو حاصل في برج الأسيرة، وبرج البرطل، وبرج السلاح، وفيما يتعلق بهذا الجانب وهو القباب لأغراض جمالية استحدث هذا النوع الصغير من القباب في الأجزاء المذكورة وهي قباب صغيرة ذات الثمانية فصوص (gallones) والموجود في إطار أشكال نجمية مكونة من ثمانية أطراف فإننا في الفن الإسلامي في الأندلس يمكن أن ترى نماذج لذلك في العديد من الزخارف الجصية في قصر الحمراء، كما أقيمت من مواد البناء ، وهنا تبرز القبة قبة بوابة السلاح بقصر الحمراء والقبة القائمة على

[1] الفن الإسلامي في الأندلس، الزخرفة الهندسية، مرجع سابق، ص 178 . 179.

الممر الداخلي بها ثمانية فصوص أما القبة القريبة من الخارج وفيها ستة عشر فصاً، فهي بوابة الروضة بقصر الحمراء"[1].

الارتباط الوثيق الحاصل بين تلك الأبراج الصغيرة التي زينت بالشمشيات والقباب الصغيرة وهي تعلو أجزاء من قصر الحمراء أو بوابات لها تبين لنا أنَّ العمل تطلب جهد كبير حتى يصل إلى هذا الكمال و الجمال والتعبير عن رياض الجنة وما تحمله من معاني من خلال التوزيع المنظم والرائع في أجزاء مهمة في القصر مثل جنة العريف، برج الأسيرة، فالعلامة الخاصة بالقباب واضحة هنا كل الوضوح.

الواقع يقول أن القبة في قصور الحمراء ليست وظيفية إلى تلك الدرجة التي عرفت عنها العمارة العسكرية (القلاع و أبراج المراقبة) أو العمارة الدينية (المساجد والأضرحة) فالغالب هي وظيفة جمالية فقط وذلك عن طريق توفير جو من الراحة النفسية والبصرية في الشكل العام لقصور الحمراء، فعندما ننظر إلى قصور الحمراء كما هي فلا شيء منها يحمل تأثيرات مبان في مناطق بعيدة، فقد كان التراث ذو الأصل الاسباني قوياً بحيث أنه اكتفى بأن يتأمل ذاته ويتأمل عمارة المغرب الإسلامي خلال النصف الثاني من القرن الرابع عشر، حتى يخرج للحياة هذه العمارة الرقيقة الفخورة بنفسها من خلال قصور يوسف الأول وكذلك قصور محمد الخامس بشكل خاص، إنّ العمارة المسطحة الإيحائية والصغيرة للحوائط و بوائك الصحون والحدائق والنوافذ العالية ذوات العقود مصف الأسطوانية والإطارات التي تحيط بالكوت والهوس بعقود وقباب المقرنصات هي التي تحدد ملامح عمارة الحمراء، بحيث تراها مشهدً أو حقلة معمارية تضرب بجذورها في الخيال والشعر أكثر منها صلة بالواقع"[2]

[1] الفن الإسلامي في الأندلس، الزخرفة الهندسية، مرجع سابق.

[2]. العمارة الإسلامية في الأندلس، عمارة القصور، باسليوبابونمالدونادو، تر: على إبراهيم المتوفي، المجلد 4، ط 1 المركز القومي للترجمة، 2010، ص 44.

فالعناصر المعمارية الهندسية بما فيها القباب تشكل نمط جمالي واضح في عمارة الحمراء فذلك التراكم الحاصل في أجزاء كثيرة من هذا الصرح.

المطلب الثالث :الأدعية والشعارات والآيات القرآنية

إنّ وجود الخط العربي في زخارف الحمراء ليس حكراً على النقوش الشعرية و إنماّ تجاوزه إلى شعارات وأدعية و آيات من الذكر الحكيم الغالب فيها التوجه الديني من خلال رموز ودلالات موحية تربط الفنان المسلم بربه.وشعار بني نصر خير دليل على ذلك " ولا غالب إلاّ الله" الذي تجاوز من كونه عنصراً جمالي من الخط العربي إلى قرار السلطة والقوة لله عزّ وجل، فأصبحت جدران الحمراء واجهة لهذا الشعار الذي يمثل العائلة المالكة للمكان، وكان الخط الكوفي النسخي مادة له، ففي تلك الفترة بلغ الخط الكوفي أوجد تطوره في أقطار الإسلام الغربية (الأندلس) كما صار الخط النسخي ينقش في قصور بني نصر في قصائد من نظم شعراء البلاط فمثلاً قبة العرش كان يعلوها إطار كتابي بالخط النسخي بمنتصف جدران قاعة المشور نصه "لا غالب إلاّ الله ، الملك لله، العزة لله، القدرة لله" وهناك عبارات كتبت بالخط الكوفي المظفور بمنتصف البدار المتواجد جهة يسار المدخل قاعة السفراء"اللهم لك الحمد دائما، ولك الشكر دائماً" تتوسط الشمسيات خلف مجلس الملك بالخط الكوفي العبارة "الحمد لله"[1] والملاحظ هنا أن جلّ النقوش كانت بلغة القرآن تحمل معاني القدرة والرحمة والملك والعزة لله للتناسق مع الغاية المرادة وهي إرضاء خليفة الله بربط اسمه باسم الله في الكثير من المواضع والصورة توضح هذا التوجه الفني

[1]. المنظومة الزخرفية الناصرية بقصر الحمراء، نبيلة زرقي، مجلة الرواق للدراسات الاجتماعية والإنسانية، مج 08، ع 1، ص 198. 199، بالتصرف.

الصورة رقم 16 : أدعية بالخط العربي (العزة لله) [1]

وغير بعيد عن هذا الموقع قاعة "قمارش" حيث ترى تعبيراً في قصر الحمراء "الله العدة" بالخط الكوفي وتمتد حروف لفظ الجلالة إلى قمم و أقواس مظفرة تحصر بقية التكوين كل ذلك مزخرف بزخارف على شكل أوراق تحصر بينهما شكل شبه مثمن مستدير بالخط النصري القريب من الثلث نص "لكل شدة" ليكتمل النص "الله العدة لكل شدة" وسط عقد مسنن بوطر حشوة نباتية من كيزان الصنوبر، مكوناً ثلاثة أقواس صدفية في قاعة قيمارش ويبدأ النص واضحاً "لكل شدة" يدنوها نص "وما بكم من نعمة فمن الله" نص الآية (53) من سورة النحل، تبدو وسط إطار بيضاوي ممتد"[2].

فالفنان المسلم ليؤكد أن فنها مصبوغ بطابع ديني رابط الأدعية والشعارات مع آيات من القرآن الكريم مثل ما هو حاصل في بهو قمارش ليربط الجمال بالدين، جمال الخط العربي من جهة، وتلك الخرائط المتدلية (الأرابيسك) تنحني مع الحروف مشكلة نسيج مترابط مع الآيات القرآنية أو الأدعية.

ويعتبر باب "الشريعة" المدخل الرئيسي لقصر الحمراء اليوم وقد نقش على قوسه سطران كتبت فيهما بخط أندلسي متشابك العبارات التالية: "أمر بناء هذا الباب المسمى باب الشريعة اسعد الله به شريعة الإسلام، كما جعله فخراً باقيا على الأيام، مولانا أمير المسلمين السلطان المجاهد المقدس أبي الوليد بن نصر

[1] موقع الالكتروني :www.alamy.com

[2]. الخط العربي في الأندلس، قصر الحمراء أنموذجا، إياد كاظم هادي جلو، مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع، كلية الإمرات للعلوم التربوية، ع 65، مارس 202، ص 107.

كافي الله في الإسلام صنائعه الزاكية وتقبل أعماله الجهادية... فتيسر ذلك في شهر المولد العظيم من عام تسعة و أربعين وسبعمائة... جعله الله عزة واقية وكتبه في الأعمال الصالحة الباقية"[1]

هذا كله في مدخل القصر يوضح مدى تعلق الفنانين بهذا الدين من خلال تلك الأدعية المنسوبة لأبي الوليد فمعاني التضرع والدعاء بادية في هذا الشريط الذي نقش على قوس المدخل مثل معاني "شريعة الإسلام، أمير المسلمين، كافي الله، تقبل أعماله" كلها تدل على الإذعان للوالي الذي أقره الله سلطاناً وخليفة، وشاهداً تاريخياً على حقبة أبي الوليد.

وفي فناء "الريحان" نجد الكثير من النقوش الشعرية والآية القرآنية والشعارات وعلى سبيل المثال فقد نقشت في زوايا الفناء العبارات الآتية: النصر والتمكين والفتح المبين لمولانا أبي عبد الله أمير المؤمنين، والآية التالية: "وما النصر إلاّ من عند الله العزيز الحكيم..." وفي النهاية الجنوبية لهذا البهو يوجد باب عربي ضخم هدمت الأبنية التي كانت من ورائه ولم تبقى منه سوى بقية خربة وتوجد في هذه الأطلال بعض النقوش منها "ولا غالب إلاّ الله" "عزّ لمولانا السلطان أبي عبد الله الغني بالله"[2]

وهنا يتضح أن الرموز والأدعية والآيات القرآنية قد حددت سياق تاريخي للقصور فمثلا الدعاء إلى الخليفة "أبي عبد الله" بالنصر والعزّ والتمكين يشير إلى أنه شارك في إعمار هذا الجزء من القصر، كذلك تشير إلى أنها حقبة الانتصارات، والحروب التي قادها مع الاسترداد التي قام به في جهات أخرى مثل إشبيلية، وهي دعاء بالنصر والثبات على الحق، وبيان الولاية، والمولات لهذا الخليفة المظفر، الذي شهد معه قصر الحمراء ابداعاً آخر من الجمال(بهو الريحان).

---

1. قصر الحمراء في غرناطة صرح من أيام العرب المجيدة، مرجع سابق، ص 55.
2. الآثار الأندلسية الباقية في اسبانيا والبرتغال، مرجع سابق، ص 178.

وبالعودة إلى قاعة "قمارش" التي تمثل مستودع هذا النوع من الزخارف تتباين مع خطوط وسيقان في أعلى السقف شعارات براقة وأدعية للخليفة بالحفظ والصون وأروع ما في بهو قمارش زخارف قبته التي لبثت محتفظة بنقوشها الأصلية، أما نقوش الجدران فإنها مع جمالها ليست إلا تحديداً مقلداً لنقوشها القديمة، قام بها الفنانون الإسبان وقد نقشت في عقد باب "السفراء" العبارات الآتية: الحمد لله على نعمة الإسلام" عزّ لمولانا أبو الحجاج عزَّ نصره"[1]

ويظهر في هذا الجناح أن الزخارف قد مسها الترميم في كثير من أجزائها بفعل التقادم أو التغريب لكن الإصلاحات التي قام بها علماء الآثار والتحسينات لم تكن بتلك الجودة التي عليها الزخارف الباقية على الجدران، وعلى الرغم من هذا بقيت شاهدة على الجمال الذي كانت عليه أول مرة، وتحمل نفس الاشارات والدلالات التاريخية والدينية والحضارية، هذا هو مكمن الجمال فيها عامة إن كانت بلغة الكريم وبخط كوفي يسمح بإضافة تحسينات أخرى في الإطار المراد تزينها، مما يكسبها قيمة فنية وجمالية أخرى.

وفي نفس الجهة نقشٌ في الدائرة العليا للبهو العبارات الآتية مكررة باستمرار "عزّ لمولانا السلطان أبي الحجاج" ونقشت في أسفل مدار القبة بحروف بيضاء نص سورة تبارك وأولها: "بسم الله الرحمن الرحيم تبارك الذي بيده الملك وهو على كل شيء قدير الذي خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملاً وهو العزيز الغفور الذي خلق سبع سموات طباقا ما ترى من خلق الرحمن من تفاوت فارجع البصر هل ترى من فطور ثم ارجع البصر كرتين ينقلب إليك البصر خاسئا وهو حسير"[2]

وكأن الفنان يحاول استدراج المشاهد إلى تفسير الآية من خلال العالم، والفضاء الذي هو فيه تماثل في خلق السموات والأرض بذلك الاتقان والكمال مثل ذلك الاتقان النسبي الذي يريده الفنان في صناعته لهذا

---

1. الآثار الأندلسية الباقية في اسبانيا والبرتغال، مرجع سابق، ص 181.
2. نفسه، ص 182.

الجزء، فالزخارف أبداً لم تكن جميلة لولا التعبير الذي حملته من خلال تطبيقها على العمارة نقشا، صورة، ومعنى ونقرأ في جدار المشرفية وهو الجدار الشمالي للبهو هذه العبارة منقوش أعلاها: "النصر والتمكين، والفتح المبين لمولانا أبي الحجاج أمير المسلمين نصره الله" مكررة مراراً ثم نقرأ كذلك هذه العبارات في الدوائر العليا لجدران البهو مكررة: عزّ لمولانا السلطان، الملك المجاهد أبي الحجاج عزّ نصره" [1]

والقول كل القول أنّ العناصر الزخرفية خاصة منها الآيات القرآنية والأدعية جاءت لتثبت معتقد الفنان وكيانه وترسم رحوه في هاته النماذج الذي يحمل في كيانه العقيدة فصهر ذلك التفاعل على جدران القصر وأبهائه في شكل مرجعيات دينية خطوط و أشكال، آيات وأدعية، ليعبر عن حبه وتعلقه بهذا الدين في لحظات اللاوعي يسرح فيها الفنان بريشته محاولاً أن يتلقف ويتصيد تلك النماذج ويحاول صهرها في بوتقة الفن. معبراً فيها عن قوة خليفة الله في الأرض بعبارات المديح والدعاء فهذا التمدد الزخرفي في فضاء القصر هو ما خلق ذلك الجو من السعادة والغبطة، حين رؤية هاته العناصر المعمارية خاصة ما تكرر منها، لأنّ معلوم التكرار التأكد والثبات ومحاولة إبراز أهمية الجزء الذي تكرر سياقه "أبي الحجاج" لبيان سلطته وقوته، وأحقية ولايته، ومساهمته في هذا الصرح وحفظه للدين، هذا ما لاحظناه من خلال هاته الأدعية لخلفاء بني نصر، كذلك شعارهم "ولا غالب إلا الله" الذي أصبح يمثل سمة بارزة، فهذه الخصائص الجمالية تؤكدها الحركة التي نجدها في الفن الإسلامي من خلال التكرار الذي نستطيع أن نعطيه الصفة الغنائية فعلى الرغم من خطورة التكرار في العمل الفني عام نجد الفن الإسلامي قد أقدم عليه بشجاعة وثقة دون أن يرتبط التكرار فيه بالرتابة المملة، وذلك نتيجة لطريقة و أسلوب توظيفه، فهو ليس تكرارا ميكانيكيا لا يحمله من معاني التأكيد على الإيمان"[2] و إنّما هو تجسيداً لما هو موجود في

---

[1]. الآثار الأندلسية الباقية في اسبانيا والبرتغال، مرجع سابق، ص 182.

[2]. مفهوم الحركة والزمن في التصميم الزخرفي الإسلامي لقصر الحمراء، صفا لطفي مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مج 6، ع 3، جماعة بابل، مركز بابل للدراسات الحضارية والتاريخية، العراق، ص 44.

الدين الإسلامي والكلام هنا يخص كلام الله الذي نجد فيه هذا النوع من الأساليب وهو أسلوب التكرار لكن بقي محافظاً على بلاغته وبيانه والسورة التي شاع في هذا الأسلوب هي سورة الرحمن، يدل على أن الفنان له من الثقافة الدينية ما يؤهله لأن يرسم جسراً من معاني القرآن الكريم في خاصية التكرار ويتجاوز بها وعاء الحروف إلى وعاء الصورة الناطقة بالجمال والحسن في التراكيب تتجاوب ولغة فنه.

وفي بهو الأسود توجد بعض النقوش والتي جاءت في ثناي العمل الهندسي خاصة النقوش الموجودة على الأعمدة الرخامية ذات اللون الأبيض الذي كسريه الفنان المسلم ما وُجد داخل القصور لكي تتناسب مع الوضع الخارجي للفناء ومن بينها النقوش التي كتبت بالخط النسخي أو الكوفي الجميل على الجدران والأعمدة، والنافورة نفصلها فيما يلي: نقش شعار "ولا غالب إلا الله" بالنسخ والكوفي في الجانب القبلي وراء الأعمدة وفوق رأس كل عمود من الأعمدة التي تحمل القبة ونقش على رؤوس الأعمدة في المجموعتين الأخريين "عزّ لمولانا السلطان أبي عبد الله العني بالله" في الداخل وراء القبة في صدر البهو الصغير الذي يلحق بالفناء من الناحية البحرية العبارات الآتية: "أبو عبد الله أمير المسلمين" النصر والتمكين والفتح المبين لمولانا أمير المسلمين" "ولا غالب إلا الله"[1]

المطلب الرابع :الزخرفة النباتية

تعتبر التنسيقات والزخارف النباتية في عمارة قصر الحمراء أحد أهم الصور التي مثلت واجهة العمارة وتبين براعة الفنان الناصري الذي وصل نضجه إلى ريشته نحوى الطبيعة ليمثلها ويحاكيها مراعيا في ذلك الدلالات الدينية التي منعت تصويره لذوات الروح فأفرغ مكبوتاته في فروع وسياقات تتمدد وتتفرع طوليا وعرضيا نحو السماء طالبة العلا فتكون أشكالاً لا حدود لها من البراعم والزهور والوريدات داخل سياق

[1]. الآثار الأندلسية الباقية في اسبانيا والبرتغال، مرجع سابق، ص 185.

الزخارف الهندسية والخطية وقد رسمت في الفن الإسلامي زهرة القرنفل، البزيلاء، ورقة العنب وقد تنوعت أشكال الأوراق و حافاتها كما اعتمد الفنان على التكرار والتقابل والتناظر وضح وحداته الزخرفية للحصول على التكوينات الزخرفية وهذا الأمر ساعده على إيجاد نسقه وطرازه في تكوين اللوحة الفنية[1] مراعيا في ذلك الأولوية بين الزخارف الهندسية والنباتية إذ أن هذا النوع (فن الأرابيسك) أو التوريق فن ثانوي تجميلي تزييني يكون تكملة للزخارف الأخرى تحت مبدأ الفن للفن وهي الوظيفة التي ساعدت الفنانين لإخراج مكبوتاتهم في شكل أوراق متدلية وسيقان تحتوي الحروف التي صنعت جدران الحمراء وقد اختلفت أراء الباحثين حول تفسير هذه الزخرفة فيما يرى بعضهم أنها مجرد زخرفة لا تحمل دلالات رمزية و أن مبحثها الرغبة في تغطية المساحات والسطوح والفزع من الفراغ والنفور منه ويرى بعضهم الآخر ان هذه الزخرفة ترتبط بالعقيدة الإسلامية وفسروها تفسيراً ميتافيزيقيا مؤكدين على أن فكرتها الأساسية هي السعي اللانهائي نحو الإيقاع إلى ما وراء الإشكال"[2].

فالتسامي هنا يقصد به تجاوز حدود الشكل والحروف إلى أفاق أخرى عن طريق التمدد والتسامي نحو السماء ونجدها في كثير من الأحيان مرتبطة بالزخرفة الخطية المقرونة بآيات من القرآن الكريم بالخط الكوفي لتوحي بالحركة وعليه فإن الفنانين في قصور الحمراء أعطوا له مكانة مقدسة فهو أول الخطوط التي نسخ بها القرآن الكريم فطوروا في أشكاله و أبدعوا في زخارفه وأخرجوا من نهايات حروفه أشكال

[1]. المنظومة الزخرفية الناصرية بقصر الحمراء، مرجع سابق ص 189.

[2]. الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية، دراسة في ميتافيزيقيا الفن الإسلامي عبد الناصر ياسين، مكتبة زهراء الشرق، ط1، القاهرة، مصر 2006 ص 122.

عديدة من الجدائل والضفائر وسخروها لخدمة تنميقاتهم ومن أبرزها تضافر سيقان الألف واللام في وسط وفي أعلى الكلمات[1]مثل الشكل المبين في الصورة.

الصورة رقم 17 : زخرفة نباتية وريدات وتفريعات نباتية [2]

وعليه فإن التوريقات موجودة في أجزاء مختلفة من قصور الحمراء جاءت لتزيد الرؤية وضوحا وتعطي للقطعة والسبيكة بعدا حضاريا آخر فيتحول العنصر النباتي من شكله العادي إلى عنصر حي يحرك الخطوط والأشكال بجعلها ناطقة بما تحتويه من معاني الجمال والرقة إذا قلنا الخط العربي وقد وجدت السيقان في مختلف أرجاء القصور إذ تبرز كخلفية للزخارف الكتابية كما تنبثق منها المراوح النباتية وقد شكلتا السيقان النباتية بقاعة المشور "خلفية للزخارف الكتابية وهي ذات شكل حلزوني تنبثق منها مراوح نخلية داخل إطار بمنتصف الجدار المحيطة في القاعة المذهبة، تظهر سيقان دائرية رفيعة تنبثق منها مراوح نخيلية داخل إطار عمودي على عقد المدخل وتتواجد أيضا رفيعة جداً تتفرع إلى غصنين متقاطعين داخل لوحة الأرابيسك في الجهة المقابلة للمدخل[3] والملاحظ هنا أن السيقان تمتد بحثا عن الفراغ تشكل بنفسها نوعا أخر من الزخارف النباتية غما براعم أو زهور أو وريدات تحول يؤكد البراعة

---

[1]. جماليات التصميم الزخرفي الأندلسي لقصور الحمراء في غرناطة، حازم حساب محمد علي، دار الهادف الثقافية، ط1، عمان، الأردن 2014، ص 215.

[2] الوقع الالكتروني :www.alamy.com

[3]. المنظومة الناصرية لقصر الحمراء، مرجع سابق، ص 1195 . 1196.

الفنية للفنان الغرناطي وكيف أثر مناخ الأندلس وطبيعتها الجميلة على ريشة الفنان فحولت ذلك الفضاء الخارجي الغني بمجموعة هائلة من الجنان والأشجار والنوافير (السواقي) إلى ثنايا العمل داخل فضاءات القصر حيث استطاع الفنان الناصري أن يدخل عناصر مختلفة من الزهور والوريدات بحيث بوضوح تنوعها وتعدد بتلاتها ومن بين الأمثلة على ذلك وريدة ذات ثماني بتلات تتوسط السناجب التي تعلو المدخل المؤدي إلى قاعة المشور كما تخللت دوائر هندسية صغيرة الحجم ببواطن عقود البائكة التي تتقدم القاعدة المذهبة وتزين تاج أحد الأعمدة المرمرية التي تحمل البائكة وهي تتكون من سبع بتلات "[1]

هنا يظهر الشرح الذي ذكرناه أنفا أن محور الزينة والخلفية المناسبة للأشكال الهندسية والخطوط العربية الزخارف النباتية التي تنوعت وتعددت في إطارات رخامية وعلى الأعمدة التجانية وعلى أحواض وبركة السباع ترتبط ارتباطا وثيقا بالطبيعة معبرة عن الحياة والنماء والسعادة فالزخارف الهندسية المزينة بالتوريقات النباتية المتشابكة الأوراق والزهور في فضاءات تصميم النقوش تتألف برقة وتناغم مع حروف النقش الكتابي دون أن تغير من معناه أو تختلط بها بل تزيدها وضوحا وجمالا بشكل لم تعهده في الآثار الإسلامية الأخرى إلى جانب ما تتميز به النقوش من مضمون بليغ وشكل متقن وآلية تنفيذ مبتكرة"[2].

هذا التغيير في الوظيفة من فضاء إلى فضاء ومن سياق إلى سياق يحمل دلالات ومضامين تشير إليها بعض الزخاريف الهندسية أو الخطوط العربية فقد لوحظ رسم السنبلة التي تتشعب بقوة وحيوية أو أشكال من الزهور والبراعم وجميعها تنعقد في تكوينات جمالية بديعية ترى فيها بعض الباحثين أنها ترمز إلى الحياة الآخرة ونعيمها و إلى الحياة المتجددة وانبعاثها الموت"[3]

---

[1]. نفسه، ص 1196.

[2]. جمالية التصميم الزخرفي الأندلسي لقصور الحمراء في غرناطة، مرجع سابق ص 213.

[3]. الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية، دراسة في ميتافيزيقيا الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 121.

لذلك نجد أن علاقة تمثيل الزخارف النباتية عن المدلول الديني فساهمت ولو كعنصر ثانوي يوافق الزخارف الأخرى في عملية الزينة فقاعة السفراء قد كسيت جميع جدرانها الداخلية بزخارف نباتية وهندسية مختلفة مع أفاريز عديدة من الكتابات العربية بالخط النسخي البديع نقشت فوق أرضية من الزخارف النباتية الرائعة[1]

ومن بيان هذا القول أن الزخارف تمثل القاعدة الأولى التي يستدعيها الفنان كأنها إطار في لوحة زيتية تهيأ لوضع أساسات فن جديد ليست هي بمؤثر على الموضوع الفني و إنما مساعد وموضح للغاية من الفن أو الزخرفة المراد تمريرها إلا إذا توسطت الحروف مجموعة من الزهور التي استعملت في زخارف الحمراء التي تدل على الإنبعاث والولادة وهي نفس الفكرة المعروفة عند كافة النباتات حيث تنتقل من كونها بذرة في الأرض لتخرج في استطالة بحثا عن الهواء والضوء وهي حاجة وظيفية لكي تنمو لكن النباتات في شكلها المزخرف في جدارات الحمراء تبحث عن الحياة التي هي اصل الكائنات في شكلها المتمدد المتصاعد فالعلاقة بينهما علاقة تماثل وإبداع يتحول فيها الجماد إلى حركة من خلال تماثلات يأخذها الفنان من فضاءات خارجية (الطبيعة) إلى فضاء داخلي أو لوحات فنية (الزخارف النباتية) هذه الزخارف مجسدة في جميع أركان القصر بهو السباع، قاعة الأختين، فناء الريحان... إلخ بمعنى أن حصر هاته الزخارف في معنى واحد أو سياق واحد أمر خاطئ فسياقات الزخارف هنا حضارية دينية اجتماعية ... تحكي عن امة أصلت و أرخت لحاضرها من أجل الجيل القادم فالفنان الغرناطي أراد بعداً أخر من خلال هاته الأنواع من الزخارف زهوراً، وريدات، سيقان، صنوبريات هاته الأخيرة تتواجد داخل مربع يتقدم إطار كُتب عموديا جهة يمين المحراب (القاعة المقرنطة) وفي قاعة الأختين صنوبريات ذات

[1]. غرناطة وقصر الحمراء مقدمة في تاريخ المدينة والأهمية المعمارية للقصر، بليح محمد توفيق المجلة التاريخية المصرية، الجمعية التاريخية المصرية المجلد 16، العدد 16 . 1969، ص 32.

حراشف تحيط برؤوس الأطباق النجمية وفي جنة العريف تتوسط الصنوبريات ذات الحراشف أشكالا في نصف بباطن العقد بالقاعة"[1].

كذلك نجد في الجناح الثالث في القاعة المقرنصة أزهارا تزين بنيقات عقد المدخل أما في قاعة بني سراج نجد وريدات داخل مضلعات سداسية تعلو الكسوة الزليجية يمين المدخل وفي بعض البنيقات يتكرر في قاعة الأختين[2]

[1]. الزخارف الجصية في عمائر المغرب والأندلس، مرجع سابق، ص 139.

[2]نفسه، ص 138.

خاتمة

يمكن القول أن العمارة الإسلامية وعلى رأسها قصر الحمراء قد شكلت نموذجا لتزاوج الجمال والحضارة في موروثها المادي والمعنوي من خلال ذلك السجل الحافل في رمزياتها وإسقاطاتها الديبنية والسياسية وبعدها الوظيفي ذي الطابع الاجتماعي

- العمارة الاسلامية لا يمكن صبر معايير الجمال فيها وحصرها في قياس معين سواء في وحداتها الزخرفية أو التصميم العام
- العمارة الاسلامية كيان حي متحرك يحكي حقبة سمو الحضارة العربية الاسلامية من خلال ذلك التطور الملحوظ في شكلها الخارجي والداخلي
- العمارة الاسلامية تميزت بطابعها الديني بشكل بين في العمارة الدينية و المدنية
- العمارة الاسلامية ليست كيانا جاء من العدم وإنما تأثرت بمشارب وروافد كانت تمثل بوابتها للتميز والابداع من خلال التأثر بنموذج العمارة البيزنطية واليونانية والفارسية
- العمارة الاسلامية مرت بمراحل مثلت منحنى تصاعدي من البساطة إلى التقليد ثم الابداع
- العمارة الاسلامية تمثل بوتقة انصهرت فيها جميع الفنون والحرف كالزخرفة والزليج وتعشيق الزجاج وصناعة الخشب والنسيج

- "فن الأرابيسك"هو أحد أساسيات الفن الإسلامي؛ ، ومن خلال التسمية (أرابيسك) فإننا نرى حضور الإشارة المباشرة إلى الهوية العربية على الرغم من أن كلمة "أرابيسك" ليست عربية؛ فعلى الرغم من أن الدرس الزخرفي عند المسلمين يرجح أنه استُلْهِمَ وتُعُلِّمَ من الحضارات الأخرى السابقة، إلا أن الاجتهاد العظيم من قبل الفنانين والزخرفيين المسلمين جعلهم يكتسبون للحضارة الإسلامية تسمية خاصة في الزخرفة تحت المسمى الآنف الذكر.

- الخط القرطبي أو الخط المغربي لم ينشأ نشأة مستقلة ولا نشأة مُتَحَيَّنَة على الإطلاق وإنما مسه التطور محدثا النقلة النوعية من الخط الكوفي إلى الخط القرطبي، فمناط القضية أن الأندلسيين انتقلوا من الخط الكوفي إلى الخط اللين الدقيق، مما نتج عنه شكل جديد من الخط العربي.

- لقد اسْتُعْمِل النحت على الجص وعلى الرخام بكثرة واستعاض الأخير بالزخرفة وبالكتابة الخطية؛ ويبدو أن المسلمين لم يتوقفوا عند مجرد نقل هذه الفنون الداخلة إلى الاندلس وإنما قد أصبغوا عليها مسحة أندلسية خاصة بطبائع الاجتماع في تلك المنطقة بعد الاختلاط مع أجناس متعددة وأذواق متخالفة وليس بمتشابهة، مما جعل الأندلس تكتسي طابعا أندلسيا خالصا حتى وإن كانت الاستلهامات من مناطق أخرى؛ إلا أن استلهام فكرة الشيء لا يعني أخذ قالبه كما هو... بل يبقى بالإمكان تغيير هذا القالب تماما وإخراجه في صورة غير مألوفة ترقى به إلى ابتكار شيئ جديد في مجال معين.

- أما فيما يتعلق بالعمارة الدينية، فإن الحضور القوي للدين الإسلامي في نفوس المسلمين جميعا جعل من البديهي أن تكون العمارة الدينية أكثر تفوقا بكثير من نظيرتيها المدنية والعسكرية، وبالتالي فإننا نعتقد أن الأندلس كغيرها من بلاد الإسلام حظيت فيها العمارة الدينية بكل اهتمام، وفي الأندلس خصوصا، تشربت كل فنون العمارة في المجالات الأخرى من فنون بناء الجوامع والمساجد وخاصة جامع قرطبة المهيب الذي يظل عمرانه راسخا حتى يومنا هذا في أبهة عجيبة، وفي صورة فريدة تعكس الطابع الإسلامي الأندلسي بشكل لا تشوبه شائبة على الإطلاق، حتى ولو تغير الجامع إلى كنيسة أو إلى أي ما تغير إليه... المهم هنا هو الروح المعمارية التي يكتسبها الجامع من خليط متجانس وعظيم يتمثل في كل من الزخرفة والهندسة والابتكار في العقود والحدائر وما إلى ذلك مما لم يسبق إليه أي نصب معماري من قبل.

- على الرغم من أننا نستلمح السبق الجلي للعمارة الدينية على العمارة المدنية والعسكرية، إلا أننا لا نقضي بتأخر الأخيرتين تأخرا معيبا، ولكننا نذهب إلى أن العمارة الدينية، لما للدين من قيمة كما أشرنا، جعلها تتفوق بشكل غير طبيعي، وفي مقابل هذا نجد أن العمارة المدنية المتمثلة في المدن والشوارع والقصور لا تنقص شيئا عن أجمل عمارات الحضارات الأخرى، ذلك بأنك تجد – على سبيل المثال – الجمال الأخاذ الذي تتخيله في الزاهرة والزهراء والوظيفة الجليلة التي ستلمحها بمجرد أن تشاهد صورة قصر الجعفرية وبالضبط في المستوى الذي تدرك فيه الجمال الفائق والإتقان والتخطيط الهندسي ثم القدرة الوظيفية على الدفاع عن طريق الأبراج التي توجد فيه.

- ثم إنه على الرغم من أن باسيليون بابون مالدونادو – فيما يخص المدن – يذهب إلى أن المسلمين ليس لهم باع عظيم في تخطيطها أول الأمر، ولكن هذا– حتى وإن قبلنا نقطة احتفاظهم بالمخططات الأولى نظرا لضيق الخيارات التي تتيحها الطبوغرافيا في مناطق محددة – لا يمكن بأي حال من الأحوال أن ينفي أن المسلمين أفادوا من الدرس الأجنبي فيما يخص هذه النقطة ونقاط كثيرة أخرى، ثم سيحسب لهم تشييد الكثير من المدن في الأندلس واعتماد مخططات خاصة تناسب أعمال خلافتهم وأعمال ساكني مدنهم؛ ثم إننا لا يجب أن نغفل عن حقيقة أن ألفونسو حافظ على معظم مخططات المدن الإسلامية في الأندلس بعد غزوها، ونحن – في هذا الصدد – لا نريد القول بأن هذا ممنوع أو غير مسموح به أو إنه معيب في أمر من الأمور، ولكنما الامر متوقف على اعترافنا بذائقة أصحاب القرار فيما يخص هذه البقايا، واحتفاظهم بها ونجاحهم في تطويعها فيما يخدمهم يعبر، في واقع الحال، عن ذوق ووعي كبير بالوظيفة المرتجاة من هذه الأشياء الباقية، وهو يوضح من طريق آخر معرفتهم بهذه الوسائل وينفي جهلهم بها.

والنقطة الجوهرية التي ستكون طريقا إلى الإنصاف هي أن المسلمين قبل/منذ وصولهم إلى الأندلس، أفادوا كثيرا مما تعرفوا إليه من قبل إن في ميدان الفنون أو في ميدان العلوم أو في ميادين أخرى، ولكن الإنصاف يقتضي، أيضا، أن نشير إلى أن ما أفاده المسلمون مما مضى ومن غيرهم من الحضارات قد تم تكريسه بعناية فائقة في الأندلس، مما جعل الأندلس في زمانهم جنة فوق الأرض بالبساتين والعمران الجليلة، وسيكون من الإنصاف اللازم أن نعترف بأن المسلمين في الأندلس بزغت لهم سوابق في مجالات معينة لم تسبقهم إليها الكثير من الأمم، كما يجب أن ننوه إلى لا ضرورة في القول عن كل ما سُبق المسلمون إليه هو استلهام، ففي كثير من الأحيان يعجز علماء الآثار عن إثبات ما إذا كان الشيء هنا هو استلهام عن الشيء في مكان آخر خاصة إذا تبين عدم اتصال الشيئين ببعضهما البعض، وإنما يمكن أن ينبت شيء هنا يشابه شيئا في مكان آخر فقط لأن صانعهما هو عقل بشري يمكن أن يتوافق مع عقل بشري لم يلتقِ به، طالما هي أفكار تفضي إليها الحاجة ولا بد أن حاجات الإنسان مهما ابتعدت به المسافات عن بني جنسه فتبقى متشابهة، مثل ذهاب المسلمين إلى بناء القصبات في أماكن حصينة يصعب اجتياحها، فهي فكرة منطقية

جدا، وسيكون من غير المنطقي أن تبني قصبة مخصصة للدفاع في مكان مكشوف، وهذا ما سُبِقَ إليه من قبلهم، ولكن لا يمكننا الجزم

- قصور الحمراء تمثل نموذج الجمال الحاضر في عمارة لم يسبق إالى صناعتها نموذج اخر حيث رسم بنو نصر حلة الحمراء لتترجم المستوى الذي وصلت إليه العائلة
- القيم الجمالية في عمارة قصر الحمراء مثلت الفضاء الخارجي والداخلي للقصور والتصميم العام لهذا الصرح الذي زاوج بين صناعة الانسان وهبة الرحمان المتمثلة في الوسط الاخضر الذي تتميز به غرناطة
- تمثل عمارة الحمراء فترة النضج وذروة الابداع الفني في جميع أجزاء القصر وجميع التفاصيل الاخرى
- وصول عمارة الحمراء إلينا بهذا الكمال كان عن طريق جهد الفنانين والحرفيين والاستمرارية وعدم الخروج عن الشكل الاول الذي بدأ في تشييده فهو لحمة واحدة على الرغم من توالي الازمنة والعصور وتقلبات السلطة والامراء
- الحمراء زاوجت بين الوظيفة الجمالية ذات الطابع الاجتماعي والوظيفة العسكرية التي كانت الغاية الاولى للبناء
- الحمراء مثلت سلطة الحاكم ومبدأ ديبلوماسيته من خلال قصر السفراء
- الوحدات الزخرفية في قصر الحمراء كانت مزيج بين الابداع والاتقان من خلال الوحدات الزخرفية الهندسية والنباتية والشعرية والادعية وبعض من الذكر الحكيم

قوة توظيف عنصري الماء والجنان لغاية جمالية من جهة ونفعية من جهة أخرى

قائمة المصادر و المراجع:

القرآن الكريم :

الكتب :

- الأبعاد الجمالية للمئذنات في العمارة الإسلامية، صدفيا لطفي عبد الأمير، مجلة جامعة بابل للعلوم الإسلامية، مجلد 18، ع2، 2010.
- الأثار الإسلامية ،أحسن الباشا ،دار النهضة العربية، 1990م
- الآثار الإسلامية الأولى: كيبل أرشبيلد تشارل كريز ويل، تر: عبد الهادي عبله، دار قتيبة، دمشق ،ط1، 1404 هـ - 1984 م.
- الآثار الأندلسية الباقية في إسبانيا والبرتغال دراسة تاريخية أثرية: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1417هـ/ 1997م.
- الإحساس بالجمال، جورج سانتيانا، تر: محمد مصطفى بدوي، هيئة الكتاب، مصر،)د ط(،2001 .
- أراء ونصوص في الفنون الإسلامية، سعاد الناصر عين شمس، مركز الكويت للفنون الإسلامية، ط 01، 2008م.
- أفاق غرناطة ،بحث في التاريخ السياسي و الحضاري العربي، عبد الحكيم الذنون، دار المعرفة دمشق، سوريا ،ط 1 ، 1988 م.
- بحث في علم الجمال، جان برتليمي، تر: أنور عبد العزيز ونظمي لوقا، دار نهضة مصر، مصر، ط: 01، 1970، ج:01.
- البرج في العمارة الإسلامية الحربية: بيرتون بيج، دار الكتاب اللبناني، بيروت ،1981م.
- تاريخ العمارة الإسلامية و الفنون التطبيقية بالمغرب الأقصى، عثمان اسماعيل، الهلال العربية، ج1، ط1، 02، 1992، المغرب.
- تاريخ الفن العربي الإسلامي، بلقيس محسن هادي، مكتبة الإسكندرية، مصر
- تخطيط المدن العمارة والزخرفة حنان قوقوتي، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، بيروت ،2006.

- تراث الإسلام، جوزيف شاخت ، تر: حسين مؤنس، تح، شاكر مصطفى دار المعارف ،1978، الكويت.
- التصوير وأعلام المصورين في الإسلام زكي محمد حسن هنداوي للتعليم والثقافة ،ط1، 2012، مصر.
- جماليات التصميم الزخرفي الأندلسي لقصور الحمراء في غرناطة، حازم حساب محمد علي، دار الهادف الثقافية، ط1، عمان، الأردن 2014.
- الجمالية، مارك بيمينز، تر، شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، ط1، ، بيروت، لبنان،2009.
- الحديقة الأندلسية دراسة في مدلولاتها الرمزية، يعقوب زكي، من كتاب الحضارة العربية في الأندلس، ج2، سلمى الخضراء الجيوسي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان 1998
- حضارة العرب، غوستاف لوبان، تر: عادل زعيتر، ط01، 1964 القاهرة.

حضارة العرب في صدر الإسلام، حسن الحاج حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات، القاهرة، ط 01، 1992.

- الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس: ج1، سلمى الخضراء الجيوسي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 2001.
- الحمراء ،واشنطن إيرفيج، تر: هاني يحي نصري ، القسم الأول ، ط1،مركز الإنماء الحضاري
- الخط المغربي تاريخ وواقع وآفاق: عمر أفا ومحمد المغراوي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية ،مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 2007.
- دراسات في العمارة الإسلامية، السلام أحمد نطق، دار الكتاب، مصر1989 .
- دراسات في النقد الأدبي، أحمد كمال زكي، طبعة لونجمان القاهرة ،1998.
- الدولة الإسلامية في الأندلس ،العصر الرابع نهاية الأندلس و تاريخ العرب المنتصرين ، محمد عبد الله عنان ط 4، مكتبة الخانجي بالقاهرة ،1417 هـ - 1997م.
- رحلة ابن بطوطة: ابن بطوطة، دار صادر، بيروت ،1412هـ - 1992م.

الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية، دراسة في ميتافيزيقيا الفن الإسلامي عبد الناصر ياسين، مكتبة زهراء الشرق، ط1، القاهرة، مصر 2006 .

- روائع الفن الإسلامي: عادل الألوسي، عالم الكتب، القاهرة، د ط ،2003.
- شرق و غرب ، محمد حسين هيكل ،مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة ، القاهرة ، مصر،2012

- الظاهرة الجمالية في الإسلام، صالح أحمد الشامي، المكتب الإسلامي،ط1، 1986 بيروت، لبنان.
- العمارة الإسلامية فكر وحضارة، توفيق عبد الجواد ،مكتبة الأنجلو المصرية، مصر ،1987.
- العمارة الإسلامية في الأندلس عمارة القصور: باسيليون بابون مالدونادو، مجلد: 1، تر: علي إبراهيم المنوفي، مراجعة: محمد حمزة الحداد، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة ،2010.
- العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها: السيد عبد العزيز سالم، مجلة عالم الفكر دراسات في التراث، م3، ع1، أبريل، مايو، يونيو، الكويت ، 1977.
- العمارة الإسلامية في دمشق، عمار عبد الرحمن ،دمشق عاصمة الثقافة العربية، مركز باسل دمشق. 2008.
- العمارة الإسلامية في صدر الإسلام، كمال الدين سامح، دار نهضة الشروق والنشر، القاهرة، مصر،1987
- العمارة الإسلامية في مصر ،أحمد عبد الرزاق أحمد، دار الفكر العربي، ط1 مصر ، 2009.
- العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها: فريد محمود شافعي، عمادة شؤون المكتبات، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ط1، 1402 هـ - 1976م.
- العمارة العربية في مصر الإسلامية، فريد شافعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد، ط1، 1994
- عمارة المدن والحصون: باسيليون بابون مالدونادو، ج1.
- عمارة المسجد وتطورها في العالم الإسلامي ،احم د عبد المعطي الجيلالي ،دار الحكيم، القاهرة مصر 1990.
- عناصر الوحدة في الفن الإسلامي،مصطفى شاكر،دارالفكر،ط1 ،دمشق ، 1983.
- غرناطة و أثارها الفاتنة ، عبد الرحمن زكي ط1 ، 1431 هـ - 2011 م ، شركة نوابغ الفكر .
- غرناطة وقصر الحمراء، وصف لمدينة غرناطة القديمة وقصرها الاسلامي، ألبرت كالفرت، تر: أحمد إيبش، هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، دار الكتب الوطنية، ط1، أبوظبي، الامارا ت، 2012.
- فقه العمارة الاسلامية، خالد عزاب، دار النشر للجامعات، ط1، 1997، مصر.
- فلسفة الجمال، أعلامها وروادها، أميرة حلمي مطر، الهيئة المصرية ،2003، القاهرة.
- فلسفة الفن مدخل إلى علم الجمال: جوردون جراهام، تر: محمد يونس، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013م.

- الفن الإسلامي: جورج مارسييه، تر: عبلة عبد الرزاق، مراجعة: عاطف عبد السلام، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2016.
- الفن الإسلامي في الأندلس ،الزخرفة الهندسية ،باسليونبا بون مالدونادو ،تر :علي إبراهيم علي متوفي ، المجلس الأعلى للثقافة ،ط1،،[1]القاهرة ،مصر2002 .
- فن الحدائق الإسلامية، إما كلاك، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط 1، أبو ظبي، للإمارات 2001.
- الفن العربي في إسبانيا و صقلية ،فون شاك، تر: الطاهر أحمد مكي ،دار المعارف ،ط1،القاهرة،مصر، 1980.
- فن العمارة، عمر سليم، كتاب منشور على الشبكة الدولية.
- الفنون الإسلامية عبر العصور، ديفيد تالبوت رايس، تر: فخري خليل، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2013.
- الفنون الإسلامية من نهاية العصر الفاطمي ، أحمد عبد الرزاق أحمد ، دار حريري ، ط1، 2001 ، القاهرة .
- الفنون الإسلامية، م س ديامند، تر، أحمد محمد عيسى دار المعارف ،ط1، مصر ، 1947.
- الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي زكي محمد حسن هنداوي للتعليم والثقافة ، ط1، 2017، ،مصر.
- في ظلال القرآن، سيد قطب، دار الشروق، ط31، 2011، ج4، 2008.
- في فلسفة النقد، زكي نجيب محمد، دار الشروق، ط1 ،، القاهرة، 1989 .
- في الفنون الإسلامية ،زكي محمد حسن، هنداوي للتعليم و الثقافة ، ط1،القاهرة، 2012.
- قصة الأندلس من الفتح إلى السقوط: راغب السرجاني، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة القاهرة، ط1، 1432هـ - 2011م.
- قصور الحمراء، ديوان العمارة والنقوش العربية، محمد عبد المنعم الجمل، مكتبة الاسكندرية، مصر2004 .
- قلائد العقيان ومحاسن الأعيان: ابن خاقان أبو نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله القيسي الإشبيلي، ج1، تحقيق: حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1409هـ/ 1989م.

- القيم الجمالية في فن العمارة الإسلامية، عبد العزيز سالم ،محاضرات الموسم الثقافي الثالث لجامعة بيروت العربية مطابع المصري بيروت, لبنان ،1993.
- القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، ثروت عكاشة، دار الشروق، ط1، 2006، القاهرة.
- القيم الجمالية وهندسة العمارة في مسجد قبة الصخرة المشرقة وسبل الاستفادة منها في العمارة المعاصرة، خالد مطلق بكر عيسى، الجامعة الإسلامية، غزة، قسم الهندسة المعمارية ،2011.
- المدن الإسبانية الإسلامية: ليو بولد تورس بالباس، تر: إليودورو دي لابنيا، مطبعة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ط1، 1423هـ/ 2003م.
- المدن والآثار الإسلامية في العالم، أحمد الرشيد الخالدي، دار المعز، ط 01، ، عمان، الأردن، 2009.
- المساجد، حسين مؤنس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، الكويت1981 .
- المساجد و القصور في الأندلس ، السيد عبد العزيز سالم ،مؤسسة شباب الجامعة ، الإسكندرية – مصر، 1987 .
- مشكلات الحضارة شروط النهضة، مالك بن نبي، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، سوريا، د ط ،1406هـ/1986م.
- ملامح اختيار موقع القصبة في المدن الأندلسية و تخطيط موضعها
- موسوعة الأفكار الرمزية بالعمارة المصرية بعد دخول الإسلام جمال محمد الجيلاوي، ط 1، 2009.
- ميادين الجمال في الظاهرة الجمالية في الإسلام ،الطبيعة ، الإنسان ، الفن ،صالح أحمد الشامي المكتب الإسلامي، ط8، بيروت ، لبنان، .1198
- نحو نظرية الجمالية الإسلامية، علي اللواتي، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم ، ج1، ط1، تونس، 1994
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: أحمد بن محمد المقري التلمساني، تح: إحسان عباس، المجلد 1، دار صادر بيروت ،1388هـ - 1968م.
- وظيفة العمارة الإسلامية، استجابة الشكل إلى المضمون، غازي رجب محمد، ج1، ط1، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون، تونس ،1994.

-

-

المجلات:

- أثر المفردة الجمالية في الخطاب القرآني في تأصيل القيم الإنسانية والحضارية، فريدة أولمو مجلة المعيار، مجلد 23، عدد 46، جامعة الجزائر ،2019.
- باب الشريعة العدل في قصر الحمراء، دراسة تاريخية أثرية ،ابراهيم أبو رميس ،مجلة العصور الجديدة، المجلد 9، ع 1، 2019.
- تفسير مفهوم العالمية كسمة للحضارة الإسلامية تطبيقا على عنصر المأذنة ، أحمد محمود أمين، مجلة لبدة الكبرى، العدد01 ، جامعة المرقب، ليبيا ،2014.
- حمراء غرناطة و تطورها بعد ضياع الأندلسية ، صقر محمد عبد الحميد عيسى، المجلد 1 العدد 13 ، نادي أيها الأدبي
- الخط العربي في الأندلس، قصر الحمراء أنموذجا، إياد كاظم هادي جلو، مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع، كلية الإمارات للعلوم التربوية، ع 65، مارس 202.
- دبلوماسية قصر الحمراء و أثرها في رسم سياسة بني الأحمر ،النقيب أحلام حسن مصطفى ،مجلة الأندلس ،جامعة حسيبة بن بوعلي شلف.
- الرسوم الباقية من عصر الأندلس الزاهية، قراءة ذاتية حية، عبد الله إبراهيم، مجلة الدراسات العربية ،المجلد45، ع 1، كلية الدراسات العربية، جامعة المنيا، مصر.
- السور الخارجي في العمارة الإسلامية، دراسة تحليلية وأنموذج مفتوح ،صفا لطفي ،مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 7،العدد 06 ، 2017.
- شعر النقوش عند ابن زمرك الأندلسي، دراسة موضوعية فنية، سعد محمد العزايزة، المجلد 13، ع 2، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة فلسطين، 2005.
- غرناطة وقصر الحمراء مقدمة في تاريخ المدينة والأهمية المعمارية للقصر، بليغ محمد توفيق المجلة التاريخية المصرية، الجمعية التاريخية المصرية المجلد 16، العدد 16 - 1969.
- الفكر الرومانسي في العمارة ريم نهاء مجلة الهندسة العدد 3 المجلد 17 ، جامعة بغداد العراق 2001.
- قراءة تحليلية لدلالات الشكل و الجمال في الأبواب الإسلامية ،معتصم عزمي ،الكرابلية دراسات العلوم الإنسانية و الاجتماعية ،مج 42،ملحق 1، 2015.

- القرآن الكريم يدعو للبحث في تاريخ العمارة، حسان محمود الحاج قاسم، مجلة الهندسة، المجلد 16، العد د1، 2010.
- قصر الحمراء أكبر كتاب لفن الخط العربي، حوار خالد الجلاف مع أنطونيو أوريلا، مدير مدرسة الدراسات العربية في غرناطة، مجلة حروف عربية، ع 34، 2014.
- قصر الحمراء في غرناطة، صرح من أيام العرب المجيدة، عبد الحكيم الدنون، اتحاد الكتاب العرب، المجلد 19، ع 75، 1999.
- القيم الرمزية والإبداعية للطراز الإسلامي في العمارة و التصميم الداخلي، شريف حسين أبو السعدات، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، مجلد 18، ع2، 2010.
- الكتابة والعمارة، هاني محمد القحطاني، مجلة البحوث الإسلامية والدراسات القرآنية العدد الثامن ،السنة الرابعة ،2019.
- مفهوم الحركة و الزمن في التصميم الزخرفي الإسلامي لقصر الحمراء، صفاء لطفي ، مجلة مركز بابل للدراسا ت الإنسانية ، جامعة بابل كلية الفنون الجميلة المجلد 6، العدد 3،2016 م
- ملامح اختيار موقع القصبة في المدن الأندلسية و تخطيط موضعها ،عامر عجلان ،مجلة كلية الأدب،ع4،سوهاج ،مصر 2017
- من روائع الفن العالمي قصر الحمراء ،سالم السيد محمود عبد العزيز ،المجلد/العدد ع 13،الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر
- منشآت تزويد القصاب بالماء في الأندلس والمغرب الأقصى منذ القرن الثالث حتى نهاية القرن التاسع الهجري، عمر حسن احمد عجلان، مجلة كلية الأدب، العدد 45، كلية الأدب بالسوهاج، مصر ،أكتوبر2017.
- المنظومة الزخرفية الناصرية بقصر الحمراء، نبيلة زرقي، مجلة الرواق للدراسات الاجتماعية والإنسانية، مج 08، ع 1.
- النقوش الكتابية في اسبانيا وصناعة الأحرف على المواد الصلبة، اللغة العربية والنقوش والآثار المكتوبة في اسبانيا ،إغناثيوغوميث دي تيران، مجلة الصيادين للدراسات في العلوم الانسانية، بن عدة كريمة ، وكالة الاتصالات ،ع 3، غيليزان، الجزائر.

-

-

المعاجم :

- القاموس المحيط، الفيروز أيادي، تح، محمد الشامي، دار الحديث، ط1، 2008، القاهرة، مصر.
- كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، ج3، تح، عبد الحميد هنداوي، دار الكتاب،ط1،بيروت ،لبنان، 2003.
- لسان العرب، ابن منظور، م ج4، دار صادر، ط1، 1999، بيروت، لبنان.
- المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، مصر، ط4، 1425 هـ - 2004م .

الرسائل و المذكرات :

- أثر المسطح المائي على الشكل والتكوين المعماري- دراسة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الهندسة المعمارية، محمد سليمان عبد الله مسمح، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين ،2014.
- الأندلس في عهد بني الأحمر دراسة تاريخية وثائقية، بوحسون عبد القادر، أطروحة دكتوراه في تاريخ المغرب الإسلامي جامعة أبي بكر بالقايد تلمسان، قسم التاريخ وعلم الآثار، الجزائر ،2012.
- التكوينات الجمالية في المباني الأثرية المملوكية و العثمانية في البلدة القديمة بعزة، نشوة ياسر الزملاوي، رسالة ماجستير في الهندسة المعمارية، الجامعة الإسلامية، فلسطين ،2012.
- الحديقة في العمارة الإسلامية ،دراسة تحليلية لمدلولها الرمزي ووظيفتها المعمارية ،شفيق أمين بعارة، رسالة ماجيستر في الهندسة المعمارية ،جماعة النجاح الوطنية ،فلسطين، 2010.
- الزخرفة الجصية في عمائر المغرب والأندلس، زرقي نبيلة، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم، كلية العلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية، قسم علم الأثار، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر.
- الظاهرة الجمالية بين ابن حزم الأندلسي وأبي حامد الغزالي من خلال طوق الحمامة وإحياء علوم الدين) رسالة لنيل شهادة الماجيستر للطالبة حاجي مباركة جامعة الجزائر2004-2005.
- العمارة الأندلسية من القرن الثاني للهجرة إلى القرن الخامس هجري ،رسالة دكتوراه في التاريخ الإسلامي ،رغد جمال العزاوي، جامعة بغداد، العراق، 2012..

- الفسيفساء والبلاطات الخزفية في تركيا وتأثيرها على التصوير الجداري في مصر فترة الحكم العثماني، أسماء مغاوري يوسف خاطر، رسالة ماجيستير في التصوير، جامعة حلوان، القاهرة، مصر،2006.
- فلسفة الوسطية الإسلامية والتجريد في العمارة الإسلامية، حسن محمود عيسى العواودة، رسالة ماجستير في الهندسة المعمارية، جامعة انجاح الوطنية، نابلس، فلسطين ،2009 .
- القيم الجمالية للعناصر الأساسية في عمارة المساجد- رسالة ماجستير في التربية الفنية، نزار عبد الرزاق بليلة، جامعة أم القرى، السعودية ،1994.
- القيم الجمالية وهندسة العمارة في مسجد قبة الصخرة المشرقة و سبل الاستفادة منها في العمارة
- المؤثرات الحضارية الأندلسية على الهوية الثقافية في الجزائر ، تلمسان أنموذجا ، بن سهلة ثاني سيدي أحمد ،أطروحة دكتوراه في تاريخ المغرب الإسلامي ، جامعة أبي بكر بلقايد ، قسم التاريخ و علم الآثار ،شعبة الثقافة الشعبية ، تلمسان ،الجزائر، 2013.
- المعاصرة- مقترح مقدم لنيل درجة الماجستير في الهندسة المعمارية خالد مطلق بكر عيسى، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين.
- معايير الجمال وطرائق قياسها في العمارة، بحث لنيل شهادة الدكتوراه في التصميم المعماري، رنا الفريد متمل2015، جامعة دمشق، سوريا.
- المفردات التراثية في العمارة الإسلامية بين النقل والتطوير ،هيثم أحمد عبد الله باهيم ،رسالة ماجيستير في العمارة الإسلامية ،جامعة أم القرى ، السعودية، 2015.

المواقع الالكترونية :

- www.google.comwww.alamy.comhttp://arabiclexicon.hawramani.com-

فهرس المحتويات :

المحتوى	الصفحة
المقدمة	أ – ج
المدخل	36-1
تعريف الجمال	8-1
علم الجمال	13-8
الجمال عند العرب	16-13
معاني الجمال في القرآن الكريم	23-16
الجمال و العمارة	25-23
العمارة في القرآن الكريم	31-25
العمارة لغة و اصطلاحا	36-31
الفصل الأول : العمارة الإسلامية	100-37
المبحث الأول :لمحة تاريخية عن العمارة الإسلامية	60-38
المطلب الأول : العمارة في صدر الإسلام	43-38
المطلب الثاني : العمارة في العصر الأموي	52-44
المطلب الثالث: العمارة في العصر العباسي	60-52
المبحث الثاني : خصائص العمارة الإسلامية	80-60
المطلب الأول :الرمزية الدينية	70-61
المطلب الثاني : وحدة العمارة الإسلامية	75-70
المطلب الثالث : عنصر الزخرفة	80-76
المبحث الثالث: وظيفة العمارة الإسلامية	90-81
المطلب الأول : الوظيفة الدينية	86-81
المطلب الثاني : الوظيفة الجمالية	90-87
المبحث الرابع : روافد العمارة الإسلامية	100-90
المطلب الأول : العمارة البيزنطية	95-91
المطلب الثاني : العمارة الساسانية	100-96
الفصل الثاني : العمارة الإسلامية الأندلسية	158-101
المبحث الأول: الفنون الداخلة على العمارة الاندلسية	115-102
المطلب الأول: الزخرفة	107-104
المطلب الثاني: الخط العربي	109-108
المطلب الثالث: النحت و التصوير	110-109
المطلب الرابع: النسيج	113-111
المطلب الخامس: الحدائق	115-113
المبحث الثاني: أنواع العمارة الإسلامية في الاندلس	158-116
المطلب الأول : العمارة الدينية	131-116

المطلب الثاني : العمارة المدنية	149-131
المطلب الثالث : العمارة العسكرية	158-150
الفصل الثالث : القيم الجمالية في قصر الحمراء	249-159
المبحث الأول : السياق التاريخي لقصر لحمراء بغرناطة	184-160
المطلب الأول : تاريخ بناء قصر الحمراء	163-160
المطلب الثاني : سبب تسمية الحمراء	165-163
المطلب الثالث : أقسام قصر الحمراء	184-165
المبحث الثاني : تصميم الحمراء وتجليات الجمال في وحداتها المعمارية	208-185
المطلب الأول : براعة تصميم قصر الحمراء	190-185
المطلب الثاني : العناصر المعمارية في قصر الحمراء	195-190
المطلب الثالث : مواد بناء الحمراء	198-195
المطلب الرابع : توظيف عنصر الماء و الجنان	205-198
المطلب الخامس : الألوان	208-205
المبحث الثالث : القيم الجمالية في العناصر الزخرفية لقصر الحمراء	249-209
المطلب الأول : الزخرفة الشعرية	231-209
المطلب الثاني : الزخرفة الهندسية	239-231
المطلب الثالث : الأدعية والشعارات و الآيات القرآنية	244-239
المطلب الرابع: الزخرفة النباتية	249-244
الخاتمة	253-250
قائمة المصادر و المراجع	

ملخص الرسالة |:

الكلمات المفتاحية : جماليات- العمارة- الأندلسية – قصر - الحمراء

تقدم الدراسة معلومات تاريخية عن العمارة الإسلامية بشكل عام موضحة أنواعها وخصائصها ورمزيتها وجمالياتها ، كما تسلط الضوء على جماليات العمارة الإسلامية الأندلسية بمختلف أنواعها ، مع التركيز على دراسة قصر الحمراء ، ورغم أن هذا المبنى التاريخي قد أسال حبرا كثيرا وخص بدراسات كثيرة فإنه لا يزال يمارس نوعا من الإغراء عند الباحثين المهتمين بالتاريخ والآثار وفنون العمارة .ونظرا لتخصصي في الأدب والحضارة العربية تولد لدي حافز نابع من الشعور بالفخر والإعجاب بنبوغ الهندسة المعمارية الأندلسية التي تجلت بأروع صورة في هذا الصرح من جهة، بالإضافة إلى اجتماع فني الأدب والبناء في تصاميمه ،فسعيت من خلال هذا البحث إلى تناول القيم الجمالية في مجموعة الحمراء كتطبيق نموذجي للعمارة الأندلسية، ودراسة العناصر الزخرفية للقصر و تصميمه من الداخل و الخارج و تجسيد الرؤية الفردوسية في تصميمه مع أبراز الرمزية الدينية من وراء تشييده . مع التأكيد أنه ليس صرحا معماريا جامدا و إنما هو كيان يخلد الماضي الجميل، و يحكي حقبة سمو الحضارة العربية الاسلامية من خلال ذلك التطور الملحوظ في شكلها الخارجي والداخلي .وكذلك تعميق الفهم فيما يخص التذوق الجمالي المرتبط بالعمارة الإسلامية وتسليط الضوء على الإرث الحضاري الباقي من خلال قصر الحمراء بغرناطة ، والاعتزاز بالماضي الجميل لحضارة العرب في الأندلس .

Résumé de la thèse

Mots clés : esthétique - architecture - andalou - palais - Alhambra

L'étude fournit des informations historiques sur l'architecture islamique en général, clarifiant ses types, ses caractéristiques, son symbolisme et son esthétique. Elle met également en lumière l'esthétique de l'architecture islamique andalouse de toutes sortes, en mettant l'accent sur l'étude du palais de l'Alhambra. Bien que cet édifice historique ait fait couler beaucoup d'encre il exerce toujours une sorte de tentation pour les chercheurs intéressés par l'histoire, les antiquités et les arts architecturaux.

.En raison de ma spécialisation en littérature et civilisation arabes, j'étais motivé par un sentiment de fierté et d'admiration pour le génie de l'architecture andalouse, qui s'est manifesté de la manière la plus magnifique dans cet édifice, d'une part, en plus de la combinaison de l'art de la littérature et de la construction dans ses conceptions. À travers cette recherche, j'ai cherché à aborder les valeurs

esthétiques du groupe de l'Alhambra en tant qu'application typique de l'architecture andalouse, à étudier les éléments décoratifs du palais et sa conception de l'intérieur et de l'extérieur, et à incarner la vision du paradis dans sa conception, tout en mettant en valeur la symbolique religieuse derrière sa construction.En soulignant qu'il ne s'agit pas d'un édifice architectural statique, mais plutôt d'une entité qui commémore le beau passé et raconte l'ère de la suprématie de la civilisation arabo-islamique à travers ce développement remarquable dans sa forme externe et interne. Et approfondir la compréhension du goût esthétique associé à l'architecture islamique, de mettre en valeur le patrimoine culturel restant à travers le palais de l'Alhambra de Grenade et d'être fier du beau passé de la civilisation arabe en Andalousie.

Thesis summary

Keywords: aesthetics - architecture - Andalusian - palace - Alhambra

The study provides historical informations about Islamic architecture in general, clarifying its types, characteristics, symbolism and aesthetics. It also sheds light on the aesthetics of Andalusian Islamic architecture of all kinds, with emphasis on the study of the Alhambra Palace. Although this historical building has been the subject of much discussion, it still exerts a kind of temptation for researchers interested in history, antiquities and architectural arts.

.Due to my specialization in Arabic literature and civilization, I was motivated by a sense of pride and admiration for the genius of Andalusian architecture, which was manifested in the most magnificent way in this building, on one hand, in addition to the combination of the art of literature and construction in its designs. Through this research, I sought to address the aesthetic values of the Alhambra group as a typical application of Andalusian architecture, to study the decorative elements of the palace and its design of the interior and exterior, and to embody the vision of paradise in its design, while highlighting the religious symbolism behind its construction. Emphasizing that it is not a static architectural building, but rather an entity that commemorates the beautiful past and narrates the era of supremacy of the Arab-Islamic civilization through this remarkable development in its external and internal form. And to deepen the understanding of the aesthetic taste associated with Islamic architecture, to highlight the remaining cultural heritage through the Alhambra Palace in Granada and to be proud of the beautiful past of Arab civilization in Andalusia.