الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجزائر 2 معهد الآثـار

الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني
دراسة أثرية فنية

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية

الجزء الأول

إعداد الطالبة: تحت إشـراف:

زهيرة حمدوش أ.دة/خيرة بن بلة

لجنة المناقشة:

أد/ عبدالحق معزوز.....رئيسا

أدة/ خيرة بن بلة.....مقررا

دة/ هجيرة تمليكشت.....عضوا

دة/ رفيقة تومي.....عضوا

د/ العمري يحياوي.....عضوا

السنة الجامعية

2017/2016

إهـــداء

أهدي ثمرة جهدي إلى:

روح أمي الطاهرة رحمها الله واسكنها فسيح جنانه؛

إلى أبي حفظه الله وأطال في عمره؛

إلى زوجي العزيز؛ وقرة عيني أبنائي: أمين وآية وملاك والكتكوتة إيمان؛

إلى سندي في الحياة إخوتي وأختي العزيزة؛

إلى كل من يعرفني من قريب أو بعيد.

شكر وتقدير

نحمد الله سبحانه وتعالى على توفيقه وتيسيره لنا انجاز هذا البحث المتواضع، ولولا فضله علينا ما كان ليتم، فالحمد لله الذي بفضله تتم الصالحات، والحمد لله أن هدانا لهذا.

وأتوجه بخالص شكري وتقديري وعرفاني إلى أستاذتي الفاضلة المشرفة الأستاذة الدكتورة خيرة بن بلة على تبنيها هذا العمل وتتبعه وتيسير محطاته من اجل استكمال وإخراج هذا البحث إلى النور، فجزاها الله عني خير الجزاء، وأفضل الثواب.

إلى كل من ساعدني وساندني في هذا البحث خاصة الأستاذ الدكتور عبدالقادر دحدوح، وإلى كل من كان لي عونا...صديقاتي ...سميحة...وعائلتي...حليمة خاصة.

مـــقـــدمـــة

مقدمة:

1/ التعريف بالموضوع وأهميته:

اجتهد الإنسان منذ القدم وعمل على السعي وراء تزيين وزخرفة عمائره لتتحقق فيها سكينته وهدوئه وراحته وتطمئن لها نفسه، والزخرفة في معظم الأحيان تكون حلية سطحية تكسوا العنصر المراد زخرفته وتنميقه وتزيينه، وهي لا تدخل في تركيب البناء ومتانته وقوة احتماله، وإنما هي جزء مكمل له، وقد تنوعت وتعددت الطرق والأساليب والمواد التي استخدمها في ذلك، ولعل من أهم وأبرز تلك المواد الجص والخشب والرخام والبلاطات الخزفية، ففي العهد العثماني استطاع الفنان أن يصخر كل طاقاته في خدمة أعماله، وأنتج من تلك المواد تحفا فنية ينبهر كل من يشاهد زخارفها وعناصرها الفنية المتنوعة.

فقد اعتمد الفنان على مادة الجص في تكسية مبانيه ليصبح ملمسها ناعما من جهة، وبهدف إخفاء فجوات وعيوب الحجارة أو الطوب أو الآجر المشيدة به من جهة أخرى، ومع الوقت صار الفنان يزخرف الحيطان المجصصة بأشكال وعناصر فنية مختلفة، حيث لعبت المادة وطواعيتها دورا فعالا في انتشارها واستخدامها على الجدران بصفة عامة والداخلية منها بصفة خاصة، وذلك بغرض تغطية مساحات مختلفة من الجدران والقباب والمحاريب والمآذن، لاسيما منها الأشرطة الكتابية مستعينا بطرق وأساليب متنوعة من حفر وتفريغ وتلوين وغيره.

الخشب هو الآخر من المواد الأساسية التي استخدمت في العمائر لأغراض زخرفية، وما وصلنا منه يؤكد أنه من أهم المواد التي وظفت في مجالات مختلفة، ومواضع متباينة من المباني، وبما أنه مادة عضوية قابلة للتلف، وعدم قدرته على مقاومة الظروف الطبيعية والحرائق، الأمر الذي جعل وصول أشغال هذه المادة إلينا قليلا مقارنة بالمواد الأخرى، حيث استعمل الخشب في تسقيف المباني، وصناعة أبوابها، وتشكيل الدرابزينات والمشربيات والكوابل وغيرها، وهو الآخر عرف عدة طرق وتقنيات كالحفر والخرط والتخريم والتطعيم والترصيع والتلوين.

أما الرخام فقد استعمل منذ القدم، فكان مادة رئيسية في المباني سواء في تنميقها وتزيينها، أو في تبليط الأرضيات، وتشكيل أعمدتها بأجزائها الثلاثة القاعدة والبدن والتاج، كما تفنن في زخرفة التيجان على الخصوص، وصارت لها أشكال وأنماط مختلفة، مستعملا فيها طرقا وتقنيات مختلفة، خاصة منها طريقة النحت المجسم، إضافة إلى الحفر والتطعيم والتخريم، واستعمل الرخام في تزيين أطر الأبواب والأفاريز والألواح وغيرها.

البلاطات الخزفية تعتبر من الأساليب الفنية التي شاع استعمالها في العمارة الإسلامية بصفة عامة والعهد العثماني بصفة خاصة، وقد ازدهرت وشاعت على مختلف المنشآت والمباني، حيث تعددت مراكزها الصناعية وأشكالها وتصاميمها الزخرفية، واستخدمت في مواضع ومجالات عديدة، بداية من تكسية الجدران، والأرضيات وتزيين العقود والقباب والمآذن وغيرها.

وقد كان للجزائر خلال الفترة العثمانية حظ وافر من الزخارف التي نفذت على هذه المواد، وأمثلتها كثيرة ومتنوعة تشهد على طبيعة الفترة التاريخية التي عاشتها الجزائر، وما صاحبها من حركة عمرانية ومعمارية هائلة على غير ما هو معهود في العصور السالفة، فمدينة الجزائر لا تزال تحتفظ بعدة معالم دينية ومدنية وعسكرية، ونفس الأمر بالنسبة لمدينة قسنطينة ووهران ومعسكر وعنابة وغيرها من المدن، وفي هذه المعالم نجد النماذج العديدة للزخارف الجصية والتحف الخشبية والرخامية والبلاطات الخزفية، وما من مادة من هذه المواد إلا وتعددت مجالات استعمالها، وأنماط تشكيلها وزخرفتها، وطبيعة الزخارف المنفذة عليها ومواضيعها، وهي النماذج التي تبقى بحاجة إلى دراسة مسحية شاملة تقارن فيها مختلف الأعمال الفنية بهذه المدن للخروج بالخصائص والمميزات العامة التي اتسمت بها الزخارف العمائرية بالجزائر خلال الفترة العثمانية، استكمالا للدراسات التي تناولت جزئيات هذا الموضوع بالجزائر، دون الخوض في مسألة المسح العام والدراسة الشاملة له.

إن اختيارنا لهذا الموضوع هو نابع من إيماننا بأهمية النتائج التي ننشد الوصول إليها، والتي نرى بأن الدراسات الأثرية بالجزائر هي في حاجة ماسة إليها، فضلا عن ضرورة إثراء رصيدنا المعرفي حول الآثار الإسلامية بصفة عامة، وحول أنماط وأشكال الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني بصفة خاصة.

2/ أهداف الموضوع:

يهدف البحث في موضوع الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني إلى تحديد أنماط أشكال وعناصر الزخارف التي استخدمها الفنان في تزيين عمائره، والتي استخدمت فيها مواد مختلفة كالجص والخشب والرخام والبلاطات الخزفية.

فأما بالنسبة للأشكال فالأمر يرتبط بتحديد أنماط الحنيات الجصية، وما بها من زخارف في القباب وتجويفة المحاريب وواجهاتها، كما تحدد أشكال الأشرطة والأفاريز والحشوات والبوائك الزخرفية والتقنيات المستخدمة في تنفيذها، والعناصر والمواضيع الزخرفية المجسدة عليها.

بينما الأعمال المصنوعة من الرخام نهدف من خلال هذا البحث إلى تحديد أنماط التيجان وقواعد الأعمدة وأبدانها وتصنيفها حسب أصولها الفنية، وكذلك تحديد أنماط أطر الأبواب والنوافذ والبلاطات الرخامية، والمنابر والأفاريز الزخرفية، والنافورات والأحواض والعيون الجدارية.

وبالنسبة إلى الأشغال الخشبية نهدف من خلالها إلى تقديم دراسة تنميطية لأصناف كل من الأبواب والنوافذ والخزانات الجدارية والسقوف والمنابر والدرابزينات والمشربيات، تنميطا يعتمد على أساس التباين في الشكل العام وفي التصاميم الزخرفية بكل عنصر من هذه العناصر.

والأمر نفسه بالنسبة للبلاطات الخزفية، حيث نهدف إلى إعطاء تنميط لها حسب بلد الصنع من جهة، وحسب التصاميم الزخرفية ومواضيعها الفنية من جهة ثانية، وطبيعة الألوان المنفذة بها.

أما فيما يخص الجانب الفني فإن البحث يهدف إلى تقديم مختلف الصور التي رسمت بها العناصر الزخرفية، حيث تبرز أصناف كل عنصر زخرفي وما طرأ عليه من تغير من مادة إلى أخرى، ومن معلم إلى آخر، محاولة منا الوصول إلى التميز الفني لكل عمل فني عن الآخر.

3/ إشكالية الموضوع:

إن موضوع البحث يتناول إشكالية أساسية مفادها الأنماط والخصائص والمميزات العامة للزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني، وتحت هذه الإشكالية العامة تطرح عدة تساؤلات نجمل أهمها في ما يلي:

- إلى أي مدى بلغ تنوع وتعدد أشكال وأنماط الأعمال الفنية بعمائر الجزائر خلال العهد العثماني؟ وما هي مصادرها الصناعية؟ هل هي صناعة وتشكيل محلي؟ أم أن فيها أعمال مستوردة من دول أخرى؟ وما هي العوامل التي كانت تقف وراء استيرادها؟ ألم تكن هناك يد عاملة أو مواد أولية صالحة لصناعة تلك الأشغال محليا؟ ثم ما هو الشيء المميز في الأعمال والمشغولات الفنية المحلية عن تلك المستورة؟ وإلى أي مدى تأثرت الزخارف العمائرية المحلية بالصناعات والأعمال المستوردة؟.

- إلى أي مدى تأثرت الزخارف العمائرية بالأحداث السياسية والاقتصادية التي شهدتها الجزائر خلال الفترة العثمانية، والتي تراوحت بين فترات قوة واستقرار، وفترات ضعف وانهيار؟

- ما هي طبيعة المواضيع الزخرفية التي نفذت على العمائر بالجزائر خلال العهد العثماني؟ هل هي مجردة أم أن فيها مواضيع تحاكي الطبيعة وتمثلها في صورها الحقيقية الواقعية؟ وإذا وجد

هذا النوع الأخير فما هي طبيعة الأعمال الفنية؟ وطبيعة العمائر التي زينت بها؟ وهل هي من صناعة محلية أو تم استيرادها؟

- ما هي العناصر الزخرفية التي رسمها الفنان أو نقشها على عمائره؟، وإلى أي مدى بلغ التعدد والتنوع والثراء الزخرفي في أعماله؟ وما هو الجديد والمميز فيها مقارنة بالفترات السابقة؟ هل استمرت نفس التقاليد والأساليب المحلية في الزخارف، أو أنها تضمنت تأثيرات وأساليب فنية خارجية؟، وإذا كانت كذلك فما هي مصادرها؟ و ما هي العوامل التي كانت وراء دخولها إلى أرض الجزائر؟.

- هل تأثرت الزخارف بطبيعة المواد المختلفة التي نفذت عليها من حيث الجمالية والدقة والرشاقة؟ وما هي الطرق والتقنيات التي استخدمها الفنان الجزائري خلال العهد العثماني في تشكيل زخارفه؟ وهل هي الأخرى تتبع التقاليد المحلية، أم أن فيها ما هو جديد لم يسبق وان عرفته الجزائر قبل هذه الفترة؟.

4/ الدراسات السابقة:

هناك عدة دراسات تناولت بعض جزئيات الموضوع مثلما أسلفنا الذكر دون أن نجد دراسة شاملة له، ولتوضيح ذلك نحاول تقديم البعض من تلك الدراسات ونركز فقط هنا على الدراسات التي تناولت بشكل مباشر أحد المواد التي نتناولها في موضوع دراستنا.

فأما بالنسبة للدراسات التي تناولت **البلاطات الخزفية** فمنها نذكر كتاب الأستاذ الدكتور عبد العزيز لعرج، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، وكتاب فاطمة الزهرة عيساوي، بعنوان: مربعات الخزف في الفترة العثمانية بالجزائر، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007، والرسالة التي كنت أعددتها سنة 2009 للحصول على شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية بمعهد الآثار، والتي كانت حول: البلاطات الخزفية بمدينة قسنطينة خلال العهد العثماني دراسة فنية تحليلية، ورسالة الطالبة نادية براهيمي بعنوان: التكسيات الخزفية بأضرحة الجزائر خلال العهد العثماني، وهي رسالة ماجستير تم مناقشتها خلال السنة الجامعية 2011/2010.

إن هذه الأعمال تعطي لنا نظرة مهمة حول البلاطات الخزفية بالجزائر خلال العهد العثماني، ومن خلالها تكتمل الصورة إلى حد كبير عن مختلف أنواع البلاطات الخزفية وتصاميمها الفنية والزخرفية، وهي دراسات تكمل بعضها البعض، وفي موضوع بحثنا تعتبر هذه

الدراسات منطلقا أساسيا ومرجعا مهما في تقديم تصنيف شامل للبلاطات الخزفية بالجزائر خلال العهد العثماني.

الزخارف الخشبية هي الأخرى تم التطرق إليها من قبل عدد مهم من الدراسات، والتي نذكر منها:

- رسالة ماجستير الأستاذة لطيفة بورابة التي تم مناقشتها خلال سنة 2000 وهي بعنوان: الموضوعات الزخرفية على السقوف الخشبية بقصور مدينة الجزائر أواخر العهد العثماني.

- رسالة الأستاذ علي بن بلة بعنوان المصنوعات الخشبية بقصور قصبة مدينة الجزائر في أواخر العهد العثماني، عبارة عن رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير وتم مناقشتها خلال السنة الجامعية 2002/2001، وتم نشرها مؤخرا.

- رسالة دكتوراه الأستاذة لطيفة بورابة: حول التصوير في سقوف المنشآت المدنية في العهد العثماني بمدينة الجزائر والمدن السوري (حلب ودمشق)، وتم مناقشتها خلال السنة الجامعية 2009/2008.

- رسالة ماجستير الأستاذ خذير إبراهيم حول المنابر الخشبية بمساجد الجزائر خلال العهد العثماني، وقد تم مناقشتها خلال السنة الجامعية 2012/2011.

بالإضافة طبعا إلى دراسات أخرى تناولت الموضوع بشكل ثانوي ضمن أبحاثها، والتي من خلالها يمكن الخروج بنظرة عامة حول مختلف المشغولات الخشبية المعمارية بالجزائر خلال العهد العثماني، بما فيها الأبواب والنوافذ والخزانات الجدارية والمنابر ودكك المبلغين والسقوف والمشربيات وغيرها.

الزخارف الرخامية هي الأخرى تعد من المواضيع التي لفتت انتباه بعض الباحثين وقدموا حولها دراسات، مثل رسالة ماجستير الأستاذ عبدالفتاح بن جدو، التي نوقشت خلال السنة الجامعية 2010/2009، بعنوان استخدامات الرخام بمساكن مدينة الجزائر خلال العهد العثماني.

ورسالة ماجستير الأستاذ بديرينة ذيب حول المنابر الرخامية بمساجد الجزائر خلال العهد العثماني، والتي نوقشت خلال السنة الجامعية 2010/2009.

ومن خلال هذه الدراسات وغيرها يمكن تقديم نظرة شاملة حول مختلف الأنماط التي عرفتها المشغولات الرخامية بالجزائر خلال العهد العثماني، بما فيها أطر الأبواب والنوافذ والأعمدة والنافورات والأحواض والعيون الجدارية، والبلاطات والأفاريز والمنابر.

أما بالنسبة **للزخارف الجصية** فالدراسات حولها قليلة، ولم يتم ربما التطرق إليها في دراسة مستقلة بذاتها فيما بعدا رسالة ماجستير الطالبة نعناعة توامة بعنوان: المحراب بالجزائر خلال العهد العثماني، وتم مناقشتها خلال السنة الجامعية 2014/2013، في حين هناك دراسات تناولت الموضوع بشكل رئيسي لكنها تخص المرحلة السابقة للفترة العثمانية.

وعلى العموم فإن الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني بحاجة إلى عملية مسح شامل لتحدد من خلاله أنماط وأصناف كل نوع من المشغولات والأعمال الفنية شكلا وزخرفة، وتحديد أصولها، وتوضيح مدى مساهمة الفنان الجزائري في تطويرها، وإبداع أشكال فنية متميزة.

5/ منهجية البحث:

يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي، ويتمثل الأول في الدراسة الوصفية لمختلف الزخارف العمائرية، ثم نقوم بتحليلها من عدة جوانب ترتبط بالجانب الفني والجانب التقني ومضامين الزخارف ومعانيها، وفي جميع الحالات نسعى إلى تحديد الأصول التاريخية والمصادر التي استلهمت منها هذه الزخارف، وإبراز أهم التطورات والابتكارات التي ظهرت فيها مقارنة بما سبقها وما عاصرها من زخارف.

6/ خطة البحث:

تتشكل الدراسة من فصل تمهيدي وخمسة أقسام تتفرع عنها عدة فصول، مثلما هو موضح في ما يلي:

المقدمة: تشمل التعريف بالموضوع وأهميته وأسباب اختياره وأهدافه وإشكاليته، والدراسات السابقة للموضوع النظرية منها والميدانية، ومنهج_ية البحث وخطته.

الفصل التمهيدي: فيه تم تقديم لمحة تاريخية عن الزخارف العمائرية في العالم الإسلامي، وقد اقتصرت فيه الدراسة عن الزخارف العمائرية المنفذة على المواد التي شملتها الدراسة فقط دون غيرها من المواد.

القسم الأول: يتضمن هذا القسم **الزخارف الجصية،** وفيه يتم التطرق إلى مواد وتقنيات الصناعة والزخرفة، ثم تقديم دراسة وصفية أثرية فنية لبعض النماذج المتميزة من الزخارف الجصية بعمائر الجزائر والتي نجدها في الغالب مستخدمة في تزيين المحاريب والجدران والقباب والأقبية والعقود والجدران، ويضم هذا القسم ثلاثة فصول كما يلي:

الفصل الأول: مواد وتقنيات الزخرفة.

الفصل الثاني: الوصف الأثري والفني للزخارف الجصية المنقوشة.

الفصل الثالث: الوصف الأثري والفني لزخارف الفريسكو.

القسم الثاني: خاص **بالزخارف الخشبية،** وفيه يتم التطرق إلى طبيعة المواد وتقنيات التشكيل والزخرفة، ثم التطرق بالوصف الأثري والفني لنماذج من الأعمال الفنية المتميزة، بما فيها الأبواب والمنابر ودكك المبلغين والنوافذ والخزانات الجدراية والمشربيات، والدرابزينات، والأسقف وهو ينقسم إلى الفصول التالية:

الفصل الأول: مواد وتقنيات الزخرفة

الفصل الثاني: المنابر ودكك المبلغين والمشربيات.

الفصل الثالث: الأبواب والنوافذ والخزانات الجدارية.

الفصل الرابع: السقوف والدرابزينات والروابط.

القسم الثالث: خاص **بالزخارف الرخامية،** وفيه يتم عرض لمختلف مواد وتقنيات الصناعة والزخرفة والمشغولات الفنية المتميزة بالجزائر، بما فيها المنابر والأعمدة وأطر الأبواب والنافورات واللوحات التأسيسية والأفاريز والبلاطات، وهو مقسم إلى الفصول التالية:

الفصل الأول: مواد وتقنيات الصناعة والزخرفة.

الفصل الثاني: الأعمدة.

الفصل الثالث: أطر الأبواب والبلاطات.

الفصل الثالث: المنابر والأفاريز والنافورات، والأحواض.

القسم الرابع: يتناول **البلاطات الخزفية،** وفيه دراسة حول مواد وتقنيات الصناعة والزخرفة، ثم عرض بالوصف الأثري والفني للبطلات الخزفية على حسب بلد صنعها وتصميمها الزخرفي، وهو مشكل من الفصول التالية:

الفصل الأول: مواد وتقنيات الصناعة والزخرفة.

الفصل الثاني: البلاطات الخزفية التونسية والتركية.

الفصل الثالث: البلاطات الخزفية الأوربية.

القسم الخامس: يتناول الدراسة التحليلية الفنية، وفيه تم تقديم تحليلا لمختلف المواضيع الزخرفية ووحداتها وعناصرها، والأساليب الفنية المتبعة في تشكيلها وتنفيذها، وهو مشكل من الفصول التالية:

الفصل الأول: العناصر الزخرفية النباتية.

الفصل الثاني: العناصر الزخرفية الهندسية.

الفصل الثالث: العناصر الزخرفية الكتابية.

الفصل الرابع: العناصر الزخرفية المعمارية والتحف المنقولة والمناظر الطبيعية.

الفصل الخامس: العناصر الزخرفية الآدمية والحيوانية.

وفي الأخير أدرجت خاتمة البحث، وفيها تم تسجيل مختلف النتائج التي تم التوصل إليها، فضلا عن ملحق خاص بالأشكال والتفريغات الزخرفية، في حين تم إدراج الصور واللوحات في متن الفصول، مدرجة بعضها ضمن بطاقات تقنية.

وينتهي البحث بقائمة للمصادر والمراجع المعتمد عليها، وفهارس خاصة بالصور والأشكال والفهرس العام.

الفصل التمهيدي

التطور التاريخي للزخارف العمائرية الإسلامية

أولا/ تعريف الزخارف العمائرية:

يقصد بالزخارف العمائرية تلك الزخارف أو الحلية السطحية التي تنفذ على العمائر بغرض تزيينها وزخرفتها لإحداث تأثير جمالي يدخل البهجة والسرور ويريح النفس، وهي في الغالب ما تنفذ على مواد مختلفة، أهمها الجص والحجارة والرخام والآجر والخشب والفسيفساء والبلاطات الخزفية يعتمد المعمار في ذلك على قدراته ومهاراته مستخدما وحدات وعناصر زخرفية مختلفة ومتنوعة منها الهندسية والنباتية والكتابية وغيرها[1].

تخضع جميع الزخارف العمائرية إلى طبيعة المادة المنفذة عليها، أو المشكلة منها، حيث لكل مادة حدودها وإمكانياتها التشكيلية، فالجص يختلف عن الرخام أو الخشب أو الطين، أو أي خامة أخرى تستخدم في الزخارف العمائرية[2]، بالإضافة إلى أن كل منها يخضع إلى أسلوب فني يتبعه الفنان في التعبير عن جوهر الموضوع، مستعينا في ذلك بمجموعة من الأفكار والعناصر التي من شأنها خدمة العمل الفني.

والحقيقة أن الزخرفة الجدارية عمل مركب من عدة مجالات تشمل المضمون ثم البناء التشكيلي من عناصر وأسس. وأخيرا المواد الأولية، وقد استطاع المعمار أن يوفق في الكثير من الأحيان بين المواد الإنشائية والزخرفية في انجازاته وأعماله، وحرص على اختيار أحسن المواد التي تتميز بالقدرة على البقاء لأطول مدة ممكنة، ووسيلة يعبر فيها عن فنونه وبيئته ومجتمعه بالإضافة إلى مزاياها الأخرى التي تلعب دور الرفاهية ومقاومتها للعوامل الطبيعية وغيرها[3].

يرجع اهتمام الإنسان بزخرفة جدران مبانيه إلى العصور الأولى، حيث عمد إنسان ما قبل التاريخ إلى زخرفة كهوفه ومغاراته الصخرية بنقوش وزخارف متنوعة، سواء بالألوان المائية أو بالنقش والحفر عليها، ولما اهتدى إلى فكرة البناء والتشييد، حرص أيضا على تجميل وتزيين مبانيه، فغطى الحجارة غير المنتظمة بطبقة من الملاط، ثم عمد إلى تزيينها بالألوان المائية وزخرفتها بعناصر محزوزة أو محفورة، ليعرف فيما بعد الطوب واللبن ثم الآجر، واستخدمه في البناء، وقام بتغطيته بمادة الجص، وفضلا عن ذلك عرف الفسيفساء في تغطية الجدران وتبليط الأرضيات.

---

[1])- مطاوع (حنان عبدالفتاح)، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1 2011 199.

[2])- محمد(بركات سعيد)، الفن الجداري، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008 9 221.

[3])- الرباعي(احسان عرسان)، جداريات الجامع الأموي دراسة تحليلية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1- 2002 9 971.

أما الفترات الإسلامية المبكرة فقد تميزت بقلة الزخارف الجدارية وانعدامها، فلم يهتم المسلمون بتزيين وتنميق مبانيهم باعتبارها صورة حية تعبر عن بساطة البيئة العربية، لكن مع بداية الفتوحات في عهد عمر بن الخطاب رضي الله عنه واحتكاك المسلمين بفنون الحضارات السابقة اتجهوا إلى البناء والتشييد، وزخرفة منشآتهم لتعرف التكسية الجدارية في الفترة الإسلامية منحنى آخر، سواء من حيث الأسلوب الصناعي أو الفني، أو من حيث نوعية المواضيع الزخرفية، مستعينين بما وصلهم من تقاليد فنية عن الحضارات السابقة، مع التزامهم حدود الاعتدال امتثالا في ذلك لقول الله تعالى في سورة الأعراف: **{يَا بَنِي آدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَكُلُوا وَاشْرَبُوا وَلَا تُسْرِفُوا إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ (31) قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ قُلْ هِيَ لِلَّذِينَ آمَنُوا فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا خَالِصَةً يَوْمَ الْقِيَامَةِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ(32) }.**

ومع الوقت أدرك المسلمون القيمة الجمالية للمنشآت فأقاموا خلال العهد الأموي مساجد وقصور تعتبر تحفا وروائع معمارية وفنية تعبر عن الحضارة الإسلامية الناشئة[1]، وقد عملوا على تنميقها وتزيينها بزخارف متنوعة، مستخدمين أساليب متباينة منها ما كان شائعا ومعروفا في فنون الحضارات السابقة، ومنها ما هو ابتكار فني إسلامي خالص، سواء كانت أساليب فنية، أو طرق تقنية، أو مواضيع زخرفية.

وقد مال الفنان المسلم من منطقة إلى أخرى إلى نوع معين من المواد أو الزخارف بحكم طبيعة الأماكن وتوفر المادة الخام، وإن كان قد تغلب على هذه الأخيرة باللجوء إلى الاستيراد[2].

والزخارف العمائرية الإسلامية على نوعين، الأول منها استمد حليته من التصاق العنصر الزخرفي به، يتميز بروعة توزيعه وجعل النظر إليه مشتتا لا يقف عند نقطة معينة بل ينقله من نقطة إلى أخرى والنوع الثاني يستمد فكرته الزخرفية من العناصر البنائية والمبنى بحد ذاته كالدعائم والأعمدة وتيجانها والعقود والقباب، فهي تكسى بزخارف نباتية وهندسية وغيرها، قد تتناوب في صفحاتها الألوان أو الزخارف أو تتدلى منها المقرنصات أو تبطن بالجص أو البلاطات الخزفية،

[1])- مطاوع (حنان عبد الفتاح)، الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والتوزيع، الإسكندرية، ط1- 2010 ، 24. أنظر أيضا: الرباعي(احسان عرسان): المرجع السابق ، 31. احمد (عبدالرحيم ابراهيم)، تاريخ الفن في العصور الإسلامية العمارة وزخارفها، جامعة المنيا، ط1. 1989 ، 150-152.

[2])- مرزوق (محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت-لبنان، د. 89 721.

أو تزخرف أقواسها بفصوص، أو تنحت عليها زخارف الأرابسك، وهكذا فإن هذه العناصر تؤدي وظيفتها المعمارية بالإضافة إلى أنها تكسب المبنى قيمة جمالية وفنية غاية في الروعة والجمال[1].

أما الزخارف العمائرية في الجزائر خلال الفترة العثمانية فهي لم تخرج عن هذا الإطار، إلا أنها خطت خطوات كبيرة، حيث تميزت بتنوعها وثرائها وخضعت لمجموعة من التأثيرات المغربية والمشرقية، وقبل التطرق إليها وطبيعة المواد والتقنيات المنفذة عليها يجدر بنا تناول التطور التاريخي للزخارف العمائرية في العالم الإسلامي.

[1])- احمد (عبدالرحيم ابراهيم)، المرجع السابق، ص154.

ثانيا/ التطور التاريخي للزخارف الجصية:

يرجع استخدام الجص في تكسية وزخرفة المباني إلى العصور القديمة، غطيت به الواجهات الخارجية والداخلية لتغطية قوالب الطوب أو أحجار البناء وإكسابها شكلا متميزا فضلا عن استخدامه في مساحات معينة من الجدران أو بطون القباب والعقود، فقد كان معروفا في مختلف الحضارات القديمة، بما فيها الحضارة الفرعونية منذ عصر ما قبل الأسرات، ووجدت له أمثلة عديدة، وفي الحضارة الإغريقية والرومانية والساسانية والبيزنطية والفارسية، وعن هذه الحضارات انتقل استخدام الجص إلى الحضارة الإسلامية منذ بداية تشكلها، فقد أعاد عمر بن الخطاب رضي الله عنه طلاء أعمدة المسجد النبوي الشريف بالجص، واستعمله الأمويون (41-132هـ/661-750م) في تكسية معظم عمائرهم، على غرار جامع البصرة الذي أعيد تكسية جدرانه في سنة 44هـ/665م، وزخرفت جدران جامع عمر بن العاص بنفس المادة في سنة (53هـ/672م)) وعلى بعض النوافذ مسجد قبة الصخرة[1].

وفي العهد العباسي (132-656هـ/750-1258م) استخدم الجص على نطاق واسع، لاسيما مع تأسيس مدينة سامراء حيث زخرفت معظم معالمها ومبانيها بالزخارف الجصية التي ذاع صيتها وشهرتها في العالم الإسلامي على كافة الفنون الزخرفية إن لهذه المادة دور كبير في تطوير الأساليب الزخرفية ومواضيعها الفنية، حيث اهتدى البناؤون والمعماريون إلى وسيلة متطورة لتلبية الطلبات المتزايدة على الأعمال الجصية فبرزت فكرة الصب على القوالب ولهذه التقنية أصولها وأسسها ومتطلباتها الفنية والصناعية كان على الصانع إتباعها حيث تكون فيها العناصر محفورة ومجردة تميل نحو التسطيح وعدم العمق في العناصر الزخرفية، وابتكروا تقنية جديدة تتمثل في تقنية الحفر المشطوف أو المائل، الذي يتميز بسهولة تنفيذه وبساطته وعدم تعقيده في عناصره الزخرفية وطريقة تنفيذه إلى جانب استخدامهم للحفر البارز والغائر كما تم ابتكار أسلوب فني جديد عرف باسم فن التوريق أو الأرابسك، وهو ما اصطلح عليه بطرز سامراء نسبة إلى المدينة التي ظهر وتطور فيها منذ القرن الثالث هجري/التاسع ميلادي، وقد مر هذا الأخير في تطوره بثلاث مراحل أساسية كل مرحلة تسمى طرازا، ومن بين أمثلتها ما يوجد في الجامع الكبير بسامراء

[1])- ابراهيم (جمال عبدالحريم)، الزخارف الجصية في عمائر القاهرة الدينية الباقية في العصر المملوكي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة، 1986 6 9 1-2. انظر أيضا: الباشا (حسن)، مدخل إلى الآثار الإسلامية، القاهرة، 1989 0 1057. غالب(عبدالرحيم)، موسوعة العمارة الإسلامية، مطبعة جروس برس، بيروت، ط1. 2000 5 4291. دحدوح (عبدالقادر)، المعالم الأثرية بمدينة قسنطينة خلال العهد العثماني، دار ذاكرة الأمة، الجزائر، 2015 24 9 2504-251. احمد (عبد الرحيم ابراهيم)، المرجع السابق, ص162, 163 .

(235هـ/850م)، وجامع أبي دلف (245هـ/860م)، وقصر الجوسق الخاقاني(218هـ/833م) وبلكوارا وغيرها[1].

وفي نفس الفترة استعمله الطولونيون (254-292هـ/868-905م) بمصر متأثرين في ذلك بطرز سامراء، حيث انتقلت إليهم العديد من الأساليب الصناعية والفنية والزخرفية العباسية من العراق، لتظهر أمثلته في جامع ابن طولون(265هـ/879م) ومشهد طباطبا والبيت الطولوني الذي اكتشف في القسم الشمالي من الفسطاط القديمة وهي تعكس لنا تأثرها الواضح بطرز سامراء[2].

وعند الفاطميين بمصر (358-567هـ/969-1171م) تظهر أمثلة الزخارف الجصية في عدة مباني، منها جامع الأزهر(359-361هـ/970-972م) وجامع الحاكم(380-403هـ/990-1013م)، وجامع الجيوشي(472هـ/1085م) ومشهد السيدة رقية وغيرها، وفي عهدهم عرفت الزخرفة الجصية خطوات كبيرة من التطور والنضج، حيث يلاحظ عليها تأثرها بالزخارف الطولونية إلا أنها أكثر تطورا سواء من الناحية الصناعية أو من حيث الثراء الزخرفي، مما أعطى لها طابعا خاصا[3].

واتبع الأيوبيون (567-648هـ/1171-1250م) التقاليد الفنية الفاطمية على الجص لدرجة تبدوا كأنها منقولة عن الأمثلة الفاطمية، إلا أنها اتخذت مظهرا أكثر دقة واتقانا وتعقيدا لاسيما العناصر النباتية بالإضافة إلى استخدام القطع الزجاجية الملونة في تشكيلات الشبابيك الجصية المفرغة التي انتشرت بعد ذلك في العصر المملوكي(648-923هـ/1250-1517م)، ومن الأمثلة التي ترجع إلى هذه الفترة الواجهة الخارجية لضريح الإمام الشافعي(608هـ/1211م)، والزخارف التي تحيط بنوافذ المدرسة الكاملة(623هـ)، والزخارف التي تكسوا المحاريب على غرار محراب قبة الخلفاء العباسيين بالسيدة نفيسة(640هـ/1242م) وقبة شجرة الدر(648هـ/1250م) وغيرها[4].

---

[1])- كامل(عبدالله محمود أحمد)، دراسة ميكانيكية تلف المحاريب الجصية الأثرية بالمنشآت الدينية الإسلامية وطرق علاجها تطبيقا على أحد المحاريب الجصية المختارة بمدينة القاهرة، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في ترميم وصيانة الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2008 8 196-23. أنظر أيضا: الأنصاري (رؤوف)، عمارة المساجد، دار النبوغ للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1996 56 58 59. مشروع تنظيم وإدارة المدينة القديمة اطرابلس، الزخارف الجصية، قسم التوثيق الفني والمعماري ليبيا ، المطابع الدولية، ط1، ،بيروت، 1998 8 9 5 6.

[2])- احمد (عبد الرحيم ابراهيم)، المرجع السابق, ص129. أنظر أيضا: مطاوع (حنان عبدالفتاح)، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، المرجع السابق، ص204-207.

[3])- مطاوع (حنان عبدالفتاح)، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، المرجع السابق، ص206-207. أنظر أيضا: احمد (عبد الرحيم ابراهيم)، المرجع السابق, ص177-181.

[4])- احمد (عبد الرحيم ابراهيم)، المرجع السابق, ص194-196.

أما العهد المملوكي (648-923هـ/1250-1517م) فيعتبر العصر الذهبي للزخارف الجصية، لاسيما مع تطور فنون البناء، حيث استطاع الفنان أن يكسبها لمسة جمالية وفنية غاية في الروعة والإبداع/ ومن بين أروع ما وصلنا عن هذه الفترة نذكر محراب قبة الخلفاء العباسيين (640هـ/1242-1243م)، وضريح شجرة الدر (648هـ/1250م)، ومدرسة السادات الثعالبة (613هـ/1216م)، وجامع السلحدار (746هـ/1345م)، وخانقاه ايدكين البندقداري (683هـ/1284-1285م)، ومدرسة الناصر محمد بن قلاوون (703هـ/1304م) وغيرها[1].

وبالموازاة مع المشرق، عرف أهل المغرب الإسلامي والأندلس استخدام الجص في زخرفة مختلف المباني، وبرعوا فيه حتى بلغ عندهم أرقى درجات الإبداع، ومن بين أفضل الأمثلة التي توضح التطور الذي وصلت إليه الزخرفة الجصية ما703 من نماذج في قصر الحمراء تغطي جدرانه على شكل ستائر أو مقرنصات، حيث تميزت بدقة تنفيذها ورشاقة وتعقيد عناصرها، وهذا إن 03 على شيء فإنما يدل على قدرات الفنانين وتمكنهم من الصناعة الجصية.

ويرجع استخدام الجص بالمغرب الإسلامي إلى العهد الأغلبي (184-296هـ/800-909م) مثلما يظهر في حفائر العباسية، كما تظهر بعد ذلك أمثلته في العهد الفاطمي (297-567هـ/910-1171م) بخرائب مدينة صبرة المنصورية، وعند الحماديين(398-547هـ/1008-1152م) في القلعة) وأفرط المرابطون(448-541هـ/1056-1145م) في زخرفة المحاريب بالجص الذي كان ينفذ بآلة من الحديدة عرف بنقش حديدة بالإضافة إلى استخدامهم القوالب المحفورة، ومن الأمثلة المرابطية التي وصلتنا للزخارف الجصية تلك النماذج الموجودة بجامع تلمسان (530هـ/1130م)- ومن أروعها ما نجده بالقبة التي تتقدم المحراب كما استعمله بعد ذلك الموحدون (524-668هـ/1130-1269م) في تكسية الجدران داخل المباني، وواجهات الصحون والأفنية، وواجهات المحاريب ومن نماذجه البديعة في الأندلس تلك التي كانت تزين بركة قصر الزهراء بقرطبة3هـ/9م[2].

[1])- احمد (عبد الرحيم ابراهيم)، المرجع السابق 8 2066. انظر أيضا: كامل(عبدالله محمود أحمد)، المرجع السابق، ص12-15.

[2])- غالب (عبد الرحيم)) المرجع السابق، ص429. انظر أيضا: احمد (عبد الرحيم ابراهيم)، المرجع السابق، ص5191 192. مرزوق(محمد عبد العزيز)، المرجع السابق 2 851-86.

وفي العهد الزياني(633-949هـ/1236-1543م) المريني(669-869هـ/1269-1465م) زينت به العمائر، كقبة وإطارات العقود وأركانها بجامع سيدي أبي مدين(739هـ/1339م)[1]، وعلى جدران وعقود و شمسيات وواجهة محراب مسجد سيدي أبي الحسن(696هـ/1296م) وقبته التي تعتبر بحق من أروع النماذج في الفن الإسلامي[2].

وقد لعب الحفر على الجص في هذه الفترة دورا بارزا في الجمال الزخرفي بحسن تقسيمه وتنوع أساليبه وما اشتمل عليه من العبارات الأدبية والأبيات الشعرية بالإضافة إلى النصوص التأسيسية كما هو الحال في نقوش مدرسة سلا التي تدور على الجداران والأعمدة في شكل قصيدة كاملة من الشعر العربي بينما خصصت الأجزاء العليا من الجدران لاسم المؤسس السلطان أبي الحسن المريني، بالإضافة إلى استخدامات الجص في العقود والدلايات والقباب والمقرنصات التي ظهرت على مختلف منجزاتهم المعمارية، وعلى رأسها قبة تازا التي بنيت سنة 693هـ/1293م وزخارفها لا تقل روعة وجمالا وروعة عن زخارف جامع تلمسان(530هـ/1136م) وجامع القرويين بفاس[3].

أما بالنسبة للزخارف الجصية المنفذة بالألوان المائية (الفريسكو)، فقد عرفها المسلمون واستخدموها في زخرفة مبانيهم منذ العهد الأموي(41-132هـ/661-750م)، ولعل أقدم أمثلته تلك الموجودة بقصير عمره (86-96هـ/705-715م)، وقصر الحير الغربي (105-125هـ/724-743م)) وقصر خربة المفجر (111هـ/730م) على أن مظاهر التأثيرات الهيلينية كانت واضحة في هذه الرسومات، لكنها سرعان ما بدأت في الاختفاء مع العهد العباسي(132-656هـ/750-1258م) في الرسوم الجدارية بسامراء، وقد أشارت المصادر التاريخية إلى إقبال العباسيين على استخدام التصوير لتزويق وتزيين قصورهم ومبانيهم، بالإضافة إلى ذلك ما كشفت عنه الحفريات التي أجريت بسامراء والتي أظهرت عدة نماذج منها ما وجد في قصر الجوسق الخاقاني(221هـ/730م) خاصة الأجنحة المخصصة للحريم، كما عثر على بعض الصور الجدارية بمدينة نيسابور وهي تعود إلى الفترات الأولى من العصر العباسي، ووجدت رسوم لمناظر الرقص في دار الملك رضوان

---

[1])- لعرج (عبد العزيز)، جمالية الفن الإسلامي في المنشآت المرينية بتلمسان (669-869هـ/1269-1465م) دراسة أثرية فنية جمالية، دار الملكية، الجزائر، ط1) 2007 195-197.

[2])- بورويبة(رشيد)- «الطراز الموحدي ومشتقاته: الحفصي، المريني، الزياني والنصري»، عن كتاب: الفن العربي الإسلامي: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، الجزء2: 1995 232: 233.

[3])- اسماعيل (عثمان)، العمارة الإسلامية والفنون التطبيقية بالمغرب الأقصى، مطابع المعارف الجديدة، الرباط، ط1- 1993 42 3 9 346-348 .انظر أيضا: مرزوق(محمد عبد العزيز)، المرجع السابق 8 873-88.

(589هـ/1193م) في حلب/ وقد تعرضت هذه الدار إلى الحريق ثم رممت وجددت وزيدت فيها الزخارف والرسوم وصارت تعرف بدار الشخوص[1]، وتعتبر هذه الرسوم نواة أسلوب فن التصوير على المخطوطات الإسلامية بعد ذلك) وقد تميزت صور سامراء بالتحوير والجمود وبالميل نحو الزخرفة واستخدام الخطوط والبعد عن الواقع والمنطق والتسطيح والنفور من التجسيم والتعبير عن العمق[2].

وقد شهد التصوير الجداري في العهد الفاطمي بمصر (358-567هـ/969-1171م) عناية خاصة، حيث عرف هذا العهد منافسة قوية بين المصورين، واهتم أعيان الدولة بهم، واقبلوا على أعمالهم ومنتجاتهم، حتى غالوا وبالغوا في تقدير أعمالهم مبالغة كبيرة، ومن بين ما وصلنا الزخارف المائية المرسومة على جدران الحمام الفاطمي بالفسطاط، والذي يرجع إلى القرن العاشر أو الحادي عشر ميلادي، وهي تعد من أحسن الأمثلة التي استخدم فيها الفنان الفاطمي التلوين على الجص أما من حيث الأسلوب فهي متأثرة بأسلوب سامراء الذي يعتمد على التسطيح والقائم على الخطوط والتجريد والتحوير الخالي من العمق أو التجسيم، وعدم الدقة في رسم الكائنات الحية والطابع الزخرفي، ومن جهة أخرى يلاحظ على الرسومات التقاليد الساسانية الفارسية، وهذا الأسلوب هو الذي سيتبع فيما بعد على تصاوير المخطوطات العربية الإسلامية في أواخر القرن 12م وبداية القرن13 6 9 وانتشر الأسلوب الفاطمي في صور الكابلا بالاتينا في بليرمو بصقلية، وهي تشتمل على صور راقصات وموسيقيات ومجالس الطرب والشرب والسمر، وصور الحيوانات والطيور المتماثلة أو في حالة الانقضاض بعضها على بعض فضلا عن العناصر النباتية[3].

[1])- كلود (عبيد)، التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 2008/1428 8 0 142-144. انظر أيضا: فرغلي (أبو الحمد محمود)، التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1: 1991/1411 1 9 56-70. رزق (محمد عاصم)، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي، ط1. 2000 126-127. ماهر(سعاد محمد)، الخزف التركي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، جمهورية مصر العربية، 1977/1397 7 791.

[2])-الباشا(حسن) ، التصوير الاسلامي في العصور الوسطى، دار النهضة العربية، مصر، د. 77 751-76.

[3])- فرغلي (أبو الحمد محمود)، المرجع السابق، ص 71-73. أنظر أيضا: الباشا(حسن)، التصوير الإسلامي، المرجع السابق 77-90. رزق (محمد عاصم)، الفنون العربية الإسلامية في مصر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1. 2006 6 0 331.

كما عثر على رسوم تلوينية ترجع إلى العهد المملوكي (648-923هـ/1250-1517م) في قصر الظاهر بيبرس (668هـ/1269-1270)) والمسمى بقصر الأبلق بمدينة دمشق وهي تضم صورا لعشرات الأسود الملونة[1].

كما أشارت المصادر التاريخية إلى استخدام زخارف الفريسكو على جدران المباني بالأندلس، فقد وصف احمد بن حمديس الزخرفة التي كانت موجودة بقصر العباد، ومن الأمثلة التي ترجع إلى القرن 8هـ/14م زخارف قصر البرطل بقصر الحمراء تتألف الزخارف من أربعة أشرطة تمتد أفقيا تشتمل على صور للصيد والطرب وسيدات على الهودج ورعاة وخيام وغير ذلك من الزخارف المتنوعة[2].

[1])- كلود (عبيد)، المرجع السابق، ص 142-144. انظر أيضا: رزق (محمد عاصم)، معجم، المرجع السابق، ص126-127. ماهر(سعاد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص79.

[2])- الباشا(حسن)، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، المرجع السابق، ص90 91.

ثالثا/ التطور التاريخي للزخارف الخشبية:

يعتبر الخشب من المواد الطبيعية التي عرفها الإنسان منذ القدم كمادة إنشائية وزخرفية في مختلف المنشآت والفنون والصناعات، إلا أنه وللأسف الشديد معظمها تعرض للتلف والاندثار بسبب طبيعة المادة وهشاشتها، ولم تصل منها نماذج كثيرة بالصورة التي نراها في غيرها من المواد الفنية.

وقد احتلت صناعة المشغولات الخشبية في الفترة الإسلامية مكانة مرموقة بين مختلف الفنون والصناعات التطبيقية، وبرع فيها الصناع وأبدعوا حتى ابتكروا تقنيات وأساليب فنية جديدة أضفت عليها طابعا خاصا.

استعمل الخشب في مختلف المنشآت المعمارية على نطاق واسع، سواء الثابتة منها كالأسقف والأبواب والنوافذ والمشربيات والدرابزينات، أو كانت منقولة مثل المنابر والمحاريب والدكك والكراسي والصناديق والأرحال وغيرها من الآثاث[1].

ترجع أقدم التحف الخشبية إلى العصر الأموي (41-132هـ/661-750م)، وفيه احتفظت الزخارف الخشبية بنفس الأساليب المحلية المعروفة في كل منطقة من مناطق العالم الإسلامي- والتي أغلبها تتألف من رواسب وتأثيرات ساسانية وهلنستية وبيزنطية ممزوجة، تتراوح درجة ظهور كل منها بين الوضوح والغموض، سواء في طريقة الحفر العميق أو تصوير الطبيعة وعناصرها كعناقيد العنب وأوراقه والأوراق الثلاثية والفروع الملتوية[2].

ثم ما لبث وأن تطور عن هذه الأساليب أسلوب جديد أخذ ينمو ويتطور بشكل تجريدي، وسرعان ما برعوا فيه وبلغوا درجات عالية من الإبداع والرقي خلال العصر العباسي(132-656هـ/750-1258م) فيما يعرف باسم طرز سامراء، ومن خلال ما وصلنا يمكننا تتبع هذا التطور حيث يحتفظ جامع القيروان بمنبر عباسي جلب إليه في سنة 248هـ/826م، وفيه تتضح التأثيرات الساسانية والهلينستية وزخارفه قريبة من زخارف التحف الموجودة بمتحف بناكي باثينا بالإضافة

[1])- الباشا (حسن)، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، أوراق شرقية للطباعة والنشر، بيرت- لبنان، 1990 6 18 ص121.

[2])- ديماند(م.س.)، الفنون الإسلامية، ترجمة محمد عيسى، مراجعة وتقديم احمد فكري، دار المعارف، القاهرة، ط3. 1982. ص115. أنظر أيضا: ياسين(عبدالناصر)، الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002 5 11 5 4691-470. حمودة(محمود عباس)، دراسات في علم الكتابة العربية، مكتبة غريب7 مصر، د. 5 ص147.

إلى الأوتاد الخشبية التي تربط عقود رواق المحراب المدهونة بالألوان المائية، ويحتفظ متحف المتروبوليتان في نيويورك ومتحف الفن الإسلامي بالقاهرة على بعض الحشوات التي تنسب إلى أوائل العصر العباسي[1].

وإلى الطولونيين(254-292هـ/868-905م) ترجع عدة تحف خشبية منها قطعة عثر عليها بجامع ابن طولون(265هـ/879م)، وحشوات محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، عبارة عن أبواب وأفاريز وألواح وأسقف وقطع من الأثاث، نفذت عليها زخارف نباتية ورسوم طيور بأسلوب التلوين أحيانا وبالحفر في أحيان أخرى، وهي على العموم متأثرة بطرز سامراء وذات تأثيرات ساسانية وهلنستية[2].

وخلال العهد الفاطمي(358-567هـ/969-1171م) بمصر استمرت في البداية التقاليد العباسية المعروفة في طراز سامراء، لكن سرعان ما بدأ الفنان الفاطمي يتحرر من هذا الأسلوب ليكتفي بالحفر الغائر بدلا من الحفر المائل الذي ساد في سامراء، وأصبحت معه الزخارف تبدوا شبه مجسمة فيه، وقل حجم العناصر الزخرفية فيه، وأصبحت المواضيع الزخرفية تشكل موضوعا متكاملا وليس متكررا، وتظهر أمثلة هذه المرحلة في عدة نماذج نجدها بجامع الحاكم بأمر الله(380-403هـ/990-1012م) ومجموعة كبيرة من التحف المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة عثر عليها بجامع الأزهر (544هـ/1149م).

وقد تلت هذه المرحلة مرحلة ثانية شهدت فيها الصناعات الخشبية تطورا ملحوظا في العهد الفاطمي، حيث تميزت الزخارف بشكلها المتموج والحلزوني. واستخدام أوراق العنب الثلاثية وبعض العناصر المركبة التي يتوسطها برعم في شكل كيزان صنوبر، فضلا عن رسوم الكائنات الحية بما فيها الآدمية والحيوانات والطيور والخرافية المركبة، وأصبح الحفر على عدة مستويات، ومن أمثلة هذه المرحلة تحف محفوظة بالمتحف المصري، ومتحف الميتروبوليتان وغيرها.

المرحلة الأخيرة تميزت باستخدام الزخارف النباتية الهلنستية أو المتأثرة بفن الأرابسك، فضلا عن استخدام تقنيات جديدة على غرار السدايب الخشبية والحشوات المجمعة، والتلوين والتطعيم

[1])- ديماند(م.س.). المرجع السابق 115-118. أنظر أيضا: ياسين(عبدالناصر): المرجع السابق8 11 8 4701-474.

[2])- احمد(احمد عبدالرزاق)، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، دار الحرائر للطباعة، القاهرة، ط2- 2006- ص84-86. أنظر أيضا: ياسين(عبدالناصر): المرجع السابق4 114 ص474-477.

والترصيع بالعاج، إضافة إلى بداية استخدام عنصر الأشكال النجمية التي تطورت فيما بعد لتصبح في شكل أطباق نجمية، ومن نماذج هذه المرحلة باب ومحراب مسجد السيدة نفيسة، ومحراب بجامع الأزهر (544هـ/1149م)، وتابوت السيدة رقية، وحشوات جامع الأقمر (519هـ/1125)[1].

انتقلت التقاليد الفنية والتقنية الفاطمية بعد ذلك إلى الأيوبيين(567-648هـ/1171-1250م)- إلا أن الزخارف النباتية أصبحت أكثر اتقانا، وحل خط النسخ مكان الخط الكوفي، ولعل من أجمل ما وصل من تحف أيوبية تابوت الأميرة العادلية بضريح الإمام الشافعي(1211-1212م)- ومجموعة كبيرة من التحف والقطع الخشبية المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[2].

العصر المملوكي(648-923هـ/1250-1517م) شهدت فيه الصناعات الخشبية تطورا كبيرا- وأصبحت أكثر اتقانا ودقة، وظهرت أشكال جديدة من المراوح النخيلية والوحدات الزخرفية النباتية، مع شيوع الزخرفة الهندسية خاصة الأطباق النجمية، واستخدام مختلف الألوان والتطعيم بالأبنوس والعظم، واستخدام تقنية الخرط في صنع المشربيات التي شاعت خلال هذه الفترة، ومن بين الأشغال الخشبية التي وصلتنا عنها منبر جامع قايتباي، ومنبر جامع الصالح طلائع ومنبر جامع ابن طولون وغيرها[3].

وعلى عكس المشرق الإسلامي تعد التحف الخشبية التي لا تزال باقية في بلاد المغرب والأندلس قليلة نسبيا، حيث يعد منبر جامع القيروان ومنبر جامع قرطبة وجانب من مقصورته من أقدم التحف الباقية، كما يرجع إلى العهد الفاطمي جزء من منبر جامع القرويين بفاس، وعن العهد الزيري باب جامع عقبة بن نافع ببسكرة، وجزء من مقصورة وسقف جامع القيروان الذي يرجع إلى عهد المعز بن باديس الزيري (406-454هـ/1016-1062م)[4]، وعن الحماديين(398-547هـ/1008-1152م) نذكر أبواب الجامع الكبير بمدينة قسنطينة، وعن المرابطين منبر الجامع

---

[1])- احمد(احمد عبدالرزاق) المرجع السابق 7 865-93. أنظر أيضا: ديماند(م.س.). المرجع السابق، ص118-121. ياسين(عبدالناصر)- المرجع السابق1 111 ص478-492.

[2])- ديماند(م.س.). المرجع السابق، ص122. أنظر أيضا: رزق (محمد عاصم)، الفنون العربية الإسلامية، المرجع السابق، ص226.

[3])- رزق (محمد عاصم)، الفنون العربية الإسلامية، المرجع السابق، ص230-233. أنظر أيضا: ديماند(م.س.). المرجع السابق، ص122-123.

[4])- MARÇAIS.G, Coupoles et plafonds de la grands Mosquée de Kairouan notes et documents publies par la direction des Antiquités et Arts VIII, Tunisie, 1925, P55. BOURUIBA.R, op-cit, P. 47.

الكبير بمدينة الجزائر المحفوظ بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، وجزء من سقف الجامع الكبير بتلمسان، ومنبر جامع علي بن يوسف المرابطي(448-541هـ/1056-1145م) الذي نقل في العهد الموحدي الى جامع الكتبية بمراكش (541هـ/1146م)[1].

ومن الأشغال الخشبية الموحدية(524-668هـ/1130-1269م) التي وصلتنا نذكر منبر جامع الأندلسيين بفاس، والمنبر والمقصورة الخشبية بجامع القصبة بمراكش، وسقف جامع الكتبية، وهي تزخر بالحشوات ذات الرسوم النباتية بعض منها احتوى على سدايب خشبية وحشوات مرصعة بالعاج، منها ما نفذت عليه كتابات عربية[2].

وعن العهد الزياني(633-949هـ/1236-1543م) والمريني (669-869هـ/1269-1465م) نذكر 869ا من سقف مسجد سيدي الحلوي (754هـ/1353م) ومسجد سيدي أبي الحسن (696هـ/1296م) و مسجد أولاد الإمام (710هـ/1310م) بتلمسان[3]) وتزخر العمائر المرينية سواء بتلمسان أو فاس بعدد كبير من الأمثلة الخشبية المزخرفة، بعضها ما يزال في مكانه، والآخر تحتفظ به المتاحف، خاصة متحف البطحاء بفاس[4].

[1])- عفيف (بهنسي)، المرجع السابق، ص405-408. أنظر أيضا: ديماند(م.س.). المرجع السابق، ص129. BOURUIBA.R, op-cit, P.121.

[2])- اسماعيل (عثمان عثمان)- المرجع السابق، ج3 9 2501-260. أنظر أيضا: ديماند(م.س.). المرجع السابق، ص129.

[3])- BOURUIBA.R, op-cit, P.185.

[4])- لعرج (عبدالعزيز)، المباني المرينية، المرجع السابق، ص646-647.

رابعا/ التطور التاريخي للزخارف الرخامية:

عرف الرخام في حضارة بلاد الرافدين، وعند الفراعنة، والإغريق، والرومان والبيزنطيين، واستخدموه في صناعة الأعمدة و تكسية الجدران وتغطية الأرضيات وصناعة التماثيل، وقد ظهر استعمال الرخام عند المسلمين منذ وقت مبكر، حيث استعمله الأمويون (41-132هـ/661-750م) في الجامع الكبير بدمشق(92هـ/710م)، وفي أعمدة المسجد النبوي الشريف بالمدينة المنورة وأعمدة مسجد قبة الصخرة (72هـ/691-692م) وفي قصير عمرة (93-95هـ/711-713م)، بالإضافة إلى استخدامه في الأفاريز وشبابيك بكل من المسجد الأموي بدمشق(86-96هـ/705-715م) ومسجد قبة الصخرة(72هـ/691م)2 وفي اللوحات الزخرفية بقبة الصخرة أيضا، منها ما تبدو باللون الذهبي على أرضية سوداء بسب اختلاف ألوان الرخام ومن ابرز رسومه شجرة الحياة التي نفذت داخل مناطق هندسية أو بين أقواس تحملها أعمدة متصلة، وفي الجزء السفلي من اسطوانة القبة إفريز قوامه فروع نبات الاكانتس.

ويحتفظ متحف دمشق بلوح مستطيل من الرخام جلب من الجامع الأموي(86-96هـ/705-715م) مزخرف بعناصر نباتة قوامها فروع حلوزنية تلتف بشكل دائري تنموا منه أوراق العنب وثماره يتوسط اللوح وريدات يفصل العناصر عن بعضها إفريز بسيط يتشكل من عناصر حبات السبحة، وبعض هذه الزخارف تشبه كثيرا تلك الزخارف المنفذة على اللوح الرخامي الذي يزين واجهة قصر المشتى(125-126هـ/742-743م)، كما كسيت على جدران قصر الحير الغربي (109هـ/727م) بألواح من الرخام، ونفس الأمر بالنسبة لقصر خربة المفجر، وهي تزخر بزخارف متنوعة ومختلفة استخدمت لتغطية الواجهات الجدارية أو في زخرفة الشبابيك المخرمة، ومن الزخارف المبتكرة في العصر الاموي زخارف كتابية منقوشة على تاج محفوظ بمتحف عمان بالأردن وجد في بركة قصر الموقر[1].

وتواصل استخدام الرخام خلال العصر العباسي(132-656هـ/750-1258م) لنجد له عدة أمثلة، من بينها مجموعة من التيجان الرخامية عثر عليها في الرقة معروضة في متحف

[1])- حميد(عبد العزيز) واخرون، الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، وزارة التعليم العالي ولبحث العلمي، جامعة بغداد، العراق، 1982 0 807-82 انظر أيضا: شيحة (مصطفى عبد الله): «فن النحت والتصوير»» عن كتاب: الفن العربي الإسلامي: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،ج3، تونس، 1997 0 2697 270.

الميتروبوليتان وبرلين واستانبول والألواح الرخامية المخرمة التي ألحقها الأمير الأغلبي زيادة الله بن إبراهيم بن الأغلب بمحراب جامع القيروان في سنة 221هـ/836م[1].

وفي مصر استعمل الطولونيون (254-292هـ/868-905م) الرخام في قصورهم وفي جامع ابن طولون(265هـ/879م)، واستمر استخدامه في العهد الفاطمي (297-567هـ/910-1171م) في تكسية العمائر بالقاهرة، وظهر بكثرة على الأعمدة وشاع في المساجد والقصور، كما حفلت قصورهم بالتحف المنقولة كالازيار وحاملاتها، والعقود والمقرنصات، بالإضافة إلى التماثيل الحيوانية والآدمية التي صنعت من الرخام منها حراس يحملون بأيديهم سيوف مستقيمة وسيدات جالسات يضعن أيدهن على صدورهن وضعت على النافورات.

وخلال العهد الأيوبي(567-648هـ/1171-1250م) شاع الرخام ليستخدم في تكسية المحاريب، على غرار محراب قبة السلطان الصالح نجم الدين أيوب(648هـ/1252م)، وفي اللوحات التأسيسية وشواهد القبور، كما فرشت به أرضيات الأسواق، وكان لحمامات القاهرة في عهد الأيوبيين مقاصير وأحواض تتوسطها فسقية مخرمة حولها أعمدة وأرضيتها مفروشة بالرخام واستخدم لأغراض أخرى، كما هو الحال بالنسبة للجرة الرخامية المعروضة بمتحف الفن الإسلامي.

ليتسع مجال استعمال الرخام في العصر المملوكي (648-923هـ/1250-1517م)، حيث ازدهرت صناعة الرخام سواء في زخرفة العمائر المختلفة، أو في صناعة التحف المستقلة القائمة بذاتها وهي تشهد على ما بلغته الصناعة الرخامية من دقة بالغة وعناية فائقة ليصبح يزين واجهات المباني الداخلية والخارجية في صورة أشرطة تتبادل فيها الألوان بما يطلق عليه بالأبلق، كما هو الحال في قصر السلطان محمد بن قلاوون بالقلعة(714هـ/1314م)) كما استخدمت في تكسية جدران مدرسة صرغتمش (757هـ/1356م)، ومدرسة السلطان حسن(757-764هـ/1356-1362م)) ومدرسة الاشرف برسباي ومدرسة الظاهر برقوق، وخانقاه بيبرس الجاشنكير(709هـ/1310م) بالجمالية وخانقاة فرج برقوق بقرافة صحراء المماليك، ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بمجموعة من الألواح الرخامية المنحوتة والمحفورة تتألف من وزرات وأرضيات ومحاريب، وفي المنابر والدكك وتراكيب وشواهد القبور والأعمدة وغيرها.

[1])- الطايش(علي أحمد)، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة (في العصرين الأموي والعباسي)، مكتبة زهراء الشرق،2000/1420 ،75.

وتؤكد المصادر التاريخية أن المماليك قد استخدموا الرخام من بقايا القصور الفاطمية بعد تعرضها إلى الهدم في بناء العمائر المملوكية كخانقاه بيبرس الجاشنكير(709هـ/1310م)، كما تذكر المصادر أن الرخام الفاطمي المزخرف كان ذا قيمة كبيرة وكان أمراء المماليك يسعون في طلبه وإعادة استخدامه من جديد في عمائرهم لما يمتاز به من جمال زخارف ودقة تنفيذها كما حرصوا على اختزان ما يزيد عن حاجتهم منه[1].

كما شاعت كسوة المحاريب ببلاطات من الرخام المعشقة بمختلف الزخارف الهندسية مختلفة الألوان، مثلما هو عليه الحال في محراب مسجد السلطان حسن، ومسجد الماردني(740هـ/1339م)) وقانصو الغوري واستخدمت لتبليط الأرضيات، وزخرفة الواجهات الداخلية والخارجية للمباني ونفذت الزخارف بأسلوب النحت البسيط وكانت تشتمل في الغالب على الأفاريز، بالإضافة إلى المنابر الرخامية التي يغلب عليها العناصر الهندسية، ومن أقدمها منبر مسجد الخطيري المؤرخ بسنة787هـ/1337م ومنبر جامع اق سنقر ومنبر تربة السلطان برقوق (888هـ/1483م)، واستخدم على النافورات والأحواض، وصنعت منه حاملات الازيار[2].

أما بلاد المغرب والأندلس فقد استعمل فيها الرخام منذ وقت مبكر، حيث يظهر أقدم أثر له في جامع قرطبة(169هـ/785م) سواء في الألواح الرخامية التي تكسوا المحراب، أو اللوحات التي تزين جانبي المحراب، أو بعض أحواض الوضوء، وفي مدينة الزهراء استخدم الرخام أيضا في الأعمدة والأحواض وتبليط الصحون والأفنية، واستمر خلال عهد بني الأحمر ليظهر في أعمدة وأحواض ونافورات قصر الحمراء[3]، ويحتوي صحنه على حوض كبير من الرخام الأزرق ذو بركة سداسية الشكل زودت باثني عشر أسدا من الرخام، وعلى غرار بلاد الأندلس عرف المغرب استخدام الرخام وظهر في العهد الأغلبي (184-296هـ/800-909م) ظاهرة كسوة المحاريب بألواح رخامية وخير مثال على ذلك كسوة محراب جامع القيروان (248هـ/862-863م)) ومحراب جامع

---

[1])- احمد(احمد عبدالرزاق)، الفنون الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي، ص50-252 63-67. انظر أيضا: فكري(احمد): مساجد القاهرة ومدارسها في العهد الفاطمي، ج1، دار المعارف، القاهرة، ط2: 2005 3 98-11. سعودي(عطيات إبراهيم السيد). المرجع السابق، ص9-11. حسين (مصطفى حسين)، المرجع السابق، ص73. احمد (عبد الرحيم إبراهيم)، المرجع السابق، ص227-236.

[2])- حميد(عبد العزيز) وآخرون، المرجع السابق، ص 86-88. شيحة(مصطفى عبد الله)، المرجع السابق، ص269.

[3])- فكري (احمد)، مسجد القيروان، دار العالم العربي، القاهرة، 2009 9 8582 59. انظر أيضا: مرزوق(محمد عبدالعزيز): الفنون الإسلامية في المغرب والأندلس، المرجع السابق، ص145. ديماند(م.س.). المرجع السابق 5 1111-114.

الزيتونة، وعرفه الحماديون (398-547هـ/1008-1152م) ، أيضا في القلعة و بجاية في عمائرهم وفي تراكيب وشواهد القبو[1]، واستمر استعماله في العهد المريني (669-869هـ/1269-1465م)- في الأعمدة وتيجانها والمحاريب، حيث نجدها في كل من محراب مسجد سيدي أبي مدين(739هـ/1339م) ومسجد سيدي الحلوي(754هـ/1353م) وجامع المنصورة، واستخدم لأغراض أخرى كتسجيل الأوقاف على اللوحات الرخامية، مثل وقفية جامع سيدي أبي مدين، وعلى فسقيات وأحواض الصحون وميضآت الوضوء، وتبليط الأرضيات، كأرضية المدرسة البوعنانية والمصباحية ومدرسة تازا والعطارين/ بالإضافة إلى استخدامه على أرضيات الدور والقصور إلى جانب الزليج، ثم انتشر استعماله في مختلف أنحاء العالم الإسلامي وعبر مختلف الفترات[2].

وعلى غرار ما كان سائدا في أنحاء العالم الإسلامي، عرفت الجزائر في الفترة العثمانية استعمال الرخام في الأعمدة، واللوحات التأسيسية، وتبليط الأرضيات، وتأطير الأبواب الخارجية والداخلية، والمنابر، وتراكيب وشواهد القبور وشاع استخدامها في العمارة المدنية والدينية وحتى العسكرية وان كانت في هذه الأخيرة قليلا بمقارنته بالمعالم الأخرى.

[1])- شيحة (مصطفى عبد الله)، المرجع السابق، ص278. أنظر أيضا: مرزوق(محمد عبد العزيز)، المرجع السابق 8 742. حميد(عبد العزيز) وآخرون، المرجع السابق، ص93.

[2])- معزوز (عبد الحق)- شواهد القبور في المغرب الأوسط بين القرنيين 2-13هـ/8-19م، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2011 8 1302- 157. لعرج (عبد العزيز). المباني المرينية في إمارة تلمسان الزيانية، رسالة دكتوراه دولة، قسم الآثار، جامعة الجزائر، 1999 2 2632 633.

خامسا/ التطور التاريخي للبلاطات الخزفية:

تعد البلاطات الخزفية من أهم العناصر التي لجأ إليها الفنان المسلم في تكسية جدران وأرضية مبانيه، غير أن ظهور هذا العنصر لم يكن وليد صدفة وإنما كان بعد عدة محاولات وعبر تاريخ طويل، حيث ترجع جذورها التاريخية ومحاولات الإنسان الأولى إلى حضارات بلاد مابين النهريين حيث حول الطين إلى فخار، ولونه بألوان زاهية، وشكل بها مواضيع زخرفية تشبه الفسيفساء، وتطورت أكثر هذه الصناعة خلال العهد الهلنستي مع نهاية القرن الثالث ق33 وأصبحت القطع الخزفية ذات أحجام ومقاسات أقل بكثير مما كانت عليه في السابق، واكسبوها منظرا جماليا بديعا[1]، وعمل الإغريق على تطوير هذا الأسلوب وأنتجوا ما يسمى بالفسيفساء الحجرية الملونة التي تعمل بواسطة قطع أو فصوص صغيرة من مواد متعددة ذات ألوان شتى[2] أما في العهد الروماني فقد كانت معظم أعمالهم تقليدا لروائع اللوحات الإغريقية، إلا أنهم كانوا أقل موهبة منهم[3].

وفي الفترة الإسلامية استمرت الفسيفساء، خاصة في العهد الأموي(41-132هـ/661-750م)، والتي نجد لها أمثلة عديدة بقبة الصخرة(72هـ/691-692م)، والجامع الأموي بدمشق(88-96هـ/707-715م)) وقد صنعت هذه اللوحات من قطع حجرية ورخامية وزجاجية، شكلت بها مواضيع زخرفية متنوعة[4]، كما توجد نماذج أخرى بكل من قصير عمرة وخربة المفجر، وهي تخضع للتأثيرات البيزنطية- والتقاليد الساسانية في رسم الكائنات الحية[5].

ويعد العصر العباسي(132-656هـ/750-1258م) من أزهى العصور الإسلامية التي شهدت تطورا فنيا بالغا حيث تطورت الفسيفساء التي كان يستعمل فيها الحجر أو الرخام أو الزجاج، لتصبح عبارة عن قطع خزفية ذات ألوان متعددة وزخارف متنوعة، وقد اشتهرت بهذه الصناعة مدينة قاشان الإيرانية على عهد السلاجقة، وكانت تعد من أهم مراكزه، وإن كان الباحثون اختلفوا في تحديد

---

[1])- الرباعي(إحسان عرسان)، جداريات الجامع الأموي، المرجع السابق، ص34.31. انظر أيضا: الرباعي(احسان عرسان): «القاشاني في الجامع الأموي بدمشق بين العلم والفن»: مجلة جمعية الآثاريين العرب، العدد الثالث، 2002/1433 0 17.

[2])- رزق (محمد عاصم)- معجم، المرجع السابق، ص214.

[3])- حول الفسيفساء الرومانية انظر: قاسم(عبير)، فن الفسيفساء الروماني(المناظر الطبيعية)، ملتقى الفكر، الإسكندرية، 1998.

[4])- الرباعي(احسان عرسان)، جداريات الجامع الأموي، المرجع السابق، ص59-65. انظر أيضا: MARÇAIS.G, L'Art Musulman, Paris, 1962, P25.

[5])- عطية (محسن محمد)، موضوعات في الفنون الإسلامية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1999 78-79.

مكان ظهورها، إلا أن ملخص تلك الآراء وحسب النتيجة التي توصل إليها بعض الباحثين تؤكد أن إيران كانت الموطن الأول الذي ظهرت فيه الفسيفساء الخزفية، وذلك خلال العهد السلجوقي[1].

وتوجد أقدم نماذجها في المسجد الجامع بدمغان(450هـ/1058م)، وفي المسجد الجامع بقزوين(507-509هـ/1113-1119م)- ومئذنة مسجد علي في أصفهان(ق6هـ/12م)، ومسجد زوزن في خرسان (605-616هـ/1208-1219م)[2] ولعل من أهم إبداعات العصر العباسي البلاطات الخزفية التي ترجع أقدم نماذجها المعروفة في الإسلام إلى بداية القرن 3هـ/9م، والتي عثر عليها في مدينة سامراء(221-276م)، وهي على نوعين، بلاطات مربعة وأخرى مستطيلة، ويحتفظ متحف برلين بنماذج من هذه البلاطات[3] وما يؤكد ذلك البلاطات الخزفية التي كانت تزين محراب جامع القيروان خلال عهد زيادة الله(221هـ/836م)، والتي تعد ثاني أقدم النماذج المتبقية، وقد اختلفت الآراء حول أصل هذه البلاطات، فهناك من يرى أنها جلبت من بغداد، في حين يرى البعض الآخر أنها صناعة محلية بالقيروان[4].

لقد أشارت المصادر التاريخية إلى أن الأمير الأغلبي احمد (242-249هـ/856-863م) قام بعدة تجديدات وإصلاحات في جامع القيروان، وزينت واجهة المحراب بقطع من البلاطات جلبت من العراق لمجلس أراد أن يعمله في قصره، ثم عدل عن ذلك، وأضاف قطعا أخرى عملها له رجل بغدادي لغرض إكمالها[5]) وأسلوب هذه البلاطات ينطبق تمام الانطباق مع أسلوب طراز سامراء،

---

[1])- حول هذه الآراء انظر: خليفة(ربيع حامد)، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1: 2001 3 148-16. كونل (ارنست)، الفن الإسلامي، ترجمة احمد موسى، دار صادر، بيروت-لبنان، 1966 3 768-77.

[2])- الصعيدي(رحاب ابراهيم احمد احمد) التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه في ضوء مجموعة جديدة في متحف رضا عباس بطهران دراسة فنية مقارنة، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة، 2010/1431 ج1 3 78.

[3])- خليفة(ربيع حامد)- البلاطات الخزفية التركية في عمائر القاهرة العثمانية دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الفنون الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1977/1397 65. انظر أيضا: DEGEORGE.G et PORTER.Y, L'Art de la Céramique Dans l'Architecture Musulmane, Italie, 2001, P34-35.

[4])- خليفة(ربيع حامد)، البلاطات الخزفية، المرجع السابق، ص67. انظر أيضا: مرزوق(محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974 78.

[5])- الدباغ(عبد الرحمن الانصاري)، معالم الإيمان في معرفة أهل القيروان، تونس 1325 3 97.

وهو ما يؤكد أن صناعتها تمت في العراق، خاصة إذا ما قورنت مع الزخارف المكتشفة في سامراء[1].

ومنذ ذلك العهد بدأت صناعة البلاطات الخزفية تنتشر وتتطور، واشتهرت إيران أكثر من غيرها في هذا المجال خلال العهد السلجوقي، من أهمها البلاطات الخزفية المؤرخة بـ585هـ/1189م المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، والبلاطات التي كانت تزين محراب جامع الميدان في قاشان(603هـ/1206م) والمحفوظة بمتحف برلين[2].

لتشهد البلاطات الخزفية بإيران في العهد الإيلخاني تطورا كبيرا، فقد أنتجت أشكال متعددة من البلاطات، فبالإضافة إلى المربعة والمستطيلة استخدمت بلاطات نجمية وأخرى سداسية وثمانية الرؤوس وبلاطات متعامدة بشكل أفقي أو مائل، كما تنوع أسلوب زخرفتها وطلائها، حيث أنتجت بلاطات ذات بريق معدني وأخرى رسمت زخارفها بالمينا، وفي نوع آخر يعرف بـ"ليجفردينا" (Lajvardina) جاءت الزخارف فوق الطلاء، في حين رسمت في نوع آخر تحت الطلاء، وهناك نوع آخر يعرف بالبلاطات ذات الحواف الجافة المعروفة بـ"Cuerda Seca" والذي كانت زخرفته تتم بحفر المواضع حول الزخارف للفصل بين الألوان، أما من حيث الألوان فمنها ما هو متعدد الألوان ومنها ذات اللون الواحد(الأزرق في الغالب).

ومن أهم البلاطات الخزفية التي ترجع إلى هذا العصر بلاطات محراب جامع الميدان في قاشان(623هـ/1226م) المحفوظة في متحف برلين، ونماذج بجامع الإمام زادى يحيى في فرامين المؤرخ بسنة(661هـ/1262-1263م)، وقصر آباقا خان الإيلخاني(663-680هـ/1265-1282م)- وقبة دفن اولجايتو في سلطانية(705-713هـ/1305-1313م)[3].

---

[1])- مرزوق(محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، المرجع السابق، ص76-78. انظر أيضا: الألفي(ابو صالح)، الفن الإسلامي أصوله فلسفته مدارسه، نشر وزارة التربية والتعليم، مصر، 2004 3 2457-246. MARÇAIS.G, les faïences a reflets métalliques de la grande mosquée de Kairouan, Paris, 1928, P15-33. DEGEORGE.G et PORTER.Y, op-cit, P35-37.

[2])- الصعيدي(رحاب ابراهيم احمد احمد)، المرجع السابق، ج1 . 103. انظر ايضا: كونل(ارنست)، المرجع السابق، ص76-77. يوسف(عبد الرؤوف علي). « الخزف الإيراني ». دراسات في الفن الفارسي، كتاب تذكاري احتفاء بمرور 2500 عام على تأسيس الإمبراطورية الفارسية، دار التأليف والنشر، القاهرة، 1971 . 823-83. DEGEORGE.G et PORTER.Y, op-cit, P42-45.

[3])- الصعيدي(رحاب ابراهيم احمد احمد)، المرجع السابق، ج1 . 114-13.

وفي مصر فإنه لم يسبق وأن عرفت صناعة البلاطات ولا الفسيفساء الخزفية قبل العهد المملوكي، لكنه مع بداية القرن 8هـ/14م شهدت رواجا مع دخول الصناع الإيرانيين أرض مصر الذين هجروا بلدهم بعد الغزو المغولي وقصدوا الشام ومصر.

وعرف المماليك البلاطات الخزفية في مبانبهم وكسيت قمم المآذن ورقاب القباب والقباب وأجزاء محدودة من الجدران، وكانت البلاطات على نوعين: الأولى ذات لون واحد الأزرق أو الأخضر أو التركوازي، أما النوع الثاني فيتميز بتنوع زخارفه الهندسية والنباتية وألوانه المتعددة خاصة اللون الأخضر والأزرق والأسود[1].

وتعد البلاطات الخزفية التي تكسوا خانقاه بيبرس الجاشنكير(709هـ/1310م) أقدم مثال معروف بمصر، ثم وظهرت في كل من قمة مئذنتي مسجد الناصر محمد بالقلعة(735هـ/1335م) ومئذنة مدرسة السلطان الغوري(910هـ/1504م)، وقبة ضريح الأمير طشتمر(735هـ/1334م)، وقبة ابن غراب (808هـ/1408م)، وجامع المارداني (740هـ/1339م) ومدرسة السلطان حسن(757-764هـ/1356-1362م)، وغيرها من المعالم، فضلا عن الأمثلة المعروضة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[2].

وفي بلاد الأناضول استفاد سلاجقة الروم من خبرة إخوانهم سلاجقة بغداد في صناعة البلاطات الخزفية، وانتقل الكثير من الفنانين الإيرانيين إلى بلاد الأناضول خاصة بعد الغزو المغولي، ونقلوا معهم مهاراتهم وخبراتهم الفنية والتقنية الخاصة بهذه الصناعة، ومن ثم تنوعت وتعددت أشكال البلاطات الخزفية بين المربعة والمستطيلة والسداسية الشكل و النجمية ذات الرؤوس الستة أو الثمانية، فضلا عن المتعامدة، كما تعددت أنواع البلاطات بين ذات البريق المعدني والمينائي والبلاطات ذات الرسومات فوق الطلاء وأخرى تحت الطلاء.

وتميزت أيضا البلاطات الخزفية خلال هذا العهد ببروز نوع يتميز بلونه الواحد، كاللون الأزرق أو الأخضر أو التركوازي أو الأسود، إضافة إلى وجود أنواع أخرى متعددة الألوان، تشهد على مدى تغلغل التأثيرات الإيرانية ببلاد الأناضول.

وترجع إليهم العديد من الأمثلة التي زينت بالبلاطات الخزفية، ومن تلك المعالم مدرسة قره طاي بقونية(649هـ/1251م)، التربة الملحقة بكوك مدرسة والجامع بمدينة أماسيا(664هـ/1266م)

[1])- خليفة(ربيع حامد)، فنون القاهرة في العهد العثماني 1517-1805، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 1984 28.

[2])- خليفة(ربيع حامد)، البلاطات الخزفية، المرجع السابق، ص343 46-61.

وفي الجامع والخانقاه والتربة التي شيدها الوزير صاحب عطا بقونية، والتي نجدها بالتحديد في حنية محراب الجامع(656هـ/1258م)، وواجهة محراب الخانقاه(678-679هـ/1279-1280م)[1].

وقد مرت الفنون والصناعات في الدولة العثمانية في بلاد الأناضول عبر عدة مراحل، حيث عرفت خلال القرن 8هـ/14م استمرار التقاليد السلجوقية لتبدأ التقاليد الإيرانية مع أواخر القرن 9هـ/15م نتيجة لهجرة الصناع الإيرانيين والمصريون إلى تركيا لكنه خلال النصف الثاني من القرن 10هـ/16م والى غاية القرن 11هـ/17م اخذ الفن العثماني يتبلور في طابع خاص ومتميز، وظهرت معه عدة ابتكارات فنية لتختم هذه المرحلة بدخول التأثيرات الفنية الأوربية التي استمرت إلى غاية سقوط الخلافة [2].

أما في بلاد المغرب كانت صناعة البلاطات الخزفية معروفة بافريقية منذ عهد الأغالبة فقد سبق وأن رأينا أن محراب جامع القيروان بتونس زين ببلاطات خزفية جلبت من بغداد، وأخرى صنعت محليا، وهي تعد أقدم البلاطات التي عثر عليها في شمال إفريقيا، إضافة إلى صناعة الأواني الخزفية والتي عثر على بقايا عديدة منها في قصور رقادة والعباسية، والى جانب البلاطات عرف الأغالبة استعمال الفسيفساء في تغطية الأرضيات ومن أمثلتها ما عثر عليه في رقادة[3].

لتعرف الصناعة الخزفية استمرارا في العهد الفاطمي، وان لم يعثر على بقايا للبلاطات الخزفية، إلا أن بقايا فخارية وخزفية كثيرة تم الكشف عنها في كل من صبرة المنصورية والمهدية، واستخدموا الفسيفساء في كسوة أرضية مبانيهم حيث عثر على لوحة(8×5م) فسيفسائية فريدة بقصر القائم بأمر الله الفاطمي (322-334هـ) تتشكل زخرفتها من رسوم نباتية وهندسية وبألوان متعددة[4].

---

[1])- خليفة(ربيع حامد)، الفنون الإسلامية، المرجع السابق، ص19-23. انظر أيضا: عبدالحافظ(عبدالله عطية): دراسات في الفن التركي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 2007 26-29.

[2])- مرزوق(محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق 75-78. انظر أيضا: خليفة (ربيع حامد)، الفنون الإسلامية، المرجع السابق، ص25-31.

[3])- زبيس (سليمان مصطفى)، الفنون الإسلامية في البلاد التونسية، المعهد القومي للآثار والفنون، تونس، 1978 50. انظر أيضا: LOUHICHI.A, «Un Échantillonnage de Céramique d'époque Médiévale de Qairawan Exemple d'Application de Recherches Archéologiques et de Laboratoire», AFRICA, tomes XI-XII, 1992-1993, P258-276.

[4])- زبيس (سليمان مصطفى)، المرجع السابق، ص94-95. انظر أيضا: العجابي (حامد)، المهدية والمنصورة عاصمتان في العهدين الفاطمي والصنهاجي، دار الشباب للنشر والتوزيع، تونس، 2005 : 94-97. العجابي (حامد)7 « خزف صبرة المنصورية»7 افريقية، المعهد الوطني للتراث، وزارة الثقافة، تونس، المجلد 11-212 1992-1993 : 7-81. LOUHICHI.A, op-cit, P258-276.

وكما كانت صناعة الخزف منتشرة في افريقية كانت معروفة في المغرب الأوسط، حيث اكتشف الفريد بال معملا للفخار يعود إلى القرن 4هـ/10م في الحفريات التي قام بها بأغادير[1].

وفي العهد الزيري استمر استعمال الفسيفساء لكن على عكس النماذج السابق ذكرها والتي كنا نجدها في الأرضيات، فان فسيفساء الزيريين وجدت في تغطية أجزاء من عقود مصمتة بواجهات قبة البهو المستحدثة بجامع الزيتونة (381هـ/991م)، وهي تتشكل من قطع ذات أشكال هندسية لونت بلونين اثنين الأبيض والأصفر الرملي[2].

ومع مطلع القرن 5هـ/11 عرفت قلعة بني حماد وبجاية الناصرية نهضة فنية كبيرة، وصارتا من بين أهم مراكز صناعة الفخار والخزف التي ذاع صيتها ببلاد المغرب، فقد كانتا تحتويان على ورشات يديرها صناع محليون يتقنون صناعة الخزف واستعمال المينا، فصنعوا أواني ذات أشكال ووظائف متنوعة.

وفي عهدهم[3] ظهرت البلاطات الخزفية ببلاد المغرب ثانية وبأشكال متنوعة، من مربعات ومعينات وأشكال نجمية مطلية بالأخضر والبني، إلى جانب الفسيفساء الخزفية، والآجر المطلي بالمينا ذات اللون الأخضر، وقد خضعت زخارفهم لتأثيرات الفن الإسلامي ومظاهر الفن الفارسي مع إعطائها الطابع المحلي الحمادي المتميز[4].

وإليهم ترجع أقدم النماذج للمآذن ببلاد المغرب والعالم الإسلامي ككل والتي زينت واجهاتها بالبلاطات الخزفية، بل يمكن اعتبار أن هذه المئذنة تعد أقدم المآذن المتبقية، وإذا كان البعض يرى

---

[1])- BEL.A, un atelier de poteries et faïences au X siècle de j.c découvert à Tlemcen, Constantine, 1914, P7-2O.

[2])- زبيس (سليمان مصطفى)، المرجع السابق، ص125.

[3])- يرى الدكتور ابو رحاب أن أولى نماذج استخدام للبلاطات الخزفية ببلاد المغرب والأندلس يرجع إلى الموحدين، في حين سبق وان رأيناها بمحراب جامع القيروان وان سلمنا بان هذه البلاطات مجلوبة من العراق فان أقدم استخدام للبلاطات ببلاد المغرب كان في قلعة بني حماد. انظر ابو رحاب(محمد السيد محمد)، العمائر الدينية والجنائزية بالمغرب في عصر الأشراف السعديين دراسة آثارية معمارية، دار القاهرة، 2008 5 4891.

[4])- حول البلاطات الخزفية الحمادية انظر كل من: BEYLIE.G, la Qualaa des beni Hammad une Capitale Berbère de l'Afrique du Nord au XI[e]s, Paris, 1909, P87. GOLVIN.L, Recherche Archéologique à la Qal'a des Benu Hammad, Paris, 1965, P199-201. MARÇAIS.G, les Poterie et Faïences de la Qal'a des Beni Hammad (XIe siècle), Constantine, 1913, P9-12, 21-26. MARÇAIS.G, les Poterie et Faïences de Bougie, Constantine, 1916, P15-22. TERRASSE.H, l'Art Hispano-mauresque des Origines au XIII siècle, Paris, 1932, P144-146.

أن المئذنة الإيرانية سبقتها إلى ذلك فانه لا تعرف أي مئذنة إيرانية بها بلاطات خزفية وبنفس الكيفية بمئذنة جامع القلعة تعود إلى ما قبل القرن 6هـ/12م[1].

وعلى الرغم من تزامن المرابطين(448-541هـ/1056-1145م) للحماديين(398-547هـ/1008-1152م) إلا انه لا يوجد أي دليل مادي أو إشارة تاريخية إلى استعمال المرابطين للبلاطات الخزفية في تزيين عمائرهم، ولا يستبعد أن يكونوا عرفوا هذه الصناعة بحكم مجاورتهم للحماديين.

أما بالنسبة للعصر الموحدي(524-668هـ/1130-1269م) فإننا نجد لها أمثلة في واجهات مئذنة جامع الكتبية وجوسق مئذنة جامع القصبة بمراكش، وهي عبارة عن مربعات خزفية لها أرضية بيضاء وزخارف يغلب عليها اللون الفيروزي، كما كانت مئذنة جامع اشبيلية "الخيرالده" وبرج الذهب باشبيلية تزينها بلاطات خزفية من النوع المموه[2].

وقد عرف الحفصيون بدورهم صناعة البلاطات الخزفية، وكان للمهاجرين الأندلسيين مع بداية القرن 7هـ/13م الدور البالغ في النهوض بهذه الصناعة بتونس، حيث بلغ عددهم 80000 مهاجر، كان من بينهم العديد من الحرفيين، ولعل من أهمهم سيدي قاسم الجليزي الذي كان له الفضل في نقل تقاليد فنية جديدة في صناعة البلاطات الخزفية إلى تونس، كطريقة الفصل بين الألوان وعزل الاكاسيد حتى لا تمتزج أثناء عملية الحرق والمعروفة بالكويدر سيكا، ولا تزال نماذج من صناعته بزاويته قرب قصبة مدينة تونس[3].

لتعرف الصناعة الخزفية خلال الفترة الزيانية(633-949هـ/1236-1543م) تطورا كبيرا- خاصة في تزيين واجهات المآذن كما هو الحال في مئذنة جامع سيدي إبراهيم(759هـ/1358م) ومئذنة سيدي أبي الحسن(696هـ/1296م)) ومئذنة جامع المشور وقبة سيدي إبراهيم وغيرها،

---

[1])- عزوق(عبدالكريم)، « تأثير مئذنة قلعة بني حماد على بعض المآذن في المغرب والأندلس »، مجلة الدراسات الأثرية، دورية علمية يصدرها معهد الآثار، جامعة الجزائر، العدد3، السنة 1995 6 386-41.

[2])- عبد العزيز (لعرج)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق 6 1836-184. انظر أيضا: الكحلاوي (محمد محمد): العمارة الإسلامية في الغرب الإسلامي عمائر الموحدين الدينية في المغرب دراسة أثرية معمارية، رسالة مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1406هـ/1986 86 4811-483.
MARÇAIS.G, Manuel d'Art Musulman, l'Architecture, Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile, A.Picard, Paris, 1926, tome1, P363-364. TERRASSE.H, op-cit, P371-374. DEGEORGE.G et PORTER.Y, op-cit, P56.

[3])- الدولاتلي(عبد العزيز)، الفخار والخزف في تونس، المعهد القومي للآثار والفنون، تونس، 1979 ، 99.

وتميزت البلاطات الخزفية الزيانية بتنوعها بين قطع لونت باللون الأخضر والأبيض والأسمر المنغنيزي ونوع آخر أطلق عليه اسم القيرطي التي ربما تكون تحريفا لقرطبة التي توافدت منها أعداد كبيرة من الفنانين على بلدان المغرب، وهو ذو شكل مربع لا تتجاوز مقاساته 2,5×2,5سم، ونوع آخر شبيه بالثاني من حيث الشكل إلا انه زخرف بالبريق المعدني[1].

ونفس الحال بالنسبة للمرينيين(669-869هـ/1269-1465م)، فقد اهتموا بتزيين مبانيهم بالبلاطات والفسيفساء الخزفية، ولا تزال معالم كثيرة تشهد على ذلك، كما هو الحال في مئذنة ومدخل جامع سيدي أبي مدين(739هـ/1339م)، ومئذنة جامع سيدي الحلوي(754هـ/1353م)، ومدخل مدرسة سيدي ابي مدين(747هـ/1346-1347م) بتلمسان، ومئذنة جامع أبي يوسف، ومدرسة أبي الحسن بسلا، ومدرسة الشهود بمكناس، ومدرسة الصهريج(721/1321م) 7 3مدرسة العطارين(723/1323م)، والمدرسة البوعنانية(751-756هـ/1350-1355م) بفاس القديمة، ومدرسة الصفارين بفاس الجديد[2].

[1])- لعرج(عبد العزيز) « عمران مدينة تلمسان وعمارتها الدينية والمدنية »، من كتاب: مساهمة الجزائر في الحضارة العربية الإسلامية، سلسلة المشاريع الوطنية للبحث، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، الكرامة للطباعة والنشر والاتصال، الجزائر، 2007 96.انظر أيضا:
BOURUIBA.R, op-cit, P199-200.

[2])- لعرج(عبد العزيز)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص167-170. انظر أيضا: ابو رحاب (محمد السيد محمد): مدارس المغرب الأقصى في عصر بني مرين(668-869هـ/1269-1464م)، رسالة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآداب بسوهاج، جامعة جنوب الوادي، 1999/1420، صفحات متفرقة.
DEGEORGE.G et PORTER.Y, op-cit, P66-67.

القسم الأول
الزخارف الجصية

الفصل الأول
مواد وتقنيات الزخرفة

أولا/ تعريف الجص:

الجص لفظ معرب عن الكلمة الفارسية "كج" ومنه الآرامي، كما عرفت أيضا في اللغة التركية والكردية، وفي لغة أهل الحجاز يطلق عليه القص، والجصاص هو صانع للجص وممتهن الزخرفة الجصية، والجصاصة يقصد بها موضع صنع الجص، وجصص الحائط وغيره بمعنى طلاه بالجص، وقد وردت الكلمة في الكتابات الأثرية منذ القرن الرابع هجري/العاشر ميلادي[1].

عرفه الإنسان واستخدمه منذ القدم و الإغريق هم من أطلق عليه اسم الجبس ويعرف بالإغريقية بلفظ "Gypsum"، وهي كلمة مركبة من مقطعين "Gy": وتعني الأرض "Epsum": وتعني صنع الشيء عن طريق خلطه أو طبخه[2].

والجص عبارة عن حجارة رسوبية كلسية أو يكون على شكل جبس رملي يوجد في الطبيعة بصورة نقية جدا تجلب من المقالع على شكل كتل يتم تفتيتها ودكها ثم يدخل إلى الأفران لتطويعه تحت درجة حرارة عالية وبذلك يفقد كل رطوبته ليسحق ويطحن جيدا بعد الحرق ويغربل بعد ذلك ويكون جاهزا للاستعمال[3].

[1])- ابن منظور(جمال الدين بن محمد)، لسان العرب، دار صادر، بيروت-لبنان، د. 7 10. أنظر أيضا: ادي شير، معجم الألفاظ الفارسية، بيروت، 1980 72. الباشا (حسن). الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ت. ج1. ص353. خليفة (ربيع حامد). "دراسة حول الزخارف الجصية والرخامية اليمنية)") التاريخ والمستقبل دورية أكاديمية، قسم التاريخ، جامعة المنيا، العدد2، مج2 1991، مصر، ص234. إبراهيم (جمال عبدالحريم) المرجع السابق 4 12.

[2])- الاعظمي (خالد خليل حمودي)) الزخارف الجدارية في آثار بغداد، العراق، 1980 4 1212. انظر أيضا: شرف(فاروق): فن النحت والاستنساخ، دار القاهرة للكتاب، مصر) 2001: ط1: ص28.

[3])- الاعظمي (خالد خليل حمودي)، المرجع السابق، ص121-123.

ثانيا/ مجالات استعمال الجص:

لقد لجأ الفنان عبر التاريخ إلى استعمال الجص لخصوصيته التي يتميز بها عن غيره من مواد البناء والزخرفة، والتي يمكن أن نجملها في ما يلي[1]:

- وفرة مادته الاولية وسهولة الحصول عليه وسعره المعتدل نسبيا بمقارنته بالمواد الأخرى.
- سهولة تحضيره وتشكيله والزخرفة عليه باعتباره مادة مطواعة يمكن للحرفي أن يشكلها كيفما يريد على عكس الكثير من المواد الأخرى التي تتحكم في أحيان كثيرة خصوصيتها في تشكيل المواد والتحف الفنية الناتجة عنها. ص234
- إمكانية تنفيذه على مختلف المسطحات الجدارية.
- جمالية مظهره وإمكانية تلوينه.
- نعومة ملمسه.
- عازل ومقاوم للحرائق، فعند تعرضه للحرارة فإن الماء المتحد كيميائيا يتحول إلى بخار مما يمنع من انتشار الحرائق.
- عازل للحرارة والصوت وله قدرة كبيرة على امتصاص الرطوبة وعند تعرضه لأشعة الشمس يفقد هذه الرطوبة.
- يساعد على محاربة الجراثيم والفطريات.

وقد تعددت مجالات استخدام الجص في العمارة عبر التاريخ، حيث كان يستخدم في تكسية الجدران الداخلية والخارجية لتغطية قوالب الطوب أو الآجر والحجارة لإكسابها شكلا منسجما وإعطائها مسحة جمالية وناعمة الملمس، ثم سرعان ما بدأ يتخذها كأرضية لتنفيذ الزخارف عليه سواء عن طريق الحفر والنقش أو عن طريق التلوين أو ما يعرف باسم الفريسكو، ولم يكتف الفنان بتكسية مساحات معينة من الجدران فقط وإنما استخدم الجص أيضا في باقي أجزاء المباني بما فيها القباب والأقبية والعقود والمحاريب والشمسيات أو القمريات المخرمة واللوحات والأشرطة الكتابية والزخرفية.

وفي الجزائر خلال العهد العثماني استخدم الجص على نطاق واسع وفي أغلب العمائر الباقية. سواء في صورته البسيطة التي تكسب الجدران مظهرا مستويا أو أملسا وناعما أو من حيث

[1])- كامل(عبدالله محمود أحمد)- المرجع السابق، ص42-43.

الزخارف التي نفذت عليه والتقنيات المنفذة فيها، وفي ما يلي نبرز أهم المجالات التي استخدم فيها الفنان الجص بالجزائر خلال الفترة المذكورة:

	مجالات الاستعمال	المعالم
01	**الجدران**	**أولا/ التكسية البسيطة للجدران:** أغلب العمائر التي ترجع إلى الفترة العثمانية بمختلف المدن التاريخية بالجزائر. **ثانيا/ الجص المزخرف:** **مدينة الجزائر:** الجامع الجديد، دار الصوف **مدينة قسنطينة:** جامع سوق الغزل، الجامع الأخضر، مقبرة سيدي الكتاني، دار الدايخة بنت الباي، دار رقم 26نهج فلسطين، دار فرجيوي.
02	**القباب**	**مدينة الجزائر:** الجامع الجديد، جامع الداي، قصر حسن باشا، قصر خداوج العمياء، دار عزيزة، دار الصوف. **مدينة قسنطينة:** جامع سوق الغزل، الجامع الأخضر، جامع سيدي الكتاني، زاوية سيدي عبدالمؤمن، زاوية عبدالرحمن باش تارزي، مقبرة سيدي الكتاني، دار الدايخة بنت الباي، دار رقم 26نهج فلسطين، دار فرجيوي. **مدينة معسكر:** جامع عين البيضاء. **مدينة وهران:** جامع الباشا.
03	**المحاريب**	**مدينة الجزائر:** محراب الجامع الجديد. **مدينة قسنطينة:** محراب جامع سوق الغزل، محراب الجامع الأخضر، محراب جامع سيدي الكتاني، محراب زاوية سيدي عبدالمؤمن.

		مدينة وهران: محراب جامع الباشا. **مدينـة معسكر:** محراب جامع عين البيضاء، محراب الجامع الكبير.
04	**الشمســـــــــيات والقمريات**	**مدينـة الجزائر:** الجامع الجديد، قبة جامع الداي قصر حسن باشا، قصر جنان حسان، قصر مصطفى باشا، قصر الباردو، قصر الداي، قصور حصن 323 الدار الحمراء، دار عزيزة3 دار الصوف، قصر محي الدين. **مدينـة قسـنطينة:** جامع سوق الغزل، دار بن جلول دار بن شريف، دار فرجيوي. **مدينة معسكر:** جامع عين البيضاء. **مدينةعنابة:** شمسيات قبة جامع صالح باي.
05	**العقود**	**مدينة الجزائر:** عقود الاواوين بدار الصوف **مدينـة قسـنطينة:** عقود جامع سوق الغزل، عقود دار الدايخة بنت الباي، عقود إيوان دار بن جلول ودار رقم 26 نهج فلسطين. **مدينة معسكر:** عقود جامع عين البيضاء بمعسكر
06	**الخزائن الجدارية**	**مدينة الجزائر:** دار عزيزة، دار الصوف. **مدينة قسنطينة:** دار الفرجيوي.
07	**اللوحات التأسيسية**	مدينـة قسـنطينة: اللوحـة التأسيسـية للجـامع الأخضـر: واللوحـة التأسيسية لمدرسة سيدي الكتاني.

ثالثا/ طبيعة المادة الأولية وتركيبها:

يتشكل الجص من مادتين أساسيتين هما الجبس والجير، حسب وفرة وملائمة كل منهما لكل قطر وظروفه المناخية، حيث يستعمل الجبس بكثرة في البيئة الجافة بينما نجد الجير ملائما للظروف الجوية الرطبة وفي كثيرا من الأحيان يضاف الجير إلى الجبس أو العكس لتحسين خواص كل منهما، وقد يدخل في تركيبه مواد ثانوية كالرمل أو مسحوق الرخام وما يهمنا هنا المواد الأساسية والمتمثلة في كل من:

1/ الجبس:

أ/طبيعة المادة:

اشتقت كلمة جبس من الكلمة الإغريقية (gypsum)) وهو يوجد في الطبيعة في الصخور الرسوبية على هيئة طبقات متداخلة مع الطفل والحجر الجيري مختلطا مع معادن عديدة مثل الهاليت والكالسيت والدولوميت وغيرها، وهو يتشكل في الطبيعة على عدة هيئات يمكن تقسيمها إلى نوعين أساسيين هما:

أ-1/ الجبس الصخري:

وهو الأكثر شيوعا واستخداما، عبارة عن صخور تكونت خلال تبخر مياه البحر المالحة وتشكلت في صورة طبقات يتراوح سمكها بين السنتميترات لتصل إلى العديد من الأمتار وهو ذو نسيج صابوني عادة ما يكون ابيض اللون ولكن أحيان يكون ذو لون رمادي خفيف أو اصفر أو وردي أو بني وذلك بحسب الشوائب الموجودة به، وهو بدوره على أنواع أشهرها الالباستر الذي يستخدم بكثرة في أعمال النحت.

أ-2/ الجبس الرملي:

ويعرف أيضا بالجبس الريحي نجده في شكل كثبان رملية تتناقلها الرياح ثم تتجمع في هيئة عروق تتصلب في المناطق الجافة، وهو أسهل في استخلاصه وتحضيره من النوع الأول، كما انه اقتصادي فهو يوفر الكثير من الوقت والمال وإن كان الأول أحسن وأنقى ونادرا ما يوجد نقيا، حيث يختلط في الغالب مع الكثير من المعادن والشوائب التي تنقلها الرياح معه[1].

[1])- عبدالعاطي(شريف عبدالعاطي سليمان)، دراسة علاج وصيانة الزخارف الجصية الملونة والمذهبة بالمنشآت الأثرية في عهد أسرة محمد علي تطبيقا على أحد النماذج المختارة، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في ترميم وصيانة الآثار، كلية

والجدير بالذكر أن الجبس لا يكون نقيا أبدا عند استخراجه بل يحتوي على نسب متباينة من كربونات الكالسيوم ورمل الكوارتز مع مقادير ونسب صغيرة من مواد أخرى ولهذا يعرض لعملية الحرق عند درجة حرارة تتراوح بين 100 إلى 200 درجة مئوية[1].

ب/ تحضير المادة الأولية:

تمر عملية التحضير بعدة مراحل يمكن أن نجملها في ما يلي[2]:

- مرحلة الحفر والتنقيب: يتم فيها الحصول على الجبس في صورته الطبيعية الأولية من المقالع أو المحاجر حيث يتم استخدام عدة أصناف من أدوات الحفر والتنقيب، البسيطة منها كالفؤوس والمعاول أو استخدام آلات الخفر الثقيلة ويتطلب القوة والجهد والوقت، خاصة إذا تعلق الأمر بالجبس الصخري على عكس الجبس الرملي، فهو أسهل من الأول ولا يتطلب قوة وجهدا كبيرا أثناء عملية الحفر.
- نقل كتل الجبس وهي في أحجامها المتفاوتة لتعرض بعدها إلى أشعة الشمس لعدة أيام.
- تكسير وتفتيت كتل الجبس إلى أجزاء صغيرة ومتجانسة باستخدام آلة مخصصة إلى ذلك (أنظر الشكل رقم01).
- غربلة الجبس للتخلص من الشوائب والحصول على أحجام أكثر تجانسا.
- طحن الجبس ليصبح مسحوقا أكثر نعومة.
- عملية الحرق، وفيها كان يوضع الجبس في البداية مختلطا مع مادة الوقود المشكلة في الغالب من الفحم أو الخشب في حفر أو تجمع في شكل مخروطي قبل أن تتطور العملية وتصبح لها أفران خاصة عبارة عن بناء اسطواني يتم بناؤه من الحجر في موقع الجبس الخام يتشكل من جزأين أساسين هما: غرفة الوقود وهي السفلية لها باب يتم من خلاله إدخال الوقود والتحكم في عملية الحرق ودرجة الحرارة، يعلوه جزء ثاني له هو الآخر عدة فتحات، السفلى منها في شكل باب أوسع لاستخراج الجبس بعد الانتهاء من الحرق، والفتحة

الآثار، جامعة القاهرة، 2009 34-37. نظر أيضا: هواش(محمد عطية محمد عطية)، المرجع السابق، ص84. لوكاس(الفرد)، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة اسكندر زكي، غنيم محمد زكريا، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1991/1411 1. ص127.

[1])- ابراهيم(جمال عبدالرحيم) 7 91. نظر أيضا: لوكاس(الفرد): المرجع السابق: ص127.

[2])- عبدالعاطي(شريف عبدالعاطي سليمان)، المرجع السابق، ص 38-43. أنظر أيضا: كامل(عبدالله محمود أحمد)، المرجع السابق، ص45-47. هواش(محمد عطية محمد عطية)، المرجع السابق، ص84-85.

العلوية وهي الأخرى واسعة يتم من خلالها إدخال الجبس الطبيعي، وفتحة علوية أيضا وهي ضيقة يخرج عبرها البخار، وفتحات ضيقة جانبية لتحريك الجبس(انظر الشكل رقم02).
وللحصول على جبس مؤهل للاستعمال ينبغي أن تكون درجة الحرارة تتراوح بين 130 إلى 180 درجة مئوية، وكلما ارتفعت درجة الحرارة وطالت مدة الحرق كلما فقد الجبس نسبة من رطوبته وتبخر الماء، معطيا بذلك أنواعا مختلفة من الجص، فالجص الذي يطوع في درجة تتراوح بين 130 و 160 يعطي لنا الجص العادي المستعمل في البناء والذي يتعرض إلى درجة مابين 170 و 250 يعطي جصا سريع التصلب يستعمل بكثرة في تحضير القوالب ونوعا آخر يتعرض إلى درجة حرارة مابين 600 و 900 يعطي جصا غير فعال أو ميت بحيث لا يتصلب عند إضافة الماء فيه.

- في آخر العملية يتم استخراج الجبس من الأفران ونقله إلى أماكن التخزين في عبوات يشترط فيها أن تكون مغلقة بشكل جيد، كما يشترط في أماكن التخزين أن تكون درجة الحرارة فيها لا تقل عن 13درجة مئوية، وتتوفر فيها فتحات التهوية، ولا يوجد فيها ما يسمح بتسرب الماء، كما ينبغي أن تكون في مناطق جافة، لأن تعرض الجبس إلى الرطوبة أو تعرضه إلى الماء سيفقده نسبة من صلابته وتماسكه.

والجص مادة رخوة هشة قابلة لامتصاص رطوبة الهواء أغلبه غير صالح للبناء، إلا أنه في الغالب ما يركب مع عناصر أخرى، فهو يتميز بسهولة تشكيله وسرعة نقشه وإتقانه، وإراحة العين الناظرة اتجاه زخارفه، وهي بذلك تساعد على الشعور بالبهجة وإدخال السرور ونعيم الحياة[1].

ويصف ابن حلدون عملية تحضير الجص والعمل عليه فيقول: ومن صنائع البناء أن تجلل الحيطان بالكلس، بعد أن يحلّ بالماء ويخمر أسبوع أو أسبوعين على قدر ما يعتدل مزاجه عن إفراط النارية المفسدة للإلحام، فإذا تم له ما يرضاه من ذلك علاه من فوق الحائط إلى أن يلتحم... ومن صناعة البناء ما يرجع إلى التنميق والتزيين كما يصنع من فوق الحيطان الأشكال المجسمة من الجص يخمر بالماء ثم يرجع جسدا وفيه بقية البلل فيشكل على التناسب تخريما بمثاقب الحديد إلى

[1])–شحاتة (عزة عبد الحميد)، النقوش الكتابية بالعمائر الدينية والمدنية في العصرين المملوكي والعثماني، العلم للإيمان والنشر والتوزيع، مصر،2008 . .62.

أن يبقى له رونق ورواء»[1]4 ومن هنا نستنتج أن عملية تحضير عجينة الجص والزخرفة تتطلب المرور بمراحل أهمها:

- وضع الجص في الماء وتركه يتخمر لمدة زمنية.
- تخزينه في رطبا في براميل يضاف إليها قليلا من الماء النقي، وتغلق بإحكام، وتترك لمدة زمنية، وكلما زادت مدة التخزين كلما اكتسبت عجينة الجير نعومة ولدونة أكثر.
- تشكيل الزخارف باستخدام آلة حديدية.
- صقل ومعالجة العناصر الزخرفية بأسلوب يظهر جمالها ورونقها[2].

2/ الجير:

أ/طبيعة المادة:

يستخرج الجير من أحد المواد الثلاث الأساسية: والمتمثلة في الحجر الجيري أو الطباشير أو الرخام، ويتم الحصول عليه من خلال عملية تكليس كربونات الكالسيوم عند درجة الحرارة 1000درجة مئوية تقريبا[3])وتعتمد درجة حرارة التكليس والوقت المطلوب على حجم كتل الأحجار فالأجزاء الصغيرة يتم تكليسها بسرعة بمقارنتها بالأحجام الكبيرة التي تحتاج إلى وقت 5 ودرجة حرارة عالية وهو على نوعين:

أ-1/ الجير الحي:

يستخلص من الطبيعة بعد عملية الحرق مباشرة، ويتحول من هيئة الكربونات إلى أكسيد الكالسيوم أو أكسيد الماغنسيوم، وهو يتميز بمسامية عالية، ولونه أبيض، قد يكتسب اللون الأصفر أو الرمادي على حسب الشوائب التي تمتزج معه.

---

[1])-ابن خلدون(عبد الرحمن)، تاريخ ابن خلدون المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، مراجع وضبط للفهارس خليل شحادة، سهيل زكار، دار الفكر، بيروت-لبنان، 2001/1431 1 ص512.

[2])- لعرج(عبد العزيز)، المرجع السابق، ص108 107.

[3])- عبدالعاطي(شريف عبدالعاطي سليمان)، المرجع السابق، ص51. أنظر أيضا: كامل(عبدالله محمود أحمد)، المرجع السابق، ص57.

أ-2/ الجير المطفي:

يستخرج من الجير الحي بعد إضافة الماء إليه وتركه مدة كافية لتبريده حتى يصبح على هيئة مسحوق ابيض اللون جاف وخالي من الكتل المتماسكة يتميز بقدرته العالية على الالتصاق الجيدة والمرونة وقلة التشققات ولا تظهر عليه بقع أو عيوب في اللون والمظهر وكلاهما يستعمل كمونة رابطة في البناء أو في أعمال البياضة[1].

وللجير خصائص في غاية الأهمية تجعله مادة مفضلة في البناء والزخرفة. تتمثل في ما يلي[2]:

أولا/ القدرة على الالتصاق الجيد فوق الأسطح الأخرى.

ثانيا/ سهولة تشغيله لما يتميز به من لدونة عالية. وهو الأمر الذي يرتبط بخاصية حجز الماء والقدرة على البقاء لمدة كافية تسمح للفنان بتشكيله وفق الصورة التي يرغب فيها.

ثالثا/ القدرة على التحمل ومقاومة التقادم. لهذا يستخدم بكثرة في طلاء الجدران الخارجية فهو مقاوم للرطوبة والأمطار.

رابعا/ النسيج الناعم. مما يكسبه نعومة في ملمس سطحه الخارجي والتغلغل في الفراغات بين الأحجار والآجر وغيرها من مواد البناء.

خامسا/ مكيف حراري، حيث يكسب الجير خاصية القدرة على التنفس. مما يخفف من مضار الرطوبة على المباني من جهة وطرح الحرارة في الأجواء الباردة من ناحية ثانية.

[1])- بركات (محمد علي)، مواد البناء واختباراتها القياسية، دار الراتب الجامعية، بيروت-لبنان، 1990 214- 218. كامل(عبدالله محمود أحمد)، المرجع السابق، ص 60. كعود (محمد عبد الوهاب) وآخرون خواص واختبارات مواد البناء، المؤسسة العامة للتعليم الفني والتدريب المهني، السعودية،2006 6 0 31.

[2])- كامل(عبدالله محمود أحمد)، المرجع السابق، ص57-58.

ب/ تحضير المادة الأولية:

يمر تحضير المادة الأولية للجير عبر عدة مراحل: نستخلص أهم محطاتها في ما يلي[1]:

يشترك الجير مع الجبس في عدة مراحل، حيث يتم فيه بعد استخراج مواده في شكلها الطبيعي سواء كانت حجر جيري أو طباشير أو رخام، تفتيتها وتكسيرها إلى كتل صغيرة: تعرض بعدها إلى عملية الحرق بنفس الطريقة التي رأيناها في الجبس ولا يختلف عنها إلا في درجة الحرارة التي تتراوح في الجير بين 950 و1050درجة مئوية، ويمكن أن تتم عملية الحرق في درجة 850 لكنها تبقى غير كافية وحتى يتحول إلى أكسيد الكالسيوم الخالي من (OC2) أو ما يعرف بالجير الحي ينبغي أن تصل درجة الحرارة إلى 1000درجة.

وتتوقف العملية أيضا على حجم الكتل الجيرية، فكلما كانت كبيرة كلما تطلبت درجة حرارة عالية ووقتا أطول من الحرق، والعكس صحيح، وبعد عملية الحرق يتخلص الجير من نسبة من الوزن تصل إلى 44%، وانكماش حجم كتله بنسبة تتراوح بين 10 إلى 20%.

وعند هذه المرحلة تنتهي عملية تحضير واستخلاص الجير الحي، أما الجير المطفي، فيتم فيه وضع الجير في حفرة ويخلط بالماء ويترك لعدة شهور قد تصل إلى مدة عام، وقد تتم العملية بدلا من الحفر في براميل مملوءة بالماء إلى 300مم، وكلما كانت عملية الخلط والمزج الناتجة عن تحريك الجير داخل الماء جيدة كلما تم الحصول على عجينة ناعمة من الجير المطفي، ثم تمرر هذه العجينة بعد ذلك في منخل قطر فتحاته 5 ملم للتخلص من الكتل التي لم تحرق جيدا أو التي لم تخلط جيدا، ثم توضع العجينة الناتجة في ماء إطفاء الجير الحي الذي يصفى ويستخدم في عملية تقوية الجص الهش، وتستمر هذه العجينة في الماء خلال مدة أسبوعين وقد تصل في أحسن الأحوال إلى شهرين أو أكثر لضمان لدونة جيدة لعجينة الجير وسهولة استعمالها.

[1])- عبدالعاطي(شريف عبدالعاطي سليمان)، المرجع السابق، ص 52-56. انظر أيضا: هواش(محمد عطية محمد عطية): المرجع السابق، ص74-75. كامل(عبدالله محمود أحمد)، المرجع السابق، ص58-62.

رابعا/ تقنيات التشكيل والزخرفة:

يخضع الجص بغض النظر عن التقنية المتبعة في تنفيذ الزخارف، إلى مجموعة من المراحل والأساليب التقنية في زخرفته وعموما كان يمر بمرحلتين أساسيتين تتمثلان في ما يلي:

1/ مرحلة الرسم:

وفيها يقوم الفنان برسم الأشكال الزخرفية على ورق مقوى شريطة أن تكون الزخارف المنفذة على الورق مساوية لمساحة التكوينات على الجدران، ثم ينقلها على الجدران، وكانت تتم هذه العملية بعدة طرق[1]، من أهمها:

أ/ طريقة التثقيب:

ليس من المعروف إلى أي عصر ترجع هذه الطريقة الفنية الخاصة بنقل الرسومات من على الورق إلى الجدران لأنها ما تزال معتمدة إلى يومنا هذا، علما بأن هذه الطريقة لا يمكن استخدامها إلا عندما تكون الرسومات المطلوب نقلها من على الورق مساوية ومطابقة للمساحة المطلوب زخرفتها على الجدران الأمر الذي يلزم الفنان على نقل تكويناته على مساحات كبيرة من الورق تساوي مساحة التكوينات على الجدران.

وهي تتم برسم التكوين الزخرفي على الورق المقوى ثم يتم إحداث ثقوب دقيقة منتظمة تساير محيط وحدود العناصر والأشكال الزخرفية، وذلك باستخدام مثقاب أو أداة مدببة، ثم يثبت الورق على الجدار، ويأتي الفنان بمادة ناعمة بلون مغاير للجدار المراد زخرفته، مثل مادة الجص الناعم أو مسحوق الفحم الناعم، أو بالطرق بأي مادة أخرى ناعمة متوفرة فيضعها داخل قطعة قماش جافة ومسامية، ثم يطرقها على الورق حتى إذا تأكد من نفاذها داخل الثقوب وظهور الرسم على الجدار بوضوح يرفع الفنان الورق من على الجدران (أنظر الشكل رقم03).

وبعدها يبدأ الفنان بتوصيل النقاط الناتجة عن الثقوب ببعضها البعض ورسم الأشكال الزخرفية لتوضح معالم الموضوع الزخرفي وعناصره المراد تنفيذه على الجدار[2]) وبهذا تنتهي عملية

[1])- دحدوح(عبدالقادر)- المرجع السابق، ج2 318.

[2])- كامل(عبدالله محمود أحمد)، المرجع السابق، ص34. أنظر أيضا: محمود(عصام عرفي)،تطور أساليب التكوين الزخرفي في الزخارف الجدارية بمساجد القاهرة في العصر المماليك البحرية، رسالة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية ، كلية الآثار، جامعة القاهرة،1987 . 293-292.

نقل التصميم ليبدأ في مرحلة التنفيذ أين يستخدم أداة حادة يعمل من خلالها على حز الزخرفة أو حفرها وفق الأسلوب المراد استخدامه.

ب/ طريقة المربعات:

تعتبر من أقدم الطرق المستخدمة في نقل الرسومات والتكوينات الزخرفية فقد وجدت منفذة على جدران بعض المعابد الفرعونية التي لا تزال عليها آثار خطوط المربعات المستخدمة في نقل الرسومات إلى يومنا هذا، وهي تعتبر من أفضل الطرق المستخدمة لنقل التصاميم والرسومات على الجدران حيث تسمح بنقل الرسومات الموجودة على الورق مع عدم الاحتفاظ بمقاييسها على الورق إذ يتم تكبيرها أو تصغيرها حسب المساحة المراد تطبيقها عليها.

يقوم الفنان برسم الشكل الزخرفي المطلوب تنفيذه على ورق مقوى، ثم يرسم فوقه شبكة من المربعات ذات مقاسات في غالب الأمر تكون صغيرة تصل إلى (1×1سم)، بعدها يرسم على الجدار شبكة مماثلة من المربعات أو أكبر منها أو أصغر على حسب المقاس والأحجام المطلوبة تنفيذها ليضع بعدها رقما لكل مربع موافقا لرقمه على الورق، ثم يبدأ بنقل الشكل الزخرفي الموجود داخل كل مربع عن طريق رسمه بشكل مباشر على الجدار وفق المقياس المطلوب وبعد نقل التكوينات على الجدران يقوم الفنان بحزها بأداة ذات طرف مدبب باستخدام المطرقة.

ولهذه الطريقة مزايا كثيرة منها أنها تسمح للفنان بتكبير وتصغير الرسم وفق الصورة التي يرغب فيها في حين لا تسمح الطريقة السابقة (التثقيب) بهذا(فهي تتطلب رسم الموضوع الزخرفي مطابقا للمساحة التي سيشغلها[1].

ولا تزال آثار هذه الطريقة واضحة بشكل جلي في أجزاء مختلفة بقصر احمد باي. لاسيما الزخارف التي اعتمد في تكوينها على العناصر الهندسية خاصة منها المساحية.

ج/ طريقة الرسم المباشر:

يعتمد الفنان في هذه الطريقة على خبراته وقدراته الفنية بدرجة كبيرة، دون أي طرق ووسائل وسيطة بين التصميم الورقي والجدار، حيث يوضع التصميم الزخرفي بشكل مسبق، ثم ينقل الرسم على الجدار مباشرة مستعينا ببعض الأدوات (الفرجار والمسطرة) والوسائل في رسم الخطوط والدوائر

[1])- هواش(محمد عطية محمد عطية)، المرجع السابق، ص28. أنظر أيضا: دحدوح(عبدالقادر)، المرجع السابق، ج2: ص318.

ومختلف الأشكال الهندسية تتم هذه الطريقة بالحفر المباشر على الجص، وذلك بتفريغ وتسوية المسطحات الجدارية والتي تهذب بالنحت بعد جفاف الجص وتظهر الأشكال الزخرفية فيه مسطحة وكأنها على مستوى واحد، خالية من الآلية المملة التي تسود الزخارف المصنوعة بالقالب.

ومن السهل التعرف على استخدام هذه الطريقة، حيث في غالبية الأحيان تكون النقوش فيها غير متطابقة لدرجة التماثل. سواء من حيث الشكل أو الحجم أو صغر وكبر الوحدات والعناصر الزخرفية.

ويلجأ الفنان إلى هذه الطريقة في غالب الأحيان في حالة تنفيذه الزخارف ذات العناصر الهندسية خاصة الأطباق النجمية[1]) أو الزخارف الكتابية حيث يتم كتابة الآيات القرآنية والنصوص الكتابية مباشرة دون تكرارها على الجدران.

وفي حالة ما كانت المساحة المراد زخرفتها كبيرة في الغالب ما تؤخذ مقاساتها على الجدران وتصنع في وحدات منفصلة على الأرض، ثم ترقم هذه اللوحات وترتب عند وضعها على الجدران وقد شاعت هذه الطريقة في الفنون الإسلامية منذ بدايته ونراها بوضوح في زخارف مدينة سامراء بالعراق، وبزخارف جامع بن طولون بمصر لتعرف تطورا وازدهارا واسعا في الفترة الفاطمية[2].

2/ مرحلة الزخرفة:

عرفت الزخارف الجصية في العمائر بالجزائر خلال العهد العثماني استخدام أغلب التقنيات الزخرفية التي كانت معروفة ومعهودة في الفن الإسلامي2 بداية من تقنية الحفر والنحت المجسم والقالب والتخريم والتعشيق بالزجاج والتلوين.

أ/ طريقة الحفر:

كانت هذه الطريقة معروفة منذ القدم، وظهرت في الزخارف الجصية الإسلامية منذ الفترات الأولى، ونراها بوضوح أكثر في زخارف سامراء[3] لتنتشر في مختلف أقطار العالم الإسلامي مشرقا ومغربا.

---

[1])- عصام عرفة (محمود)، المرجع السابق، ص 291-296. أنظر أيضا:عبدالعاطي(شريف عبدالعاطي سليمان)، المرجع السابق، ص26. شحاتة (عزة على عبد الحميد)) المرجع السابق، ص63. دحدوح(عبدالقادر)، المرجع السابق، ص318-319.

[2])- ابراهيم(جمال عبدالرحيم)، المرجع السابق، ص14 11.

[3])- نفسه 9 143.

وقد استمر استخدامها بالجزائر خلال العصر العثماني على نطاق واسع، حيث نجدها في معظم الزخارف الجصية المنفذة في العمائر على اختلاف طبيعتها الدينية والمدنية، فهي مستخدمة في تنفيذ زخارف المحراب وواجهته بكل من الجامع الجديد بمدينة الجزائر وجامع سوق الغزل وجامع سيدي الكتاني بقسنطينة، وجامع عين البيضاء بمعسكر، كما نجدها مستخدمة في زخرفة القباب على غرار قباب جامع سوق الغزل وقباب جامع سيدي الكتاني وقباب دار الدايخة بنت الباي وقباب الدار رقم 26 شارع فلسطين بقسنطينة، وفي قباب قصر دار عزيزة ودار الصوف وقصر حسن باشا بمدينة الجزائر، والقبة التي تتقدم المحراب بجامع عين البيضاء بمعسكر وغيرها.

وفي هذه التقنية يقوم النقاش أولا بتكسية الجدران بطبقة من الجص ثم يعمل الجصاص على تسويتها حتى يستوي فيها جميع أجزاء السطح المراد زخرفته، وقبل أن تجف يبدأ بالحفر عليها مباشرة بواسطة أزاميل ومثاقب ذات رؤوس مختلفة حادة ومسطحة ومستديرة على حسب الشكل الزخرفي المراد تنفيذه، وهذه الطريقة تساعد على إكساب العناصر الزخرفية إحساسا بالمنظور والضوء والظل بفضل انعكاسها عليها مضللة أو معتمة تختلف حسب اختلاف كمية الإضاءة، وكلما كان حفر الوحدات أعمق كلما بدت للناظر أكثر بروزا ووضوحا.

ويتم استعمال هذه الطريقة خاصة في تنفيذ الزخارف الكتابية على اعتبار أنه من غير الممكن استخدام القالب في انجازها على اعتبار أنها تأتي في شكل نصوص[1]، إلا في حالة وجود كلمات أو عبارات متكررة، مثلما هو الحال في عبارة "العز لله" و"العافية النافية" التي نجدها في بعض عمائر مدينة قسنطينة على غرار جامع سوق الغزل وزاوية بن عبدالرحمن باش تارزي ودار الدايخة بنت الباي، وفي الجامع الجديد بمدينة الجزائر.

وقد تنوع أسلوب الحفر والزخارف الناتجة عن هذه الطريقة حيث نجد زخارف بارزة وأخرى غائرة وفي كثير من الأحيان تكون مائلة.

[1])- باكار (أندريه)، المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة، ترجمة سامي جرجس، دار ايطاليا، 1981 408. انظر أيضا: عزة على عبد الحميد (شحاتة)، النقوش الكتابية بالعمائر الدينية والمدنية في العصرين المملوكي والعثماني، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، 2008 8 0 63. أنظر أيضا: لعرج(عبدالعزيز): المرجع السابق 109. ابراهيم(جمال عبدالرحيم)، المرجع السابق، ص11.

أ-1/ الحفر البارز:

فأما بالنسبة للحفر البارز ففيه يقوم الفنان بحفر الأرضية المحيطة بالزخرفة حيث يعمد الفنان إلى تحديد العناصر الزخرفية بخطوط رفيعة ثم يقوم بإزالة ونزع المساحة المحيطة بالعناصر إزالة جزئية بمقدار معين ومعلوم بحيث لا يقل ارتفاع الوحدات الزخرفية إلى أكثر من 0,56سم ولا تزيد عن 1سم، تصبح معه العناصر الزخرفية بارزة وما حولها مكشوط فيبدو بها تقعير وكأنها مفرغة من الوسط بينما تكون حوافها بارزة من الخارج، وأرضية الزخارف تكون في مستوى واحد عندما ينظر إليها المرء يخيل له أن الزخارف ملتصقة على الأرضية[1] وهي الطريقة الأكثر استخداما في زخرفة عمائر الجزائر وهي تتكرر على معظم النماذج التي احتوت على الجص.

أ-2/ الحفر الغائر:

الحفر الغائر على عكس الحفر البارز، حيث فيه يقوم الفنان بحفر الزخارف وترك المساحات المحيطة بها من دون حفر حيث تتميز الزخارف المنفذة بهذه الطريقة بكونها غائرة عن السطح المحفورة فيه، وهي أكثر بروزا وعمقا في الأرضية التي تكون في الغالب على مستوى وعمق واحد، على أن لا يتعدى عمق الحفر في كل الحالات سنتيمتر واحد[2].

ولكي يتم تنفيذ هذا الأسلوب على الأسطح يبدأ الفنان مباشرة بحفر الوحدات الزخرفية. بعد أن ينتهي من رسم الخطوط الخارجية لها على الجص وذلك حتى يصل إلى العمق المطلوب تتجه فيه الآلة في اتجاه عمودي حول العنصر المراد زخرفته وإبرازه، ويتوقف مدى عمق هذه الخطوط الخارجية على اتساع المناظر أو الوحدات الزخرفية ومكان وقوف المشاهد وكمية الضوء الساقطة على الوحدات الزخرفية والعصر الذي نفذ فيه ومقدار الإتقان، وبعد أن ينتهي الفنان من حفر الخطوط الخارجية يبدأ في حفر الأجزاء الداخلية للوحدات، وقد لا يكون عمق الوحدات والخطوط الزخرفية موحدا في جميع أجزاء التصميم فقد تكون عميقة بالنسبة للوحدات الصغيرة وقد تكون أقل عمقا في الزخارف الكتابية وذلك من أجل إعطاء تناسب مقبول من مساحة الوحدة الصغيرة والظل

---

[1])- معزوز (عبد الحق) شواهد القبور في المغرب الأوسط بين القرنيين 2-13هـ/8-19م، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر ،2011 86. أنظر أيضا: لعرج(عبدالعزيز)) المرجع السابق، ص109. بشاي(سامي رزق) وآخرون، تاريخ الزخرفة، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، 1971 9 841. عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2003/1423 9 991.

[2])- معزوز (عبد الحق)، المرجع السابق، ص84. أنظر أيضا: حمودة (حسن علي)، فن الزخرفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972 138. عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، المرجع السابق، ص96. رزق(عاصم محمد)، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، 2000 8 831.

الساقط عليه وهذا حسب أهمية أجزاء التصميم الزخرفي[1]. وقد استخدمت بكثرة على القباب في مختلف المعالم بالجزائر خلال الفترة العثمانية كقباب سيدي الكتاني ودار 26 نهج فلسطين وقباب حسن باشا وغيرها.

أ-3/ الحفر المائل:

يعرف أيضا بالحفر المشطوف، وهو من الأساليب الفنية والزخرفية التي ابتكرها المسلمون في سامراء خلال القرن 3هـ/9 يعتبر من أسهل وأسرع الطرق، مما جعل الفنانين والصناع يقبلون عليه ويستخدمونه بكثرة على أعمالهم يعتمد الصانع فيه على حفر العناصر الزخرفية حفرا مائلا بزاوية منفرجة أو حادة بحيث يعمل الصانع على توجيه وسيلة العمل أو الآلة بطريقة مائلة حول العنصر المراد حفره لتترك فراغا يشبه إلى حد ما شكل المثلث، والغرض من ابتكار هذا الأسلوب هو متابعة زاوية النظر للمشاهد حيث يكون النظر وكأنه متجها من مركز الغرفة، كما يعتبر أكثر ملائمة لمتابعة أجزاء الموضوع فضلا عن قدرته في إبراز النقوش بطريقة أفضل من الأساليب الأخرى[2].

وفي النماذج المدروسة نجد الفنان بالجزائر خلال الفترة العثمانية استخدم الحفر المائل في عدة أمثلة منها قباب جامع سوق لغزل وسيدي الكتاني وواجهة المحاريب وفي كل من محراب جامع الجديد وجامع سوق لغزل وجامع عين البيضاء وفي قباب وجدران كل من دار الصوف و دار عزيزة وقصر حسن باشا ودار الدايخة ودار الفرجيوي ودار 26 نهج فلسطين بقسنطينة، وعلى العقود في دار الصوف ودار 26 نهج فلسطين وغيرها.

ب/ طريقة الحز:

وهي الحفر غير العميق، تتم بواسطة إحداث حزوز أو نقوش خفيفة غير غائرة ولا عميقة على الأسطح وهي أقل عمقا واتساعا من عملية الحفر[3].

وهي تستخدم في تحديد التفاصيل الدقيقة والتهشيرات، تعتمد زخارفها على عناصر زخرفية بسيطة) قوامها خطوط متنوعة ومختلفة الامتدادات فضلا عن أشكال مساحية كالدوائر والمعينات

---

[1])- لعرج(عبدالعزيز)، المرجع السابق، ص108. انظر أيضا: مصطفى(نجاح مهدي محمد)، المرجع السابق، ص475.

[2])- مزوز (عبد الحق)) المرجع السابق، ص84.

[3])- مرزوق (محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت-لبنان، د.ت 5 1654. أنظر أيضا: سالم(عبدالعزيز سالم)، الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، مركز الكتاب للنشر، مصر، 1999 51 11: 34.

والمربعات والنجوم بالإضافة إلى الزخارف النباتية والتوقيعات، كما تتميز زخارف هذا النوع بالتكرار وعدم كثافتها[1].

تعتبر طريقة الحز من أقدم الطرق وابسطها فهي لا تتطلب ولا تحتاج إلى وسائل وأدوات متنوعة إنما تحتاج فقط إلى آداة صلبة في الغالب ذات نهاية مدببة بالإضافة إلى هذا فهي لا تحتاج إلى خبرة طويلة لتنفيذها أو معرفة بالرياضيات والهندسة[2].

وقبل البدء في عملية الحز. يوضع تصميم مسبق (رسم) يعده الصانع قبل تنفيذه(ثم يعمل على نقله عل السطح تمهيدا لحزه بآلة الحز الخاصة، والاختلاف الذي يكمن بين الحز والحفر هو أن هذا الأخير أكثر غورا وعمقا[3]، ونادرا ما نجد طريقة الحز مستخدمة لوحدها في نماذج موضوع الدراسة) إنما استخدمت إلى جانب نوع آخر أو أكثر، كالحفر الغائر والحفر البارز والحفر المائل.

ج/ طريقة النحت المجسم:

تخضع هذه التقنية لنفس أساليب تقنيات الحفر وأدواته[4] إلا أن زخارفها تشمل جميع جوانب القطعة وتكون مجسمة، ويعد استخدامها قليلا جدا بالجزائر خلال العهد العثماني، وأمثلتها نادرة، ولعل من أهم نماذجها المنحوتات الجصية التي تأخذ شكل كيزان الصنوبر في منابت الحنايا الركنية بقبتي الجامع الأخضر.

د/ طريقة الزخرفة بالقالب:

وقد سبق وأن ظهرت هذه التقنية في الفن الساساني وأبدعوا فيها أيما أبداع، ومن المحتمل أنه لم يسبقهم أي فن من الفنون القديمة في عمل الزخارف الجصية بالقالب، ومنهم انتقلت إلى الفن الإسلامي[5].

---

[1])- عبدالعزيز(شادية الدسوقي) المرجع السابق 91. أنظر أيضا: لعرج(عبدالعزيز): المرجع السابق 117. سالم(عبدالعزيز سالم)، المرجع السابق، ص34.

[2])- لعرج(عبدالعزيز)4 المرجع السابق، ص118.

[3])- سالم(عبدالعزيز سالم)، المرجع السابق، ص35. أنظر أيضا: رزق(عاصم محمد)، الفنون العربية الإسلامية في مصر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1 2006 8 2431.

[4])- عبدالعاطي(شريف عبدالعاطي سليمان)، المرجع السابق، ص25.

[5])- إبراهيم (جمال عبد الرحيم)، المرجع السابق، ص 18.

ولهذه الطريقة أهمية بالغة، حيث تمكن الفنان من زخرفة مساحات كبيرة في أسرع وقت ممكن وبأقل تكلفة، وجهد يسير، وهي تستخدم بغرض الحصول على أشكال زخرفية متشابهة ومتكررة، وأكثر دقة في تنفيذ زخارفها ووحداتها، خاصة الأشرطة وما شابهها[1].

وللزخرفة بالقالب في الجص ينبغي على الفنان أن يمر عبر مرحلتين أساسيتين تتمثلان في ما يلي[2]:

د-1/ مرحلة صناعة قوالب الزخرفة:

وفيها يتم رسم الأشكال الزخرفية وعمل نموذج للزخارف التي يرغب الحصول عليها فوق قالب من الجص أو الخشب أو الطين، مع مراعاة مقاسات وحجم أماكن الاستخدام مساحات مسطحة كانت أو غائرة أو محدبة، ثم يبدأ الصانع بحفر الزخارف على اللوح المذكور، مع مراعاة البدء بالعناصر الزخرفية الكبيرة الخارجية ثم الأقل إلى الداخل وفي هذه الحالة تظهر الزخارف بارزة فوق الأرضية الغائرة، ويطلق عليه القالب الفارغ او السلبي، وإذا كانت القوالب من طين تعرض للحرق على غرار مختلف الأواني الفخارية لإكسابها قوة وصلابة.

وبعد الانتهاء من عمل القالب السالب يوضع عليه مادة دهنية عازلة مثل الصابون أو الزيت أو مادة راتنجية لتمنع التصاق مادة الجص على القالب، ثم تصب عجينة الجص أو الطين في القالب لاستخراج نماذج ايجابية من الجص3 والتي تكون فيه الزخارف بارزة وبصورة معاكسة للزخارف الموجودة في القالب، حتى إذا ألصقت في الجدران ظهرت بشكلها الصحيح.

د-2/ مرحلة تنفيذ الزخارف على الجدران:

تأتي هذه المرحلة بعد استخراج قوالب الصب السالبة وفيها يتم تحضير عجينة الجص جيدا إلى أن تكتسب صفة الليونة، ثم يتم طلي القالب بدهانات عازلة مثل الصابون أو الزيت أو مواد راتنجية وغيرها لتمنع التصاق عجينة الجص بالقالب، ثم يتم إفراغ عجينة الجص وهي لينة في

[1])- شافعي (فريد) زخارف وطرز سامراء» مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، المجلد الثالث عشر، الجزء الثاني، ديسمبر 1951 6-7.

[2])- شافعي (فريد). المرجع لسابق، ص 7-8. انظر أيضا: جمال عبد الرحيم (إبراهيم)، المرجع السابق، ص 15-16. عزة علي عبد الحميد (شحاتة)، المرجع السابق، ص64-65. عبدالعاطي(شريف عبدالعاطي سليمان)، المرجع السابق، ص28. هواش(محمد عطية محمد عطية)، دراسة تقنية وعلاج وصيانة المفرغات الجصية المغشية للمقرنصات الجصية تطبيقا على قبة الأمير جاويش بالمحلة الكبرى، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في ترميم وصيانة الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2011 29.

القالب مع الحرص على تحريكه في اتجاهات مختلفة لضمان خروج الفقاعات الهوائية من جهة وبلوغ العجينة جميع أجزاء الزخارف المحفورة بالقالب من ناحية ثانية.

ثم توضع هذه القوالب جانبا إلى أن تتصلب عجينة الجص فيها وتنفصل عن القال ب ليتم بعد ذلك استخراجها منه بعناية شديدة حتى لا تتلف حوافها ولا تتكسر وذلك قبل جفافها ليشرع الفنان في معالجة الوحدات والعناصر الزخرفية بتحديدها أو تخريمها باستخدام أداة حادة، وبعد ذلك يغطي الجصاص الجدار بطبقة خفيفة من الجص ثم تؤخذ اللوحات الجصية وتثبت في المواضع والأماكن المراد زخرفتها على الجدران بالضغط عليها في حالته اللينة بالقالب.

ونجد هذه الطريقة استخدمت على نطاق واسع، فهي مستعملة في الكثير من الزخارف الجصية بعمائر الجزائر خلال العهد العثماني، حيث تتكرر الزخارف فيها بشكل متطابق، مما يعني انه استعمل في تشكيلها القالب، ويظهر هذا بشكل واضح أكثر في الزخارف المتكررة خاصة الأشرطة الكتابية التي نقشت فيها عبارات متكررة مثل: "الملك الدائم لله العز القائم لله" التي تزين واجهة محراب الجامع الجديد بمدينة الجزائر، وعبارة "العز لله" التي نجدها بجدار القبلة لجامع سوق الغزل ودار الدايخة بنت الباي، وعبارة "العافية الباقية" التي نجدها في نفس المعلمي عبارة "العافية النافية" بزاوية بن عبد الرحمن.

ونفس الحال بالنسبة لزخارف الحشوات والأشرطة والبوائك الزخرفية التي تتكرر فيها نفس العناصر والوحدات الزخرفية بنفس الطريقة والأسلوب، وتتضح أكثر في الأشرطة الهندسية التي تحدد تضليعات القباب وتؤطر الحشوات الزخرفية، على غرار ما نراه في واجهة محراب الجامع الجديد بمدينة الجزائر ومحراب جامع عين البيضاء بمعسكر وفي زخرفة بواطن العقود في كل من دار الدايخة ودار بن جلول ودار 26 نهج فلسطين وفي العقود والخزائن الجدارية بدار الصوف.

هـ/ طريقة التخريم:

تستخدم هذه التقنية في تزيين وزخرفة الشمسيات والقمريات والنوافذ المخرمة، والقباب وقبيبات المحاريب، وفي الغالب ما يقوم الصانع فيها بصنع قالب تتكرر فيه الأشكال الزخرفية. فتبدو على الجدران وقد اصطفت متساوية ومتشابهة وهي الروح الالية المملة، أو يصنع قالبا خاصا بمقاسات الموضع المراد زخرفته، فيصب فيه مادة الجص وبعد أن تتصلب المادة المصبوبة ينزع القالب، هذا بالنسبة للنوافذ والشمسيات والقمريات، أما بالنسبة للقباب والمآذن وغيرها، فلا يمكن تطبيق عملية

التخريم بالقوالب، وإنما تعتمد على مهارة الفنان وقدراته وخبرته، حيث يتولى المهمة بنفسه ومباشرة في الموضع المراد إحداث زخارف مخرمة فيه، وفق الخطوات التالية[1]:

أولا/ إعداد الرسومات المطلوبة بالمقاسات المحددة.

ثانيا/ إعداد لوحة من الجص المراد تخريمها حسب السمك والمقاس المطلوب.

ثالثا/ نقل الرسومات والتصاميم فوق اللوحة الجصية باستخدام أقلام التحديد الخاصة.

رابعا/ مباشرة عملية التفريغ بواسطة أداة تثقيب خاصة، مع مراعاة أن تمس العملية الجوانب القريبة من الخط الخارجي للتصميم.

خامسا/ حفر وإزالة الأجزاء المحيطة بالتصميم الزخرفي بواسطة أدوات مثل الزوانة، مع مراعاة ضبط زوايا الحواف.

سادسا/ تنعيم السطح وضبط زوايا الزخارف بواسطة أنواع مختلفة من المبارد والصنفرة.

وتقوم فكرة صناعة القوالب في الزخارف المخرمة على نفس الفكرة التي رأيناها في تقنية الزخرفة بالقالب، إلا أن قوالب الزخرفة المخرمة تكون فيها مفرغة ونافذة على عكس الأولى التي تكون محفورة فقط من دون أن تكون زخارفها نافذة[2].

وقد عرفت هذه الطريقة منذ العهد الأموي (41-132هـ/661-750م) في قصر خربة المفجر- ونوافذ الجامع الطولوني (265هـ/879م)) وانتشرت في بلاد المغرب والأندلس خاصة في واجهات المآذن التي شكلت منطلقا أساسيا تأثرت به نوافذ وقباب ومآذن مصر خلال العصر المملوكي[3].

وفي عمائر الجزائر خلال العهد العثماني، نجد هذه التقنية مستخدمة على نطاق واسع في الشمسيات (أنظر اللوحات رقم 1-10) والقمريات والنوافذ على الخصوص- وبدرجة أقل في القباب، ومن أمثلتها شمسيات ونوافذ الجامع الجديد وقبيبة محرابه(انظر الصورة1) 0قباب وشمسيات دار

[1])- عبدالعاطي(شريف عبدالعاطي سليمان)، المرجع السابق، ص 31. انظر ايضا: علام (نعمت اسماعيل)، فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية، دار المعارف، مصر، ص27. شحاتة (عزة على عبد الحميد))المرجع السابق، ص66.

[2])- إبراهيم (جمال عبد الرحيم)، المرجع السابق، ص 18.

[3])- إبراهيم (جمال عبد الرحيم)، المرجع السابق، ص 19. انظر أيضا: عزة علي عبد الحميد (شحاتة)، المرجع السابق، ص66-67.

الصوف وقصر حسن باشا وشمسيات حصن 23 وشمسيات قصر جنان حسان وشمسيات دار عزيزة، وشمسيات قصر محي الدين بمدينة الجزائر، وفي قسنطينة من أمثلتها نذكر شمسيات جامع سوق الغزل وقبيبة محرابه وشمسيات دار 26 نهج فلسطين.

وتتضح بشكل جلي وجميل في الشمسيات التي حفرت عليها أسماء أهل الكهف(انظر اللوحة1)) والتي نجد أمثلتها في كل من قصر حسن باشا وجامع كتشاوة وقصر الباردو وقصر خداوج العمياء بمدينة الجزائر.

و/ طريقة التلوين:

تعتبر من الأساليب الزخرفية التي عرفت في الحضارات القديمة وورثها عنهم المسلمون، وهي من الطرق التي عرفت انتشارا واسعا في الفن المغربي الأندلسي وتفننوا في صناعتها وإخراجها وخير مثال على ذلك ما هو موجود في الزخارف الجصية بجدران قصر الحمراء بغرناطة، كما استخدمها الفنان المريني في الزخارف الجصية بجامع وضريح سيدي أبي مدين ودار المنصورة بتلمسان[1].

أما الأمثلة التي وصلتنا عن الفترة العثمانية بالجزائر وما تزال تحتفظ بألوانها الأصلية واجهة محراب جامع عين البيضاء بمعسكر(انظر الصورة7-8)، وفيها استخدم الفنان تشكيلة من الألوان المتعددة) جمعت بين اللون الأصفر والأحمر والأخضر والأزرق والذهبي، وزخارف واجهة وحنية محراب جامع سيدي الكتاني استخدم فيها الفنان اللون الدهبي والابيض والاحمر(انظر الصورة5-6).

وقد استخدمت هذه الألوان بغرض جمالي محض قصد إثراء السطح الزخرفي وإعطائه نوعا من القوة والإشراقة فضلا عن إبراز وإظهار وحداته وعناصره، ولإحداث نوعا من الانسجام بين عنصر النور والضوء في اللوحة الفنية وكذلك خلق نوع من الاختلاف والتباين بين الزخارف البارزة وأرضياتها الغائرة.

[1])- لعرج (عبد العزيز)، المرجع السابق، ص72.

ز/ طريقة الفريسكو:

لقد تنوعت واختلف طرق التصوير والرسم على الجدار من بينها الفسيفساء والتمبرا والفريسكو وما يهمنا هنا هو الرسم بالفريسكو، وكلمة فريسكو fresco كلمة ايطالية تعني الرطب أما مصطلح الفريسك أو الفريسكو فهو أسلوب من الأساليب التصوير بواسطة الألوان المائية المنفذة على الجص أو الملاط الرطب الذي لم يجف بعد أي قبل تفاعله الكيميائي وجفافه[1] وهناك من يرى أن الفريسكو لفظ مشتق من كلمة ايطالية pittura al presco بمعنى التصوير على الملاط النيئ الطري[2].

وتتم هذه التقنية أولا بإعداد الصور والرسومات على الورق، ثم بعد ذلك يتم تخريم الرسم لتنقل الرسمة على الجدارية بواسطة تمرير كيس مملوء بلون ترابي احمر أو اسود، بحيث يتخلل اللون الثقوب المخرمة في الرسم ليلتصق بسطح الجدار، وبهذه الطريقة تتخذ الخطوط الرئيسة للموضوع الزخرفي، أما الرسم بالألوان المائية فيجب إكماله في يوم واحد قبل جفاف طبقة الملاط [3].

والفريسكو على نوعين، الجاف (المزيف) والحقيقي، فأما الأول فيتم الرسم فيه بعد الجفاف النسبي للسطح المعد للتصوير، ثم يصور على الجدار بمواد ملونة تم خلطها بوسيط مائي لاصق مناسب، كالمواد الراتنجية مثل الصمغ العربي أو المواد الغروية الحيوانية كغراء الأسماك والأرانب أو زلال البيض وأحيانا بشمع عسل النحل، تمتاز ألوانها بلمعانها وقوتها وقدرتها الفائقة على البقاء لمدة أطول دون أن تؤثر فيها العوامل المناخية.

وقد سمي هذا النوع من التصوير بأسماء مختلفة حسب نوع المادة المستخدمة كوسيط لوني من أهمها:

1- الديستمبرا (Distempera): يستخدم فيه البيض وشمع العسل لتثبيت الألوان.

---

[1])- الشرقاوي(داليا احمد فؤاد)، الزخارف الإسلامية والاستفادة منها في تطبيقات زخرفية معاصرة، رسالة مقدمة للحصول على شهادة الماجستر في الفنون التطبيقية،قسم الزخرفة، كلية الفنون التطبيقية،جامعة حلوان،2000) 157 .

[2])- مصطفى(عبد الفتاح مصطفى)، متطلبات التصميم في التصوير الجداري بالملاط المصقول، رسالة فنية عملية لنيل درجة الماجستير، قسم الزخرفة، كلية الفنون التطبيقية،1974 7 31 .انظر أيضا، بركات(سعيد محمد)، الفن الجداري، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008 7 321 .

[3])- الباشا(حسن)، مدخل إلى الآثار الإسلامية، المرجع السابق 8 0 201-202. انظر أيضا: عبد الرحيم (ابراهيم احمد): المرجع السابق، تاريخ الفن في العصور الإسلامية: العمارة وزخارفها، ج1 1، كلية الفنون الجميلة، 1989 160 .

2- التمبرا(Tempera): استعمل بكثرة في الفن المسيحي، يتألف من خليط من الألوان بوسيط لازج مثل الغراء ثم يرسم على الحائط بعد أن يغطى بطبقة من الجير وتكون قد جفت تماما.

3- الكازين: يستخدم مسحوق من اللبن المتخثر المنزوع الدسم مع الصمغ، وهو النوع الذي استخدم بكثرة خلال العصور الوسطى.

ومن هذا نستنتج أن الفريسكو الجاف يعتمد بالدرجة الأولى على نوعية الوسيط اللوني والمادة الرابطة التي تثبت المواد الملونة على السطح المصور.

أما الفريسكو الحقيقي ففيه يتم الرسم على الملاط الرطب أو الطازج الذي يتفاعل مباشرة مع الجدران وتكون فيه الزخارف متداخلة عضويا مع الطبقات الجصية أو الملاط، وهو يتميز بسهولة تنفيذه وقلة تكاليفه وبقاؤه مدة طويلة.

يعتمد تنفيذ هذا النوع على استخدام أرضية من الجير الطازج والتلوين عليها مباشرة وهي طرية وقبل جفافها، حيث يتم خلط الألوان مباشرة مع الماء دون أي وسيط لوني باعتبار أن الملاط يتكون أساسا من الجير والرمل أو بودرة الرخام ليتحد غاز ثاني أكسيد الكربون الموجود في الجو مع طبقة الجير مكونا طبقة رطبة تتسلل الألوان إليها أثناء التصوير ليتحد مع الملاط ويصبح جزءا منه وبالتالي جزءا من الجدار، مما يحقق فترة بقاء أطول وبذلك يصعب تأثرها بالعوامل الجوية وهذا ما لا يمكن تحقيقه بالطرق الفنية الأخرى.

وفي النوعين معا تتوقف طريقة تنفيذ رسوم الفريسكو على نوعية أرضية التصوير من الجير أو الملاط، إلا أن ما يهمنا هنا الفريسكو المنفذ على الملاط الذي شاع استخدامه في الفترة العثمانية بالجزائر. ولإنجازه يقوم الفنان بالمراحل التالية[1]:

أولا/ رش الجزء المطلوب من الجدار المراد تنفيذ الزخارف عليه بالماء رشا جيدا قبل العمل بمدة كافية على الأقل 12ساعة، ثم رشه رشا خفيفا قبل بدأ عملية الرسم.

ثانيا/ تجهيز كمية الملاط بكميات موافقة لعمل اليوم الواحد حتى يبقى محافظا على لدونته وطراوته، وينبغي أن يكون الملاط عبارة عن خليط من مادة الجير أو الجص والرمل الناعم، أو من الجير ومسحوق الرخام، ثم يلبس بها الجدار في ثلاث طبقات متتالية حتى يتراوح سمكها بين 3و4ملم، ثم يمرر فوقها بالمسطرين لتنعيمها وصقلها بشكل جيد، وينبغي أن تكون نسبة الجير أو

[1])- عن هذه الخطوات أنظر: مصطفى(عبد الفتاح مصطفى)، المرجع السابق، ص8-9: 21-22.

الجص في الطبقة الأولى واحد من ثلاثة من الرمل الخشن النظيف، مع مراعاة عدم صقله أو تنعيمه ليبقى مهيئا لاستقبال الطبقة الثانية أما الطبقة الثانية يكون فيها جزأين من الرمل الخشن وجزء من واحد من الجص أو الجير بينما الطبقة الأخيرة تكون فيها كمية الرمل مساوية للجص على أن يكون الرمل في هذه المرحلة ناعما مع مراعاة تنعيم وصقل هذه الطبقة حتى تستقبل الرسومات وللحفاظ على السطح المصقول يستخدم بدرة الرخام مما يكسب الجدارية والألوان المستخدمة نصوعا ولمعانا وبريقا خاصا يزيد من جمال العناصر والوحدات الزخرفية التي تبدوا للوهلة الاولى وكانها متلألئة كما يعطي متانة وصلابة لزخارف الفريسكو تمكنه من البقاء فترة ممكنة.

ثالثا/ لابد من وجود الرسومات مهيأة على لوح من الورق أو أي سطح كان قبل البدء في رسم ونقل الرسومات.

ثالثا/ نقل الرسومات على الجدار أو على الأقل تحدد خطوطه الأساسية بواسطة مسحوق الفحم باستخدام ورق مخرم، وينبغي أن تتم هذه العلمية في كامل أجزاء الجدارية على عكس المرحلة النهائية للرسم.

رابعا/ في هذه المرحلة يبدأ الفنان عملية التلوين ومن الأفضل والمستحسن أن تبدأ العملية من الزوايا العليا للسطح من الموضوع وهكذا تدريجيا، للمساعدة على تفادي نزول الأصباغ على المناطق السفلية من الجدارية، ومن اليسار إلى اليمين حتى لا تتأثر الأجزاء المنتهي منها أثناء رش الجدار قبيل بدأ عملية الرسم في الأجزاء التالية منه.

وقبل البدء في تنفيذ الرسوم ينبغي تحضير الألوان التي ستتم بها عملية الرسم، وهي عملية منفصلة عن مرحلة تنفيذ الزخارف، وفيها يتم خلط الملونات في أواني فخارية بنسب محددة من الماء الخالي من الأملاح المعدنية، ويترك مدة حتى تتشرب الملونات الماء، ويخلط بشكل جيد حتى يتحول إلى عجينة، ثم تترك العجينة حتى تجف بيتم بعدها سحقها جيدا في هاون حتى تكتسب درجة عالية من النعومة ثم يؤخذ المسحوق ويقلب مرة أخرى في الماء الخالي من الأملاح إلى أن يصبح عجينة، لتوضع في أواني زجاجية بعيدا عن الأتربة أو الغبار.

مع مراعاة اختيار الملونات التي لا تتغير ولا تتأكسد مع مرور الوقت خاصة ونحن نعلم أن عناصر الفريسكو قلوية التركيب فأساسها الجير المطفي أي هيدروكسيد الكالسيوم لذلك يجب اختيار ملونات تثبت في هذا ولهذا يشترط عند اختيار الألوان المواصفات التالية:

- خلوها كيمائيا من احد مكونات الفريسكو مثل الجير أو المواد الرابطة الأخرى كالكازيين أو الغازات الكبريتية الذي يدخل ايون الرصاص في تركيبها مثل الأبيض الفضي.
- مقاومتها للضوء لهذا فان الصبغات ذات الأساس الكربوني كاللاكات يتلاشى لونها كليا مع الزمن.
- إمكانية استخدام الكلس في تفتيح وتغميق درجات الألوان أثناء مباشرة عملية التلوين حسبما يتوافق مع إضاءة المكان والضلال الموجودة به.
- يجب أن تكون الأصباغ ذات كثافة خفيفة في البداية وبألوان فاتحة واضحة والتي سيمتصها الجص وتتسرب إلى الجدار، وبعد ذلك يتم تحديد الموضوع باستخدام الألوان المائية الغامقة حتى لا تؤثر فيما بعد على الألوان الفاتحة[1].

وتعد هذه التقنية من أقدم أشكال الإبداع التي عرفها الإنسان منذ فترات ما قبل التاريخ ليعبر عما يلوج في وجدانه الذي كان وسيلة من وسائل التخاطب مع الآخرين قبل أن يتعرف على الكتابة، واتخذ موادا مختلفة وأساليبا بدائية استخدم فيها الرسم بالفحم والأصباغ الطبيعية وغيرها من الوسائل التي عرفت تطورا كبيرا في الحضارات القديمة التي ارتبطت بالمعتقدات الدينية، والتي ورثها عنهم المسلمون، إلا أنها اتخذت منحى مختلفا مع تعاليم الدين الإسلامي وتحريم التجسيم والتشبيه واتجهت نحو التجريد والتحوير.

يعتبر الرسم الجداري من بين أساليب فن التصوير، إلا انه منفذ على الجدران والأسقف بطرق مختلفة كالفسيفساء والتمبرا والفريسكو، والهدف منها توفير الملمس والشكل من جهة. وإحياء المسافة والحركة والإحساس بالامتدادات الناجمة عن تلك التكوينات من جهة أخرى، فضلا عن وظيفتها المعمارية، فهي تمتاز بمقاومتها للزمن وقدرتها على البقاء لمدة طويلة ومقاومتها للعوامل الطبيعية بالإضافة إلى المتانة والصلابة التي تعطيها إلى سطح الجدار[2].

ومن أقدم نماذج الفريسكو التي وصلتنا والتي ترجع إلى الفترات الإسلامية تلك الزخارف الأموية الموجودة بقصير عمرة(عمرة (93-95هـ/711-713م)، وقصر الحير الغربي(105-125هـ/724-743م)) وقصر خربة المفجر (111هـ/730م)- على أن مظاهر التأثيرات الساسانية والهيلينية كانت واضحة على هذه الرسومات إلا أنها بدأت في الاختفاء في الرسوم الجدارية في

[1])- مصطفى(عبد الفتاح مصطفى)، المرجع السابق، ص8-16 .انظرا أيضا:منى(فؤاد على)،ترميم الصور الجدارية، مكتبة زهراء الشرق،القاهرة، ط1 2003 45. الربيعي(عبد الجبار حميدي محيسن)،موجز تاريخ وتقنيات الفنون، مؤسسة الرسالة،عمان، ط1 2000 78- 80 .

[2])-الرباعي (إحسان عرسان)- جداريات الجامع الأموي، زهراء الشرق للنشر، القاهرة، ط1- 2006 1 31 2 32 97.

سامراء، وقد أشارت المصادر التاريخية إلى إقبال العباسيين على استخدام التصوير لتزويق وتزين قصورهم ومجالسهم بالإضافة إلى ذلك الحفريات التي أجريت بسامراء والتي أظهرت عدة نماذج منها ما وجد في قصر الجوسق الخاقاني(221هـ-730م)، كما عثر على بعض الصور الجدارية بمدينة نيسابور وهي تعود إلى الفترات الأولى من العصر العباسي، ووجدت رسوم لمناظر الرقص في دار الملك رضوان (589هـ/1193م) في حلب/ وقد تعرضت هذه الدار إلى الحريق ثم رممت وجددت وزيدت فيها الزخارف والرسوم وصارت تعرف بدار الشخوص[1]) وتعتبر هذه الرسوم نواة أسلوب فن التصوير على المخطوطات الإسلامية بعد ذلك.

وقد شهد التصوير الجداري في العهد الفاطمي بمصر (358-567هـ/969-1171م) عناية خاصة- حيث عرف هذا العهد منافسة قوية بين المصورين واهتم أعيان الدولة بهم واقبلوا على أعمالهم ومنتجاتهم حتى غالوا وبالغوا في تقدير أعمالهم مبالغة كبيرة ومن بين ما وصلنا الزخارف المائية المرسومة على الحمام الفاطمي بالفسطاط والذي يرجع إلى القرن العاشر أو الحادي عشر ميلادي، وهي تعد من أحسن الأمثلة التي استخدم فيها الفنان الفاطمي التلوين على الجص[2].

كما عثر على رسوم تلوينية ترجع إلى العهد المملوكي (648-923هـ/1250-1517م) في قصر الظاهر بيبرس (668هـ/1269-1270)) والمسمى بقصر الأبلق بمدينة دمشق وهي تضم صورا لعشرات الأسود الملونة، كما وصلتنا نماذج من التصوير الجداري على البرطل من قصر الحمراء بالأندلس والمؤرخة بالقرن الرابع عشر ميلادي [3].

وقد تميزت الرسومات المستخدمة في الفترات السابقة الذكر بتنوعها من حيث الشكل. فاشتملت على مناظر الرقص والموسيقى والطرب ومناظر الصيد والفرسية وحيوانات وطيور وعناصر نباتية وهندسية وبعض الكتابات التوضحية العربية واليونانية، أما فيما يخص الأسلوب فقد اتسمت في

---

[1])- كلود (عبيد)، التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 2008/1428 8 0 142-144.انظر أيضا: فرغلي (أبو الحمد محمود)، التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1: 1991/1411 1 9 56-70. رزق (محمد عاصم)، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي، ط1 2000 4 1261-127. ماهر(سعاد محمد)، الخزف التركي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، جمهورية مصر العربية، 1977/1397 7 791.

[2])- فرغلي (أبو الحمد محمود)، المرجع السابق، ص 71-73. أنظر أيضا: الباشا(حسن)) التصوير الاسلامي في العصور الوسطى، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ت 7 771-90. رزق (محمد عاصم)، الفنون العربية الإسلامية في مصر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1 2006 6 0 331.

[3])- كلود (عبيد)، المرجع السابق، ص 142-144. انظر أيضا: رزق (محمد عاصم)، معجم، المرجع السابق، ص126-127. ماهر(سعاد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص79.

مجملها بالبعد عن الطبيعة والميل نحو التسطيح المتعمد والبعد عن التجسيم والواقعية كما أن الفنان لم يتقيد بقواعد المنظور واعتمد على الخطوط التي تميل نحو الزخرفة وهي اقرب إلى التسلية منها إلى الاثارة بالإضافة إلى استمرار بعض التأثيرات الساسانية، سواء في رسم سحن الأشخاص أو في نوعية الزخارف والمواضيع المعالجة أو في نوعية الملابس المستخدمة وهي متشابهة في مجملها مع صور المخطوطات العربية [1].

وبالجزائر خلال العهد العثماني استخدم التصوير الجداري في عدة عمائر) من أهمها قصر أحمد باي الذي يضم رسومات تعد فريدة من نوعها في الجزائر، وهي تشهد على تنوع وثراء زخرفي كبير لا نجده في غيره من العمائر بالجزائر خلال نفس الفترة(انظر الصورة38-67).

ومن العمائر أيضا قصر الداي بقلعة مدينة الجزائر وان كان هذا المعلم فقد نسبة كبيرة من زخارفه ولم يبق منه إلا بعض النماذج القليلة جدا نظرا لما تعرض له من أعمال تجديد، وربما تكون سقيفة المدخل الرئيسي من بين الأجزاء الأساسية بالقلعة التي لا تزال تحتفظ بنسبة كبيرة من زخارفها التصويرية(انظر الصورة68-69).

وإلى جانب قصر أحمد باي نذكر قصر الباي بوهران، الذي كان هو الآخر يضم زخارف تصويرية ملونة إلا أن زخارفه تعرضت إلى التجديد خلال الفترة الاستعمارية، حيث استحدثت طبقة حديثة فوق الطبقة الأصلية، ومع ذلك لا يزال يظهر بعض آثار أجزاء من الرسوم الأصلية في طبقة أسفل من طبقة التصوير الاستعمارية بعدما تعرض له القصر من أعمال ترميم التي كشفت عن هذه الطبقة في بعض الأجزاء، وإن كان يظهر من خلال هذه الأجزاء أن الفنان في الفترة الاستعمارية حاول الحفاظ على بعض ملامح التصوير العثماني بالقصر(انظر الصورة70).

ح/ طريقة التعشيق بالزجاج:

يرجع ظهور استعمال تقنية الجص المعشق بالزجاج إلى الأندلس خلال العهد الأموي، حيث ظهرت أولى نماذجها في مدينة الزهراء، ومنها انتقلت إلى غرب العالم الإسلامية وشرقه، وانتشر استعمالها أكثر عند المغول في الهند[2].

---

[1])-الباشا(حسن)، التصوير الإسلامي، المرجع السابق، ص91 90. أنظر أيضا: ماهر(سعاد)(الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،2005 367 352. شيحة (مصطفى عبد الله). "فن النحت والتصوير" ،الفن العربي الإسلامي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،ج3، تونس، 1997 287.عكاشة (ثروت)، تاريخ الفن: التصوير الإسلامي الديني والعربي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1977 1 7 502.

[2])- كامل(عبدالله محمود أحمد)، المرجع السابق، ص37.

وهي تستعمل بكثرة في تزيين وزخرفة النوافذ الجصية المخرمة، وفيها يقوم الفنان بالخطوات التالية:

أولا/ إعداد إطار خشبي يتناسب مع فتحة النافذة في الجدار سواء من حيث الشكل أو من حيث المقاسات طولا وعرضا وسمكا.

ثانيا/ وضع هذا الإطار فوق أرضية رخامية أو من الزجاج أو المعدن مدهونة بدهانات تمنع التصاق الإطار والجص عليه.

ثالثا/ تحضير العجينة وصبها وهي لينة داخل الإطار المفرغ.

رابعا/ بعد عملية الجفاف التي قد تصل إلى يومين كاملين، يتم صقل وتنعيم سطح الجص المفرغ.

خامسا/ لصق قطع الزجاج الملونة حسب الشكل الزخرفي المراد تشكيله بواسطة مادة لاصقة مثل الغراء الحيواني أو الصمغ وغيره مع ترك فراغات ضيقة بين قطع الزجاج.

سادسا/ تحضير مادة جصية سائلة ناعمة وصبها في الفراغات التي تفصل بين قطع الزجاج وبعد التأكد من جفافها وتماسك قطع الزجاج، يتم تركيب لوحة الجص المعشقة بالزجاج في موضع النافذة[1].

وقد استخدمت هذه الطريقة بكثرة في الجزائر خلال العهد العثماني في تعشيق النوافذ الجصية، خاصة تلك التي نجدها في القباب، كما هو الحال بالنسبة للقبة المركزية بجامع الداي بقلعة مدينة الجزائر. ونوافذ القبة المركزية بجامع صالح باي بعنابة.

أما بالنسبة للنوافذ الجدارية المعشقة بالزجاج فأمثلتها هي الأخرى تتوزع على عدة معالم أثرية دينية ومدنية مختلفة، على غرار نوافذ جدار القبلة بجامع سوق الغزل بمدينة قسنطينة، وعدة نوافذ جدارية بقصر حسن باشا بمدينة الجزائر.

[1])- هواش(محمد عطية محمد عطية)، المرجع السابق، ص31-33.

خامسا/ أدوات الزخرفة:

تتطلب عملية الحفر على الجص استخدام عدة أدوات، منها كبيرة الحجم، ومنها الصغيرة، تستخدم حسب طبيعة ونوعية الزخرفة، ومن بين هذه الأدوات الفرر والأزاميل والمبارد، وكل منها على عدة أشكال وأنواع نجملها في ما يلي[1]:

الفرر: تصنع أحيانا من الصلب وأحيانا من الخشب، وهي على عدة أشكال مربعة ومشرشرة ومقعرة ومستديرة (الشكل رقم04).

الأزاميل: تستخدم في تقنية الحفر والنقش على الجص بأنواع مختلفة، منها المدببة التي تستعمل في إحداث حزوز الخطوط الخارجية للتصاميم الزخرفية قبل بدأ عملية الحفر، ومنها أيضا أزاميل مائلة لحفر الزخارف المشطوفة أو المائلة، وأزاميل مضفرة تستخدم لإزالة مساحات كبرى من الجص المحيط بالزخرفة.

أدوات التحديد: تصنع عادة من المعدن، وهي ذات حواف مدببة دقيقة تستخدم في تحديد الزخارف والتصاميم، كما تستعمل في التشطيب النهائي للزخارف.

آلة التثقيب: تستخدم لعمل الثقوب في الأماكن التي يراد تفريغها حتى تسهل عملية التفريغ.

المبارد: يستعين الجصاص بالمبارد التي تستخدم في تسوية وتنعيم وتهذيب حواف وزوايا التصاميم الزخرفية، وأسطح الجدران المزخرفة، وهي على أنواع، منها الدائرة المقطع والنصف دائرية والمربعة والمثلثة والبيضاوية والمسطحة[2](الشكل رقم 05).

المقاشط والمطارق: المقاشط منها المصنوعة من الصلب، ومنها الطرية، أما المطارق فهي مصنوعة من الخشب.

السكاكين والملاقط: وهي على عدة أنواع، تستخدم عادة في تشكيل الفراغات والتخريمات، وفي قطع الزوائد (الشكل رقم06)[3].

الزوانة: تستخدم في التفريغ، وهي مشكلة من مقبض خشبي متصل بسكينة طويلة، حافتها السفلية مسننة وحادة، قد تستبدل هذه السكينة بسكينة أخرى على حسب الحاجة تثبت في نفس المقبض[4].

---

[1])- عبدالعاطي(شريف عبدالعاطي سليمان)، المرجع السابق، ص 26. أنظر أيضا: كامل(عبدالله محمود أحمد)، المرجع السابق، ص35.

[2])- عبدالعاطي(شريف عبدالعاطي سليمان)، المرجع السابق، ص25.

[3])- عبد الرحيم (ابراهيم احمد)، تاريخ الفن في العصور الإسلامية: العمارة وزخارفها، ج1) 1، كلية الفنون الجميلة، 1989 ص208. انظر أيضا: إبراهيم (جمال عبد الرحيم)، المرجع السابق، ص11.

[4])- عبدالعاطي(شريف عبدالعاطي سليمان)، المرجع السابق، ص 32.

الفصل الثاني
الدراسة الوصفية للزخارف الجصية المنقوشة

أولا/ الزخارف الجصية بالمحاريب:

1/ تمهيد:

وردت كلمة محراب في القرآن الكريم أربع مرات، وكلمة محاريب مرة واحدة، ورودها في القرآن الكريم مرتبط بمدلولات قدسية مختلفة المعنى، والمحراب كلمة عربية قديمة وردت في معاجم اللغة العربية في مادة حرب واللفظة أخذت من الفعل حَرَبَ ، محراب وقيل المحراب صدر البيت واكرم موضع فيه وارفع وأفضل بيت في الدار والقصر، والمحراب قبلة المسجد والغرفة، والمحاريب صدور المجالس وأكرم المجالس ومقدمها وأشرفها ومنها سمي محراب المسجد، وقيل سمي كذلك لانفراد الملك به وقيل لانفراد الإمام فيه وبعده عن الناس، كما قيل أن اللفظ مشتق من الكلمة "محاربة" لان المصلي عند صلاته يحارب الشيطان ويحارب نفسه بإحضار قلبه [1].

يعتبر المحراب من أهم العناصر والوحدات المعمارية التي يتشكل منها المسجد، وهو في شكل حنية أو كوة أو تجويفة مسطحة أو مقعرة في الجدار المواجه لبيت الله الحرام بمكة المكرمة، ليشار من خلاله إلى اتجاه القبلة التي أمرنا الله بالتوجه إليها أثناء الصلاة في قوله تعالى: {**فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنْتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ**}(الآية 144 سورة البقرة)، ولهذا كانت المحاريب تبنى متجهة إلى مكة المكرمة، كما يساعد المحراب على تجميع صوت الإمام في الصلاة وتقويته لكي يسمعه جميع المصلون، لاسيما أصحاب الصفوف الخلفية من المسجد، مما يساعد على تتبع المأموم لإمامه، ولذلك وضع على شكل مجوف يقوم بدور مضخم لصوت الإمام الذي يكون مواجها له، كما يوفر مكانا ملائما لوقوف الإمام أثناء الصلاة حتى يوفر صفا كاملا للمسلمين من مساحة المسجد[2].

والمحراب عادة ما يتكون من عدة أجزاء. أهمها الصدر وهو بدن المحراب الذي يرتفع بنفس الهيئة التي يكون عليها المسقط الأفقي له، والأعمدة التي تقع على جانبي البدن، والخوذة التي تعرف

---

[1])- ابن منظور (جمال الدين أبي الفضل محمد)، المصدر السابق، مج1 305-306. انظر أيضا: حسين مؤنس، المساجد، مطابع الأنباء، الكويت،1981 6 863 85. ماهر(سعاد)، العمارة الإسلامية على مر العصور، دار لبنان العربي، 19856 13 6 1893.

[2])- محمد(نجاة يونس الحاج)، المحاريب العراقية منذ العصر الإسلامي إلى نهاية العصر العباسي، نشر وزارة الإعلام، العراق، 1986 9 91-19. انظر أيضا: غيلان (حمود غيلان)، محاريب صنعاء حتى أواخر القرن (12هـ/18م)8 إصدارات وزارة الثقافة والسياحة صنعاء، 2004/1425 9 471. الجبلاوي(كمال محمود). موسوعة الأفكار الرمزية في العمارة المصرية بعد دخول الإسلام، د04 12. 2009 ص69. مصطفى (صالح لمعي)، التراث المعماري في مصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1975 44.

أيضا بالطاقية وهي القمة المنحنية أو نصف القبة التي تتوج البدن، ويلي هذه الأقسام قسم العقد وما يحيط به من كوشتين، وفي الغالب ما يعلو هذا الجزء واجهة تعد امتدادا زخرفيا للمحراب[1].

ومن الناحية التخطيطية عرفت المحاريب عدة أشكال. منها المسطحة، وهي في الغالب ما تأخذ شكل الحنية مزينة بالألوان أو تكسى بالقطع الخزفية أو التكسيات الرخامية أو الحجر أو النقش على الخشب، ومن أقدم أمثلتها المحراب الموجود في كهف قبة الصخرة (72هـ/691م) الذي يرجع إلى عهد الخليفة العباسي المأمون[2].

المحاريب المجوفة تشبه الطاقات الصماء التي تغور في الحائط ابتداء من الأرض لترتفع إلى ما يزيد عن قامة الإنسان بقليل، ومن أقدم أمثلتها الباقية محراب قبة الصخرة (72هـ/691م) الذي يوجد بالمثمن الخارجي.

كما تعددت مساقط المحاريب المجوفة/ لنجد منها محاريب ذات تجويفة نصف دائرية عبارة عن عقد منكسر أو حذوي أو غير ذلك من العقود تغطيه قبيبة أو قبو طولي قليل العمق ومسقطه مربع أو مستطيل له ضلع نصف دائري.

ومحاريب ذات مسقط مستطيل يأخذ شكل متوازي مستطيلات يغور في الجدار مثل النموذج السابق تعلوه نصف قبة.

محاريب ذات مسقط مستطيل لا تغطيه قبة. له مقطع عبارة عن مستطيل داخل مستطيل أكبر منه اتساعا وارتفاعا.

ومحاريب متداخلة. وهي التي يتداخل فيها محرابان أو أكثر تحيط به الأقواس المختلفة المؤطرة بأطر مستطيلة[3].

وبالجزائر خلال العهد العثماني اهتم المعمار والفنان على حد سواء بهذا العنصر المعماري وأولاه عناية كبيرة، فتنوعت أشكاله ومساقطه وأساليب وطريقة توزيع زخارفه ومواد بنائه، حيث

---

[1])- حسين(حسين مصطفى)، المحاريب الرخامية في قاهرة المماليك البحرية دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الفنون الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة، 1981/1401 29.

[2])- غالب(عبدالرحيم)9 المرجع السابق 351. أنظر أيضا: شافعي (فريد)، العمارة العربية في مصر الإسلامية، مجلد أول عصر الولاة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970 1 6223.

[3])- وزيري (يحي)، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية، مكتبة مدبولي، 2000 2 116. أنظر أيضا: رزق (محمد عاصم): معجم ، المرجع السابق 2 2636. بن بلة (خيرة): المنشآت الدينية بالجزائر خلال العهد العثماني، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2007-2008 3 1912.

استخدم الجص والرخام والتكسيات الخزفية في تزيينه وزخرفته، وما يهمنا في هذا المقام هو الزخارف الجصية التي يمكن القول بأن المحاريب بالجزائر خلال الفترة العثمانية اتسمت في عدد من نماذجها بالبساطة الفنية والزخرفية حيث جاءت خالية من الزخرفة ولا تزيد عن كونها في شكل حنية مقعرة تغطيها قبيبة يتقدمها عقد تعددت أشكاله وأنماطه يقوم على عمود أو أكثر من كل جانب وإن كان فيما يبدوا لنا أن البعض من هذه الأمثلة ربما تكون فقدت زخارفها الأصلية مع مرور الوقت بالنظر إلى تعرضها إلى التلف بفعل الزمن أو بفعل طبيعة المادة التي لا تحتمل عوامل الطبيعة أكثر، وربما أيضا تعرض بعضها للتغيير والتجديد بسبب أعمال الترميم والإصلاح التي خضعت لها المساجد في الفترة المعاصرة، في حين جاءت نماذج أخرى غنية بزخارفها الجصية المحفورة والمنقوشة والملونة[1].

ومن النماذج التي لا تزال تحتفظ بزخارفها الجصية الأصلية، محراب الجامع الجديد بمدينة الجزائر، ومحراب جامع سوق الغزل ومحراب جامع سيدي الكتاني بقسنطينة ومحراب جامع عين البيضاء بمعسكر، وهي النماذج التي نقدم بشأنها دراسة وصفية لزخارفها.

[1])- بن بلة (خيرة) المرجع السابق1 193-207. أنظر أيضا: دحدوح(عبدالقادر) «المحاريب بالجزائر خلال العهد العثماني»، كتاب المؤتمر السادس عشر للإتحاد العام للآثاريين العرب، القاهرة، 1434هـ/ 2013/ ص949-975.
MARÇAIS.G, Manuel d'Art Musulman, l'Arch tecture, Tun s e, Algér e, Maroc, Espagne, S c AleP; card, Par s, 1926, tome1, P.791.

2/ محراب الجامع الجديد:

عرف هذا الجامع بعدة أسماء: منها جامع المسمكة جامع الساحة، وهو يقع بساحة الشهداء حاليا بجوار الجامع الكبير، بني في مكان مدرسة ابو عنان في سنة 1070 /1660// على نفقة سبل الخيرات بطلب من مجموعة من الأوجاقات ذو الأصول التركية[1].

يعد هذا المحراب (انظر الصورة رقم 01، الشكل 07) من أقدم المحاريب بالجزائر التي ترجع إلى العهد العثماني والتي لا تزال تحتفظ بزخارفها الجصية، خاصة وأنه يتسم بثراء فني وزخرفي جد متميز قلما نجده في غيره من المحاريب خاصة الزخارف الكتابية، حيث تتكرر فيه الأشرطة الزخرفية الكتابية المنفذة بخط النسخ المغربي البا بشكل ملفت للانتباه على غير ما نراه في باقي المحاريب، وهو على العموم يضم مستويين من الزخرفة.

المستوى السفلي يمثل حنية المحراب وقبيبته وعقده وكوشتيه، فأما بالنسبة للحنية. فهي مكسوة ببلاطات خزفية من صناعة تركية في جزئها السفلي يليها شريط زخرفي كتابي نفذ بالخط المغربي نصه: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم باسم الله الرحمن الرحيم كل نفس ذائقة الموت وإنما توفون أجوركم يوم القيامة فمن زحزح عن النار وادخل الجنة فقد فاز وما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور.



الصورة رقم : 01: محراب الجامع الجديد

والملاحظ على الشريط الكتابي الكلمات جاءت متداخلة متراكبة كما ظهرت على بعض حروفها بعض الظواهر الفنية المعروفة كالترويس والتشعير وخروج أنصاف é نباتية من بعض الحروف كما تتخللها في الجزء العلوي مراوح نخيلية وأنصافها بسيطة مفردة ومزدوجة بغرض التخلص من الفراغ بالإضافة

[1])- بن بلة(خيرة) المرجع السابق، ص69-70. أنظر أيضا: توامة (نعناعة): المحراب بالجزائر خلال العهد العثماني دراسة تاريخية أثرية، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2014/2013: /116.

إلى حركات الشكل والوردة الخطية التي تشبه الحرف اللاتيني (V)) فضلا عن القطاع المسطح للحروف وتنفيذها على أرضية مقعرة مما116 إلى تقعر الحروف وتقوس الكلمات.

يعلو هذا الشريط قبيبة المحراب(أنظر الصورة رقم 2) التي تتشكل من سبع حشوات معقودة في جزئها السفلي، أما العلوي فتتألف من خمس حشوات مثلثة الشكل تتسع في الأسفل وتضيق نحو نصف القبة، وقد نفذت الزخارف بطريقة القالب وفق أسلوب التفريغ، قوامها زخارف الأرابسك عبارة عن مراوح نخيلية مزدوجة نفذت بطريقة مختلفة، في النموذج الأول جاءت على هيئة مراوح نخيلية مجنحة، أما النموذج الثاني فجاءت على شكل ورقة ثلاثية ناتجة عن تداخل ثلاث مراوح نخيلية مجنحة نفذت ونسقت بأسلوب هندسي أفقدها الفنان صورتها الطبيعية إلى حد يصعب تمييزها في النظرة الأولى وفي كل الأحوال تتكرر تلك الزخارف داخل الحشوات وتتبادل فيما بينها، أما كوشتي العقد فتزينها فروع حلزونية ملتفة تنموا منها فروع مورقة ومراوح نخيلية مفردة ومزدوجة.

بينما زينت واجهة العقد بأشرطة مخرمة تتناوب فيها المثلثات والمربعات على هيئة عقد زخرفي مركب، وفي حواف العقد توجد زخرفة في ما يشبه الأسنان فصوص مختلفة الأحجام منها الدائرية والمدببة نفذت بالتناوب، وفي أعلى فتحة العقد توجد دائرة بداخلها نجمة سداسية.

وعلى جانبي هذا الجزء يوجد شريطان كتابيان يلتفان حول حنية المحراب من ثلاث جهات، لا يختلفان من حيث النوع والشكل عن الكتابة السابقة إلا أنها نفذت على أرضية مسطحة، وهي اكبر حجما ففي الجانب الأيمن يوجد شريط أفقي في نفس المستوى مع الشريط الذي يتوسط حنية المحراب، وفيه: الحمد لله وحده من يتعرف بسبب طلوع المسجد وكيله الحاج حبيب وتمامه سنة 1076.



الصورة رقم 02: قبة محراب جامع الجديد

وفي نفس الجانب وفي شكل عمودي يمتد شريطان نحو الأعلى. أحدهما يستمر إلى أعلى واجهة المحراب، بينما الثاني ينعطف حول كوشتي العقد ليرتد مرة ثانية حول الجانب الأيسر للمحراب، نص كتابته: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم كل شيء هالك إلا وجهه له الحكم الحمد لله وحده وصلى على سيدنا محمد أما بعد

رحمكم الله قد اجتهد في بنيان هذا المسجد عبدالله الراجي عفو مولاه المجاهد في سبيل الحاج حبيب كان الله له.

أما الشريط الثاني وهو الخارجي فقد سجل فيه النقاش عبارات متكررة نصها "لله الملك الدائم لله العز القائم"، وهي نفس العبارات تقريبا التي تستمر إلى أعلى واجهة المحراب من الجانبين.

وفي الجانب الأيسر أيضا وبشكل أفقي وعلى نفس الامتداد مع شريط حنية المحراب يوجد شريط زخرفي كتابي نصه: الحمد لله وحده من يتعرف بسبب طلوع المسجد وكيله الحاج حبيب وتمامه.

أما المستوى الثاني أو العلوي من المحراب، فهو مشكل من ثلاث شمسيات مخرمة معقودة حددت أطرها بواسطة أشرطة زخرفية تتألف من معينات مخرمة، تنتهي هذه الأشرطة بأعلى فتحة عقود الشمسيات ما يشبه عنصر الميمات، وبين هذه الشمسيات توجد زخرفة غائرة لأشكال معينات صغيرة الحجم، ويحف بالشمسيات من الأسفل شريط كتابي نصه: لا اله إلا الله محمد رسول الله الأمر كله لله ولا حول ولا قوة إلا بالله.

وعلى الجانبين يستمر الشريط الكتابي ذي الزخارف المتكررة لعبارات "لله الملك الدائم لله العز القائم"، بينما في الجزء العلوي نجد شريطين كتابيين، أولهما نصه: يا رب واجعل رجائي غير منعكس لديك واجعل حسابي غير منخرم، يليه شريط زخرفي مشكل من جامات تتوسطها أزهار رباعية البتلات شديدة التحوير، وعلى جانبي الجامات توجد مراوح نخيلية مزدوجة ومفردة.

وفوق هذا الشريط يوجد الشريط الكتابي الثاني وهو يضم عبارات مكررة نصها كما يلي: "الملك الدائم لله العز القائم لله". وعلى جانبيه في الناحية اليمنى يستمر الشريط في شكل أفقي" وقد سجلت فيه سورة الإخلاص: قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا أحد، لا اله إلا الله. ثم يستمر النص في الطرف الثاني من الواجهة الزخرفية وفي نفس الامتداد لتسجل فيه العبارات التالية: محمد رسول الله وألطف بعبد في الدارين إن له صبرا متى تدعه الأهوال ينهزم كمل.

وفوق هذا الشريط توجد في ما يشبه الشرافات على شكل أرباع وأنصاف بخارية تنتهي بجامور مشكل من كورة يعلوها هلال تتوسطه نجمة، وقد زينت بزخارف بارزة قسمت إلى جزأين متساويين قوامها فروع متداخلة تنمو منها مراوح نخيلية وأنصافها نفذت بطريقة الحفر المباشر وعلى الرغم من التشابه في الزخارف إلا أن الفنان لم يستطع ضبط تناظرها فجاءت متشابهة في

العناصر مختلفة في الأوضاع وقد تميزت الزخارف المنفذة باتساعها وطبعت بالحركة من خلال تقاطعها بصورة متعاكسة كما امتاز بعضها بالاستطالة وانتهاء رؤوسها بالتواءات دائرية الشكل.

وقد جمع الفنان في تنفيذ زخارفه بين تقنية الحفر المباشر على الجدار وطريقة القالب. حيث تظهر هذه الأخيرة في قبيبة وواجهة المحراب أما طريقة الحفر المباشر فتظهر على الأشرطة الكتابية وفي أنصاف وأرباع الجامات التي تزين الجزء العلوي من واجهة المحراب.

3/ محراب جامع سوق الغزل:

يقع جامع سوق الغزل بجوار قصر أحمد باي بوسط مدينة قسنطينة، وهو من بناء الباي حسين بوكمية في سنة 1143هـ/1741م[1]، ولهذا الجامع محراب يعتبر تحفة فنية وزخرفية(أنظر الصورة رقم03، الشكل رقم08) تنم عن الحس الرفيع والإبداع الفني والقدرة العالية التي كان يتمتع بها الفنان الذي أشرف عليه، حيث استخدم الفنان فيه أسلوبين فنيين متميزين يتمثلان في أسلوب الحفر البارز وأسلوب التفريغ، وقد جاءت زخارفه تتوزع على مستويين:

المستوى الأول(العلوي) يتوجه عقد مدبب متجاوز ومنكسر ينتهي بتهشيرات على شكل دلايات مدببة، يتوسط كوشتي العقد زخارف مشكلة من مثلث تتخلله دوائر مركبة متداخلة ومتقاطعة فيما بينها بطريقة متكررة، ويحيط المثلث من جهاته الثلاث شريط من زخارف نباتية مجردة ومنفذة بأسلوب هندسي.

[1])- دحدوح (عبدالقادر) المعالم الأثرية، المرجع السابق ج1 34-37. انظر أيضا: خيرة (بن بلة)7 المرجع السابق7 ص77. بورويبة (رشيد)، الكتابات الأثرية في المساجد الجزائرية، ترجمة ابراهيم شبوح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979 155-156. انظر أيضا: معزوز (عبد الحق) درياس (لخضر)) جامع الكتابات الأثرية العربية بالجزائر، الجزء الأول: كتابات الشرق الجزائري، منشورات المتحف الوطني للآثار القديمة، مطبعة سومر-يئر خادم، الجزائر، 2000 6 1581-160.

VAYSSETTES.E, «Histoire de Constantine sous la domination Turque de 1517 à 1837», in: Recueil des Notices et Mémoires de la société Archéologique de la province de Constantine, 1867, P106.

CHERBONNEAU.A, «Sur Une Inscriptions Arabes trouvée à Constantine», in : Annuaire de la société Archéologique de la province de Constantine, 1854-1855, PP.102-107.

يحصر العقد المهشر زخارف جصية مقسمة إلى ثلاثة أقسام أوسطها شمسية ذات عقد نصف دائري، وهي مؤطرة بحشوة مستطيلة قوامها خراطيش مدببة الأطراف أما الشمسية فتتوسطها مزهرية تنموا منها فروع تنتهي بأزهار منفذة بأسلوب هندسي شديدة التحوير أفقدها شكلها وطبيعتها، بينما الحشوتان الجانبيتان فقوام زخارفها مربعات تتوسطها دائرة كبيرة تحيط بها أربع دوائر صغيرة.

المستوى الثاني(السفلي): عبارة عن حنية غائرة يعلوها عقد منكسر متجاوز يحيطه عقد زخرفي مصنج مؤلف من 15 صنجة، تتوسطها زخارف الرومي نفذت وفق فكرة التناوب المتعاقب5 الحشوة الأولى من الصنجة قوام زخارفها أغصان من فروع ذات حركة حلزونية تنموا منها مراوح نخيلية وأنصافها والحشوة الثانية من الصنجة عبارة عن فروع نباتية في هيئة شجرة متفرعة تتوسطها زهرة القرنفل وتنتهي بأزهار اللاله ومراوح نخيلية.



الصورة رقم 03: محراب جامع سوق الغزل

يحيط العقد المصنج من الأعلى شريط على شكل ضفيرة بينما يزين كوشتي العقد مثلث يحيط به شريط قوامه أزهار مركبة رباعية الفصوص رسمت بأسلوب هندسي، أما المثلث فتتوسطه زخرفة الرومي التركي مشكلة من عناصر نباتية متفرعة تنموا منها أزهار اللاله والمراوح النخيلية وأنصافها تتوسطها زهرة القرنفل.

ويوجد على جانبي تجويفة المحراب شريط مستطيل قائم تزينه زخارف نباتية نفذت بأسلوب هندسي فقدت فيه الوحدات والعناصر النباتية شكلها الطبيعي.

يفصل المستوى الأول عن المستوى الثاني شريط كتابي بخط النسخ، في هيئة جامة مستطيلة نص كتابته جزء من الآية القرآنية رقم 36 من سورة النور: (بسم الله الرحمن الرحيم في بيوت أذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه)، وهي منفذة بأسلوب تظهر فيه مدات الحروف المنتصبة

مما يعطي الكتابة أحد صفات الخط المحقق، وكذلك وجود خاصية التشعير في نهاية الحروف لاسيما منها الألف واللام وفي نهايات الحروف خاصة الواو، وظهور الوردة الخطية التي تأخذ شكل (v)، وقد نفذ الخط بواسطة الحفر الرأسي والقطاع المسطح للحروف.



الصورة رقم 04: قبة محراب جامع سوق الغزل

أما حنية المحراب(أنظر الصورة رقم4) فقد شهدت تغييرات مست الـ السفلي حيث كانت في الأصل مشكلة من بائكة جصية لكن هذه الزخارف تم إزالتها واستبدالها بتكسية من البلاطات الخزفية[1] أما الجزء العلوي من حنية المحراب فهي مغطاة بنصف قبة أحيطت على طول قاعدتها بشريط يتشكل من مجموعة من الجامات المستطيلة المتراصة أمام بعضها البعض نتج عن اتصالها ببعضها البعض نجمة ثمانية تتوسطها ثمانية بتلات وقد غطي الجزء الأوسط من الجامات بزهرة اللاله تلتف حولها مراوح نخيلية مجنحة، أما بقية المساحة فغطيت بفروع رفيعة.

يؤطر نصف القبة على طول الحافة الخارجية شريط مستطيل على هيئة عقد زخارفه مشكلة من مراوح نخيلية مجنحة مزدوجة متقابلة ومتدابرة نتج عن تقابلها أشكال على هيئة معينات وأنصافها تتوسطها زهرة رباعية نفذت بتلالتها بمراوح نخيلية ثلاثية وهي تتكرر على امتداد فتحة بطن عقد المحراب.

يتوج طاقية المحراب نصف طبق نجمي غير مكتمل ثماني الرؤوس مشعا من المركز بتضليعات متقاطعة تنتج عنها أشرطة أو حشوات مستطيلة أو معينة نجمية، في صورة ما يصطلح عليه باسم العقدة والجرانة أو الرقبة المقرمطة والنجمة الخماسية والمثلث تعتمد في تكـ ينها على أساس التقابل المتبادل والتوازن والتكرار بين الوحدات، حيث نظم الفنان المضلعات تنظيما محكما ودقيقا فقد جاءت على هيئة حشوات محفورة بعناصر زخرفية من الرومي تختلف عناصرها من حشوة إلى أخرى قوامها فروع نباتية حلزونية ملتوية تنتهي بأزهار اللاله وعرف الديك ضافة إلى مراوح نخيلية بسيطة مفردة ومزدوجة تظهر للوهلة الأولى علن أنها زخارف هندسية.

[1])- بن بلة(خيرة)، المرجع السابق، ص198-199.

وعلى الرغم مما تبدوا عليه الزخرفة من البساطة في التكوين إلا أنها تتسم بالتوازن في توزيع عناصرها والتوفيق في التأليف بينها ووفق الفنان في التلاعب بالضوء والظل بفضل ملء المضلعات الهندسية بالعناصر النباتية والهندسية وتخريمها إضافة إلى ربط هذه الوحدات ببعضها البعض بواسطة فروع رفيعة.

4/ محراب جامع سيدي الكتاني:

يقع جامع سيدي الكتاني في الجزء الأعلى من الجهة الشمالية بمدينة قسنطينة: وبالضبط أسفل القصبة مطلا على سوق الجمعة أو كما يعرف حاليا بسوق العصر، وهو يفتح على نهج بن الموفوف غربا، ونهج بوهالي لعيد جنوبا، وهو ينسب إلى الشيخ عبدالله بن هادي الكتاني أحد الفقهاء والمشايخ الذين ينتسبون إلى الأسرة الكتانية، المتوفي خلال أواخر القرن 11/55م، وحسب الكتابة التأسيسية المثبتة أعلى المدخل الرئيسي في الجهة الجنوبية فإن تاريخ تأسيسه يعود إلى 1190 //1776-1777م على يد صالح باي[1].



الصورة رقم 05: محراب جامع سيدي الكتاني

يحتوي محراب(أنظر الصورة رقم 55 الشكل رقم9) جامع سيدي الكتاني على زخارف بديعة وغاية في الروعة والدقة والجمال، وهي بالإضافة إلى استخدام أسلوب الحفر البارز والمائل تم تلوين زخارفها بألوان متباينة، وهي تتوزع على مستويين.

[1])- بورويبة (رشيد)، المرجع السابق، ص179-180. انظر ايضا: شغيب(محمد المهدي بن علي)، أم الحواضر في الماضي والحاضر، مطبعة البعث، قسنطينة-الجزائر، 1980 0 2401. بن بلة(خيرة)، المرجع السابق، ص150-151. معزوز (عبد الحق) و درياس (لخضر)) المرجع السابق، 179-180. دحدوح (عبدالقادر)، علماء وأعلام مدينة قسنطينة من الفتح الاسلامي إلى نهاية الحكم العثماني، دار ذاكرة الناس، الجزائر، ط1. 2015. 451-46..
CHERBONNEAU.A, «Inscriptions Arabes de la Medrasa de Sidi'L-Ahdar a Constantine», in: Revue Africaine, 1858, P110-111. VAYSSETTES.E, op-cit, P121-153. MERCIER. E, Histoire de Constantine, Constantine, 1903, P271-298.



الصورة رقم 06: قبيبة محراب جامع سيدي الكتاني

المستوى العلوي يتألف من جزأين الأ80 منه تتصدره بائكة من ستة عقود نصف دائرية محمولة على أعمدة زخرفية، تتـ سـ العقود دوائر بداخلها نجمة خماسية أو زهرة ثمانية البتلات، أما الجزء الثاني فهو مقسم إلى ثلاث حشوات أوسطها أكبرها زخارفها مختلفة عبارة عن دوائر ومعينات وأزهار ذات بتلات لوزية رباعية قائمة على مبدأ التكرار.

المستوى السفلي يمثل حنية المحراب(أنظر الصورة رقم6) وقبيبته والعقد الذي يكتنفها وكوشتيه، فأما بالنسبة للعقد فهو عبارة عن عقد نصف دائري مشكل من ثلاثة عشر صنجةθ تتوسطها زخارف هندسية مختلفة نفذت بأسلوب التناوب، ما ع صنجة مفتاح العقد التي يتوسطها هلال يعلوه هلال اصغر، وفي باطن العقد نجد شريطا زخرفيا يتشكل من دوائر داخل مربعات تتوسطها زهرة لولبية أو نجمة خماسية أو زهرة ثمانية الشكل اعتمدت في زخرفتها على مبدأ التكرار المتبادل.

أما كوشتي العقد فتتوسطها زهرة من إحدى عشر فصا، تلتف حولها زخرفة في شكل حراشف السمك مرصوصة بشكل دائري وهي تغطي السطح الكلي للكوشتين.

قبيبة المحراب يزينها نصف طبق نجمي غير مكتمل على هيئة أقواس متقاطعة ومتداخلة شبيهة بزخارف قبيبة محراب جامع سوق الغزل، تتخلل حشواتها زخارف شديدة التحوير مزج فيها الفنان بين العناصر النباتية والهندسية، حيث وزعت العناصر الزخرفية النباتية بطريقة هندسية حتى تبدوا للناظر أنها وحدات هندسية أقرب منها إلى العناصر النباتية لدقة تحويرها وتوزيعها وإحكام رسمها وتنفيذ الخطوط الهندسية فيها.

في أسفل القبيبة يوجد شريطان. الأول يتضمن حشوات مربعة تتوسطها أزهار أو نجمة خماسية أو زهرة مروحية، تتخلل الحشوات المربعة حشوات أخرى مستطيلة تتوسطها أزهار شديدة

التحوير، أما الشريط الثاني فقوام زخارفه كتابة قسمت إلى ستة خراطيش بمعدل خرطوش داخل كل ضلع من أضلاع المحراب، نصها كما يلي[1]:

الخرطوش الأول: بسم الله الرحمن الرحيم فاستعذ ب(الله)
الخرطوش الثاني: وأقم الصلاة طرفي النهار
الخرطوش الثالث: و زلفا من الليل إن الحسنات
الخرطوش الرابع: يذهبن السيئات ذلك ذكرى
الخرطوش الخامس: للذاكرين واصبر فإن
الخرطوش السادس: الله لا يضيع اجر المحسنين عمر بن قاسم في سنة 1202

والكتابة نفذت بخط النسخي الفارسي بأسلوب الحفر البارز، لونت حروفه باللون الذهبي على أرضية مسطحة زرقاء وهي خالية من التشكيل، تميزت برشاقتها ووجود خاصية الترويس إلى جانب التشعير مع الحروف المنتصبة مع عدم تقيد الكاتب بنسب واحدة في نقش الحروف إلا انها تبقى واضحة يسهل قرأتها.

وقد زين الشريط بالإضافة إلى النص الكتابي بزخارف نباتية تحيط بكل الخراطيش تتألف من مراوح نخيلية وأنصافها متصلة ببعضها البعض على امتداد الخراطيش، تفصل بين هذه الخراطيش أزهار كأسية نفذت بشكل متدابر ومتعاكس واحدة نحو الأعلى والأخرى نحو الأسفل، وهي منفذة بالحفر البارز الرشيق والجميل.

وفي هذا النص يظهر اسم عمر بن قاسم ومعه ذكر لتاريخ 1202هـ/1787م/ وهو تاريخ متأخر بالنسبة لنهاية أشغال بناء الجامع التي كانت في سنة 1190هـ/1776م بما يزيد عن العشر سنوات، مما يعني أنها من الممكن تشير إلى تأريخ أعمال الزخرفة التي تعرض لها المحراب أو الجامع ككل[2] أما بالنسبة إلى اسم عمر بن قاسم فنعتقد انه الصانع الذي أنجز الزخرفة.

[1])- تذكر بعض الدراسات أن الخط الذي كتبت به هذه العبارات هو خط الثلث القريب من الخط الفارسي، انظر: معزوز(عبدالحق) درياس (لخضر)، المرجع السابق، ص182. في حين تعتبره دراسات أخرى خطا فارسيا، انظر: بن بلة (خيرة)، المرجع السابق، ص200. دحدوح(عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج1: ص79.

[2])- دحدوح(عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج1- ص79.

5/ محراب جامع عين البيضاء بمعسكر:

يقع الجامع في حي عين البيضاء بمدينة معسكر، يرجع تأسيسه إلى الباي محمد بن عثمان الملقب بالكبير، في سنة (1195هـ/1780/)[1].

يعد محراب(أنظر الصورة رقم7) جامع عين البيضاء بمعسكر من أجمل المحاريب بالجزائر خلال العصر العثماني من حيث تنوع وثراء زخارفه، فقد ابرز فيه الفنان قدراته العالية ومهارته الفنية الكبيرة، ويظهر ذلك بشكل جلي في جمال الزخرفة ورشاقة الأسلوب يظهر على زخارفه تأثرها بالأسلوب المغربي الأندلسي عكس النماذج السابقة التي تأثرت بروح العصر ونوعية الزخارف التي سادت في تلك الفترة مع ولوج التأثيرات الأوربية والعثمانية.



الصورة رقم 07: محراب جامع عين البيضاء

نفذت زخارف المحراب بطريقة الحفر المباشر بأسلوب الحفر البارز والمائل والتلوين، وهو يتألف من مستويين، المستوى السفلي يتوجه عقد حذوي منكسر يحفه عقدان زخرفيان الأول على شكل تسنينات أما الثاني فهو عبارة عن فصوص يظهر في أول وهلة على أنه عقد مفصص، يعلو مفتاح العقد عنصر المحارة يفصل بين كوشتيه، تشغل كل جزء منها زخارف نباتية من التوريق لم يتمكن الفنان من ضبط تناظرها، فجاءت متشابهة في العناصر، مختلفة في الأوضاع قومها مراوح نخيلية مفردة ومزدوجة ثلاثية ذات تعريقات أضفت عليها طابع الحركة من خلال تقاطعها بصورة متعاكسة كما تميزت بعضها بالاستطالة مع انتهاء رؤوسها بالالتواءات الحلزونية.

يؤطر المحراب من ثلاث جهات شريطان عريضان يحتوي الإطار الخارجي على أشكال هندسية بينما الثاني الداخلي يتضمن زخارف كتابية نفذت بخط النسخ المغربي على مهاد من زخارف الاريسك من أغصان متفرعة ومراوح نخيلية تتخللها في بعض الأحيان كيزان الصنوبر، تبدأ

[1])- بن بلة (خيرة)، المرجع السابق، ص 83-84. أنظر أيضا: مهيرس (مبروك): المساجد العثمانية بوهران ومعسكر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009: 50. قرمان(عبدالقادر)، عمران وعمارة مدينة معسكر في العهد العثماني دراسة أثرية عمرانية ومعمارية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، معهد الآثار جامعة الجزائر، 2014-2015 114.

من أسفل الجانب الأيمن ويستمر الشريط ليؤطر واجهة المحراب من الأعلى إلى نهاية الواجهة من الجانب الأيسر، ونص الكتابة كما يلي:

الشريط الأفقي بالجانب الأيمن للمحراب: {من علمه إلا بما شاء وسع كرسيه السموات والأرض}: وفي الأسفل من هذا الشريط يوجد شريط آخر موازي له نصه ما يلي: {انتهى بحمد الله على يد المعلم احمد بن محمد بن حج احساين بن صار مشق}

الشريط العمودي بالجانب الأيمن للمحراب: {ولا يؤده حفظهما وهو العلي العظيم صدق الله ورسوله}.

الشريط العمودي بالجانب الأيسر للمحراب: نقش فيه جزء من آية الكرسي كما يلي: {لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات والأرض من ذا الذي يشفع عنده إلا بإذنه يعلم}.

الشريط الأفقي بالجانب الأيسر: وفيه يستمر جزء من آية الكرسي كما يلي: {ما بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء}، وفي أسفل هذا الشريط يوجد شريط ثاني مماثل لما هو عليه الحال في الجانب الأيمن من المحراب نصه كما يلي: {التلمساني رحمه الله في أول ذي القعدة عام خمسة وسبعين وماية وألف}[1].

والملاحظ في كتابة الأشرطة أن الكلمات جاءت متراصة وفي بعض الأحيان متراكبة ومتداخلة بسبب ضيق المساحة ووجود بعض الظواهر الفنية كالترويس والتشعير والتزيين الخطي وخروج الفروع النباتية الأفعوانية الحركة من بعض الحروف، مع وجود حركات الإعجام والتشكيل بغرض ملء الفراغات الموجودة في الجزء العلوي من الشريط الكتابي.

وقد جاءت فتحة حنية المحراب غائرة مضلعة. جزؤها السفلي خالي من الزخرفة، تتألف من من خمسة أضلا يعلوها شريط كتابي يساير هو الآخر أضلاع المحراب نفذ بخط النسخ المغربي نص كتابته آية قرآنية وهي كالتالي:

الضلع الأول: {رجال لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن}.

الضلع الثاني: {ذكر الله وإقام الصلاة وإيتاء الزكاة يخافون}.

الضلع الثالث: {يوما تتقلب فيه القلوب والأبصار ليجزيهم}.

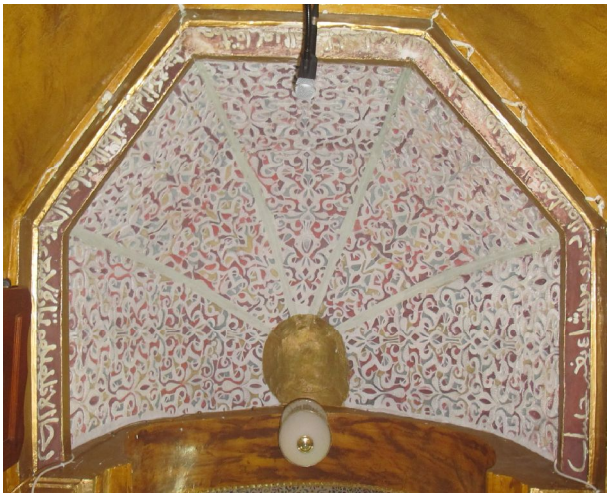
[1])- بوعبدالله (بلجوزي)، آثار عمران حواضر بايلك الغرب في العهد العثماني مازونة ومعسكر ووهران ومستغانم أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، جامعة الجزائر، 2012-2013 189-190.

الضلع الرابع: {الله أحسن مما عملوا ويزيدهم من فضله والـ}.

الضلع الخامس: {له يرزق من يشاء بغير حساب}.

والشيء الملاحظ أن الكتابة جاءت متداخلة مزدحمة بسبب ضيق المساحة المخصصة لها. ما عدا الضلع الأخير الذي جاءت كلماته متباعدة عن بعضها البعض كما أن الآية الكريمة تخلو من حركات الإعجام والتشكيل، فضلا عن كونها منفذة على أرضية مقعرة أدى إلى تقوس الكلمات وتقعر حروفها.

قبيبة المحراب (الصورة رقم 8) جاءت مضلعة، زينت أضلاعها الخمسة بزخارف نباتية بارزة تعتمد على فكرة التكرار المتبادل والتتابع المستمر، موضوعها الزخرفي يبدأ من ورقة نخيلية مزدوجة معرقة يخرج من أسفلها غصنان منحنيان نحو الداخل باتجاه الأعلى بشكل متناظر، تخرج من كل منهما أثناء الصعود ورقتان معقوفتان تلتقيان برأسيهما لحمل مراوح نخيلية، يستمر الغصن في الامتداد إلى الأعلى بشكل متناقص، وقد زين جانبا الزخرفة بشكل متناظر بكيزان صنوبر منتفخة النهاية تنموا منها أنصاف مراوح نخيلية تتصل ببعضها البعض في هيئة قلب مقلوب مع تكرار الزخرفة باتجاه مركز القبة لكن بالتناقص في حجمها، أما جانبي الزخرفة الوسطى فتزينه مراوح نخيلية مزدوجة وثلاثية متعددة العروق بالتناوب مع تفريعات وانية الحركة تتصل ببعضها البعض لتملأ السطح الزخرفي كله، وقد طبعت الزخارف بطابع الحركة من خلال تقابلها بصورة متعاكسة، غير أن ما يميز المراوح النخيلية هنا استطالة فصيها وامتدادهما نحو الجانبين بشكل حلزوني.



الصورة رقم 08: قبة محراب جامع عين البيضاء

أما المستوى الثاني من المحراب، فهو يعلو المستوى السابق ويفصله عنه شريط كتابي نصه: {الحمد لله أما بعد أمر بتشييد هذا الجامع المبارك خليفة السلطان السيد محمد باي بن عثمان أيده الله آمين}، وهذه الكتابة لها نفس المميزات الفنية التي نفذت على الواجهة السفلية من المحراب.

يتكون هذا المستوى من ثلاث شمسيات معقودة بعقود مفصصة يفصل بين الشمسيات حشوات ذات زخارف متنوعة، الحشوتان الجانبيتان قوام زخارفها عناصر هندسية متكررة تعتمد في أساسها الفني على المربع تتوسطه نجمة ثمانية تفصل بين المربع والآخر مساحة مستطيلة، وهكذا يتواصل الموضوع الزخرفي لينتهي بعقد مفصص يتوجه هلال تتوسطه نجمة، بينما الحشوتان الموجودتان بين الشمسيات فتحصر بداخلها مراوح نخيلية مزدوجة نسقت بشكل متكرر ومتناظر في امتداد نحو الأعلى.

يؤطر الشمسيات من الجهات الثلاث شريط كتابي داخل جامات مستطيلة مفصصة، في زاويتي الشريط توجد دائرة مفصصة تتوسطها نجمة مثمنة يتوسطها هلال بداخله شكل محارة، أما فيما يخص الشريط الكتابي فهو مقسم إلى ثلاثة أشرطة:

الشرط العمودي بالجانب الأيمن: {أعوذ بالله من الشيطان الرجيم}.
الشريط الأفقي العلوي: {بسم الله الرحمن الرحيم صلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم}
الشريط العمودي بالجانب الأيسر نقش فيه جزء من آية الكرسي: {الله لا إله إلا هو الحي القيوم}.

وقد تميزت الزخارف الجصية بهذا المحراب بغض النظر عن طبيعتها هندسية كانت أو نباتية أو كتابية أو رمزية بطابع التناظر والتماثل. وخروج العناصر من بعضها البعض وكبر الوحدات الزخرفية، واتساع الأرضيات إلى جانب التقعر داخل الحزوز والفصوص الواسعة في الأغصان إلا أن أهم ما يميزها هو الألوان الزاهية التي تزدان بها أرضية الزخارف فقد عملت على إظهار وتوضيح وتحسين شكل الزخارف حيث وزعت بشكل متناغم جمعت اللون الأحمر الذي يعتبر من الألوان الدافئة التي تجلب الاهتمام بغض النظر عن المساحة التي يشغلها، والأخضر من الألوان الباردة التي تستخدم عادة كأرضية للأعمال الفنية بالإضافة إلى البني والأصفر، ومما لا شك فيه أن الفنان قد برع ووفق في توزيع الألوان وجعل تضادها موضوعا بحد ذاته.

ومن هنا تظهر أهمية هذا المحراب والتي يمكن استخلاصها في خاصيتين أساسيتين هما: أنه يحمل اسم الشخصية التي أمرت بصنعه والشخص الذي عمل واشرف على صناعته مما يسهل علينا نسبته إلى تاريخ محدد كما هو الحال بالنسبة لمحراب جامع سيدي الكتاني وإن كان الخطاط في هذا الأخير اكتفى بذكر الصانع أو النقاش دون ذكر اسم صالح باي.

أما الخاصية الثانية فتتمثل في غنى الزخارف وتنوعها المتأثرة بالطابع المغربي الاندلسي التي زين بها خاصة الأشرطة الكتابية التي تحف به من جميع جوانبه في صورة قليلا ما نراها في غيره من المحاريب بالجزائر خلال العصر العثماني.

ثانيا/ الزخارف الجصية بالقباب والأقبية:

1/ تمهيد:

القبة هي البيت الصغير المستدير من خيام العرب التي عرفت عند الأكراد والتركمان ويسمونها خرقاه[1]، عرفت لغويا على أنها قبه يقبه قبا بالضم من البناء وجمعها قباب وقبب وقب القبة أي بناها، ترتفع مباشرة فوق السطح وهي كل بناء دائري المسقط مقعر من الداخل مقبب من الخارج أشبه بنصف كرة مشطورة من وسطها، معقودة من الحجارة أو الآجر على هيئة الخيمة، أو ترتفع فوق رقبة مضلعة أو دائرية أو على المثلثات والحنايا الركنية أو المقرنصات، لتسهيل الانتقال من المربع إلى المثمن ثم إلى الدائرة وهي تتشكل أساسا من ثلاثة عناصر أساسية مترابطة ومتكاملة من حيث وظيفتها ومكانتها تتمثل في: مناطق الانتقال، والرقبة، ثم الخوذة أو الطاقية أو القبة، وقد تعرضت إلى العديد من التغيرات والتطورات عبر الفترات الزمنية مع اختلاف الأمكنة والمواقع[2].

إلا أن الآراء والأبحاث قد تباينت واختلفت حول نشأة فكرة القبة وحول الأسباب التي دفعت المعماري إلى اختيار هذا الشكل غير أن معظمها يتفق على أن ظهور للقباب والأقبية يعود إلى حضارة بلاد الرافدين فيما بين الألفين السادس والخامس قبل الميلاد، وقد كان وراء ظهورها طبيعة المنطقة التي لم تكن تتوفر على مادة الخشب الكافية، في حين كانت مادة الطين صالحة ومتيسرة فاستعملها الإنسان وابتكر هذه الأساليب، ومنها انتقلت إلى الحضارات التالية، وانتشرت في مناطق مختلفة من أنحاء العالم القديم، ولما جاء الإسلام كانت تقاليد البناء بالقباب موجودة بالشام والعراق والحجاز، فاستعملوها في تسقيف أبنيتهم[3].

وللقباب دور مهم في الفن المعماري بالإضافة إلى دورها الوظيفي والجمالي والروحي، فأما الوظيفي فهي تعمل على تخفيف الضغط وتوزيع الثقل على الجدران، كما أنها تحمي السطح من العوامل الجوية والمناخية، فماء المطر والثلج يرتقيان منه لكنهما يتركان فوق السطح الأفقي وقد

[1])- بن بلة (خيرة) المرجع السابق، ص253. أنظر أيضا: خليفة (ربيع حامد): «العناصر المعمارية ودورها في مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية»: مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد السادس، 1995: ص111، محمد (محمد امين) ليلى (علي ابراهيم)) المصطلحات في الوثائق المملوكية، الجامعة الأمريكية، مصر، 1990 ص41.

[2])- جمعة (قاجة احمد)، موسوعة فن العمارة الإسلامية، مطابع السفير التجارية، لبنان، ط1- 2000 0 0 343-345. انظر أيضا: رزق (عاصم محمد): معجم، المرجع السابق، ص 221-222. الشهابي (قتيبة)، زخارف العمارة الإسلامية في دمشق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996- ص269.

[3])- الحديثي(عطا) عبد الخالق(هناء)) القباب المخروطية في العراق، مديرية الآثار العامة، وزارة الإعلام، بغداد، 1974 4 9 9-12. جمعة (قاجة احمد)، المرجع السابق، ص 343-345. انظر أيضا: رزق (عاصم محمد)) معجم، المرجع السابق، ص 221-222.

يتسربان منه إلى داخل المبنى هذا من جهة ومن جهة أخرى فالقبة تتلاءم مع طبيعة المناخ في المناطق الإسلامية عموما، خاصة المناطق الحارة، فهي عازلة للحرارة، وسموها في السماء يسمح بارتفاع الهواء وتسهيل حركته وتجدده من خلال النوافذ المفتوحة فيها، ومن الناحية الجمالية فهي تضفي على المبنى منظرا يبعث في نفس الإنسان الراحة والتأمل ويحيي فيه المشاعر والأحاسيس[1]، أما من الناحية الروحية فقد ارتبط بها الإنسان منذ القدم) كونها تشبه السماء في شكلها وشموخها واتساعها[2].

أما عن شكلها فكانت في بدايتها بسيطة محدودة الاستخدام إلا أنها سرعان ما تطورت وانتشرت بشكل واسع خاصة في العصر الروماني والبيزنطي والساساني، أما في الفترة الإسلامية فقد جاءت استعمالاتها مميزة وفريدة عما سبقها من قباب وأصبحت عنصرا هاما في العمارة الإسلامية، فقام المهندسون بتحوير أسلوب إنشائها بما يتفق مع أساليبهم ومزاجهم الفني وتنوعت واختلفت لذلك نجدها إما دائرية أو مخروطية أو بيضاوية أو نصف كروية أو متجاوزة أو بصلية أو غير ذلك، هذا من حيث الشكل أما من حيث المظهر الزخرفي فهناك القبة الملساء التي تتميز بخلوها من الزخارف أو الكتابات بصرف النظر عن شكلها، والقبة المضلعة التي تتميز بأضلاعها المسطحة عن الشكل المنحني، كما عملوا على زخرفتها وزيادة ارتفاعها برفع الجزء الأسفل منها، بالإضافة إلى ذلك عمد الفنان على الجمع بين ارتفاعها وتناسب أبعادهG وما على سطحها من زخارف هندسية بارزة وبديعة أو نباتية تعطي عمقا وظلالا على سطحها، كما أن تزيينها لم يقف عند هذا الحد إنما نقشت من الداخل بالجص وكسيت كلها أو é منها بالقاشاني من الخارج أو من الداخل وغطيت جوانبها بالزخارف الكتابية المختلفة[3]، لتظهر في العهد العثماني القبة المخروطية القلمية الشكل التي استخدمت في مآذنهم بصفة خاصة وتوجت منابرهم.

أما أقدم النماذج للقبة في العالم الإسلامي فتعود إلى قبة الصخرة (72هـ/691م) ببيت المقدس (72هـ/691م) بينما691 استخدام حقيقي للقبة داخل المساجد كان أمام وأعلى المحاريبG وذلك تأكيدا على مكانتها وأهميتها كما هو الحال في الجامع الأموي بدمشق(87-

[1])- الحديثي(عطا) عبد الخالق(هناء)، المرجع السابق، ص 9-10. انظر أيضا: صالح (ياسر إسماعيل عبد السلام): المساجد الضريحية بالعراق (دراسة أثرية لروضات الأئمة في بغداد-كربلاء-الكاظمين مع مقارنتها مع مثيلاتها بمدينة القاهرة، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، جامعة القاهرة، G2005/1425 1 5 0 547، الشهابي (قتيبة)، المرجع السابق، ص269.

[2])- عبد الدايم (نادر محمود)، التأثيرات العقائدية في الفن العثماني، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1989/1410 9 9 165-167.

[3])- نظيف (عبد السلام احمد)، دراسات في العمارة الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989 ص94، أنظر أيضا: وزيري(يحي)، المرجع السابق، ص79. الشهابي(قتيبة)، المرجع السابق، ص269.

96هـ/706هـ/771م) وجامع القيروان(221هـ/836م) بتونس/ وجامع الأزهر (359-361هـ/970-972م) وجامع الحاكم بأمر الله (380-403هـ/990-1013م) بمصر وغيرها، كما وقد استخدمت القباب في المشاهد والأضرحة، وفي بعض القصور وفي العصر الفاطمي (297-567هـ/910-1171م) شوهدت القباب فوق مداخل أبواب الأسوار، وفي العهد الأيوبي (567-648هـ/1171-1250م)استعملت في تغطية الأبراج الدفاعية[1].

وقد تميزت القبة في بلاد المغرب بشكلها القريب من النصف الكرة وخلوها من الزخارف الخارجية إلا نادرا أما القباب في الفترة العثمانية فتميزت بشكلها الذي يقل عن نصف الكرة لاسيما القباب ذات الأحجام الكبيرة والمتوسطة بينما القباب الصغيرة فغلب عليها القطاع المدبب القريب من الشكل المخروطي[2].

ولهذه الأسباب وغيرها استعان المعمار بالجزائر بهذا العنصر في تغطية مبانيه وزخرفتها، حيث نجدها في العديد من العمائر على اختلاف أنوعها الدينية والمدنية والعسكرية، فجاءت مختلفة ومتباينة من حيث الشكل والحجم ومن حيث مناطق انتقالها من التربيع إلى الاستدارة وما ترتب عنها من مناطق انتقال ومواد فنية وزخرفية، فقد غطت أماكن وفراغات مختلفة الأحجام وذلك حسب وظيفتها كما غطيت من الخارج بالقصب بشكل هرمي تكسوها طبقة من الجص أو الملاط كما هو الحال في قصر احمد باي ودار 26شارع فلسطين والبعض الآخر بني بالآجر والجص ونماذجها كثيرة في معالم مدينة الجزائر.

ويمكن تقسيم نماذج القباب حسب موضوع الدراسة إلى قباب رئيسية كبيرة الحجم تغطي فراغات مربعة سواء في العمارة المدنية أو الدينية، وهي في جلها قباب مضلعة مبنية بالآجر، ومكسوة بالجص ومطلية بالجير، قاعدتها مضلعة على شكل ضلوع بارزة تترك فيما بينها فراغات تشغلها في الغالب أشرطة زخرفية، أما من الخارج فهي خالية من الزخرفة، أو قباب مضلعة من الخارج دائرية كروية من الداخل، وقباب ثانوية تغطي فراغات ضيقة كحنية المحراب أو تعلوا أركان الأروقة التي تحيط بالصحن، وهي في أغلبها كروية الشكل.

---

[1])- مصطفى (صالح لمعي)، القباب في العمارة الإسلامية، دار النهضة العربية، بيروت، د. 19. أنظر أيضا: وزيري(يحيى)، المرجع السابق، ص979 وزيري(يحيى)، العمارة الإسلامية والبيئة، سلسلة عالم المعرف، الكويت، 92004 ص 146 145.

[2])- شافعي(فريد محمود)، العمارة العربية الإسلامية، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، شركة الطباعة العربية السعودية، ط191 91982 ص198. أنظر أيضا: بن بلة (خيرة)، المرجع السابق، ص261.

أما من الناحية الزخرفية فإنه يمكن تقسيم القباب بالجزائر خلال العهد العثماني إلى ثلاثة أنواع:

النوع الأول: قباب زخرف باطنها بشكل كلي من القاعدة إلى القمة بزخارف جصية مخرمة أو مفرغة أو محفورة بالحفر الغائر أو المائل، ومن أمثلتها نذكر القبة التي تتقدم محراب جامع سوق الغزل، والقبة التي تتقدم محراب جامع سيدي الكتاني، والقبة التي تتقدم محراب جامع عين البيضاء بمعسكر، وقبة إيوان الغرفة الغربية بدار الدايخة بنت الباي، وقباب أواوين دار الصوف وقباب السلالم الصاعدة إلى الطابق الأول بقصر حسن باشا بمدينة الجزائر.

النوع الثاني: قباب زخرفت جزئيا بزخارف محفورة أو مخرمة سواء في شكل أشرطة أو حشوات، وهو النوع الأكثر استخداما، حيث فيه تجد الفنان يكتفي بنقش أشرطة ليحدد بها أضلع القبة أو يغطي جانبا من تضليعاتها بحشوات زخرفية ذات أشكال مختلفة هندسية ورمزية ونباتية، مثلما هو الحال بالنسبة لقبتي الجامع الأخضر وقبة زاوية سيدي عبد المؤمن، وقبة زاوية بن عبد الرحمن باش تارزي، وقبة مقبرة صالح باي بالمدرسة الكتانية، وقبة الغرفة الغربية بدار الدايخة وقبة الدار رقم 26 نهج فلسطين بقسنطينة، وقباب قصر حسن باشا بمدينة الجزائر ، في حين نجد قباب عمائر كثيرة أخرى خالية من الزخرفة تماما.

النوع الثالث: تتبادل فيه البلاطات الخزفية والزخارف الجصية المحفورة في تكسية خوذة القبة، ولعل أحسن مثال له نجده في قباب دار عزيزة وقباب قصر حسن باشا بمدينة الجزائر التي قسمت إلى حشوات تغطي البعض منها بلاطات خزفية تونسية الصنع، تتبادل مع حشوات زخرفت بزخارف جصية محفورة في شكل متناسق ومتناظر، في حين استخدمت البلاطات الخزفية في بعض القباب في شكل أشرطة دون أن يكون لها اتصال بالزخارف الجصية كما هو الحال بالنسبة لقباب دار الصوف وقباب دار خداوج العمياء وإحدى قباب قصر الباردو بمدينة الجزائر وقباب جامع سيدي الكتاني.

أما بالنسبة للأقبية فالقبو لغة من قَبَا البناء قبوا: رفعه وجعله على هيئة القبة، والقَبْو جمعه أقبية وأقباء: الطاقة المعقود بعضه إلى بعض في شكل قوس، والمقصود به اصطلاحا سقف مقوس أو معقود[1].

[1])– عاصم محمد (رزق)، معجم، المرجع السابق، ص 231. انظر أيضا: العزاوي (عبد الستار جبار موسى)، المرجع السابق، ص 93.

وهو عنصر معماري استخدمه المعمار منذ الفترات القديمة في التسقيف لوفرة مادته الإنشائية المشكلة من الحجر أو الآجر أو الطوب، وسهولة إنشائه وقدرته على حمل الثقل والضغط وتوزيعه توزيع متوازيا على الجدران[1].

وفي العمارة الإسلامية استخدم منذ الفترات الأولى، حيث نجده في العديد من المنشآت الأموية(41-132هـ/661-750م) على غرار قصير عمرة(93-95هـ/711-713م)، وقصر المشتى (125-126هـ/742-743م)، وقصر الطوبة (126هـ/744م)، وفي العصر العباسي(132-656هـ/750-1258م) نجده في باب العامة بمدينة سامراء، وقصر الأخيضر، وفي القاهرة وجدت له أمثلة منذ العهد الفاطمي(297-567هـ/910-1171م)) كما هو الحال في جامع الحاكم بأمر الله (380-403هـ/990-1012م) ومسجد الجيوشي (478هـ/1085م) وجامع الأقمر (519هـ/1125م)) كما استعمله الأيوبيون(567-648هـ/1171-1250م) في أسوار قلعة الجبل (572-589هـ/1176-1193م)[2].

وفي نفس الفترة انتقل إلى بلاد المغرب منذ العهد الأغلبي(184-296هـ/800-909م)) مثلما هو الحال في جامع سوسة (236هـ/850م) ومسجد أبو فتاتة) ليتواصل بعد ذلك في العهد الفاطمي(297-567هـ/910-1171م) على غرار مسجد المهدية (303هـ/916م)(1عند الحماديين(398-547هـ/1008-1152م) بالقلعة في قصر المنار ودار البحر والجامع والمئذنة، كما استخدمه الزيانيون (633-949هـ/1236-1543م) والمرينيون (669-869هـ/1269-1465م) في منشآتهم بتلمسان[3].

وخلال الفترة العثمانية استخدم عنصر الأقبية بالجزائر في الكثير من المنشآتé خاصة المساجد التي تعتمد على فكرة القبة المركزية تلتف حولها قباب وأقبية صغيرة مثلما هو الحال في الجامع الجديد (1070هـ/1660م) ومسجد الداي (1234هـ/1819م) بمدينة الجزائر، وجامع عين البيضاء بمعسكر (1195هـ/1780م)0 7جامع صالح باي بعنابة (1206هـ/1791م)(7جامع الباشا

---

[1])- لعرج (عبد العزيز)، المرجع السابق، ج2 ص668. انظر أيضا: شافعي(فريد)) العمارة العربية الإسلامية، المرجع السابق، ص198-199.

[2])- شافعي (فريد) العمارة العربية الإسلامية، المرجع السابق، ص197-199. انظر أيضا: رزق (عاصم محمد)، معجم، المرجع السابق، ص232-233. صالح (ياسر إسماعيل عبد السلام)، المرجع السابق، ج1 1 7 536. دحدوح(عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 213.

[3])- لعرج (عبد العزيز). العمارة المرينية في تلمسان الزيانية، رسالة دكتوراه دولة في الاثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر . ج2. 1999 3 2 669605604. أنظر أيضا: دحدوح(عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2: ص214.

بوهران (1207هـ/1792/)[1]58 المساجد التي تعتمد على فكرة تبادل القباب والأقبية مثلما هو الحال في جامع سوق الغزل، فضلا عن استخدام القبو في تسقيف السلالم في مختلف العمائر.

وإذا كان استخدام الأقبية منتشرا في الجزائر وتعددت أشكالها وأنماطها التخطيطية بين القبو البرميلي والقبو المتقاطع إلا أنها من حيث الزخرفة يمكن القول بأنها بسيطة للغاية. وفي غالبيتها جاءت خالية من الزخرفة الجصية، فيما عدا بعض النماذج القليلة التي نراها ببعض العمائر على غرار الأقبية التي تغطي السلالم المفضية إلى الطابق الأرضي بقصر حسن باشا وأقبية سقيفة وسلالم دار الصوف بمدينة الجزائر.

في ما يلي نقدم دراسة وصفية لنماذج تعطي لنا صورة عن القباب والأقبية التي استخدمت فيها الزخارف الجصية المحفورة.

2/ زخارف قباب جامع سوق الغزل:

تضم بيت الصلاة بجامع سوق الغزل سبعة عشر قبة متماثلة من حيث الشكل والتخطيط، فهي مثمنة وخالية من الزخرفة، ولا تخرج عن هذه القاعدة إلا القبة التي تتقدم المحراب، تقوم جميعها على حنايا ركنية في هيئة محارة مشعة لتسمح بانتقال القبة من التربيع إلى المثمن، تتخلل المساحة الفاصلة بين الحنايا نوافذ مخرمة ومعشقة بالزجاج.



الصورة رقم09: نموذج عن قباب بجامع سوق الغزل

وما يهمنا هنا القبة التي تتقدم المحراب(الصورة رقم 09)، فهي تحتوي على زخارف جصية بديعة، مزج فيها الفنان بين العناصر الزخرفية النباتية والهندسية، المتأثرة بالطابع المغربي الأندلسي من جهة والأسلوب الرومي من

[1])- لعرج (عبد العزيز) «مظاهر التأثير العثماني على المنتجات الفنية بالجزائر» المؤتمر الخامس لجمعية الآثاريين العرب، دراسات في آثار الوطن العربي3، الندوة العلمية الرابعة، القاهرة، 2002، 9 530-531. انظر أيضا: بن بلة (خيرة): المرجع السابق، 143-146. مهيرس(مبروك). المرجع السابق. : 155-158. DOUKALI.D, Les Mosquées de la Période Turque à Alger, SNED, Alger, 1974, P37. BOURUIBA.R, Apports de l'Algérie à l'Architecture Religieuse Arabo-Islamique, Office des Publications Universitaires, Alger, P55. MARÇAIS.G, L'Architecture musulman d'occident, Tunisie, Maroc, Algérie, Paris, 1954, P426-431.

جهة أخرى، والقبة يحدها في الأسفل شريط هندسي مربع نفذ بأسلوب التكرار المتعاقب، قوامه مربعات ومعينات ومستطيلات ومثلثات ونجوم ثمانية نفذت بطريقة الحفر المباشر البارز.

يعلوا الشريط مناطق انتقال القبة، ففي الأركان نجد حنية في هيئة صدفة مشعة تتألف من أربعة عشر ضلعا تنتهي الصدفة نحو الأعلى ببروز مزدوج تزينه عناصر نباتية، أما المساحة الفاصلة بين الحنايا فتتوسطها نوافذ كما سبق الإشارة إليه غطيت بكاملها بأشرطة من العناصر الهندسية والنباتية شديدة التحوير نفذت بتقنية التفريغ والحفر الغائر.

يفصل منطقة الانتقال عن خوذة القبة شريط زخرفي مثمن. نقشت عليه كتابة متكررة نصها "العز لله" بخط النسخ المغربي على أرضية مورقة، أما الجزء العلوي من الشريط فهو مزين بمراوح نخيلية مزدوجة الغرض منها ملء الفراغ الناتج عن امتداد الحروف نحو الأعلى والشيء الملاحظ على هذه الكتابة أنها نقشت بطرق مختلفة.

في حين زينت الخوذة بطبق نجمي أساسه نجمة ثمانية ثنائية مركزية مفرغة للإضاءة والتهوية، تشع منها باقي عناصر الطبق النجمي، حددت عناصرها وأجزاؤها بواسطة أشرطة مشكلة من معينات نفذت بأسلوب التكرار المتقابل نتج عن تكرارها مناطق مثلثة متقابلة الرأس، والمضلعات اتخذت أشكالا مستطيلة أو معينة أو متقاطعة ينتج عن تقاطعها مثلثات ونجوم خماسية، وهذه الوحدات المضلعة من نوع العقد والجرانة والرقبة المقرمطة والمثلثات المتناوبة فيما بينها منفذة بشكل محكم ودقيق.

تحصر المضلعات بداخلها عناصر نباتية شديدة التحوير. قوامها أوراق وسيقان نباتية ومراوح نخيلية بسيطة ومزدوجة، استعملت كتفاصيل لملء الفراغات على هيئة حشوات محفورة وفق أسلوب التفريغ.

وعلى الرغم من بساطة التكوين الزخرفي. إلا أنها تتسم بالتوازن في توزيع العناصر والدقة والإحكام في التأليف بين بعضها البعض، كما تحقق للفنان فكرة التلاعب بالضوء والظل بفضل ملء المضلعات الهندسية بوحدات وعناصر نباتية مما أكسبها نوعا من الرشاقة وجمال المظهر، علما بأن الجزء المركزي للقبة مفرغ يسمح بدخول الهواء والضوء.

3/ زخارف قباب الجامع الأخضر:

يقع الجامع الأخضر بوسط مدينة قسنطينة وبالتحديد بالقرب من رحبة الصوف، وهو من بناء الباي حسن المدعو بوحنك خلال أواخر شهر شعبان 1156هـ/أكتوبر 1743/[1].



الصورة رقم10: نموذج عن قباب الجامع الأخضر

يضم الجامع الأخضر قبتين، الأولى تتقدم المحراب، والثانية تتوسط بيت الصلاة، وهما متشابهتان من حيث الشكل والزخرفة، تقوم كل واحدة منهما على حنايا ركنية مثلثة الشكل، تتوسطها زخرفة بالألوان. في شكل دائرة تبرز منها خمسة فصوص تحيط بها دائرة منقطة ثم دائرتان تحصران بداخلهما دائرة نفذت بخط منكسرة(الصورة رقم 10).

القبة ثمانية الأضلاع، يزين سطحها نفس العنصر الموجود في المثلثات الركنية، لكن الفنان تلاعب بهذه الدوائر إذ جعل صورها تبدوا على هيئة مفاتيح زيادة في التنويع والتأثير الفني، وقد حددت أضلع القبة بأشرطة حفرت فيها معينات تتخللها مثلثات متقابلة الرأس نفذت زخارفها بتقنية الحفر البارز.



الصورة رقم11: نموذج عن قباب جامع سيدي الكتاني

4/ زخارف قباب جامع سيدي الكتاني:

يحتوي جامع سيدي الكتاني على ثلاث قباب، كلها في بيت الصلاة، وهي تغطي البلاطة العمودية على المحراب، تتميز بزخارفها المتنوعة وثرائها الفني والزخرفي، فهي تقوم على حنايا ركنية مشعة على هيئة محارية

[1])- ابن المبارك (الحاج احمد) تاريخ حاضرة قسنطينة، صححه وعلق عليه نور الدين عبدالقادر، الجزائر، 1952 G19-20. أنظر أيضا: ابن العنتري (محمد الصالح)، فريدة منسية في حال دخول الترك بلد قسنطينة واستيلائهم على أوطانها، مراجعة وتقديم وتعليق يحيى بوعزيز، دار هومه، الجزائر، 2007 G68-71. بورويبة (رشيد)، المرجع السابق،)159-161. أنظر أيضا: معزوز (عبد الحق) درياس (لخضر)) المرجع السابق 1 1611-165. بن بلة (خيرة). المرجع السابق، ص79-80. . CHERBONNEAU.A, Inscriptions Arabes, op-cit, P102-105. VAYSSETTES.E, op-cit, P107.

الشكل، ذهبت أخاديدها البارزة باللون الذهبي، بينما لونت فصوصها الغائرة باللون الأخضر، وفيما بين هذه الحنايا والجزء الذي يعلوها مغطاة كلها بزخارف جصية بديعة تتألف من عناصر هندسية مختلفة حفرت بطريقة الحفر المائل، وهي منسقة داخل مساحات مستطيلة تنتهي بعقود أحيانا مؤطرة في هيئة حشوات مزدوجة نقشت فيها زخارف هندسية منتظمة انتظاما دقيقا مؤلفة من الدائرة المركبة تكونت من جراء تقاطع دوائر غطت سطح الهيكل بكامله أو في هيئة فصوص نصف مستديرة تشبه حراشف السمك أو فصوص منكسرة لتتكرر أشكالها فتبدوا كالتو05 يحيط هذه الأشكال إطار واحد يضم الحشوات المزدوجة والأشكال والعناصر المتكررة، وهذه الزخرفة تتكرر في القباب الثلاثة لكن تختلف عن بعضها البعض في الأجزاء الأخرى لهذا سنعمل على تقديم وصف منفصل للأجزاء المتبقية من القبة.

القبة الأولى: وهي التي تتقدم المحراب مباشرة(أنظر الصورة رقم11)، وهي الأكثر زخرفة عن باقي قباب المسجد، حيث جاءت ترتكز على حنايا ركنية محارية الشكل.

يفصل الرقبة عن الخوذة شريط من البلاطات التونسية، بينما الخوذة قسمت إلى ثماني تضليعات تغطيها زخارف جصية مشطوفة متشابهة من حيث العناصر مختلفة من حيث التوزيع والتنسيق تتشكل أساسا من شجرة السرو ذات ع، تتخذ من نصف دائرة قاعدة لها، تكتنفها دوائر تكونت بمقاييس متنوعة كبيرة ومتوسطة وصغيرة، تتوسطها عناصر مختلفة نباتية وهندسية تراوحت أعدادها في بعض الأضلاع دائرتان وفي بعضها الآخر أربع دوائر أو تكتنفها حشوة مفردة مستطيلة معقودة تشغلها خطوط عمودية أو أفقية منكسرة أو تتضمن دوائر متداخلة اعتمدت في توزيعها على مبدأ التكرار والتشابك في العناصر الزخرفية.

وهذه التضليعات تتبادل مع تضليعات تشغلها يد بكف مبسوطة، تتوسط راحة الكف دائرة مشعة، تكتنفها على جانبيها نفس العناصر والوحدات الزخرفية التي رافقت شجرة السرو، والتضليعة الأخيرة زخرف سطحها بكامله بأشكال هندسية قوامها خطوط منكسرة شكلت بينها مثلثات ينتهي الجزء العلوي من التضليعات بدوائر متناقصة متقاطعة تقوم على مبدأ التكرار تشكل عن ذلك نجوم متعددة الرؤوس وهو ما أعطى الإحساس بالتناغم المتباين.

وقد حددت أضلاع القبة بواسطة شريط قوامه معينات نفذت بأسلوب التكرار المتقابل. نتج عن تكرارها مثلثات متقابلة تجتمع في مركز القبة حول دائرة مركبة نفذت بخطوط منكسرة متراصة الواحدة تلوى الأخرى.

القبة الثانية(الصورة 12): تلي مباشرة القبة السابقة وهي تتوسط بيت الصلاة يفصل الرقبة والخوذة شريط من البلاطات الخزفية الايطالية الصنع، بينما تتألف الخوذة من ثماني تضليعات نقشت بنفس الأسلوب الزخرفي للقبة السابقة، إلا أن زخارفها تميزت بالبساطة وقلة التعقيد، تزين تضليعاتها شجرة سرو تقوم على قاعدة نصف مستديرة تنتهي قمتها بعناصر حلزونية تتوجها تتناوب هذه الزخارف مع كف اليد(الخامسة) تنتهي أصابعها بدوائر 5 اءت أصابعها الثلاثة الوسطى مضمومة تنتهي بدائرة واحدة، وهي تخلوا من الدوائر الجانبية تقوم على جذع رفيع يرتكز على أنصاف دوائر صغيرة أو كبيرة رسمت العناصر الزخرفية بطريقة رشيقة وبسيطة تخلوا من التعقيد، وباقي المساحة خالية من الزخرفة وربما جعل الفنان المنطقة بهذا الشكل ليبرز الزخرفة بترك فراغات حولها.



الصورة رقم12: نموذج عن قباب جامع سيدي الكتاني

القبة الثالثة((الصورة 13): 5

كانت تقوم على نفس التخطيط سواء من حيث الحنايا الركنية المحارية أو من حيث وجود شريط من البلاطات الخزفية يفصل خوذة القبة عن رقبتها، إلا أن زخارفها تتسم بالبساطة خاصة تلك التي تزين الخوذة، في حين الزخارف التي تزين المساحات التي تتوسط المساحات التي تتناوب مع الحنايا الركنية فهي مشابهة لزخارف القبتين السابقتين، مع الاختلاف في طريقة توزيعها.



الصورة رقم13: نموذج عن قباب جامع سيدي الكتاني

5/ زخارف قبة جامع عين البيضاء:



الصورة رقم14: نموذج عن قباب جامع عين البيضاء

يضم جامع عين البيضاء بمعسكر خمس قباب مضلعة بسيطة تغطي بيت الصلاة، وهي في الأساس عبارة عن قبة مركزية كبيرة تحيط بها أربع قبيبات صغيرة تتبادل مع أقبية عددها 12، وهذه القباب كلها خالية من الزخرفة2 ما عدا القبة التي تتقدم المحراب(أنظر الصورة رقم 14)، وهي قبة مضلعة مزخرفة) تتألف من ثمانية تضليعات، تقوم على مثلثات ركنية مسطحة تزينها في المركز نجمة ثمانية الرؤوس نتجت عن تداخل مربعين تتوسطه قبيبة صغيرة في هيئة زهرة من عشرة أضلاع، ومن المثلثات الركنية تتحول القبة إلى شكلها المثمن، حيث توجد رقبة أقل ارتفاعا محدودة بشريط زخرفي هندسي مشكل من أطباق نجمية ثمانية صغيرة تتناوب مع أطباق من 12 ضلعا، ينتهي الشريط بأخدود بارز متدرج تنطلق منه تضليعات الخوذة التي زينت كلها بزخارف جصية منقوشة، تتماثل زخارف ست تضليعات متقابلة تزينها زخارف نباتية يغلب عليها عنصر المراوح النخيلية مزدوجة وأنصافها بسيطة ومعرقة، بينما التضليعتان المتبقيتان فهما مزخرفتان بزخارف هندسية في شكل أشرطة متقاطعة تنتج عنها مساحات مربعة تتوسطها دوائر مفصصة غائرة، نتج عن التقاء الخطوط في زوايا المربع نجمة ثمانية وفي مركز القبة توجد دائرة نقش فيها طبق نجمي من 12 رأسا.

6/ زخارف قبة زاوية عبدالرحمن باش تارزي:

تنسب هذه الزاوية إلى الشيخ عبد الرحمن بن احمد بن حمودة بن مامش المعروف باسم باش تارزي المتوفي سنة 1221 :/1806 وهي تقع بحي الشارع من مدينة قسنطينة، ويرجع بناؤها إلى أوائل القرن 13هـ/أواخر القرن 18م[1].



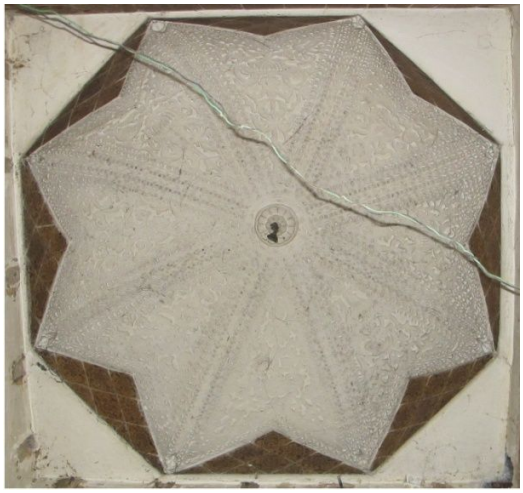
الصورة رقم15: قبة زاوية عبدالرحمن باش تارزي

تقع القبة في مركز بيت الصلاة بزاوية عبدالرحمن باش تارزي بقسنطينة، وهي محمولة على مثلثات ركنية مسطحة خالية من الزخرفة(أنظر الصورة رقم 15)، تحمل خوذة مضلعة يفصل بين تضليعاتها شريط زخرفي تتجمع في مركز القبة لتتصل بدائرة ثلاثية مركبة تتوسطها زهرة مشعة من اثني عشرة فصا مدبب تتضمن تضليعات القبة أشجار السرو ذات جذع يقوم على نصف دائرة، وفي قمة الشجرة توجد دوائر مشعة استخدم الفنان في رسم العناصر والوحدات الزخرفية شريط يعتمد على المعينات المتقابلة ينتج عن تقابلها مثلثات متقابلة الرأس ويلاحظ على عناصر القبة البساطة وخلوها من أي تعقيدات زخرفية.

[1])- دحدوح(عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج1 ص185-187. أنظر أيضا: العقبي (صلاح مؤيد)، الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر تاريخها ونشأتها، دار البراق، لبنان-بيروت، 2002 ص336-337.

7/ زخارف قباب قصر حسن باشا:

يقع قصر حسن باشا بجوار جامع كتشاوة ومقابلا لدار عزيزة بالقرب من ساحة ابن باديس، وقد كان في الأصل مجاورا لدار الإمارة، ينسب إلى مؤسسه حسن باشا(1791–1798() وفق ما جاء في الكتابة التأسيسية المؤرخة بسنة 1206 /1791/[1].



الصورة رقم16: نموذج عن قباب قصر حسن باشا

يضم هذا القصر عدة قباب إلا أن أجملها ما نجده في السلم النازل إلى الطابق الأرضي من القصر، وعددها ثلاثة، **القبة الأولى**(الصورة رقم16) منها: تقع في بداية السلم، وهي مضلعة جمع الفنان بين الزخارف الجصية والبلاطات الخزفية وحولها إلى شكل أشبه بنجمة ثمانية الأضلاع، تقوم على مثلثات ركنية خالية من الزخرفة يعلوها طاقية زينت أجزاؤها السفلى بمربعات خزفية اتخذت شكل مثلث متساوي الساقين، بينما الجزء المتبقي من الطاقية فهو مزين بزخارف جصية يتوسط كل تضليعة إصيص تنموا منه فروع نباتية مورقة ومزهرة، بعضها يتساقط نحو الأسفل والآخر يمتد نحو مركز القبة التي تتوسطها زهرة مركبة من إثني عشر فصا، وقد قام الفنان بزخرفة أخاديد التضليعات بأشرطة على هيئة مثلثات متقابلة ومتدابرة تشبه الدانتال زادت من جمال القبة.



الصورة رقم17: نموذج عن قباب قصر حسن

القبة الثانية: تقع في منتصف نفس السلم، تقوم على حنايا ركنية مقعرة يحيطها شريط من المثلثات المحفورة المتقابلة والمتدابرة، زينت الأركان الثلاثة منها بفروع نباتية تجريدية أفقدها الفنان روحها الطبيعية أما الخوذة فهي لا تختلف كثيرا عن خوذة القبة السابقة إلا من حيث الزخارف

[1])– عقاب(محمد الطيب)، قصور مدينة الجزائر في أواخر العهد العثماني، دار الحكمة للنشر والترجمة، الجزائر، 2007)44. أنظر أيضا: GOLVIN.L, Palais et Demeures d'Alger à la période ottomane, INAS, Alger, 2003, P.63. KLEIN.H, Feuillets d'El-Djazair, Edition du Tell, Blida, Algérie, 2003, T.1, P.123.

الجصية حيث قلل الفنان من الزخارف وحصرها في مثلثات صغيرة بداخلها مزهريات تنموا منها فروع مزهرة نفذت بشكل تجريدي وقد اعتمد الفنان في تنفيذ الزخارف على تقنية الحفر الغائر(أنظر الصورة رقم 17).

القبة الثالثة: وهي أجمل قباب قصر حسن باشا كما أنها تختلف من حيث الشكل مع بقية القباب التي شاهدناها والقبة تقوم على حنايا ركنية على هيئة أرباع قباب تفصل بينها شبه عقود دائرية تحمل قبة ذات قاعدة دائرية وليست مضلعة كالنماذج السابقة وقد قسمت الحنايا إلى أربعة أقسام على هيئة مثلثات ذات قاعدة مقعرة توسطتها فروع نباتية مورقة شديدة التحوير لم يهتم الفنان بإبراز تفاصيلها، وقد اتبع الفنان في زخرفة الخوذة نفس الأسلوب في القبتين السابقتين، إلا أن الأشرطة الهندسية نفذت هنا بفروع نباتية بدلا من الأشرطة الهندسية(أنظر الصورة رقم18).



الصورة رقم18: نموذج عن قباب قصر حسن باشا

الأقبية نجدها في السلالم الصاعدة إلى الطابق الأول تفصل بين القباب السابقة الذكر حوافها خالية من الزخرفة في حين تتوسط أضلاعها زخارف مشكلة من مثلثات عبارة عن فروع نباتية مورقة نفذت بتقنية الحفر البارز بأسلوب الرومي(أنظر الصورة رقم19).



الصورة رقم19: أحد أقبية قصر حسن باشا

8/ زخارف قباب وأقبية دار الصوف:

تقع دار الصوف بشارع أحمد غزالي جنوبا وشارع احمد ومحمد مشري شرقا، وهي مقابلة لقصر مصطفى باشا لتلتصق به في الطابق الأول، وقد كانت خلال الفترة العثمانية تعرف الزنقة التي تنفتح عليها باسم زنقة سوق الجمعة، يرجع بناؤها إلى مصطفى باشا الذي حكم الإيالة الجزائرية بين سنتي 1798-1805 ، وقد اخذت تسميتها نسبة إلى استغلالها كمخزن للصوف الذي يجلب للبايلك كضريبة في عهد أحمد داي الذي استولى عليها بداية من سنة 1705م وضمها إلى ممتلكات البايلك[1].

يحتوي قصر الصوف على أربع قباب تعلوا أواوين غرف الطابق الأول من القصر، وهي لا تختلف كثيرا عن بعضها البعض من حيث الشكل أو نوعية الزخارف إلا في بعض التفاصيل الفنية وعلى هذا الأساس نقوم بدراسة قبتين فقط.

القبة الأولى (أنظر الصورة رقم 20) تقوم على قاعدة مربعة تشغلها في الأركان حنايا محارية تتألف من عشرين ضلعا عشرة منها مقعرة تتخللها فروع نباتية حلزونية متصلة ببعضها البعض تتناوب مع عشرة تضليعات صماء، أما المساحة الفاصلة بين الحنايا فقد زخرفت بعقود نصف دائرية صماء تزينها نباتية ذات نهاية حلزونية ملتفة ومتداخلة ومتشابكة فيما بينها يصعب تحديد بدايتها ونهايتها وهي منفذة بالأسلوب الرومي الأوربي.



الصورة رقم 20: نموذج قباب دار الصوف

يفصل مناطق انتقال القبة عن الخوذة أخدود بارز متدرج تنطلق منه تضليعات القبة. زينت بزخارف نباتية متأثرة بالأسلوب الرومي، وهي تختلف عن بعضها البعض، بحيث تتبادل فيما بينها الأولى منها تتخللها زخارف هندسية ونباتية عبارة عن شبكة من المعينات الصغيرة تنموا في وسطها وتقطعها فروع لولبية ذات نهايات حلزونية، أما التضليعة الثانية فهي أكثر زخما وتعقيدا من حيث الفروع المتشابكة والمتداخلة تشبه إلى حد كبير الزخارف الموجودة في المساحة الفاصلة بين الحنايا تحتوي هذه التضليعة في قاعدتها على هلال تتوسطه زهرة اللاله وفي

[1])- GOLVIN.L, Palais et Demeures, OP-CIT, P.47. KLEIN.H, OP-CIT, P.126.

الجزء العلوي منها نجد كيزان صنوبر يفصل بين الهلال والصنوبر نافذة معقودة، أما التضليعة الثالثة فتتألف من خطوط لولبية مزدوجة تتقارب وتتباعد عن بعضها مما نتج عن ذلك أشكال لوزية تتوسطها أزهار كأسية، ويفصل التضليعات الثمانية أشرطة لفروع نباتية حلزونية متصلة ببعضها لبعض، نفذت بأسلوب هندسي، في حين تتوج مركز القبة زهرة ثمانية البتلات كل واحدة منها تحتل ضلعا من أضلاع القبة.



الصورة رقم 21: نموذج قباب دار الصوف

القبة الثانية (أنظر الصورة رقم21) تتسم بنمطها المتميز حيث تقوم على أربعة عقود وهي تشكل إيوان القاعة والقبة تتحول من المسقط المربع إلى المثمن عن طريق الحنايا الركنية التي تشغل الزوايا الأربعة الفاصلة بين العقود، زخرفت العناصر السابقة بالكامل بفروع نباتية متداخلة ومتشابكة ذات نهايات حلزونية لا تعرف بداياتها ولا نهاياتها، وفي هذه الحنايا نجد في مركزها هلال تتوسطه زهرة اللاله تنموا منها الفروع السابقة الذكر وهي ظاهرة فنية قل ما نجد لها نظيرا بالقباب المدروسة.



الصورة رقم 22: نموذج أقبية دار الصوف

يفصل مناطق انتقال القبة عن الخوذة أحدود متدرج بارز ترتكز عليه تضليعات القبة الثمانية تفصل بينها أشرطة من البلاطات الخزفية زخرفت التضليعات بنفس العناصر النباتية السابقة كما احتوت على أربع نوافذ فتحت بالتناوب في تضليعات القبة.

أما **الأقبية** (أنظر الصورة رقم22) الموجودة بالقصر(فهي تغطي السلالم والسقيفة، وهي أقبية متقاطعة زخرفت حوافها بأشرطة من الزخارف النباتية المنفذة بأسلوب الرومي، قوامها عناصر نباتية لفروع حلزونية متصلة تمتد على طول الأقبية كما زخرفت أركان وزوايا التقاء الأقبية بفروع نباتية متداخلة في هيئة جامات مفصصة، اختلفت أماكن توزيعها من قبو إلى آخر، حيث منها ما يتصل بالمركز مباشرة ومنها ما هو منفصل.

9/ زخارف قباب دار عزيزة:

تقع دار عزيزة حاليا بساحة ابن باديس مقابل جامع كتشاوة وقصر حسن باشا، وقد كانت دار الإمارة تقع بجوارها، عرفت باسم قصر السفراء، وهي تنسب إلى عزيزة ابنة أحمد باي زوجة رجب باي قسنطينة، وهي تؤرخ بسنة 1134 /1721/[1].



الصورة رقم 23: نموذج قباب دار عزيزة

توجد بدار عزيزة خمس قباب، أربعة منها توجد في أركان الأروقة المحيطة بالصحن في الطابق العلوي، وهي متشابهة سواء في تخطيطها العام في عناصرها ووحداتها الزخرفية، وهي تقوم على مثلثات كروية تعلوها خوذة نصف كروية كسيت ببلاطات خزفية داخل مثلثات ومربعات، تتبادل مع زخارف جصية مخرمة ومحفورة مؤلفة من عناصر لوزية مركبة صغيرة وكبيرة الحجم تحصر الصغرى بداخلها مروحتين نخيليتين تتقاطعان فيما بينهما مشكلتان عناصر قلبية في حين تتضمن الكبرى فروع متداخلة تنمو منها مراوح نخيلية مفردة مزدوجة وثلاثية(أنظر الصورة رقم23).

علما بان الصانع عمل على توزيع الزخارف الجصية والبلاطات الخزفية في القباب الخمسة بطريقة مختلفة. معطيا تشكيلات متباينة تظهر للوهلة الأولى أنها تختلف عن بعضها البعض.

10/ زخارف قباب دار رقم 26 نهج فلسطين:

تقع هذه الدار بنهج فلسطين على مقربة من قصر أحمد باي إلى الناحية الشمالية الغربية منه، بوسط مدينة قسنطينة. قد جاء اسم صاحبها وتاريخ إنشائها مسجلا في شريط كتابي زخرفي بأحد غرفها إلا أن هذه الكتابة غير مقروءة بشكل تام، حيث استطعنا قراءة النص التالي: (تم بنيان هذا البيت المبارك بأمر السيد إبراهيم بن السيد محمد كتذ ضالي(كذا) أعزه الله سنة 12 يا رزاق يا فتاح).

[1])- GOLVIN.L, Palais et Demeures, OP-CIT, PP.31-32.

ومن خلال هذا النص يظهر اسم صاحب الدار وهو السيد إبراهيم بن محمد لكن من دون أن نتمكن من قراءة لقبه (كتذضالي) الذي هو لقب تركي، أما السنة فهي مسجلة(وما يلاحظ عليها هو أن النقاش ربما اكتفى بتسجيل رقم الآحاد والعشرات من السنة دون أن يكمل باقي الأرقام، حيث ورد رقم 12 فقط، فهل يمكن أن تكون هذه الدار بنيت في سنة 1112 /1700-1701 2 2 أن تاريخها يرجع إلى سنة 1212-/1797-1798- 7 8في ما يبدوا لنا أن التاريخ الأخير ربما هو الأقرب إلى الصواب لكون أهل قسنطينة يربطون الدار بصالح باي أو أحد أقاربه، وما دام صالح باي حكم بين سنتي (1185-1207هـ/1771-1792/) فإن التاريخ الثاني هو الأقرب إلى فترة حكمه، وربما تكون الدار لأحد أبنائه أو بناته.



الصورة رقم24: نموذج قباب دار رقم26

تضم الدار في الجزء المتبقي منها ثلاث قباب، واحدة منها خالية من الزخرفة فيما عدا زخارف المثلثات الركنية المسطحة التي ترتكز عليها في حين، القبتين المتبقيتين أكثر زخرفة وجملا، وهي متماثلة في الشكل والزخرفة.



الصورة رقم25: نموذج قباب دار رقم 26

القبة الأولى(أنظر الصورة رقم 24): تعلو هذه القبة إيوان الغرفة الشمالية الغربية من الطابق العلوي للدار، تقوم على مثلثات ركنية مسطحة يؤطرها شريط مؤلف من معينات متكررة متقابلة تتخللها مثلثات ركنية متقابلة الرأس وفي وسط المثلثات الركنية دائرة مزدوجة مركبة مركزها به دائرة صغيرة داخل نجمة سداسية محاطة بدائرة اكبر ثم بخط منكسر فدائرة أخرى نفذت بأسلوب الحفر الرأسي البارز العميق.

تعلو المثلثات الركنية مباشرة خوذة مضلعة بثمانية أضلاع، تزين سطحها شجرة سرو محمولة على قاعدة نصف دائرية، يتوج قمتها عناصر قلبية تتجه إلى مركز القبة، في حين يتوج

الجزء العلوي من الشجرة شكل في هيئة زهرة اللاله، وقد حددت أضلاع القبة بنفس الأشرطة التي استخدمت في المثلثات الركنية.

أما **القبة الثانية**(أنظر الصورة رقم 25) فنجدها في إيوان الغرفة الجنوبية الشرقية من الطابق العلوي، وهي مشابهة للأولى ولا تختلف عنها إلا في الجزء الذي يتوج قمة شجرة السرو ففي هذه الأخيرة ينتهي بحربة تتجه إلى مركز القبة وفي المثلثات الركنية حيث عوضت النجمة السداسية بزهرة سداسية لوزية البتلات.

11/ زخارف قباب دار الدايخة بنت الباي:

تقع دار الدايخة بنت الباي بحي باب الجابية قرب مسجد سيدي عفان: تنفتح على نهج دعرة قدور بالجهة الجنوبية الغربية من مدينة قسنطينة، وهي تنسب إلى الدايخة، يقال بأنها حفيظة أحد بايات قسنطينة، وهي ترجع إلى الفترة العثمانية دون أن نعرف تاريخ بنائها بالتحديد[1].

تضم دار الدايخة على حسب الأجزاء المتبقية من عمارتها ثلاث قباب تتشابه من حيث التخطيط العام الا أن زخارفها تتباين في تفاصيلها الفنية والزخرفية.

القبة الأولى(أنظر الصورة رقم 26) تقع في إيوان الغرفة الشمالية الغربية من الطابق الأول من الدار، وهي محمولة على مثلثات ركنية مسطحة تحمل خوذة مخروطية بثماني تضليعات6 تشغل سطحها زخارف جصية مخرمة غائرة قوامها عناصر نباتية مجردة يغلب عليها الطابع الهندسي وهي تعتمد على فكرة التكرار والتبادل، تشغل أضلاع القبة عناصر تعتمد في أساسها الزخرفي على الدائرة التي تتوسطها وريدات رباعية مركبة تكونت من جراء تقاطع الدوائر اللامتناهية وذلك بتقسيم محيطها إلى أقسام متساوية غطت سطح الدائرة بكامله، فشكلت زخارف شبيهة بحراشف السمك تعلوها شجرة السرو وهي منفذة بأسلوب هندسي، تتناوب هذه الزخارف مع زخارف الضلع الثاني الذي تزينه دائرة مركبة، تتوسطها زهرة سداسية لوزية البتلات، تحيطها دائرة أكبر منها قوامها خطوط منكسرة تدور مع دوران خط الدائرة يتوجها في اتجاه مركز القبة عنصر الكف المبسوطة،



الصورة رقم 26: نموذج قباب دار الدايخة

[1])- دحدوح(عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج1، ص 324-325.

أما مركز القبة فتشغله زهرة سداسية لوزية تنموا منها في اتجاه أضلاع القبة أشرطة حفرت فيها معينات تتخللها مثلثات متقابلة الرأس.

الشيء الملاحظ على قباب مدينة قسنطينة الموجودة في العمارة الدينية أو المدنية اعتماد الفنان على الجمع بين العناصر الرمزية كالعين الواقية من الحسد والتي اتخذت شكل الخطوط المنكسرة والكف المبسوطة التي تعني في المفهوم الشعبي خمسة وخميسة في عين العدو أو عين الحسود، أي اليد والأصابع مرفوعة لطرد الشر والحسد، كما جمعت بين الدائرة اللانهائية التي ارتبطت بالقدسية باعتبارها من الأشكال المقدسة التي استخدمت في رسم القمر والشمس والتي استعملت في تحديد اتجاه القبلة إضافة إلى شجرة السرو التي ترمز إلى الخلود والديمومة الأبدية، ومنه فإن الفنان حاول الجمع بين هذه العناصر لدلالتها وتفسيراتها المعروفة وان استخدامها كان واقعا تحت تأثير الفكر العقائدي المتضمن الحماية والوقاية من الحسد والشر، فضلا عن حماية أركان الدين الإسلامي الخمسة من أعداء الدين، كما ترمز شجرة السرو إلى بقائه واستمراره.

القبة الثانية(أنظر الصورة رقم 27) تقع فوق إيوان الغرفة الشمالية الشرقية بالطابق العلوي من الدار تميزت هذه القبة بزخارفها المتنوعة التي جمعت بين العناصر النباتية والرمزية مع تحويرها إلى أشكال ذات طابع هندسي بحت.

وقد شغل وسط القبة زهرة ثمانية رمحية البتلات هندسية الشكل. قسمت القبة إلى ثماني تضليعات حددت تضليعاتها بشريط هندسي قوامه أشكال معينة نفذت بأسلوب التقابل المتكرر رتبت أشكا المعينات الواحدة تلوى الأخرى تتصل بكل زاوية من زواياها نقطة مماثلة مما خلق بين تلك الوحدات أثناء تكرارها مناطق أخرى مثلثة الشكل متقابلة الرأس، فتلاعب الفنان بذلك بالضوء والظل وصارت الزخارف على هيئة رقعة شطرنجية.



الصورة رقم 27: نموذج قباب دار الدايخة

وقد تم استخدام نفس الشريط في تحديد ورسم العناصر الزخرفية التي تتوسط تضليعات القبة، كما بنيت هذه العناصر على أساس التقابل والتبادل والتوازن والتكرار، إلا أن الفنان لم يتمكن من ضبط تناظرها بشكل دقيق، فجاءت متشابهة في العناصر مختلفة في بعض التفاصيل الصغيرة والجزئيات الدقيقة، إلى جانب اتساع

الأرضيات بين العناصر المنفذة جميعها بالحفر الرأسي المائل، وفي ما يلي وصف لزخارف كل تضليعة:

التضليعة الأولى: جمعت بين الكف(الخامسة) وبين شجرة السرو في شكل واحد، تتم على مدى قدرة الفنان على الإبداع من خلال الجمع بين عنصرين، بحيث عمل على نقش شجرة سرو على شكل لوزي تتوسطها ثلاثة خطوط أوسطها أطولها وأسمكها تمثل الأصابع الثلاثة الوسطى بالكف، أما الأصبعين الآخرين فهما ينموان من قاعدة الشجرة بشكل حلزوني تلتف نحو الأسفل) يعلوا كل منها دائرة تتوسطها زهرة ثمانية رمحية البتلات نفذت بأسلوب هندسي، وأسفل شجرة السرو نصف دائرة على جانبيها دائرتان صغيرتان تتوسط كل منهما زهرة رباعية.

التضليعة الثانية: يزينها نقش لكف مفتوحة بأصابعها الخمسة. الجانبيان معقوفان ينتهي كل واحد منهما بدائرة تتوسطها زهرة سداسية رمحية ما عدا الأصبع الأوسط الذي ينتهي بشجرة سرو متخذة من الأصبع كجذع لها، والشيء المميز في هذه التضليعة أن رسم الكف جاء على هيئة اسم الجلاله (الله) من جهة، ومن جهة أخرى فهي شبيهة إلى حد كبير برسم زهرة اللاله.

التضليعة الثالثة: جمعت بين شجرة السرو وكف اليد، بحيث نلاحظ على هذه التضليعة اختفاء أصبعين من الكف. وهي تظهر على شكل وجه آدمي ذو فم وأنف وعينين وجبهة وهذه الأخيرة ما هي إلا شجرة السرو مع وجود نصف دائرة أسفل الكف يكتنفها على جانبيها دائرتان صغيرتان تتوسطهما زهرة سداسية.

التضليعة الرابعة: يختفي فيها عنصر الكف واستخدام شجرة السرو الخالية من الجذع الذي عوض بنصف دائرة. تكتنفها على جانبيها دوائر تتوسطها زهرة رباعية، وهي تتسم بقلة عناصرها الزخرفية وبساطتها.

وقد زينت حواف المثلثات الركنية بنفس الشريط الذي يعتمد على المعينات، تتوسط المثلثات دائرة نفذت بخطوط منكسرة بزوايا حادة إلى الأعلى والأسفل. تتوسطها زهرة رباعية أو خماسية أو سداسية أو سباعية تختلف من مثلث إلى آخر، وهي تشبه إلى حد كبير النجوم.

القبة الثالثة(أنظر الصورة رقم 28) تقع في نفس المحور مع القبة السابقة وبنفس الغرفة، وهي مماثلة لها من حيث المواضيع والعناصر الزخرفية، إلا أنها أكبر منها حجما وأكثر ثراء من حيث الزخارف التي تنوعت واختلفت من تضليعة إلى أخرى، بنيت على أساس التبادل الغير مكرر فجاءت عناصرها متشابهة، مختلفة في طريقة رسمها وتوزيعها.



الصورة رقم 28: نموذج قباب دار الدايخة

والقبة تحمل خوذة مخروطية الشكل من الخارج، محمولة من الداخل على مثلثات ركنية مسطحة يحدد تضليعاتها شريط من الخطوط المنكسرة، تتوسطها دائرة نفذت بنفس أسلوب الشريط، وهي ثمانية الأضلاع تزينها زخارف جصية محفورة بأسلوب الحفر الغائر والمائل مع اتساع الأرضيات بين العناصر والوحدات المنفذة مما خلق نوعا من الضوء والظل، وفيما يلي وصف لتضليعاتها:

التضليعة الأولى: تحتوي على شجرة سرو من غير جذع تقوم مباشرة على نصف دائرة يكتنفها على جانبيها دائرتان.

التضليعة الثانية: تتألف من نصف دائرة كبيرة. تكتنفها دائرة أصغر حجما يتوج نصف الدائرة المركزية كف يد مبسوطة الأصابع، تقوم على الأصبع الأوسط شجرة سرو متخذة منه جذعا لها وعلى جانبيها الأيمن دائرة بداخلها زهرة هندسية رمحية البتلات وفي الجهة اليسرى دائرة بها زهرة رباعية مركبة ومشعة رسمت بأسلوب هندسي.

التضليعة الثالثة: لا تختلف عن التضليعة السابقة. ما عدا في الكف التي يختفي منها الإصبع الثاني والرابع، في حين التضليعة الرابعة تشبه التضليعات السابقة لكن الاختلاف يكمن في الكف التي جمعت أصابعها الثلاثة الوسطى لترسم شجرة السرو، وكأن الفنان يؤكد بذلك فكرة الديمومة مع فكرة أبعاد الشر والحسد.

رابعا/ الزخارف الجصية بالجدران:

1/ تمهيد:

يرجع استخدام الجص في زخرفة الجدران إلى العصور القديمة حيث وجدت أمثلة له في قصور ومنازل ترجع إلى الحضارة الفرعونية مثل قصر امنحتب الثالث جنوب معبد هابو وزخارف قصر العمارنة ومنازلها، كما استخدمه الإغريق والرومان والبيزنطيون في تغطية الجدران وزخرفتها، واستعمل الساسانيون في تزيين القصور والمقابر الزخارف الجصية البارزة.

وعن هذه الحضارات انتقل إلى الفن الإسلامي منذ بداية تشكله وان بدت صور استعماله في عهد الخلافة الراشدة بسيطة، إلا أنه شهد خلال العصر الأموي(41-132هـ/661-750م) استخداما كبيرا في زخرفة العمائر، مثلما يظهر في قصير عمرة (93-95هـ/711-713م) الذي جاءت زخارفه منفذة بأسلوب التلوين أو ما يعرف بالفريسكو- وهي من أجمل الرسومات الفنية المبكرة، ونفس الأمر بالنسبة للجامع الأموي بدمشق(87-96هـ/706هـ/771م)) وقبة الصخرة(72هـ/691م) وقصر الحير الغربي(109هـ/727م)، وقصر خربة المفجر(112هـ/730م) وغيرها[1].

وفي العصر العباسي شهد استخدام الجص في زخرفة الجدران تطورا كبيرا لم يبلغه من قبل، حيث برع فيه الفنان وأبدع عبر ثلاث مراحل تطورية أسلوبا جديدا عرف بفن التوريق أو فن الأرابسك، وقد كان ظهوره على الكثير من العمائر بداية من قصور ومباني مدينة سامراء إلى مختلف الأقاليم التي كانت تابعة للخلافة العباسية على غرار جامع ابن طولون(265هـ/879م) وفي العهد الفاطمي(297-567هـ/910-1171م) نجد الجص مستخدما في زخرفة جدران العديد من المباني خاصة المساجد والمشاهد على غرار جامع الأزهر(544هـ/1149م) وغيره، كما زينت به جدران العمائر الأيوبية(567-648هـ/1171-1250م) مثلما هو الحال ضريح الإمام الشافعي(608هـ/1211م) والمدرسة الكاملية(622هـ/1225م)، ونفس الحال بالنسبة للمماليك(648-923هـ/1250-1517م)) فقد استخدم الجص في زخرفة الجدران على نطاق واسع ومن أمثلته مجموعة المنصور قلاوون ومدرسة الناصر محمد بن قلاوون ومدرسة آل ملك الجوكندار ومدرسة السلطان حسن(757هـ/1356م) وزاوية زين الدين يوسف[2].

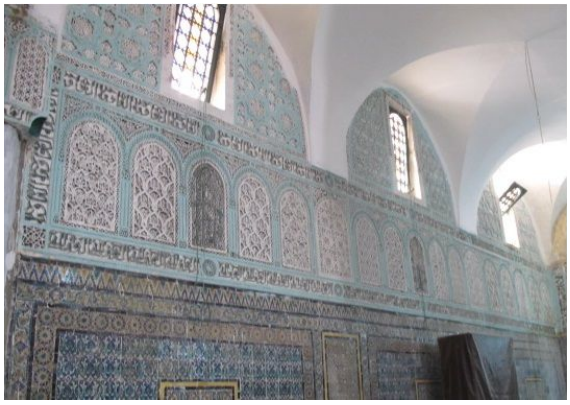
[1])- كامل(عبدالله محمود أحمد)، المرجع السابق، ص18-19.

[2])- نفسه 7 237-26.

1/ الزخارف الجدارية بجامع سوق الغزل:

تعد زخارف جامع سوق الغزل من أروع الزخارف الجدارية المحفورة على الجص التي لا تزال تحتفظ بها عمائر الجزائر خلال العهد العثماني، والأكثر ثراء وجمالا، وهي تكسوا المنتصف العلوي لجدار القبلة، وحشوات بالجدار الجنوبي الغربي، وقد غطيت بكاملها بزخارف نظمت تنظيما محكما ودقيقا أكسبها الفنان صفة التناسق العام والتوازن بين أجزائها.

فقد جاءت على شكل عقود وبوائك للوحات زخرفية متصلة ببعضها البعض(أنظر الصورة 929 الشكل رقم09)، تؤطرها من الأعلى عقود حذوية ذات وظيفة معمارية، وغطي سطحها بعناصر زخرفية نباتية أو هندسية مما أعطى للعقود المعمارية مظهرا زخرفيا وجماليا.



الصورة رقم29: زخارف جدارية بجامع سوق الغزل

وقد فصل الفنان العقود المعمارية عن البوائك الجصية السفلية بأشرطة كتابية بخط نسخي نفذت داخل حشوات مستطيلة تفصل بينها دوائر متداخلة ومتقاطعة نتج عنها عناصر مخرمة، أما الكتابة فنصها عبارات: "العافية النافية" "العز لله" متكررة في الشريط السفلي، مما سمح بتقسيم الجدارية إلى مستويين، المستوى الأول مؤلف من بائكة زخرفية تتشكل من خمس حشوات مستطيلة ذات عقود مفصصة ومركبة" محمولة على أعمدة اسطوانية رشيقة مزدوجة é قواعد وتيجان مخرمة أما الزخارف المحصورة بين العقود فتختلف من عقد لآخر وهي قائمة على فكرة التكرار المتبادل، مؤلفة من عقود مدببة تتقاطع مع عقود دائرية متجاوزة نتج عن تقاطعها مساحات مضلعة تتوسطها مراوح نخيلية أو تتوسطها كيزان صنوبر في حشوات أخرى.

أما الحشوة المركزية الوسطى(أنظر الصورة رقم 30)) فهي تختلف عن الحشوتين الجانبيتين تماما فهي تتألف من عناصر كتابية نفذت بالخط الكوفي المظفر رسمت أحرفها باستطالة واضحة تتشابك فيما بينها مشكلة عقدا على هيئة ميمات ومربعات ومستطيلات نقشت بشكل جميل ومتقن نصها: "الملك لله" : "الحمد لله"، وقد ملئت الفراغات المتبقية من الحشوة بتخريمات تشبه خلايا "لنحل.

بينما شغل الفنان منابت العقود بحشوات أخرى اتخذت نفس الشكل العام للحشوات السابقة ولا تختلف عنها إلا في الزخرفة التي تحصر بداخلها قوامها أطباق نجمية ثمانية تلاعب بها الفنان وجعل صورها تبدوا على هيئة مربعات قائمة على رؤوسها زيادة في التوزيع والإخراج الفني.

أما المستوى الثاني من الجدارية الجصية. فهي التي تزين العقود التي تحمل السقف قوامها ثلاثة عقود حذوية منكسرة تحصر بداخلها زخارف لعناصر نباتية هندسية تتوسطها شمسيات زجاجية، تتألف في العقد الأول من نجوم ثمانية الرؤوس نتج عن تلاقي رؤوسها مضلعات تعرف بقبة محدودة وخاتم أما العقد الثاني فتكسوه لوحة من شبكة من المعينات، حيث ينتهي كل معين بورقة ثلاثية تتكون من خطوط في هيئة عقود منكسرة مدببة تتقاطع مع خطوط في هيئة عقود نصف دائرية تنحصر بداخلها أزهار محورة نتج عن اتصال الخطوط ببعضها البعض الزخرفة المعروفة بالكتف والدرج وهي عناصر شاع استعمالها في مآذن بلاد المغرب والأندلس.



الصورة رقم 30: زخارف جدارية بجامع سوق الغزل

بينما العقد الثالث غطي بزخارف هندسية مؤلفة أساسا من أشرطة ذات عقد على هيئة ميمات. تتداخل الأشرطة فيما بينها مشكلة مضلعات مختلفة كالدائرة والمثلث والمستطيل والنجمة.

ويلاحظ على هذه الزخارف طغيان الروح الزخرفية حيث اتسمت بالثراء والتنوع والتوازن في توزيع العناصر والتوفيق في التأليف بينها مما تحقق للفنان فكرة التلاعب بالضوء والظل بفضل ملء المضلعات بعناصر نباتية وتخريمها مما أكسبها جمال المظهر ورشاقة الأسلوب.

أما بالنسبة لزخارف الجدار الجنوبي الغربي(أنظر الصورة رقم 31)) فهي تتوزع داخل حشوات تؤطرها العقود المعمارية المستندة على الجدار، تبدأ تلك الحشوات مع منتصف الجدار إلى أعلى العقد، وهي حاليا محجوبة عن نظر المصلين بسبب وجود سدة حديثة ألحقت في فترة لاحقة بالجامع، وهي مؤلفة من ثلاث حشوات تنتهي بعقود نصف دائرية كسيت مساحاتها بزخارف هندسية يتوسطها في الجزء العلوي حشوات مستطيلة معقودة مؤطرة بإطار مركب زخارفها تختلف من عقد لآخر قائمة على فكرة التكرار المتبادل نفذت بأسلوب التخريم والحفر البارز.

العقد الأول قوام زخارفه أطباق نجمية من اثني عشر رأسا، تتوسطها وريدات تكونت من جراء تقاطع دوائر غطت الجزء المركزي بأكمله أما مضلعات الطبق النجمي فقد حفر فيها عناصر نباتية من المراوح النخيلية البسيطة أو المزدوجة أما الحشوة التي تعلوها فهي مستطيلة مركبة مؤلفة من عقد نصف دائري يعلو مفتاح العقد ورقة ثلاثية يقوم على أعمدة شيقة ذات تيجان مخرمة، غطيت كوشتا العقد بزخارف الاربسك قوامها مراوح نخيلية مزدوجة ثلاثية الفصوص ترتبط برؤوسها فيما بينها بأنصاف رشيقة حيث تلاعب الفنان بالمراوح النخيلية المزدوجة السفليتين جاعلا عليها مروحتين أخريين تتقابل نهاية كل منها على هيئة دائرية حلزونية تاركة فراغا بينهما تشغله عناصر مروحية لتكون مروحة دقيقة الحجم، بينما يشغل الحشوة أطباق نجمية ثمانية الرؤوس غير مكتملة نتج عن تداخلها عناصر تشبه أشكالا صليبية أو علامة(+).



الصورة رقم 31: زخارف جدارية بجامع سوق الغزل

العقد الثاني قوام زخارفه معينات تتشكل من جراء التقاء عقود مدببة نفذت بطريقة متقابلة ملأت المساحة بكاملها تتوسطها زخارف نباتية من الاربسك مؤلفة من مراوح نخيلية تنموا من ورقة ثلاثية تنفتح انفتاحا منفرجا أحد فصيها قصير، تتوسطها مراوح نخيلية أخرى يلتقي أحد فصيها مشكلة دائرة لوزية تتوجها ورقة ثلاثية والحشوة المستطيلة التي تتوسط العقد لا تختلف عن سابقتها كثيرا فهي تتخذ من الأطباق النجمية المكتملة موضوعا زخرفيا لملء الفراغات.

2/ الزخارف الجدارية بدار الدايخة بنت الباي:

تضم دار الدايخة بنت الباي بقسنطينة زخارف جصية منقوشة على الجدران في غاية الدقة والجمال، وهي من النماذج القليلة للدور والمساكن المزخرفة بهذه الطريقة بالإضافة إلى الدار رقم 26 نهج فلسطين بنفس المدينة.

تتوزع الزخارف الجصية الجدارية بدار الدايخة على كل من إيوان الغرفة الشمالية(أنظر الصورة رقم 32) وإيوان الغرفة الغربية من الطابق الأول ﷺ فأما بالنسبة لزخارف إيوان الغرفة الأولى فهي تعتمد بالدرجة الأولى على الزخارف الهندسية التي تمتزج مع العناصر النباتية والرمزية شديدة التحوير نفذت بأسلوب الحفر البارز والمائل وقد نقشت الجهات الثلاثة لجدران الإيوان.



الصورة رقم 32: زخارف جدارية بدار الدايخة بنت الباي

غطيت كل واجهة بأربع حشوات على هيئة مستطيلات معقودة ترتكز على أعمدة مركبة البدن ذات تاج وقاعدة تحمل عقودا مفصصة، ملئت مساحتها بأشكال متنوعة ومختلفة نفذت بأسلوب التكرار المتبادل، الحشوة الأولى مؤلفة من فصوص نصف مستديرة تحصر بداخلها زهرة رباعية رمحية البتلات أما الحشوة الثانية فهي مؤلفة من عنصر الدائرة المركبة المتداخلة تكون من جراء تقاطعها عناصر لوزية متقاطعة نتج عنها هي الأخرى معينات صغيرة تتوسطها نجمة سداسية غطيت هذه الوحدات الزخرفية سطح الحشوة بكامله، ويحف بالحشوات المعقودة في كوشتي عقودها دوائر بداخلها أزهار ثمانية وسداسية لوزية أو نجمة سداسية ناتجة عن تداخل مثلثين.

وقد أطرت كل حشوة من هذه الحشوات بإطار خارجي. في أحد جوانبه اعتمد الصانع على عنصر السنبلة التي تتقابل مع بعضها البعض بين الحين والآخر مشكلة معينا صغيرا بينما بقية الإطار قوام زخارفه معينات متكررة متقابلة ينتج عن تقابلها مثلثات رأسية تتخللها حشوة دائرية لزهرة سداسية لوزية البتلات.

وقد كسيت الواجهة العلوية للجدران الثلاثة بنفس العناصر الزخرفية الموجودة في الحشوة الأولى. أو العناصر الزخرفية الموجودة في الحشوة الثانية كما يؤطرها من الأسفل شريط كتابي كتب

بخط النسخ المغربي وبأسلوب الحفر البارز على أرضية نباتية يمتد على جانبي الإيوان نصه ما يلي:

الجدار الشرقي: العز لله أعوذ بالله من الشيطان الرجيم بسم الله الرحمن الرحيم إن الله مع الصابرين.

الجدار الشمالي: وقل رب أنزلني منزلا مباركا وأنت خير المنزلين يا داخل للمنزل السيد...أشر مما ترتجي من فضل مولاك

الجدار الغربي: فسيكفيكهم الله وهو السميع العليم إن الله مع الذين اتقو والذين هم يحسنون.

في حين باقي جوانب الغرفة تفتقر إلى الزخرفة الجصية فيما عدا شريط كتابي يعد استمرارا للشريط الكتابي الموجود في إيوان الغرفة وهو منفذ بنفس الخط والأسلوب، تتكرر في عبارات "العافية" "الباقية"" "العز لله"، وقد نقشت هذه العبارات داخل خراطيش صغيرة تتبادل مع خراطيش أخرى أكثر استطالة منها تتألف من عناصر زخرفية نباتية في شكل فروع نباتية مورقة لمراوح نخيلية.

أما بالنسبة لزخارف الغرفة الغربية بنفس الدار. فهي شبيهة مع زخارف الغرفة السابقة من حيث العناصر والطريقة والأسلوب، إلا أنها أقل ثراء منها، حيث يتكرر في هذه الغرفة الشريط الكتابي الزخرفي في منتصف جدران الغرفة كلها بما فيها الإيوان، تتكرر فيه عبارات: "العز لله" "العافية الباقية"، في حين يبدأ نص كتابي لآيات قرآنية ونصوص دينية بما فيها البردة على جانبي الإيوان وفي أعلى واجهته" إلا أن أغلبها غير مقروء بسبب الطلاءات المتكررة التي تعرضت لها ومن بين ما يمكن قراءته: بسم الله الرحمن الرحيم إن الله يغفر الذنوب جميعا... ان تلقه الأسد في أجامها تجم وصلى الله على سيدنا محمد.

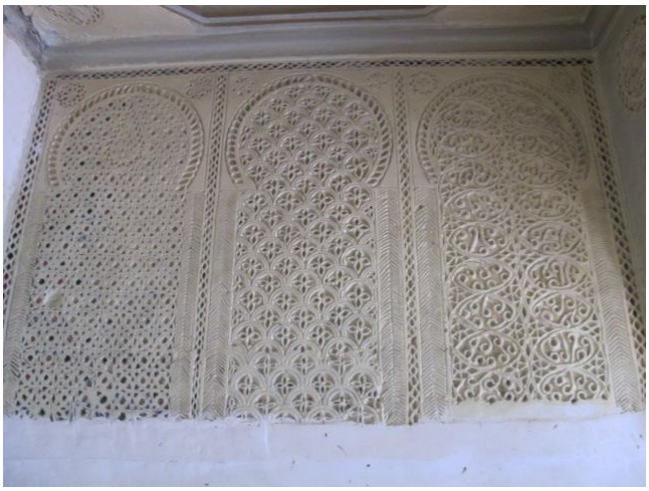
أما باقي الجوانب فهي خالية من الزخرفة. فيما عدا واجهة الإيوان التي نجد في كل من جانبيها أعلى الشريط الكتابي حشوة مستطيلة متماثلة في الشكل والزخرفة قوام زخارفها أشكال هندسية لأنصاف دوائر متكررة مشكلة من تماسها ما يشبه حراشف السمك وبداخلها أزهار ذات أربع بتلات لوزية، وعلى جانبي كل حشوة توجد دائرة بداخلها دائرة أصغر تتوسطها زهرة سداسية البتلات نفذت بأسلوب هندسية شديد التحوير، وبين الدائرتين خطوط منكسرة في شكل مثلثات مشكلة برؤوسها في ما يشبه نجمة بتسعة رؤوس.

كما زينت واجهة عقد الإيوان بشريط زخرفي هندسي مشكل من معينات تتخللها مثلثات متقابلة الرؤوس.

ويظهر في زخارف هذه الغرفة والتي تسبقها استخدام تقنية الحفر البارز والمائل والقالب الذي يظهر بشكل جلي في الزخارف المتكررة سواء النباتية منها أو الهندسية أو الكتابية.

3/ الزخارف الجدارية بدار رقم 26 نهج فلسطين:

تزخر الدار رقم 26 نهج فلسطين بمدينة قسنطينة بزخارف جصية جدارية في غاية الروعة، وان كانت تعرضت إلى التلف في بعض الجوانب منها خاصة الزخارف التي تقع في الغرفة الجنوبية الشرقية من الطابق العلوي، بينما تحتفظ الغرفة الشمالية الغربية على نسبة كبيرة من زخارفها، وهي تشغل الأضلاع الثلاثة للإيوان، وهي مقسمة إلى بوائك متماثلة في العدد، تمتد مع امتداد الحوائط وفي نفس المستوى، قوام زخارفها بائكة ثلاثية(أنظر الصورة رقم 33) بداخلها حشوات زخرفية لعناصر هندسية ونباتية ورمزية شديدة التحوير، نفذت بأسلوب التقابل والتناظر والتوازن والتماثل والتكرار المتبادل، كل حشوة مؤطرة بأشرطة زخرفية، تستند عقودها المفصصة على دعامات في هيئة سنبلة حفرت بتقنية الحز يتوج مفتاح العقود مثلث قائم.



الصورة رقم 33: زخارف جدارية بدار 26 نهج فلسطين

وقد غطيت الحشوة الأولى بدوائر متداخلة متقاطعة. ينتج عن تقاطعها تقسيم محيطها إلى أقسام متساوية لأشكال في هيئة فصوص لوزية بداخلها عناصر حلزونية تشبه حرف الواو " "، وفي مناطق التقاطع تحصر مثلثات مقوسة القاعدة بها مثلثات صغيرة الحجم، بينما الحشوة الثانية استعان فيها الفنان بعناصر قشور السمك التي تتوسطها ازهار رباعية لوزية البتلات.

أما الحشوة الثالثة فتكسوها زخارف هندسية مكررة. تعتمد هذه الزخارف في أساسها الفني على المربع وهو وحدة التكرار، يحصر بداخله دوائر تتقاطع فيما بينها مما يسمح لها بخلق

عناصر زخرفية أخرى غائرة أثناء تماسها وتكرارها، حيث هيأت المجال لرسم نجمة ثمانية داخل معينات صغيرة.

وقد امتاز الجزء الداخلي من العقد المفصص لهذه الحشوة باحتوائه على كيزان صنوبر نفذت بخطوط منكسرة، ويتوسط الثمرة خطوط متعرجة أفعوانية الحركة، أما كوشتي عقود هذه البائكة فقد نفذت فيها زخرفة لزهرة ثمانية الفصوص منفذة بأسلوب هندسي، يحيط بها خط دائري منكسر، وقد أطرت البائكة من جهاتها الثلاثة بشريط هندسي له مميزات الزخارف نفسها المنفذة على قباب الدار كما يفصل بين البوائك نفس الشريط، ونلاحظ تكرار نفس البوائك على نفس النمط والتنظيم تقريبا في زخرفة إيوان الغرفة الجنوبية الشرقية من الطابق العلوي بنفس الدار، إلا عقودها المفصصة تقوم على أعمدة ذات تيجان وقواعد أكثر رقة ورشاقة مما هي عليه في إيوان الغرفة الأولى.

وإن كانت عقود البوائك متشابهة فإن ما تحتويه من عناصر زخرفية اختلفت في ترتيبها، حيث استخدم الفنان قاعدة التكرار المختلفة والتشابه المتبادل معتمدا على زخارف الحشوة الثالثة والثانية السابقة الذكر.

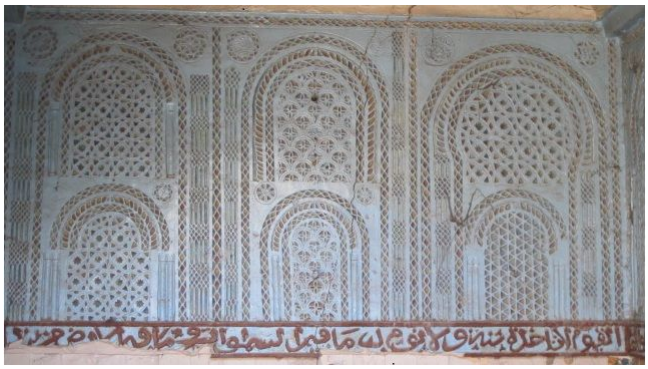
امتازت هذه العناصر بوجود التقعر الواسع بين الوحدات والعناصر الزخرفية واتساع الحزوز واستخدام أكثر من طريقة في تنفيذ الزخارف كالحز والحفر المائل والبارز إلى جانب تنفيذها على أرضية مسطحة.



الصورة رقم 34: زخارف جدارية بدار 26 نهج فلسطين

الجدارية الثانية: توجد بالأجزاء العليا الداخلية من الجدران الحاملة للقبة بإيوان الغرفة الجنوبية الشرقية، بالطابق العلوي من الدار، وهي تمتد مع امتداد جدران الإيوان وفيها نلاحظ أن الوحدات الزخرفية الموجودة في الجدران الجانبية(أنظر الصورة رقم 34) متماثلة من حيث عناصرها وترتيبها بما هو موجود في الغرفة السابقة.

أما جدارية صدر الإيوان(أنظر الصورة رقم 35) فهي تختلف عنها، قوم زخارفها بائكة ثلاثية ذات عقود مركبة تتألف من مستويين علوي وسفلي، أطر كل واحدة منهما بأشرطة مؤلفة من



الصورة رقم 35: زخارف جدارية بدار 26 نهج فلسطين

معينات متقابلة نتج عنها مثلثات متقابلة الرأس، وقد فصلت الحشوات عن بعضها البعض بواسطة جديلة مؤلفة من خطوط ثلاثية أو رباعية ممتدة ذات عقد مربعة، وليس هناك ما يفصل العقود السفلية عن العقود العلوية سوى دوائر مركبة تتخللها خطوط منكسرة أزهار رسمت بأسلوب هندسي غطت في الأصل شوكتي عقود البائكة السفلية، أما العقود نفسها فتقوم على أعمدة رشيقة مفردة ومزدوجة ذات تيجان وقواعد نفذت بنفس الطريقة التي نفذت بها العقود.

أما الزخارف المحصورة بين العقود فتختلف من حشوة إلى أخرى، وهي في مجملها يغلب عليها الطابع الهندسي التي سبق وأن رأيناها في إيوان الغرفة الجنوبية الشرقية وقد الحشوات بإطار خارجي من جهاته الثلاث نفذت الزخارف فيه بتقنية الحفر البارز على أرضية غائرة.

ومما تزخر به هذه الغرفة الشريط الكتابي الزخرفي الذي يزين منتصف جدرانها في أسلف الجدارية الزخرفية الجصية، وهو منفذ بخط نسخي مغربي تتخلله بين الفينة والأخرى عناصر زخرفية نباتية محفورة بتقنية الحفر البارز، وقد كان هذا الشريط يؤطر البلاطات الخزفية التي كانت تكسوا جدران الغرفة.

الشريط يضم نصوصا دينية وآيات قرآنية يمكن قراء. بعض الجوانب منها في ما يلي: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم بسم الله الرحمن الرحيم وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت...الله...حسبي الله العظيم لا إله إلا الله محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم الله لا اله إلا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الأرض من ذا الذي يشفع عنده إلا بإذنه يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه إلا بما شاء وسع كرسيه السموات والأرض ولا يؤده حفظهما وهو العلي العظيم الحمد لله قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفؤا أحد حسبي الله ونعم الوكيل ونعم النصير ولا حول ولا قوة إلا بالله قد تم بنيان هذا البيت المبارك بأمر السيد إبراهيم بن السيد محمد كتد ضالي أعزه الله سنة (12) يا رزاق يا فتاح.

خامسا/ الزخارف الجصية بالعقود:

1/ تمهيد:

العقد أو القوس، عنصر معماري مشتق لغة من عَقَد اليمين والعهد: وثقه واحكمه، وعقد البناء: جعل له عقدا، والعِقْد: القلادة، وخيط ينظم فيه الخرز يحيط بالعنق، والعَقْد جمع عقود واعقاد: ما عقد من البناء في هيئة القوس، أما بالنسبة للقوس فله نفس المعنى جمعه أقواس وأقياس وقياس وقس، يحتمل لفظه التأنيث والتذكير[1].

يرجع ظهور العقود أو الأقواس إلى حضارة بلاد ما بين النهرين، ومنها انتقل إلى الحضارات الأخرى كالحضارة الرومانية والبيزنطية والساسانية وغيرها، ثم وصل إلى الحضارة الإسلامية، وقد استخدمه المسلمون في مختلف العمائر عبر مر العصور سواء لوظيفته المعمارية كعنصر حامل للسقف ومخفف الضغط وموزع الثقل على الجدران، أو لوظفيته الزخرفية في تزيين العمائر وواجهات المآذن والنوافذ والمداخل وغيرها[2].

وفي الجزائر استعان الفنان بهذا العنصر كثيرا في مختلف المباني الدينية أو المدينة أو العسكرية، وتنوعت أشكاله والزخارف التي ألحقت به، وإن كان موضوعنا هنا لا يخص أشكال العقد وتخطيطه نص دائري كان أو مفصص أو مصنج أو حذوي أو منكسر أو مدبب أو غيرها، وإنما الزخارف التي زينت وزخرفت بها هذه العقود، ولما نأتي إلى الميدان في الحقيقة نجد الأمثلة قليلة عن العقود المزخرفة إذا ما استثنينا عقود المحاريب على اعتبار أننا درسناها ضمن عنصر زخارف المحاريب، حيث يمكن القول أن العقود في الجزائر خلال العهد العثماني من الناحية الزخرفية تتسم بالبساطة ولم يهتم الفنان كثيرا بزخرفتها إلا في حالات نادرة إن صح القول، ففي المساجد العقود خالية من الزخرفة في ما عدا بعض الأمثلة القليلة على غرار العقود التي تقوم عليها القبة التي تتقدم محراب جامع عين البيضاء بمسكر، ونفس الشيء بالنسبة لغيرها من العمائر الدينية التي قمنا بزيارتها، أما بالنسبة للعمائر المدنية ونخص بالذكر هنا القصور والمساكن فالعقود التي تشرف على

[1])- ابن منظور (جمال الدين أبي الفضل محمد)، المصدر السابق، ج2 683 684. أنظر أيضا: العزاوي (عبد الستار جبار موسى). «مزايا العقد والقبو في العمارة العربية في العراق». المؤتمر التاسع للآثار في البلاد العربية: الآثار الإسلامية في الوطن العربي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1985 5 9 93. دحدوح(عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ص204-205.

[2])- رزق(محمد عاصم)، معجم، المرجع السابق، ص 190-191. انظر أيضا: العزاوي (عبد الستار جبار موسى)) المرجع السابق، ص 96. جمعة (قاجة احمد)، موسوعة فن العمارة الاسلامية، مطابع السفير التجارية، لبنان، ط1. 2000 0 0 333-340. دحدوح(عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ص205.

الصحون والأفنية والحدائق بسيطة وخالية من الزخارف الجصية، في حين نرى هذه الزخارف على العقود التي تتوسط بعض القاعات والغرف خاصة تلك التي بها إيوان، وهو ما نشاهده في أكثر من معلم على غرار دار الصوف بمدينة الجزائر، ودار بن جلول ودار 26 نهج فلسطين بمدينة قسنطينة وهي الأمثلة التي نود التطرق إلى زخارفها في ما يلي.

1/ عقود جامع عين البيضاء:

وهي العقود(الصورة رقم 36) التي تحمل القبة التي تتقدم المحراب، عبارة عن عقود حذوية متجاوزة بطونها ملساء خالية من الزخرفة أما واجهاتها فقد غطيت حوافها بعقود زخرفية، تشبه العقد المفصص، في حين قسمت كوشتا العقد إلى قسمين متساويين متماثلين من حيث الزخرفة، تفصل بينهما صدفة صغيرة، قوام زخارفها عناصر نباتية بارزة تعتمد في تشكيلها على أسلوب التكرار والتبادل والتتابع يبدأ موضوعها في الجزء الأوسط من الكوشة بكيزان الصنوبر تنموا منها مروحة نخيلية على هيئة ورقة ثلاثية. تخرج منها فروع رفيعة تعلوها نحو أركان الكوشتين نفس المروحة السابقة، لتبرز من جانبي المراوح فروع رفيعة تنتهي بتشكيلة من المراوح النخيلية المزدوجة ثلاثية تتخللها كيزان صنوبر.



الصورة رقم 36: زخارف عقود بجامع عين البيضاء

ويعلو كوشتي العقد بائكة صماء من العقود الدائرية المتجاوزة محمولة على أعمدة في هيئة شموع تتوجها مروحة نخيلية في شكل ورقة ثلاثية، في حين المساحة المحصورة في العقود تتألف من زخارف هندسية تتناوب مع زخارف نباتية، الأولى(الهندسية) عبارة عن أطباق نجمية غير مكتملة أما الثانية فقوامها زخارف الأرابسك(تبدأ بورقة نخيلية مزدوجة يخرج منها غصنان رفيعان ينتهي كل منهما بمروحة نخيلية مزدوجة تنموا منها كيزان الصنوبر بجانبها مراوح نخيلية تحصر بينها المروحة الورقية، في حين جاءت أرضية الزخارف طليت باللون الأحمر أو الصفر أو الأخضر، مما أعطى للعناصر الزخرفية بمختلف أنواعها بروزا واضحا، وجعلها أكثر جمالا ورونقا.

2/ عقود دار الصوف:



الصورة رقم 37: زخارف عقود بدار الصوف

كسيت معظم عقود دار الصوف الموجودة بأواوين الغرف الرئيسية والعقود التي تتوسط القاعة بجانبي الإيوان بزخارف جصية بارزة محفورة بطريقة الحفر المباشر منفذة بالأسلوب الرومي، حيث زينت بطون العقود (أنظر الصورة رقم37) بفروع نباتية تلتف مشكلة وائر متماسة متراصة فوق بعضها البعض تتداخل مع شبكة من المعينات، وتتفرع عن هذه الدوائر فروع لولبية حلزونية النهاية، وفي عقود أخرى زخرفت بعناصر حلزونية نظمت بشكل متعاكس حصرت على جانبيها حلزونات متراصة فوق بعضها البعض، في حين زينت الحواف الخارجية للعقد بشريط مركب من قسمين، الأول فروع حلزونية متصلة ببعضها البعض تتفرع باتجاهات متعاكسة بالتبادل بينما زينت كوشتا العقد بفروع لولبية حلزونية متقاطعة ومتداخلة نفذت بشكل متناسق وجميل تتفرع منها شبكة من الأغصان بحيث لم تترك أي مجال للفراغ، وتتوج أركان الكوشتين زهرة القرنفل.

3/ عقود دار بن جلول:



الصورة رقم 38: زخارف عقود بدار بن جلول

تقع دار بن جلول إلى الجانب الغربي من جامع ومدرسة سيدي الكتاني تطل على سوق العصر، وقد كان بناؤها على يد صالح باي خلال نفس الفترة التي بنا فيها جامع /مدرسة سيدي الكتاني، أي بين سنتي (1189-1190هـ/1775-1776)[1].

تحتفظ دار بن جلول ب7 نماذج من العقود المزخرفة بزخارف جصية محفورة(الصورة رقم38)، وهو تتوزع على غرف الطابق الأول من الدار، إلا أن هذه العقود كلها تتشابه سواء من

[1])- شغيب (محمد المهدي بن علي)، المرجع السابق، ص376-386. أنظر أيضا: حمدوش(زهيرة)، البلاطات الخزفية بمدينة قسنطينة خلال العهد العثماني دراسة أنموذجية أثرية فنية، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية، معهد الآثار جامعة الجزائر، 2008-2009 6 813.

حيث كونها عقود نصف دائرية أو من حيث الزخارف التي تزينها، حيث نجدها مزينة بشريط يتألف من معينات متقابلة بالرأس نتج عن تراصها فراغات مثلثة الشكل، في حين نجد في كوشتي العقد دائرة مركبة قسم محيطها بشبكة من الخطوط المتقاطعة نتج عنها مثلثات صغيرة متقابلة ومتدابر.

أما بطن العقد فقد زين بزخارف على هيئة سنبلة تلتقي في مركزه بشكل متعاكس، بينما حوافه جاءت مسننة على شكل فصوص صغيرة، والجدير بالذكر هو أن شكل وزخرفة هذه العقود نجدها تتكرر في عقود الدار رقم 26 نهج فلسطين ودار الفرجيوي بمدينة قسنطينة.

4/ عقود دار رقم 26 نهج فلسطين:



الصورة رقم39: زخارف عقود بدار 26 نهج فلسطين

تحتفظ هذه الدار ببعض العقود في الغرفة الغربية والغرفة الشرقية من الطابق العلوي للدار، في حين تعرضت باقي أجزاء الدار إلى التهدم والخراب في معظم أجزائها، ولعل أجمل ما بقي نذكر عقود الغرفة الشرقية، فهي تحتوي على ثلاثة عقود أهمها العقد الذي يتقدم الإيوان(أنظر الصورة رقم39)، فهو عقد نصف دائري يحيط حوافه الخارجية عقد زخرفي شبه مفصص يعلوه عقد آخر مركب وهمي يتشكل من فصوص دائرية متراصة يعلوها صف آخر من صفوف مدببة) ثم صف ثالث يتقاطع مع الصف الثاني نتج عن تقاطعها فصوص مركبة يتوجها شريط هندسي يتشكل من معينات صغيرة متراصة أمام بعضها تتخللها مثلثات متقابلة.

أما كوشتي العقد فهما مؤطرتان بنفس الشريط الهندسي السابق، تتوسط كل كوشة دائرة مركبة بداخلها نجمة سداسية أو زهرة سداسية، في حين زين بطن العقد بأنصاف دوائر متراصة على شكل فصوص تشبه قشور السمك بداخلها زهرة رباعية éé بتلات لوزية.

وبنفس الغرفة يوجد عقد يشبه السابق ولا يختلف عنه إلا في بعض التفاصيل يتألف من عقد دائري مركب حوافه تجمع بين الفصوص الدائرية والتسنينات يعلوه عقد وهمي على هيئة فصوص دائرية تتقاطع فيما بينها حفر بداخلها معينات ومثلثات صغيرة يعلو هذا الجزء شريط هندسي يتشكل من معينات صغيرة متراصة أمام بعضها البعض تتخللها مثلثات متقابلة، أما كوشتي العقد فقد زخرفت بنفس العناصر التي زخرف بها العقد السابق.

سادسا/ الزخارف الجصية بالشمسيات والقمريات:

1/ تمهيد:

الشمسيات عبارة عن فتحة أو نافذة مستطيلة صغيرة الحجم من لوح حجري أو رخامي أو خشبي أو جصي معقودة في الغالب من الجهة العلوية، ذات زخارف مفرغة هندسية نباتية وحيوانية[1] وحتى مزهريات وسفن شراعية وغيرها من العناصر، وفي الغالب ما تملأ الفراغات المخرمة بقطع من الزجاج وأحيانا تترك فارغة بعضها يتكون من دفتين أحدهما على الوجه الخارجي والآخر يوضع على الوجه الداخلي للجدار.

تعتبر الشمسيات والقمريات من العناصر البارزة في العمارة الإسلامية التي وظفها الفنان لإيجاد العلاقة بين القيمة الجمالية والنفعية، نجدها تعلوا الاواوين والعقود والأبواب والنوافذ والخزائن الجدارية، بغرض تخفيف الأحمال عليها، كما تمنع من تسلل الحشرات إلى داخل المبنى. وتمنع ولوج الأتربة وشعيرات الرياح وهبات الهواء على مدار السنة، ولا تسمح بمرور الضوء والهواء أو كلاهما معا بأقل مما تسمح به النافذة الاعتيادية وبذلك تحد من قوة الانبهار الضوئي الناتج عن أشعة الشمس عن طريق التخاريم الجصية المدعمة بالزجاج الملون، حيث تعطي لونا مريحا للعين وتضفي جوا من الراحة والبهجة على الغرفة، كما تعمل على حماية الفراغات الداخلية من التعرض لأشعة الشمس المباشرة[2].

ويرجع ظهور الشمسيات إلى الفنون القديمة، حيث ترجع أقدم الأمثلة الصريحة عنها إلى الفترة الرومانية، وهي ممثلة في أربعة شبابيك رخامية في الجدار الروماني بالجامع الأموي بدمشق(87-96هـ/706هـ/771م)، أما أقدم النماذج في العمارة الإسلامية بمصر فهي تلك التي نجدها بجامع ابن طولون(265هـ/879م)، وهي مصنوعة من الجص) لتستمر بعدها وتشهد تطورا كبيرا خلال العصر الفاطمي(297-567هـ/910-1171م)، بعد أن أضاف إليها قطع زجاجية ملونة سدت بها الأجزاء والفتحات المفرغة، فبرزت زخارفها وزادت من جمال تكويناتها[3].

---

[1])- غالب(عبدالرحيم)) المرجع السابق، ص234.

[2])- شافعي (فريد). العمارة العربية، المرجع السابق، ص214-215. انظر ايضا: شلباية(محمد بدر)، التهوية والتبريد في الحضارة العربية الإسلامية، دروب للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 2011 5 462-47. رزق (محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص165. غالب(عبدالرحيم)) المرجع السابق، ص319. وزيري(يحيى)، موسوعة، المرجع السابق، ص65. الشهابي (قتيبة)، المرجع السابق، ص281. عقاب(محمد الطيب)، المرجع السابق، ص119.

[3])- شافعي (فريد). العمارة العربية، المرجع السابق، ص214-215. انظر ايضا: رزق (محمد عاصم)، معجم مصطلحات. المرجع السابق، ص165. الشهابي (قتيبة)، المرجع السابق، ص281.

والجدير بالذكر أن الشمسيات الموجودة بعمائر الجزائر الدينية والمدنية على السواء خلال العهد العثماني موزعة بطريقة منتظمة ومحكمة تعلوا الوحدات المعمارية كالمحاريب والمداخل والنوافذ والخزائن الجدارية والعقود والجدران، تكون في غالب الأحيان عبارة عن ثلاث شمسيات معقودة متموضعة في صف واحد، ونادرا ما نجدها مفردة، يتراوح ارتفاعها في الغالب بين 40سم إلى 55سم، وعرضها بين 35سم إلى 40سم، وهي تتوزع على عدة معالم منها الجامع الجديد، وجامع الداي بالقلعة، وجامع سوق الغزل بقسنطينة، وجامع صالح باي بعنابة، وجامع الباشا بوهران وقصر الداي، وقصر الباردو، وقصر حسن باشا، وقصر جنان حسان، ودار الصوف، ودار عزيزة وغيرها.

2/ أنماط الشمسيات:

من خلال النماذج المدروسة يمكن تصنيف الشمسيات بالجزائر خلال العهد العثماني حسب الأصناف التالية:

أ/ أنماط الشمسيات من حيث التكوين:

أ-1/ شمسيات مفردة:

نجدها إما في شكل شمسيات جصية مفردة ذات زخارف مفرغة خالية من الزجاج، نجدها بكثرة في الجدران والفتحات الأقل سمكا، من نماذجها: شمسيات الجامع الجديد، وضريح سيدي عبدالرحمن، وجامع سوق الغزل وجامع سيدي الكتاني وقصر الباردو.

وفي نوع آخر نجدها تشبه النوع السابق إلا أن فتحاتها وتخريماتها غطيت وعشقت بقطع من الزجاج الملون استخدمت في الأماكن المكشوفة أو بالجدران غير العاتمة من أمثلتها شمسيات القبة المركزية وشمسيات أعلى محراب جامع الداي بالقلعة.

أ-2/ شمسيات مزدوجة:

تتألف من نافذتين من الجص ذات زخارف مفرغة خالية من الزجاج الملون إحداهما تطل على داخل المبنى أما الأخرى فتشرف على خارجه بحيث تتخذ النافذة وجهين متشابهين أو مختلفين داخلي وخارجي تلاعب فيها الفنان بزخرفة كل منهما على حدا برسومات مختلفة حقق فيها التباين وعمل على إظهار مهاراته وقدراته الفنية وإمكانياته الزخرفية وهذا إن على شيء فإنما يدل على مدى قدرة الصانع ومهارته وخبرته وشمسيات هذا النوع كثيرة نجدها بقصر حسن باشا ودار الحمراء وقصر 18 حصن 23 بمدينة الجزائر، دار 26 نهج فلسطين بقسنطينة.

ونوع آخر لا يختلف عن السابق فهو يعتمد على الأسلوب المزدوج ويتشكل من نافذتين من الجص ذات زخارف مفرغة داخلية وخارجية بحيث تظهر النوافذ المفرغة بواجهات المباني الخارجية بينما تقابلها من الداخل شمسيات مفرغة معشقة بقطع من الزجاج الملون بلون واحد أو متعدد الألوان، وبذلك تبدو النافذة بوجهين خارجي ذو زخارف جصية مفرغة والآخر داخلي تم تعشيقه بالزجاج.

وقد وضعت بشكل متدابر روعي فيه ترك فراغ يفصل بينهما يمثل سمك الجدار نفسه الذي يعتبر جلسة لكل من الشمسيتين الداخلية والخارجية، وبهذا الازدواج استطاع المعماري أن يخفي خلفيتي الشمسيتين عن أعين الناظرين لتحقيق الغرض الجمالي والفني لهما، كما استطاع أن يجعل الفتحات وتفريغات الواجهة الخارجية تقوم بتركيز وحصر الضوء وتسليطه على زجاج الواجهة الداخلية المقابلة لإظهار ألوانها حيث تسمح بمرور ضوء القمر ليلا والشمس نهارا، كما استغل الفراغ الفاصل بينهما حتى يساعده على إظهار ونقاء زجاج الجزء الداخلي من الشمسية والشيء الملاحظ أن المعمار قد لجأ إلى تغطية الخلفية الداخلية لبعض الشمسيات ولم يلجأ إلى تغطية الشمسيات الخارجية حتى لا يؤدي ذلك إلى اختلاط ألوان الزجاج الداخلي والخارجي مما قد يعطي تأثيرا غير محبذ للألوان والإضاءة ويشوه بذلك جمالها ومظهرا، كما أنه إذا وضع الشمسيات المعشقة بالزجاج خارج المبنى لا يعطي التأثير الجميل المطلوب لزجاجها الملون.

وقد تطلى الواجهة الخارجية من الزجاج بمادة الجير البيضاء الشفافة لإظهار ألوانها حتى إذا ما سقطت أشعة الشمس والقمر تلألأت ألوانها بطريقة جذابة ورائعة، كما استخدمت النوافذ المزدوجة فقط على الجدران السميكة أما قليلة السمك فقد استخدمت الشمسيات المفردة.

وهناك نوع آخر ثالث من النوافذ المزدوجة تتشكل واجهاتها الداخلية من شمسيات مفرغة تقابلها من خارج المبنى نافذة من الزجاج المؤطر بالخشب، وقد استخدم هذا النوع بكثرة في فتحات القباب لاسيما منها التي توجد بالحمامات وأواوين الغرف والمساجد.

وقد يجمع المبنى الواحد الأنواع السابقة جميعا في نفس الوقت إلا أن أماكن تموضعها هي التي تختلف حسب الحاجة وسمك الجدار[1].

[1])- للمزيد انظر: داود (مايسة محمود محمد)، النوافذ وأساليب تغطيتها في عمائر سلاطين المماليك بمدينة القاهرة دراسة معمارية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1985: ص160ê127.

ب/ أنماط الشمسيات من حيث الشكل:

يغلب على الشمسيات الشكل المستطيل العمودي ينتهي بعقد اتخذ ثلاثة أشكال، إما عقدا نصف دائريا وهو الغالب، حيث نجد أمثلته في كل من قصر حسن باشا، وودار عزيزة ودار الصوف، وجامع القلعة، جامع الجديد دار 26 نهج فلسطين قسنطينة وجامع الباشا بوهران وغيرها .

العقد المفصص أمثلته قليلة ومحصورة في النماذج الموجودة في كل من قصر خداوج العمياء وقصر حسن باشا وقصر جامع كتشاوة والباردو

بينما العقد المدبب فأمثلته جد قليلة، وان كان شكل التدبيب غير دقيق، ولعل من بين أمثلته ما نراه في شمسيات حصن 23 قصر 18

ج/ أنماط الشمسيات من حيث طريقة التشكيل والزخرفة:

اعتمد الفنان في تشكيل وزخرفة الشمسيات بالجزائر خلال العهد العثماني على أربع طرق تتمثل في ما يلي:

الطريقة الأولى: وهي الأوسع انتشارا والمتمثلة في طريقة التخريم أو التفريغ وتظهر أمثلتها في عدد كبير من الشمسيات بمدينة الجزائر وقسنطينة.

الطريقة الثانية: تتمثل في التعشيق بالزجاج الملون، وقد كانت هي الأخرى منتشرة وأمثلتها نجدها تتوزع على كل من شمسيات قباب جامع الداي بالقلعة، وشمسيات قصر حسن باشا، وشمسيات القبة المركزية بجامع صالح باي بعنابة، وشمسيات جامع سوق الغزل بقسنطينة.

الطريقة الثالثة: تتمثل في التشكيل بواسطة القالب، وهي في الغالب ما نجدها تستخدم في الأشكال الهندسية على غرار الأطباق النجمية والزخارف الكتابية، كما هو الحال في شمسيات جامع سوق الغزل بقسنطينة، وشمسيات الدار الحمراء، وشمسيات دار عزيزة، وشمسيات دار الصوف، وشمسيات بقصور حصن 23، وشمسيات جامع الداي بالقلعة وجامع الباشا بوهران.

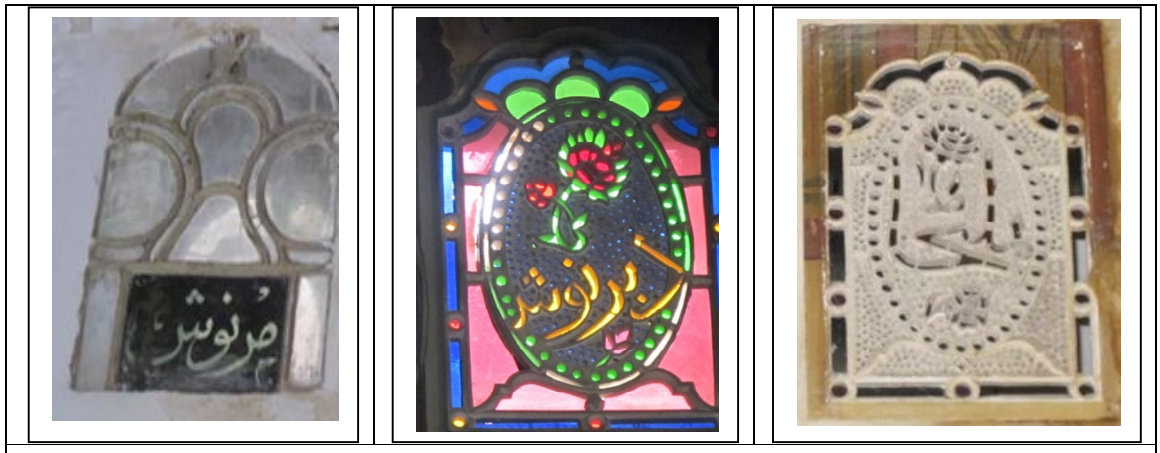
الطريقة الرابعة: تتمثل في التنقيط، وهي في الغالب ما نجدها تشترك مع واحدة من الطرق السابقة، وتعد الأكثر انتشارا، حيث نجدها مطبقة في أغلب الأمثلة خاصة شمسيات قصور مدينة الجزائر.

/ من حيث الموضوعات والعناصر الزخرفية:

تنوعت الوحدات الزخرفية بالشمسيات وتعددت لتشمل عدة مواضيع وعناصر نجملها في ما يلي:

:-1/ شمسيات ذات زخارف كتابية:

أمثلتها قليلة حيث نجدها إلا في جامع سوق الغزل بقسنطينة التي تضمن العبارات التالية "الملك لله، الحمد لله، العافية..."" وكذلك في شمسيات كل من جامع كتشاوة وقصر قصر خداوج العمياء وقصر حسن باشا وقصر الباردو بمدينة الجزائر، وهي تتشابه من حيث النصوص الكتابية، حيث سجلت عليها أسماء أهل الكهف منها "يمليخا" "دبرنوش" " "مليكسا" ""مرنوش"" تتخللها في بعض النماذج في جزئها السفلي والعلوي زهرة الورد، وهي منفذة بطريقة التخريم أو التخريم والتعشيق بالزجاج الملون باللون الأخضر والأزرق والأحمر والأصفر والبرتقالي(أنظر اللوحة رقم 01).



اللوحة رقم 01: شمسيات جصية ذات زخارف كتابية

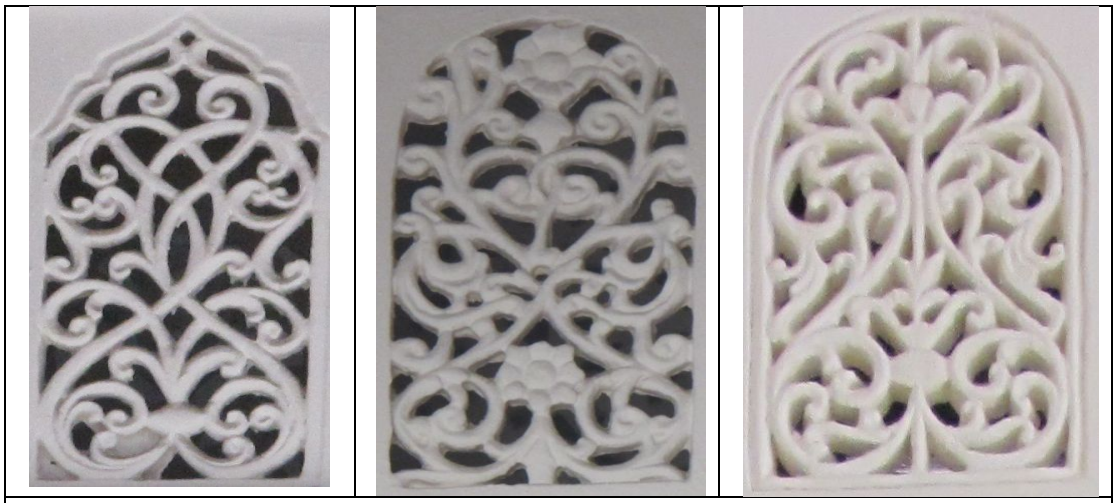
-2/ شمسيات ذات زخارف نباتية:

وهي على ثلاثة أنـ **النوع الأول:** موضوعه الأساسي كيزان صنوبر او شجرة سرو ذات جذع مستطيل وتاج لوزي تتخللها أو تبرز منها فروع مورقة ومزهرة في الكثير من الأحيان تكون شديدة التحوير، أو قريبة من شكلها الطبيعي كأزهار القرنفل واللاله وكف السبع(أنظر اللوحة رقم 02).



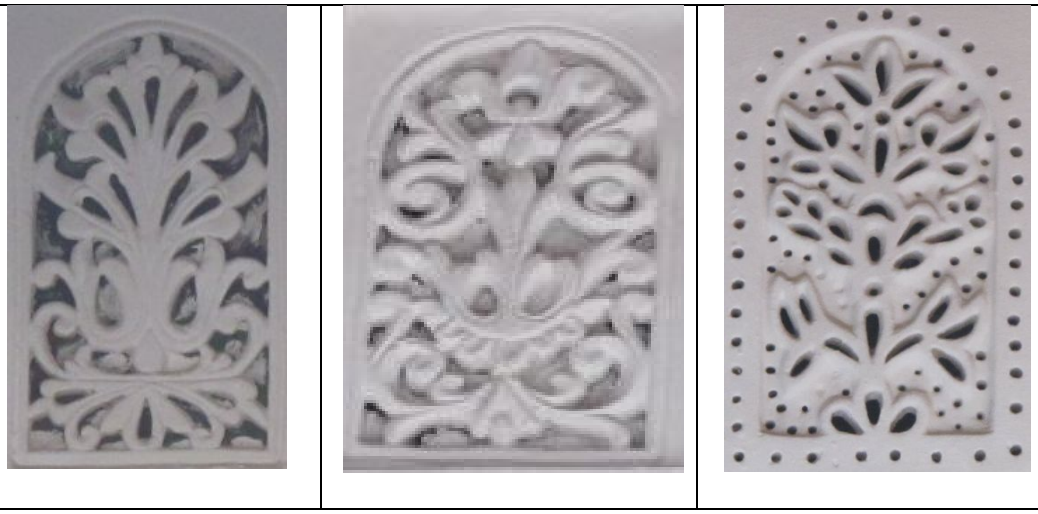
اللوحة رقم 02: شمسيات جصية ذات زخارف نباتية

النوع الثاني: مؤلف من فروع نباتية شديدة التحوير تنتهي بازهار أو بعناصر حلزونية على هيئة حرف الواو متأثرة بطراز الباروك والركوكو وقائمة على فكرة التماثل والتناظر تتصل ببعضها البعض في الجزء الأوسط الذي يمثل محور التناظر ثم تنفصل مرة أخرى مشكلة في بعض النماذج زخارف على هيئة قلوب(أنظر اللوحة رق 03).



اللوحة رقم 03: شمسيات جصية ذات زخارف نباتية

النوع الثالث: تتشكل زخارفه من شجيرات صغيرة بدلا من الفروع النباتية، تتفرع عن الشجيرات فروع مورقة تنتهي في الغالب بأزهار محورة(أنظر اللوحة رقم 04).



اللوحة رقم 04: شمسيات جصية ذات زخارف نباتية

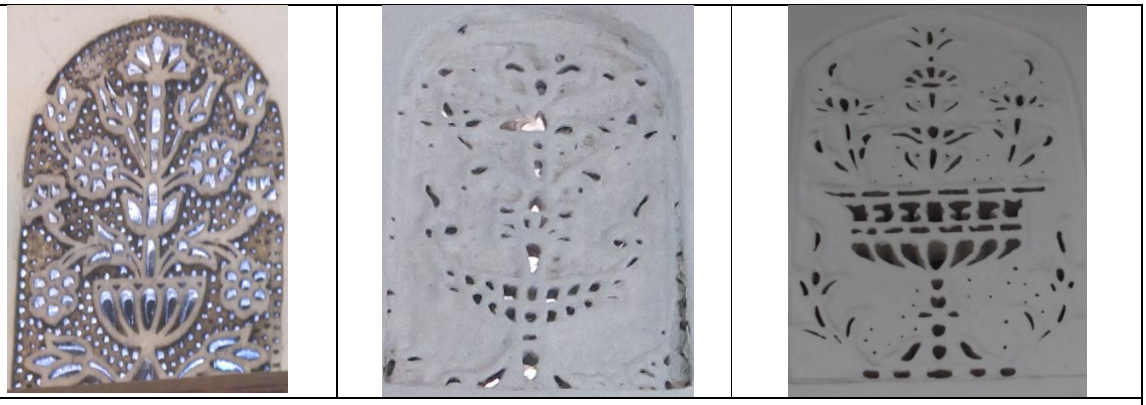
النوع الرابع: يتشكل من فروع مفردة أو مزدوجة تنموا منها أزهار الورد متفتحة أو في طور التفتح عشقت بزجاج ملون بالأحمر والأخضر حصرت داخل عناصر بيضوية متأثرة بطراز الركوكو (أنظر اللوحة رقم 05).



اللوحة رقم 05: شمسيات جصية ذات زخارف نباتية

3-/ شمسيات ذات زخارف مشكلة من المزهريات:

وهي على ثلاثة أنواع، **النوع الأول** يتشكل من اصيصات مفصصة ات مقابض أو من دونها، تتألف من قاعدة مثلثة وبدن نصف دائري بدن على هيئة هلال أو على هيئة حوض تنمو منه فروع مورقة تنتهي بأزهار القرنفل أو اللاله أو أزهار رباعية وسداسية وثمانية الشكل تنم ا منها أزهار محورة (أنظر اللوحة رقم 06).



اللوحة رقم 06: شمسيات جصية ذات زخارف مشكلة من اصيصات

بينما **النوع الثاني:** يتشكل من المزهريات ذات قاعدة مثلثة الشكل أو على هيئة ورقة ثلاثية، يعلوها بدن بصلي يضيق نحو الرقبة ليتسع مع فوهة المزهرية وهي ذات مقابض على هيئة حرف"S" اللاتينياو من غيرها تنموا من الفوهة فروع متساقطة أو ترتفع نحو الأعلى لتنتهي بأزهار القرنفل واللاله والياسمين أو تشكيلة من الأزهار المحورة(أنظر اللوحة رقم 07).



اللوحة رقم 07: شمسيات جصية ذات زخارف نباتية

النوع الثالث: نجد أمثلته في القصر رقم 23 من حصن 23، وهي تظهر في شكل قنينة مربعة الشكل تنموا من فوهتها فروع نباتية تنتهي بأزهار القرنفل وأزهار محورة(أنظر الصورة رقم 40).

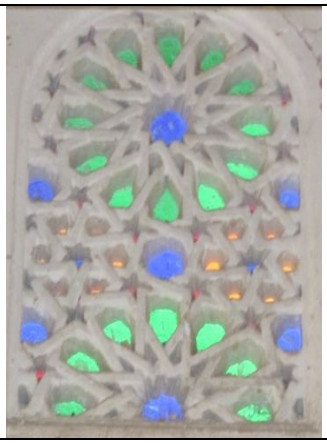


الصورة رقم 40: شمسية جصية على هيئة قنينة مزهرة

4-/ شمسيات ذات زخارف هندسية:

وهي على نوعين **النوع الأول** مشكل من أطباق نجمية مكتملة أو نصفية، تتألف من ثمانية 26 إحدى عشر أو ستة عشر ضلعا، متعددة أو تتشكل من طبقين يعلوان بعضهما البعض أو من نصف طبق يعلوه طبق، أو متصلة أو منفصلة عن بعضها البعض بواسطة وحدات هندسية مختلفة، يؤطر بعضها عناصر هندسية مشكلة من معينات، ونجد أمثلة هذا النموذج في جامع سوق الغزل بقسنطينة، وجامع الباشا بوهران والجامع الجديد وجامع الداي بالقلعة، وقصر الباردو وقصر حسن باشا ودار عزيزة والدار الحمراء بمدينة الجزائر(أنظر اللوحة رقم 08).





اللوحة رقم 08: شمسيات جصية ذات زخارف نباتية

النوع الثاني: نجده في شمسيات قبة جامع الداي، وهو يتشكل من مجموعة من الأشكال الهندسية المؤلفة من نجوم سداسية، ومضلعات ثمانية، ودوائر وأشكال لوزية تتصل ببعضها البعض مشكلة علامة (+)(أنظر اللوحة رقم 09).

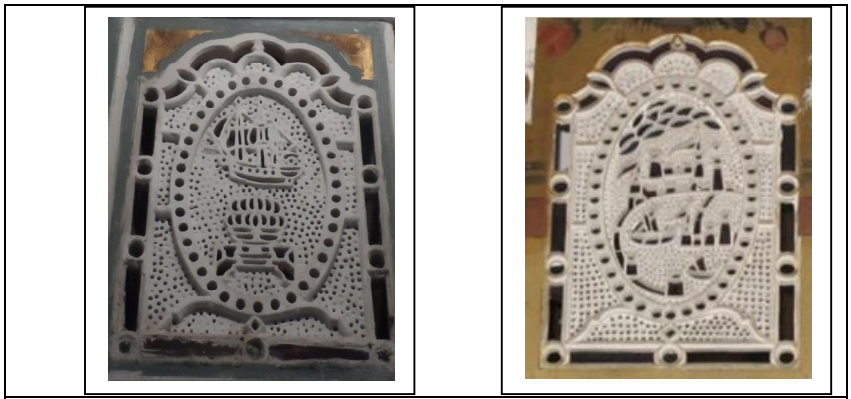


اللوحة رقم 09: شمسيات جصية ذات زخارف نباتية

5-/ شمسيات ذات زخارف مشكلة من مناظر طبيعية:

أمثلتها قليلة جدا نجدها فقط في كل من قصر حسن باشا وقصر خداوج العمياء، تتألف من شاطئ بحر تبحر في عبابه سفن وقوارب، وعلى الشاطئ يرتص عدد من الأبراج، وفي الجزء العلوي من المنظر توجد قلعة فوقها رايات مثلثة تعلوها سحب نفذت إما بطريقة التخريم والتنقيط أو بطريقة التعشيق بالزجاج(أنظر اللوحة رقم 10).

وفي نموذج آخر يظهر في الجزء السفلي من الشمسية موقد تعلوه شعلة، بينما في الجزء العلوي توجد سفيه كبيرة بأشرعتها المسدولة، وهي الأخرى منفذة بنفس الطرق والأساليب مع النموذج السابق(أنظر اللوحة رقم 10).



اللوحة رقم 10: شمسيات جصية ذات زخارف لمناظر طبيعية

الفصل الثالث
الدراسة الوصفية لزخارف الفريسكو

أولا/ زخارف الفريسكو بقصر أحمد باي:

يقع قصر احمد باي شمال جامع سوق الغزل، وهو يطل على عدة شوارع وساحات عمومية، بني من طرف احمد باي آخر بايات قسنطينة (1241-1254هـ/1826-1837م)، كان انطلاق الأشغال بالقصر في سنة 1826 ولم تنته إلا في سنة 1835م[1].

1/ الخصائص العامة لزخارف الفريسكو بقصر أحمد باي:

تتوزع الزخارف الجصية بقصر أحمد باي[2] في مواضع مختلفة، حيث نجدها في أعلى الجدران المطلة على الحدائق والصحون، وفي معظم أقسام وغرف القصر، وفي منابت العقود التي ترتفع فوق بعض الأعمدة، وهي تضم موضوعات زخرفية مختلفة رسمت بألوان متعددة.

وقد كان وراء وجود هذه الرسوم حسب بعض الروايات أن احمد باي لما رأى انه من الضروري تزيين قصره بصورة تعكس قوته وسلطانه أمر قائد القصر بتدبر الأمر، فأحضر هذا الأخير سجينا مسيحيا اسمه "رفائيل" ولم يكن رساما، إلا أن رواية أخرى تذكر بأن صاحب الفكرة هو جزائري يدعى الحاج يوسف، الذي كان يشتغل في مصر مساعدا لفنان مزخرف، ولما وصل إلى قسنطينة اقترح على احمد باي تزيين قصره بهذه الرسوم، ومن ثم بدأ في تنفيذ رسوماته[3]، علما بان احمد باي زار معظم المدن العربية الكبرى خلال رحلة الحج التي قام بها) والتي كان من بينها تونس وطرابلس ومصر وبهذه الأخيرة قضى مدة من الزمن تعرف على شخصيات مرموقة ومعروفة على رأسهم محمد علي باشا وأبنائه.

ويبدو أن الرواية الأخيرة هي الأقرب إلى الصواب، فالرسوم ليست إلا من عمل يدي فنان له دراية بالألوان وقواعد الرسم، كما أن طبيعة الرسوم ومواضيعها تدل على أن صاحبها له دراية بالفن

---

[1])- للمزيد حول هذا احمد باي وفترة حكمه انظر: ابن العنتري (محمد الصالح)، المصدر السابق، ص104-136. شغيب (محمد المهدي بن علي)، المرجع السابق، ص410-445. الزبيري(محمد العربي)، مذكرات احمد باي وحمدان خوجة وبوضربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2. 1981 .11-125 ROBERT.A, «Autographié d'el Hadj Ahmed Ben Mohammed Chérif dernier Bey de Constantine», in: Recueil des Notices et Mémoires de la société Archéologique de la province de Constantine, 1916, P147-155. TEMIMI.A, Le Beylik de Constantine et Hadj Ahmed Bey 1830-1837, Tunis, 1978.

[2])- للمزيد حول عمارة هذا القصر انظر: دحدوح (عبدالقادر) المعالم الأثرية، المرجع السابق ج1 ص 394-434. بورويبة (رشيد)، قسنطينة، سلسلة الفن والثقافة، وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، 1980. 141-143. FERAUD.L, «Monographie de Palais de Constantine», in: Recueil des Notices et Mémoires de la société Archéologique de la province de Constantine, 1867, P1-96.

[3])- دحدوح (عبدالقادر) المعالم الأثرية، المرجع السابق، ص 329. أنظر أيضا: FEROUD.L, op-cit, P66-67. COURTOIS.A, «Etude sur le Palais d'el-Hadj Ahmed dernier bey de Constantine», in : Bulletin de la Société de géographie d'Alger et de l'Afrique du Nord, V34, 1929, P235-237.

الإسلامي وبفن التزويق والتصوير على المخطوطات الإسلامية ورسوماتها التي تميل أكثر إلى التجريد والتحوير والابتعاد عن الطبيعة، فهو وان رسم مواضيع ومناظر طبيعية إلا انه أعطاها مسحة مجردة من صورتها الطبيعية الحقيقية، وعدم تجسيد الكائنات الحية، وإن وجدت فهي قليلة مقارنة بالعناصر الزخرفية الأخرى بعيدة عن أنظار المتطفلين، ومن دون شك أن هذا لم يكن لعجز فيه، وإنما كان يستجيب إلى تعاليم الدين الإسلامي وتوجيهاته في شأن هذا الموضوع، ولعل ما يؤكد هذا الطرح هو أن الفنان عند رسمه لمدينة القاهرة أعطى تفاصيل كثيرة حول معالمها، بما فيها المساجد والشوارع والأبواب، على عكس بعض المدن الأخرى التي يكتف برسم بعض معالمها دون شروح أو كتابات، كما أن الفنان سجل في رسوماته كلمات بالأمازيغية مثل: "أرحود الزرع"، وهي كلمة أمازيغية يقصد بها طاحونة الزرع، وعليه وبالنظر إلى كل هذه الإشارات وغيرها فإنه يبدو لنا أن الرسومات هي من تنفيذ يد فنان جزائري له دراية بفن الرسم والتلوين، وله ثقافة واسعة في هذا المجال، وزار عدة مدن عربية إسلامية، خاصة تلك التي يمكن أن يمر عبرها الحجاج المغاربة، سواء على الضفة الجنوبية للبحر الأبيض المتوسط عبر بلاد المغرب، أو على الضفة الشمالية عبر اسطنبول.

وهناك بعض الأبحاث والدراسات التي تشير إلى أن المواضيع والصور المعالجة ما هي إلا تمثيل لأحد أركان الدين الإسلامي والمتمثل في رحلة الحج، غير أن هذه الفكرة ربما تكون مستبعدة خاصة إذا ما علمنا أن صور قصر أحمد باي ما هي إلا نفس المواضيع التي شاعت في الفنون الإسلامية سواء على المخطوطات أو على الزخارف الجدارية في المباني والقصور، وقد وصلتنا العديد من النماذج التي نفذت بنفس الأسلوب في قصور مصر وتركيا التي ترجع إلى هذه الفترة، مثلما هو الحال في قصر كتخذا بالقاهرة المؤرخ في سنة 1190هـ/1796م، منزل قايتباي ومنزل الست وسيلة بالقاهرة بالإضافة إلى حجرات طوب قبو سراى وقصر سعد باشا وقصر التونيزاده كوناجي Altunizada Konagi باستنبول [1].

ولعل ما يزيد من قوة هذه الاحتمالية هو أن المدن التي رسمها الفنان في قصر أحمد باي لم يراع فيها الترتيب الجغرافي، حيث نجد هناك خلطا واضحا في الترتيب، إذ يجد الزائر على يسار

[1])- رشيد (امين عبد الله)، المناظر الطبيعية في التصوير العثماني في تركيا ومصر، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الاثار الإسلامية، كلية الاثار، جامعة القاهرة، 2008 95 88 898 102. انظر أيضا: حافظ (نرفين محمد محمد): التصوير الجداري في منازل القاهرة في العصر العثماني، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستر في الاثار الإسلامية، كلية الاثار، جامعة القاهرة، مجلد2، شكل225 26 34 37 40 44 48. محمد علي (احمد محمد رجب)، رسوم المسجد الحرام المسجد النبوي قبة الصخرة على الاثار والفنون العثمانية، رسالة لنيل شهادة الماجستر في الاثار الإسلامية، ، كلية الاثار، جامعة القاهرة ، 1992 2 1631) 409 430 408.

المدخل منظرا لمدينة الإسكندرية ثم القاهرة، بينما على اليمين كانت رسومات مدينة الجزائر ومدينة قسنطينة تليها تونس وطرابلس، ليصل إلى الحجاز بداية من المدينة ثم جدة فمكة المكرمة، وفي ناحية أخرى توجد رسومات مدينة اسطنبول، مما يعني أن الفنان أثناء رسمه ربما لم يكن لديه تصور تنفيذ رسومات لرحلة، وإنما قام بتنفيذ رسوم لمدن إسلامية شاع رسمها في رسومات المخطوطات والفريسكو بالقصور العثمانية.

والشيء الملاحظ على هذه المدن أن الفنان ركز في رسوماته على مدينة القاهرة وقلعتها التي تتكرر من جدارية إلى أخرى، حتى أنه مثل أدق تفاصيلها وشوارعها مثل شارع السيوفية وجامع حسان وجامع حسين وجامع الأقمر وباب العتبة، في حين عندما رسم مدينة قسنطينة حدد معالمها الرئيسية فقط دون ذكر أبوابها وشوارعها.

والموضوع الزخرفي بصفة عامة في حد ذاته يؤكد أن صاحبه لا يمكن إلا أن يكون فنانا امتزجت أحاسيسه بتعاليم دينه وما مر به من محطات أثناء رحلته من مدينة الجزائر إلى أن وطأت قدماه ارض الله الطاهرة حيث بيت الله الحرام[1].

وتعد رسومات المدن والمناظر الطبيعية وعنصر التلال والهضاب والأنهار والبحار والبحيرات، من أهم الموضوعات التي زخرفت جدران القصر، حيث تظهر فيه مجموعة من المدن بعمائرها المتعددة الطوابق والأبراج والمنائر والأشجار والسفن والأفلاك وما بها من أشرعة ورايات، ومن أهم المدن المصورة مدينة الجزائر ومدينة قسنطينة وتونس والإسكندرية والقاهرة وجدة و مكة المكرمة وبيت المقدس وغيرها من القلاع والحصون والقصور التي ترتفع فوق تلال تتبسط من حولها سهول وحقول، وقد نسقت رسوم هذه المدن في الجدران المطلة على الصحون والأفنية بصورة أخص) رافقتها في معظمها تعاليق مكتوبة بخط النسخ تعرض أغلبها إلى التلف.

وبصفة عامة يمكن القول بأن زخارف الفريسكو بقصر أحمد باي تتميز بما يلي:

- ✓ ابتعد المصمم عن التجسيد، وعن استخدام الظل والرسم بالمنظور، ولم يهتم بمحاكاة الطبيعة إلا في بعض المواضيع، بل كان يعتمد على مخيلته في تطويع العناصر والأشكال والنسب والألوان.
- ✓ جاءت جداريات القصر أقرب إلى الزخرفة والتسلية منها إلى الإثارة.

[1])- دحدوح (عبدالقادر)- المعالم الأثرية، المرجع السابق، ص 330.

- ✓ استخدم الفنان في رسم وتنفيذ العناصر العمائرية التشكيل الخطي والاصطلاحي المتداول في المخطوطات الإسلامية.
- ✓ استخدم الرسام الألوان الزاهية البراقة والتدرج اللوني في بعض المواضيع إلا انه لم يكثر منها، وأضاف الكتابات التوضيحية التي جاءت على شكل تعاليق، وربما كان الهدف منها هو جذب الأنظار، والتعويض على ما في الرسومات من تسطيح وتجريد وابتعاده عن قواعد المنظور، والشيء الذي تتميز به الرسومات لاسيما العمرانية منها أنها خالية من الشوارع والأزقة ما عدا البعض منها لدرجة يصعب الفصل بين معالم المدن من خلال الخطوط العمودية والأفقية التي تحدد حدود المباني والعمائر.
- ✓ جاءت المداخل معقودة، إما بعقود نصف دائرية، أو منكسرة ومتجاوزة.
- ✓ واجهات المباني تتخللها النوافذ المستطيلة أو المعقودة، مع عدم مراعاة السيمترية والتناظر، كما لم يهتم برسمها بشكل دقيق، ولم يعتن بتحديد تفاصيلها، على الرغم من أن المسكن في المدن الإسلامية تميز بعدم احتوائه على النوافذ الكبيرة التي تطل على الخارج إلا انه أكثر منها.
- ✓ اختلفت أنواع التسقيف من المسطح البسيط إلى الجملوني الذي يغطيه القرميد إلى الأسطح التي تزينها القباب البسيطة، أو المضلعة، أو ذات الأفنية النصف دائرية، أو المفلطحة.
- ✓ تتميز هذه الرسومات بأن معظمها تجمع في رسمها بين طريقتين، المسقط الأفقي والقطاع الرأسي، وبعضها يجمع بين أسلوبين في تنفيذها المنظور والقطاع الرأسي.
- ✓ أطرت المواضيع في أغلبها بالجزء العلوي بعنصر الستائر ذات الطيات والثنيات المتعددة بأشكال وأحجام مختلفة، متساقطة الأطراف، والممسوكة بأشرطة معقودة، أما في جزئها السفلي فهي مؤطرة بعنصر التلال في مناظر المدن والعمائر، بينما المواضيع الأخرى فهي مؤطرة بأشرطة تتوسطها أزهار الورد المتعددة الأحجام والألوان، أما فتحات الغرف ومداخلها فتعلوها عناصر وفروع نباتية وعنصر أقواس السهام متداخلة مرفوقة بكتابات تختلف من مدخل إلى آخر.
- ✓ كثرة استخدام الباقات والأزهار والمزهريات أو الخراطيش وعنصر السلال التي تنموا منها باقات متنوعة للأزهار.

- ✓ استخدام السفن والمراكب ذات الأحجام المختلفة الصغيرة والكبيرة مرافقة للأنهار والبحار والبحيرات.
- ✓ ظهور التأثيرات الأوربية لاسيما الباروك في الكثير من مواضيعه.
- ✓ رسمت الحيوانات بواقعية ودقة متناهية اقرب لطبيعتها من حيث الشكل والألوان .
- ✓ وفي الأخير فإن زخارف الفريسكو بقصر أحمد باي تعكس لنا بصورة واضحة تصاوير المخطوطات العثمانية المتأثرة بطراز الباروك، وإكثارها من زخارف الرومي، سواء بأسلوب رسمها، ومنظورها التجريدي، وعدم تجسيد الكائنات الحية، وإن وجدت فهي قليلة بعيدة عن أنظار المتطفلين في الغرف الفرعية لجناح الحريم، وهو ما شاع في هذا النوع من الزخارف، أو بعناصرها الزخرفية المعمارية والعمرانية والنباتية والخطية التي شاعت في العالم الإسلامي خلال العهد العثماني.

2/ طبيعة المواضيع الزخرفية وعناصرها:

أ/ رسومات المدن والعمائر والمناظر الطبيعية:

تمثل مناظر المدن والعمائر والمناظر الطبيعية من أهم وأجمل المواضيع الفنية التي نجدها تزين جدران قصر أحمد باي، حيث نجدها تتوزع على الجدران المطلة بالخصوص على حديقة النخيل والبرتقال وفناء الجناح الشتوي، وفيها نجد مناظر مختلفة لمدن اختلفت أحجامها، وطبيعة العمائر التي تضمها، من قلاع وحصون وأبراج منفردة، ومساجد بها مآذن رشيقة وقلمية، وقباب متعددة، وأحيانا تغطى العمائر بقراميد، ومنها المسطحة، مع تتعدد طوابقها، منها ما تشرف على البحر، أو بنيت على ضفاف نهر أو وديان، أو تعلوا التلال و الربوات، في الغالب ما نرى السفن القوارب راسية في البحر والنهر، ترتفع فوق غالبيتها رايات حمراء بها أهلة أو سيف القليجة، وأحيانا تأخذ الرايات لونا أزرقا.

أما بخصوص المناظر الطبيعية، فهي في الغالب تمثل الريف وبساتينه، أو الأراضي الزراعية التي تحيط بالمدن والعمائر، تتخلل الكثير منها أشجار مثمرة كالنخيل والأجاص والتين والبرتقال والليمون والبلوط، وغير المثمرة يغلب عليها أشجار السرو والصفصاف والدوم والصنوبر، فضلا عن الأعشاب والحشائش التجريدية وأزهار الورود واللاله والقرنفل، بالإضافة إلى التلال الصغيرة.

وقد استخدمت عدة ألوان في تنفيذ هذه الزخارف، بداية من اللون الأبيض الذي اتخذ كأرضية في غالبية المدن والبنايات والعمائر، واللون الأحمر القرميدي اتخذ كخلفية للمناظر لهذه المدن والعمائر، واللون الأزرق كلون للبحر والأنهار والوديان التي تتخللها، بالإضافة إلى استخدامه في رسم بعض الأشجار، واللون الأسود حددت به الزخارف ورسمت به العمائر والمدن، وفي حالات قليلة نجد ألوانا أخرى كالأصفر والبني، والأخضر.

كما نجد أن غالبية الصور مؤطرة في الأسفل بمنظر لسلسلة من التلال الصغيرة، وفي الأعلى ستائر مشدودة تتدلى منها أجزاء لبعض الأحزمة، أو تؤطرها أشرطة تتخللها الورود بألوان وأحجام مختلفة على شكل باقات أو وردة أو ثلاثة ورود يصغر حجمها، تبرز منها أوراق بسيطة مجردة أو قريبة مما هو في الطبيعة، ذات لون واحد متدرج، أو بألوان متعددة، كالوردي والأحمر والأبيض، أو أشرطة لفروع أزهار الورد التي تلتف حول بعضها تنموا منها أوراق وبراعم وأزهار الورد نفذت بشكلها الطبيعي او فروع تنتهي بمراوح نخيلية وأنصافها.

وقد تضمنت وصاحبت معظم رسومات المدن كتابات منفذة بخط نسخي، عبارة عن أسماء لتلك المدن وبعض معالمها الشهيرة، كمدينة الجزائر وقسنطينة وجدة ومكة المكرمة(أنظر الشكل رقم11) والمدينة المنورة وتونس وطرابلس والقاهرة والإسكندرية(أنظر الشكل رقم12)، وهذه الأخيرة هي الوحيدة التي لا تحتوي على تعاليق، وقد تعرضت الكتابات في غالبيتها للتلف إلى درجة أنه من غير الممكن قراءتها وتبيان معانيها، كما أن التلف مس الكثير من اللوحات الفنية، وهو الأمر الذي يصعب من التعرف على هوية المدن وتحديد أسمائها، ويبقى الأمر مفتوحا على التخمين والفرضيات في ما عدا بعضها، ونظرا لكثرة وتنوع تصاوير المدن بالقصر التي لا يتسع المكان لتناولها كاملة، لذا ستقتصر الدراسة على بعضا منها:

المنظر الأول:

تمثل اللوحة(أنظر الصور رقم41) معالم مدينة قسنطينة كالوادي الذي يمر أسفلها من الناحية الجنوبية لينعطف إلى الشمال حيث توجد القنطرة، التي ينفتح عليها أحد الأبواب الرئيسية للمدينة، وعلى يمين القنطرة معلم متعدد القباب، وفي الطرف الآخر أي الجهة الجنوبية الغربية من المدينة يوجد مسجد سيدي راشد.



الصورة رقم41: رسم لمدينة قسنطينة (عن خلف الله وآخرون)

وقد رسمت مباني المدينة متراصة فوق بعضها البعض، متدرجة الإرتفاع، جاءت البيوت فيها بسيطة مربعة، أو مستطيلة، من طابق أو أكثر، فتحت في بعضها نوافذ مستطيلة، ومداخل معقودة ذات أسقف جملونية ومقببة.

وفي الأجزاء العلوية من اللوحة الجدارية تظهر أهم معالم المدينة التي اعتنى المصور بإبرازها ورسمها بحجم أكبر عن باقي المعالم، منها جامع سوق الغزل، وجامع سيدي الكتاني، والجامع الأخضر، وجامع القصبة، التي تميزت بمآذنها القلمية الرشيقة، وقبابها المتعددة، وقد نفذها الفنان بشكل متراص إلى بعضها البعض مما يتنافى مع مواقعها وأماكنها الحقيقية في المدينة، فالمعالم السابقة الذكر بعيدة عن بعضها البعض نسبيا تفصل بينها مباني وشوارع مختلفة.

وقد وفق الفنان في رسم الجامع الكبير الذي يتوسط المدينة، سواء من حيث موضعه من المدينة أو من حيث شكل مئذنته المربعة التي تختلف عن باقي أنماط مآذن مساجد المدينة.

يحيط المدينة من الناحية الجنوبية الشرقية والشمالية الشرقية سور غير مرتفع كثيرا، وفي الواقع أن السور في الناحية التي تظهر في الصورة كان في الأصل ارتفاعه لا يتعدى قامة الرجل، على اعتبار أن المدينة لا تحتاج إلى سور في هذه الناحية لكونها محصنة بالخانق الصخري الذي يلتف حولها.

وفي الجانب الأيسر من الصورة توجد المناطق المحيطة بالمدينة التي رسمها الفنان في شكل تلال تتخللها مباني مقببة من طابق أو طابقين، يحتمل أنها كانت عبارة عن زوايا أو أضرحة، خاصة وأن الرسام اهتم برسمه للمدينة وإظهار المباني الدينية أكثر من المباني الأخرى، والصورة عموما رسمت بشكل تجريدي بعيدا عن الواقع، إلا أن الكتابات التوضيحية التي رافقت اللوحة سهلت من التعرف على المدينة وعلى ابرز معالمها.

المنظر الثاني:

وهي تمثل مدينة القاهرة، تقع اللوحة (أنظر الصور رقم42-43) في الرواق الشمالي الغربي المطل على حديقة النخيل، تعتبر من بين أجمل الرسومات الجصية بالقصر، والأكثر حفاظا على عناصرها ووحداتها.

صور الفنان في هذه اللوحة مدينة القاهرة على هيئة سفينة كبيرة، يتقدمها نهر النيل، يلتف حولها من الجهة اليمنى، تعلوها كتابة خطية لإسم (مصرة)، كإشارة إلى مدينة القاهرة، وقد استخدم الفنان اللون الأحمر الآجوري كأرضية لتنفيذ زخارفه، بينما الأزرق في رسم نهر النيل والأشجار، واللون الأبيض والأصفر والبرتقالي والبني للمباني والعناصر والوحدات المعمارية، ولتحديد الزخارف استخدم اللون الأسود.



الصورة رقم42 جانب لرسم مدينة القاهرة



الصورة رقم43: جانب آخر لرسم مدينة القاهرة

ولتنفيذ اللوحة لم يعتمد الرسام على أسلوب واحد، وكأنها نفذت من طرف أكثر من شخص، فقد جمعت بين الأسلوب الايزومتري[1] والرأسي والأفقي في رسم معالم المدينة، كما اعتنى فقط

[1])- الأسلوب الايزومتري: يعرف أيضا بالمنظور الدراسي لأننا نستطيع أن نستنبط من رسوماته الأطوال الحقيقية للبناء، وهو المنظور الذي يتساوى ويتوازى فيه كل ضلعين متقابلين ولا يراعى فيه قواعد القرب والبعد، ولا تستخدم فيه نقاط الهروب. عنه أنظر: محمد علي(أحمد رجب)، رسوم المسجد الحرام والمسجد النبوي وقبة الصخرة على الآثار والفنون العثمانية، بحث لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة، 1992 408.

بإبراز أهم معالمها وشوارعها، كالقلعة التي رسمها على أطراف وأعلى جزء من المدينة، وقام بإحاطتها بسور، يعلوا القلعة علم باللون الأزرق يتوسطه هلال ابيض، بالإضافة إلى مئذنتين قلميتين، وأسفل القلعة نجد كتابة على احد المباني تشير إلى جامع الأقمر(القمر) الذي يرجع إلى العهد الفاطمي(519 هـ/1125 م) [1].

وعلى الجانب الأيمن رسم معلمين بارزين. تعلوهما مجموعة من القباب والمآذن، وهما يمثلان مسجد الحسين ومسجد السلطان حسن (حسان)، رسما بشكل مكعب أوضح من خلاله الصحن الذي يتوسطهما، وأرفق كل منهما بكتابة توضيحية وفي جزئها السفلي مجموعة من البيوت البسيطة المتراصة التي فتحت فيها نوافذ مستطيلة وأبواب معقودة.

ومن أبرز العناصر التي رسمها المصور شارع السيوفية[2] في القاهرة، والذي نفذه بشكل تجريدي على شكل شريط من السيوف المعقوفة، إشارة منه إلى الشارع نفسه، وفي الطرف الآخر نجد جزءا من المدينة كتب فيه (مصرة العتيق) كإشارة إلى مدينة القاهرة العتيقة، وفي أسفلها مجموعة من الأبواب رسمت باللون الأسود، كتب على أحدها تعليق: "باب العتبة" يعلوا احد الأبواب المعقودة.

أما نهر النيل، فقد رسمه باللون الأزرق، ترسوا على أطرافه مجموعة من السفن الشراعية والقوارب والزوارق الصغيرة السادلة أشرعتها أو المرفوعة.

المنظر الثالث:

تمثل اللوحة(أنظر الصور رقم44، الشكل رقم11) رسم لمكة المكرمة والحرم الشريف بها) وهي من بين المواضيع التي شاعت في الفنون والمخطوطات الإسلامية، فقد ظهرت على مقعد قيتباي بالقاهرة، وبجدران الضريح الملحق بخانقاه شيخو بالصليبية بالقاهرة، وعلى جدران منزل الست وسيلة بالأزهر [3].

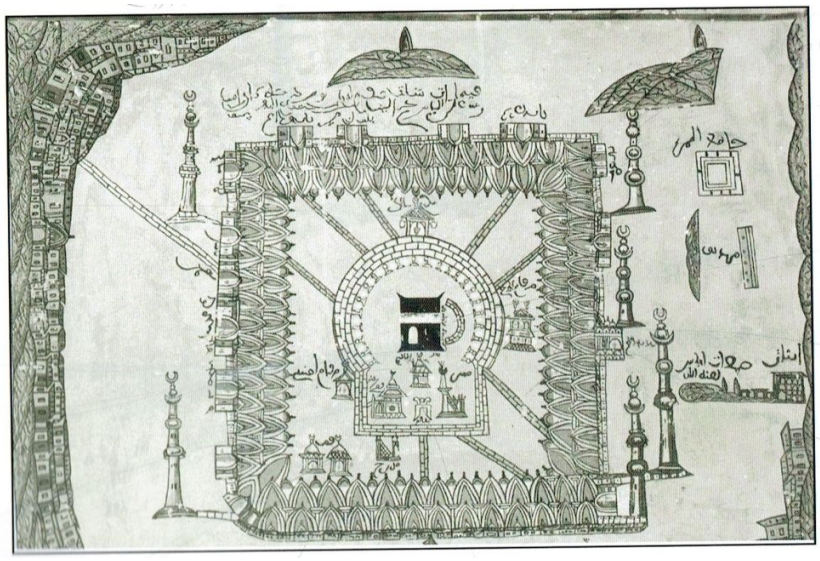
---

[1])- عثمان (محمد عبد الستار) اسات في العمارة العباسية والفاطمية،القاهرة ، د. : 2004-2005 : 343..

[2])- شارع السيوفية: يعتبر من أهم شوارع مدينة القاهرة، يرجع بناؤه إلى الفترة المملوكية اشتهر بصنع الخناجر والسيوف وهو ما يزال إلى يومنا هذا تباع على أطرافه الصناعات النحاسية. عنه أنظر: عبده (جمال محمد مصطفى)، دراسة اثرية معمارية للسواقي الملحقة ببعض المنشات المملوكية بمدينة القاهرة في ضوء المكتشفات الاثرية الحديثة، رسالة لنيل شهادة الماجستر في الاثار الإسلامية، قسم الاثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2010 3 843.

[3])- محمد علي(أحمد ر -)، المسجد الحرام بمكة المكرمة ورسومه في الفن الإسلامي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1- 1996 3 2613.

تعرضت هذه الصورة إلى تلف مس جانبا مهما منها، وهي تقع في الجناح الشتوي المشرف على حديقة النخيل من الجهة الجنوبية الشرقية في الضلع الجنوبي الغربي من صحن الجناح المذكور، تمثل مدينة مكة المكرمة والحرم المكي تعلوها كتابة بالتركية توضيحية، بالإضافة إلى شروح كتابية نفذت بالخط المغربي التي تعلو أجزاء الحرم التي تعرضت إلى التلف مما صعب من قراءتها.



الصورة رقم44: رسم لمكة المكرمة والكعبة المشرفة (عن خلف الله واخرون)

رسمها الفنان وفق المنظور الايزومتري ووفق فيه إلى حد ما، كما راع التناسب بين عناصر الحرم وإن رسم بعض عناصر المدينة في غير مكانها، واختفاء وعدم وجود بعض التفاصيل والعناصر.

ووفق المصور إلى حد ما في توزيع ورسم كل من المقام المالكي والحنبلي والحنفي وقبة العباس وقبة الخزنة الموجودة في الجهة الشرقية بالإضافة إلى المنبر الذي رسمه بشكل جانبي في إشارة إلى المنبر الرخامي الذي أرسله السلطان سليمان القانوني إلى المسجد الحرام في سنة 966هـ/[1] وقد رسمه وفق الطراز العثماني بحجم كبير يصل ارتفاعه إلى نفس ارتفاع الكعبة، كما نلاحظ أن الفنان لم يهتم بإبراز التفاصيل فلم يرسم جميع الأبواب وأهمل رسمها في الجهة الشرقية من الحرم، ورسمها بمنظورين أفقي ورأسي، كما أخطأ في وضع اتجاه بعضها ورسمها مقلوبة ومعكوسة وهو ما يتنافى مع قواعد الرسم الصحيح.

[1])- محمد علي(أحمد رجب)، المسجد الحرام بمكة المكرمة، المرجع السابق، ص78.

أما المآذن فقد رسم ستا منها فقط، في حين كان يقدر عددها سبعة في العهد العثماني، نفذها بأسلوب اصطلاحي رمزي لتبيين مواضعها لا غير، دون أن يعبر عن طرازها وأشكالها الحقيقية على الرغم من أنه بين أجزاءها، فهي متشابهة من حيث الرسم قلمية دائرية تتألف من ثلاثة طوابق تنتهي بهلالين، تختلف أطوالها من واحدة إلى أخرى، وهي بذلك تختلف عما في الواقع، فهي ذات طرز متعددة تعود إلى فترات مختلفة (مئذنة باب العمرة، مئذنة باب السلام، مئذنة باب علي، مئذنة حزورة، مئذنة مدرسة قايتباي، ومنارة السلطان سليمان خان) [1].

وقد نفذ المصور أسلوب الرسم الأفقي في رسم الأروقة والحدود الخارجية للمطاف والمماشي الموجودة بالصحن ورسم الكعبة، واستخدم الرسم الرأسي في رسم المآذن والقباب والعقود التي تتقدم الأروقة، أما الأبواب فرسمها رأسية وأفقية حسب الاتجاه، ورسم بعضها مقلوبا وهو ما يتنافى مع قواعد الرسم الصحيح مثلما أسلفنا الذكر.

كما أحيطت الصورة في الجهة اليسرى بإطار عبارة عن أطراف المدينة التي رسمها بوضعية مقلوبة تلتف قليلا نحو الجهة الغربية، وهي بنايات متراصة ذات طابق واحد، فتحت في واجهاتها توافد مستطيلة ومربعة الشكل، فوق تلال صغيرة، يقابلها في الجهة الشمالية تلال تعلو جهتها الشرقية مجموعة من البيوت، أما في الجهة الغربية فرسم جبلين.

ومما سبق يظهر أن الفنان وفق في رسم بعض معالم المسجد الحرام وفق ما كان عليه الحال بالنسبة للمسجد في تلك الفترة، بينما تبقى هناك تفاصيل أخرى يبدو أنه أهملها، وعناصر لم يوفق في تحديد مواضعها على مخطط المسجد في الرسم، والحقيقة أن هذا لا يعد نقصا من الفنان، فقد شاع مثل هذه المظاهر الفنية في رسم المسجد الحرام في الفن الإسلامي والمخطوطات[2]، حيث يختلف درجة توفيق كل فنان في تمثيل معالم المسجد وتوزيعها على الرسم بشكل دقيق يحاكي الواقع إلى حد ما.

المنظر الرابع:

يجسد المنظر(أنظر الصور رقم45) رسما للمسجد النبوي الشريف والمدينة المنورة، وهو يوجد في الجهة الجنوبية الغربية من الرواق المشرف على فناء الجناح الشتوي المنفتح على حديقة النخيل، رسم وفق المنظور الايزومتري والمسقط الأفقي والقطاع الرأسي.

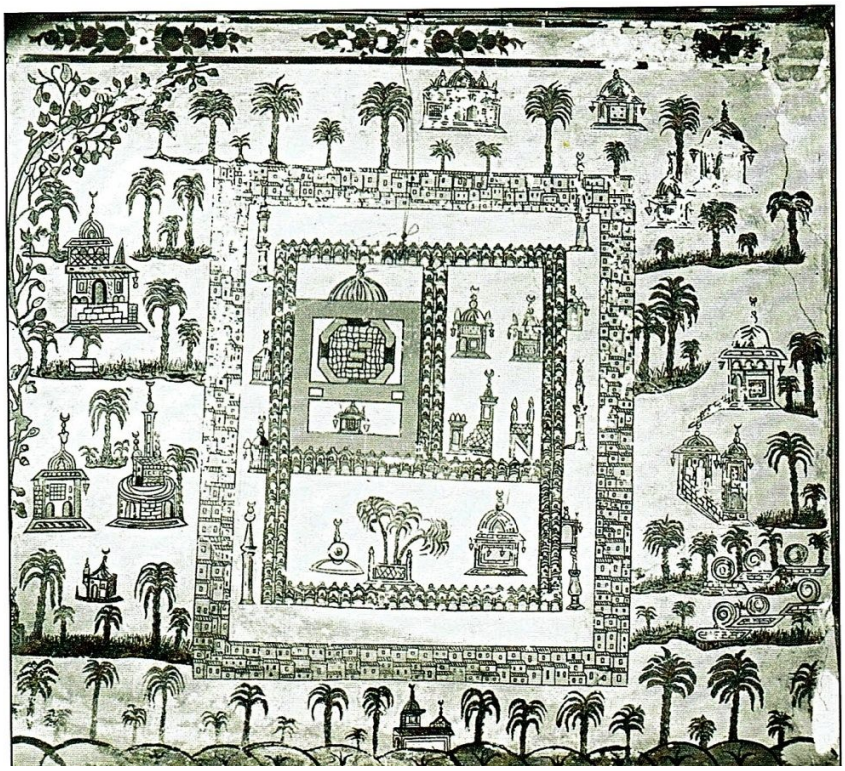
[1])- محمد علي(أحمد رجب)، المسجد الحرام بمكة المكرمة، المرجع السابق، ص90) 91 92.

[2])- عن رسومات المسجد الحرام في الفن الإسلامي أنظر: محمد علي(أحمد رجب)، المسجد الحرام بمكة، المرجع السابق، ص113: 114.

رسمت المدينة المنورة على هيئة مستطيل، مبانيها ذات طابق واحد أو متعددة الطوابق، متراصة وملتصقة ببعضها البعض فتحت بها نوافذ مربعة ومستطيلة الشكل تعلوها سقوف جملونية وهذا ما لا يتوافق مع الواقع، إذ أن سقوف المدينة مسطحة، قام بإحاطتها بمجموعة من بساتين النخيل والآبار المتناثرة هنا وهناك مع بعض المباني ذات القباب.

أما المسجد النبوي الشريف، فقد رسمه مستطيل الشكل، تحيط به من جميع جهاته ظلة من رواقين، تعلوهما قباب، وهو أمر مخالف لواقع المسجد، حيث أن جهة القبلة بها عشرة أروقة، والجهة الشرقية والشمالية بها ثلاثة أروقة، والغربية أربعة أروقة، وقد عمل الفنان على تقسيم المسجد إلى قسمين الجنوبي(العلوي من الرسم) يمثل ظلة القبلة، والقسم الشمالي (القسم السفلي من الرسم) يمثل الصحن، أما بالنسبة لظلة القبلة فلم يرسم الفنان سقفها ولم يقسمها إلى أروقة، فبدت وكأنها فناء مكشوف، حرصا منه على إظهار ما هو موجود بداخلها حتى ولو كان ذلك على حساب المنظور الحقيقي للرسم، وقد قام بتقسيمها إلى قسمين بواسطة ظلة تتألف من رواقين، جزء يمثل بيت الصلاة والآخر يمثل الروضة الشريفة، في حين الفاصل بينهما في أرض الواقع عبارة عن رواق واحد فقط.

أما في الجهة الغربية من ظلة القبلة رسم بوسطها محرابين، محراب النبي صلى الله عليه وسلم ومحراب سليمان، ورسمهما بشكل رمزي على هيئة مشكاة وهي بذلك تشير إلى أماكن المحاريب وهي بتموضعها هذا غير صحيح، ولا تتماثل مع الواقع لأنهما يلتصقان بجدار القبلة من الجهة الجنوبية، بينما الجهة الشمالية رسم فيها منبرا عثماني الطراز، يتمثل في منبر السلطان مراد العثماني الذي أهداه للمسجد، وعلى يمينه توجد دكة المبلغ، وإن كانت مرسومة بشكل رمزي.



الصورة رقم45: رسم للمدينة المنورة والمسجد الشريف (عن خلف الله واخرون)

في حين الجزء الشرقي من ظلة القبلة رسم فيها الروضة الشريفة بحجم كبير لا يتناسب مع حجم المسجد ومساحته، اتخذت شكلا مستطيلا، قسمت إلى ثلاثة أجزاء، الجزء الأول يمثل القبة التي تعلو الروضة، وبذلك فصلها عنها، فظهرت القبة وكأنها فوق رواق وليس فوق الروضة، وهو ما يتنافى مع قواعد المنظور، أما القسم الأوسط فيمثل الروضة الشريفة، ذات شكل مستطيل، بداخلها شكل مثمن يمكن أن يكون سياجا، فتحت في الروضة أربعة أبواب، ورسم بداخلها شبكة من المربعات ليظهرها وكأنها مسيجة، يتوسط هذه الشبكة ثلاثة قبور مستطيلة، كل قبر متطرف عن القبر الذي يليه جهة اليسار، وهي تمثل قبر الرسول صلى الله عليه وسلم، ثم قبر أبو بكر الصديق رضي الله عنه، يليه قبر عمر ابن الخطاب رضي الله عنه، والجدير بالذكر أن وضع القبور يتفق مع ما ذكره المؤرخون، من أن الرسول صلى الله عليه وسلم عندما دفن وجه رأسه إلى الغرب، ووجه الشريف إلى الجنوب، وأن أبو بكر رضي الله عنه دفن بجواره من الشمال رأسه خلف منكبيه، وعمر رضي الله عنه دفن بجوار أبي بكر رضي الله عنه ورأسه خلف منكبيه.

أما القسم الثالث من الروضة الشريفة، فهو مستطيل الشكل،وتمثل مقصورة السيدة فاطمة رضي الله عنها، والتي قيل أن بداخلها قبر السيدة فاطمة، وان كان بعض العلماء يشككون في أن

ذلك قبرها[1] ، وقد رسم الفنان محراب داخل المقصورة وهذا ما يتناف مع الواقع فلا يوجد بها محراب.

أما صحن المسجد فرسم مستطيلا، يتطابق مع شكله في الواقع، طوله يساوي ضعف عرضه، بداخله رسمت قبة الزيت تحمل أربع مشكاواة، وهي القبة المخصصة لخزن الزيت اللازم لإنارة مصابيح المسجد النبوي، وهي محرفة عن موضعها في الواقع نحو اتجاه الغرب والحقيقة أنها تتوسط القسم الشمالي من الصحن، كما رسم الفنان بستان فاطمة على شكل ثلاث نخلات تنبثق من مساحة مستطيلة على هيئة سياج، وبجواره من الجهة الشرقية رسم بئر زمزم على هيئة مستديرة يعلوه هلال.

كما رسم الفنان خمسة مآذن تتشابه تقريبا فيما بينها وفق الفنان في إبراز طرازها، ، وجميعها في الأصل على الطراز العثماني حيث تعرضت لتجديدات في هذا العصر لها قمم مخروطية ما عدا المئذنة الموجودة بالزاوية الجنوبية الشرقية من المسجد بجوار القبة الخضراء فهي على الطراز المملوكي والتي رسمها مغايرة بمقارنتها بالنماذج الأخرى، وعلى الرغم من ذلك رسمها مجردة رمزية تدل على مواضعها، دون إعطاء أهمية لطرازها وشكلها الحقيقي، وهي كما يلي:

1. مئذنة السلام في الجهة الجنوبية
2. المئذنة الرئيسية في الجهة الجنوبية الشرقية
3. المئذنة الخشبية المعروفة بالمجيدية في الجهة الشمالية الغربية
4. المئذنة السليمانية في الجهة الشمالية الشرقية.
5. مئذنة باب الرحمة في منتصف الضلع الغربي[2]

أما بالنسبة للأبواب فلم يهتم الفنان برسمها ولا بتحديد مواضعها، وعليه فإن رسم المدينة جاء بسيطا خاليا من التعقيد، حيث كان رسمها بهدف إبراز معالم المسجد، كالروضة وبيت الصلاة والصحن وتحديد أهم مكوناتها ووحداتها دون إبراز تفاصيلها على ما هو معهود في رسومات أخرى بالمخطوطات الإسلامية، ورسوم الفريسكو التي شاعت خلال تلك الفترة، فقد نفذت العناصر بأسلوب تجريدي بعيد عن أشكالها الحقيقية[3].

---

[1])- محمد علي(احمد رجب)، المسجد النبوي بالمدينة المنورة ورسومه في الفن الإسلامي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1- 2000 95.

[2])- نفسه، ص90 91 92.

[3])- عن رسومات المسجد النبوي في المخطوطات والفريسكو أنظر: محمد علي(احمد رجب)، المسجد النبوي، المرجع السابق، ص85-106 5 270.

وقد 2000 اللوحة من الأعلى بشريط من أزهار الورد بالون الأحمر والأخضر على أرضية بيضاء أما من الأسفل فقد 2000 بصف من التلال ينمو عليها نباتية شديدة التحوير وأشجار النخيل توسط الشريط بناية تعلوها قبة، وعلى الجانب الأيسر من اللوحة ترتفع شجرة البلوط تتفرع منها سيقان وفروع رفيعة تبرز منها وثمار البلوط.

/ رسوم العناصر المعمارية:

لم يكتف الفنان بزخرفة قصر أحمد باي برسوم العمائر والمناظر الطبيعية التي تحيط بالمدن والعمائر، وإنما نجده استغل بعض العناصر المعمارية في إثراء مواضيع زخرفية أخرى، خاصة منها العناصر النباتية، ولعل أهم العناصر المعمارية التي استخدمها الفنان كعنصر زخرفي الأعمدة وتيجانها والعقود(أنظر الصور رقم46-49)، في بعض الأحيان تكون الأعمدة والعقود الزخرفية التي تعلوها تشكل الموضوع الأساسي للزخرفة، وهي في شكل بائكة من العقود ترتكز على أعمدة ذات بدن دائري وقواعد وتيجان تجريدية، ورسمت العقود بواسطة أقواس السهام متقابلة أحيانا ومتدابرة أحيانا أخرى، تتخللها أشكال على هيئة حرف (S) اللاتيني، وفي فتحة العقد توجد ما يشبه زهرة الانتيمون محورة والقواقع البحرية متأثرة بطراز الباروك والركوكو الذي ساد عصر النهضة تتخللها تشكيلة من الأشجار المثمرة والغير مثمرة كأشجار البرتقال والليمون والإجاص والسرو، أو المزهريات والطاولات.

وفي بعض الحالات حلت أنصاف ورقية معقوفة الأطراف محل أقواس السهام، تتصل ببعضها البعض بواسطة أوراق الانتميون، ورسمت فيها الزخارف محورة .



الصورة رقم46: بائكة زخرفية



الصورة رقم47: بائكة زخرفية

ولعل أجمل نموذج لهذا الشكل الزخرفي، هو تلك البوائك الزخرفية التي تزين إيوان غرفة فاطمة بنت الباي بالطابق العلوي من جناح حديقة البرتقال.



الصورة رقم48: بائكة زخرفية



الصورة رقم49: بائكة زخرفية

وفي شكل آخر نجد الفنان رسم عقودا مفصصة زخرفية، ثلاثية الفصوص أو أكثر، وفي شكل آخر رسم بائكة من عقدين مفصصين من دون أن يرتكز العقدان على أعمدة، تتخللها تشكيلة من العناصر النباتية المحورة والطبيعية وعنصر المزهريات.

/ الرسوم الهندسية:

تعتبر العناصر الهندسية من أبرز عناصر الزخرفة الإسلامية، وقد كان ظهورها في الفن بصفة عامة منذ العصور القديمة، إلا أنها شهدت تطورا بالغا خلال العصور الإسلامية، ومما لا شك فيه أن اهتمام الفنان المسلم بهذه العناصر راجع إلى كراهية الدين الإسلامي لتصوير الكائنات الحية، ومن ثم انصرف الفنان إلى الزخارف الهندسية والنباتية[1].

تتألف الرسوم الهندسية عادة من خطوط متنوعة مستقيمة ومنكسرة ومتعرجة، وأشكال مضلعة من المثلثات والمربعات والمستطيلات والمعينات ومتعددة الأضلاع، وأشكال دائرية، وأخرى نجمية، تتداخل فيما بينها أو منفردة، داخل أشرطة طولية أو دائرية أو مجمعة داخل حشوات، أحيانا استخدمت في تأطير مواضيع زخرفية وأحيانا أخرى تشكل العنصر الأساسي في الموضوع، وفي كثير من الحالات تجتمع بعناصر زخرفية أخرى خاصة منها النباتية ليتشكل منها موضوعا زخرفيا متكاملا.

تتسم العناصر الزخرفية الهندسية بقصر أحمد باي بالبساطة وعدم التعقيد، والتكرار والتناظر، وقد نفذها الفنان في غالبية الرسوم كعنصر زخرفي يؤطر المواضيع الزخرفية الأخرى والتي في

[1])- لمعي (صالح مصطفى)، التراث المعماري الإسلامي في مصر، دار النهضة للطباعة، بيروت، ص46. انظر أيضا: محمد (مصطفى عبد الرحيم)، ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997: (25-26. أسامة (النحاس)، الوحدات الزخرفية الإسلامية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص3. لعرج (عبد العزيز محمود)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، 66.

الغالب ما نجدها في شكل مناظر طبيعية أو زخارف نباتية مجردة، وفي بعض الحالات يكون العنصر الهندسي هو الشكل الزخرفي المحوري في الموضوع، ولهذا النوع أمثلة عديدة في القصر حيث نجد الفنان لجأ إلى رسم شبكة من الأشكال الهندسية كالمربعات والمضلعات والدوائر المثمنة والنجوم، وأشكال أخرى هندسية غير منتظمة، تربط بينها خطوط مستقيمة منفردة ومزدوجة، وفي كل الأحوال نفذت هذه الأشكال في صورة أشرطة قد تزينها من الداخل أشرطة زخارف نباتية، وقد يكتفي الفنان أحيانا بتلوينها فقط.

استخدم الفنان في تنفيذ الزخارف الهندسية تشكيلة من الألوان المتعددة، حيث نجده أحيانا استخدم اللون الأزرق محددا باللون الأسود في غالبية الأحيان، وقد يضيف إليه خطا باللون البني، أو اللون الأصفر والأبيض.

تتوزع الزخارف الهندسية بالقصر في غالبيتها على الجدران المطلة على حديقة البرتقال والحوض، وفي أغلب الغرف والقاعات، يمكن تمييز ستة أشكال زخرفية متباينة نورد بعضا منها في ما يلي:

الشكل الأول:

يوجد هذا الشكل(أنظر الصورة رقم50) في الجدران المطلة على الحوض بالطابق السفلي، وهو يتسم مثلما يظهر في الصورة أدناه أن الفنان قسم المساحة الزخرفية وهي الجزء العلوي من الجدران إلى شبكة من المربعات القائمة على رؤوسها، حيث قام برسم سلسلة من الأشرطة الزخرفية الهندسية المستقيمة تنطلق من أسفل اللوحة الفنية وبشكل شاقولي إلى أعلى اللوحة، تتقاطع مع سلسلة من الأشرطة المماثلة لها، مكونة من تقاطعها المربعات ويتخلل هذه الأخيرة في الأسفل والأعلى شريط من أنصاف مربعات أو مثلثات قائمة تستند قاعدتها إلى الإطار.

وقد زينت اللوحة الفنية بإطار زخرفي هو الآخر في شكل شريط أفقي، وهو يضم بداخله على غرار باقي الأشرطة التي تتشكل منها المربعات زخارف نباتية. عبارة عن شريط مؤلف من سيقان مورقة ومزهرة.



الصورة رقم 50: رسوم هندسية بقصر أحمد باي

ويتشابه هذا التصميم الزخرفي مع تصميم آخر نجده في القاعة التي تقع في الجهة الشمالية الغربية بالطابق العلوي من جناح الحوض، وقد تعرض إلى تلف كبير لدرجة يصعب أخذ صورة مكتملة له، ويكمن التشابه من حيث فكرة رسم مربعات بواسطة أشرطة شاقولية متقاطعة، تتوسطها أزهار الورد، في حين تختلف عن الشكل الأول في كون أن الأشرطة في هذا الشكل جاءت ملساء وخالية من الزخارف، وهي ملونة باللون الأحمر القرميدي، في حين رسمت في الشكل السابق زخارف نباتية مورقة ومزهرة داخل الأشرطة على أرضية لونت باللون الأبيض، كما تختلف عنها من حيث شكل الزخارف النباتية التي رسمت داخل المربعات، والتي جاءت في هذا الشكل على هيئة باقة من الورد، نفذت باللون الأصفر والأحمر والأخضر، وبالإضافة إلى هذا فقد جاء الموضوع الزخرفي في الشكل السابق على أرضية ذات لون أحمر قرميدي، في حين لونت أرضية الموضوع الزخرفي في الشكل الثاني بلون أزرق.

الشكل الثاني:

يتشكل من مجموعة من المربعات والمضلعات الخماسية والسداسية تربط بينها أشرطة(أنظر الصورة رقم51)، وهي منسقة في شكل سلسلتين متوازيتين من المربعات تتناوب مع مضلعات خماسية تستند قاعدتها إلى الإطار، يفصل بينها سلسلة وسطى مشكلة من المضلعات السداسية، وقد رسمت هذه الأشكال بواسطة أشرطة لونت باللون الأزرق، وهي خالية من الزخرفة على عكس اللوحة السابقة، وحددت أطرها باللون البني ثم باللون الأسود، وبداخل الأشكال الهندسية رسم الفنان زخارف نباتية وفق صورتين، الأولى عبارة عن زهرة ثمانية البتلات مركبة بيضاء وزرقاء اللون، أما الصور الثانية فهي عبارة عن زهرة تبرز منها سيقان أفعوانية الحركة تتخللها مراوح نخيلية نفذت باللون الأزرق، أما إطار اللوحة العلوي فهو يتألف من شريط أفقي رسمت فيه سلسلة من السيقان المورقة،

نفذت باللون الأزرق، تنتهي بوردة بيضاء، بينما لونت أرضية الشريط باللون الأبيض وأطره باللون الأزرق ثم الأبيض.

تتوزع زخارف هذا الشكل على الجدران المطلة على حديقة البرتقال، بداية من الجدار الشمالي الغربي، والجدار الشمالي الشرقي ورواق الطابق العلوي الذي يربط بين غرفة فاطمي بنت الباي والجناح الذي يتوسطه الحوض المائي.



الصورة رقم51: رسوم هندسية بقصر أحمد باي

الشكل الثالث:

في هذه اللوحة(أنظر الصورة رقم52) يظهر نوع من الأشرطة الزخرفية الهندسية، والتي قام فيها الفنان برسم عناصر مثمنة تنطلق من منتصف أضلاعها الأربعة الثانوية أشرطة باتجاه مائل مستقيمة لتلتقي بنصف العنصر المثمن علوية وسفلية، وبداخل الأشرطة رسمت أشرطة زخرفية نباتية، تتوسط المثمنات باقات من الورود والأزهار كالأقحوان واللاله والقرنفل والنرجس.



الصورة رقم52: رسوم هندسية بقصر أحمد باي

وقد استخدم الفنان تشكيلة من الألوان تشمل اللون الأسود الذي حددت به الوحدات الزخرفية، واللون الأبيض كخلفية داخلية للأشرطة، بينما استعمل اللون الأزرق لأرضية الموضوع، ورسمت الزخارف النباتية باللون الأزرق الفاتح والأخضر والأصفر والأحمر.

وقد استخدم الفنان هذه التشكيلة الزخرفية في زخرفة الجزء العلوي من الجدران الداخلية للقاعة الشمالية الشرقية من الجناح المخصص لإقامة الباي خلال فصل الشتاء، في زخرفة الجزء العلوي من جدران الطابق العلوي المطلة على الحوض إلا أن هذه الأخيرة (أنظر الصورة رقم53) تختلف عن سابقتها من حيث العناصر النباتية، ولون الأرضية الذي أصبح أزرقا) والأشرطة النباتية أصبحت مورقة ومزهرة تتخللها حبات الكرز داخل الأشرطة، في حين رسم في المساحات الأخرى مزهريات أو عنصر السلال التي تنبثق منها أزهار القرنفل والأقحوان وورود مختلفة مثلما يظهر في الصور التالية:



الصورة رقم53: رسوم هندسية بقصر أحمد باي

الشكل الرابع:

يقع هذا الشكل(أنظر الصورة رقم54) في القاعة الجنوبية الشرقية من الطابق السفلي بجناح الحوض، وهي تتشكل من شبكة من النجوم الثمانية الرؤوس تتبادل مع أشكال هندسية في شكل علامة "×"، رسمت هذه الزخارف بأشرطة زرقاء تؤطرها خطوط لونت باللون الأسود، يليها شريط باللون الأصفر مؤطر بخطوط سوداء اللون، يتوسط النجمة شكل باقة من الأزهار، وبداخل الأشكال الهندسية الأخرى رسم مربع في أركانه انكسار نحو الداخل تتوسطه زهرة.



الصورة رقم54: رسوم هندسية بقصر أحمد باي

الشكل الخامس:

أمثلة هذا الشكل(أنظر الصورة رقم55) قليلة جدا، حيث نجده يزين القاعة الجنوبية الشرقية التي تنفتح على الحوض في الطابق السفلي، وهو عبارة عن شبكة من مربعات منفذة بأسلوب انسيابي، جاءت أضلاعها مقوسة، وأركانها بارزة إلى الخارج، تتداخل وتترابط هذه المربعات فيما بينها، نتج عن ذلك مربعات صغيرة في الأركان الخارجية للمربع الكبير، وقد رسمت بواسطة أشرطة رشيقة لونت باللون الأحمر وإطار باللون الأسود، وفي مركز المربعات الكبيرة رسمت باقة زهرية صغيرة مشكلة من ثلاث سيقان تنبثق عنها أزهار وأوراق، لونت باللون الأخضر البني والأحمر، والأزرق على أرضية بيضاء، وباتجاه المركز تنطلق في ما يشبه أوراق الأكانتس محورة تبرز من أركان المربعات، في حين رسمت في مركز المساحات الفاصلة بين المربعات زهرة استعلمت فيها نفس التشكيلة من الألوان على أرضية صفراء، لونت باللون البني والأخضر والأزرق.



الصورة رقم55: رسوم هندسية بقصر أحمد باي

أما بخصوص الأشكال الهندسية الأخرى والتي استخدمت كعنصر ثانوي في الموضوع الزخرفي، فنجدها في غالب الأحيان في شكل أشرطة مستطيلة تؤطر الموضوع الزخرفي، وفي الغالب ما يكون هذا الشريط متضمنا لزخارف نباتية، كما نجده في أحيان كثيرة يؤطر حشوات زخرفية تنوعت أشكالها ومواضيعها قد تكون ذات شكل مربع أو مستطيل أو دائري أو متعدد الأضلاع، وقد تنوعت تلك الأشرطة سواء من حيث الزخارف من حيث الألوان.

/ الزخارف النباتية:

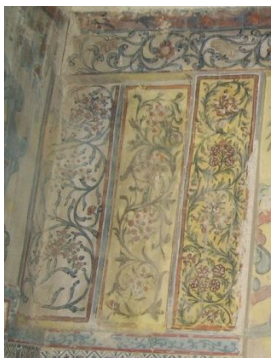
يمكن تمييز ثلاث مجموعات زخرفية من حيث طبيعة مواضيعها العامة، المجموعة الأولى رسمت فيها مزهريات واصيصات متنوعة مختلفة الأحجام: تنبثق عنها باقات مورقة ومزهرة من أزهار اللالله والقرنفل والأقحوان والورد والرمان، أو باقات الأزهار المحزومة بأشرطة على شكل العقود، وحول هذه المزهريات رسوم نباتية وهندسية.

بينما المجموعة الثانية(أنظر الصورة رقم56-57) تتألف من مناظر طبيعية بأسلوب قرب إلى الواقعية داخل جامات دائرية أو بيضوية الشكل، بداخلها حقول لأزهار متنوعة تمتد على امتداد البصر، والموضوع كله داخل إطار مربع أو مستطيل- بيضوي تزينه فروع ملتفة متداخلة تنبثق منها مراوح نخيلية وأنصافها، أو تحيط بها عناصر نباتية لفروع تشكل عناصر وأشكال هندسية متاثرة بطراز الركوكو.

المجموعة الثالثة (أنظر الصورة رقم58) عبارة عن فروع تلتف حول بعضها البعض مورقة ومزهرة، تتخللها تشكيلة من الأزهار كاللالله والقرنفل والورد، أو ينمو منها نوع واحد من الأزهار، أو عبارة عن فروع نباتية تتخللها مراوح نخيلية وأنصافها متأثرة بطراز الباروك والرومي نذكر منها النماذج التالية:



الصورة رقم56: رسوم نباتية بقصر أحمد باي



الصورة رقم57: رسوم أشرطة نباتية بقصر أحمد باي



الصورة رقم58: رسوم أشرطة نباتية بقصر احمد باي

النموذج الأول:

استخدم هذا النموذج(أنظر الصورة رقم59) في زخرفة الأجزاء العلوية للخزائن الجدارية والنواف والأبواب، تظهر فيه مزهرية ذات قاعدة عريضة ثم تضيق بشكل رفيع جدا نحو البدن، وهذا الأخير منتفخ تعلوه رقبة واسعة، وفوهة عريضة تخرج منها باقة من السيقان المورقة والمزهرة، وقد رسمت هذه المزهرية في وسط إطار زخرفي مشكل من أنصاف أوراق تنتهي بعناصر حلزونية، تتداخل الفروع فيما بينها مشكلة ما يشبه القلب المعكوس تتوجها زهرة الانتيمون، والزخارف متأثرة بطراز الباروك والركوكو، وقد نفذت الرسوم باللون الأزرق والأحمر القرميدي والأبيض على أرضية صفراء، مثلما هو موضح في الصورة التالية:



الصورة رقم59: رسوم مزهريات وزخارف نباتية بقصر أحمد باي

النموذج الثاني:

في هذا النموذج(أنظر الصورة رقم60-61) يظهر الثراء الفني والزخرفي أكثر من النموذج السابق، وإن كان الموضوع يقوم على نفس الأشكال والعناصر الزخرفية تقريبا، حيث نجد أوراق تؤطر المزهرية لكنها بدلا من الشكل القلبي للإطار صارت تلك الأوراق ترتكز على أعمدة مشكلة في ما يشبه البائكة المعقودة، أما المزهرية فهي مشابهة للأولى غير أن تفاصيلها الزخرفية مختلفة، فضلا

عن الباقة التي تنبثق منها والتي تكثر فيها أزهار اللاله والورد والقرنفل وكف السبع تتنوع أكثر مما نراه في الصورة السابقة.



الصورة رقم60: رسوم مزهريات وزخارف نباتية



الصورة رقم61: رسوم مزهريات وزخارف نباتية

هـ/ الرسومات الآدمية والحيوانية:

تعتبر الرسوم الآدمية والحيوانية بقصر أحمد باي قليلة جدا إذا ما قورنت بالعناصر الأخرى، إلا أنها تميزت بالثراء والتنوع، وانحصر تواجد معظمها في إحدى الغرف الجانبية بجناح الحريم بالطابق العلوي المطل على حديقة البرتقال: وهي منفذ على مستويات تختلف مواضيعها من مستوى إلى آخر، ومن جدار إلى آخر.

-**الجدار الأول:** وهو المقابل لمدخل الغرفة، يحتوي على ثلاثة مستويات(أنظر الصورة رقم62) **المستوى الأول** يتألف من قطيع من الغنم رسمت بشكل متتالي من الخرفان والنعاج والكباش، عمل الفنان على رسمها بأحجام متباينة حتى يوضح الاختلاف بين كل نوع وآخر، يتخلل المنظر رسوم أشجار الصنوبر الضخمة، والموضوع ككل نفذ على أرضية عشبية مخضرة.

المستوى الثاني يمثل رحلة صيد لشخصيات ذات ملامح تركية بشوارب طويلة وعينين كبيرتين سوداوين متسعتين، وملابس عربية، بعضهم على أحصنة سوداء وبنية، والبعض الآخر يقفون في آخر الصورة وكأنهم ينظرون إلى الأشخاص الذين يمتطون الجياد الحاملين بنادق في أيديهم اليمنى، وقد نفذ الموضوع فوق أرضية زرقاء تتخللها شجيرات صغيرة رسمت بشكل تجريدي يتوافق مع ما هو معهود في اللوحات الزيتية.

أما **المستوى الثالث** فهو عبارة عن قطيع من الأبقار، وقد رسمت الواحدة تلوى الأخرى بلون بني يوجد أسفل كل واحدة منها عجل صغير لتحديد نوعها يتقدمها ثور أسود، نفذت على أرضية زرقاء شبيهة بأرضية المستوى السابق.



الصورة رقم62: رسوم آدمية وحيوانية بقصر أحمد باي

-**الجدار الثاني:** يقع إلى اليمين من الداخل إلى الغرفة، يضم ستة مواضيع(أنظر الصورة رقم63)، قسمت إلى ثلاثة أجزاء على مستويين، أجزاء كبيرة منه تعرضت إلى التلف إلا أننا استطعنا التعرف على بعض عناصره، والبعض الآخر لم يكشف عنه حتى يومنا هذا، **مستواه الأول** يتألف من ثلاثة مواضيع، الأول يتألف من قافلة من الجمال تحمل على ظهورها الهودج بداخله فتا متبرجة، يقود الجمال عبيد ذو بشرة سوداء، وملابس عربية، على رؤوسهم شاشية من النوع الشائع بالشرق الجزائري.

أما الموضوع الثاني فهو عبارة عن كشك تعلوه قبة ذات قنوات يعلوها طاووس لون بالأسود، تتقدم الكشك امرأة متبرجة جالسة على كرسي، تشبه هذه اللوحة ما هو موجود في زخارف الفريسك بالقصور العثمانية التركية باستانبول.

في حين الموضوع الثالث لا يظهر منه سوى حيوان خرافي غير واضح المعالم بشكل جيد، قد يكون حيوانا مشكلا من جسد حصان أو أسد جالس ووجه دائري قمري يشبه وجه الإنسان، نفذ على أرضية في شكل شريط أزرق زينت الخلفية بشجرة كبيرة من الصفصاف.

أما المستوى الثاني فيتألف من موضوعين، الأول عبارة عن حظيرة تمثل ديك رومي مع صياصنه، بينما الموضوع الثاني فهو عبارة عن رسومات لدجاج استخدم في رسمها اللون الأبيض والأحمر، وهي من أجمل صور القصر لدقة تنفيذها ومطابقتها للواقع.



الصورة رقم63: رسوم آدمية وحيوانية بقصر أحمد باي

-**الجدار الأيسر**: لا يظهر من هذه الجدارية شيء كثير، حيث يبدو من الجزء الظاهر أنها تتألف من مستويين(أنظر الصورة رقم64)، المستوى الأول يضم صورة لفلاح ذو ملامح تركية بشاربين طويلين وعينين كبيرين وواسعين سوداوين اللون، يقوم بعملية البذر.

بينما في المستوى الثاني نجد صورة لصياد يوجه بندقيته نحو الأمام. حيث يوجد أرنبا متقابلان أكبر حجما من الصياد ذاته ليوضح الرسام المسافة والبعد بين الصياد والأرنبين أسلوب المنظور العادي[1]، وقد نفذت هذه المواضيع على شريط أزرق تتخلله حشائش تجريدية.

[1])- أسلوب المنظور العادي: يعرف أيضا بالمنظور الحقيقي والواقعي لأنه يعبر عن الواقع، وهو المنظور الذي يراعى فيه قواعد القرب والبعد ويكون الضلع القريب أكبر من الضلع البعيد. عنه أنظر: محمد علي(أحمد رجب)، رسوم المسجد الحرام، المرجع السابق، ص402.



الصورة رقم64: رسوم آدمية وحيوانية بقصر أحمد باي

وبالإضافة إلى المواضيع السابقة، فقد تخللت أروقة القصر العديد من الطيور التي تعلوا القباب والأشجار، ولم نستطع تحديد أصنافها فيما عدا الطاووس.

نفذت الزخارف الحيوانية والآدمية بتشكيلة من الألوان، الأبيض والأزرق والأحمر والبني والبرتقالي والأسود، وحددت باللون الأسود، أما الأرضية فقد جاءت إما على شكل خط مستقيم تنموا منه حشائش وشجيرات صغيرة، أو شريط تفصل بين المستويات والمواضيع، يؤطرها في جزئها العلوي شريط تتوسطه أفرع لأزهار الورد.

.- الرسومات الكتابية:

تعتبر الزخارف الكتابية بتقنية الفريسكو بالقصر قليلة يمكن حصرها فيما يلي:

الكتابة الأولى:

تقع هذه الكتابة (الصورة رقم65) فوق مدخل يفضي إلى سلم هابط يوصل إلى القاعات والغرف التي بجوار الإصطبل في الطابق الأرضي من القصر، نفذت بخط الثلث متداخلة أحرف كلماتها مشكلة دائرة في محيطها الخارجي ونجمة سداسية في المركز.

غير أن نصها غير مقروء بسبب تعرضها للتلف، وقد وجدنا لهذه الكتابة ما يشبهها في ضريح مؤسس زاوية عبدالرحمن باش تارزي بقسنطينة، والكتابة في محتواها تضم أسماء أهل الكهف، والمتمثلة في كل من:

مكسلمينا، يمليخا، مرطونس ، بنيوتس، ساربونس ، دوانوانس، كندسلططنوس ، كلبهم "قطمير"

وقد ورد ذكر أسماء أهل الكهف في أكثر من تفسير مرويا عن ابن عباس رضي الله عنه، حيث يذكر الطبري بناء على هذه الرواية أسماء أهل الكهف ثمانية، وتاسعهم كلبهم كما يلي[1]:

1	مكسلمينا، وكان أكبرهم، وهو الذي كلم الملك عنهم
2	محسيميلنينا
3	يمليخا
4	مرطوس
5	كشوطونش
6	بيرونس
7	دينموس
8	بطونس
9	قالوس



الصورة رقم65: كتابة أسماء أهل الكهف

الكتابة الثانية:

توجد هذه الكتابة(الصورة رقم66) بأعلى إطار باب بالطابق الأرضي من جناح حديقة البرتقال5 نفدت باللون الأسود على أرضية صفراء، وهي عبارة عن البسملة، كتبت بخط الطغراء، وبالباب المجاور له نجد اسم الجلالة نفذ بخط النسخ المغربي باللون الأسود على أرضية ذهبية.

[1])- تختلف النصوص التاريخية في تحديد وضبط الأسماء بشكل دقيق، حيث يكتب مكسميلينا باسم: "مكسملينا" : ""مكسلمينيا" "محسيميلنينا" يكتب بـ: "محسميلينا" : ""محسيلمنينا" : ""محسملينا" : ""مخسيلمينيا" : ""مخشلمينا"، ويمليخا يكتب أيضا "تمليخا"، ويكتب مرطوس بـ"مرطونس"، ويكتب كشوطوش أيضا بـ "كسوطونس" : ""كشطونش" : ""كسطومس" ""كفشطيوس"، ويكتب بيرونس بـ: "بيدونس" : ""نيرويس" : ""ينيونس"، ويكتب دينموس بـ: "دينومس" : ""داسيوس" ""ديموس"، ويكتب بطونس بـ: "يطونس" : ""بطيونس" : ""بطيوس" : ""بطنيوس"، ويكتب قالوس بـ: "حالوش" وهو اسم كلبهم، وفي روايات أخرى يعرف اسم الكلب بـ"قطمير" : ""حمران". حول هذا الموضوع أنظر: الطبري(ابو جعفر محمد بن جرير)، تفسير الطبري جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والاعلان، القاهرة، 2001/1422 15 165-166. الطبري(ابو جعفر محمد بن جرير)، تاريخ الطبري تاريخ الرسل والملوك، دار المعارف بمصر، ط2- 1967 6 21 51-10. ابن الأثير(ابو الحسن علي)، الكامل في التاريخ، تحقيق ابو الفداء عبدالله القاضي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1. 1987/1407 6 11 2741-277.



الصورة رقم66: رسم لكتابة بخط الطغراء بقصر أحمد باي

الكتابة الثالثة:

عبارة عن أسدين متقابلين(الصورة رقم67)، تختلف الكتابة من أسد إلى آخر لم نستطع قراءتها، وإن كنا نعتقد أن الأسد الموجود بالجهة اليمنى عبارة عن شهادة التوحيد: "أشهد أن لا إله إلا الله"، بينما الأسد الثاني الموجود في الجهة اليسرى فكتب فيه الشطر الثاني من الشاهدة: "وأشهد أن محمدا رسول الله".



الصورة رقم67: رسم لكتابة زخرفية بقصر أحمد باي

الكتابة الرابعة:

توجد بالإطار العلوي من المدخل بالباب الأوسط بالطابق الأرضي المطل على حديقة البرتقال، عبارة عن كتابة(الصورة رقم68) منفذة بخط النسخ المغربي، مؤلفة من اسم الجلالة "الله" في الطرف الأيمن من الباب، في حين كتب اسم الرسول صلى الله عليه وسلم "محمد" في الطرف الثاني.



الصورة رقم68: رسم لكتابة بقصر أحمد باي

الكتابة الخامسة:

توجد هذه الكتابة(الصورة رقم69) في أعلى الإطار الرخامي لمدخل القاعة الشمالية الغربية بالطابق العلوي لجناح الحوض، وزعت على ثلاثة خراطيش أفقية، وقد كتبت بخط الثلث باللون الأبيض على أرضية زرقاء، إلا أن نصوص هذه الكتابة تعرضت للتلف، ولم يبق منها غير جزء من الخرطوش الثالث، وللأسف لم نتمكن من قرائتها ما عدا كلمة: "الرجيم" : "الرحيم"، وكلمة "ألف".



الصورة رقم69: كتابة بقصر أحمد باي

9/ مواضيع مختلفة اخرى:

1/1-:المزهريات:

تعتبر المزهريات من العناصر الأكثر استخداما في القصر، فقد استخدمت تشكيلة من المزهريات والاصيصات البسيطة والمزخرفة، نفذ معظمها بعناصر نباتية، تنموا منها تشكيلة من الأفرع المورقة والمزهرة: نفذت بأسلوب تجريدي أو جمعت بين التجريدي والواقعي.

ومن تلك المواضيع المزهريات(الصور رقم46-61) الستة التي تتكرر في معظم أواوين القصر داخل عقود، نفذت بعناصر نباتية وأقواس السهام موضوعة فوق الطاولات61 من دونها، ذات أشكال مختلفة على شكل اصيصات بقواعد أو دونها أو مزهريات ذات قاعدة كأسية مثلثة مقلوبة تنتهي ببدن منتفخ دائري ذات رقبة رفيعة، تنتهي بفوهة متسعة دون مقابض،61 بمقابض على هيئة

نصف مراوح نخيلية معقوفة الأطراف على شكل حرف آس اللاتيني(S)، نفذت اللوحة باللون الأزرق بدرجاته والأبيض والأحمر والأصفر.

2-/ السفن:

تعتبر من أكثر المواضيع المستخدمة في أروقة القصر دونا عن الغرف، حيث اختلفت أشكالها وأحجامها ووظائفها، الصغيرة والكبيرة منها2 سفن حربية وتجارية وأخرى خاصة بالصيد، عبارة عن قوارب ومراكب وسفن(الصورة رقم70) ذات المجاديف والأشرعة (الفرقاطة)) أو الخالية منها وسفن ذات الطوابق التي تتخللها فتحات المدفعيات (الغليوطة)) رسمت في وضعيات مختلفة بعضها يبحر في عباب البحر، والأخرى راسية في الشاطئ أو واقفة وسط البحر أو في الأنهار، وروافد أشرعتها منصوبة تتهادى في البحر، تعلوها أعلام حمراء أو زرقاء اللون يتوسطها هلال أو سيف ورايات مربعة مثلثة مستطيلة في مقدمتها، أو مؤخرتها أو في وسطها تبدو أمواج البحر على شكل خطوط متموجة، أو نفذت بدرجات لونية مختلفة لتبيين مدى عمق مياه البحر.



الصورة رقم70: منظر لسفينة في البحر بقصر أحمد باي

ز-3/ **النافورات والأحواض المائية:**

تعتبر من الوحدات التي رافقت رسومات القصور والمباني أو نفذت داخل جامات مستقلة تتدفق منها المياه ذات حوض واحد أو مركبة من أكثر من حوض وقد رسمت بواقعية.

ز-4/ **الطاحونات:**

وهي من العناصر الثانوية التي رافقت المدن والقرى في جداريات القصر التي تطل على الأنهار والوديان والبحار كنهر النيل وروافده والبحر الأبيض المتوسط ، رسمت بشكل تجريدي إلا ان الفنان وفق في تحديد مواضعها القريبة من المياه وأجزائها والتي أرفقها بكتابة تشير إليها(طاحونة الزرع، ارحود الزرع) مما سهل التعرف عليها.

ثانيا/ رسوم الفريسكو بقصر الداي:

يقع قصر الداي بقلعة مدينة الجزائر، يحده من الشرق جناح خوجة الباب ومسجد الجيش، ومن الجنوب مخازن المطابخ ومسجد الداي، وهو من أهم مباني القلعة، يرجع بناؤه على حسب اللوحة التأسيسية المثبتة فوق مدخله الرئيسي الى عهد مصطفى باشا الذي حكم بين سنتي 1596-1599م[1].

تعد زخارف الفريسكو التي لا تزال موجودة بقصر الداي في قلعة مدينة الجزائر قليلة جدا، بعد تعرض القصر إلى تغييرات وتجديدات وأعمال ترميم، بداية من الفترة الاستعمارية إلى يومنا هذا، ولعل من بين نماذجها التي لا تزال تحتفظ بشيء من أصالتها تلك التي نجدها في سقيفة القلعة، وهي منفذة على أرضيتين، علوية حديثة ترجع إلى الفترة الاستعمارية، وسفلية أصلية ترجع إلى الفترة العثمانية، ويتضح ذلك من خلال مقارنة نوعية طبقة الملاط الجيري المستخدم كأرضية للزخارف نفسها، والشيء الجدير بالذكر أن الطبقة السفلى لا تختلف عن العلوية لا من حيث الألوان ولا نوعية الزخارف وأشكالها ومواضيعها، وهذا ما يؤكده الدكتور علي خلاصي، حيث يذكر بأن السقيفة عندما تعرضت لإعادة طلائها في الفترة الاستعمارية لونت وزخرفت بنفس الأشكال والزخارف التي كانت عليها في الأصل[2].

إن أغلب الزخارف الموجودة بسقيفة القصر عبارة عن زخارف نباتية نفذت وفق الأسلوب الطبيعي متأثرة بالباروك والركوكو، ما عدا بعضا منها جاءت متأثرة بالطابع الزخرفي الهندسي، وان كانت في الأصل نباتية، وهي متنوعة ومختلفة نورها في ما يلي:

المنظر الأول: نفذ على سقف القبو الذي يتقدم السقيفة مباشرة، وهو على هيئة زربية اتخذت شكلا مستطيلا، قسم إلى مستطيلات متداخلة، لونت بالأحمر والأبيض والأسود، تتخللها زخرفة تشبه الشرافات، بينما الجزء المركزي عبارة عن شكل بيضوي تتوسطه زهرة رمان كبيرة، تنمو على جانبين منها زهرة صغيرة رسمت بوضعية جانبية، تنموا منها سيقان متفرعة تلتف وتتداخل فيما بينها لتملأ محيط الشكل البيضوي، تنموا منها أوراق صغيرة أخرى شديدة الاستطالة، بتشكيلة متنوعة من أزهار اللاله والقرنفل والورد والسنبل البري، أما الأركان الأربعة الناتجة عن الشكل البيضوي فتتوسطها زهرة الورد، تنموا منها فروع مورقة تتخللها براعم من الورد في طور التفتح.

[1])- خلاصي(علي)، قصبة مدينة الجزائر، دار الحضارة لطباعة والنشر، الجزائر، ط1- 2007 2 65.

[2])- نفسه، ص65.

المنظر الثاني: يعلو كوشتي العقد الذي يحمل القبو السابق الذكر، زخرف على هيئة هلال كبير بوضعية مقلوبة، يحيط به شريط مشكل من فروع أفعوانية الحركة، تنموا منها أوراق وزهيرات خماسية وسداسية البتلات، أما الجزء الأوسط فتتوسطه زهرة رمان كبيرة الحجم، تنموا منها في اتجاهين متعاكسين متدابرين فروع لولبية الحركة، ذات أوراق شديدة الاستطالة مسننة الأطراف، تتخللها براعم وأزهار الرمان المنتفخة، نفذت بوضعيات مختلفة جانبية متساقطة نحو الأسفل، أو ترتفع إلى الأعلى، نفذت بتشكيلة مختلفة من الألوان، وان كان اللون الأحمر والأزرق والأخضر هي الألوان الطاغية على الصورة بكاملها.

المنظر الثالث: تقع زخارف هذا المنظر في جدران السقيفة أسفل القبو البرميلي، وهي في شكل أشرطة لفروع رفيعة مورقة نظمت بشكل مائل تتقاطع مع أخرى تتجه عكس الفروع السابقة مشكلة معينات صغيرة، تتوسطها أزهار خماسية باللون الأزرق، ونفس الأزهار تتوسط نقطة تقاطع الفروع منفذة باللون الأحمر(أنظر الصورة رقم71).



الصورة رقم71: رسوم المنظر الثالث بسقيفة قصر الداي

المنظر الرابع: بجزء آخر من سقف السقيفة نجد زخارف نباتية(أنظر الصورة رقم72) قوامها أوراق الساز المركبة الكبيرة التي تتخذ شكلا متقاطعا ومتعاكسا، مشكلة معينات صغيرة، تحصر بداخلها زهرة خماسية، تتشابك هذه الأوراق مع فروع مورقة ومزهرة، تنموا منها أزهار خماسية واللاله نفذت باللون الأصفر والأزرق والأبيض، وهي تتشابه كثيرا مع ما هو موجود بقصر أحمد باي بقسنطينة سواء من حيث الزخارف ونوعيتها أو طريقة وأسلوب تنفيذها.



الصورة رقم72: رسوم المنظر الرابع بسقيفة قصر الداي

المنظر الخامس: بالإضافة إلى ما سبق وجدت كتابة تعلو أحد عقود السقيفة نفذت باللون الأسود، إلا أنها غير واضحة، ولم نستطع قراءتها نظرا للتلف الشديد الذي أصابها، وقد أحيطت بعناصر نباتية محورة نفذت باللون الأصفر والأبيض والأزرق.

ثالثا/ رسوم الفريسكو بقصر الباي بوهران:

يقع قصر الباي بجوار جامع الباشا بوهران، فوق مرتفع يشرف على البحر، وهو ينسب الى الباي مصطفى بوشلاغم الذي شيده بعد فتحه لمدينة وهران وتحريرها من قبضة الاسبان في سنة 1133هـ/1708م، واتخذه مقرا لحكمه قبل أن يعود الأسبان إلى وهران وينتقل إلى مدينة مستغاذ/[1].

يحتفظ القصر ببعض زخارف الفريسكو التي ترجع إلى العهد العثماني، وهي تقع في القاعة الرئيسية للقصر، وقد تعرضت زخارف هذه القاعة على غرار ما شهده قصر الداي بمدينة الجزائر إلى تغييرات وتجديدات بداية من الفترة الاستعمارية إلى يومنا هذا، مست غالبية زخارف الفريسكو الأصلية إلى درجة أنه لم يعد يظهر منها شيء، لولا أعمال الترميم التي يخضع لها القصر خلال الفترة المتأخرة والتي كشفت عن طبقة سفلية تحتوي على رسوم الفريسكو تقع أسفل الطبقة الحديثة التي ترجع إلى الفترة الاستعمارية.

تتشكل الزخارف الظاهرة من عناصر نباتية لفروع حلزونية النهاية(أنظر الصورة رقم73) استخدم فيها الفنان اللون الأحمر والأزرق بدرجاته، ولتحديد الزخارف استعمل اللون الأسود، غير أنه من غير الممكن التعرف على الموضوع الزخرفي بشكل عام.



الصورة رقم73: رسوم أصلية لفروع نباتية بقصر الباي بوهران

[1])- بلجوزي(بوعبدالله)، آثار عمران حواضر بايلك الغرب في العهد العثماني مازونة ومعسكر ووهران ومستغانم أنموذجا، رسالة دكتوراه العلوم في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر2 2012/2013 4 2421.

القسم الثاني
الزخارف الخشبية

الفصل ا ُول:

مواد وتق يات الصناعة والزخرفة

أولا/ تمهيد:

الخشب ما غلظ من العيدان، والجمع خشب مثل شجرة وشجر وخشب وخشب وخشبان، والخشب مادة طبيعية تنتجها النباتات على هيئة أشجار متعددة الأحجام والأشكال، تتألف من خلايا مختلفة الشكل والمقاس، والشجرة تتكون من جذور وجذع، وأفرع غليظة وأوراق[1].

وهي مادة ليفية مضغوطة تسير في اتجاه نمو الشجرة تنشق بسهولة في اتجاه النمو، واتجاه نمو الألياف في الخشب له صفة زخرفية جمالية، ولهذا استخدم على مر الفترات الزمنية، وهي تختلف طبيعيا حسب نمو الأشجار المختلفة، فالشجرة التي تنمو بشكل مستقيم مثل الصنوبر أليافها غير جميلة ولا جذابة، بينما في أشجار الجوز نجدها أكثر تعقيدا وأكثر جاذبية[2].

والخشب من المواد الطبيعية الأساسية التي استخدمها الإنسان عبر الفترات التاريخية، حيث يرجع استعماله في مجال البناء والزخرفة وغيرها من المجالات إلى عهود موغلة في القدم لما له من خصائص بالغة لا تعد ولا تحصى، فهو يتميز بمنظره الطبيعي وقوة تحمل كبيرة ومنتظمة ومقاومة الشد والضغط وسهولة تصنيعه وتشكيله وصقله وتجميعه، ومقاومته للعوامل المناخية وخفة وزنه، وإمكانية إصلاح القطع التي تتعرض للتلف، كما أنه مادة عازلة للصوت والحرارة، ولسهولة حمله ونقله وتشكيله يستطيع النجار أو الفنان أن يحوله بإبداعه ومهارته إلى تحف مزخرفة غاية في الدقة والجمال، يضاف إلى ذلك أن مادة الخشب متجددة لا تنضب مصادرها[3].

وكان استخدام المسلمين لهذه المادة في عدة مجالات أحيانا لا ينفصل عن المباني، مثل الأسقف كسقف جامع القيروان الذي يرجع الى عهد المعز بن باديس الزيري (406-454هـ/1016-1062م) ، ومسجد سيدي الحلوي (754هـ/1353م) ومسجد سيدي أبي الحسن (696هـ/1296م) و مسجد أولاد الإمام (710هـ/1310م) بتلمسان، والقباب والأعمدة والمساند

---

[1])- الثقفي(عبدالله زاهر عطية)، الصناعات الخشبية المعمارية بمدينة جدة في العصر العثماني 923-1335هـ/1517-1916م، أطروحة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الحضارة، قسم الدراسات العليا التاريخية والحضارية، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، 2001/1422 23. أنظر أيضا: العمري (ابن فضل الله شهاب الدين)، مسالك الإبصار في ممالك الأمصار، تحقيق محمد عبد القادر خريسات، عصام مصطفى هزايمة، يوسف احمد بني ياسين، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية المتحدة، 2001 252. زكي(محمد حمدي). أعمال النجارة والدهانات، الهلال للطباعة والتجارة، القاهرة، د. 01 792.

[2])- ريد (هربرت)، الفن والصناعة، ترجمة فتح الباب عبد الحليم سيد، محمد محمود يوسف، عالم الكتب للنشر، القاهرة، د. ص94.

[3])- خنفر (يوسف)4 الأسس التكنولوجية في استخدام مواد الديكور، دار الراتب الجامعية، بيروت-لبنان، د.ت 55-57. أنظر أيضا: بركات (محمد علي)، مواد البناء واختباراتها القياسية، دار الراتب الجامعية، بيروت-لبنان، 1990 17.

الخشبية والأبواب وقد بقي منها العديد من الأمثلة في العالم الإسلامي كقباب جامع سيدي عقبة ببسكرة الذي يرجع الى العهد الزيري، واستعمل أيضا في المحاريب كمحراب مشهد السيدة نفيسة بالقاهرة 532-541هـ/1138-1146م ومحراب السيدة رقية بالقاهرة ق5هـ/11م، وفي المنابر كمنبر جامع القرويين بفاس (538هـ/1144م) و منبر جامع علي بن يوسف المرابطي الذي نقل في العهد الموحدي (524-668هـ/1130-1269م) إلى جامع الكتبية بمراكش (541هـ/1146م)[1].

أما بالجزائر خلال الفترة العثمانية، فقد استخدم الخشب لغرض وظيفي وزخرفي في الكثير من المنشآت المعمارية وفي مجالات عدة، كالأبواب وسواكفها، والنوافذ، والخزانات الجدارية والسقوف والمنابر والدكك، والروابط الخشبية والدرابزينات والمشربيات، ولا تزال تحتفظ الجزائر بالعديد من النماذج الأصلية من هذه التحف أخذنا منها بعض النماذج المتميزة في دراستنا هذه، وعلى العموم نورد في الجدول التالي مختلف التحف الخشبية الباقية ومجالات استعمالها:

	مجالات الاستعمال	المعالم
01	**المنابر**	**مدينة الجزائر:** منبر الجامع الجديد، منبر جامع صفر. **مدينة قسنطينة:** منبر جامع سوق الغزل، منبر الجامع الأخضر. **مدينة وهران:** منبر جامع الباشا **مدينة عنابة:** منبر جامع صالح باي(تعرض مؤخرا للتلف الجزئي) **مدينة خنقة سيدي ناجي:** منبر جامع سيدي المبارك.
02	**دكة المبلغ**	**مدينة الجزائر:** دكة المبلغ بجامع صفر، دكة المبلغ بالجامع الجديد. **مدينة قسنطينة:** دكة المبلغ بالجامع الأخضر، دكة المبلغ بجامع سيدي الكتاني. **مدينة وهران:** دكة المبلغ بجامع الباشا.
03	**السقف**	نورد هنا فقط السقوف التي جاءت تضم زخارف في حين باقي السقوف فغالبية المنشآت الأثرية تحتوي على سقوف خشبية في ما عدا تلك التي سقفت بالقباب والأقبية. **مدينة الجزائر:** سقف قصر البايات بالقلعة، سقف قصر مصطفى باشا،

[1])- حسن (زكي محمد)- فنون الإسلام، دار الرائد العربي، بيروت لبنان، 1981/1401 118-119. أنظر أيضا: بهنسي (عفيف): جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، مطابع اليقظة، الكويت، 1979/1399 9 4051. دحدوح(عبدالقادر). المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 270-271. MARÇAIS.G, Coupoles et plafonds de la grands Mosquée de Kairouan notes et documents publies par la direction des Antiquités et Arts VIII, Tunisie, 1925, P55. BOURUIBA.R, l'Art Religieux Musulmane en Algérie, S.N.E.D, Alger, 1983, P.47. 121.185. MARÇAIS.G, l'Architecture Musulmane d'Occident, op-cit, P.449.

		سقف قصر حسن باشا، سقف قصر رقم 17 و18 حصن 23، سقف دار عزيزة، سقف الدار الحمراء. **مدينة قسنطينة:** سقف دار بن جلول. **مدينة وهران:** سقف قصر الباي.
04	**الأبواب**	جاءت أغلب الأبواب خشبية وان اختلفت طرق وتقنيات تشكيلها وزخرفتها، والأمثلة عنها كثيرة لا تعد ولا تحصى، يكفي أن نورد فقط أسماء المعالم التي أخذت منها عينات الدراسة. **مدينة الجزائر:** جامع كتشاوة، القلعة، قصر مصطفى باشا، قصر حسن باشا، دار عزيزة، الدار الحمراء، قصر جنان حسان. **مدينة قسنطينة:** جامع سيدي الكتاني، زاوية عبدالرحمن باش تارزي، قصر أحمد باي، دار بن شريف، دار بن جلول...
05	**السواكف**	**مدينة الجزائر:** ساكف قصر مصطفى باشا، ساكف دار الصوف. **مدينة قسنطينة:** تضم مدينة قسنطينة العدد الأكبر من النماذج الأصلية للسواكف وهي جد متميزة أخذنا منها بعض النماذج التالية: ساكف زاوية باش تارزي، وساكف الدار رقم 13 نهج سيدي نمديل، وساكف الدار رقم 01 نهج ثابت مختار، وسكاف الدار رقم 01 درب باش تارزي، وساكف الدار رقم 19 نهج الإخوة بن المدني، وساكف الدار رقم 07 زنقة المسك وغيرها...
06	**النوافذ والخزانات الجدارية**	**مدينة الجزائر:** نوافذ قصر حسن باشا، نوافذ دار الصوف، نوافذ دار عزيزة، ونوافذ الدار الحمراء. **مدينة قسنطينة:** نوافذ وخزانات قصر أحمد باي، خزانات دار بن جلول
07	**السواري**	**مدينة الجزائر:** دكة جامع صفر **مدينة قسنطينة:** سواري دكة المبلغ بالجامع الأخضر.
08	**المشربيات**	**مدينة الجزائر:** مشربيات قصر البايات بالقلعة. **مدينة قسنطينة:** مشربيات قصر أحمد باي

يتشكل الخشب من عناصر كيميائية كالكربون والهيدروجين والأكسجين والسيليلوز وجزئيات مادة اللجنين التي تعد مادة لاصقة تربط بين خلايا الخشب، بالإضافة إلى الراتنجات والتانات والزيوت العطرية والمواد السكرية والشموع بالإضافة إلى كمية معتبرة من الماء، أما من الناحية الفيزيائية فإن الخشب يتكون من خلايا مجهرية مستديرة الشكل تلتف في حلقات دائرية لها القدرة

على التكاثر والنمو أثناء نمو الشجرة نفسها بحيث تشكل في كل سنة حلقة، وكلما زادت كثافتها زادت معها جودتها فمن خلالها يمكن تحديد جودة الخشب من عدمه، وهو يتنوع حسب بنيته وتركيبته ومميزاته بالإضافة إلى اختلاف أوزانها منها الثقيلة والخفيفة واللينة والصلبة، منها المرنة والقابلة للانكسار، فمثلا الأخشاب البيضاء تتميز بأليافها الخلوية الرقيقة، وهي أقل كثافة من الأخشاب الصلبة ذات الألياف الثخينة[1].

ويتم الحكم على نوعية وجودة الخشب من خلال رائحته الزكية أو الاستقامة والدقة في الالتحام، وخلوه من العقد والعاهات كالتشققات، فكلما كان النمو سريعا للشجرة كلما جاءت الدوائر المركزية أكثر عرضا، وكلما كان النمو بطيئا تأخذ حلقات الجذع صفة الاعوجاج، وفي حالة ما إذا جاءت الألياف مستقيمة ومواده متجانسة خالية من العصارة والشروخ فهو ذو كثافة عالية، أما إذا ما كانت الألوان باهتة ذات مساحة كبيرة من الخشب يعني انه تعرض للتلف[2].

[1])- عوض (محمد أحمد)، ترميم المنشآت الأثرية، دار نهضة الشرق، القاهرة، 2002 0 1141-115. أنظر أيضا: دحدوح (عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 262-263.

[2])- بركات (محمد علي). المرجع السابق 3 212.

ثانيا/ أنواع الأخشاب:

والأخشاب مقسمة إلى قسمين: أخشاب لأشجار مزهرة، وأخشاب لأشجار غير مزهرة، منها الأشجار الصمغية والمورقة، كما تنقسم من حيث النوع إلى أخشاب صلبة، وأخشاب نصف صلبة، وهي تجمع بين الليونة والصلابة[1].

1/ خشب الأرز:

توجد منه ثلاثة أنواع: الأرز الأطلسي، والأرز الحلبي، والأرز الهندي، وقد أطلق هذا الإسم على العديد من الأشجار إلا أنها ليست أرز، منها العرعر الأمريكي، وخشب الأرز من الأخشاب اللينة والصلبة، معظمه من الأخشاب اللينة الصمغية الخفيفة ذات الألياف المستقيمة، لونه بني فاتح، به خطوط تميزه لونها بني غامق مائل للإحمرار، ذات رائحة عطرية تنفر منها الحشرات النباتية، يتميز بمقاومته للتغيرات المناخية، ولا يحتاج إلى معالجة لمقاومته الشديدة للاختلافات الكبيرة في درجات الحرارة، يستخدم بكثرة في صناعة الأسقف والأعمدة والجدران الخارجية، لاسيما في الحمامات، والخزانات ينمو في المناطق الباردة[2]، وفي الجزائر نجده ينمو في غابات شاسعة من غرب الجزائر إلى شرقها بالونشريس والأوراس والشريعة وجرجرة وبوطالب وغيرها[3].

2/ خشب البلوط:

ينمو شجر البلوط في المناطق السهلية الرطبة والهضاب، يطلق عليه خشب الشنك، وهو من الأخشاب الصلدة المرنة، يتميز بصلابته، ثقيل الوزن، كثيف الحبيبات، مساماته مفتوحة، وأليافه مستقيمة، رمادي اللون، مائل للبياض، به تجازيع وعلامات صفراء، كما يتميز بسطحه الممتاز

---

[1])- بركات (محمد علي) المرجع السابق 21.

[2])- جندي (رامز أرميا)، دراسة فنية أثرية للأسقف الخشبية في العصر المملوكي بمدينة القاهرة من خلال الوثائق والمنشآت القائمة، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2003/2002/ ص22. أنظر أيضا: أبو بكر(نعمات): «فن النجارة والخشب»، عن كتاب: الفن العربي الإسلامي، الجزء الثالث: الفنون، تونس، 1997 318. لوكاس(الفريد)، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة اسكندر زكي و غنيم محمد زكريا، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1 1991/1411 8 6963. مصطفى(نجاح مهدي محمد)، الأشغال الخشبية الإسلامية المحفوظة في متحف بيت الكريتلية دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2014/1435 428.

[3])- بن بلة (علي)، المصنوعات الخشبية بقصور قصبة مدينة الجزائر في أواخر العهد العثماني دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2001-2002 8 4. أنظر أيضا: طيان (شريفة)، الفنون التطبيقية الجزائرية في العهد العثماني دراسة أثرية فنية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2007-2008: ص143. بركات (محمد علي)، المرجع السابق، ص20.

القابل للصقل، وهو سريع الالتصاق قليل التشقق، مقاوم للقص الذي يطبق في اتجاه الألياف، إلا أنه يتجزع في حالة تعرضه إلى درجة حرارة كبيرة، يستخدم في الأثاث والأرضيات والتكسيات الداخلية[1]، يوجد في الغابات الساحلية وضواحي قسنطينة والغرب الجزائري يتراوح ارتفاع أشجاره بين 30و35م، أما محيطها فيقدر بـ6م[2].

3/ خشب الزان:

يعد من الأخشاب المتوسطة بين الصلابة والليونة، جذوعه مستديرة وطويلة، لونه أبيض يميل إلى الإحمرار، أو بني فاتح، يتميز بكثافته العالية، وبتصلبه القوي، وقابلية الانحناء والتشكيل، بالإضافة إلى قدرته على التصلب القوي بعد الثني، وضعف قابليته للتشقق، وهو صعب القطع لكنه يتحمل دق المسامير وتثبيت الحشوات دون تشوهات، يستعمل بكثرة في صناعة الأثاث[3].

4/ خشب الساج:

خشب الساج أو التيك، أو ما يعرف أيضا بـ: دلب الهند، يتميز بصلابته وتحمله التأثيرات المناخية، خاصة المناطق الباردة ذات الرطوبة العالية، لصغر مساماته، واحتوائه على مادة دهنية تساعد على قطعه وتشكيله بسهولة، كما يمتاز بضخامة جذعه وطوله حيث يصل إلى 45م، يميل لونه إلى البني المائل إلى الاحمرار، غير أنه لا يقبل الصقل والتشغيل بسهولة، لذلك فهو يحتاج إلى يد فنية ذات مهارة عالية[4].

5/ خشب السرو:

وهو من الأخشاب اللينة، لون القلب أصفر فاتح، وخشب العصارة بني فاتح مائل للاحمرار، خفيف الوزن، يمتاز بمتانة وقوة وتحمل، وهو مقاوم للزمن، وله رائحة لا تتأثر بالحشرات النباتية لقلة نسبة الرطوبة بداخله، ينمو في المناطق الجبلية، يستخدم في تزيين الواجهات والقاعات وفي الزخارف الخشبية، وهو من حيث الخصائص لا يختلف عن الصنوبر والأرز[5].

---

[1]- أبو بكر(نعمات)، المرجع السابق، ص318. أنظر أيضا: لوكاس(الفريد)، المرجع السابق، ص695. بركات (محمد علي). المرجع السابق، ص20-22. عوض(محمد أحمد)، المرجع السابق، ص111-112. Chevalier J., La sculpture sur bois, Alger, 1957, p. 23

[2]- بن بلة (علي)، المرجع السابق، ص39.

[3]- الثقفي(عبدالله زاهر عطية)، المرجع السابق، ص25.

[4]- نفسه 2 251.

[5]- بركات(محمد علي)، المرجع السابق، ص20.

6/ خشب العرعر:

يشبه خشب السرو، وهو خشب لين ينتمي إلى فصيلة الأشجار الصنوبرية على الرغم من إفرازاته لمادة الراتنج، يتميز بعقده الكثيرة، وهو خشب ذو رائحة عطرية، متين لا يطرقه السوس، ينمو في المرتفعات الجبلية، وهو أكثر تحملا للاستخدامات الخارجية، لاسيما الأبواب بمقارنته مع الأنواع الأخرى، كما يستخدم في صناعة المراكب والسفن، وفي الجزائر نجده في مناطق مختلفة خاصة الهضاب العليا وينتهي عند جبال الظهرة بالجنوب[1].

7/ خشب الأبنوس:

ويعرف أحيانا باسم الشيز، وهي لفظة فارسية، وهو من أغلى وأثمن أنواع الأخشاب لما له من مميزات ينفرد بها عن بقية الأخشاب، فهو ذو ألوان متعددة، وألياف مندمجة، ذات لون مائل للاسمرار، يعتبر من أصلب أنواع الخشب، وأكثرها متانة وتحملا للظروف الجوية دون أن يتأثر بالمناخ، يتميز بصعوبة تشغيله، إلا أنه يعطي سطحا مصقولا براقا مستويا، وهو على عدة أصناف منها خشب الساج، وهو يتميز بلونه الأسود، ورائحته العطرية، ومذاقه الحلو، أما النوع الآخر فهو خشب الساسم، ويطلق عليه أحيانا خشب السيسام أو الرسوع، وهو من نفس العائلة يتميز بصلابته[2].

8/ خشب الجوز:

يعتبر من أجود أنواع الأخشاب، وهو على أنواع حسب البلاد المنتجة له، فالجوز الأمريكي له لون أحمر يميل إلى البنفسجي، والتركي لونه بني، وألياف من اللون البني الداكن مما يعطيه شكلا جميلا، أما الجوز الهندي فيتميز بمتانته، وقبوله للصقل، وجمال لونه، وخشب الجوز عموما يتميز بدقة الحبيبات، وعدم انتظام الألياف، وقابلية التلميع الجيد، وقلة التقلص، قوي شديد الصلابة، مقاوم للزمن والضغط، له قابلية للثني، فهو يصنع ويشكل دون أي صعوبة، غير قابل للتسوس، ولا يتأثر

[1]- بن بلة (علي)، المرجع السابق، ص41. أنظر أيضا: العمري (ابن فضل الله شهاب الدين)، المصدر السابق، ج20 ص253-254. الثقفي(عبدالله زاهر عطية)، المرجع السابق، ص24. صالح(فتحي محمد)، فنون النجارة الحديثة للهواة والمبتدئين، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 19.

[2]- أبو بكر(نعمات)، المرجع السابق، ص319. أنظر أيضا: العمري (ابن فضل الله شهاب الدين)، المصدر السابق، ج20 ص174. الثنيان(محمد بن عبدالرحمن راشد)، « ألفاظ الآنية الخشبية في الحضارة العربية الإسلامية»، عن: مجلة جامعة الملك سعود، المجلد 17، الآداب2، الرياض، 2005 4 4481.

بالرطوبة والحرارة، وأجود أنواعه أشدها سوادا، ذو سطح ممتاز، سهل للتشغيل، يستخدم في الأثاث والأرضيات والأسقف[1]، وفي الجزائر نجده ينتشر في كل من ملیانة وتبسة والبويرة[2].

ثالثا/ أدوات الصنع والزخرفة:

تعددت وتنوعت أدوات النجارة الخاصة بالصنع والزخرفة بالجزائر حسب الوظيفة والمكان المستخدم بها، منها أدوات قياس الأطوال وأدوات الضبط والرسم وأدوات النقر والنشر والقطع والصقل وغير ذلك، وهي كما يلي:

1/ أدوات القطع:

المنشار: يعتبر المنشار من أقدم الأدوات التي عرفها الإنسان في إنتاج الأشغال الخشبية، حيث لا يمكن الاستغناء عنه في جميع مراحل الصناعة، وهو على أنواع سواء من حيث الشكل أو الحجم، أو من حيث درجة ميل أسنان المنشار، يستعمل تبعا لنوع الخشب من حيث الصلابة والليونة واتجاه النشر، منه ما يستخدم للخطوط المستقيمة، ونوع آخر يستخدم للخطوط المنحنية، ونوع يستخدم للنشر الطولي أو النشر العرضي أو الخدش[3].

ومن بين أنواع المنشار نذكر **المنشار الإطاري**، وهو يتشكل من أداة معدنية حادة مثبتة الطرف في إطار خشبي أو مقبض أو مقبضين، الغرض من استخدامها قطع الأخشاب في حركة أخذ ورد وبحركة أمامية وخلفية، والنشر العرضي المتعامد والمائل، وفي قطع الأشجار، ولاستعماله ينبغي أن يشترك في تحريكه رجلان متقابلان، وهو على نوعين: منشار سراق الذي يستخدم في نشر الألواح للقطاع العرضي، وبكثرة في تحديد المسافات على أسطح القطع الخشبية في عملية الخرط، ومنشار التمساح وهو يستخدم في نشر الألواح الطويلة[4].

---

[1]- جندي(رامز أرميا)، المرجع السابـ 24. أنظر أيضا: العمري (ابن فضل الله شهاب الدين)، المصدر السابق، ج20 ص265. بركات (محمد علي)، المرجع السابق، ص22.

[2]- طيان (شريفة)، المرجع السابق، 144.

[3]- زكي(محمود حمدي)2 المرجع السابق 4 261-27. أنظر أيضا: صالح(فتحي محمد)، المرجع السابق، ص38-39. بن بلة (علي)، المرجع السابق 4 591.

[4]- بن بلة (علي)، المرجع السابق 4 641. أنظر أيضا: طيان(شريفة)، المرجع السابق، ص156. الثقفي(عبدالله زاهر عطية)، المرجع السابق، ص16.

وبالإضافة إلى المنشار الإطاري هناك منشار الشرح ومنشار الدوران، فأما الأول فيستخدم لشق الألواح في اتجاه الألياف فقد، بينما النوع الثاني فلا يختلف كثيرا من حيث الشكل عن سابقه إلا أنه أصغر منه، وهو يستخدم في قطع الأشكال المنحنية والدائرية[1].

البلطة: أو القادوم، من أدوات الصقل تشبه الفأس في الشكل إلا أنها ذات حد عمودي، تتألف من عصى خشبية يثبت رأسها في فتحة كتلة معدنية صلبة ذات وجهين منها مستطيل الشكل حاد الرأس يستخدم للتخفيف من سمك الخشب والآخر مسطح يستخدم لتثبيت القطع الخشبية الصغيرة والمسامير [2].

2/ أدوات الصقل:

الشاكوش: يتشكل من عصي خشبية، رأسها يثبت في فتحة تتوسطها قطعة معدنية ذات رأسين مختلفين، أحدهما ذو شعبتين يستخدم لخلع وسحب المسامير العالقة وتهذيب القطع الخشبية، أما الجهة الأخرى فمسطحة الشكل، تستخدم لتثبيت المسامير والحشوات[3](انظر الشكل رقم13).

الدقماق: وهو عبارة عن مدقات تصنع من الخشب الصلب، رأسه ذو وجهين محدبين مائلين قليلا، ينقر الرأس في وسطه على هيئة ثقب يدخل فيه النصاب[4](انظر الشكل رقم13).

الكلاب: أو الكماشة وهي أداة معدنية معقودة الرأس، تتشكل من فكين أو ذراعيين متماثلين من حيث الشكل معكوسا الوضع، يتقابلان عند محور ويتحركان حوله، ولابد من تماسك فكيهما عند الرباط، دون أن يكون فكاهما حادين قاطعين أكثر من المعقول، عادة ما تستخدم في قص أو استخراج وخلع المسامير والأجسام المعدنية العالقة بالأسطح الخشبية[5](انظر الشكل رقم13).

المبارد: وهي أداة تتكون من مقبض خشبي تثبت به قطعة معدنية صلبة محفور عليها أسنان ذات أشكال وأحجام متباينة، مفردة ومزدوجة، مسطحة ومربعة ومثلثة أو نصف دائرية أو ملفوفة، ناعمة كانت أو خشنة، تستعمل لتنظيف القطع والحشوات الخشبية وصقلها، خاصة السطوح

---

[1])- أحمد (مصطفى)، تشكيل الخشب، دار الفكر العربي، القاهرة، 1990/1410 5 221.

[2])- بن بلة (علي)، المرجع السابق2 ص59.

[3])- زكي(محمود حمدي)9 المرجع السابق) ص45-46.

[4])- نفسه . 43.

[5])- ابن منظور(ابو الفضل جمال الدين)، المصدر السابق، ص723. أنظر أيضا: صالح (فتحي محمد)، فن النجارة الحديثة، المرجع السابق، ص64. زكي(محمد حمدي)، المرجع السابق، ص49

المنحنية والمتعرجة التي يتعذر على الفارات الوصول إليها، تستخدم عن طريق اليدين والضغط عليها وتحريكها حركة أفقية موازية إلى الأمام والخلف[1].

الأزاميل: تتألف من قطعة مستطيلة لها حد منبسط مسطح أو مشطوف الحدين، تصنع من الصلب، ذات مقبض خشبي، تستخدم في حفر الأسطح الخشبية وقطعها، أو في عمل الثقوب والمساعدة في عملية التعشيق(انظر الشكل رقم13)[2].

المضافر: وهي لا تختلف كثيرا عن الأزاميل إلا أن قاطعها مقوس منحني المقطع، لها عدة أنواع، منها ذات الحافة المسننة مشطوفة الجانب الخارجي، تستخدم في النحت، ومنها ذات الحافة المسننة مشطوفة الجانب الداخلي تسمى بمضفار الخدش، والمضافر تستخدم بكثرة في صنع الأجزاء المجوفة النصف دائرية، وتشكيل الألسنة البارزة في الإطارات(انظر الشكل رقم13)[3].

المحكات والمكاشط: تعرف بالمنحت أو المسحل، وهي متنوعة ومتعددة، نذكر من أهمها الفارة (رابون)، وهي على نوعين: فار الخشب يصنع كامل أجزائه من الخشب عدا سلاحه، النوع الآخر يتمثل في الفارة المعدنية، وهي تصنع من حديد، عبارة عن أداة تتكون من مقبضين بأسفلها قطعة حديدية حادة، تستخدم في تشطيب وتنظيف الأعمال، أو ضبط المقاسات النهائية للأشكال، أو الحصول على سطح ناعم وأملس[4].

المخرطة اليدوية: وتسمى أيضا مخرطة الرجل، لان الصانع يستعين بأصابع قدميه في الارتكاز وسند عدد الخرط أثناء عمله، وعرفت أيضا بمخرطة القوس وهي من أقدم الآلات التي تدور بالقوى المحركة المعروفة لتشكيل الأدوات الخشبية، تكمن أهميتها في تصنيع الأثاث والأبواب والرواشن والشبابيك، ينتج عن هذه العملية تشكيلات متنوعة، منها الأسطوانية أو الحلزونية أو المخروطية وغير ذلك، وهي تتكون من مختلفة وهي كما يلي:

---

[1]- الثقفي(عبدالله زاهر عطية)، المرجع السابق، ص23. أنظر أيضا: احمد (مصطفى)، المرجع السابق، ص85-87. بن بلة (علي)، المرجع السابق، ص55 5 68.

[2]- صالح(فتحي محمد)، المرجع السابق، ص52-53. أنظر أيضا: زكي(محمد حمدي)، المرجع السابق، ص63. طيان(شريفة)، المرجع السابق، ص158. الثقفي(عبدالله زاهر عطية)، المرجع السابق، ص22.

[3]- صالح(فتحي محمد)، المرجع السابق، ص54. أنظر أيضا: الحسيني(محمد احمد)) الصناعات الحرفية الصغيرة فن خرط الخشب، مكتبة ابن سينا للنشر، القاهرة، د. . ص20-23.

[4]- عزت(158)، تاريخ الآثاث من أقدم العصور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978 8 1341. أنظر أيضا: صالح(فتحي محمد)، المرجع السابق، ص44-45. الثقفي(عبدالله زاهر عطية)، المرجع السابق، ص23. بن بلة (علي). المرجع السابق 4 551.

– القاعدة (فرش المخرطة): وهو عبارة عن لوحة كبيرة ترفع عن الأرضية بعارضتين من الخشب يقدر سمكها 3سم تسمى قباقيب.

– الأجناب (الفخذان): توجد على جانبي القاعدة وهما قطعتان خشبيتان متوازيتان، طول كل منهما 80سم تقريبا ، إحداهما ثابتة في اللوحة، وهي التي توجد على يمين الخراط، أما الثانية فمتحركة، توجد بالجهة اليسرى يمكن تقريبها وإبعادها عن اللوح الأول حسب طول قطعة الشغل، ولتثبيته أثناء العمل يستخدم قضيب حديدي بين الأجناب.

– القنان: وهي عبارة عن سدابة طويلة تمتد بين الكتفين أفقيا تثبت بالجانب المتحرك وتتصل بالكتف الآخر بواسطة ثقب داخله تمر من خلاله، حيث يعمل القنان على كدليل لحركة الكتف على الفرشة ويضمن عدم حركته أو انحرافه وميله.

– الركيز الحديد: يستخدم لترتكز عليه أدوات الخرط أثناء العمل، يشترط فيه أن يكون مستقيما وأملس.

– خابور الزنق: يعمل على تثبيت الكتف المتحرك أثناء العمل، بعد تثبيت القنان على المسافة المطلوبة يستخدم الخابور عن طريق الدق عليه خلال الثقب المار داخل القنان بالشاكوش ليزنق عليه.

– الذنبة: عبارة عن زاوية حديدية طرفها العلوي مدبب، يركب أحد أطرافها على الطرف الثابت (الكتف الأيمن) بحيث يكون المدبب إلى الداخل والطرف الآخر على الكتف أو الجانب الأيسر المتحرك يكون ارتفاعهما على نفس المسافة والجزء المدبب إلى الداخل ليعملا معا كفكين متقابلين على خط مستقيم على قطعة العمل.

– قوس المخرطة: يتم تحريك قطعة العمل بواسطة القوس وهو عبارة عن عصا من الخشب يربط في طرفيه خيط من الكتان يسمى وترا، حيث يحمل الصانع القوس بيده اليسرى مستعينا بأصابع قدميه في ذلك وبيده اليمنى يحمل الأزميل والعدد[1].

أما عملية الخرط فتبدأ باختيار القطعة المناسبة وتحديد القطرين عليها، ثم ينشر خطوط القطرين من جهة واحدة بواسطة منشار سراق الظهر، ثم توضع العلامة المطلوبة بالمدور(الفرجار) وبعدها تركب القطعة بين فكي المخرطة (الثابت والمتحرك)، ثم يتم تشغيل المخرطة حيث تدور

[1]– العاضي(أمه الباري محمد) وآخرون، مسح وتوثيق الحرف اليدوية التقليدية في مدينة زبيد التاريخية، مطبعة صنعاء الحديثة، ط1) 2011 366. أنظر أيضا: الحسيني(محمد احمد)، المرجع السابق، ص9–11

القطعة الخشبية دائريا وبسرعة كبيرة، وأثناء ذلك يقوم الصانع بوضع الأزميل المناسب لتحديد علامات الخرط تبعا للشكل المطلوب، وبعدها يعمل الحرفي على إزالة الأجزاء المراد التخلص منها عن طريق وضع الأزميل بوضع أفقي لتأكل الزيادات وذلك حسب قوة الضغط، وهكذا جزء بجزء حتى تتشكل القطعة[1].

المثقاب: يعرف بالملف أو المحفرة، وهو عبارة عن آلة تتألف من مقبضين خشبيين، العلوي مستدير الشكل قابل للحركة والدوران على محوره العمودي، والثاني في الوسط يثبت بحلقات معدنية في طرفيه بشكل يسمح له بالدوران والحركة، أما رأس المثقاب فيتألف من قطعة معدنية مسننة لولبية الشكل، وهو يستخدم لعمل ثقوب بغرض وضع المسامير والزخرفة والنقش على الخشب، سواء في الحفر البارز أو الغائر، أو عند الزخرفة بأسلوب التخريم والتفريغ[2].

3/ أدوات القياس والعلام: (انظر الشكل رقم13)

شوكة علام: تستخدم شوكة العلام للرسم الدقيق) ولتجميع بعض الأجزاء، وهي عبارة عن ساق من صلب بقطر 4–6 ملم، يكون أحد أطرافها حادا مدببا[3].

الشنكار: يصنع عادة من الأخشاب الصلبة كالزان، وهو يستعمل في تحديد السمك والأبعاد، ورسم الخطوط المتوازية على القطع التي يكون فيها أحد الأوجه معتدلا حتى يؤخذ كأساس أو دليل، كما يستخدم في علام مكان النقر والخدش.

والشنكار يتألف من ساق (الصباع) مثبتة على نهايته مسمار أو شوكة أو بضعة مسامير حادة تستخدم للرسم والعلام ينزلق الإصبع عن طريق الاحتكاك داخل قطعة خشبية تسمى كعب يثبت الصباع داخل الكعب بواسطة المسمار المحوري[4].

قلم الرصاص: يستخدم النجار عادة قلما مسطحا سميكا قوي التحمل في العلام والرسومات العادية غير الدقيقة.

---

[1])– الثقفي(عبدالله زاهر عطية)، المرجع السابق، ص24. أنظر أيضا: الحسيني(محمد أحمد): المرجع السابق، ص12. أحمد (مصطفى)، المرجع السابق، ص156)157.

[2])– الثقفي(عبدالله زاهر عطية)، المرجع السابق، ص22. أنظر أيضا: طيان(شريفة)، المرجع السابق، ص161. بن بلة (علي)، المرجع السابق 1 551.

[3])– زكي(محمد حمدي)، المرجع السابق، ص16

[4])– زكي(محمد حمدي)، المرجع السابق، ص20. أنظر أيضا: الحسيني(محمد أحمد): الصناعات الحرفية الصغيرة، فن نجارة الأثاث المنزلي، مكتبة ابن سينا، د.ت 26.

وبالإضافة إلى قلم الرصاص، يستخدم النجار الطباشير بمختلف ألوانه في علام مختلف الأشكال، أو تحديد تفاصيل الخشب[1].

الفرجار: يستعمل في رسم الأقواس والدوائر، والتحقق من المقاسات والأبعاد والتقسيمات ونقلها، والفرجار يتألف من ساقين من الصلب بطول واحد، تتصلان في جزئيهما العلوي اتصالا منفصلا بواسطة مسمار، يصنع الساقان من خشب صلد بطرفين مدببين من الصلب، يمكن استبدال احدهما بحامل للقلم.

الزاويا: تستخدم لرسم الخطوط المتعامدة، ومراجعة وضبط وتحديد استقامة أحرف وحواف أوجه المشغولات الخشبية، يوجد منها عدة أنواع، الزاوية القائمة 90 ، والزاوية 45 ، وهي تتشكل من جزئين أساسين: الجناح (الريشة أو السلاح) واليد (الراس)، تصنع من الأخشاب الصلدة، أو من المعدن[2]

[1])- زكي(محمود حمدي) المرجع السابق 9 171

[2])- نفسه7 ص14-24 15-25. الحسيني(محمد أحمد)5 الصناعات الحرفية الصغيرة، فن نجارة الأثاث المنزلي، المرجع السبق، ص24-25.

رابعا/ التشكيل والزخرفة:

1/ التجفيف:

يتم تجفيف الأخشاب قبل استعمالها للتخلص من الرطوبة الزائدة بها، وإتمام انكماشها قبل استخدامها، بالإضافة إلى أن عملية التجفيف تحسن مقاومتها وتقلل من إصابتها بالتشققات والفطريات، كما يخفف من وزنها عند الشحن، ونسبة الرطوبة في الخشب تتراوح ما بين 30 إلى 100% من وزن الخشب الجاف، لهذا يستحسن تجفيفه قبل الاستخدام، وهي تتم برص الألواح الخشبية على ساند حتى لا تلتصق بالأرض، وتترك فواصل فيما بينها تسمح بولوج الهواء، ومن المستحسن رصها مائلة لتسهيل خروج الماء والرطوبة منها[1].

أما تجفيف الأخشاب الصلبة فيعتمد على التجفيف البطيء الذي ترص فيه الأخشاب متلاصقة بشكل عمودي فوق الأريكة الخشبية(الساند) لمنع إلتواء الألواح وتغير شكلها.

ولتجفيف أخشاب جذوع الأشجار المقطوعة بطريقة متوازية من المستحسن أن ترص بشكل محدب[2].

وبعد هذه العملية تترك الأخشاب تحت مكان ظليل، ومغطى بغطاء مؤقت بالألواح الخشبية يقيها من الأمطار والشمس الحارة لمدة تتراوح بين 40 و90 يوما تقريبا، وتعرض الأخشاب للشمس أثناء التجفيف قد يتسبب في جفاف الجوانب قبل المركز، وبالتالي يسبب التواءات وتعرجات في القطع الخشبية، كما يجب أن تكون الأخشاب المرصوصة دائما من نفس النوع، ومتساوية في السمك، ومقطوعة من الأشجار في نفس الوقت[3].

2/ طريقة الحفر:

يعد أسلوب الحفر بأنواعه المختلفة من أقدم وأكثر الطرق الزخرفية المستخدمة على مختلف المواد، فقد استخدمه الإنسان في صناعة أدواته منذ القدم، وهو من الأساليب التي تحتاج إلى إتقان شديد، ومهارات وقدرات فنية عالية، ومجهود كبير، وهو من أهم الطرق الفنية التي تعالج أسطح

[1]- زكي(محمود حمدي) المرجع السابق 99.

[2]- محمد علي (بركات)، المرجع السابق، ص25.

[3]- زكي(محمود حمدي)، المرجع السابق، ص100-101. أنظر أيضا: محمد علي (بركات)، المرجع السابق، ص25.

التحف الخشبية، وتجسمها ببروزات أو انحناءات الأجزاء منها لتعطي زخارف وأشكال فنية بديعة ورائعة[1].

وقد ازدهر فن الحفر على الخشب في الفنون الإسلامية بصفة عامة وفي الفترة العثمانية بصفة خاصة، سواء على التحف المنقولة أو الثابتة كالمنابر والأبواب والنوافذ والدرابزينات، وتوابيت توضع فوق قبور الأولياء الصالحين، والأواني والأدوات الخشبية التي كان يستعملها الإنسان في حياته اليومية[2].

ويعتمد الحفر في الخشب على نوعية الأخشاب المستخدمة في تشكيل القطع الفنية، حيث يفضل استخدام الأخشاب الناعمة اللينة في زخرفة وتشكيل الأفاريز الطويلة، بينما يستحسن استخدام الأخشاب الصلبة في الحشوات الخشبية الصغيرة الحجم، حتى يتمكن الصانع من تنفيذ الوحدات الفنية والزخرفية بشكل متقن ودقيق[3].

ولتنفيذ الزخارف على الخشب بتقنية الحفر يوضع التصميم المنفذ على ورق شفاف فوق المسطحات الخشبية، ثم ينقل عليه بالرسم المباشر، أو بالنسخ عليها، لتبدأ عملية الحفر أو التفريغ بواسطة منقار أو الأزاميل، بالطرق عليها بواسطة دقماق خشبي ذو رأسين لتكوين أشكال زخرفية متنوعة، أو باستخدام دفع اليد اليمنى التي تمسك بالمقبض مستعينا باليد اليسرى لتثبيت حافتها على السطح من أجل التخلص من الزوائد، وبهذا العمل يواصل الفنان عمله على نفس المنوال حتى يصل بالعمل الفني إلى نهايته، وبعد الانتهاء من إزالة ما يحيط بالتصميم يتم تنظيف وتنعيم الزخارف بواسطة المبارد الناعمة لتصبح في نهاية الأمر رشيقة المظهر متناسقة الشكل[4].

وينبغي على النجار أثناء عملية الحفر بمختلف أنواعه مراعاة اتجاه الألياف الخشبية، فالعناصر النباتية تنفذ عادة على أرضية من الفروع والسيقان مما يساعد على متانة القطعة نفسها، بينما في الزخارف الهندسية يجب مراعاة تنفيذها في اتجاه معاكس لألياف الخشب لتفادي الشروخ

---

[1])- رمضان(زينب سيد)، الأسقف الخشبية في العصر العثماني، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1992/1413 2 9 130 300-301.

[2])- مرزوق(عبدالعزيز)، الفنون الزخرفية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974 1 1643.

[3])- أبو بكر(نعمات)، المرجع السابق، ص332. ابوبكر (نعمت محمد) المنابر في مصر في العصرين المملوكي والتركي، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1985/1406 ص84.

[4])- معزوز (عبد الحق)4 المرجع السابق، ص81-83. أنظر أيضا: أحمد(مصطفى)، المرجع السابق، ص149-150.

والتمزقات التي يمكن أن تحدث في الأجزاء الخشبية[1]، كما فضل الأتراك العثمانيون في تنفيذ هذه الطريقة الخشب الثقيل لتفادي تشقق الألياف في الأجزاء الضعيفة والبارزة، وذلك بتجنب الحفر الزائد والإفراط في إظهار التفاصيل[2].

أ/ الحفر الغائر:

يعرف أيضا بالحفر العميق، كما أطلق عليه الأتراك العثمانيون بالأويمة الغائرة، وقد ورثه المسلمون عن الفنون الهلنستية وظل مستخدما حتى العهد الأموي والعباسي في زخرفة المنتجات الفنية الخشبية، واستمر مع الأيوبيين والمماليك ليصل خلال العهد العثماني إلى أعلى درجات التطور، وفيه تكون الزخارف محفورة نحو الداخل مع ترك الأرضيات كما هي دون حفر أو نقش[3] وقد استخدم هذا النوع بكثرة في زخرفة المشغولات الخشبية بالجزائر خلال العهد العثماني حيث وصلتنا أمثلة كثيرة ومتنوعة نفذت فيها هذه الطريقة مثلما هو الحال في الأبواب والنوافذ والدرابزينات والمنابر والدكك وعلى السقوف.

ب/ الحفر البارز:

الحفر البارز أو المسطح، عرف عند الأتراك العثمانيين بالأويمة البارزة (Oyma)، وهو يعتبر أكثر أساليب الحفر استخداما في تنفيذ الزخارف الخشبية عند الصناع والحرفيين، وهو من أقدم وأكثر الأساليب انتشارا، ووصل إلى درجة عالية من التقدم والإتقان والجودة الفنية في العالم الإسلامي عموما وفي الفترة العثمانية خصوصا، وفيه تكون الزخارف بارزة والأرضية غائرة على عكس الحفر الغائر[4]، ويعد هذا النوع الأكثر استخداما في الأشغال الخشبية بالجزائر خلال العهد العثماني، فلا يكاد نموذجا يخلو منه سواء على الأبواب والنوافذ والدرابزينات والأسقف أو على المنابر.

---

[1]- عبدالعزيز(شادية الدسوقي) الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2003 ص103.

[2]- ARCEVEN, Les Arts décoratifs Turcs, Istanbul, S.D, P.194.

[3]- عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، المرجع السابق، ص96. انظر أيضا: الباشا(حسن): مدخل إلى الآثار الإسلامية، القاهرة، 1989 267.

[4]- معزوز (عبد الحق)، المرجع السابق، ص84 86. أنظر أيضا: عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، المرجع السابق، ص96. بشاي(سامي رزق) وآخرون، تاريخ الزخرفة، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، 1971 7 842. عبدالعزيز(شادية الدسوقي). المرجع السابق، ص99. لعرج(عبدالعزيز)، جمالية الفن، المرجع السابق، ص109. مرزوق(عبدالعزيز)، الفنون الزخرفية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص165..ARCEVEN, Op-Cit, P.193

ج/ الحفر المائل:

أو المشطوف من ابتكارات العصر العباسي في مدينة سامراء خلال القرن 3هـ/9م، وفيه تكون الزخارف مائلة سواء كانت بارزة والأرضية غائرة أو غائرة والأرضية بارزة[1]، ومن الأمثلة التي نفذت عليها هذه الطريقة بالجزائر خلال العهد العثماني نذكر سقف جلسة الخطيب بمنبر جامع سوق الغزل خاصة في أشكال المقرنصات، كما نجده مستخدم في تشكيل زخارف سقف جامع سيدي الكتاني، وسقف الغرفة الجنوبية الشرقية بالطابق العلوي لدار بن جلول بقسنطينة.

د/ الحفر المجسم:

وهو كالحفر البارز يتميز ببروزه إلا أنه أكثر عمقا في الأرضيات المستوية وذات عمق واحد، يصل ارتفاع الزخارف فيه إلى 25 سم، يصلح استخدامه في الأماكن البعيدة عن النظر، ومعظم مواضيعه خاصة بالكائنات الحية[2]، أما بالجزائر خلال الفترة العثمانية فقد كان استخدامه مطبقا في بعض الأعمال على غرار الكوابيل الخشبية مثل النماذج التي نجدها في كل من دار عزيزة وقصر جنان حسان بمدينة الجزائر، ودار بن جلول بمدينة قسنطينة، وفي التيجان الخشبية على غرار تيجان دكة المبلغ جامع صفر بمدينة الجزائر) والتاج الذي يعلو جلسة الخطيب بمنبر الجامع الأخضر، وأشكال كيزان الصنوبر التي زينت بها أركان جلسة الخطيب بنفس المنبر والدكة بنفس المعلم، فضلا عن تيجان الأعمدة في منابر خشبية أخرى على غرار منبر جامع سوق الغزل، واستخدم على أسقف دار عزيزة على هيئة أزهار تتوسط مصندقات السقف وغيرها.

3/ طريقة التنقيط:

أو الترميل، تعتبر من أقدم الطرق التي عرفها الإنسان، فهي تعتمد على استخدام أداة مدببة تشبه إلى حد ما المسمار، استعملت في ملء أرضية الزخارف والفراغات ولخلق العناصر الزخرفية المختلفة، بشكل منقط على هيئة نتوءات صغيرة لتظهر سطح القطعة الخشبية خشنا بدلا من

[1])- معزوز (عبد الحق)، المرجع السابق، ص84. انظر أيضا: الباشا(حسن)، مدخل إلى الآثار الإسلامية، المرجع السابق، ص276

[2])- عبد العاطي (شريف عبد العاطي سليمان)، المرجع السابق، ص25. أنظر أيضا: برادة(خالد بن محمود بن عبدالقادر): التقنيات التنفيذية للأخشاب وتوظيفها في الصناعات والحرف اليدوية الصغيرة ودورها في إثراء التربية الفنية، متطلب تكميلي للحصول على درجة الماجستير في التربية الفنية، قسم التربية الفنية، جامعة أم القرى، المملكة العربي السعودية، 2008/1429 6 642.

ناعم[1]، استخدمت بكثرة في الجزائر خلال الفترة العثمانية على الأبواب الخشبية في منطقة الحاجب والدرابزينات والمنابر والأسقف تتخلل العناصر الزخرفية بمختلف أنواعها هندسية كانت أو نباتية أو كتابية.

4/ طريقة التفريغ:

يطلق عليها أيضا اسم االتخريم أو التثقيب، أطلق عليها الأتراك العثمانيين اسم كسم (Kesa)، وقد شاع تنفيذ العناصر الزخرفية بأسلوب التفريغ على المنتجات الخشبية منذ بداية العصر العباسي[2]، يعتبر التفريغ من أساليب الحفر إلا أن أرضيات الزخارف تكون مفرغة بحيث تكشف ما خلفها، ويتم ذلك بزيادة عمق الأرضيات إلى أن يتلاشى من التصميم، ويراعى في هذا أن تكون العناصر المكونة للوحدة الزحرفية متماسكة أو متشابكة أو مركبة مع بعضها البعض بواسطة أربطة أو فروع لا تغير من المنظومة الفنية والجمالية للشكل، لهذا يجب توخي الحذر عند اختيار التصميمات بما يتوافق مع أسلوب التفريغ مع نوعية الأخشاب التي تصلح للحفر لتماسك أليافها وصلابتها.

ولتنفيذ الزخارف بأسلوب التفريغ يتبع الصانع الخطوات التالية: يبدأ بالرسم على ورق والعمل على إلصاقه وتثبيته على الأسطح الخشبية المراد تفريغها، أو يتم رسم الزخارف مباشرة على الألواح الخشبية، ثم يقوم الصانع بتحديد المناطق المراد زخرفتها، وأخيرا تفرغ الأجزاء غير المزخرفة، والتي تفصل بين الوحدات الزخرفية وما حولها[3]، أي إزالة الأرضيات الفاصلة بين العناصر والزخرفة بواسطة منشار يدوي أو إزميل عن طريق حفرها حتى تكشف ما خلفها، وذلك بزيادة عمق الأرضية إلى أن تتلاشى في التصميم، ويراعى في هذا الأسلوب أن تكون العناصر المكونة للوحدة الزخرفية متماسكة أو مترابطة أو متشابكة مع بعضها البعض[4].

---

[1])- عبدالعال(محمود)، النجارة العربية في مصر ومشاهير صناعها، الشركة المصرية العالمية للنشر، ودار نوبار، القاهرة 2002 279.انظر أيضا: نظيف(عبد السلام أحمد)، دراسات في العمارة الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989) ص51.

[2])- رزق(عاصم محمد)، الفنون العربية الإسلامية، المرجع السابق، ص244. أنظر أيضا: مصطفى(نجاح مهدي محمد): المرجع السابق 4 4662. مرزوق(عبد العزيز)، الفنون الزخرفية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص111. ARCEVEN, Op-Cit, P.197.

[3])- عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، المرجع السابق، ص126. أنظر أيضا: عابد(عبدالقادر)، السباعي(فتحي)، الحفر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1975 6 1010 50.

[4])- مصطفى(نجاح مهدي محمد). المرجع السابق) ص466. أنظر أيضا: برادة(خالد بن محمود بن عبدالقادر)، المرجع السابق، ص88. .ARCEVEN, Op-Cit, P.195

وتعتبر هذه الطريقة من الأساليب الأقل شيوعا واستخداما عند الأتراك العثمانيين، لما ينتج عنه من تشققات أو شروخ وانكسارات تحدث في الأقسام الضيقة والرفيعة للزخارف، بسبب الاتجاه المعاكس للألياف الخشبية واتجاه القطع، لهذا يفضل استخدام هذا الأسلوب على مواد أكثر صلابة كالعاج والمعادن[1].

ومعظم الزخارف الخشبية التي نفذت بهذا الأسلوب عبارة عن عناصر نباتية في الغالب من طراز الرومي، بحيث تبدو القطعة المخرمة وكأنها قطعة من الدانتيلا[2]، حيث تكون هذه الزخارف نافذة في سطح القطعة، تضفي نوعا من الجمال الناتج عن توزيع ودخول الضوء والظل بين الأجزاء المخرمة وغير المخرمة[3].

وقد اشتهرت مدن الجزائر خلال العصر العثماني بهذا الأسلوب، واتسمت مشغولاتها بالجودة في التنفيذ، ودقة زخارفها، وبذلك لقي رواجا تجاريا كبيرا[4]. ومن أمثلة الأشغال الخشبية موضوع الدراسة التي استخدمت في تنفيذ زخارفها أسلوب التفريغ في زخرفة المنطقة التي تعلو جلسة الخطيب بمنبر الجامع الجديد بالجزائر، والجزء العلوي لأحد أبواب قصر أحمد باي، ومن أجمل التفريغات الخشبية التي تزدان بها الدرابزينات الموجودة في مختلف المباني، لاسيما قصور مدينة الجزائر كدرابزين قصر مصطفى باشا، دار عزيزة، الدار الحمراء، قصر حسن باشا، درابزين قصر الداي بالقلعة، قصر أحمد باي بقسنطينة وغيرها، التي تتنوع زخارفها من عناصر نباتية متداخلة ومتشابكة بطريقة جميلة، أو على شكل أصيصات أو مزهريات تنموا منها فروع نباتية ملتفة ومتداخلة ومورقة، تتخللها أو تنتهي بأزهار اللاله والقرنفل والرمان وغيرها.

وقد جسدت الزخرفة على كل من سقف الجامع الأخضر ودار بن جلول بقسنطينة، بحيث نفذت على قطع خشبية ثم ألصقت على الألواح الخشبية، عبارة عن أفرع مورقة ومتداخلة مشكلة عناصر بيضوية أو زهيرات ذات ثمانية فصوص أو أكثر، ونفذت بأسقف قصر حسن باشا وبغرفة الطعام بقصر 18 في حصن 23 بمدينة الجزائر.

---

[1])- طيان (شريفة)، المرجع السابق، ص174. أنظر أيضا: بن بلة(خيرة): «منابر مساجد الجزائر في العهد العثماني»: مجلة اتحاد الآثاريين العرب، العدد 3 4 2012 القاهرة 1551..196 ,ARCEVEN, Op-Cit, P.

[2])- عبد الحافظ (عبدالله عطية)، دراسات في الفن التركي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 2007 114.

[3])- رزق(عاصم محمد)، الفنون العربية الإسلامية، المرجع السابق، ص244.

[4])- طيان (شريفة)، المرجع السابق، ص175.

5/ طريقة الخرط:

تنوعت عناصر الخرط بين الرشاقة والبدانة، وبين الأشكال البسيطة والمركبة، وهي من بين أهم التقنيات التي استخدمها الفنان في زخرفة تحفه الخشبية والتي بلغت مستوى عاليا من الإتقان والإبداع في العصر المملوكي العثماني، وفيها تتشابك مجموعة من الوحدات الخشبية الصغيرة المتساوية والمتشابهة في الشكل والحجم، وهي عبارة عن قطع طولية ذات مقاسات معينة سميت بالمصبعات، تجمع ببعضها البعض طبقا لتصميم هندسي معد مسبقا، بطريقة أفقية أو رأسية بطريقة التجميع، من أجل تكوين أشكال فنية مخرمة غاية في الجمال والروعة[1].

والخرط على نوعين: الخراطة الواسعة أو كبيرة الحجم، يعرف فيها الخرط باسم خرط البرامق، ويطلق عليها في العراق اسم "زكات"، يختلف طولها وسمكها حسب الشكل المطلوب، وهي مربعة أو مسدسة أو مثمنة أو دائرية الشكل حيث تصنع بها أرجل الكراسي والمناضد وخرط الحواجز والأعمدة وأمثلتها، وقوائم الدكك والكوابيل والدرابزينات.

أما النوع الثاني فيقصد به الخرط الدقيق أو ما شاع بخرط المشربية، ويعرف عند الأتراك باسم المشابك "Muchaabbek"، وهو الذي يستخدم في صناعة الستائر الخشبية المكونة أساسا من أجزاء صغيرة من الخشب تجمع مع بعضها البعض حتى تشكل شبكات وحواجز مفرغة تزينها زخارف جميلة، وهي ذات أشكال متعددة، منها البيضوية والمستديرة والكروية والمكعبة والمربعة والمثمنة، تعرف باسم "أكرا"، تضم إلى بعضها البعض بواسطة برامق يطلق عليها اسم "عرنسة" تشتمل البرامق على بروز صغير يثبت في تجويف موجود بجانب "الأكرا" ليثبت الشكل كله في إطار خارجي، وهي تعتمد على تحويل وتشكيل فضلات الأخشاب إلى قطع فنية مفيدة ومتنوعة[2].

وفي الكثير من الأحيان تجمع الخراطة الدقيقة والخراطة الواسعة في عمل واحد يتم فيه استخدام نوعين متباينين من الأخشاب، أحدهما بلون فاتح والآخر بلون غامق، مثل الليمون والبقس

---

[1]- رزق(عاصم محمد)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص97. أنظر أيضا: الباشا(حسن)، مدخل إلى الآثار الإسلامية، المرجع السابق، ص277. نظيف(عبد السلام أحمد). المرجع السابق 7 2 256. باكار (أندريه). المرجع السابق. ص227. الحسيني(محمد أحمد)، الصناعات الحرفية الصغيرة، فن خرط الخشب، المرجع السابق، ص6.

[2]- أبو بكر(نعمات)، فن النجارة والخشب، المرجع السابق، ص332. أنظر أيضا: أبو بكر(نعمات): المنابر، المرجع السابق، ص547. وزيري(يحيى)، موسوعة عناصر العمارة، المرجع السابق، ص119. عبد العزيز(شادية الدسوقي)، المرجع السابق، ص115. مرزوق(عبدالعزيز)، الفنون الزخرفية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص166. الحسيني(محمد أحمد)، الصناعات الحرفية الصغيرة، فن خرط الخشب، المرجع السابق، ص6.

ويجمع مع الساج والأبنوس[1]، فضلا عن هذا تشترك عدة أساليب في تزيين التحف الخشبية، كالبرامق المخروطية الكبيرة، وخرط مشربية، والحفر والتفريغ في عمل واحد، وتظهر في معظم الدرابزينات بمدينة الجزائر وفي كل من منبر جامع سوق لغزل وجامع الجديد وفي دكة جامع سيدي الكتاني وبعض أبواب قصر احمد باي.

وتمر عملية الخرط بعدة مراحل لتكوين وانجاز الشكل المطلوب للقطع الصغيرة سواء كانت "برامق" "أكر" (الجزء المنتفخ من الخرط) بواسطة الدولاب اليدوي وهي كالتالي:

1- مرحلة صناعة المحراز(البرامق) بواسطة الدولاب اليدوي وإعداد الطول والسمك المناسب لكل قطعة.
2- مرحلة التثقيب، وهي عمل ثقب أو نقر يكون مناسبا لحجم اللسان الموجود بالبراميق بواسطة المنقار والمثقاب.
3- مرحلة التجميع، وفيها يتم تجميع القطع الصغيرة عن طريق اللسان والنقر لعمل وحدات تشكيلية متنوعة[2].

وقد كان للعامل الاقتصادي والمناخي دور كبير في ازدهار تقنية الخرط في العالم الإسلامي، فأما بالنسبة للعامل الإقتصادي فيتمثل في افتقار العالم الإسلامي للأخشاب الجيدة لذا عمل النجارون على الاستفادة من أجزاء وقطع الخشب مهما كانت صغيرة الحجم، وعدم تبذير أي قطعة منها، وتحويلها إلى قطع فنية متساوية تركب في مساحات كبيرة ينتج عنها أشكال فنية متنوعة[3].

أما بالنسبة للعامل المناخي فمن الملاحظ أن الأشغال الخشبية المنفذة بأسلوب الخرط تسمح وتساعد على ضبط مرور الهواء وتدفق الهواء النقي ودخول الضوء، مع العلم أنها تخفف من حدة الحرارة وأشعة الشمس صيفا، وذلك بالحد من الإضاءة الطبيعية وبالتالي كسر حدة الضوء المبهر للشمس في الخارج وزيادة رطوبة التيار الهوائي، لهذا عمل النجار على أن تكون فتحات المشربية

---

[1])- وزيري(يحيى)، موسوعة عناصر العمارة، المرجع السابق، ص119. أنظر أيضا: برادة(خالد بن محمود بن عبدالقادر): المرجع السابـ 53-54.

[2])- مصطفى(نجاح مهدي محمد)، المرجع السابق، ص443-444.

[3])- ياسين(عبدالناصر)، الفنون الزخرفية الإسلامية بمصر في العصر الأيوبي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية4 2002 4 1174.

ضيقة من أسفل مستخدما في ذلك تقنية الخرط الدقيق، ومتسعة من أعلى مستخدما فيها تقنية الخرط الواسع، حتى يسمح بولوج التيار الهوائي[1].

في حين كان للعامل الديني دورا كبيرا وواضحا في ابتكار عنصر المشربيات المطلة على الشوارع، حيث فرض الدين الإسلامي الحجاب على المرأة، لذلك كانت هذه الستائر تسمح للنساء بالتطلع من خلال فتحاتها على الخارج دون أن يراهن أحد من المارة[2].

وقد شهدت أعمال الخرط في العهد العثماني تطورا كبيرا، حيث ابتكروا أنواعا جديدة، وأشكالا زخرفية متنوعة، فقد استطاع الخراط أن يضع قطع مخروطية صغيرة بين وحدات الخرط الأساسية في الفراغات الموجودة بينها، فتنتج عن ذلك أشغال فنية غاية في الروعة والإتقان، تدل على مهارة الفنان والذوق الفني الذي وصلت إليه حرفة الخراطة خاصة والنجارة عامة في تلك الفترة[3].

وتنقسم الخراطة الدقيقة إلى عدة أنواع، نذكر منها ما يلي(انظر الشكل رقم14):

الخرط الميموني: ويعرف أيضا بالماموني وهو على عدة أنواع، أهمها:

- الميموني العدل يتألف من قطع مستديرة أو اسطوانية مركبة بالتبادل مع قطع مكعبة تسمى الأكرا، تثبت فيما بينها بواسطة النقر أو الحفر، وقد سميت بالميموني عدل لأن القطع المخروطة تنظم بشكل عدل أو قائم بزاوية 90 ، وهو النوع الأكثر استخداما في الجزائر خلال العهد العثماني، ومن أمثلته نذكر حشوات بمنبر جامع سوق الغزل، وحشوات بعض أبواب قصر احمد باي ودار بن شريف بمدينة قسنطينة، والكثير من النماذج الخاصة بالدرابزينات بقصور ومساكن مدينة الجزائر وقسنطينة وبشمشيات ضريح سيدي عبد الرحمن.
- الميموني المائل لا يختلف عن الأول من حيث الشكل إلا أن قطع الخرط فيه تنظم بشكل مائل في زاوية قدرها 45 [4]، ومن أمثلته حشوات كل من منبر الجامع الجديد بمدينة الجزائر، ومنبر جامع سوق الغزل بقسنطينة، فضلا عن استخدامه في بعض الدرابزينات بمدينة الجزائر وقسنطينة.

---

[1]- شلباية(محمد بدر)، التهوية والتبريد في الحضارة العربية الإسلامية، دروب نشر، الأردن، ط1 2010-2011 1 0 929 31 030.

[2]- شافعي (فريد)، العمارة العربية، المرجع السابق 27.

[3]- الباشا(حسن)7 مدخل إلى الآثار الإسلامية، المرجع السابق 367. أنظر أيضا: الباشا(حسن)، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، أوراق شرقية، بيروت لبنان، 1420/1999 713 7 23 2843. RICARD.P, Pour comprendre l'art en Afrique de nord et en Espagne et en Sicile, paris, 1924, P.149.

[4]- نظيف(عبدالسلام أحمد). المرجع السابق 4 2602. أنظر أيضا: حنا(هاني حنا عزيز): دراسة علمية في علاج وصيانة الأخشاب، المرجع السابق ص17. ابوبكر (نعمت محمد)، المنابر، المرجع السابق، ص562.

الخرط المسدس المفوق: عبارة عن حشوات سداسية مركزية، يخرج من كل ضلع من أضلاعه قطعة اسطوانية تتصل بستة مثلثات متساوية الأضلاع تحيط بالحشوة السداسية المركزية[1]، ولهذا النوع مثال قد يكون فريدا نجده في بعض حشوات منبر جامع سوق الغزل بقسنطينة.

الخرط المثمن: وهو على عدة أنواع إلا أننا نتناول النوع المستخدم في النماذج المدروسة، والمتمثل في الخرط المثمن المطعم، وهو يتشكل من مربع مركزي يخرج من كل ضلع من أضلاعه الأربعة قطعة اسطوانية تتصل بحشوات مثمنة، كما تتصل تلك القطع الأسطوانية فيما بينها بأربع قطع اسطوانية أخرى، وهي بذلك تحيط بالمربع الموجود في الوسط[2]، ومن أمثلة هذا النوع ما نجده في بعض حشوات منبر جامع سوق الغزل بمدينة قسنطينة.

الخرط العرناسي: يتألف من برامق صغيرة تكون على شكل عمود من قاعدة وبدن وتاج، أو على شكل قلة تثبت بإطار علوي وآخر سفلي بطريقة النقر واللسان[3]، ومن أمثلته ما نجده في منبر الجامع الجديد، ومنبر الجامع الأخضر، وبعض الدرابزينات بقصور ومساكن مدينة الجزائر وقسنطينة.

خرط منجور: أي تفريغ منقور، وهو من الأنواع الجديدة التي ظهرت في العهد العثماني، استخدم كبديل للخرط الخشبي في أعمال المشربيات والدرابزينات، أو القواطع والحواجز الخشبية الموجودة في الأبواب، كما أنه أقل تكلفة من الخرط الخشبي، ولا يتطلب جهدا أو مهارة عالية في تنفيذه[4].

وهو عبارة عن قطع خشبية صغيرة رفيعة يتم تجميعها ببعضها البعض، أو قطع خشبية رفيعة يحفر عليها مباشرة لتشكل فراغات ذات أشكال هندسية تتخذ أشكالا متنوعة، منها المعينات والمثمنات وأشكال النجوم، أو الدوائر، وفي بعض الأحيان تتخللها نقط فيما بينها[5]، ومن أمثلة هذا النوع بالجزائر خلال العهد العثماني نذكر حشوة بأحد أبواب قصر مصطفى باشا وقصر حسن باشا، وقصر الباردو، وأبواب دار الصوف وأبواب دار خداوج العمياء بمدينة الجزائر، وقصر أحمد باي وبشمسية خشبية بدار رقم 19 نهج الإخوة بن المدني بقسنطينة وعلى بعض الدرابزينات.

---

[1])- ابوبكر (نعمت محمد) المنابر،المرجع السابق، ص562.

[2])- حنا(هاني حنا عزيز)، المرجع السابق، ص16-17. أنظر أيضا: ابوبكر (نعمت محمد): المنابر، المرجع السابق، ص65.

[3])- حنا(هاني حنا عزيز)، المرجع السابق، ص16. أنظر أيضا: ابوبكر (نعمت محمد): المنابر، المرجع السابق، ص141.

[4])- وزيري(يحيى)، موسوعة عناصر العمارة، المرجع السابق، ص119.

[5])- عبدالعال(محمود). المرجع السابق، ص282.

6/ طريقة التجميع والتعشيق:

تعتبر تقنية التعشيق والتجميع من الطرق الصناعية والزخرفية التي شاع استخدامها من طرف الفنان في انجاز الأعمال الخشبية في العهد العثماني، وهي ابتكار إسلامي تعود أقدم النماذج التي وصلتنا بهذه التقنية إلى القرن 4هـ/10م، وفي الغالب ظهرت خلال العهد الفاطمي، لتعرف تطورا وتقدما خلال الفترات اللاحقة[1]، ففي البداية كانت هذه الحشوات تتميز بكبر حجمها، ثم سرعان ما بدأت تصغر شيئا فشيئا حتى أصبحت الحشوة الواحدة لا تتجاوز السنتيمتر الواحد[2].

وقد أطلق الأتراك العثمانيون على هذه التقنية اسم كندكاري (Kundekari)، وفيها تستخدم قطع صغيرة أو حشوات مختلفة الأحجام والأشكال ذات سمك معين من الخشب يتم جمعها مع بعضها البعض لتوضع على الأسطح الخشبية المراد زخرفتها، وتعشق داخل إطارات[3].

وتعتبر المضلعات والأشكال الهندسية لاسيما الأطباق النجمية الأشكال الأكثر استخداما من طرف الصناع، وذلك لما تمتاز به زواياها وجوانبها التي تساعد على اندماج وتداخل أجزائها بالكامل بين حشوات بعضها، والتي يعتمد فيها الفنان والصانع على خلق مجموعة من الوصلات والحشوات لربط الألواح الخشبية فيما بينها، التي تشكل الهيكل الخارجي والتي توضع بدورها فوق هيكل خشبي داخلي لا يظهر من الخارج، ويعرف هذا النوع بالتعشيق الحقيقي، وهناك نوع آخر يطلق عليه التعشيق المقلد لأنه يتم وضع القطع المجمعة بجوار بعضها، وتلصق بمادة لاصقة أو بالمسامير[4].

وعملية التعشيق تعتمد أساسا على استخدام النقر واللسان، حيث يكون النقر في الإطارات التي تحوي الحشوات، بينما يكون اللسان في الحشوات، وبالتالي يمكن إدخال الحشوة بسهولة لتجميعها التي تنحصر بين مجموعة من الأطر وفقا لعدد جوانبها[5].

---

[1]- عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، المرجع السابق، ص104. أنظر أيضا: مرزوق(محمد عبدالعزيز)، الفن الإسلامي تاريخه خصائصه، مطبعة أسعد، بغداد، 1965 4 1491.

[2]- مرزوق(محمد عبدالعزيز)، الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص148-149.

[3]- مرزوق (محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت-لبنان، د. 65 1651. أنظر أيضا: مرزوق(محمد عبدالعزيز)، الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص148. عبد الحافظ (عبدالله عطية)، دراسات في الفن التركي، المرجع السابق، ص110. ARCEVEN, Op-Cit, P.201.

[4]- الباشا(حسن)، مدخل إلى الآثار الإسلامية، المرجع السابق، ص277. انظر أيضا: حنا (هاني عزيز). المرجع السابق. ص 36.

[5]- زكي(محمود حمدي)، المرجع السابق، ص222.

وهناك عدة عوامل ساعدت وأدت إلى ابتكار هذا الأسلوب في زخرفة التحف الخشبية في العالم الإسلامي، من أهمها العامل الاقتصادي والمناخي، فأما بالنسبة للعامل الأول فقد كان العالم الإسلامي يفتقر إلى الأخشاب الجيدة التي تستخدم في أشغال النجارة، لهذا كان يعمل على استيرادها في أغلب الأحيان، مما دفع بالنجارين إلى الاستفادة من كل قطعة مهما صغر حجمها.

أما بالنسبة للعامل المناخي فقد كان له دور فعال في ابتكار هذه التقنية وذلك حتى يتفادى تشوه الأخشاب بسبب تأثرها بالعوامل الجوية، حيث أن مادة الخشب تتمدد في فصل الشتاء نتيجة تشبعها بالرطوبة والماء، بينما تتعرض للتقلص والانكماش في فصل الصيف مع ارتفاع درجة الحرارة نتيجة تبخر الماء مما يسبب تشوهات والتواءات، الأمر الذي دفع بالصناع إلى ابتكار فكرة الحشوات الصغيرة التي تجمع وتعشق فيما بينها، مما يسمح بوجود فراغ يسمح بتمدد الخشب والتوائه دون أن تتعرض المنتجات الخشبية لأي تشوهات، كما سمحت هذه الطريقة بإعطاء قوة ومتانة الأشغال وإطالة عمرها[1].

وقد كان يتبع الصانع في تنفيذ هذه الطريقة عدة خطوات نجملها في ما يلي:

– إعداد الرسم الهندسي المطلوب للحشوات المراد تنفيذها بنسبة 5/1 من الحجم الطبيعي، مبينا القطاعات الأفقية والرأسية التي توضح سمك وعرض إطار أو هيكل هذه الحشوات، ثم يعاد رسم هذا التصميم مكبرا بالحجم الطبيعي[2].

– تجهز الأخشاب وتقطع تبعا للأشكال الموضحة على الرسم ومراجعتها حتى تكون متطابقة مع جميع أجزاء الحشوات.

– يتم تصنيع الألسنة بالحشوات وعمل الخلايا بها، وتحفر أماكن الحفر أو النقر[3].

– تركب الحشوات في الأجزاء المخصصة لها بعد تعشيق الإطارات مع بعضها البعض، ولكي يكون التعشيق دقيقا وغير ظاهر يجب أن يكون سمك اللسان بمقدار سمك قطعة الخشب، وعرضه يكون خمسة أمثال السمك تقريبا، مع ملاحظة أن يكون سمك اللسان أكبر من النقر، ثم بعد ذلك ينظف بالمبارد، ويجب أن تكون قوة التعشيق متوسطة، بحيث لا تكون صعبة لكي لا يكسر اللسان، ولا سهلة حتى تتعرض للضرر وتفقد بذلك جمالها الفني والزخرفي، وكما سبق الإشارة إليه

[1])– الباشا(حسن)، مدخل إلى الآثار الإسلامية، المرجع السابق 1 4401. أنظر أيضا: عبد الحافظ (عبدالله عطية)، دراسات في الفن التركي، المرجع السابق، ص110. .ARCEVEN, Op-Cit, P.201

[2])– عزت( )، المرجع السابق، ص130–131.

[3])– حنا (هاني عزيز)، المرجع السابق، ص 37.

فإن الفنان لا يستخدم مواد لاصقة أو لاحمة، وذلك حتى تجد هذه الحشوات مجالا ومتنفسا للحركة عند التمدد أو الانكماش[1].

7/ طريقة السدائب الخشبية:

تعرف أيضا بطريقة الحشوات أو السدايب المجمعة، وعند الأتراك يطلق عليها اسم تقنية القفص (Kafes Tekningi)، سميت كذلك لكونها تشكل أشكالا تشبه القفص، وهي من الأساليب الصناعية والفنية التي شاع استخدامها من طرف الفنانين في الفترة العثمانية[2].

تعتمد هذه الطريقة على استخدام أشرطة رفيعة من الخشب مفردة أو مزدوجة يطلق عليها السدايب أو السدائب، يتم تثبيتها مباشرة فوق الأسطح الخشبية المراد زخرفتها وفق تصميم زخرفي مسبق، بحيث يقوم الفنان أو الصانع بترتيبها بجانب بعضها البعض بشكل تبدوا فيه السدايب بارزة، ويتم تثبيتها بواسطة مادة لاحمة مثل الغراء أو باستخدام مسامير معدنية، ويفضل استخدام المسامير في المناطق الحارة بسبب ارتفاع درجة الحرارة مما يقلل من قوة ثبات المادة اللاصقة، وفي حالة عدم وجود سطح خشبي خلفها تثبت أشرطة السدايب الخشبية ببعضها البعض بطريقة مشابهة لأسلوب التعشيق ومن دون استخدام مسامير، وبذلك يحصل الصانع على الشكل الزخرفي المراد تجسيده[3].

تعتبر طريقة الحشوات الخشبية من الأساليب الفنية التي استخدمها الفنان في تنفيذ زخارفه على الأسقف الخشبية بكثرة، بالإضافة إلى استخدامها في المنابر والدرابزينات، وهي تعتمد أساسا في تنفيذها على تشكيل زخارف هندسية من مثلثات ومربعات ومعينات، وحتى أشكال مثمنة لكن في أغلبها أطباق نجمية[4].

وقد يتم زخرفة السطح العلوي لهذه الأشرطة والحشوات في الكثير من الأحيان بحلية زخرفية عبارة عن حفر غائر لزخارف الرومي، أو تتوسط الأشكال الهندسية التي تتشكل بواسطة هذه

---

[1]- عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، المرجع السابق، ص105. أنظر أيضا: مصطفى(نجاح مهدي محمد): المرجع السابق) ص440.

[2]- خليفة (ربيع حامد)، فنون القاهرة في العهد العثماني (923هـ/1517م-1220هـ/1805م)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2004 3 1759. أنظر أيضا: عبد الحافظ (عبدالله عطية)، دراسات في الفن التركي، المرجع السابق، ص114. عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، المرجع السابق، ص128.

[3]- خليفة (ربيع حامد). فنون القاهرة، المرجع السابق، ص175. أنظر أيضا: عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، المرجع السابق، ص105. رمضان(زينب سيد)، المرجع السابق، ص 303. الباشا(حسن)، مدخل إلى الآثار الإسلامية، المرجع السابق، ص277.

[4]- خليفة (ربيع حامد). فنون القاهرة، المرجع السابق، ص176.

الطريقة، وفي نماذج موضوع الدراسة زينت الكثير من الأشرطة بتقنية التلوين بالألوان المائية واللاكه.

وتعتبر الوحدات الهندسية من أفضل العناصر الزخرفية التي تستخدم في تنفيذها لما تمتاز به من دقة وإتقان ومهارة فنية عالية، بسبب تنفيذ هذه الأشرطة والأطر على أسطح خشبية تبدوا للناظر في الوهلة الأولى أنها نفذت بأسلوب الحفر الغائر، لما يحققه هذا الأسلوب من فراغ عميق محصور بين الأطر والسدايب الخشبية، لذلك فهذه الطريقة تعتبر خير بديل لأسلوب الحفر الغائر الذي يحتاج إلى وقت وجهد ومهارة فنية وقدرات كبيرة[1]، وعلى هذا الأساس يمكن إطلاق اسم "التخريم" "التفريغ" المزيف أو غير الحقيقي على هذه الطريقة مجازا، علما بأنه لا يتم لا بالحفر ولا بالتخريم[2].

وقد كان لقلة وندرة الخشب في بعض مناطق العالم الإسلامي دورا فعالا في ابتكار طريقة السدايب الخشبية من جهة وانتشارها بشكل واسع من جهة أخرى، فقلتها جعلت الفنان يضطر إلى الاستفادة من كل القطع الخشبية الصغيرة، وتوظيفها بأسلوب فني غاية في الروعة والإتقان، هذا بالإضافة لتفاوت درجة الحرارة والبرودة التي تؤدي بطبيعة الحال إلى تمدد الألواح الخشبية أحيانا وانكماشها أحيانا أخرى، مما يترتب عليه تقوسها وتشوهها، ولتفادي ذلك استخدمت الحشوات التي يترك بينها فراغ يسمح بتمدد وانكماش الخشب دون تعرضه للتشوه[3].

وقد لاقت هذه الطريقة إقبالا كبيرا من قبل صناع الجزائر في العهد العثماني، لسهولة تنفيذها من جهة، وإمكانية وضعها في مناطق مخصصة لها، حيث استخدمت على نطاق واسع في أسقف المباني التي تميزت زخارفها ببساطتها المشكلة من إطارات أو سدايب عمودية تتقاطع مع أجزاء أفقية مكونة مربعات أو معينات ومثمنات وحتى مثلثات تتوسطها عناصر نباتية لزخارف الرومي أو أزهار الرمان المنفردة أو نجمة خماسية سداسية، أو جاءت زخارفها معقدة قوامها أشكال بسيطة في جوانب الأسقف، وكلما توجهنا نحو مركز السقف تتعقد لتشكل لنا أطباقا نجمية متعددة الرؤوس أو تنتهي بنجمة غائرة قوام زخارفها دلايات أو فواكه.

ومن أمثلة الزخرفة بهذه الطريقة سقف الغرفة الجنوبية الغربية دار بن جلول، وهي تتسم ببساطة زخارفها، بينما في الغرفة الجنوبية الشرقية بنفس القصر تتوسط زخارفها أطباق نجمية يتوسطها عنصر الدلايات، كما نذكر أيضا سقف بيت الصلاة بجامع سيدي الكتاني، وسقف الغرفة

---

[1])- مصطفى(نجاح مهدي محمد)، المرجع السابق، ص450.

[2])- عبد الحافظ (عبدالله عطية)، دراسات في الفن التركي، المرجع السابق، ص114.

[3])- الباشا (حسن)، مدخل إلى الآثار الإسلامية، المرجع السابق 4 2771. أنظر أيضا: رمضان(زينب سيد)، المرجع السابق، ص303.

الشمالية الغربية الاول من الطابق بدار بن شريف، ومن أجمل النماذج الموجودة بقصر أحمد باي بمدينة قسنطينة سقف المنظرة التي تتقدم غرفة فاطمة بنت الباي، وهي عبارة عن أشكال نجمية منها الثمانية الرؤوس تتألف من تداخل مربعين، تزينها الألوان المائية.

وقد جاءت السدايب بقصور مدينة الجزائر متنوعة من بينها السدايب الفردية والسدايب المزدوجة، هذه الأخيرة تتداخل فيما بينها مشكلة مضلعات مختلفة تنتهي بأطباق وأنصاف أطباق نجمية، أو مشكلة زخارف على هيئة "م" وأنصاف وأثلاث أطباق نجمية، تتوسطها في الغالب زخارف نفذت بالألوان المائية أو بشغل عجمي متاثرة بطراز الهاتاي كما هو الحال في كل من سقوف قصر حسن باشا ودار عزيزة دار الحمراء وفي حصن 23 على بعض سقوف قصر 18 وقصر 23،واستخدمت على سقف جلسة الخطيب في منبر سوق لغزل ومنبر جامع الجديد .

8/ تقنيات لصق الأخشاب:

من المواد الهامة في صناعة الأخشاب والتلوين والتذهيب الغراء، وهو مادة لزجة تتميز بقدرتها على الإمساك بالأشياء، يحتاجها النجارون والحرفيون للتغرية كالنجارة والتجليد وغيرها، وهي متنوعة المصدر، منها الأغرية الحيوانية والنباتية، وأغرية الكازين (الجنبين)، والغراء المكون من محلول الصمغ.

أ/ الغراء الحيواني:

وهو الأكثر شيوعا، وقد تم استعماله في أشغال النجارة والتلوين، وهو يستخلص من حافر وقرون البقر والأغنام وجلود الرأس والعظام، حيث يتم نقعها في الماء الجير لامتصاص الدهنيات، ولفصل الشعر عن الجلود، ويغير ماء الجير يوميا للتشبع وعدم القدرة على الامتصاص، وفي الأخير يتم تغليتها وتصفيتها بعد فصل المواد الدهنية العالقة بها[1].

ثم توضع في أواني خاصة مع قليل من الماء على كانون مبني بالطوب، ويوقد اثني عشرة ساعة تغلى فيها، لتنزع منها، وتترك أربع ساعات حتى يترسب، ثم يؤخذ السائل ويحفظ في إناء، وما رسب في القدر الأول يصب عليه ماء جديد، وتكرر العملية السابقة، وبعد ذلك يجمع السائل الثاني والأول وما رسب، ويعصر في أكياس لينزع ما فيه من غراء، ثم يغلى السائل الناتج فوق نار هادئة حتى يشتد ويأخذ القوام المطلوب، وحينئذ يصب في قوالب من الصفيح ليجف، وفيما بعد يستخرج

[1]- عبدالعال(محمود)، النجارة وطرق تدريسها، مكتبة الأنجلو مصر، 1998 87.انظر أيضا: زكي (محمود حمدي): المرجع السابق، ص185.

منها ويقطع ألواحا، ويترك ليجف مدة 12 يوما في الصيف، و23 يوما في الشتاء، وبذلك يكون جاهزا للاستعمال[1].

ب/ الغراء النباتي:

يصنع من النباتات النشوية كالقمح والشعير والذرة وغيرها، وهو سهل الصنع، حيث تعجن المواد في إناء بالماء مع التحريك الدائم لعدم التصاقها بالإناء على نار هادئة إلى أن يشتد قوامها وتصير غروية لزجة[2]، وقد استخدم لرخصه في عمليات اللصق البسيطة، وهو على شكل سائل سميك شفاف، ليتم تعبئته في علب، ويشير القلقشندي إلى نوعين من الغراء الذي يصنع من المواد النباتية منها القمح والكثيراء[3].

ج/ غراء الأسماك:

يعتبر هذا النوع من الغراء من أجود أنواع الأغرية لمرونته وقدرته العالية اللاصقة، إلا أنه يساعد على نمو الحشرات، يتم استخلاصه من قشور وجلد ورؤوس الأسماك، بعد أن تغسل وتوضع في ماء الجير لمدة زمنية تصل إلى 72ساعة في بعض الأحيان مع التغيير المستمر لماء الجير، ثم توضع فوق النار بإناء تغمره المياه لكي تذوب، ثم تصفى وتوضع في أطباق نحاسية، وتترك حتى تقارب الجمود، ليتم شق الغراء بسكين، ويثبت في خيط، ثم ينشر على شبكة، ويترك لكي يستعمل وقت الحاجة.

وعند استعماله يجب نقعه في الماء العذب حسب الحاجة لمدة يوم إلى أن يلين، ثم يصفى من الماء ويعجن باليد حتى يصبح ذو لون أبيض ويصير كالشمع، ثم يوضع في إناء نحاسي على نار هادئة حتى يذوب ويصفى ليصبح لونه شفافا، ثم يستخلص الغراء[4].

د/ غراء الجبنين:

أو ما يعرف باسم غراء الكازين، يتم استخراجه من الحليب الرائب بعد نزع المواد الدهنية، يضاف إليه ماء الجير، ثم يوضع فوق النار حتى يصبح مادة غروية، ثم تجفف وتطحن جيدا، وهو

---

[1])- جندي(رامز أرمنيا)، المرجع السابق، ص67.

[2])- عبدالعال(محمود)، النجارة وطرق تدريسها، المرجع السابق، ص88.

[3])- القلقشندي(ابو العباس أحمد)8 كتاب صبح الأعشى، المطبعة الأميرية بالقاهرة، 1331ه/1913 ج2 470.

[4])- جندي(رامز أرمنيا)، المرجع السابق، ص67.

غراء ثابت نسبيا ضد الرطوبة والماء البارد أو الساخن[1]، يتميز بمقاومته للرطوبة وقدرته على البقاء لمدة طويلة إذا لم يتعرض إلى الرطوبة، إلا انه يترك بقعا على الخشب مما يجعله غير محبذ في الأشغال الخشبية[2].

9/ طريقة شغل عجمي:

شغل عجمي أو الجيسو، وهذه الأخيرة كلمة ايطالية أطلقت في العصور الوسطى على الجبس الممزوج بالغراء السائل لتكوين أرضية التحضير، وهو نوعان: جيسو ناعم وآخر خشن، الأول يعلو الجيسو الخشن لتكوين طبقة قوية وصلبة[3]: أما كلمة شغل عجمي فتطلق على العمال السلاجقة الأوائل الذين انتقلوا إلى مدينة دمشق من إيران وامتهنوا هذه الزخرفة، وكانوا أول من استخدم هذه التقنية بها، ثم سرعان ما أتقنها أهل الشام، وشاعت في أنحاء العالم الإسلامي وغيره[4].

تتميز زخارف الجيسو ببروزها عن سطح الخشب المطلي، تنفذ بمعجون بارز، ذات ألوان مختلفة، استخدم في زخرفة الأشغال الخشبية على الجدران وسقوف القاعات والمنابر الخشبية والدكات والمقصورات وغيرها من الأشغال الخشبية.

تعتمد الطريقة على خلط ومزج عدة مواد كالزنك والأسبيداج والجص والكثيراء والغراء السائل النباتي أو الحيواني كالجيلاتين مع إضافة البيض النيئ وقليل من الماء، ثم تخلط المواد مع بعضها البعض حتى يصبح المزيج قوامه سميك، ثم توضع عليه الألوان والأصباغ التي يريدها الفنان[5] ولاستخدام الجيسو يجب أن يبقى الخليط ساخنا حتى تظل قدرته على النفاذ في الأسطح الخشبية

---

[1]- عبدالعال(محمود)، النجارة وطرق تدريسها، المرجع السابق 89.

[2]- بن بلة (علي)9 المرجع السابق 64-65.

[3]- أحمد(عصام محمد)، ترميم الأسقف الخشبية الملونة في العمائر الإسلامية بمدينة القاهرة تطبيقا على أحد العمائر المختارة، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الترميم، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2006 59.

[4]- بورابة(لطيفة)، التصوير في سقوف المنشآت المدنية في العهد العثماني بمدينة الجزائر والمدن السورية (حلب ودمشق) دراسة أثرية فنية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2008-2009) ص270.

[5]- القاسمي(محمد سعيد) القاسمي(جمال الدين) العظم(خليل)، قاموس الصناعات الشامية، حققه وقدم له القاسمي(ظافر) طلاس، لبنان، ط1) 1988 0 1482. أنظر أيضا: الشهابي(قتيبة): المرجع السابق، ص215.

عالية[1]، وعندما يجف يتجمد ويصبح صلبا نوعا ما، حيث لا يتفتت إلا بصعوبة، هذا ما جعل زخارفه تقاوم الزمن وتبقى مدة طويلة.

وعادة ما يطلق مصطلح الجيسو على خليط يتكون من كربونات الجير الأبيض أو الطباشير ومحلول الغراء، يستخدم كطبقة تحضيرية على الأسطح الخشبية التي تجهز لعملية التلوين والتذهيب[2].

وقبل الرسم على الأسطح الخشبية يقوم الفنان بتحضير الأسطح الخشبية بصنفرتها جيدا بأوراق الصنفرة الخشنة ثم الناعمة حتى تصبح الأسطح ملساء، وبعدها يتم دهان الأسطح بطبقة متتالية من وسيط الغراء الخفيف، حيث يتم تذهيب الجيسو في الغالب بأسلوب التذهيب المائي، وفي حالات كثيرة يضاف إلى الغراء خليط من كربونات الكالسيوم مما يساعد في عمل رابطة قوية مع الجيسو ويتم وضع الخليط بصورة رفيعة جدا ومتساوية تجنبا لظهور الفقاعات الهوائية[3]، ثم تحدد الخطوط الخارجية للعناصر الزخرفية المطلوبة، وبعد ذلك تشكل هذه العناصر بطبقات من خليط الجيسو حتى تصبح الزخارف بارزة، ثم تترك لمدة 24ساعة أو أكثر لتجف، وبعد أن تجف يتم تنعيم السطح باستخدام صنفرة ناعمة، ثم يقوم الفنان بتلوينها بالألوان المختلفة والمذهبة حتى يخفى لون الجيسو الأبيض، وفي النهاية يتم طلاؤها بطبقة من الشمع أو اللاكيه[4].

أ/ الرسم بالألوان المائية والتذهيب:

وهي عبارة عن دهانات للعناصر الزخرفية المطلوبة بالأصباغ اللونية على الأسطح الخشبية[5]، تعتبر من أقدم الأساليب الزخرفية التي عرفها واستخدمها الإنسان في زخرفة مختلف الأشغال الخشبية المنقولة والثابتة، مستعملا الألوان المعدنية والترابية والنباتية التي يضاف إليها الماء والشمع في غالب الأحيان[6].

---

[1]- عبدالعاطي(شريف عبدالعاطي سليمان)، دراسة علاج وصيانة الزخارف الجصية الملونة والمذهبة بالمنشآت الأثرية في عهد أسرة محمد علي تطبيقا على أحد النماذج المختارة رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الترميم، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2006 59.

[2]- ابراهيم(عبداللطيف)9 «الوثائق في خدمة الآثار العصر المملوكي»، عن كتاب: المؤتمر الثاني للآثار في البلاد العربية: بغداد-القاهرة، 1957 222.

[3]- عبدالعاطي(شريف عبدالعاطي سليمان)، المرجع السابق، ص 72.

[4]- أحمد(عصام محمد)، المرجع السابق، ص61.

[5]- رزق(عاصم محمد)، الفنون العربية، المرجع السابق، ص243.

[6]- جندي (رامز أرميا)، المرجع السابق، ص57. أنظر أيضا: الباشا(حسن) وآخرون، القاهرة تاريخها فنونها آثارها، مؤسسة الأهرام) 1970 3 3552-356) 368. رمضان(زينب سيد). المرجع السابق، ص289.

وقد استمرت خلال الفترات الإسلامية لتبلغ ذروتها خلال الفترة العثمانية، حيث استخدمت كأسلوب زخرفي وفني قائم بذاته، وأحيانا استخدمت هذه الطريقة إلى جانب طرق الحفر المختلفة، ومن أقدم الأمثلة الإسلامية التي نفذت بهذا الأسلوب ترجع إلى القرنين الثاني والثالث هجري(ق8-9م)، وذلك من أجل توضيح التفاصيل الدقيقة للأشكال المراد زخرفتها بتقنية الحفر، ثم استمر استخدامها إلى غاية العصر الفاطمي والأيوبي[1]، لتعرف خلال العهد السلجوقي بالأناضول تطورا ملحوظا حيث أدخلت تقنية التذهيب إلى الزخرفة بالألوان، ووصلت إلى درجة عالية من الدقة والجمال، لتعرف أرقى درجات التطور والإبداع الفني في العهد العثماني، استخدمت في زخرفة الدكات والمقصورات والكوابل والأعمدة الخشبية وتيجانها والمناطق المحصورة بينها[2]، إضافة إلى هذا فقد اعتبر الفنان المسلم الأسقف الخشبية بصفة خاصة مجالا خصبا ليظهر فيه إبداعاته الفنية والزخرفية لما تتمتع به من مساحة كبيرة، فهو بمثابة لوحة فنية كبيرة برع فيها المصورون والفنانون في زخرفتها بأساليب زخرفية متنوعة لاسيما الألوان المائية بالإضافة إلى الحفر والتذهيب والشغل عجمي[3].

وقد أطلق الأتراك العثمانيون على الرسم بالألوان المائية اسم أدرنكاري (Adernkari)، نسبة إلى مدينة أدرنه، فهي تعتبر من أهم مراكز صناعة الأخشاب وزخرفتها بالألوان المائية، والتي انتقلت منها إلى استانبول.

ولإنتاج قطع خشبية تزينها زخارف بالألوان المائية يجب أن تمر العملية بعدة خطوات، وهي كالتالي[4]:

- قبل البدء في عملية الرسم على الأسطح الخشبية المراد زخرفتها يعمل الفنان على مسح الخشب بقطع أسفنجية مبللة بالماء، ثم يترك لمدة ساعتين للجفاف، وهذه العملية جد ضرورية ولازمة للتغلب على ظاهرة ارتفاع ألياف الخشب.

- يصنفر الخشب جيدا باستخدام المبرد أو أوراق الصنفرة الخشنة، ثم يعاد صنفرته مرة أخرى ولكن بورقة ناعمة حتى تصبح الأسطح الخشبية ملساء وناعمة جدا، على أن تكون اتجاه الصنفرة في

---

[1])- مرزوق(محمد عبدالعزيز)، الفنون الزخرفية في مصر قبل الفاطميين، مكتبة الانجلو المصرية، ط1- 1974 88. أنظر أيضا: عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، المرجع السابق) ص121.

[2])- عبد الحافظ (عبدالله عطية)، دراسات في الفن التركي، المرجع السابق، ص115.

[3])- رمضان(زينب سيد)، المرجع السابق، ص289.

[4])- مصطفى(نجاح مهدي محمد): المرجع السابق 9 4762.

اتجاه الألياف، لينظف بعدها السطح بالفرشاة أو قطعة قماش، والهدف من هذه العملية إزالة أي ألياف نافرة ناتجة عن عملية التصنيع[1].

- يتم تغطية الأسطح الخشبية ومعالجتها قبل تلوينها بالأصباغ بأسلوبين:

1- تغطية الأسطح المراد زخرفتها بمحلول مخفف من المستكة والنفط.

2- تغطية الأسطح المراد زخرفتها بمحلول مخفف من الشمع والنفط.

- وبعد ذلك يوضع المعجون الذي يتكون أساسا من الاسبيداج والغراء الحيواني المخفف، يضاف إليه في بعض الأحيان كربونات الرصاص لسد الشقوق وجعل السطح أملس ومستوي، وذلك باستخدام سكين المعجون، وقد تكرر العملية أكثر من مرة حتى يصبح السطح نظيفا وناعما، وقد يضاف اللون المطلوب إما عند عجنه أو قبل ذلك، ليترك المعجون يجف لمدة أربعة وعشرين ساعة، وهذه المرحلة لا تتم في معظم الأخشاب، بل تقتصر على الأخشاب التي تكثر فيها التشوهات والحلقات وأخشاب النوعية الرديئة[2].
- يتم دهن الأسطح الخشبية بزيت الكتان أو الدهن بالأستر، وتتوقف هذه العملية على حسب نوعية الخشب المستخدم، فزيت الكتان يستخدم فقط على الخشب الأبيض مثل خشب الموسكي وخشب البندق، وذلك بواسطة استخدام فرشاة، ثم يترك ثلاثون ساعة تقريبا لتكرر العملية لعدة مرات.

أما استخدام الدهان بالأستر فتتم على الأخشاب الثمينة كالجوز، والماهوجني، والقرو، حيث تكسب السطح الخشبي المدهون درجة لمعان كبيرة يجعله أملس ونظيف، كما أنه يزيد من جمال الألياف، ويعمل على إظهار جميع التجازيع الطبيعية الموجودة في الأخشاب[3].

وفي بعض الحالات استخدمت مادة السليقون الأحمر في دهان الأشغال الخشبية، وخاصة الأسقف، وأحمر السليقون يتركب أساسا من ثالث أو رابع أكسيد الرصاص، يحتوي على خمسة إلى خمسة عشر بالمائة من أكسيد الرصاص الأصفر المعروف باسم الليثارج، والسليقون مسحوق ذو لون أحمر فاتح مائل إلى البرتقالي، ناعم الملمس، ثقيل الوزن قوي التغطية، إذا أضيف إلى الزيت فهو سريع الجفاف كما أنه يضاف بنسب بسيطة إلى الأنواع الجيدة من المعاجين، ويستخدم كملون تلون به الأرضيات الأساسية للزخارف، وهو يتميز بكونه مادة دهان لحماية الأخشاب ومنع تآكلها،

---

[1]- عبدالعزيز(شادية الدسوقي) المرجع السابق 121. أنظر أيضا: حنا (هاني حنا عزيز): المرجع السابق 1 501. الحسيني(محمد أحمد)، الصناعات الحرفية الصغيرة فن نجارة الأثاث المنزلي، المرجع السابق 1 1381.

[2]- رمضان(زينب سيد)، المرجع السابق، ص289-290.

[3]- جندي (رامز أرميا)) المرجع السابق 0 572. أنظر أيضا: عبدالعزيز(شادية الدسوقي): المرجع السابق 0 1222. زكي(محمود حمدي)) المرجع السابق 2 2971.

وملون ثابت ضد الضوء إلا أنه يتلف بفعل القلويات، ويتأثر بالغازات الكبريتية، حيث تتسبب في عتمته بمرور الوقت[1]، وقد ظهر احمر السلقون على مواد الدراسة في كل من دكة المبلغ ومنبر بسيدي الكتاني وفي منبر جامع الأخضر.

- وبعد ذلك تذاب الألوان المستخدمة في تلوين الأخشاب بالماء واختبار درجة اللون المطلوبة مع ملاحظة درجة اللون بعد الجفاف، حيث يمكن إضافة صفار البيض المذاب في النبيذ، أو الغراء الحيواني وذلك لتثبيت الصبغة[2].
- بعد تجهيز السطح تماما تبدأ عملية تنفيذ الرسوم والعناصر الزخرفية المطلوبة على نموذج من الورق، أي بأسلوب التتريب لتشكيل الرسم الزخرفي المطلوب، ثم يثبت على الأسطح الخشبية المراد زخرفتها بعد صنع ثقوب على الخطوط الرئيسية للرسمة الورقية، ثم تغمس قطعة من القطن في أكسيد اللون الترابي لينثر على النموذج الزخرفي مباشرة فوق الثقوب، فينفذ اللون من خلال هذه الثقوب إلى سطح الخشب، وبعد ذلك يتم نزع النموذج الورقي برفعه برفق، لتستخدم بعدها فرشاة لتوضيح تفاصيل الزخارف بالألوان المطلوبة.

وقد ساعدت التصاميم الورقية الفنان كثيرا في سرعة الانجاز والدقة في تنفيذ الزخارف، وسهولة النسخ والرسم الفني الذي يعتمد أساسا على تنفيذ الزخارف بأسلوب التكرار المتماثل، وتتضح هذه السمة بشكل عام بالأسقف الخشبية ذات البراطيم[3].

أما الأسطح المسطحة الشكل، فنلاحظ فيها تكرار العنصر الزخرفي، إلا أن العنصر الزخرفي الرئيسي فيها ينفذ بأسلوب السدايب الخشبية، وخاصة العنصر الهندسي المعروف بالطبق النجمي، بحيث يرسم داخل كل عنصر من عناصره وحدة زخرفية تتكرر بتكرار تنفيذ الطبق النجمي وعناصره على مدى امتداد السقف، ومن الأمثلة على ذلك ما نراه في سقوف مدينة الجزائر كسقف غرفة الطعام في قصر حسن باشا أو الموجودة بقصر 18وقصر23 بحصن23 وبسقوف دار الحمراء ودار عزيزة.

ونلاحظ أن الفنان استخدم أسلوب التلوين والتذهيب وأسلوب السدايب الخشبية والحفر بمختلف أنواعه في تنفيذ زخارف الأشغال الخشبية التي تعتمد أساسا على زخارف الرومي والهاتاي، أما تذهيب الزخارف، فقد اقتصرت على تحديد الخطوط الخارجية وبعض التفاصيل الرئيسية في الزخرفة

---

[1])- رمضان(زينب سيد)، المرجع السابق، ص293. أنظر أيضا: حنا (هاني حنا عزيز): المرجع السابق 3 482.

[2])- رمضان(زينب سيد)، المرجع السابق، ص289. أنظر أيضا: خليفة (ربيع حامد): فنون القاهرة، المرجع السابق 9 1782. الحسيني(محمد أحمد). الصناعات الحرفية الصغيرة، فن نجارة الأثاث المنزلي، المرجع السابق، ص142.

[3])- رمضان(زينب سيد)، المرجع السابق، ص290.

لاسيما المراوح النحلية، ومن النماذج التي جمعت هذه التقنيات نجذ منبر جامع الجديد ومعظم اسقف مدينة الجزائر واسقف دار بن جلول وان كان هذا الاخير قد طلي مؤخرا بالطلاء العادي.

تعرف الزخرفة بالذهب عند الأتراك العثمانيين باسم "الهلكاري" (Halkari)، كما تسمى الكتابة بالذهب عندهم باسم "زرندود" (Zerndud)، اما في حالة عدم استخدام أي لون آخر في تنفيذ العناصر الزخرفية فأطلقوا عليها اسم "بلكاري" (Belquari) [1].

أما استخدام **التذهيب** فقد كان يستعمل في شكلين، إما على هيئة شرائح ذهبية دقيقة أو في هيئة مسحوق ذهبي، فأما بالنسبة للشرائح الذهبية فبعد الانتهاء من إعدادها يتم لصقها على الأسطح المراد زخرفتها بإحدى الطريقتين[2]:

الطريقة الأولى: يتم صقل السطح ودهانه بالجملكة المذابة في الكحول، وبعد جفافه يدهن السطح بطبقة خفيفة من الغراء، وقبل تمام الجفاف يلصق ورق الذهب، ثم يصقل بعد جفافه تماما.

الطريقة الثانية: يتم إعداد السطح المراد تذهيبه بطبقة زيتية أو بالغراء أو الجملكة، وعندما يوشك السطح على الجفاف يكسى بعجينة التذهيب، وهو عبارة عن طبقة من الجص المكونة من الأسبيداج والغراء، ثم تلصق برقائق الذهب.

أما في ما يخص التذهيب بالمسحوق الذهبي السائل المعروف بماء الذهب، فهو عبارة عن سائل ناتج عن بدرة البرونز، أو مسحوق النحاس، مذاب في الغراء الحيواني المخفف، يطلى الخشب بطلاء الذهب بفرشاة خاصة، حيث يجب أن يعمل على إدخالها إلى التجاويف والتحاديب، ولإكمال العملية، وحتى تكون أكثر اتقانا ودقة تكرر العملية أكثر من مرة.

وبعد الانتهاء من تنفيذ الزخارف تأتي المرحلة الأخيرة من العملية والمتمثلة في طلاء السطح بطبقة رقيقة من شمع العسل المسخن ليعطي تأثيرا ناعما بدرجة لون واحدة، أو توضع عدة أوجه مع تلميع كل طبقة لإظهار البريق التام للشمع، بالإضافة إلى هذا يحافظ الشمع على الرسومات

[1]- عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، فن التذهيب العثماني، دراسة فنية في ضوء مجموعات المصاحف الأثرية بالقاهرة، رسالة دكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1988 " (33.

[2]- رمضان(زينب سيد)، المرجع السابق، ص294. عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، فن التذهيب العثماني، المرجع السابق، ص123.

والزخارف الملونة والمذهبة من التأثيرات الجوية التي تسبب فساد الألوان، وفي كثير من الأحيان يستخدم الفنان مادة اللاكه في طلاء هذه الزخارف[1].

ب/ الزخرفة باللاكه:

اختلفت وتعددت استعمالات مادة اللاكه من مكان إلى آخر وذلك حسب المكان والمادة التي استخدمت فيها، كما أطلقت عليها عدة تسميات منها "الورنيش" "الجملكة" "اللاكه" و"اللك"(Lac)، وهذا الأخير هو المصطلح الأقرب، يعرف بالفرنسية باسم "لاكه"(Lacque)" وبالانجليزية "لاكر"(Lacquer) [2].

وقد ورد ذكر عدة أسماء لمادة اللك في المراجع الأجنبية، حيث أطلق على خام اللك الملتصق بالأفرع وحدها أو متحدة بالحشرة اسم (Stick Lac)، في حين أطلق على قشرة اللك (المادة الخام الملتصقة على الأفرع الخشبية) الرفيعة ذات اللون الأحمر الطوبي اسم "شيلاك" (Shellake) [3].

بينما يستخدم حديثا مصطلح "اللك" للدلالة على الصمغ ذو المصدر الحيواني، ومصطلح اللاكر للدلالة على الطلاء ذو المصدر النباتي[4].

واللاكه دهان شفاف له ملمس زجاجي لامع يعمل على إظهار جمال الألياف الخشبية، يصلح لدهان جميع الأخشاب الصلبة المندمجة الألياف كالزان والجوز والبلوط، وهو على عدة أنواع، منه

---

[1]- المهدي (عنايات)، فن الحفر على الخشب، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، الإسكندرية 1990 " (167. مصطفى(نجاح مهدي محمد). المرجع السابق، ص480.

[2]- مصطفى(نجاح مهدي محمد). المرجع السابق، ص485.

[3]-**الشيلاك:** يتكون من راتنج بـ74,5 %، و مادة ملونة6,5% ، وشمع6% 4 رطوبة3%، ومواد أخرى 9,5%، وهو يتكون أساسا من استرات حمض داي هيدروكسي فيكوسيريليك HOH OQH (HO4)(H) HOH OQH]. أنظر: مصطفى(نجاح مهدي محمد): المرجع السابق، ص487. انظر أيضا: حنا(هاني حنا عزيز)، دراسة علمية في علاج وصيانة الأخشاب الأثرية المزخرفة بأسلوب التعشيق والتطعيم تطبيقا على بعض النماذج المختارة من الآثار القبطية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستر في الآثار الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة،1998 7 514.

[4]- الصعيدي(رحاب ابراهيم أحمد)، التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه في ضوء مجموعة جديدة في متحف رضا عباس بطهران دراسة فنية مقارنة، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة، 2010/1431. ص492 486 .

الأحمر والبرتقالي الذي يستخدم في تلميع الأخشاب القاتمة الألوان، أما الأبيض فيستخدم في تلميع الأخشاب البيضاء[1].

وقد ظهرت الزخرفة باللاكه في العصر الصفوي في ايران لتعرف انتشارا وازدهارا واسعا خلال القرن الحادي عشر والثاني عشر هجري (السادس عشر والسابع عشر ميلادي)، بعدما عرف أسلوب الحفر تدهورا وتراجعا كبيرا[2].

والزخرفة باللاكه تطلق على جزء من الكل، وتمثل مرحلة الدهان باللاكه الجزء الأخير من عملية الزخرفة في بعض الأعمال والأساليب الأخرى، كأسلوب التطعيم والألوان المائية والتذهيب وهذا بعد الانتهاء من انجازها، حيث يتم طلاؤها بمادة اللاكه لكسبها لمعانا وبريقا يزيدها جمالا ورونقا من جهة، ويحميها من التأثر بالعوامل الجوية ويبقيها أطول فترة ممكنة من جهة أخرى، ودهان اللاكه لا يجب أن يقل عن ثلاث طبقات، وقد يصل في بعض الأحيان إلى 25 مرة، على أن لا يتم وضع الطبقات حتى تجف الطبقة التي تسبقها[3]، ويتم الحصول على مادة اللاكه من مصدرين:

-**مصدر نباتي:** وهو مادة صمغية شفافة في حالة سائلة تستخرج بواسطة إحداث شقوق أو ثقوب في بدن بعض الأشجار كالتين الشوكي، الصنوبر والسماق وغيرها، وذلك في فصل الشتاء، حيث يتم وضع أطباق تحت الأشجار في الأماكن المخدوشة لتجمع العصارة، ويتم تصفيتها وتخزينها في أوعية خاصة لحمايتها من الضوء، كما يمكن الحصول على نسبة من مادة اللاكه بوضع فروع وأغصان الأشجار في الماء والعمل على غليها لتحفظ بعد أن تبرد في أوعية خاصة محكمة الإغلاق[4].

---

[1]- الحسيني(محمد أحمد)، الصناعات الحرفية الصغيرة فن نجارة الأثاث المنزلي المرجع السابق، ص146-143. أنظر أيضا: الحسيني(محمد أحمد)، الصناعات الحرفية الصغيرة، فن خرط الخشب، المرجع السابق، ص32. غالب(عبدالرحيم)2 المرجع السابق، ص331.

[2]- الباشا (حسن)، مدخل إلى الآثار الإسلامية، المرجع السابق 1 2123 278.انظر أيضا: مرزوق(عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العهد العثماني، المرجع السابق، ص165. سعيد(هند علي محمد)، الزخارف النباتية على الفنون التطبيقية في أسيا الصغرى خلال العصر العثماني، رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستر في الآثار الإسلامية، كلية الاثار، جامعة القاهرة، 1433هـ/ 2012/ ص195.

[3]- مصطفى(نجاح مهدي محمد)/ المرجع السابق، ص490-491.

[4]- نفسه، ص485 . انظر أيضا: شريفة(طيان)) المرجع السابق، ص177.

-**مصدر حيواني:** يتم استخراجه من حشرة اللك[1]، أو من على الأفرع الخشبية التي تعيش عليها الحشرات، حيث تجمع إفرازات الحشرات الملتصقة بها في أواخر شهر نوفمبر ومارس من كل سنة، تنقع هذه الإفرازات في ماء ساخن ثم ينفصل عنها الراتنج ويترسب في قاع الإناء، بينما يطفو الشمع فوق الماء ويتلون باللون الأحمر، ثم يترك حتى يبرد ويتجمد كل من الراتنج والشمع ليتم فصلهما عن بعضهما البعض، وتكرر العملية أكثر من مرة حتى ينقى الراتنج من الصبغة، ولتحضير اللاكه يوضع على النار حتى يصبح شكله أقرب إلى البلاستيك، ثم توضع عليه الكحول، ويصبح مادة بيضاء شفافة تستعمل عند الحاجة[2].

وقد عرفت هذه الطريقة استعمالا واسعا من طرف الفنان الجزائري في الفترة العثمانية سواءا على الفنون في الصناعات التطبيقية وفي العمارة على السواء، حيث ماتزال سقوف مدينة الجزائر شاهدا على استخدامها، بالإضافة إلى استخدامها على كل من دكة المبلغ ومنبر سيدي الكتاني ومنبر جامع الأخضر بقسنطينة وعلى منبر جامع الباشا بوهران ومنبر جامع صالح باي بعنابة ومنبر جامع سيدي مبارك بخنقة سيدي ناجي.

10/ طريقة التطعيم:

عرف الإنسان هذه التقنية منذ الفترات القديمة، حيث سبق وأن عرفتها الحضارة المصرية والإغريقية والرومانية وانتقلت إلى الفنون الإسلامية، حيث تؤرخ أقدم النماذج التي وصلتنا عن التحف الخشبية المطعمة بالقرن الثالث هجري/التاسع ميلادي، موجودة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وقد عرفت هذه التقنية ازدهارا وتطورا كبيرا خلال القرنين 7-8هـ/13-14م، خلال العصر المملوكي لتنتشر في شرق العالم الإسلامي وغربه، حتى أضحت من بين أهم الطرق التي نفذت في زخرفة التحف الخشبية الإسلامية.

وقد عرفت هذه الطريقة بتسميات مختلفة باختلاف المراكز الصناعية والأقاليم، حيث أطلق عليها الأتراك اسم "صدف كاري"، وفي بلاد فارس اسم "خاتم كاري"، في حين عرفت في الهند باسم "السادلي".

---

[1])- حشرة اللك: تشبه كثيرا حشرة القرمز، تنتج الأنثى راتنج اللك الصمغي بمقدار 150ملغ لكل حشرة أثناء فترة الحمل وهي مادة حمراء اللون. مصطفى(نجاح مهدي محمد): المرجع السابق، ص490-491.

[2])- زكي(محمود حمدي)- المرجع السابق، ص297. أنظر أيضا: الصعيدي(رحاب إبراهيم أحمد): المرجع السابق، ص516: 592. مصطفى(نجاح مهدي محمد): المرجع السابق، ص490-491. حنا(هاني حنا عزيز)- دراسة علمية في علاج وصيانة الأخشاب، المرجع السابق، ص50.

أما من حيث طريقة التنفيذ، فالتطعيم لا يختلف عن طريقة التكفيت التي تستخدم في زخرفة المعادن، وهي تتم عبر المراحل التالية:

أولا/ تخطيط الرسم المراد زخرفته على التحفة الخشبية.

ثانيا/ حفر التجويفات التي سوف تدمج فيها المادة المهيأة لذلك باستخدام الأزاميل.

ثالثا/ إعداد المواد الثمينة المراد التطعيم بها، بحيث تكون مقاساتها سواء من حيث السمك أو من حيث الطول والعرض مماثلا لعمق ومقاسات التجويفات المستحدثة على التحف الخشبية بطريقة تجعل المستوى ذو سطح واحد، أما إذا كانت المواد المضافة من المعدن، فينبغي أن تحفر القنوات المراد تطعيمها بالمعدن حفرا مائلا يكون عمقها اعرض من فتحتها، ثم تطرق القطع المعدنية المطعم بها لتأخذ مكانها ولا تتسرب منه.

رابعا/ دمج أو إلصاق القطع الثمينة بداخل التجويفات أو الأرضية الخشبية المحفورة، عن طريق الضغط أو الطرق الخفيف.

خامسا/ صقل سطح التحفة الخشبية المطعمة ليستوي سطحها.

ومن أهم المواد المستعملة عادة في التطعيم خشب الأبنوس والشمشات والعاج والصدف والعظم والرصاص والقصدير والنحاس والفضة والذهب، بالإضافة إلى بعض الأخشاب التي تكون ذات لون ونوع مغاير لأرضية الخشب المصنوع لتسمح بظهور شكل الزخرفة بوضوح، وأغلب الأشكال الناتجة عن هذا الأسلوب أشكال هندسية دقيقة ومكررة، معظمها تكوينات نجمية أو مضلعات متكررة من مربعات ومعينات[1].

11/ طريقة الترصيع:

عرفت هذه التقنية بأسماء مختلفة، أهمها التطعيم المزيف، أو التطعيم المجمع، أو الترصيع، أو "تارسي" "عثمانلي"، وهي تتم بتقطيع الأشكال إلى رقاقات من نوع واحد، أو عدة أنواع من الخشب مختلفة الألوان، وقد تستعمل مواد أخرى كالذهب والعاج والصدف، ثم تلصق الأشكال

[1])- لعرج (عبد العزيز)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص طيان (شريفة)، المرجع السابق، ص 175-176. انظر أيضا: عبد العزيز (شادية الدسوقي)، الأخشاب في العمائر الدينية، المرجع السابق) ص 110-111. رزق(عاصم محمد). الفنون العربية، المرجع السابق، ص 241. 243. رزق(عاصم محمد). معجم المصطلحات، المرجع السابق، ص54-55. دحدوح(عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 356-357.

المقطعة على سطح التحف الخشبية بواسطة الغراء ومن دون حفر تجاويف لها، وهي على ثلاثة أنواع، منها أسلوب "الماركثري" و"الباركثري6 2"الزرتشان"[1].

وما يهمنا هنا هو الأسلوب الأول باعتباره الأسلوب المستخدم بالجزائر خلال الفترة العثمانية، وهو الذي يتم الحصول عليه بواسطة تنفيذ وحدات زخرفية مفرغة تتألف من فروع حلزونية وعناصر زهرية وفواكه وأشكال مختلفة من العناصر النباتية، وقد تكون عناصر حيوانية أو آدمية وهي قليلة جدا تكاد تكون نادرة على موضوع الدراسة، ولإنجازها يتبع الفنان الخطوات التالية:

1- رسم الأشكال المطلوبة على الحشوات الخشبية بطريقة التتريب.
2- تحديد الخطوط الخارجية للنموذج المطلوب بآلة مدببة.
3- خدش سطح الحشوات المراد زخرفتها من واجهته الخلفية حتى يسهل إلصاقها وتثبيتها على الأسطح الخشبية المراد ترصيعها.
4- إزالة أرضية الزخارف بواسطة الأزاميل عن طريق التفريغ أو بالمنشار إن تطلب الأمر ذلك مع إبقاء أجزاء العناصر الزخرفية بارتفاعها الأصلي.
5- إلصاق الحشوات المزخرفة والمفرغة على الأسطح الخشبية المراد ترصيعها باستخدام مادة لاصقة.
6- الضغط على الحشوات لمدة تزيد عن 24ساعة على الأقل حتى تثبت بشكل جيد على الأسطح.
7- دهن وطلاء الحشوات بالألوان المائية وماء الذهب ثم اللاكه[2].

ومن أمثلة الأشغال الخشبية التي زخرفت بهذا الأسلوب الأسقف الخشبية بجامع سيدي الكتاني بمدينة قسنطينة، وقصور مدينة الجزائر على غرار دار عزيزة، الدار الحمراء، قصر حسن باشا، قصر 18 وقصر 23 بحصن 23.

[1])- خليفة (ربيع حامد) فنون القاهرة، المرجع السابق ص184-185. انظر أيضا: رزق(عاصم محمد)، الفنون العربية: المرجع السابق، ص242-243. طيان (شريفة)، المرجع السابق، ص176. عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، الأخشاب في العمائر الدينية، المرجع السابق ص110-111.

[2])- سالم(عبدالعزيز صلاح)، الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، مركز الكتاب للنشر، القاهرة، 1999ا 11 1 361-37. أنظر أيضا: مصطفى(نجاح مهدي محمد): المرجع السابق، ص 456.

12/ طريقة التصفيح بالمعادن:

يقصد بها تكسية وتغطية الأشغال الخشبية بالرقائق والصفائح المعدنية الرقيقة من خلال تثبيتها بمسامير مكبوحة، وهي تعتبر من الأساليب الفنية التي شاع استخدامها في تغشية الأبواب والشبابيك الخشبية، وفي الغالب ما يتم زخرفتها بواسطة الحفر أو الحز بمختلف العناصر النباتية والهندسية، عرفت رواجا وازدهارا كبيرا خلال القرن 7هـ/13م مع المماليك في كل من الشام ومصر، ووصلت قمتها إبان فترة حكم السلطان الناصر محمد بن قلاوون خلال القرن 7هـ/14م[1].

وقد كان استخدام هذه الطريقة لتحقيق غرضين، أولهما وظيفي والثاني جمالي وزخرفي، فأما بالبنسة للغرض الوظيفي فقد كانت الرقائق المعدنية المثبتة فوق السطح الخشبي تعمل على تقويته وزيادة تماسكه من جهة، والمحافظة عليه أطول مدة ممكنة من جهة أخرى، كما أن الصفائح المعدنية تمنع تقلص والتواء الأخشاب نتيجة تأثرها بالعوامل الجوية، فضلا عن حمايتها من التلف وعدم تعرضها للحريق.

أما الغرض الزخرفي، فقد قام الفنان بتشكيل هذه الصفائح وزخرفتها بعناصر زخرفية غاية في الجمال والروعة، وبالتالي فهي تعطي مظهرا جماليا، كما أنها تساعد على إخفاء وتغطية الأسطح الخشبية الرديئة[2].

وعملية تصفيح الأشغال الخشبية تمر بعدة مراحل تتمثل في ما يلي:

المرحلة الأولى: فيها يتم وضع التصميم الزخرفي وتحديد المناطق والمساحات المراد زخرفتها على التحف الخشبية.

المرحلة الثانية: يتم فيها تشكيل الصفائح المعدنية بناء على التصميم الزخرفي المسبق بأسلوب الطرق ويستخدم فيه أنواع مختلفة من المعادن، وأسلوب الصب في القوالب الخشبية أو الحجرية، حيث يكون المعدن في صورة منصهرة أو سائلة، علما أن نوعية المعدن هي التي تحدد الأسلوب المستخدم في التشكيل، وبعد الانتهاء من هذه العملية يقوم الفنان بزخرفتها، وذلك باستخدام الأساليب الفنية والزخرفية المعروفة كالحفر بأنواعه المختلفة والحز والتفريغ.

[1])- رزق(عاصم محمد)، الفنون العربية، المرجع السابق، ص 188. انظر أيضا: رزق(عاصم محمد): معجم المصطلحات: المرجع السابق، ص51.

[2])- خليفة (ربيع حامد). فنون القاهرة، المرجع السابق. ص92.

المرحلة الثالثة: وهي المرحلة الأخيرة، حيث يعمل الفنان فيها على تثبيت الصفائح المعدنية على الأسطح الخشبية متبعا إحدى الطريقتين، **الأولى:** يقوم فيها الصانع بتغطية الأسطح الخشبية بصفيحة معدنية رقيقة تمثل مهادا للحشوات المعدنية المكونة للزخارف، ثم يقوم بتثبيت هذه الحشوات فوق هذه الصفيحة.

أما الطريقة الثانية فهي بسيطة جدا، يقوم الفنان فيها بتثبيت الحشوات المعدنية مباشرة على الأسطح الخشبية دون اللجوء إلى استخدام الصفائح المعدنية كمهاد مثلما هو الحال في الطريقة السابقة[1].

وقد كان استعمال هذه الطريقة في الجزائر خلال العهد العثماني معروفا وشائعا خاصة في الأبواب الخارجية للمداخل الرئيسية بالقصور والمنازل، وأبواب الأزقة والدروب، كما هو الحال في باب القلعة بمدينة الجزائر، وباب درب بن شريف، وباب المدخل الرئيسي لدار الدايخة بنت الباي، وباب الدار رقم 2 درب باش تارزي، ودار نهج عبدالله باي بمدينة قسنطينة.

بالإضافة إلى ذلك لجأ الفنان إلى استخدام التصفيح الجزئي على معظم الأبواب الفرعية بكل من مدينة الجزائر وقسنطينة، وذلك باستخدام أشرطة نحاسية طولية ذات نهايات مدببة، قد تكون مزخرفة أو من دونها، تزين الأركان الأربعة للأبواب، أو الجزء السفلي والعلوي فقط، هدفها إخفاء وصلات النقر واللسان، تثبت بمسامير تكون في الغالب نحاسية ذات رؤوس منتفخة أو مسطحة، أو تأخذ أشكال المثلثات أو البخاريات في وسط الأبواب، تزخرف في الغالب بعناصر نباتية بتقنية الحز تتألف من زخارف الأرابسك، ومن الأمثلة على ذلك ما نراه في عدد كبير من أبواب دار الحمراء وأبواب قصر الباردو وأبواب دار عزيزة وأبواب قصر خداوج العمياء بمدينة الجزائر، وأبواب قصر أحمد باي، والدار رقم 19 نهج الإخوة بن المدني، والدار رقم 8 نهج خراب السعيد بمدينة قسنطينة.

[1])- عمارة(طه عبدالقادر) الأبواب المصفحة في عهد السلطان حسن بمدينة القاهرة، رسالة تخرج لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، جامعة القاهرة، 1981 8 1442-145. أنظر أيضا: مصطفى(نجاح مهدي محمد): المرجع السابق، ص482-483.

الفصل الثاني

الدراسة الوصفية للمنابر والدكك والمشربيات

أولا/ المنابر:

1/ تمهيد:

نَبَر الشيء: رفعه، ونبر الحرف: همزه، ونبر الغلام: شب وترعرع، ونبْر الصوت: أعلاه بعد خفض، والنَّبْر كل شيء رفع شيئا فقد نبره، والنبر مصدر والمِنْبر جمع منابر: وهي مرقاة يرتقيها الخطيب أو الواعظ في المسجد وغيره، وقد سمي منبرا لارتفاعه وعلوه وانتبر الإمام أو الأمير ارتفع وارتقى فوق المنبر[1].

ويرى البعض أن كلمة منبر حبشية الأصل، عرفت عند أهل الحبشة بصيغة "ونبر"، بمعنى الكرسي أو أي مقعد كان أو سدة كبيرة لكرسي الملك أو الحاكم أو رئيس الديوان، ومنهم انتقلت إلى العرب بعد أن استبدل الواو بالميم وهي ما تزال مستخدمة إلى يومنا هذا في لغة الأحباش وبالنظر إلى الصلات التجارية التي كانت تربط بين العرب والأحباش فإنه ليس من الغريب أن تنتقل الكلمة إلى العرب المسلمين منذ أول ظهورهم في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم[2].

والمنبر اصطلاحا عبارة عن منصة مرتفعة مصنوعة من الخشب أو الرخام أو الحجر أو مبنية بالآجر والجص، يتسع لجلوس ووقوف الإمام، يقع على يسار المحراب تلقاء يمين المصلي إذا استقبل القبلة، يستخدم أيام الجمعة والأعياد أو المناسبات، يتكون المنبر عادة من باب يعرف بباب المقدم يدخل منه الخطيب يفضي إلى جلسة الخطيب من خلال درجات سلم عددها يختلف من منبر إلى آخر، والجلسة تأخذ شكلا مستطيلا يعلوها الجوسق الذي يرتكز على أربعة أعمدة اسطوانية تتوجها عقود مختلفة ويعلو الجوسق خوذة أو قبة تأخذ أشكالا مختلفة يعلوها هلال.

أما ريشتا المنبر فقد أخذتا شكلا مثلثا قائما يعلوه سياج يسمى درابزين يأخذ شكل متوازي المستطيلات يستند عليه الخطيب عند الصعود أو النزول كما يشتمل المنبر في آخره على بابين أسفل جلسة الخطيب يعرف هذا العنصر باسم باب الروضة وهي عبارة عن فتحة مستطيلة يتوجها عقد.

---

[1])- ابن منظور(جمال الدين بن محمد) المصدر السابق، مج5 191. انظر أيضا: رزق(عاصم محمد)) معجم، المرجع السابق، ص302.

[2])- رزق(عاصم محمد)) معجم، المرجع السابق ص189.انظر أيضا: مؤنس(حسين) المرجع السابق، ص84. ظافر(عبدالوهاب مصطفى)، عمارة المساجد على منهج القرآن والسنة، ط1. 2003 9 291.

وقد يكون المنبر ثابتا في جدار القبلة أو متحركا خاصة في منابر بلاد المغرب حيث يتم حفظه في غرفة تقع خلف حائط القبلة بعد الانتهاء من الخطبة كي لا يعترض صفوف المصلين في الأوقات التي لا يستخدم فيها، فقد صممت لتلك المنابر عجلات تدفع فوقها لتسهيل عملية نقله وتحريكه[1].

والوظيفة الأساسية للمنبر استخدامه كمكان يرتقي به الإمام لإلقاء خطبته على المسلمين ولتمكينه من رؤية مستمعيه كما يخول للمصليين رؤيته فيكون مرئيا ومسموعا في ظل الزحام الشديد ويكون كلامه أكثر تأثيرا على الحاضرين، كما يجلس ويستريح عليه الخطيب خصوصا إذا كان الخطيب كبير في السن، لهذا جاءت المنابر عالية مرتفعة لتسهيل رؤية الخطيب والإمام وسماع الخطبة[2].

وأصول المنبر تعود إلى العمارة المصرية القديمة والقبطية والى العمارة الإغريقية، حيث يوجد تشابه بين المنبر في العمارة الإسلامية والامبل في العمارة القبطية والمعروف في العمارة الإغريقية بالاميون أي المصعد ووظيفته لا تختلف عن وظيفة المنبر وهو محمول على عدة أعمدة، ومن أمثلته الامبل الذي يوجد في الكنيسة المعلقة بمصر[3].

 منبر في الإسلام يرجع إلى عهد الرسول عليه الصلاة والسلام وذلك في السنة السابعة للهجرة والذي عرف عنه انه خشبيا مشكل من ثلاث درجات، كما قيل أنه كان في أول الأمر من الطين، ثم صار من الخشب، حيث كان عليه الصلاة والسلام إذا قام لخطبة يوم الجمعة يقف مستندا إلى سارية من السواري التي تحمل سقف المسجد مما يلي قبلة المسجد، ويتوجه بالكلام مقبلا على المصليين وهو معتمدا على عصا يمسكها بيده، ولما لاحظ أصحابه رضي الله عنهم أن هذا الأمر يسبب له المشقة والتعب وان كثرة المصليين تحول بينهم وبين رؤيته اقترحوا عليه أن يتخذ شيئا يجلس فوقه ويستريح عليه إذا ما شعر بالتعب وفي نفس الوقت يكون في مكان مرتفع يبرز له الجموع المحتشدة للصلاة فراقته الفكرة.

و في رواية البيهقي عن عبد الله بن عمر قال: "أن تميما الداري قال لرسول الله صلى الله عليه وسلم لما أسن وأثقل ألا تتخذ لك منبرا يحمل أو يجمع عظامك"" أو كلمة تشبهها فوافقه

---

[1])-وزيري(يحيى)، العمارة الإسلامية والبيئة، المرجع السابق، ص142-143. انظر أيضا: غالب(عبدالرحيم)- المرجع السابق- ص406. بن بلة (خيرة)، منابر مساجد الجزائر، المرجع السابق، ص147-149.

[2])- زيدان(منير)، المنابر العثمانية بمدينة تونس دراسة تاريخية أثرية، بحث لنيل شهادة الماجستير في علوم التراث، اختصاص آثار إسلامية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة تونس الأولى، 2010-2011 9 1011.

[3])- الجبلاوي(كمال محمود كمال)- المرجع السابق، ص43.

الرسول على ذلك فصنع تميم المنبر وكان من خشب طرفاء الغابة (العرعر)) وقيل من الأثل (التيك) كما قيل أنه من عمل نجار رومي يدعى باقوم أو باقول وكان عبارة عن كرسي من ثلاثة درجات يجلس فوقه ويستريح عليه مابين الخطبتين ويقف النبي صلى الله عليه وسلم في العليا وعندما يستريح يجلس على الدرجة الثالثة ويضع قدميه الشريفتين على الثانية ثم من بعده جاء أبو بكر الصديق رضي الله عنه وجلس على الثانية ووضع قدميه على الأولى ثم خطب أمير المؤمنين عمر بن الخطاب وهو يجلس على الدرجة الأولى وقدماه على الأرض، وقد زاد فيه معاوية ست درجات من أسفله، فصار يتكون من تسع درجات وظل على حاله ولم يجدد إلى في عصر المماليك[1].

وحسب ما تشير إليه المصادر التاريخية فإن . منبر اتخذ بعد منبر الرسول صلى الله عليه وسلم الذي وضعه عمرو بن العاص في جامعه بالفسطاط في 21هـ/461م/ وقد اختلفت أراء الباحثين فيما يخصه وقيل انه ظل في المسجد إلى غاية سنة 94هـ/712م/ عندما قام قرة بن شريك بتغييره بمنبر آخر إلا أن الراجح في هذا الأمر أن عمر بن الخطاب رضوان الله عليه قد نهى عمرو بن العاص عن ذلك وكتب إليه "أما بعد: أما يحسبك أن تكون قائما والمسلمون جلوس تحت عقبيك، فعزمت عليك إلا كسرته فكسره"[2].

ومع ذلك ما لبثت أن تعددت المنابر وصار من المعتاد أن تضم المساجد الجامعة منبرا والملاحظ أن جلها من الخشب اقتداء بالمنبر النبوي ولعل منبر شذ عن هذه القاعدة هو المنبر الذي كان بمسجد دمشق والذي بني أيام الخليفة الأموي عمر بن عبد العزيز حيث صنع من مادة الطين، لتعرف تطورا ملحوظا في العهد المملوكي والعثماني من حيث الشكل والأساليب الفنية والزخرفية ومادة الصنع فأصبحت تصنع من الرخام أو الحجر، لما تمتاز به المادة، فهي تجعل المنبر محفوظا لئلا تمتد إليه اليد بالسوء سواء لنقله أو لسرقته أو أن يصيبه التلف إذا ما طال به الزمن فضلا عن قلة تكاليفه[3].

---

[1]- طه (ولي الدين)، المساجد في الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، د. ص193. انظر أيضا: رزق(عاصم محمد)) معجم، المرجع السابق 3 3021-303. غالب(عبدالرحيم). المرجع السابق 3 4063. وزيري(يحيى)، موسوعة عناصر العمارة، المرجع السابق، ص27.

[2]- رزق(عاصم محمد)) معجم، المرجع السابق، ص303. انظر أيضا: انظر أيضا: طه(ولي الدين): المرجع السابق: ص197.

[3]- وزيري(يحي)، موسوعة العناصر المعمارية، المرجع السابق، ص27. انظر أيضا: وزيري (يحيى)، العمارة الإسلامية والبيئة، المرجع السابق، ص114. ابو بكر(نعمت محمد)، المنابر، المرجع السابق 7 111.

ويعتبر المنبر الخشبي بجامع عقبة بن نافع بالقيروان من أقدم المنابر الإسلامية المتبقية، ولعل أقدم الأمثلة للمنابر الرخامية منبر مسجد الخطيري ببولاق(737هـ/1336م-1337م)، الذي يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ببعض من أجزائه: أما فيما يخص أقدم النماذج الكاملة والقائمة مكانها منبر اق سنقر بالقاهرة(747هـ/1347م)، والذي صنع بكامله من الرخام ماعدا باب المنبر الذي صنع من الخشب، ومن المنابر الحجرية منبر خانقاه شيخو البحري (748-750هـ/1347-1349م)، ومنبر جامع سليمان باشا بالقلعة (935هـ/1568م)، ومنبر الملكة صفية بالداودية(1019هـ/1610م)[1].

لقد لاقت المنابر في الجزائر خلال العهد العثماني اهتماما من قبل الفنانين والمزخرفين. كما أنها تأثرت بالمنابر التركية سواء من حيث مادة الصنع أو من حيث الزخارف المتأثرة بطراز الرومي والباروك، وهي تتشابه من حيث تكوينها وشكلها العام، متخذة شكلا شبه منحرف يتكون في معظمها من ثلاثة أقسام وهي كالتالي:

أولا: **مدخل المنبر**: باب المقدم أو باب الخطيب، يمثل الواجهة الرئيسية للمنابر لما يمتاز به من عناصر زخرفية وفنية بالغة الأهمية، حيث كثيرا ما كان يعلوا المدخل باب ذو عقد حذوي أو نصف دائري متجاوز بسيط أو مفصص تتخلله زخارف نباتية تعلوا المدخل زخارف هندسية ونباتية طعمت في أغلب الأحيان بنقيشة كتابية تتضمن آيات قرآنية أو عبارات دينية أو كتابات تأسيسية يتوجها عنصر الشرافات.

ثانيا: **المدرج أو السلم**[2]) تختلف عدد درجاته وسمكه وارتفاعه من منبر إلى آخر، حسب حجم المنبر وأبعاده، وهو محمي بدرابزين من الجهة اليمنى واليسرى، يلعب دور الحاجز والمسند في نفس الوقت، حيث يرتكز ويستعين به الخطيب أثناء ارتقائه إلى المنبر ويحميه من السقوط.

---

[1])-دحدوح (عبد القادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ص140.انظر أيضا: ابو بكر(نعمت محمد): المرجع السابق، ص111 182. دحدوح (عبد القادر). «المنابر بالجزائر خلال العصر العثماني: دراسة اثرية تحليلية»، عن كتاب: أعمال المؤتمر الدولي الأول مصر ودول البحر الأبيض المتوسط عبر العصور، كلية الآثار، جامعة القاهرة، مصر، 2014: ج2 131-135.

[2])-**السُّلم**: هو الدرجة أو المرقاة أو المعرج أو المرقاة أو المصعد أو الريم أو المراهص، وسمي السلم سلما لأنه يسلمك إلى حيث تريد، وسمي بهذا الاسم لأنه يؤدي إلى غيره، أي أنه الدرج الذي يصعد عليه، ودرجة السلم إذا كان لها جزء بارز عن موضع القدم في الصعود يسمى أنف الدرجة، وموضع وضع القدم يسمى نائمة، وارتفاع الدرج يسمى قائمة. ابن منظور(جمال الدين بن محمد)) المصدر السابق، مج15 5 1911. انظر أيضا: محمد (نوار سامي): الكامل في مصطلحات العمارة الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002 1 971.

وقد زخرفت الدرابزين إما بحشوات تحتوي في بعضها على عناصر هندسية وفي البعض الآخر زخارف نباتية نفذت بتقنية الألوان المائية أو تقنية الحفر، أو جاءت الدرابزينات من نوع البرامق المنفذة بالخرط الواسع، أو نفذت على شكل إطار مستطيل يمتد من مقدمة المنبر إلى جلسة الخطيب، قسم إلى حشوات مربعة.

أما **الريشتان** ففي أغلبها تتألف من قسمين سفلي عبارة عن بائكة من العقود المؤطرة يختلف عددها من منبر إلى آخر أما القسم العلوي فهو عبارة عن مثلث متداخل أو مثلث يتألف من حشوات متناقصة كلما اتجهنا نحو الأعلى.

بينما **باب الروضة** تميزت بنهايتها المعقودة المدببة أو المفصصة وهذه الأخيرة هي الغالبة في منابر الجزائر العثمانية وهي من العناصر التي حظيت باهتمام خاص من خلال زخرفتها بزخارف الأرابسك اوالرومي المتأثر بالباروك والركوكو.

ثالثا: **جلسة الخطيب** تتألف أساسا من البسطة (كرسي المنبر) والجوسق والطنف والقبة، وهي عبارة عن بسطة أو جلسة يرتقي إليها الخطيب عبر سلسلة من الدرجات، يعلوها ظلة أو جوسق مقام على أربعة أعمدة متنوعة(ملساء دائرية أو مربعة)، تنتهي بتيجان متنوعة بسيطة) تحمل هذه التيجان عقودا نصف دائرية أو منكسرة متجاوزة بسيطة أو مركبة أو مفصصة محاطة بطنف أو عنصر الدلايات أو الشرافات البسيطة أو المسننة أو المورقة أو في شكل شجرة سرو، تعلوها قبة مخروطية أو نصف دائرية مكونة من طاقية (خوذة)) تتوجها ثلاث رمانات متناقصة تتخذ شكلا كرويا تنتهي بهلال.

وقد اتخذت القمة التي تعلوا جلسة الخطيب بمنابر الجزائر شكلين، أولها مدببة على هيئة قلم الرصاص. والتي أطلق عليها لفظ جربوش (طربوش) [1]، وهي ثمانية الأضلاع، زينت أضلاعها بعناصر نباتية متأثرة بطراز الرومي أو متأثرة بالزخارف المغربية الأندلسية، أما النوع الثاني من القباب فهي القبة المفلطحة التي تميل إلى التربيع زينت نقطة التقاء أضلاعها بضفيرة مزدوجة لإخفاء خط التقاء الأضلاع.

أما السقف من الداخل فتختلف زخارفه. منها ما تزينه أطباق نجمية نفذت بتقنية السدايب الخشبية أو عنصر المقرنصات أو تزينه زهرة مركزية مشعة نفذت بتقنية الحفر، أو زخارف نباتية متأثرة بطراز الرومي نفذت بتقنية الألوان المائية.

[1])–عبدالعزيز (شادية الدسوقي)، الأخشاب في العمائر، المرجع السابق، ص67.

2/ منبر الجامع الجديد:

التاريخ: 1070 :/1660/

الارتفاع الكلي: 6,85

العرض الكلي: 74 سم

الطول الكلي: 3,77

باب المنبر: الارتفاع: 2,70

العرض: 54 سم

الريشتين: الطول الكلي: 3

الارتفاع الكلي:2,15:

الدرجات: العدد: 11 درجة

العرض: 63 سم

القائمة: 23 سم

النائمة: 25 سم

باب الروضة: الارتفاع: 1,88

العرض: 49 سم

جلسة الإمام: الارتفاع: 2,15

العرض: 62 سم

الجوسق: الارتفاع الكلي: /

العرض الكلي: 75سم

ارتفاع الأعمدة: 95 سم

ارتفاع القبيبة: 2,30



الصورة رقم 74: منبر الجامع الجديد

الوصف:

عبارة عن منبر خشبي(الصورة 74، الشكل رقم15)) شكله شبه منحرف ملاصق لدكة المبلغ التي تتوسط المساحة المغطاة بالقبة المركزية والتي تعلو بيت الصلاة.

المدخل: (باب المقدم)، وهو عبارة عن عقد حذوي متجاوز، يزينه عقد زخرفي مفصص ينبت من شجرة سرو صغيرة، وهو يتألف من 28 فصا تتخلله أوراق صغيرة، يعلو إطار العقد ثلاثة خراطيش كتابية الواحد تلوى الآخر يزداد حجمها كلما ارتفعت، نفذت بتقنية الحفر البارز والغائر، لم نستطع قراءتها كلها وهي كالتالي:

-الحشوة الأولى: ...محمد بن علي، وهي منفذة بالخط المغربي الرديء.

-الحشوة الثانية: توكلت على الله، نفذت بخط الثلث داخل جامة مستطيلة- تتخللها زخرفة نباتية، قوامها فروع تنموا منها أوراق بسيطة وأزهار الياسمين والقرنفل وعرف الديك، بالإضافة إلى المراوح النخيلية وأنصافها.

-الحشوة الثالثة: بسم الله الرحمن الرحيم، نفذت بخط الثلث داخل إطار نصف دائري مفصص، محاط بأزهار اللاله والرمان بالتناوب من كل جهاته، تتوسطها جامة بداخلها البسملة وعلى جانبي الإطار النصف دائري المفصص زهرة اللاله.

وقد جعل لهذه الفتحة باب نفذ بالخرط الواسع، يفتح من الجهة اليسرى نحو الداخل. تتألف من ستة صفوف من البرامق العمودية.

المدرج: يلي مباشرة باب المنبر. وينتهي بباب الروضة عدد درجاته عشرة والأخيرة تمثل جلسة الخطيب، وهو محمي من كل جانب بدرابزين يتألف من 19 برامق، يقوم مباشرة على الريشتين.

أما الريشتان فتنقسمان إلى قسمين العلوي منها يتشكل من مثلث يتألف من خمس حشوات أوسطها أكبرها، أما القسم السفلي فيتألف من بائكة بها ستة عقود مدببة، زينت واجهة الريشتان قوامها زخارف الرومي عبارة عن فروع نباتية مورقة ومراوح نخيلية وأنصافها وأزهار الرمان والقرنفل، نفذت بالألوان المائية واللاكيه، استخدم فيها الصانع اللون الأخضر والبنفسجي والأحمر الآجوري على أرضية محمرة في بعضها والأخضر في البعض الآخر.

أما فتحتي باب الروضة فاتخذت من العقد الحذوي المدبب المفصص نهاية لها وهي مشابهة لعقد فتحة باب المنبر، سقفها من الداخل تزينه نجمة سداسية محاطة بطبق نجمي ثماني داخل شريط أو ضفيرة من مستطيلات(الكندركاري) منفذة بتقنية السدايب الخشبية، تعلوا فتحة باب الروضة ثلاث حشوات، الأولى نقشت فيها بخط الثلث آية قرآنية نصها: [سلام قول من رب رحيم] ترافقها حركات الإعجام وفروع نباتية تنموا منها أزهار عرف الديك واللاله وأوراق ملساء رفيعة، تليها حشوة مستطيلة نفذت بأسلوب الخرط الميموني تليها مساحة مربعة عبارة عن حشوة لطبق نجمي من اثني عشر ضلعا نفذت بتقنية السدايب الخشبية، تتوسط تضليعات الطبق النجمي زخرفة نباتية بالألوان المائية، وقد أطرت الحشوات الثلاثة بأطر تزينها مراوح نخيلية تتخللها أزهار القرنفل والرمان بأسلوب الرومي.

جلسة الخطيب: (كرسي المنبر أو الجوسق)، مخصصة لاستراحة الإمام، تتزين واجهتيها الجانبيتين من الخارج بطبق نجمي تختلف طريقة تنظيمه من طبق إلى آخر، يتألف من ثمانية أو ستة عشر ضلعا، أما الجهة الخلفية فهي غير موجودة وهي تؤدي مباشرة إلى دكة المبلغ التي تتصل بها مباشرة من خلال هذه الجهة.

يحمل سقفها على أربعة أعمدة تتصل ببعضها البعض بواسطة عقود مدببة يعلوها طنف جزؤه السفلي عبارة عن عقود مركبة مفصصة، أما الجزء العلوي فهو عبارة عن شرافات تتشكل من شجرة السرو تتناوب مع أوراق نباتية مركبة شديدة التحوير زين سقفها من الداخل بطبق نجمي ثماني، نفذ بالألوان المائية مطلي بطبقة من اللاكيه.

القبيبة: وهي عبارة عن قبة رمحية مخروطية ثمانية الأضلاع. زينت زوايا التقاء الأضلاع بسدايب لولبية وأسفل كل ضلع تزينه شجرة سرو، تتناوب مع نفس الأوراق المركبة التي تزين شرافات الجوسق، تعلو القبة ثلاث تفافيح يتوجها هلال.

3/ منبر جامع سوق الغزل:

التاريخ: 1143هـ/1741

الارتفاع الكلي: 4,53

العرض الكلي: 1

الطول الكلي: 3,44

باب المنبر: الارتفاع: /

العرض: 97 سم

الريشتين: الطول الكلي: 2,54

الارتفاع الكلي: 2,76

الدرجات: العدد: 11

العرض: 83 سم

الطول: 33 سم

القائمة: 18 سم

النائمة: 26 سم

باب الروضة: الارتفاع: 1,70

العرض: 70 سم

جلسة الإمام: الارتفاع: 2,06

العرض: 80 سم

الجوسق: الارتفاع الكلي: 54 سم

العرض الكلي: 1,15

ارتفاع الأعمدة:1,04

ارتفاع القبيبة: 62 سم



الصورة رقم 75: منبر جامع سوق الغزل

الوصف:

يتميز المنبر(الصورة 75) بخلوه من باب المقدم، وهو يتألف من جزأين أساسيين: المدرج: يتشكل المدرج من 11درجة، يرتقي عبرها الخطيب إلى الجلسة، محمية من الجانبين بدرابزين يتألف من ثماني حشوات مستطيلة ومربعة تتناوب فيما بينها وهي بارزة، تتوسطها زهرة الرمان نفذت بتقنية الحز والحفر المائل والغائر.

الريشتان: وهي تتألف من مثلث قائم مؤطرة في قاعدته بنفس العنصر الذي يزين الدرابزين بتقنية الحفر البارز مع بعض الاختلافات البسيطة أما الجزء الأوسط من الريشتين فيتألف من حشوات قائمة ونائمة مستطيلة الشكل تتوسطها حشوة مركزية مربعة نفذت كلها بأسلوب الخرط حيث جمعت كل من الخرط الميموني العدل والمائل والمسدس، والخرط المطعم بمثلوثة، والخرط العرناسي، والخرط المثمن، تتخلل الحشوات المربعة والمستطيلة بعض الحشوات اللوزية التي تتوسطها زخارف قوامها شجرة السرو ذات قمم هلالية.

بينما فتحتي باب الروضة تنتهيان بعقد متجاوز مفصص يرتكز على عمودين وهي مزينة بزخارف الارابسك، قوامها مراوح متصلة ببعضها البعض، أما كوشتي العقد فقوامها زخارف نباتية عبارة عن فروع مورقة متداخلة فيما بينها تنموا منها في الأركان أزهار الأقحوان التي نفذت بالحجم الكبير، بينما تنموا من الفروع زهرة القرنفل وكف السبع، نفذت بتقنية الحفر البارز، تعلوا باب الروضة نفس الحشوات التي تزين الريشتين، تعلوها حشوتان مربعتان تزينهما شجرة السرو، تتوسطهما حشوة مستطيلة بداخلها نقشت زهرتان من الرمان.

جلسة الخطيب: يقوم جوسقها على أربعة أعمدة اسطوانية ملساء تتخللها حلقات مزدوجة عرضية في جزئها السفلي والعلوي والأوسط، الأعمدة الأمامية أقصر من الخلفية، وهي من دون قاعدة ولا تاج تحمل عقدا مستويا أملسا، بينما الأعمدة الأمامية فهي ذات قواعد وتيجان مربعة متناقصة مركبة متدرجة بشكل هرمي تحمل عقدا نصفا دائريا مفصصا في واجهة المنبر وعقود مائلة مموجة غير منتظمة بالنسبة للعقدين الجانبيين تؤطر واجهاتها الأربعة زخارف نباتية قوامها فروع نباتية مورقة متداخلة متقاطعة فيما بينها نفذت بتقنية الحفر البارز تعلوها وتتوجها ثلاثة صفوف من عنصر الدلايات ذات الحطات النصف دائرية يرتفع فوقها صف من الشرافات المسننة.

أما جوسق جلسة الخطيب فمن الداخل تزينه شبه قبة كسيت بعنصر المقرنصات. أما من الخارج فيعلوها قبة مفلطحة شبه رباعية زينت أركانها الأربعة بلفائف خشبية.

وقد زينت عوارض المنبر الخشبية بزخارف الرومي. قوامها فروع رفيعة تنتهي بمراوح نخيلية وأنصافها بسيطة ومزدوجة نفذت بالألوان المائية الحمر والأخضر والأصفر المطلية باللاكيه إلا أنها أصبحت باهتة وفقدت بريقها ورونقها بفعل الزمن، كما تخللت العوارض مسامير خشبية ذات أخاديد ثمانية.

4/ منبر الجامع الأخضر:

التاريخ: 1156 :/1743/

الارتفاع الكلي: 3,70

العرض الكلي: 82 سم

الطول الكلي: 2,77

باب المنبر: الارتفاع: 2,42

العرض: 82 سم

الريشتين: الطول الكلي: 1,02

الارتفاع الكلي: 2,53

الدرجات: العدد: 9 درجات

العرض: 68 سم

القائمة: 18 سم

النائمة: 30 سم

باب الروضة: الارتفاع: 1,26

العرض: 46 سم

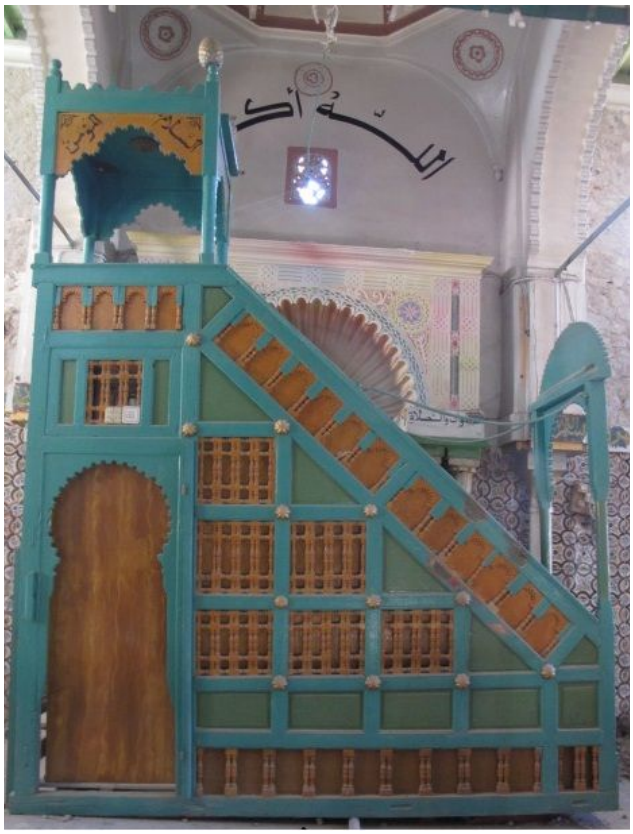
جلسة الإمام: الارتفاع: 1,53

العرض: 68 سم

الجوسق: الارتفاع الكلي: 1,60

العرض الكلي: 87 سم

ارتفاع الأعمدة: 46 سم



الصورة رقم 76: منبر الجامع الأخضر

الوصف:

220 المنبر (الصورة 76، الشكل رقم16) على يمين المحراب بقاعة الصلاة، يقترب شكله من الشبه المنحرف وهو ينقسم إلى ثلاثة أقسام:

المدخل: وهو عبارة عن عقد متجاوز مفصص: عدد فصوصه 25 فصا، يرتكز على عمودين أملسين لهما قاعدة وتاج مربع، تزين كوشتي العقد باقة من الأزهار منها زهرة الأقحوان والورد والياسمين وبراعم غير متفتحة تنموا منها أوراق مختلفة، نفذت بأسلوب واقعي يعلوا العقد حشوة مفصصة نصف دائرية جزؤها السفلي شريط كتابي نفذ بخط الثلث نصه: [لا إله إلا الله]

[محمد رسول الله] داخل خراطيش مسحوبة الأطراف، أما الجزء العلوي منها فقوامه باقة من الأزهار التي نفذت بالألوان المائية على أرضية مخضرة وطليت بطبقة سميكة من اللاكيه.

المدرج: يتألف من عشر درجات. منها تسعة متساوية المقاسات والنسب ما عدا الدرجة ما قبل الأخيرة التي ترتفع بـ35سم زيادة عن ارتفاع الدرجات الأخرى، والتي نعتقد فيها أن الصانع قد تعمد أن تكون بهذا الحجم حتى يمتص الجزء المتبقي من الدرج فلا يمكنه أن يصنع درجة أقل حجما من الدرجات الأخرى، وقد أحيط المدرج من الجانبين بدرابزين مشكل من إطار مستطيل قسم بدوره إلى مستطيلين كل واحد منهما يتألف من بائكة من ستة عقود مفصصة ترتكز على برامق مزدوجة نفذت بالخرط الواسع تتشكل من جزأين تتصل بواسطة حلقة واحدة.

أما الريشتان فهما مكونتين من جزأين السفلي منها يحتوي على فتحات مربعة تفصل بينها تسعة برامق مزدوجة من الخرط الواسع أما الجزء الأوسط فيتشكل من مجموعة من الإطارات المزينة بمسامير ذات الأخاديد، تحصر هذه الأطر بداخلها حشوات مربعة خالية من الزخرفة تعلوها مباشرة ست حشوات أخرى تتوسطها أربعة برامق من الخرط نفذت بشكل متناقص من ثلاث حشوات في قاعدتها لتنتهي بحشوة واحدة في قمة الريشتين.

بينما باب الروضة فهو عبارة عن مدخل ذو عقد مفصص يعلوه حشوة مربعة من الخرط الواسع. على جانبيه مستطيلين خاليين من الزخرفة.

جلسة الخطيب: ترتكز على أربعة أعمدة مشابهة لأعمدة باب المقدم تحمل من جهاتها الأربعة عقدا مفصصا غير منتظم زينت كوشتا العقد الخلفي والأمامي بنفس باقة الأزهار التي تزدان بها كوشتي باب المقدم، أما العقود الجانبية فتتخللها كتابة بخط الثلث نفذت باللون الأسود على أرضية مصفرة قوامها [الملك القدوس] على كوشة العقد الأيسر و[السلام المؤمن] على كوشة العقد الأيمن، وهذه الكتابة حديثة.

أما سقف جلسة الخطيب من الداخل فتزينها زهرة مركزية من الأقحوان. بينما الأركان يتخللها ربع العنصر المركزي، في حين من الخارج يتوجها صف من الشرافات المسننة تعلوا زواياها وأركانها الأربعة كيزان صنوبر نفذت بتقنية الحفر المجسم، وقد جاء الجوسق خاليا من عنصر القبة، وإنما عوض بتاج بصلي غريب الشكل يتألف من ثلاثة صفوف من أوراق الأكانتس تعلوها حبة من كيزان الصنوبر.

يبدو أن المنبر تعرض إلى تغييرات من بينها إعادة طلاء بعض أجزائه بطلاء زيتي في حين كان في الأصل مطليا بالألوان المائية واللاكه، وقد تبين ذلك بعدما تم نزع أجزاء منه أثناء عملية الترميم التي يخضع لها الجامع، قوام زخارفه عناصر نباتية عبارة عن فروع رفيعة تنموا منها أوراق وأزهار متنوعة نفذت بشكل دقيق تنم على القدرة الكبيرة التي كان يتمتع بها الفنا .

5/ منبر جامع الباشا بوهران:

التاريخ: 1207 :/1792/

الارتفاع الكلي: 3,60

العرض الكلي: 61 سم

الطول الكلي:2,40

باب المنبر: الارتفاع: 2,30

العرض: 61 سم

الريشتين: الطول الكلي:2,40

الارتفاع الكلي:1,86

الدرجات: العدد: 07 درجات

العرض:46 سم

القائمة: 20 سم

النائمة: 20 سم

جلسة الإمام: الارتفاع: 80 سم

العرض: 60 سم

الجوسق: الارتفاع الكلي:90 سم

العرض الكلي: /

ارتفاع القبيبة: 62 سم



الصورة رقم 77: منبر جامع الباشا بوهران

الوصف: (الصورة 77، الشكل رقم17)

المدخل: جاء على هيئة صندوق مفتوح من ثلاث جهات بفتحة ذات عقد مدبب متجاوز تزين كوشتيه زخارف هندسية قوامها عنصر الضفيرة المتداخلة فيما بينها مشكلة نجمة ثمانية الرؤوس ينتهي الباب بإطار مستطيل تتوسطه زخارف قوامها عناصر نباتية شديدة التحوير تتداخل

مع عناصر معمارية قوامها عقود ملساء ومفصصة تقوم على فكرة الكتف والدرج التي شاع استخدامها في زخرفة واجهات المآذن المغربية.

المدرج: يلي مباشرة باب المنبر وينتهي مع الغرفة التي يدخل فيها المنبر، أحيط من كل جانب من درابزين، من أربع برامق تقوم مباشرة على الريشتين، وهي عبارة عن مثلث قائم ينقسم إلى 27 حشوة مربعة متناقصة من الأسفل نحو الأعلى، تتشكل من سبع حشوات في الصف السفلي لتنتهي بحشوة واحدة في قمتها، لونت هذه الحشوات بأطباق نجمية من إثني عشر ضلعا محاطة بضفيرة مزدوجة.

أما العوارض الخشبية التي تتخلل الحشوات المربعة. فزينت بعنصر الضفيرة التي تتخللها نجمة ثمانية.

القبة: نجدها تعلوا طنف مدخل باب المنبر. تحيط بقاعدتها شرافات مثلثة ملساء تتوجها قبة مخروطية مضلعة، زين الجزاء السفلي من التضليعات بنصف طبق نجمي تنموا منه زخارف الارابسك قوامها فروع مورقة بمراوح نخيلية غليظة وأزهار كأسية، توجت القبة بكرة يعلوها هلال، وقد استخدمت تقنية الرسم بالألوان المائية واللاكه في تزيين المنبر حيث استخدم اللون الأحمر كأرضية واللون الأصفر والأخضر والأبيض في زخرفة الوحدات والعناصر الزخرفية واللون الأسود في تحديدها.

ثانيا/ الدكك:

1/ تمهيد:

الدَّك: الدق، والدكة: ما استوى من الرمل أو التراب، ودكه يعني ضربه وكسره حتى سواه بالأرض، وقد وردت بهذا المعنى في القرآن الكريم في قوله تعالى{فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا}(سورة الأعراف، الآية: 143)، والدِّكة جمع دكك ودكاك: اصطلاح عامي يقصد به المسطبة والمكان المرتفع وبناء يسطح أعلاه للجلوس عليه، ومقعد مستطيل من خشب غالبا يجلس عليه، أو مكان للجلوس كالعرش الصغير أو دكان صغير وتجمع على الدكك.

وقد ارتبط مصطلح دكة المبلغ بالمكان المرتفع –المخصص داخل المسجد أو المدرسة– التي يجلس عليها المبلغ لترديد ما يسمعه من نداءات وتكبيرات الإمام أثناء الصلاة أو المؤذن لإسماعها إلى كافة المصلين، لاسيما الصفوف الخلفية البعيدة[1] حتى تتم الصلاة في وقت واحد، حيث لم تكن هناك مكبرات الصوت كما هو الحال في يومنا هذا، وهي تلك المنصة أو السدة العالية التي يجلس عليها المبلغ أو المؤذن داخل المسجد وتكون على هيئة شرفة عالية تصنع في الغالب من مادة الخشب محمولة على عمد من الرخام أو الحجر أو الخشب، يصعد إليها بواسطة سلم ثابت في أسفلها، أو يكون متنقل يوضع عند الحاجة إليه، وقد تكون معلقة داخل المسجد، وعن أول من استعمل الدكة في الإسلام هناك من يرى أنها ظهرت في عهد الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه.

وقد اختلفت أماكن وضع الدكة من مسجد إلى آخر، فكانت توضع في رواق القبلة في محور البلاطة الوسطى في المساجد ذات الأروقة، أو في نهاية إيوان القبلة بالنسبة للمساجد ذات التخطيط الإيواني أو تعلق في جدار آخر بيت الصلاة، وتكون على شكل شرفة[2].

تعتبر وظيفة التبليغ الوظيفة الأساسية لدكة المبلغ، حيث يجلس عليها المؤذن أو المبلغ، إما لأداء الآذان الثاني في صلاة الجمعة، أو للتبليغ خلف الإمام، حتى يتمكن المصلون في خلف بيت

---

[1] ابن منظور(جمال الدين بن محمد) المصدر السابق) مج10 ص425. انظر أيضا: رزق (عاصم محمد)، معجم مصطلحات) المرجع السابق 108–109.انظر: عبدالعزيز (شادية الدسوقي)) الأخشاب المرجع السابق، ص47.

[2])– وزيري (يحي)، موسوعة العمارة، المرجع السابق، ص39. أحمد(حمادة ثابت محمود)، دكة المبلغ في شرق العالم الإسلامي ومصر خلال القرن (7–12هـ/13–18م) دراسة أثرية فنية مقارنة، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآداب جامعة حلوان، 2010 9 591. انظر أيضا: السباعي(أميرة عماد فتحي محمد)، الجامع المدرسة في استانبول خلال النصف الثاني من القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي دراسة أثارية معمارية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1432هـ/2011م 321.

الصلاة وخارجها من متابعة الإمام في الصلاة، إلا أنها استغلت واستخدمت لأغراض أخرى، وقد تعددت واختلفت هذه الوظائف تبعا لاختلاف حجمها ومساحتها وموقعها بالإضافة إلى اختلافها من حيث الشكل من بلد إلى آخر، حيث كانت تستخدم كمقصورة للحكام والأمراء وحاشيتهم سواء للصلاة فيها أو للاجتماع أو الجلوس[1]، ففي تركيا كان السلطان يتخذ من الدكك في المساجد العثمانية مقصورة ليصلي فيها هو وحاشيته[2]) واتخذت كمكان لقراءة القران وتحفيظه للأطفال، وفيما بعد استغلت كمصلى للسيدات أو قراءة القرآن ولكل وظيفة من هذه الوظائف متطلبات ومقومات خاصة.

وقد عرف هذا العنصر المعماري بعدة أسماء في العالم العربي والإسلامي، من أشهرها مصطلح دكة المبلغ أو المؤذن والصندرة في مصر والمحفل في العراق وتركيا، والسدة في شمال إفريقيا وبيروت وسوريا[3].

يرجع أقدم الشواهد الأثرية لاستخدام عنصر دكة المبلغ بالمساجد إلى العصر العباسي، حيث وجدت بقايا السلم المحفور في سمك الجدار الخلفي لبيت الصلاة المقابل للمحراب الذي كان من خلاله يتم الصعود إلى الدكة في جامع الخفافيني في بغداد المؤرخ بسنة 599هـ/1202م، وسلم دكة جامع قمرية ببغداد أيضا المؤرخ بسنة 626هـ/1228م، وفي مصر ترجع أولى الدكك إلى العصر المملوكي، ومن أمثلتها دكة المبلغ بمدرسة الكبش في عصر السلطان قايتباي(880هـ/1475م) ودكة جامع الأزهر القائمة في الضلع الشمالي الغربي المؤرخة بسنة (873هـ/1468م)[4].

وتظهر الدكة في الجوامع العثمانية خلال القرن10هـ /16م، كما في كل من جامع شهزاده 951-955/1544-1548، وجامع محرمة في استانبول 980هـ-1562م، وجامع السليمانية 957-965هـ/1550-1557م وغيرها [5].

---

[1])- الفيومي(جمال صفوت سيد)، العناصر المعمارية والزخرفية بمساجد مصر الوسطى دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1423هـ/2002 134-135. أنظر أيضا: وزيري (يحي)، موسوعة العمارة، المرجع السابق، ص39. أحمد(حمادة ثابت محمود). المرجع السابق 5 561-61

[2])- السباعي(أميرة عماد فتحي محمد)- المرجع السابق 2 0 321.

[3])- أحمد(حمادة ثابت محمود)- المرجع السابق 1 593 57)297. عبد العزيز(الدسوقي شادية)(الأخشاب، المرجع السابق، ص56) 757 59.

[4])- القصيري(اعتماد يوسف احمد)، مساجد بغداد في العهد العثماني دراسة معمارية أثرية، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1402هـ/1981 59 7 90.

[5])- السباعي(أميرة عماد فتحي محمد)- المرجع السابق، ص 322.

أما بلاد المغرب فالغالب أن هذا العنصر لم يعرف بها إلا خلال العصر العثماني، ومن أمثلته في ليبيا نذكر دكة المبلغ بجامع الدرج (1106هـ/1694م)[1]، وفي تونس دكة المبلغ بجامع يوسف داي (1023-1024هـ/1614-1615)[2].

أما في الجزائر فتعتبر دكة المبلغ من العناصر الجديدة الوافدة التي ظهرت في مساجد الجزائر. ومن بين التأثيرات التي عرفتها خلال العصر العثماني، حيث لم يسبق وأن عرفتها من قبل، كما لا نجدها إلا في المساجد التي شيدت من طرف الباشاوات والدايات مثل ما هو عليه الحال بالنسبة لجامع صفر (941هـ/1535م) والجامع الجديد(1070هـ/1660م) بمدينة الجزائر، وجامع الباشا بوهران(1207هـ/1792م) أو البايات مثل دكة الجامع الأخضر(1156هـ/1743م) ودكة جامع سيدي الكتاني (1190هـ/1776م) بقسنطينة، في حين لا نجد لهذا العنصر أي وجود في باقي المساجد التي بنيت من طرف السكان المحليين أو المساجد التي ترجع إلى فترة سابقة، وهو الأمر الذي يؤكد على أنها من التأثيرات العثمانية، والجدير بالذكر أن الدكك الباقية بمساجد الجزائر كلها توجد فقط في المساجد التي تتبع المذهب الحنفي في حين لا نملك أي إشارة إلى وجود هذا العنصر في مساجد المذهب المالكي بالجزائر، علما بأن هذا المذهب تمسك به السكان المحليون بينما اتخذ الأتراك مساجد خاصة لهم تتبع المذهب الحنفي، ونماذج الدكة في الجزائر سارت على طراز واحد وهو الطراز التقليدي الذي سار في العالم الإسلامي.

وقد احتلت الدكة في الجزائر خلال الفترة العثمانية أماكن مختلفة من بيت الصلاة حسب النمط التخطيطي للمسجد إلا أن جميعها مقابل لجدار القبلة تقع على نفس محور المحراب وهي كما يلي:

النمط الأول: يوجد في المساجد ذات النمط التخطيط القائم على الأروقة تقع الدكة على نفس محور المحراب والمدخل الرئيسي تحتل البلاطة ما قبل الأخيرة من بيت الصلاة كما هو عليه الحال في الجامع الأخضر وجامع سيدي الكتاني بقسنطينة.

النمط الثاني: نجده في المساجد ذات النمط التخطيطي القائم على القبة المركزية وهي تحتل موضع الجزء الأسفل من القبة المركزية إلا أنها تختلف من حيث تموضعها ففي جامع صفر

[1])- البهنسي (صلاح احمد)، العمارة الدينية في طرابلس في العصر العثماني الأول (958-1123هـ/1551-1711م) رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار من قسم الآثار الإسلامية، جامعة القاهرة، 1414/1993-1994 4 9 189-190.

[2])- SAADAOU. A, Tunis Ville Ottomane Trois siècles d'urbanisme et d'architecture, Centre de Publication Universitaire, Tunis, 2001, P42-43, 160, 268.

وجامع الباشا بوهران تحتل المساحة الأخيرة المغطاة بالقبة، بينما في الجامع الجديد نجدها تتمركز وتتوسط المساحة المغطاة بالقبة المركزية.

تتشكل دكة المبلغ من سقيفة وشرفة ودرابزين والدرج(السلالم) والأعمدة، فأما بالنسبة للسقف فقد جاء سقف الدكة بالجزائر في شكل مساحة مربعة تشرف على بيت الصلاة من الجهات الأربعة يحيطها درابزين في كل من جامع الباشا بوهران وجامع صفر والجامع الجديد بمدينة الجزائر، أو اتخذت شكلا مربعا محاطة بدرابزينات تشرف على بيت الصلاة من ثلاث جهات أما الجهة الرابعة فهي متصلة مباشرة بالسدة، ومن نماذجها جامع سيدي الكتاني والجامع الأخضر بقسنيطنة.

والأسقف مشكلة من مادة الخشب. تتألف من عوارض خشبية عمودية مستطيلة الشكل تعلوها وتتقاطع معها ألواح خشبية مسطحة أفقية ما عدا دكة المبلغ بجامع سيدي الكتاني التي جاءت مسطحة.

أما الدرابزينات فهي حاجز خشبي يحيط بالدكة يتألف من صف يتشكل من الخرط الواسع، لا يختلف شكله ووظيفته عن الدرابزينات الموجودة من على سلالم المنبر أو التي تحيط بالشرفات يلعب دور الحاجز والمسند في نفس الوقت يرتكز عليه ويستعين به المبلغ أثناء ارتفاعه فوق الدكة وتحميه من السقوط.

الشرفة تقع في الجزء الأمامي الأوسط من الدكة. وهي تطل وتشرف على رواق القبلة وعلى نفس المحور مع المحراب عبارة عن بروز اتخذ شكل شرفة على هيئة حنية نصف دائرية تشبه المحراب في كل من جامع صفر والجامع الجديد أو ذات حنية مضلعة خماسية الشكل في جامع سيدي الكتاني، وهذه الشرفة ظاهرة متميزة انفردت بها دكة المبلغ بالجزائر خلال الفترة العثمانية دون غيرها من الدكك في أنحاء العالم الإسلامي[1].

أما السلالم فهي توضع متصلة أسفل سطح الدكة أمام فتحة مربعة الشكل على أحد جوانب دكة المبلغ كما هو في دكة جامع صفر أو من الجهة الخلفية للدكة كما هو الحال بالنسبة لدكة جامع الباشا بوهران، في حين تنفرد دكة المبلغ بالجامع الأخضر بقسنطينة بظاهرة لا نجد لها مثالا في الجزائر والمتمثلة في وجود سلم خارجي لبيت الصلاة يفضي إلى مدخل في منتصف ارتفاع الجدار الخلفي لبيت الصلاة ومنه يوصل إلى السدة ومنها إلى الدكة.

[1])- دحدوح(عبدالقادر)- دكة المبلغ، المرجع السابق- ص396.

ويحمل سقف الدكة على أربعة أعمدة رخامية في دكة جامع سيدي الكتاني بقسنطينة وجامع الباشا بوهران، أو حجرية في الجامع الجديد بمدينة الجزائر، أو سواري خشبية كما هو الحال في جامع صفر بمدينة الجزائر والجامع الأخضر بقسنطينة.

أما من الناحية الزخرفية. فقد جاءت دكة المبلغ بالجزائر خلال العهد العثماني بسيطة في غالبيتها فيما عدا بعض المظاهر الفنية التي نراها في سقف دكة المبلغ بجامع سيدي الكتاني، وشكل الدرازينات وطريقة تركيبها وتنسيقها، وهذه المظاهر تشهد على تنوع كبير في الأساليب والطرق الفنية المستخدمة في تنفيذ الزخارف على الدكك، على غرار تقنية الحفر والرسم بالألوان وشغل عجمي والخرط واللاكه وغيرها إلا انه وللاسف الشديد ان معظمها قد اختفت فيه العناصر الزخرفية ماعاد دكة سيدي الكتاني التي ماتزال تحتفظ ببعض زخارفها المتاثرة بالطراز الاوربي الطبيعي وان كانت اعمدة دكة جامع سيدي لخظر بنفس المدينة هي الاخرى تم تلوينها بالالوان المائية وطلائها باللاكه وتشير بعض الدراسات إلى انها كانت مزخرفة وعناصرها الزخرفية لاتختلف عن زخارف المنبر الموجود بالجامع .

2/ دكة جامع صفر:



الصورة رقم78: دكة الجامع الجديد

المعلم: جامع صفر
التاريخ: 941هـ/1535م
الموقع: مدينة الجزائر
العرض الكلي: 3.10 م
الطول الكلي: 4 م
ارتفاع الدرابزين: 65 سم
عمق الشرفة: 45 سم
ارتفاع الأعمدة: 1,87 م
عرض السلم: 62 سم
طول السلم: 2,90 م

الوصف:

يقع جامع صفر بمدينة الجزائر، على مقربة من زاوية سيدي محمد أبو عبدالله الشريف، كان بناؤه في سنة (941هـ/1535م)، وقد تعرض لعدة تغيرات وتجديدات، أهمها كانت في عهد حسين داي سنة 1242هـ/1826-1827م[1].

أما الدكة(الصورة 78)، فتتخذ شكلا مستطيلا) تقع على نفس محور المحراب ومقابلة له، في آخر المساحة التي تغطيها القبة المركزية التي تعلو بيت الصلاة، وهي محمولة على أربعة أعمدة اسطوانية خشبية خالية من القاعدة ذات أبدان اسطوانية، تنتهي بتيجان متأثرة بالطراز المغربي، شكلها ناقوسي، تزين أركانها عناصر حلزونية.

يعلوا الأعمدة ثمانية كوابيل خشبية تستند عليها روافد خشبية تقوم عليها ألواح عرضية، وفي الواجهة تبرز كوابيل متدرجة الشكل، يحيطها سياج من الدرابزينات، منفذة بتقنية الخرط الواسع، يلتف حولها من أربع جهات، تتوسط واجهتها القبلية حنية نصف دائرية بارزة على شكل شرفة باتجاه القبلة.

وللدكة سلم صاعد يتم عن طريقه الارتقاء إليها، وهو يقع في منتصف ضلعها الشمالي الغربي، يرتكز على أرضية بيت الصلاة، ثم يستمر باتجاه مائل إلى سطح الدكة، والسلم هذا من

[1])- بن بلة (خيرة)، المنشآت الدينية، المرجع السابق 63-64.

النوع المفرغ، حيث لم يتم تغطية درجات السلم من الأسفل، وعلى جانبي الدرج أيضا يوجد سياج مشكل من الدرابزين.

3/ دكة الجامع الجديد:



الصورة رقم79: دكة الجامع الجديد

المعلم: الجامع الجديد
التاريخ: 1070 :/1660/
موقع المعلم: مدينة الجزائر
العرض الكلي: 4,10
الطول الكلي: 4,10
ارتفاع الدرابزين: 72 سم
عمق الشرفة: 50 سم
ارتفاع الأعمدة: 1,73

الوصف:

تقع الدكة(الصورة 79) في وسط بيت الصلاة أسفل القبة المركزية، وهي ذات شكل مربع، محمولة على أربعة أعمدة حجرية، ذات قواعد مركبة، جزؤها السفلي مربع، والعلوي مشطوف الأركان ومتدرج يضيق نحو بدن مثمن في جزئه السفلي، وحلزوني في نصفه العلوي، يتصل بتاج عبر حلقتين دائريتين، والتاج كأسي تزينه عناصر نباتية وربطة العنق تنموا منها حلزونات تتجه نحو أركان التاج.

وفوق الأعمدة تمتد أربع أوتاد خشبية مدعمة بثماني كوابيل، تحمل أربع عوارض خشبية مشكلة الهيكل الخارجي لسقف الدكة، بينما السقف يتألف من عوارض خشبية عمودية تتقاطع مع ألواح أفقية، وفي الواجهة يبرز إحدى عشر كابول على هيئة ميمات متدرجة، يقوم عليها سطح الألواح الخشبية السابقة، يمتد فوقها صف من الدرابزينات يلتف من أربع جهات، مصنوع بتقنية الخرط الواسع، مؤلف من برامق مفردة، تبرز من الواجهة القبلية حنية بصف دائرية على هيئة شرفة.

أما الصعود إلى أعلى الدكة، فكان يتم عبر سلم صاعد لم يعد له الآن وجود بعد أن وضع في محور منتصف الضلع الخلفي من الدكة مدرج المنبر الخشبي، وذلك بعدما تم تخريب جامع السيدة وجلب منبره الرخامي إلى الجامع الجديد.

4/ دكة الجامع الأخضر:

المعلم: الجامع الأخضر
التاريخ: 1156 :/1743/
العرض الكلي: 3,10
الطول الكلي: 2,50
ارتفاع الدرابزين: 53 سم
سمك الدرابزين: 5 سم
عمق الشرفة: /
ارتفاع الأعمدة: 2,40:



الصورة رقم80: دكة الجامع الأخضر (عن دحدوح)

الوصف:

تقع دكة(الصورة 80) المبلغ بالجامع الأخضر في الجزء الأوسط من الرواق الرابع من بيت الصلاة، وهي بذلك تقع على نفس محور المحراب، ترتكز على أربع سواري خشبية يختلف شكلها عن طراز الأعمدة المعهودة بالجزائر خلال الفترة العثمانية، فهي تقوم على قاعدة مركبة، الجزء السفلي مربع والعلوي دائري، يليها بدن لولبي، يتوجه تاج مركب، يتألف من صفين من أوراق الأكانتس، تليها عناصر أقواس السهام تتجه نحو الأعلى لتتصل بكابول مقوس الشكل، يحمل أربع عوارض خشبية غطيت هذه العوارض بلوحتين مسطحة خالية من الزخارف، وحسب بعض الروايات الشفوية فإن هذا السقف كان مزينا بزخارف نباتية تشبه زخارف دكة المبلغ بجامع سيدي الكتاني، وما يؤكد هذا الطرح أن نفس العناصر الزخرفية الموجودة بالمنبر الخشبي بنفس الجامع تتكرر بنفس الشكل والأسلوب في دكة جامع سيدي الكتاني.

يحيط بالدكة من الجهة الأمامية المطلة على جدار القبلة سياج خشبي من الدرابزينات، نفذ بتقنية الخرط الوسع، مؤلف من صف واحد من البرامق المفردة، يعلوا متكأ الدربوز خمس حبات من كيزان الصنوبر المجسمة.

تتصل بالدكة من الجهة اليمنى واليسرى والخلفية سدة خشبية، وهي بدورها تتصل بالسلم الموجود بالجهة الخارجية لجدار آخر بيت الصلاة، وبذلك تنفرد عن باقي الدكك بالجزائر من حيث هذه الميزة.

5/ دكة جامع سيدي الكتاني:



الصورة رقم81: دكة جامع سيدي الكتاني(عن دحدوح)

المعلم: جامع سيدي الكتاني
التاريخ: 1190 :/11776
موقع المعلم: مدينة قسنطينة
العرض الكلي: 2,40
الطول الكلي: 3
الارتفاع الكلي: 4,50
ارتفاع الدرابزين: 67 سم
عمق الشرفة: 60 سم
عرض الشرفة: 65 سم
ارتفاع الأعمدة: 2,59

الوصف:

تقع دكة(الصورة 81) جامع سيدي الكتاني في آخر بيت الصلاة مواجهة للمحراب وهي عمودية على جدار القبلة تقوم على أعمدة رخامية اسطوانية البدن، يعلوها تاج مركب يتشكل من ثلاثة أجزاء، السفلي تزين واجهاته أربعة أوراق لاكانتس، يعلوه انتفاخ مشكل من ربع دائرة قوامها عنصر البيضة والرمح، يعلوها جزء ثالث مربع الشكل يتدرج نحو الأعلى، تزين واجهاته أربعة أهلة.

ترتكز على الأعمدة أربع كوابيل متدرجة، تحمل فوقها عوارض تليها ألواح خشبية، زين الوجه السفلي منها بزخارف نباتية وهندسية نفذت بالألوان المائية، وشغل عجمي المطلي بطبقة سميكة من اللاكه.

تحيط بسقف الدكة، من أربع جهات زخارف هندسية ونباتية مؤلفة مـ حشوات مضلعة رباعية وخماسية متداخلة فيما بينها يتوسط كل حشوة نوع من الأزهار على هيئة باقة تختلف من مضلع إلى آخر كالورد البلدي والزنبق والنرجس والأقحوان والقرنفل ما عدا المركزية منها فهي مستطيلة، يتوسطها شكل بيضوي بداخله باقة لأنواع مختلفة من الأزهار، مشكلة من نفس التشكيلة السابقة، نفذت بالأسلوب الطبيعي.

أما أركانها فقد زخرف بأشرطة بطريقة الحفر البارز والمائل وشغل عجمي باللون الذهبي، قوامها زخارف نباتية شديدة التحوير مؤلفة من حلزونية تمتد على جانبين متعاكسين، متصلة

ببعضها البعض بواسطة زهيرات رباعية أو سداسية أو ثمانية، تنتهي في بعضها بأزهار كف السبع، والجزء الأوسط من هذه الأشرطة توجد فيه دائرة تتوسطها زهرة شديدة التحوير، تنموا منها أربعة فروع حلزونية، تنتهي بأزهار عرف الديك.

يتوسط سياج الدكة المقابل للمحراب بروز خماسي الأضلاع في شكل شرفة، مزين هو الآخر في وجهه السفلي بزخارف بارزة في شكل شريط مضلع يتألف من سيقان نباتية مورقة ومزهرة، تتوسطه دائرة مركبة في مركزها رسمت زهرة الأقحوان تتبعث منها سيقان ملتوية تبرز منها أوراق وزهيرات شديدة التحوير(انظر الصورة رقم 82).



الصورة رقم82: زخارف شرفة دكة جامع سيدي الكتاني

تتصل الدكة من الجانب الأيمن والأيسر بسدة خشبية تقوم على سواري اسطوانية، وهي تخلوا من الزخارف فيما عدا الدرابزين المصنوع من الخرط الواسع والخرط الميموني العدل الذي يمتد على طول واجهتها المقابلة للمحراب يتوج الدرابزين، ويتم الصعود إليها بواسطة سلمين مستحدثين، يقعان على جانبي السدة احدهما معدني يقع في الزاوية الشمالية الغربية والثاني خشبي يقع في الجنوبية الشرقية من بيت الصلاة.

6/ دكة جامع الباشا بوهران:



الصورة رقم83: دكة جامع الباشا بوهران

المعلم:	الجامع الباشا
التاريخ:	1207 :/1792
موقع المعلم:	مدينة وهران
العرض الكلي:	3,13
الطول الكلي:	3,14
ارتفاع الدرابزين:	62 سم
عمق الشرفة:	/
ارتفاع الأعمدة:	2,81
عرض السلم:	65 سم
طول السلم:	3,50

الوصف:

توجد دكة المبلغ (الصورة رقم 83) بهذا الجامع في آخر المساحة التي تقع أسفل القبة المركزية بوسط بيت الصلاة، وهي ترتكز على أربعة أعمدة رخامية، ذات قاعدة مركبة، السفلي منها مربع، والعلوي متدرج على هيئة حلقات متناقصة، يتصل بها بدن مركب، نصفه السفلي مثمن والعلوي حلزوني، يتوجها تاج متأثر بالطراز الكورنثي.

ترتكز على الأعمدة عوارض خشبية مدعمة بثماني كوابيل متدرجة، تستند عليها عوارض خشبية أخرى أفقية، تعلوها ألواح مسطحة عمودية، مشكلا بذلك السقف الذي يقوم عليه من جهاته الأربعة سياج من الدرابزينات المنفذة بتقنية الخرط الواسع، والمؤلفة من برامق مفردة تتناوب مع أشكال تشبه البرامق إلا أن ارتفاعها لا يتعدى 10سم.

يتم الصعود إلى سطح الدكة عن طريق سلالم خشبية تتصل بفتحة مربعة الشكل من الجهة السفلية من سقف الدكة، وهي تستند على أرضية بيت الصلاة مباشرة، وقد جاءت السلالم على هيئة صناديق مغطاة من كل الجهات ما عدا الجهة الأمامية، كما أن سطحها الخلفي يميل حسب ميلان زاوية الأرضية والفتحة الموجودة بسقف الدكة.

ثالثا/ المشربيات:

احتلت المشربية مكانة مرموقة بين الفنون الحرفية التقليدية الإسلامية وفي زخرفة المباني في العالم العربي والإسلامي، وقد تباينت واختلفت آراء الباحثين حول أصل كلمة مشربية، وتسميتها بهذا الاسم، فالبعض يرى أن لفظ مشربية مشتق من كلمة مشربة أي الغرفة، وهي الغرفة الصغيرة البارزة عن سمت الحائط[1]، وربما ارتبط هذا المعنى من خلال ارتباط عنصر المشربية بوحدة معمارية تعرف باسم المنظرة، التي هي عبارة عن قاعة ملحقة بمنزل الضيوف، تكون مرتفعة ليدرك الناظر منها ما حوله من المناظر، وهي في الغالب ما تشرف على حوش أو صحن أو حديقة المنزل، تكون عادة مغطاة بعنصر المشربيات، لتلعب دور النافذة في الطوابق العليا[2].

وهناك من أرجعها إلى كلمة مشربة التي يقصد بها الرف، أو مشربة توضع عليها القلة أو الإناء الذي يشرب منه بغرض تبريد مائها بالتيار الهوائي الوافد إلى الغرفة، وهكذا حرفت كلمة مشربة إلى مشربية، خصوصا وأن من معاني المشربية أيضا العلية[3].

وهناك من يقول بأن كلمة مشربة ما هي إلا تحريف لكلمة مشرئبة، وهو اسم فاعل من الفعل "إشرأب"، بمعنى مد عنقه لينظر، وكذلك ارتفع، ويفسرها البعض على أن الاسم محور من كلمة مشرفية تسهيلا للنطق، لأنها تشرف على داخل الدار أو خارجها، خاصة وأنها في الغالب ما تكون بارزة عن الجدار[4]، أو إلى أن أهل الدار من الحريم كانوا يشرفون على الشارع من خلفها، فيرون ما فيه دون أن يراهن من في الخارج[5].

وقد اختلفت وتعددت التسميات التي تعرف بها المشربية عبر مختلف أرجاء العالم الإسلامي، ففي العراق عرفت باسم "الشناشل"، وأطلق عليها اسم المشرفية بالفاء بدلا من الباء، كما عرفت في العهد المملوكي باسم "الروشن"، وهو المصطلح الذي ما يزال مستخدم إلى يومنا هذا في السعودية

---

[1])- شلباية (محمد بدر) المرجع السابق 5 292. أنظر أيضا: النجار (محمد عبدالعال)، النجارة العربية في مصر، ص280.

[2])- عبد الحيفظ (محمد علي)، المصطلحات المعمارية في وثائق عصر محمد علي وخلفائه، الجريشي للطباعة، القاهرة، ط1: 2005 0 1662.

[3])- الباشا(حسن)، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، المرجع السابق6 21 6 2841.

[4])- نفسه، ص284. أنظر أيضا: عبدالعال(محمود): النجارة العربية في مصر، المرجع السابق 4 2802.

[5])- رزق (عاصم محمد)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص286.

وبعض دول الخليج العربي[1]، وبدمشق يطلق عليها اسم "خص"، وجمعها "أخصاص"[2]، وبطرابلس عرفت باسم الخراجة لبروزها عن الجدار[3].

وبذلك يمكن القول بأنه مهما تعددت المصادر اللغوية التي اشتق منها اسم المشربية، أو تعددت مسمياتها، فإنها تبقى في شكل عنصر معماري وزخرفي يطلق على فتحة ذات شبكة مخرمة، مكونة من قطع خشبية صغيرة، ذات أشكال مختلفة، تفصل بينها مسافات محدودة ومنتظمة بشكل هندسي وزخرفي دقيق وبالغ التعقيد[4].

والمشربية في تعريف آخر عبارة عن وحدات صغيرة من الخشب الخرط الدقيق المتشابكة أو المتقاطعة والمتصلة بواسطة التجميع والتعشيق، ضمن أطر أو سدايب حسب تصميمات مسبقة، مكونة أشكالا هندسية مختلفة، استخدمت كشرفات وستائر أو أحجبة توضع في فتحات نوافذ الواجهات الداخلية والخارجية، وهي ابتكار ومعالجة معمارية إسلامية[5]، ظهرت في مصر وبلاد الشام في نهاية العصر الأيوبي وبداية حكم المماليك، لتعرف تطورا وانتشارا واسعا بعد ذلك عبر العالم الإسلامي.

وللمشربية وظائف معمارية واجتماعية ودينية ومناخية متعددة، فهي:

- معالجة اجتماعية خصوصية بصرية للبيت، حيث تحجب وتؤمن لمن يكون في الداخل منها رؤية من في الخارج دون أن يرى والعكس، حتى تحفظ حرمة أهل البيت من أنظار المتطفلين من الغرباء، وفي نفس الوقت تمكن النسوة من رؤية ما يحدث خارج الحجرات، كما تمكنهم من مشاهدة ورؤية الحفلات التي تجرى في القاعات والأروقة المجاورة دون أن يراهم احد[6].

---

[1]- وزيري(يحيى)، موسوعة عناصر العمارة، المرجع السابق، ج1 109. أنظر أيضا: غالب(عبدالرحيم)، المرجع السابق، ص384.

[2]- الشهابي(قتيبة)، المرجع السابق، ص321.

[3]- الجبلاوي (كمال محمود كمال): المرجع السابق 1 673.

[4]- شلباية (محمد بدر)7 المرجع السابق) ص30.

[5]- نفسه 1 303. أنظر أيضا: الباشا(حسن)، موسوعة العمارة، المرجع السابق، ج2 284. غالب(عبدالرحيم)، المرجع السابق، ص384.

[6]- الشافعي(فريد)، العمارة العربية، المرجع السابق، ص289. أنظر أيضا: الجبلاوي (كمال محمود كمال)، المرجع السابق، ص67.

- معالجة معمارية وظيفية مناخية لما لها من خاصية ضبط مرور وتدفق الهواء، فهي تتحكم في اتجاه الهواء وكميته من خلال فتحاتها، حتى لا يتأذى الجالس أو الناظر خلالها أو خلفها[1].
- الحد من قوة الإضاءة الطبيعية وكسر حدة أشعة الشمس الداخلة للمسكن، وهي بذلك تتحكم في درجة حرارة التيار الهوائي من ناحية ومن ناحية أخرى تزيد من نسبة رطوبة التيار[2].
- تأمين هواء منعش وسريع دون السماح لأشعة الشمس المباشرة النفوذ من جهة وتمنع الأتربة والرمال من الدخول إلى داخل المسكن من خلال اصطدامها بوحدات الخشب المخروطة من جهة أخرى[3].

[1]- الباشا(حسن)، موسوعة العمارة، المرجع السابق، ج2 284.

[2]- شلباية (محمد بدر). المرجع السابق) ص 33.

[3]- رزق (محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص286.

1/ مشربية قصر أحمد باي:

العرض الكلي:	2,34
الارتفاع الكلي:	3,10
السمك:	5 سم
ارتفاع الإطار المربع:	57 سم
عرض الإطار المربع:	55 سم
عرض الجزء السفلي من المشربية:	29 سم
عرض الجزء العلوي من المشربية:	29 سم
عدد الحشوات المربعة العمودية:	5 سم
عدد الحشوات المربعة الأفقية:	4 سم



الصورة رقم84: الواجهة الخارجية لمشربية قصر أحمد باي

الوصف:

تقع المشربية(الصورة رقم 84-85) برواق الطابق العلوي من جناح الحريم، وهي تطل على حديقة البرتقال، وتتقدم غرفة فاطمة بنت الباي، تأخذ المشربية ثلاث انكسارات مكنت من إعطاء إضاءة خفيفة للرواق من جهة، وتوسيع مجال الرؤية لأكثر من جهة، فهي تتكون من الجهة الغربية من إطار واحد، أما الجهة الجنوبية، فتتألف من إطارين متساويين في الحجم والمقاسات، بينما الجهة الشرقية يوجد بها إطاران، الأول مماثل لما هو بالجهة الأولى، أما الثاني فيمثل نصف الضلع السابق، يفصل الإطارات عن بعضها البعض دعامة من الآجر أو أعمدة من الرخام.

وإطار المشربية الواحد يتشكل من ثلاثة أقسام، العلوي والسفلي منه متشابه، عبارة عن خمس حشوات مستطيلة، نظمت بوضعية أفقية، جمعت بتقنية التعشيق، ونفذت هذه الحشوات بتقنية الحفر البارز والمائل، أما القسم الأوسط فيتشكل من حشوات مربعة من الخرط الدقيق المنفذة بالخرط الميموني، عددها عموديا خمسة، في حين عددها أفقيا أربعة حشوات.



الصورة رقم85: الواجهة الداخلية لمشربية قصر أحمد باي

2/ مشربية قصر البايات بالقلعة:

يقع قصر البايات داخل قصبة مدينة الجزائر بالقسم الشرقي منها، وهو يعد ثاني أهم بناية بالقصبة بعد قصر الداي، يرجع بناؤه إلى سنة 1817:[1].

تعرض القصر إلى عدة ترميميات لم تنته بعد، الأمر الذي لم يسمح لنا بزيارته، وهو يضم مشربية(الصورة رقم 86) تبدو من الخارج في الواجهة الشمالية الغربية من الطابق العلوي، وهي لا تكاد تختلف عن مشربيات قصر أحمد باي بقسنطينة، حيث يبدو على الجزء الظاهر في الصورة أنها محاطة بإطار خشبي من أربع جهات، قسمت إلى تسع حشوات مستطيلة، تصطف في ثلاثة صفوف أفقية وعمودية، نفذت بأسلوب الخرط الميموني.



الصورة رقم86: الواجهة الخارجية لمشربية قصر البايات

[1]- خلاصي(علي)، المرجع السابق، 2) 49-50.

الفصل الثالث

الدراسة الوصفية للسقوف والدرابزينات والروابط

أولا/ السقوف:

1/ تمهيد:

جمعه سُقُفٌ وسقوف، وهو غطاء البيت، وقد سقَفَ البيتَ يسْقُفُهُ سقفاً، والسماء سقفاً على الأرض[1]، وهو غطاء البيت وأعلاه المقابل لأرضيته، أو كل ما علاك فأظلك، وعادة يتوافق شكل ومادة التسقيف مع ظروف المناخ والمادة البنائية المتاحة من خشب وحجر أو آجر أو قصب، وكان الهدف من التسقيف حماية المباني من الشمس والمطر[2].

تعدد التسقيف في عمارة المباني بصفة عامة، وفي العمائر الإسلامية بصفة خاصة) حيث اختلفت شكلا ومادة حسب البيئة ومؤثراتها، فهي إما مسطحة من الداخل والخارج، أو مسطحة من الداخل وجملونية من الخارج، أو مخروطية تعلوها قباب وأقبية متنوعة.

تحمل السقوف على عقود وقناطر متتالية مقامة على أعمدة أو دعامات. وفي حالة غياب الأقواس ترتكز على ألواح وعوارض خشبية تحملها الأعمدة والدعائم، ومن السقوف ما يعتمد هيكله الخشبي على الجدران، حيث تساعد الجدران في حمل جذوع الأشجار، أو إضافة ألواح خشبية لتغطيها مع زخرفتها وتلوينها[3].

وقد كان المعمار المسلم على دراية تامة بطريقة معالجة السقف وإنشائه والغرض من انجازه، حيث أورد لنا ابن خلدون الطريقة المتبعة في انجازه فقال: "ومن صنائع البناء عمل السقف، بان يمد الخشب المحكمة النجارة أو الساذجة على حائطي البيت، ومن فوقها الألواح كذلك موصولة بالدسائر، ويصب عليها التراب والكلس، ويبسط بالمراكز حتى تتداخل أجزاؤها وتلتحم، ويعالى عليها الكلس كما يعالى على الحائط" [4].

وقد ارتبطت درجة العناية بالأسقف حسب أهمية الغرفة في المبنى من جهة، والوضع المادي لصاحبه من حهة أخرى، لأن السقف يبقى عنصرا تزيينيا وزخرفيا للغرفة، حيث حظي السقف في العهد العثماني بمكانة رفيعة باعتباره عنصرا فنيا وزخرفيا، لاسيما في المنشآت المدنية، وبدرجة أق

[1])- ابن منظور(جمال الدين بن محمد)) المصدر السابق، مج3 166.

[2])- محمد (نوار سامي)، المرجع السابق، ص96.

[3])- رزق (عاصم محمد)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص141)142. أنظر أيضا: غالب(عبدالرحيم)، المرجع السابق، ص227.

[4])-ابن خلدون (عبدالرحمن): المصدر السابق 12: ص512.

في العمائر الدينية[1]، والأمر نفسه بالنسبة للجزائر، فمن خلال النماذج المدروسة يمكننا أن نميز أنواعا مختلفة من الأسقف.

2/ أنواع السقوف بالجزائر:

أ/ السقف المسطح:

أ-1/ السقف المسطح ذو العوارض:

يعتبر السقف ذات العوارض النوع الشائع والمسيطر على المباني بالجزائر خلال الفترة العثمانية، وهو لا يتطلب مهارة أو جهدا كبير في إنشائه، ولا يحتاج وقتا طويل لإعداده بالإضافة إلى كونه خالي من الزخرفة، وقد استخدم في تغطية الغرف والأروقة والسلالم والمخازن على السواء، وهو يتكون من طبقة سفلى تتشكل من روافد خشبية منتظمة تكون اسطوانية الشكل(جدع الأشجار) أو مستطيلة المقطع خالية من الزخرفة، يثبت طرفيها في داخل الجدار بشكل أفقي بعد وضع الأوتاد بالجدار توضع فوقها مباشرة ألواح مسطحة ضخمة ترص بجانب بعضها البعض، يتم الربط بينها بواسطة غراء يصنع محليا، وهذه الألواح هي التي تحمل ضغط البناء الواقع فوقها، وهي التي تحمل من الأعلى طبقة عازلة مكونة من صفا من مداميك الآجر التي اتبع البناء في تصفيفها طريقة أدية وشناوي (افقي، عمودي) تلتها المونة التي تتكون من طبقات مختلفة، وعندما تجف تبلط بطبقة من الملاط، وتنمق بالتبليطات الخزفية أو الرخامية، ويتراوح سمك هذا النوع من التسقيف ما بين 20و30سم، وهو يتميز باقتصاديته وسهولة تركيبه مما ساعد على انتشاره واستخدامه بكثرة في مباني الجزائر خلال العهد العثماني.

أ-2/ السقف المسطح الخالي من العوارض:

يتشكل أساسا من مستويين علوي وسفلي، المستوى العلوي ذو صفة بنائية إنشائية لا يختلف عن التسقيف المسطح ذو العوارض، بينما المستوى السفلي منه زخرفي، يتشكل من صفائح خشبية مسطحة رفيعة، يتراوح سمكها بين 1.5سم و2.5سم، وعرضها يتراوح بين 15سم و30سم، تثبت على الجدران بمسافات متساوية، يتم زخرفتها وتنميقها بالألوان المائية وشغل عجمي ثم تطلى بطبقة من اللاكه قبل رفعها، ويقدر الفراغ المحصور بين المستويين بحوالي 3سم إلى 5سم، وهو بدوره على نوعين:

---

[1])- زين العبادين(محمود محمد)، جولة تاريخية في البيت العربي والبيت التركي، ط1، السعودية، 1998 1832.

النوع الأول: يزخرف بالألوان المائية وشغل عجمي، ويطلى بطبقة من اللاكه، كما هو عليه الحال في سقف دكة المبلغ بالجامع الأخضر بمدينة قسنطينة، وبالغرفة الجنوبية من الطابق الأول بقصر حسن باشا.

النوع الثاني: يعتبر من أهم وأكثر الأسقف الخشبية المزخرفة المستخدمة بالجزائر خلال الفترة العثمانية، وهو يجمع بين الألوان المائية وتقنية السدايب الخشبية، أو ما يعرف باسم تقنية القفص، تعتمد هذه الطريقة على استخدام أشرطة رفيعة مفردة أو مزدوجة من السدايب الخشبية، تجمع تلك السدايب فيما بينها بتقنية التجميع والتعشيق، وتثبت بعد ذلك مباشرة فوق الأسطح بواسطة اللصق بالغراء أو باستخدام مسامير معدنية، بحيث يتم ترتيبها بجانب بعضها البعض بشكل تبدوا فيه السدايب بارزة، وفق تصميم زخرفي مسبق[1] وقد وجدت لهذا النوع نماذج كثيرة بكل من مصر وتركيا بمدينة سفران بلو[2]) ومن بين أمثلته بالجزائر الدار الحمراء ودار عزيزة وقصر حسن باشا وقصر 18 و23 بحصن 23 بمدينة الجزائر، وجامع سيدي الكتاني وقصر احمد باي ودار بن شريف بمدينة بقسنطينة.

وقد اتخذ الفنان من الصرر الدائرية والبيضوية المشعة والأطباق النجمية والعناصر الهندسية بشكل عام أساسا له في زخرفة هذا النوع من الأسقف(أنظر الشكل رقم 18-22)، واستخدمت الزخارف النباتية المنفذة بالألوان المائية أو بالحفر كعنصر مساعد لها، ملئت بها الأجزاء والوحدات الصغرى الناتجة عن العناصر الهندسية، وهذه الأخيرة تعتبر العناصر الأفضل التي يمكن تنفيذها بدقة متناهية بواسطة السدايب.

ب/ سقف المصندقات:

سمي هذا النوع من الأسقف بالمصندقات، لكونه يتشكل من وحدات وتجويفات غائرة مربعة منتظمة الشكل تشبه الصناديق، وأقدم ما وصلنا لهذا النوع سقف مصندق يؤرخ بالقرن 3هـ/9 ومن أمثلتها ما وجد بالجامع الكبير في شبام الكوكبان المؤرخ 256هـ/878م، والجامع الكبير في صنعاء باليمن، ويوجد مثال آخر يرجع إلى الفترة الفاطمية بجزيرة صقلية في الكابيلا بلاتينيا 534-

[1])- خليفة (ربيع حامد)، فنون القاهرة، المرجع السابق، ص 1) 6 1. أنظر أيضا: عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، الأخشاب: المرجع السابق، ص 10. رمضان(زينب سيد). المرجع السابق، ص 303.

[2])- زين العبادين(محمود محمد)، المرجع السابق، ص186) 188.

1140/553م، وانتقلت إلى مصر وظهرت في ضريح الإمام الشافعي 608هـ/1211م، وفي مدرسة أيوب، وفي ضريح المنصور بن قلاوون وغيرها[1].

يتألف هذا النوع من التسقيف من مستويين، العلوي عبارة عن عوارض خشبية ضخمة، يتم وضعها على مسافات متساوية ترتكز على الجدران، تعلوها ألواح خشبية تحمل الطبقة العازلة السابقة الذكر، بينما المستوى السفلي فهو الظاهر للعيان والذي يتم تنميقه وزخرفته، يتشكل من عوارض خشبية عمودية(رأسية) تتقاطع معها عوارض أخرى أفقية، ينتج عن تقاطعها مناطق مربعة أو مستطيلة، تقسم من الداخل إلى مناطق مربعة، يتم بعد ذلك صنع مصندقات وزخرفتها، ثم رفعها وتثبيتها في أماكنها عن طريق إطارات مربعة تركب على العوارض، كما هو الحال في الغرفة الموجودة بالطابق الثاني من قصر دار الحمراء، حيث غطي السطح كله بصناديق مربعة بداخلها أزهار مركبة مجسمة، أو تثبت المصندقات في ركن المربع عند منتصف العارضة متخذة شكلا معينا أو مثمنا أو سداسيا، تزخرف بعناصر الارابسك بواسطة الألوان المائية واللاكه وشغل عجمي، كما هو عليه في قصر الباي بوهران وان كان هذا النموذج يرجع إلى الفترة الاستعمارية

وفي هذا النوع من التسقيف يترك الصانع مسافة بين المستويين بغرض حماية السقف المنقوش والملون من العوامل الجوية، كما أنها تسمح بتخلل الهواء بين مستويات السقف، مما ينتج عن هذا تلطيف درجة الهواء أعلى السقف وينعكس على الوحدات المعمارية للمبنى، كما انه يعمل على عدم انتقال الأصوات بين الطبقات نظرا لتوزع ذبذبات الصوت بين مستويات السقف مما يحقق الهدوء والسكينة، وعادة ما تفتح تلك الوحدات نحو الأعلى وتستغل تلك الفراغات كخزانات لحفظ المصاحف وبعض المتعلقات الخاصة[2].

ج/ السقف ذو القصع المقعرة:

سمي كذلك لأنه مصنوع على شكل قباب صغيرة تشبه قصعة مقلوبة، وهذا النوع من التسقيف لا يختلف كثيرا عن التسقيف السابق، إلا أن القصع تثبت من أسفل بواسطة إطارات مثمنة

[1])- خليفة (ربيع حامد) الفنون الزخرفية اليمنية في العصر الاسلامي الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1992/1412 ص129-136/ أنظر أيضا: عكاشة (ثروة)) القيم الجمالية في العمارة الإسلامية دار الشرق، ط1l 1994: ص84 86. مصطفى (صالح لمعي)) المرجع السابق، ص86.

[2])- رمضان(زينب سيد)، المرجع السابق، ص 6 2) 8 2 . أنظر أيضا: خليفة (ربيع حامد)، فنون الزخرفية اليمنية، المرجع السابق، ص131.

أو رباعية تكون مسطحة أو مقعرة إلى الداخل[1]، ومن أمثلته ما يوجد بسقف الطابق الثاني من الدار الحمراء بمدينة الجزائر.

د/ السقف المركب:

د-1/ السقف المسطح والمقرنص:

يتألف هو الآخر من مستويين علوي وسفلي، أما بالنسبة للعلوي فلا يختلف عن النماذج السابقة، بينما السفلي يحتوي على ألواح خشبية جمعت ببعضها البعض عن طريق التعشيق والغراء، ونقش عليها بأسلوب الحفر الغائر أطباق نجمية من ستة عشر ضلعا لونت بالألوان المائية، تظهر للعيان في الوهلة الأولى على أنها بارزة بحيث استطاع الفنان التلاعب بالإضاءة والتحكم فيها، يتوسط السقف صرة مفصصة غائرة، نفذت على هيئة حطات متدرجة مقرنصة، يتوسطها في المركز زهرة الأقحوان المركبة، غطيت بطبقة ذهبية من الطلاء نجد لها نموذجين بدار بن جلول بالطابق الأول بالغرفة الجنوبية، احدها يمثل سقف إيوان الغرفة، والآخر سقف الجزء الذي يتقدمه، وهما لا يختلفان في الشكل إلا من حيث طريقة تنظيم وتوزيع الأطباق النجمية.

د-2/ **السقف ذو العوارض والمصندقات:**

يتشكل من مستويين علوي وسفلي، المستوى العلوي ذو صفة بنائية إنشائية عبارة عن سقف جملوني، أما المستوى السفلي فلا يختلف عن التسقيف المسطح ذو العوارض، لكن يتوسط السقف مصندقة مربعة الشكل، حصرت بداخلها أطباق نجمية نفذت بالسدايب الخشبية البارزة دهنت بالألوان المائية، وينتج عن تقاطع السدايب الخشبية فراغات ضيقة محصورة، كما لو أنها نفذت بتقنية الحفر الغائر، ونجد لهذا النوع من التسقيف مثالين بدار بن جلول بقسنطينة، احدهما يتقدم إيوان الغرفة الشمالية من الطابق الأول، والآخر بالرواق الغربي من نفس الطابق، إلا أن المصندقة الموجودة بهذا الأخير يمكن فتحها والصعود منها إلى الفراغ الفاصل الموجود بين الجزء السفلي والجزء الجملوني العلوي من السقف.

وفي الغالب ما يحيط السقف -بغض النظر عن نوعه- بالجزء السفلي إزار من سدايب خشبية توضع بشكل مسطح، أو يأخذ انحناؤه تكسية مقعرة، أو من عدة حنايا متجاورة، حيث يلتف مع سطح الغرفة، وزخرفته تتوقف على حسب أهمية السقف وثرائه الفني والزخرفي ونوعية الألوان

[1]- رمضان(زينب سيد)، المرجع السابق، ص 6 2) 8 2. أنظر أيضا: خليفة (ربيع حامد)- الفنون الزخرفية اليمنية، المرجع السابق، ص131.

المستخدمة، وهو يشبه إلى حدا كبير الشرافات، إلا انه وضع بشكل معكوس يأخذ أشكالا مثلثة متدرجة، أو عناصر ورقية ثلاثية متدلية هابطة.

وبالإضافة إلى وظيفته الجمالية يؤدي وظيفة معمارية، فهو يساعد على تقوية الجدار ويعطيه متانة وقوة مضاعفة، ويزيد من سمكه في بعض الأحيان، وقد يعتبر الإزار بمصر وثيقة تشييدية، حيث يذكر فيه اسم المنشئ وألقابه ووظائفه، ووثيقة الإنشاء أو تجديده وآيات قرآنية وعبارات دعائية للمنشئ، كما هو في سقف سبيل خسرو باشا وسبيل قيطاس وسبيل علي اغا خزنادار[1]، إلا أن هذه الظاهرة غير موجود بالجزائر، إنما رسمت عليه زخارف نباتية وهندسية ذات ألوان متعددة، ومن الأسقف التي استخدم فيها الإزار نذكر غرفة الطعام الموجودة في كل من قصر مصطفى باشا وحصن 23 في قصر 18 وبقصر الباردو وبدار عزيزة وحسن باشا ودار بن جلول وغيرها.

3/ دراسة وصفية لنماذج من السقوف:

:/ سقوف قصر حسن باشا:

النموذج الأول:

اسم المعلم: قصر حسن باشا
موقع المعلم: مدينة الجزائر
موقع السقف: الطابق الأول
الطول: 8,12:
العرض: 2,68:
الارتفاع: 4,23:



الصورة رقم87: سقف غرفة بقصر حسن باشا

الوصف:

يقع في احد الغرف الجانبية بالجهة الشمالية من الطابق الأول بقصر حسن باشا، اعتمد الصناع في تنفيذ هذا السقف(الصورة رقم87) على تقنية السدايب الخشبية والحفر المجسم بالإضافة إلى الألوان المائية.

[1])- رمضان(زينب سيد)، المرجع السابق، ص269) 0 2. أنظر أيضا: عبد الرحيم(غالب) المرجع السابق 0 462



الصورة رقم88: سقف ايوان غرفة بقصر حسن باشا

حيث تم تقسيم السقف بالسدايب الخشبية إلى معينات توسطتها أزهار الأكانتس ثمانية البتلات، غطت أركان المعينات بأزهار اللاله، تنموا منها مروحيتان نخيليتين في اتجاه متعاكس.

وقد تخلل السقف ثلاث معينات كبيرة، الجانبين يتماثلان من حيث الزخرفة، أما فيما يخص المعين المركزي فتتوسطه نصف دائرة مركبة بارزة نوعا ما عن السقف، تتخللها صفوف من الدوائر مؤلفة أوراق الاكانتس تتناوب مع فروع حلزونية تتقاطع فيما بينها في هيئة حلقة، كما غطيت زوايا المربع من الداخل بنفس الزخارف التي نفذت في أركان المعينات الصغيرة، يحيط بالمعين شريط من المراوح النخيلية المتصلة ببعضها البعض، وهي منفذة بتقنية الحفر، ولونت كلها باللون الذهبي.

أما المعينات الجانبية، فقوام زخارفها طبق نجمي يتألف من ستة عشر ضلعا، غطت أركان المربع نفس العناصر التي نفذت في أركان المربعات الصغرى، يؤطر الزخارف شريط يتألف من باقات مزهرة متكررة، تتشكل من الحوذان وبراعمها، تفصل بينها بالتناوب أزهار مجسمة للأقحوان مع أشكال تشبه الفراشة، تألفت من أربع مراوح نخيلية وأنصافها تقابلت فيما بينها مشكلة تلك الفراشة.

أما إيوان الغرفة (أنظر الصورة رقم 88)، فهو الآخر مسقف بسقف خشبي مقاساته(2,56×1,09×)، وهو مقسم بواسطة السدايب الخشبية إلى أطباق نجمية ثمانية الرؤوس، اعتمد الصانع في تشكيلها أساسا على المربع، فنتج عن ذلك مضلعات اللوزة وخاتم وثماني ومقرماطة وبولة، زينت بعناصر نباتية مختلفة بالألوان المائية، قوامها مراوح نخيلية وباقات من الأزهار.

يتوسط السقف مربع كبير مؤلف من زهرة الاكانتس البارزة المجسمة والمفرغة، حصرت داخل دائرة، زينت أركان المربع بمحارة تنموا منها مراوح نخيلية وأنصافها.

يرتبط السقف بجدار الغرفة بواسطة إفريز في هيئة بائكة مؤلفة من عقود مدببة مفصصة تتوسطها باقات مزهرة ومورقة تتشكل من الورد والحوذان نفذت بالألوان المائية، تفصل العقود عن

بعضها البعض أزهار اللاله يعلوها عنصر المحارة التي نفذت بالحفر المجسم وثبتت بالغراء، ولونت العناصر البارزة باللون الذهبي، أما الأرضيات فقد استخدم في طلائها اللون الأخضر والأحمر.

ويحف بالسقف المركزي للغرفة سقفان(أنظر الصورة رقم 89) صغيران متشابهان من حيث الزخرفة والعناصر المنفذة عليها، ولا يختلفان إلا في الحجم والمقاسات، حيث تقدر مقاسات أحدهما 1,90×2,71م، أما الثاني فتقدر مقاساته بـ 1,33×2,67م، وفيهما قسم السقف بواسطة السدايب الخشبية المزدوجة المتقاطعة فيما بينها، نتج عن تقاطعها مضلعات سداسية تشكل في مجموعها خلايا النحل، تتوسطها أزهار الأكانتس مجسمة لونت باللون الذهبي، وفيه طليت الأرضية بالبني، بينما لونت أضلع الخلايا باللون الأحمر والأخضر، كما نتج عن تقاطع أضلع الخلايا عقد على هيئة حرف الميم الوسطى (ـمـ)، ويحيط السقف شريط يتألف من خراطيش تفصلها أزهار اللاله، وهي منفذة بالحفر المجسم البارز، في حين تتخلل الخراطيش باقات مورقة ومزهرة نفذت بوضعية متدابرة بالألوان المائية.



الصورة رقم89: سقف جانبي لغرفة بقصر

النموذج الثاني:

اسم المعلم: قصر حسن باشا
موقع المعلم: مدينة الجزائر
موقع السقف: الطابق الثاني
الطول: 8,62:
العرض: 2,4:
الارتفاع: 4,06 -4,24



الصورة رقم 90: سقف غرفة بقصر حسن باشا

الوصف:

يعتبر هذا السقف(الصورة رقم 90) من بين أجمل سقوف قصر حسن باشا، وهو يقع في الغرفة الشمالية بالطابق الثاني، يغطي غرفة من أوسع غرف القصر، يتشكل من قسمين، الأمامي

وهو الذي يظهر في الصورة، يشتمل على ثلاثة أجزاء، الجانبيان منه مستطيلان الشكل، وهما متشابهان من حيث الزخارف والمقاسات، أما الجزء المركزي فهو مربع.



الصورة رقم 91: سقف جانبي لغرفة بقصر

الجزء الجانبي(الصورة رقم 91) مستطيل الشكل، تتوسطه زخارف نفذت بتقنية السدايب الخشبية على شكل خطوط متعرجة ومتقابلة ومتدابرة، شكلت معينات توسطتها زهرة رباعية صغيرة تنموا منها أربع مراوح نخيلية.

وقد أحيطت هذه الحشوة بشريطين قوامهما: الشريط الأول(الخارجي) أرضيته صفراء اللون، نفذت عليها أغصان رفيعة مورقة ومزهرة بالألوان المائية، أما الشريط الثاني الداخلي فهو عبارة عن مثلثات متقابلة الرأس، نفذت بتقنية السدايب الخشبية، تتوسطها تشكيلة متنوعة من باقات الأزهار.

الجزء المركزي: تقوم زخارفه على مربع رؤوسه الأربعة مقوسة، مما سمح بخلق مثلثات تحصر بداخلها مراوح نخيلية تتوجها ورقة ثلاثية نفذت بأسلوب الحفر المجسم، وتم تثبيتها على سطح اللوحة بتقنية التعشيق والغراء، يتوسط المربع عنصر بيضوي بداخله زهرة محورة بتلاتها نفذت في هيئة عناصر محارية، قسم المربع إلى أربع مثلثات تتخللها أربع مضلعات رباعية قريبة إلى المثلث من حيث الشكل، تتميز ببروزها عن بقية أجزاء السقف، تحصر بداخلها بتقنية الحفر المجسم فروع مورقة تنتهي بأزهار عرف الديك.

يحيط بالأجزاء الثلاثة ويفصلها عن بعضها البعض شريط قسم بواسطة السدايب الخشبية إلى معينات متقابلة الرؤوس، نتج عن تقابلها مثلثات حصرت المعينات بداخلها باقات من الفواكه المورقة كالعنب الدراق التين الخوخ، أما المثلثات فتتوسطها باقات مورقة ومزهرة للبنفسج واللاله، نفذت العناصر كلها بأسلوب واقعي وفق طراز الباروك والرومي، استخدم فيها الفنان اللون الذهبي في طلاء العناصر البارزة المجسمة من السقف، بينما الأجزاء الأخرى استخدم فيها تشكيلة من الأحمر والأخضر بدرجاتهما والأصفر والأزرق والأسود.

القسم الداخلي من السقف بنفس الغرفة(أنظر الصورة رقم 92، الشكل رقم 18) مقاساته 10,51×3,14م، وهو مقسم بدوره إلى جزأين، الجزء الأول وهو الأوسط: يتألف من ثلاث وحدات، الجانبيتان متشابهتان، والمركزية تختلف عنهما، تتوسطها حشوة دائرية إشعاعية الشكل، قسمت بسدايب خشبية إلى نجمة من اثني عشر ضلعا، مركزها قوام زخارفه زهرة الاكانتس نفذت بأسلوب مجسم، ينمو منها عنصر قرص الشمس، غطيت إشعاعاته بعناصر قلبية متصلة ببعضها البعض في هيئة سنبلة، يتوسط أضلاع النجمة معينات بارزة بداخلها أزهار شديدة التحوير، أما المساحة المتبقية فقد ملئت بعناصر نباتية قوامها إكليل من الأزهار نفذت بالألوان المائية.

يحيط بالدائرة الإشعاعية المنفذة بتقنية الحفر البارز أزهار اللاله تنموا منها مراوح نخيلية، حليت أركان المربع بمثلثات تحمل زخارف مؤلفة من عنصر أقواس السهام في هيئة محارة تنموا من قاعدتها فروع متدابرة تنتهي بأزهار عرف الديك.



الصورة رقم 92: سقف داخلي لغرفة بقصر حسن باشا

أما الوحدات الجانبية، فهي مؤلفة من شكل مستطيل يحصر بداخله شكل بيضوي تتوسطه نصف كرة مجسمة بارزة، تحيطها دائرة بيضوية الشكل، حصرت بينهما عناصر نباتية مكونة من أغصان متفرعة تحيط بالعنصر البيضوي، ويتوج الغصن الرئيسي الأوسط زهرة شديدة التحوير رغم أن باقي العناصر نفذت بأسلوب واقعي، وقد قسم المساحة البيضوية بشكل إشعاعي بواسطة السدايب الخشبية التي حفر عليها أزهار صغيرة الحجم تنموا منها بشكل متعاكس ومتدابر مراوح نخيلية وأنصافها.

كما زينت باقي المساحات المسطحة من الدائرة البيضوية بأغصان زهرة الخزامة المنفذة بالألوان المائية، أما زوايا المستطيل الأربعة، فتتخللها مثلثات ملئت بنفس العناصر السابقة التي تخللت أركان مربع الحشوة المركزية، وحتى لا يترك الفنان فراغا بين العنصر البيضوي والمستطيل غطيت بالسنبل البري التي نفذت بشكل واقعي غاية في الجمال والروعة بالألوان المائية.

والشيء الملاحظ على هذه الزخارف أن كل العناصر المجسمة البارزة لونت باللون الذهبي، بينما العناصر المنفذة على المساحة المسطحة استعمل فيها الفنان الألوان المائية، مستخدما اللون



الصورة رقم93: سقف جانبي لغرفة بقصر حسن باشا

الأخضر والأحمر بدرجاتهما والأزرق والأصفر والبرتقالي والبني، اعتمد الفنان في تنفيذها وتنفيذ عناصرها على الأسلوب الواقعي وفق أسلوب عصر النهضة.

وقد أطرت الحشوات السابقة بإطارين، وهما على النحو التالي: الإطار الأول عبارة عن أشرطة قوامها فروع مورقة ومزهرة، تتقاطع الأشرطة فيما بينها مشكلة حشوات مختلفة الأحجام تحصر بداخلها عنصر أقواس السهام نفذت بشكل متقابل تنموا منها عناصر نباتية بالحفر البارز تتناوب مع عناصر نباتية مورقة ومزهرة نفذت بالألوان المائية، أما الشريط الثاني فهو عبارة عن شريط يحف بالسقف من جهاته الأربعة في هيئة إفريز نفذ باللون الأصفر الذهبي يحصر بداخله فروع أفعوانية الحركة تنموا منها فروع الرمان وأوراق كثيرة التعريقات.

الجزء الثاني: يغطي الجانب الأيمن والأيسر من الغرفة، وهو ذو مقاسات متفاوتة، في حين تتشابه زخارفهما، فأما بالنسبة **للسقف الأيمن**(أنظر الصورة رقم 93) فشكله مستطيل، مقاساته 2,29×3,14م، وهو يتشكل أساسا من السدايب الخشبية المتقاطعة فيما بينها مشكلة معينات تتوسطها زهرة الأكنتس المجسمة، تحصر بينها أشرطة تتوسط أزهار ثمانية البتلات تنموا على طرفيها مراوح نخيلية، الجزء الأوسط من هذه المعينات نفذ بالحفر المجسم، بينما الأجزاء الجانبية زخرفت بالألوان المائية على أرضية محمرة.

يحيط بالسقف شريطان: الشريط الأول قوامه فروع نباتية مجردة تتقاطع فيما بينها مشكلة معينات تحصر بينها أزهار، في حين الشريط الثاني نجده يتشكل من فروع رفيعة تبرز منها باقات من الأزهار.



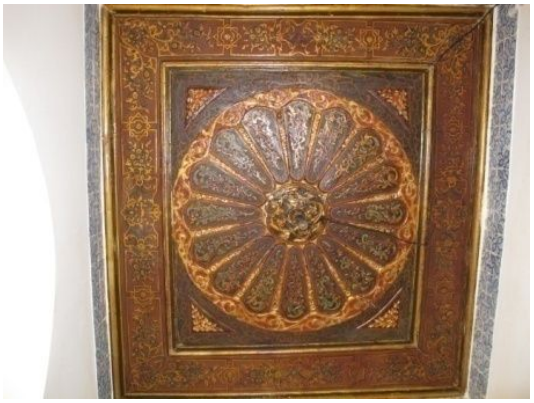
الصورة رقم94: سقف جانبي لغرفة بقصر حسن باشا

السقف الأيسر(أنظر الصورة رقم94): مقاساته 1,80×3,15م، وهو يشبه السقف السابق من حيث الفكرة، ويختلف عنه من حيث العناصر والزخارف، قوامه معينات نتجت عن تقاطع خطوط السدايب الخشبية،

تتوسطها زهرة محورة مجسمة زينت الأشرطة بالمعينات، بفروع رفيعة تتوسطها باقة من الأزهار المتنوعة، وقد أحيط السقف بشريط قوامه عناصر نباتية، وقد أصاب التلف أجزاء كبيرة منه، أما بخصوص الألوان فهو يتميز بنفس الخصائص الفنية التشكيلية واللونية الموجودة في الأجزاء الأخرى من سقف الغرفة.

النموذج الثالث:

اسم المعلم: قصر حسن باشا
تاريخ المعلم: 1206 :/1791/
موقع المعلم: مدينة الجزائر
الموقع: المنزه
الطول: 2,4:
العرض: 2,68:
الارتفاع: 3,48:



الصورة رقم95: سقف لجزء من غرفة بقصر حسن

الوصف:

يعلو صدر الغرفة سقف(الصورة رقم95) مربع تتوسطه زهرة مفصصة من سبعة عشر فصا، مركزها عبارة عن نصف دائرة مجسمة، نفذت عليها بالحفر البارز فروع لولبية مورقة، وقد استخدم الفنان السدايب الخشبية لتشكيل الزهرة التي تتسع في عرضها كلما بعدت عن مركز الزهرة لتحديد بتلاتها، نفذ عليها بالحفر البارز زهرة عرف الديك تتصل بها على امتداد السدايب مراوح نخيلية متصلة ببعضها البعض، ملئت بتلات الزهرة بفروع متفرعة في هيئة مراوح نخيلية تخللتها أزهار البنفسج، يحيط بالزهرة شكل دائري قوامه فروع نباتية رفيعة افعوانية الحركة تنموا منها مراوح نخيلية وأنصافها، وقد ملئت أركان المربع بمثلثات تتوسطها فروع مورقة بارزة محفورة شديدة التحوير، غطت المساحة المتبقية مراوح نخيلية متصلة ببعضها البعض، يحيط الجزء المركزي إطار عريض نسبي، قوام زخارفه عناصر هندسية ونباتية، يتألف أساسا من تداخل مربعات فيما بينها تتخللها باقات من الأزهار، يجمع بين كل مربع وآخر نجمة ثمانية تتوسطها زهرة ثمانية البتلات.

تتميز العناصر بتماثلها وتكرارها، إلا أنها تختلف في تفاصيلها، فلا نكاد نجد جزءا يتطابق مع جزء آخر، مما يعني أن الفنان عند تنفيذه للزخارف لم يتقيد بتصميم محدد إنما استعان بمهاراته

ومخيلاته الخصبة في رسم وتجسيد العناصر الزخرفية، كما نلاحظ استخدامه في رسم الشريط تقنية الشغل العجمي التي أعطت بروزا للزخارف الملونة المنفذة بهذه التقنية.



الصورة رقم96: سقف إيوان لغرفة بقصر حسن باشا

وإلى جانب هذا السقف المركزي يوجد سقف(أنظر الصورة رقم96) لدخلة في ما يشبه 6لإيوان، مقاساته 2،47×0,76م، استخدم في تسقيفه خشب الجوز، يتميز ببساطته وقلة زخارفه، فهو يتألف من معين مركب يتوسطه شريطان متدابران يتشكلان من فرع نباتي مورق ينتهي بمراوح نخيلية وأنصافها منفذة بالحفر المجسم البارز، والمعين ينحصر داخل إطار مستطيل الشكل، وقد نفذت العناصر البارزة باللون الذهبي في حين لونت باقي الأجزاء بالأحمر القاتم والأسود.

/ سقوف حصن 23:

النموذج الأول:

اسم المعلم: حصن 23/ القصر 18

موقع المعلم: مدينة الجزائر

الموقع: غرفة بالزاوية الجنوبية الغربية من الطابق العلوي

الطول: 4,28:

العرض: 2, 2:

الارتفاع: 3,3:



الصورة رقم97: سقف غرفة بقصر 18 حصن 23

الوصف:

يقع السقف(الصورة رقم97) في الغرفة التي تحتل الركن الجنوبي الغربي بالطابق العلوي من قصر رقم 18 بحصن 23، يتشكل من قسم واحد يتوسطه شكل بيضوي متدرج البروز خالي من الزخارف عكس ما هو بدار الحمراء، أحيط بصف من زهرة اللاله على أرضية شبكية، يحيطه شريط آخر أحمر اللون يزينه غصن أفعواني الحركة رفيع يتقاطع مع إكليل من أزهار البنفسج المنفذة بالوردي والبنفسجي المزرق وهي الألوان الطبيعية لهذه الزهرة.

يشع من العنصر البيضوي باتجاه أضلاع المستطيل القائم سدايب خشبية مشكلة عنصرا في هيئة ربطة عنق مشعة، حفر على السدايب فروع أزهار اللاله متصلة ببعضها البعض نفذت بطريقة أفعوانية تتبادل مع سدايب حفر عليها شريط يشبه السنبلة لونت باللون الذهبي، أما المساحة المتبقية المحصورة بينها فقد زينت بتشكيلة مختلفة من الأزهار وفروعها المورقة ذات الألوان المختلفة، حيث نجد في كل ضلع أكثر من خمسة أنواع من الأزهار، من بينها فروع أزهار النرجس والورد والسنبل البري واللاله والقرنفل وعرف الديك والأقحوان والخزامة وعود الصليب، نفذت بأسلوب واقعي جميل ورشيق.

يتوسط الأجزاء المنتفخة من الشكل شكل شبه منحرف يشبه المثلث متقابل الرأس، يتشكل من جزأين، الخارجي منه عبارة عن شريط تتوج قمته زهرة اللاله، تتفرع منها فروع حلزونية متصلة ببعضها البعض، تنموا منها مراوح نخيلية وأنصافها وأزهار تختلف من فرع إلى آخر كالرمان واللاله والنرجس والأقحوان، بينما الجزء الداخلي فيتألف من مروحتين نخيليتين متداخلتين متدابرتين تتوجهما فصوص مركبة في هيئة محارة، يحيط بالمثلث ضفيرة مزدوجة تخللتها أزهار خماسية البتلات صغيرة الحجم.

وقد أحاط الفنان الجزء الأوسط من السقف بأربعة أشرطة متدرجة زخارفها، نفذت بأسلوب التكرار المتعاقب، وهي كالتالي: الشريط الأول الداخلي يتشكل من خراطيش تفصل بينها شبكة من أغصان نباتية متداخلة متشابكة، تبرز منها مراوح نخيلية بسيطة مزدوجة ثلاثية ومعرقة، تحصر الخراطيش مهادا من الباقات المتنوعة تضم الورد وأزهار النفل الثلاثية والحوذان والزنبق وغيرها نفذت على أرضية صفراء.

يفصل الشريط الأول عن الثاني صف من أوراق الأكانتس منفذة بالتكرار في ما يشبه الشرافات باللون الأحمر.

الشريط الثاني مؤلف من خراطيش غير منتظمة الشكل من أغصان تتقاطع فيما بينها، جاءت خالية من الزخرفة في أجزاء، بينما نفذت بشكل متقاطع متداخل في أجزاء أخرى، تنموا منها مراوح نخيلية تتوسطها زهرة الحوذان، تتصل الخراطيش ببعضها البعض بواسطة دائرة مشعة تتوسطها نجمة ثمانية، تحتوي هذه النجمة في مركزها على نصف دائرة مجسمة من الخشب قسمت إلى أربعة فصوص، تتوسطها زهرة سداسية صغيرة، أو مسامير ذات أخاديد نفذت على أرضية حمراء.

الشريط الثالث تزينه زخارف نباتية قوامها فروع نباتية رفيعة ذات حركة أفعوانية، تبرز منها في هيئة باقات مختلفة الحجم، لونت بألوان مختلفة، منها البنفسجي والحوذان والقرنفل على أرضية خضرا .

الشريط الرابع نفذ في هيئة شرافا . مقلوبة، أو ما يشبه الإصيصات، تتوج وتفصل السقف عن الحائط على شكل إفريز، غطي كل جزء منه بباقة من الأزهار التي تختلف عن بعضها البعض قائمة على فكرة التكرار المتبادل من أزهار نور الصباح والأقحوان وغيرها.

ومن خلال ما سبق يتضح أن العناصر النباتية نفذت بأسلوب واقعي لدرجة يسهل التعرف على نوع جميع الأزهار المستخدمة في الرسم، محتفظة بألوانها الطبيعية في غالبية الأحيان، استخدم في تجسيدها اللون الأحمر والأخضر والبنفسجي بدرجاته والبني والأزرق واللون الأسود في تحديد بعض العناصر الزخرفية، بالإضافة إلى اللون الذهبي الذي استخدم في معظم العناصر المحفور والمجسمة على السقف.

النموذج الثاني:

اسم المعلم: حصن 23 / القصر 18

موقع المعلم: مدينة الجزائر

موقع السقف: قاعة الأكل الطابق العلوي

الطول: 6,0:

العرض: 4, 8:

الارتفاع: 3, 0:



الصورة رقم98: سقف غرفة الطعام بقصر 18 حصن 23

الوصف:

يقع هذا السقف(الصورة رقم98) في الطابق الثاني من قصر رقم 18 المعروف بقصر مصطفى باشا بحصن 23، يتألف من تسعة أقسام، وهي تتشكل من أربع حشوات تتبادل فيما بينها بطريقة متكررة مع بعض الاختلافات البسيطة، تفصل بينها أشكال دائرية أو بيضوية مشعة أو نجمة مركبة، وفي ما يلي وصف لهذه الأقسام الأربعة:

الحشوة الأولى: عبارة عن حشوة مستطيلة، أركانها مقوسة، قوام زخارفها عنصر بيضوي مركزي بارز ومجسم الشكل في هيئة طبق بداخله سبع حبات رمان، وفي حشوة أخرى يتألف من سبع حبات من البرقوق(الدراق)، نقشت على أطراف العنصر البيضوي سلسلة من أزهار نور الصباح تتداخل فيما بينها.

يشع من العنصر البيضوي سدايب خشبية خالية من الزخرفة في هيئة ربطة عنق، يتوسط فراغات المستطيل المتبقية زخرفة متقابلة متماثلة من الحفر المجسم مؤلفة من أوراق على هيئة قلب، بداخلها زخرفة تشبه خلايا النحل، تنموا على طرفي القلب أوراق يتوسطها عنصر أوراق السهام، تنموا منها فروع رفيعة مورقة ومزهرة، نفذت بالألوان المائية.

زينت فراغات ربطة العنق المشعة بحرف آس(S) اللاتيني، يرتكز عليها عنصر يشبه حرف الواو، تتصل ببعضها بشكل متسلسل، يقوم على فكرة التعاقب المتبادل تتسلق وتلتف حولها فروع نباتية رفيعة تنموا منها تشكيلة من أزهار الحوذان، نفذت بأحجام مختلفة صغيرة متوسطة وكبيرة.

الحشوة الثانية: تتألف من حشوة مركبة مستطيلة تتوسطها دائرة بداخلها نجمة مركبة ثمانية الأضلاع، جسدت بواسطة السدايب الخشبية، تتوسطها دائرة مركبة من أوراق الأكانتس مجسمة وبارزة نحو الخارج مؤلفة من صفين، وتخللت الصف الأول من رؤوس النجمة عناصر نباتية شديدة التحوير بالأبيض على أرضية حمراء، بينما الصف الثاني من الرؤوس تتخللها باقات الحوذان الحمراء والزرقاء المتناوبة فيما بينها، أما الصف الثالث من أضلاع النجمة فتتوسطها باقات من الأزهار تتناوب فيما بينها، مشكلة من أزهار الحوذان الزرقاء والأقحوان البيضاء وأزهار نور الصباح الوردية.

ملئت المساحة المتبقية من المستطيل بمضلعين متقابلين تتوسطهما الدائرة النجمية، تتألف كل واحدة منها من زهرة كف السبع، ينموا منها بشكل حلزوني حرف الواو متصل ببعضه البعض بشكل متعاقب، يلتف حوله غصن مورق ومزهر ينتهي بأزهار الرمان واللاله والورد وكف السبع، نفذت بالحفر المجسم المفرغ، تم تثبيتها بالسقف بتقنية التعشيق أو الغراء، أما المساحة المتبقية من الحشوة فقد طليت باللون الأخضر وملئت بفروع رفيعة تتخللها أزهار الياسمين، تتبع في حركتها حركات المساحة التي حصرت فيها.

الحشوة الثالثة: عنصر بيضوي مفصص خالي من الزخرفة تشع منه سدايب خشبية، تخللت المساحة التي تفصل السدايب عن بعضها تشكيلة من الفروع والأغصان المزهرة في هيئة باقات مختلفة مشكلة من أزهار الياسمين والأقحوان والحوذان والنرجس.

شغلت أركان المستطيل مثلثات يتوسطها نسر ينقض على أرنب، ذات خلفيات لمناظر ريفية تختلف من مثلث إلى آخر، نفذت بالألوان المائية، المثلث الأول تحيط بالمنظر مساجد ذات قباب، أما الثاني فيحيط بالمنظر مدينة إسلامية مبانيها متعددة الطوابق، أما الثالث فيحيط بالمنظر حصن وقصر، وقد أحيطت المثلثات بشريط يزينه غصن تنموا منه أزهار وأوراق النسرين.

الحشوة الرابعة: عبارة عن دائرة مشعة نفذت بالسدايب الخشبية متعرجة الشكل، تتوسطها دائرة مجسمة في مركزها حفرت صف من أوراق الأكانتس أحيط بها صف آخر من عنصر السبحة والدائرة بكاملها نفذت على هيئة زهرة مفصصة.

أما المساحة المحصورة بين السدايب الخشبية، فهي مزينة فروع مورقة تنموا منها أزهار القرنفل والنرجس والأقحوان، يشغل المساحة الناتجة عن تنفيذ الدائرة داخل المستطيل زخرفة متناظرة متقابلة ومتماثلة مؤلفة من عناصر حرف آس(S) اللاتيني، تنموا فوقه أوراق الأكانتس التي يتفرع منها بشكل متعاكس فروع حلزونية متصلة ببعضها البعض تنتهي بعضها بأزهار الورد وبراعم كف السبع والرمان تخللها أوراق، نفذت العناصر بكاملها بأسلوب واقعي متأثرا بطراز الباروك التركي والركوكو، وقد اعتنى فيها الفنان بأدق التفاصيل، فرسم كل جزئيات الوحدات حتى ولو كانت صغيرة.

يفصل الحشوات السابقة عن بعضها البعض شريط أبيض تتخلله في نقطة التقاء رؤوس الحشوات دوائر وأنصافها نفذت بالحفر المجسم تتوسطها مسامير ذات أخاديد يحيطها صف من أوراق الأكانتس، بينما الشريط الأبيض يتوسطه غصن تنموا منه أزهار الحوذان وبراعمها نفذت بالأحمر والأزرق، وقد أطرت الحشوات التسعة بصف من أوراق الأكانتس في هيئة إفريز بارز نفذ بتقنية الحفر المجسم والتفريغ، كما أطرت مرة أخرى بثلاثة أطر أخرى في هيئة أشرطة قسمت إلى خراطيش تخللتها تشكيلة من باقات الأزهار الطبيعية الجميلة والمتنوعة، كالنفل والحوذان والقرنفل واللاله والورد والأقحوان والنرجس والياسمين والرمان وعود الصليب والنسرين.

يربط الحوائط بالسقف إفريز في هيئة ستائر مسدولة مشكلة من تقوسات متدرجة معكوسة، وهي منفذة بالحفر البارز لونت باللون الحمر والأصفر والأخضر.

وبجانب السقف الرئيسي لغرفة الطعام يوجد أيضا سقف(أنظر الصورة رقم99، الشكل رقم22) آخر يغطي مساحة تعد امتدادا لنفس القاعة، وهو يقع بالجهة الجنوبية، مقاساته 2,76×1,60م، يتميز باختفاء عنصر السدايب الخشبية واعتماد الفنان على تقنية الحفر البارز والمجسم والتفريغ في تجسيد عناصره الزخرفية، بالإضافة إلى استخدام الألوان المائية، وهو يشبه الجزء الأوسط من الغرفة الأمامية الموجودة بدار الحمراء من حيث طريقة التنفيذ، إلا أنها تختلف من حيث العناصر وتركيبها.

يتألف الجزء الأوسط من السقف من معين وأنصافه، تخللت نقطة التقائها أزهار الأقحوان لونت باللون الذهبي، أما المعينات فتتوسطها زهرة مركبة تنموا منها فروع أفعوانية تتقاطع وتتداخل فيما بينها تبرز منها مراوح نخيلية وأنصافها، أما أنصاف المعينات فتتوسطها زهرة كف السبع تنموا منها فروع حلزونية متصلة تنتهي بمراوح نخيلية ونفس الزهرة المركزية.



الصورة رقم99: سقف جانبي لغرفة الطعام

يحيط بالجزء المركزي من السقف ثلاثة أشرطة، الشريط الأول منها تتبادل فيه أزهار النرجس والياسمين فيما بينها نفذت بأسلوب التجسيم وثبتت بالسقف بواسطة الغراء، ودهنت باللون الذهبي على أرضية حمراء، أما الشريط الثاني فهو خالي من الزخرفة، بينما يتألف الشريط الثالث من عناصر هندسية ونباتية، قوام زخارفه معينات نفذت بأوراق متداخلة في هيئة سنبلة، نتج عن التقاء المعينات في أطراف الشريط مثلثات متقابلة الرأس، توسطت الأشكال الهندسية زهرة على مهاد من الأوراق، لونت الأرضية بالأصفر وباقي العناصر استخدم فيها الأحمر والأزرق بدرجاتهما والأخضر.

ويتصل بالسقف والجدران إفريز في هيئة شرافات مسننة بارزة نحو الأسفل، وخالية من الزخرفة لونت بالأحمر، وقد نفذت العناصر الزخرفية وفق طراز الرومي، اعتمد في تكوينها على التناظر التماثلي والإلتواءات الحلزونية وخروج العناصر من بعضها.

/ سقوف الدار الحمراء:

النموذج الأول:

اسم المعلم: الدار الحمراء

موقع المعلم: مدينة الجزائر

موقع السقف: الغرفة الشرقية بالطابق الأول

الطول: 6, 0:

العرض: 2, 0:

الارتفاع: 3,90:



الصورة رقم100: سقف غرفة بالدار الحمراء

الوصف:

يتشكل سقف(الصورة رقم 100) هذه الغرفة من ثلاثة أقسام مستطيلة، الجانبيين متشابهين ومتماثلين في الحجم والشكل والمقاسات والزخارف، يتوسطهما قسم مركزي مستطيل الشكل هو الآخر، تتوسطه دائرة بيضوية مفصصة نفذت عليها بالحفر المجسم مختلف أنواع الفواكه كالبطيخ والرمان والتين بأحجام مختلفة، يشع من العنصر البيضوي باتجاه الأضلاع سدايب خشبية متخذة شكلا في هيئة ربطة عنق مشعة زينت بالحفر المجسم بفروع مورقة تنتهي بأزهار الورد تتصل ببعضها البعض وفق أسلوب التكرار المستمر، يتوسط المستطيل من جهة الضلع الأكبر شكل هرمي متقابل ناقص تشغله دائرة مركزية تنموا منها بشكل متعاكس فروع تنتهي بزهرة الرمان في هيئة شعلة نفذت بالحفر البارز.

بينما أركان المستطيل زينت بحشوات في هيئة زاوية، رأسها تتوسطه ورقة قلبية تنموا منها فروع متداخلة تتخذ شكل حرف الواو متدابرة تتصل ببعضها لتنتهي بمراوح نخيلية.

يحيط بالمستطيل إفريز بارز نحو الأسفل، قوامه شريط من أوراق الاكانتس، وقد أطر المستطيل بشريط آخر قسم إلى حشوات مستطيلة ومربعة نفذت بالتناوب، المستطيلة تشغلها ورقة ثلاثية تنموا منها فروع متعاكسة تنتهي بمراوح نخيلية، أما المربعة فتتوسطها زهرة الأكانتس الرباعية.

أما الأقسام الجانبية للحشوة المركزية فقد قسمت بواسطة السدايب إلى معينات لونت بالأحمر والأخضر الحشائشي، توسطتها أزهار الاكانتس، لونت بالألوان المائية، وقد شغل الرسام نقطة تقاطع السدايب الخشبية بفصوص لوزية، نتج عن التقاء المعينات زهرة رباعية.

والأقسام الثلاثة للسقف أطرت بشريطين نفذت عليهما زخارف نباتية مختلفة في تركيبها وألوانها ومتشابهة من حيث الفكرة، قوامها فروع افعوانية الحركة تبرز منها أوراق ومراوح نخيلية وأنصافها وتشكيلة من الأزهار المتنوعة وبراعمها، نفذت بشكل اصطلاحي تجريدي متأثرة بطراز الرومي والهاتاي، اللذان شاع استخدامها خلال الفترة العثمانية في مختلف الفنون.

النموذج الثاني:

اسم المعلم: الدار الحمراء
موقع المعلم: مدينة الجزائر
موقع السقف: الغرفة الشمالية بالطابق الأول
الطول: ,9:
العرض: 2,90:
الارتفاع: 3,90:



الصورة رقم 101: سقف غرفة بالدار الحمراء

الوصف:

تتألف هذه الغرفة من قسمين أمامي وخلفي، فأما بالنسبة لسقف(الصورة رقم 101) الجزء الخلفي فهو الأكثر جمالا وأكبر مساحة، يتألف من ثلاث حشوات، المركزية منها ذات شكل مربع تتوسطها مصندقة على هيئة قصعة مقلوبة غائرة إلى الداخل في هيئة قبة صغيرة، تتوسطها نصف كرة بارزة تحيط بها فصوص لورقة الاكانتس، ويحصر الكل داخل دائرة تشغل أجزاءها أشكال محاريب نصف دائرية مجوفة متصلة ببعضها البعض نفذت بواسطة السدايب الخشبية، تتوسطها باقات أزهار قائمة على فكرة التكرار المتبادل على أرضية بيضاء ووردية لم يتقيد الفنان برسم جزئياتها بشكل متماثل، حيث إذا ما دققنا وأمعنا فيها النظر فإننا نجدها مختلفة، تتشكل من أزهار الياسمين والرمان واللاله والنرجس والورد، تم إحكامها بخيط رفيع أحمر، ونفذت بأسلوب واقعي متأثرة بطراز الباروك.



الصورة رقم 102: سقف أمامي لغرفة بالدار الحمراء

تحيط الصرة المركزية دائرة أكبر داخلية وخارجية، الداخلية منها قوامها أوراق الاكانتس نفذت بالحفر المجسم على شريط أحمر، أما الخارجية فهي مقسمة إلى مضلعات بصف من أزهار اللاله غير منتظمة قاعدتها ضيقة تتسع كلما اتجهنا نحو الخارج، يشغلها شبه مستطيل تتوسطه زهرة اللاله تنموا من قاعدتها فروع تلتف حولها تنتهي بمراوح نخيلية.

نتج عن توسط الدائرة للمربع مثلثات في زواياه الأربعة، تتوسطها زهرة كأسية تحمل هلالا بداخله زهرة صغيرة، يتوج الهلال فرعان مورقان بشكل متدلي على جانبيه، وقد أطر السقف بشريطين، الخارجي يتشكل من فروع أفعوانية مورقة ومزهرة ألوانها حمراء وزرقاء، واستخدم الأخضر لتلوين الأوراق التجريدية، بينما الفروع رسمت بخط أحمر، في حين الشريط الداخلي قوام زخارفه خراطيش مستطيلة تفصل بينها زهرة الرمان متفتحة بداخل الخراطيش زهرة رمان صغيرة غير متفتحة تنمو منها باقة تتفرع عنها أوراق أزهار الرمان، أما الشريط الذي يفصل أقسام السقف عن بعضها البعض فيتشكل من زهرة رمان مركزية تشع على جانبيها فروع رفيعة مورقة تنموا منها أزهار الورد والبنفسج.

أما **القسم الأمامي**، فمقاساته 6,90×1,84م، وهو من نوع السقف المصندق(أنظر الصورة رقم102)، تم تقسيم سطح الغرفة إلى سبعة مربعات أفقية يتخللها أربعة وعشرون مربعا عموديا، تغطي السطح بكامله، نفذت بشكل متدرج على هيئة حطات، لونت بالأحمر والأزرق تتوسط الزرقاء منها أزهار مجسمة الشكل.

/ سقوف دار بن جلول:

النموذج الأول:

اسم المعلم: دار بن جلول
موقع المعلم: مدينة قسنطينة
موقع السقف: الغرفة الجنوبية بالطابق العلوي
الطول: 10
العرض: 3,10:
الارتفاع: 4,40:



الصورة رقم 103: سقف غرفة بدار بن جلول

الوصف:

يوجد هذا السقف(الصورة رقم 103) في الغرفة الجنوبية من الطابق العلوي لدار بن جلول، وهو من نوع الأسقف المصندقات، يتوسطه صندوق مربع بداخله طبق نجمي مركزي يتألف من 16ضلعا، يحف به في أركان المربع أرباع طبق نجمي، نفذت الزخارف بتقنية السدايب الخشبية، حيث تظهر للعيان وكأنها بارزة، نفذت بتقنية الحفر البارز.

وبنفس الدار يوجد نموذج آخر(أنظر الصورة رقم104) يقوم على نفس الفكرة يتقدم إيوان الغرفة الشمالية، ولا يختلف عنه إلا في طريقة تنفيذ الطبق النجمي بالحفر البارز والألوان المائية، في حين جاء الشريط السفلي الذي يحيط بالمصندقة يتألف من شريط زخرفي قوامه نجمة ثمانية تتكرر على أطراف المصندقة نفذت بتقنية الحفر البارز.



الصورة رقم104: سقف غرفة بـ4 بن جلول

ولهذا السقف أيضا ما يشبهه في أروقة الطابق الأول من الدار، إلا أنه بسيط وخالي من الزخرفة، وقد عوض الفنان الصندوق الزخرفي بصندوق بسيط يفتح إلى أعلى السقف.

النموذج الثاني:

اسم المعلم: دار بن جلول
موقع المعلم: مدينة قسنطينة
موقع السقف: الغرفة الشرقية بالطابق الأول
الطول: 3,20:
العرض: 3,10
الارتفاع: 4,40:



الصورة رقم105: سقف غرفة بدار بن جلول

الوصف:

يقع هذا السقف(الصورة رقم 105) بالجزء الأوسط من القاعة الجنوبية الشرقية، يتقدم المدخل الرئيسي للقاعة مباشرة، وخلفه يوجد الإيوان، وهو سقف مسطح، يتألف من ألواح أفقية مصنوعة من خشب الجوز، وهي معشقة ببعضها البعض، نفذ عليها بالحفر الغائر أطباق نجمية محصورة داخل دوائر مؤلفة من 16ضلعا، تتوسطها أزهار مسننة، نتج عن التقاء الدوائر ببعضها البعض مساحة توسطتها نجمة رباعية تتألف من عناصر البولة مقرمطة والوزة.

والسقف تتوسطه صرة محفورة مزخرفة بعنصر الدلايات القائمة على فكرة المقرنصات المتدرجة المتدلية، تتوجها في المركز زهرة الأقحوان المركبة، وقد زينت أضلاع الأطباق النجمية بالألوان المائية، وحددت عناصرها بشغل عجمي أعطت لها بروزا على الرغم من أنها نفذت بتقنية الحفر الغائر.

وخلف هذا السقف يوجد سقف يشغل إيوان الغرفة، وهو شبيه له، إلا انه يختلف عنه في الحجم والمقاسات المقدرة بـ2,75×2,45م، وطريقة توزيع الطبق النجمي، حيث اتخذ شكل المربع مع اختفاء النجمة الرباعية.

/ سقف دار بن شريف:



الصورة رقم106: سقف غرفة بدار بن شريف

اسم المعلم: دار بن شريف
موقع المعلم: مدينة قسنطينة
موقع السقف: الغرفة الشمالية الغربية بالطابق العلوي
الطول: 10
العرض: 3,10
الارتفاع: 4,40

الوصف:

تقع دار بن شريف بحي باب القنطرة قرب رحبة الصوف بالجهة الجنوبية الشرقية من مدينة قسنطينة، وهي تعد من المساكن التي ترجع إلى الفترة العثمانية، ولا تزال تحتفظ بالكثير من الخصائص التخطيطية والمعمارية والفنية الأصيلة، ويعد السقف واحدا منها(الصورة رقم 106)، إلا أنه وبكل أسف لم نتمكن من الدخول إلى جميع غرف الدار فيما عدا غرفة واحدة وبها يظهر سقف أصلي.

يقع هذا السقف في الغرفة الشمالية الغربية من الطابق الأول للدار، وهو يتألف من قسمين، الأول يعلو الجزء الأمامي من الغرفة، وهو مستطيل مشكل من ألواح خشبية مسطحة رصت بشكل مائل بين زوايا الجدران على هيئة مائلة، وقد قام الصناع بتغطية نقطة التقاء الألواح بسدايب خشبية أفقية تتقاطع مع سدايب خشبية عمودية، مشكلة معينات صغيرة الحجم. يتوسط السقف من الجهة اليمنى واليسرى نجمة ثمانية، نفذت بتداخل مربعين من السدايب الخشبية، تم تقسيم أحد هذه المربعات إلى ثماني تضليعات على هيئة نجمة غير مكتملة.



الصورة رقم107: جانب من سقف غرفة 4ب بن شريف

أما السقف(أنظر الصورة رقم 107) الموجود بإيوان الغرفة، فقد جاءت الحشوة المركزية مغايرة، حيث تتشكل من نجمة مركبة، الداخلية سداسية ناتجة عن تداخل مثلثين، أما الخارجية فتتألف من 12 ضلعا.

ثانيا/ الدرابزينات:

1/ تمهيد:

الدرابزين مفردها درابزين، ذات أصل لغوي يوناني لكلمة لاتينية (Baustrade)) ومنها انتقلت إلى اللغة الفارسية، وتعريبها "جلفق"" بمعنى القوائم الأربعة، ويراد بها المائدة، ثم استخدمت للحاجز على سبيل الشبه بقوائمها[1]، وبالتركية درابزدن، تطلق على القوائم المنتظمة التي يعلوها المتكأ، وهي عبارة عن حاجز وحائل يستخدم في الأماكن التي يمكن أن تشكل خطرا في المرور عليها، توضع في حافة رواق أو سطح أو شرفة أو مبنى أو منبر أو غيرها بغرض حماية الأشخاص من السقوط وعدم تعرضهم للأذى، وهي بذلك تلعب دور الحاجز والمسند في نفس الوقت، يرتكز ويستعين بها الواقف على الشرفة، وتحميه من السقوط[2].

والدرابزين يتكون من مدادتين واحدة علوية وهي المتكأ وأخرى سفلية النعل، تتوسطهما أعمدة مخروطية صغيرة أو مشربية أو حشوات محفورة تتوسطها عناصر هندسية ونباتية أو مزهريات تنمو منها باقات من الأزهار، وفي كثير من الأحيان نجد هذه النماذج مجتمعة في دربوز واحد ومدهونة بعدة ألوان[3].

وقد شهدت الجزائر خلال العهد العثماني استخدام هذا العنصر المعماري والفني على نطاق واسع، وان كان انتشاره أكثر في العمائر المدنية، كالقصور مثلما هو الحال في قصر دار عزيزة قصر حسن باشا وقصر مصطفى باشا، وقصور حصن 23 وقصر دار الصوف وقصر خداوج العمياء والدار الحمراء بمدينة الجزائر، وبقسنطينة من أمثلته نذكر قصر احمد باي وأغلب دورها ومساكنها على غرار دار الدايخة بنت الباي ودرا بن جلول ودار بن شريف ودار 26 نهج فلسطين وغيرها، كما استخدم في الحمامات على غرار حمام بن البجاوي في قسنطينة.

وعلى غرار الاستخدام الواسع عرفت الدرابزينات في الجزائر تنوعا مهما في أشكالها وأنماطها، فمنها الدرابزينات البسيطة المشكلة من صف واحد من العميدات، وهذا النوع قليل الاستعمال، نجد أمثلته بمدينة قسنطسينة، حيث استخدمت في الأروقة السفلى من الطابق الأول، وهو الجزء الخاص بالخدم أو المخزن، أمثلته درابزين يقع بقصر أحمد باي، ودرابزين بدار بن جلول، ودار بن شريف، ودار 26 نهج فلسطين بقسنطينة، بينما هناك أمثلة عديدة إن لم نقل أغلبها جاءت

[1])- عبد الحفيظ (محمد علي)، المرجع السابق 89.

[2]- غالب (عبد الرحيم)، المرجع السابق، ص184.

[3])- بن بلة(علي)، المرجع السابق، ص83. أنظر أيضا: رزق (عاصم محمد)، معجم، المرجع السابق، ص 104.

درابزيناته أو عميداته مصفوفة في صفين أفقيين متراكبين أو ثلاثة صفوف، وهذا ليضمن الصانع علوا أكبر للدرابزين لتوفير الحماية اللازمة بالقصور والدور، وقد تنوعت أشكال النمطيين الأخيرين، فنجد الفنان أحيانا يرص دربوزين معا في شكل مزدوج، وأحيانا يرصها بشكل منفرد تفصلها فراغات متساوية، كما أحيانا يترك بين صفيها حشوات قد تشغلها حشوات مخرمة أو مصمتة مثلما يتضح ذلك من خلال الدراسة الميدانية، حيث يمكن تنميط الدرابزينات بالجزائر خلال الفترة العثمانية إلى الأصناف التالية:

- درابزينات من صف واحد.
- درابزينات من صفين.
- درابزينات من ثلاثة صفوف.

2/ دراسة وصفية لنماذج من الدرابزينات:

أ/ الدرابزينات ذات صف واحد:

وهي النوع الأكثر استخداما جاءت وفق أربعة أنواع: النوع الأول: درابزينات بسيطة تتألف من إطار مستطيل مشكل من صف من البرامق المفردة المنفذة بتقنية الخرط الواسع.

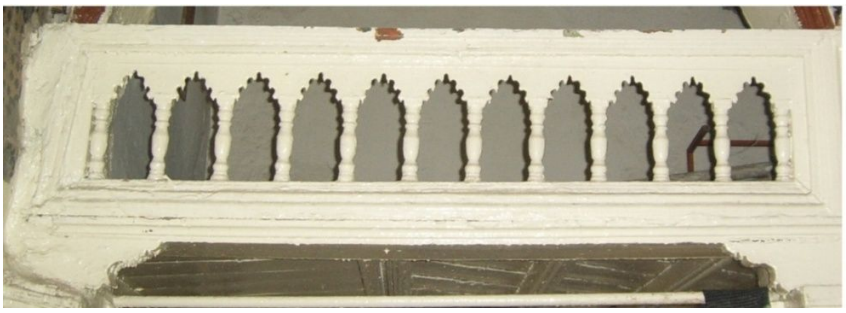
النوع الثاني: وإن كان هو الآخر بسيطا إلا أنه يتألف من إطار مستطيل يتشكل من قسمين، كل منها يتخلله صف من البرامق المفردة أو المزدوجة المنفذة بطريقة الخرط الواسع.

النوع الثالث: يتشكل من ثلاثة أقسام، الجانبيان منهما من الخرط الواسع ذو البرامق المزدوجة، بينما القسم الأوسط يتشكل من حشوة مؤلفة من مستطيلات قائمة ونائمة تحصر حشوة مربعة من الخرط الدقيق الميموني، أو يتألف من حشوة مستطيلة من الخرط الدقيق، أو قسم إلى ثلاث حشوات مربعة الواحدة تعلو الأخرى من الخرط الدقيق الميموني، تتبادل مع حشوة حفرت عليها زخارف متنوعة.

النوع الرابع: يتشكل من إطار واحد من البرامق المزدوجة، أو من إطارين تفصل بينهما حشوة مستطيلة لزخارف نباتية مفرغة، تحيط به من الأعلى والأسفل وعلى الجانب الأيمن والأيسر حشوات مربعة أو مستطيلة نفذت بالخرط الدقيق الميموني أو المنقور أو بالحفر بأنواعه المفرغ والمائل والبارز.

النموذج الأول:

المعلم: حمام بن البجاوي **الارتفاع الكلي:** 40سم
موقع المعلم: مدينة قسنطينة **طول الدرابزين:** 1,60:
موقع الدرابزين: المحرس **ارتفاع البرامق:** 2سم
سمك الدرازين: سم **سمك البرامق:** 4سم



الصورة رقم108: درابزين حمام بن البجاوي

الوصف: يقع هذا الدرابزين(الصورة رقم 108، الشكل رقم 23) في السدة التي توجد بقاعة الاستقبال أو ما يعرف باسم المحرس، وهو بسيط الشكل ينتمي إلى الدرابزينات ذات الصف الواحد، مؤلف من إطار واحد مشكل من صف من البرامق المفردة من الخرط الواسع، تحمل العميدات صفا من العقود الزخرفية المفصصة.

النموذج الثاني:

المعلم: دار بن شريف **الارتفاع الكلي:** 8سم
موقع المعلم: مدينة قسنطينة **60 الدرابزين:** 1,90:
موقع الدرابزين: أروقة الصحن **ارتفاع البرامق:** 30سم



الصورة رقم109: درابزين دار بن شريف

الوصف: يقع هذا الدرابزين(الصورة رقم 109) في أروقة السدة التي تشرف على الصحن من دار بن شريف بمدينة قسنطينة، وهو ينتمي إلى الدرابزينات ذات الصف الواحد المقسم إلى إطارين

عميداته مزدوجة، منفذة بالخرط الواسع ما عاد الجانبية فهي مفردة، تحمل البرامق صفا من العقود المدببة.

النموذج الثالث:

تسم المعلم: دار بن جلول **الارتفاع الكلي:** 46سم
موقع المعلم: مدينة قسنطينة **طول الدرابزين:** 1, 0:
موقع الدرابزين: السدة **ارتفاع البرامق:** 23سم



الصورة رقم 110: درابزين دار بن جلول

الوصف: يقع هذا الدرابزين(الصورة رقم 110) بسدة دار بن جلول المطلة على الصحن، وهو يتألف من صف واحد لبرامق مزدوجة، يقسمها إلى شطرين حشوة مربعة تتألف من مستطيلا قائمة ونائمة تتوسطها حشوة مربعة، نفذت هذه الحشوات بتقنية الخرط الميموني.

النموذج الرابع:

المعلم قصر أحمد باي **الارتفاع الكلي:** 46سم
موقع المعلم: مدينة قسنطينة **طول الدرابزين:** 1, 0:
موقع الدرابزين: جناح حديقة البرتقال **ارتفاع البرامق:** 23سم



الصورة رقم 111: درابزين بقصر أحمد باي

الوصف: يقع هذا الدرابزين(الصورة رقم 111) في الركن الجنوبي الغربي من الرواق الغربي بالطابق السفلي لحديقة البرتقال، وهو ينتمي إلى نوع الدرابزينات ذات الصف الواحد، حيث يتشكل

من إطارين من العميدات المزدوجة منفذة بتقنية الخرط الواسع، يفصل الإطارين حشوة مستطيلة رأسية الشكل بها زخارف مفرغة في شكل أزهار مفصصة تتناوب مع زهرة متفتحة، وقد زخرفت هذه البرامق : المساحات المتبقية من الدرابزين بألوان زاهية كاللون الأزرق الفاتح والداكن، والأحمر القرميدي، والأصفر والأبيض، رسمت فيها زخارف نباتية في شكل زهيرات رباعية وسداسية البتلات، وسيقان وأوراق نباتية شديدة التحوير.

النموذج الخامس:

المعلم: الدار الحمراء **الارتفاع الكلي:** 11

موقع المعلم: مدينة الجزائر **طول الدرابزين:** 2, 9:

موقع الدرابزين: الصحن **ارتفاع البرامق:** /



الصورة رقم 112: درابزين الدار الحمراء

الوصف: يتشكل الدرابزين(الصورة رقم 112) من ثلاثة مستويات، الأوسط يتألف من عميدات مزدوجة تحمل عقودا مدببة تفصل بينها حشوة مخرمة قوام زخارفها اصيص تنموا منه نباتية مورقة ومزهرة، ويحيط بهذا المستوى حشوات مستطيلة ومربعة، المستطيلة منها تتوسطها زهرة اللاله تنموا منها فروع تنتهي بمراوح نخيلية، أو نفذت بتقنية الخرط المنقور، أما المربعة فكلها نفذت بتقنية الخرط المنق .

النموذج السادس:

اسم المعلم:	حصن 23 / قصر 23	**الارتفاع الكلي:**	96سم
موقع المعلم:	مدينة الجزائر	**طول الدرابزين:**	,1:
موقع الدرابزين:	أروقة الطابق العلوي	**ارتفاع الدربوز:**	34سم
سمك الدرابزين:	, سم	**سمك الدربوز:**	3سم



الصورة رقم 113: درابزين قصر 23 حصن 23

الوصف: لا يختلف هذا الدرابزين(الصورة رقم 113) كثيرا عن الدرابزينات الموجودة في قصر مصطفى باشا، ودرابزينات دار الحمراء، إلا انه يختلف عنها في نوعية الزخارف التي تتخلل الحشوات، فبالإضافة إلى الاصيصات استخدم الفنان المزهريات الكمثرية الشكل المشكلة من عناصر نباتية.

/ درابزينات ذات صفين:

وهي على نوعين: النوع الأول: يتألف من صفين علوي وسفلي، لكل منهما إطار مستطيل، أو يتشكل كل منهما من إطارين مؤلفين من برامق مزدوجة من الخرط الواسع.

النوع الثاني: يتشكل كل صف منهما من ثلاثة أجزاء، الجانبيان من الخرط الواسع، بينما الأوسط قسم إلى ثلاث حشوات مربعة تعلوا بعضها البعض، إما من الخرط الدقيق أو مفرغة.

النوع الثالث: يتألف من صفين علوي وسفلي من البرامق المزدوجة، يفصل الصفين عن بعضهما حشوات مربعة أو مستطيلة أو من كليهما معا تتبادل فيما بينها.

النوع الرابع: يتشكل من صفين، يختلف كل واحد عن الآخر، عكس النماذج السابقة، حيث نجد الصف السفلي يتألف من برامق مزدوجة من الخرط الواسع، بينما الصف العلوي فتشترك وتتبادل البرامق مع الحشوات المربعة والمستطيلة من الخرط الدقيق، أو مفرغة من الزخارف النباتية.

النموذج الأول:

اسم المعلم:	1 262 نهج فلسطين قسنطينة	**الارتفاع الكلي**	11
موقع المعلم:	مدينة قسنطينة	**طول الدرابزين**	4,20
موقع الدرابزين	رواق الطابق الأول	**ارتفاع البرامق**	20سم
سمك العميدات	3سم	**سمك البرامق**	3سم



الصورة رقم114: درابزين دار 26 نهج فلسطين

الوصف: يوجد الدرابزين(الصورة رقم 114) في الطابق الأول بدار 26 نهج فلسطين بمدينة قسنطينة، وهو ينتمي إلى نوع الدرابزينات ذات صفين، شكله بسيط، يتألف من صفين علوي وسفلي، لكل منهما إطار مستطيل من البرامق المزدوجة المنفذة بالخرط الواسع تحمل صفا من العقود الثلاثية.

النموذج الثاني:

اسم المعلم:	20, بن شريف	**الارتفاع الكلي:**	98 سم
موقع المعلم:	مدينة قسنطينة	**طول الدرابزين:**	2,06
موقع الدرابزين:	أروقة الصحن	**ارتفاع البرامق:**	2, سم



الصورة رقم115: درابزين دار بن شريف

الوصف: يقع هذا الدرابزين(الصورة رقم 115) في أروقة الطابق العلوي من دار بن شريف، وهو ينتمي إلى نوع الدرابزينات ذات صفين، يتألف كل صف من إطارين من العميدات المزدوجة

نفذت بتقنية الخرط الواسع، تتوسط الإطار عموديا حشوة مستطيلة جزؤها العلوي والسفلي نفذ بتقنية الخرط الميموني في حين الحشوة الوسطى مصمتة نفذت عليها زخارف بالحفر الغائر.

النموذج الثالث:

اسم المعلم:	قصر أحمد باي	**الارتفاع الكلي:**	96سم
موقع المعلم:	مدينة قسنطينة	**طول الدرابزين:**	2,2:
موقع الدرابزين:	جناح حديقة البرتقال	**ارتفاع البرامق العلوية:**	1 سم
الحشوة الوسطى	34× 3سم	**ارتفاع البرامق السفلية:**	13سم

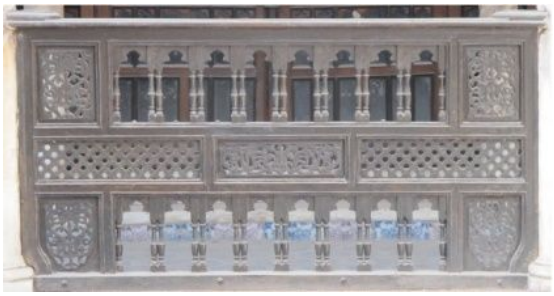


الصورة رقم 116: درابزين بقصر أحمد باي

الوصف: يوجد هذا الدرابزين(الصورة رقم 116) برواق فاطمة بنت الباي بقصر احمد باي بقسنطينة، وهو ينتمي إلى نمط الدرابزينات ذات الصفين، إلا أن طول عميدات الصف العلوي أكثر من عميدات الصف السفلي وبشكل ملفت للانتباه، وفيها جميعا استخدم الفنان عميدات مزدوجة، كما تم استعمال الألوان في زخرفة الدرابزين ككل، ويتوسط الصف العلوي منها حشوة مصمتة تتخذ شكلا مربعا مركبا، أضلاعه مقوسة علي هيئة زهرة من أربع بتلات تتوسطها زهرة ثمانية الفصد ويعلوها حشوة صغيرة مستطيلة مفرغة تشغلها عميدات صغيرة مماثلة لعميدات الصف السفلي.

النموذج الرابع:

اسم المعلم:	قصر حسن باشا	**الارتفاع الكلي:**	1,04:
موقع المعلم:	مدينة قسنطينة	**طول الدرابزين:**	22
موقع الدرابزين:	اروقة الطابق العلوي	**ارتفاع البرامق :**	30سم



الصورة رقم 117: درابزين قصر حسن باشا

الوصف: يقع هذا الدرابزين(الصورة رقم 117) في أروقة الطابق العلوي بقصر حسن باشا، كما توجد لها أمثلة في دار خداوج العمياء، وهو من نوع الدرابزينات ذات الصفين، يتشكل كل صف من الجانبين من حشوة مستطيلة من الفروع النباتية المفرغة، تتخللها البرامق المزدوجة من الخرط الواسع، يفصل الصفين العلوي والسفلي عن بعضهما حشوات مستطيلة منفذة بالخرط الدقيق والحفر المفرغ بالتبادل.

/ درابزين ذات ثلاثة صفوف:

وهذا النوع لا نجد له إلا نوعا واحدا، فهو يتشكل من صفيين علوي وسفلي من البرامق المفردة، يتوسطهما صف من البرامق المزدوجة، تحيط بها أو تتوسطها حشوات مربعة أو مستطيلة من الزخارف النباتية المفرغة أو من الخرط المنقور، مثلما هو موضح في النموذج التالي:

اسم المعلم:	حصن 23 / قصر 18	**الارتفاع الكلي:**	1,04:
موقع المعلم:	مدينة الجزائر	**طول الدرابزين:**	22
موقع الدرابزين:	أروقة الطابق العلوي	**ارتفاع الدربوز :**	18-42سم
سمك الدرابزين:	4,سم	**سمك الدربوز :**	3سم



الصورة رقم 118: درابزين القصر 18 حصن 23

الوصف: يوجد هذا الدرابزين(الصورة رقم 118) في الطابق العلوي من قصر 18 بحصن 23 بمدينة الجزائر، وهو من نوع الدرابزينات ذات ثلاثة صفوف، الصف العلوي والسفلي مشكل من

برامق مفردة، يتخلل كل واحد منهما أشكال على هيئة رؤوس سهام مدببة الرأس، يوجد على جانبي البرامق وفي الجزء الأوسط منهما حشوات من الخرط المنقور أو من الحفر المفرغ قوامها زخارف نباتية، بينما الصف الأوسط فيتألف من برامق مزدوجة أكثر ارتفاعا من البرامق الموجودة في الصف العلوي والسفلي، تتوسطه حشوة مستطيلة، جزؤها العلوي على هيئة عقد ثلاثي، قوامها اصيص تنموا منه فوع نباتية لولبية ملتفة لا يعرف بدايتها ولا نهايتها.

وعلى الجانب الأيمن والأيسر من الصفوف توجد ثلاث حشوات مستطيلة نظمت بشكل راسي، العلوية والسفلية من الخرط المنقور، والوسطى تتألف من عناصر نباتية مفرغة.

ثالثا/ الروابط الخشبية:

تعرف بالوتد أو الوتر، الروابط، وهي عبارة عن أوتاد خشبية توضع أعلى التيجان وبأسفل نهاية العقد، يطلق عليها روابط لأنها تربط وتصل بين عمود وآخر، أو دعامة وأخرى، تعطي للمبنى متانة وقوة وتماسكا وتخفف ثقل العقود على الأعمدة وتوزعها بشكل متساوي، كما تستخدم في تعليق الثريات والمشكوات والمصابيح للإضاءة والإنارة، وغيرها من الأغراض، فضلا عن هذه الوظائف كانت في الغالب ما تزين بالزخارف المحفورة او الملونة فتؤدي دورا زخرفيا جماليا، ظهرت في العمارة الإسلامية منذ عهودها المبكرة على غرار قبة الصخرة والجامع الأموي بدمشق[1]) اتخذت أشكالا مختلفة مربعة أو دائرية بسيطة خالية من الزخرفة أو لولبية مبرومة على شكل ضفيرة مزدوجة، تتوسطها في الغالب زهرة رباعية أو سداسية البتلات، وعلى جانبيها إما أزهار اللاله أو أوراق كأسية، ويتكرر العنصر المركزي على جانبي وطرفي الأوتاد الخشبية ونادرا ما نجدها لا تتكرر، وفي بعض الأحيان تعوض بأوراق كأسية.

النوع الأول:

نماذجه نجدها في أروقة دار بن شريف، طولها يتراوح بين 1,63 22م، وسمكها سم، يتميز بشكله البسيط(الصورة رقم 119)، عبارة عن وتد مربع شطفت زواياه الأربعة وزخارفه ذو طابع هندسي، تتكرر في الأوجه الأربعة في طرفي ووسط الوتد، قوامها مربع مشطوف الأركان على جانبيه أزهار كاسية متدابرة نفذت بالحفر البارز.



الصورة رقم 119: روابط دار بن شريف

النوع الثاني:

من أمثلته ما نراه في قصر خداوج العمياء، وحصن 23، يشبه إلى حد كبير روابط الدار الحمراء، طوله ,23 وسمكه سم، وهو عبارة عن وتد لولبي مبروم في شكل حلزوني نفذ بالخرط الواسع، تتوسطه زهرة متعددة الفصوص، على جانبيها زهرة اللاله متدابرة، ونفس الزهرة نجدها على

[1])- , (عاصم محمد)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص320. أنظر أيضا: غالب(عبدالرحيم)، المرجع السابق،)44. عقاب (محمد الطيب)، المرجع السابق، ص147.

أطراف الوتد والعناصر الزخرفية تتكرر على الأوجه الأربعة، نفذت بتقنية الحفر البارز (الصورة رقم 120).



الصورة رقم 120: روابط قصر من حصن 23

النوع الثالث:

نماذجه نجدها في أروقة صحن الطابق الأول والثاني بقصر جنان حسان ، وأروقة دار خداوج العمياء بمدينة الجزائر، طوله 0 ,1م، وسمكه سم، وهو مشابه للنوع السابق، إلا أن حلزوناته هنا متقاربة أكثر من النوع السابق، وأزهار اللاله الموجودة على الجانبين في وضعية متقابلة وليس متدابر (الصورة رقم 121).



الصورة رقم 121: روابط قصر جنان حسان

الفصل الرابع
الدراسة الوصفية للأبواب والنوافذ والخزانات الجدارية

أولا/ الأبواب:

1/ تعريف الباب:

جمعه أبواب وبيبان، وهو فتحة المدخل أو الطاق الذي يدخل منه، وجمعه مداخل، وهو أيضا الباب أي موضع الدخول، وفي الغالب ما تسد فتحته من خشب ونحوه، والباب هو الفتحة التي تفتح في سور أو حصن أو واجهة المسجد أو القصر أو جدار البيت أو بين الغرف، كما يطلق على مدخل المنبر وفتحات الخزائن وما شابه ذلك[1] ، وهو عنصر معماري استخدم من طرف الإنسان منذ أن اهتدى إلى البناء والتعمير حيث لعب دورا بارزا في تزيين الواجهة الخارجية في العمائر الإسلامية، وزخرف بعناصر ذات أهمية بالغة، بالإضافة إلى كونه عنصرا مهما من عناصر الحركة والاتصال.

وفي الواقع برع الصناع المسلمون في الأشغال الخشبية واستفادوا من ذلك في صناعة الأبواب، وتفننوا في صنع الأجزاء المكونة لها وغير ذلك[2]، وقد يغلق الباب بمصراع أو مصراعين أو أكثر، تكون بسيطة خالية من الزخارف، من خشب عادي كالأرز أو العرعار أو من خشب الجوز أو الساج، المزخرفة بمختلف التقنيات، بالحفر بأنواعه، أو مطعم بمادة العاج والصدف ونحوه، أو المغطى برقائق نحاسية أو فضية أو حتى ذهبية المكفتة أو المخرمة بأشكال ومواضيع زخرفية نباتية وهندسية وكتابية، كما تفننوا في صنع الأجزاء المكونة للأبواب مثل المطرقة والمزلاج، والأقفال، والمفصلات، والمسامير الموزعة بشكل مدروس على واجهة الأبواب والحشوات والعوارض والقائم الذي يربط المصراعين (الأنف أو الخشم)، والضبة والمتراس والخوخات إلى ما هناك من تفاصيل دقيقة جعلت من مصاريع الأبواب تحفا فنية[3].

2/ مكونات الباب:

لقد تعددت أنواع المداخل المستخدمة في العمائر الجزائرية خلال الفترة العثمانية بين المداخل البسيطة لا تتعدى كونها فتحة باب مستطيل في الجدار خالية من الزخرفة أو تم زخرفتها بتقنيات مختلفة وحفرت عليها عناصر متنوعة، أو صفحت بصفائح معدنية مسطحة خالية من

---

[1])- رزق (محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص23. أنظر أيضا: أمين (محمد محمد) إبراهيم (ليلى علي)، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية 648-923هـ/1250-1517م- دار النشر بالجامعة الأمريكية، القاهرة، ط1- 1990- ص19. الرازي(محمد بن ابي بكر عبدالقادر)، مختار الصحاح، دار الكتب العربية، بيروت-لبنان، د.23 ص68. غالب(عبدالرحيم)، المرجع السابق، ص71.

[2])- وزيري(يحيى)، موسوعة عناصر العمارة، المرجع السابـ- ص39.

[3])- رزق (محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص23.

الزخرفة، أو مداخل ضخمة اهتم المعمار بها فجاءت ضخمة ومزخرفة ذات مصاريع مركبة أو بسيطة تتناسب مع ضخامة فتحة الباب، والباب يتشكل من عدة أجزاء تختلف مسمياتها من منطقة إلى أخرى، وهي تتمثل في ما يلي:

أ/ الإطار:

وهو في شكل عمود ذو أربعة أوجه مهذبة، يحيط بالباب من الجانبين أو من ثلاثة أو أربعة، يثبت في الجدران، أو تحفر في الجانبين منه حفرتان في كل جهة على الأقل تسمى "مدور"، وهي الموضع الذي فيه يثبت الباب ويسمح بدورانه أثناء الانفتاح أو الغلق، وقد يسمى هذا الإطار أحيانا بالحلق أو الصندوق لكونه يتخذ شكل الصندوق، أو يطلق عليه اسم "المحمل" لكونه يحمل الباب، كما يعرف أيضا باسم "جار بارا"، وهي مأخوذة من اللغة الفارسية مشكلة من جزئين، "جار" معناها أربعة، و"بارا" معناها ضلع أو قطعة، وفي مجملها تعني أربعة أضلع أو قطع، وفي حالات عديدة يكسى هذا الإطار بحشوات خشبية مزخرفة تكسبه منظرا جماليا[1].

ب/ الحاجب:

يكتنف الباب من الجهة العلوية الجانبية للإطار الخشبي، وهو على شكل عقد، في الغالب ما يكون زخرفيا أو يكون مفصصا تشغله زخارف منحوتة في الجهة الخارجية قوامها عناصر نباتية محفورة أو بارزة تكسبه منظرا جماليا وزخرفيا.

استمد هذا العنصر تسميته من الوظيفة التي يؤديها، فهو عبارة عن جسم حائل يفصل بين جزئين للستر، وقد سمي حاجبا لمنعه المشاهدة، كونه حاجزا يحجز ويفصل بين شيئين ويخفي خطوط الإلتصاق الناتجة عن التقاء والتصاق الحائط بإطار الباب[2].

ج/ الخشم أو الانف:

استمد هذا العنصر تسميته من أنف الإنسان أو خشمه، وما له من معاني رمزية ومكانة جمالية في وجه الإنسان، وقد أسقط هذا العنصر الذي يتوسط ويتصدر معظم أجزاء الوجه على الباب أو النوافد والخزائن الجدارية لكونه هو الآخر يتوسط أجزاء الباب والنافدة ويتصدرها، ويقسمها

---

[1])- الوايل(سعيد بن عبدالله)- الأبواب والنقوش الخشبية التقليدية في عمارة المنطقة الشرقية بالمملكة العربية السعودية، دارة الملك عبدالعزيز، الرياض، 1431 31 961-98. انظر أيضا: رزق (محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص23

[2])- رزق (محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص23 72-73.

إلى قسمين متساويين من الأعلى إلى الأسفل يثبت في الغالب في الثابت منهما، وقد أوليت له عناية كبيرة في إضفاء مظهرا جماليا وفنيا يليق بمعانيه الرمزية، حيث تجد الفنان يزينه بنقوش محفورة وبارزة ورسومات متعددة، حتى أنه في الكثير من الأحيان يعد أهم جزء يهتم به الفنان في زخرفته، وهو عبارة عن عمود أو وتد خشبي مستقيم مسطح بسيط خالي من الزخرفة، أو نصف دائري مجدول أو حلزوني يتوسطه وينتهي بأوراق أو أزهار كاسية أو أزهار اللاله في غالبية الأحيان وغير ذلك.

وقد فرض وجود هذا العنصر جانب وظيفي وديني لاسيما في الأبواب، فأما بالنسبة للجانب الوظيفي، فهو يحكم غلق الباب، ويثبت مصراع الضب الذي يوجد فيه، ويعطيه قوة ومتانة ليصبح أكثر تماسكا، ويكون عادة في المصراع الأيسر من الباب، كما أنه يعمل على تغطية الشق الناتج عن التقاء المصراعين، وهو في الغالب ما يكون بارزا عن المصراع وعريضا بمقدار يتراوح بين 6 إلى 16سم ، وفي الغالب والمتوسط 10 سم.

أما من الناحية الدينية، فلهذا الجزء دور هام في الحيلولة دون النظر من شق الباب عند التقاء المصراعين، وحجب ما بداخل المسكن أو الغرفة عن أنظار المارة خارجه، وبذلك يحقق وظيفة الحفاظ على حرمة البيت وساكنيه[1].

د/ المصراع:

للمصراع عدة تسميات من بينها، الدرفة، الدفة، الضلفة، يكون إما من دفة واحدة أو من دفتين وذلك حسب موقع الباب والوظيفة التي يؤديها في المبنى، تزداد وتنقص تبعا لاتساع المدخل وأهميته في المبنى، وهو في شكله البسيط غالبا ما يكون من ألواح خشبية عمودية تمتد من أسفل المصراع إلى أعلاه مرصوصة بجانب بعضها البعض، أو مجمعة بتقنية التعشيق، مثبتة على عوارض أو ما يعرف أيضا بالعوابر، التي تمتد بشكل عرضي من الواجهة الداخلية للباب تكون ثلاثية أو أكثر، تثبت في الغالب عليها بواسطة تقنية التجميع والتعشيق وتدعم بمسامير[2].

---

[1]- الواي (سعيد بن عبدالله)- المرجع السابق 98-100. أنظر أيضا: العاضي(أمة الباري محمد) وآخرون، مسح وتوثيق الحرف اليدوية التقليدية في مدينة صنعاء، مطبوعات صنعاء الحديثة للأوفست، صنعاء0 11l 2008 ص373. أنظر أيضا: عبدالعال(محمود3 3لمرجع السابق 3 2633. غالب(عبد الرحيم): المرجع السابق 3 672.

[2]- العاضي(أمة الباري محمد) وآخرون، مسح وتوثيق الحرف اليدوية التقليدية في مدينة زبيد التاريخية، مطبوعات صنعاء الحديثة للأوفست، صنعاء(ط1) 2011 3 3742.

وقد تكسى الألواح الخشبية بحشوات خشبية صغيرة تأخذ أشكالا هندسية مختلفة، تتداخل فيما بينها بطريقة فنية داخل حيز محدد في الغالب بأطر تصغر وتكبر وتزود بزخارف حسب الذوق الفني للصانع، وحسب إمكانيات صاحب الدار[1].

هـ/ الخويخة:

كلمة عربية من المصدر الثلاثي خاخ، تعني الباب الصغير في الباب الكبير، كما تعني الكوة يدخل منها الضوء إلى البيت، أو مخترق ما بين دارين، وقد شاع هذا المصطلح في المشرق والمغرب على السواء مع بعض الاختلافات البسيطة في النطق والكتابة، ففي مصر تعرف بالخوخة، وفي منطقة الخليج تعرف بأبي خوخة، أو فرخ، وفي المغرب عموما والجزائر خاصة يعرف بالخويخة، وفي العراق يعرف أيضا باسم الرتاج، وخوخة الباب يرادفها من الفصيح "الخادعة"[2].

والخوخة باب صغيرة منخفضة تتوسط الباب الكبير، وهي لا تتسع إلا لمرور شخص واحد قد يضطر المار منه إلى الانحناء بسبب انخفاضه، يستخدم للدخول والخروج دون الحاجة لفتح الباب الكبير بأكمله إلا للضرورة، كإدخال متاع كبير إلى المبنى، أو في المناسبات والأعراس[3].

وقد اتخذ هذا النوع من المداخل كضرورة وظيفية تقوم على سهولة فتحه وإغلاقه من قبل شخص واحد، في حين يحتاج الباب الكبير إلى أكثر من شخص لفتحه، كما أنه يوفر جانبا من الحشمة والخصوصية وحرمة البيت التي كانت هاجسا إلزاميا في المجتمع الإسلامي، بالإضافة إلى الدور الدفاعي الذي يوفره، فهو يعرقل اقتحامه من طرف مجموعة من اللصوص أو المرتزقة[4].

تكون فتحة باب الخويخة في أعلاها مقوسة مستقيمة وهو النوع الأكثر شيوعا أو تقوس الباب بعقد مفصص يختلف عقده أو انحناؤه حسب التصميم، حيث نجدها متعددة الأشكال، منها الحدوية والنصف دائرية والمنكسرة المتجاوزة.

والخويخة في مداخل الجزائر خلال العهد العثماني تفتح وتتوسط أبواب المداخل الرئيسية ذات المصراع الواحد والمصراعين وان كان النموذج الثاني قليلا، بينما في مداخل الأبواب الثانوية

---

[1])- رزق (محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص23. أنظر أيضا: غالب(عبدالرحيم)، المرجع السابق، ص71-72.

[2])- الشهابي(قتيبة)- المرجع السابق 53. أنظر أيضا: غالب(عبدالرحيم)، المرجع السابق، ص 181. عبدالحفيظ(محمد علي). المرجع السابق 1 821. العاضي(أمة الباري محمد) وآخرون(مسح وتوثيق الحرف اليدوية التقليدية في مدينة صنعاء القديمة، المرجع السابق) ص374.

[3])- الوايل(سعيد بن عبدالله)، المرجع السابق، ص85. أنظر أيضا: رزق(عاصم محمد)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص101.

[4])- الوايل(سعيد بن عبدالله)، المرجع السابق، ص83-84. أنظر أيضا: الشهابي(قتيبة)، المرجع السابق، ص83.

نجدها تتخلل الدرفة اليسرى واليمنى عليها إطار في شكل عقد مفصص في الغالب تتخلله زخارف متنوعة.

أما ارتفاع الخويخة فلا يزيد عن 1,5م في المداخل الرئيسية، أما مداخل الأبواب الثانوية فيتراوح ارتفاعها بين 1,80م و 2,10م.

و/ القفل:

قفل الباب، أو ما يعرف بالمزلاج، أو الضبة أو المقحام، يعتبر من العناصر الأساسية التي تتشكل منها الأبواب، يوضع في غالب الأحيان في وسط حافة الباب، يستخدم للفتح والغلق، وقد يفتح من غير مفتاح، وإذا كان بمفتاح فيطلق عليه مزلاق، وهو على نوعين، إما معدني، وإما خشبي، وأحيانا يتشكل من المادتين معا، فيكون جزؤه الخارجي معدني موصول بالجزء الداخلي الخشبي، وهذا الجزء الأخير هو الأكثر أهمية من حيث احتوائه على زخارف، ولكونه يعتمد على تقنية مركبة من تكامل أدوار عدة أجزاء مع بعضها البعض في عمل متناغم وجد متناسق، فهو عبارة عن شكل صليبي، القطعة الأفقية منه مجوفة تثبت على إحدى مصراعي الباب، والقائمة عمودية، تركب في أعلاها قطعة خشبية متحركة ومخرمة يسميها النجارون في الحجاز باسم "لقم"، فإذا دفعت القطعة الأفقية(السقاطة أو الساقوطة) ووصل طرفها إلى ما يسمى بـ"قفيز" من الحديد مثبت في الدرفة الأخرى من الباب وسقطت "اللقمة" في التجويف، وبذلك ينغلق الباب.

ولا يفتح الباب إلا من الداخل، حيث يحتوي المزلاق أو المزلاج على خيط يربط به ويخرج من ثقب نحو خارج، ولفتح الباب يكفي أن يسحب الخيط من الخارج فينفتح[1].

ز/ الحلقة:

وهو ما يعلق على الباب ليقرع بها، وتسمى أيضا مدق الباب أو مدقة أو مطرقة، وهي حلقة صغيرة توصل وتربط بسلسلة ليدق بها على الباب، ذات أشكال متنوعة، منها البسيطة تتخذ شكلا دائريا مفرغا تعلق بالجزء الأوسط أو العلوي بالباب بغرض القرع بها، أو سحب وغلق الباب، ومنها المركبة والمزخرفة على هيئة يد تحمل كرة صغيرة يطرق بها على قطعة معدنية مثبتة على الباب، أو تدخل زخارف الأرابسك في تشكيلها، وتتألف من فروع ومراوح نخيلية مخرمة السطح[2].

[1])- الثقفي(عبدالله زاهر عطية)، المرجع السابق، ص. أنظر أيضا: غالب(عبدالرحيم)، المرجع السابق، ص140.

[2])- غالب(عبدالرحيم)، المرجع السابق، ص138. أنظر أيضا: رزق(عاصم محمد)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص84.

ح/ الأعتاب والسواكف:

للباب عتبتان علوية وسفلية، العتبة العليا تسمى الساكف، وهو الجزء المناظر أو المقابل عموديا للأسكفة، عبارة عن لوح خشبي أفقي أو عارضة من الخشب تمتد في الجزء الأعلى من النافذة أو الباب أو الفتحة وكأنها جسر، يفصل بين عضدتي الباب، يحفر في طرفيه ثقب يدخل فيه محور(صائر أو مدور) الباب لتسهيل عملية دوران المصراع وتثبيته[1].

وقد جاءت السواكف بالجزائر خلال العهد العثماني على نوعين: سواكف بسيطة ملساء خالية من الزخرفة، نجدها في غالبية الأبواب، خاصة الثانوية، تكون في صورة لوح مستطيل ثخين يتفاوت سمكه من باب إلى آخر، قد يبرز قليلا عن إطار الباب أو من غير بروز وهو النوع الأكثر استخداما وشيوعا.

أما النوع الثاني فيتمثل في السواكف المنقوشة والمزخرفة، نجدها غالبا في الأبواب الرئيسية، وهي تتشكل من لوحين أو عارضتين من الخشب، تمتد في الجزء الأعلى من الباب وكأنها جسر يعلوها لوحا آخر ينتج عن ذلك شكلا على هيئة صندوق مشكلا الواجهة الأمامية والسفلية للساكف، يدعم ويحمل في الغالب بكوابل زخرفية احتوت عناصر نباتية مجسمة، وفي هذا النوع من السواكف تنقش آيات قرآنية وأحاديث نبوية أو أبيات شعرية أو عبارات ترحيب، وأحيانا تتضمن اسم المؤسس وتاريخ البناء، وقد تتضمن أحيانا زخارف نباتية أو هندسية خاصة الأشكال النجمية، قد تؤطر الزخارف داخل دوائر أو جامات أو من غير إطار، وقد تزين الزخارف الواجهة الأمامية للساكف فقط، زودت في الغالب بشريط مزدوج على هيئة ضفيرة يحيط بالجزء العلوي أو العلوي والجانبين من الواجهة الامامية، أو تزين الواجهة السفلية المقابلة لعتب الباب السفلي أيضا.

وتظهر أبرز أمثلة هذا النوع في سواكف المداخل الرئيسية الخارجية لبعض دور مدينة قسنطينة، مثلما هو الحال في ساكف زاوية باش تارزي(أنظر الصورة رقم 122) الموجودة بدرب باش تارزي برحبة الصوف، وهو عبارة عن عارضتين من الخشب السفلية تمتد في الجزء الأعلى من الباب وكأنها جسر يعلوها لوح آخر ينتج عن ذلك شكلا على هيئة صندوق مشكلا واجهة أمامية وسفلية للساكف، حفرت عليه زخارف كتابية وهندسية، نقرأ في الواجهة الأمامية مايلي:

الحشوة الأولى: السطر الأول: بسم الله الرحمن الرحيم

السطر الثاني: وصلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه

[1])- رزق (محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص25. أنظر أيضا: خلاصي(علي)، المرجع السابق، ج2 120. قاجة(قاجة أحمد). المرجع السابق 0 3331. قتيبة (الشهابي)، المرجع السابق، ص181.

السطر الثالث: في بيوت أذن الله أن ترفع و

الحشوة الثانية: السطر الأول: يذكر فيها اسمه يسبح له فيها بالغدو

السطر الثاني: والآصال رجال لا تلهيهم ولا

السطر الثالث: بيع عن ذكر الله في سنة 1243. الموافق 1825 [1].

والنص الكتابي نفذ باسلوب الحفر البارز وبخط النسخ الخالي من التشكيل) جاءت الكلمات متسلسلة بنسق واحد شغلت بعض الفراغات بمراوح نخيلية مفردة ومزدوجة، كما ضمت بعض الحروف علامات التشعير والترويش لاسيما الحروف المنتصبة كالألف واللام، وقد قسم النص إلى قسمين بالأسلوب المتخذ في تنظيم الشعر على شكل أبيات داخل ستة خراطيش مدببة الأطراف، ثلاثة على الجهة اليمنى والأخرى على الجهة اليسرى، تفصل بينهما حشوة دائرية تتوسطها نجمة ثمانية نفذت بثماني لوزات متداخلة تتقاطع أضلاعها مع بعضها البعض تخللت رؤوسها بتلات.

بينما الواجهة السفلية من الساكف توجد ثلاث دوائر، الجانبيتان تتوسطهما نجمة مماثلة للنجمة السابقة، أما الدائرة المركزية فتتوسطها نجمة ثمانية صغيرة تتصل بها أربعة معينات تتقاطع مع أربعة مربعات مماثلة لها نتج عن ذلك زخرفة تشبه زهرة هندسية الشكل.



الصورة رقم122: ساكف زاوية باش تارزي

وساكف الدار رقم 13 نهج سيدي نمديل(أنظر الصورة رقم 123) وهو من السواكف المزخرفة التي جاءت على هيئة الصندوق، نظمت زخارفه الكتابية بنفس الأسلوب السابق، يضم في الواجهة الأمامية صررا بداخلها زخارف كتابية نفذت بأسلوب الحفر البارز، وبخط النسخ مع حركات الاعجام والتشكيل عكس الكتابة السابقة، تتخللها وتبرز من نهايات بعض حروفها عناصر نباتية قوامها أزهار كأسية ومراوح نخيلية مفردة ومزدوجة بغرض ملء الفراغات، علما أن الكتابة جاءت متداخلة ومتراكبة بسبب التقويس الذي يحيط الكتابة، نصها كما يلي:

الصرة الأولى: السطر الأول: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم

السطر الثاني: بسم الله الرحمن الرحيم العافية

الصرة الثانية: السطر الأول: وصلى الله على سيدنا محمد والحمد لله

السطر الثاني: ... العافية كتب السعد على أبوابها(كلمة غير مقروءة) [1].

[1] -(MERCIER. E, Corpus des Inscriptions Arabes et Turques de l'Algerie, Paris, 1902, P.90.

يفصل الصرتين عن بعضهما دائرة صغيرة بأعلاها وأسفلها زهرة كأسية تحصر بينها دائرة كبيرة بداخلها نجمة سداسية مشكلة من تداخل مثلثين، بينما الجزء السفلي من الساكف توجد فيه ثلاث دوائر تشبه الدائرة التي تتوسط الصرتين.



الصورة رقم 123: ساكف الدار رقم 13 نهج سيدي نمديل

وبالمتحف الوطني سيرتا بقسنطينة توجد ثلاثة سواكف غاية في الجمال، فهي عبارة عن ألواح مستطيلة مقاساتها تقدر مابين1.55 1.60م طولا 22 27سم عرضا وسمك5سم، وجميعها تمثل الواجهة الأمامية من السواكف، نفذت بخط النسخ المغربي بأسلوب الحفر البارز، وطليت بماء الذهب.

الساكف الأول (أنظر الصورة رقم124) منها مؤرخ بشهر شعبان 41142/فيفري 1730. وهو ينسب إلى احد منازل عائلة بن جلول التي تعرضت للهدم أثناء توسيع الطريق الوطني في الفترة الاستعمارية، والساكف يضم زخارف متنوعة كتابية وهندسية ونباتية، الكتابية جاءت داخل صرتين قسمت إلى قسمين متساويين بواسطة خط مستقيم بارز ورفيع، نصها الكتابي نورده فيما يلي:

الصرة الأولى: السطر الأول: بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليما كثيرا دايما

السطر الثاني: هذه الدار تبهرجت وتجلت وأضاءت نزهة للناظرين كتب السعد على أبوابها فادخلوها بسلام آمنين.

الصرة الثانية: السطر الأول: الحمد لله جددت هذه الدار المباركة على يد المعظم الأرفع الأمجد مولانا ابو العباس السيد أحمد بن المعظم الأ

السطر الثاني: جل السيد عباس بن الحاج علي بن جلول وذلك بتاريخ أوايل شهر الله شعبان من سنة 1142 من هجرته صلى الله عليه وسلم تسيما.

والكتابة نفذت بخط الثلث بأسلوب رديء، جاءت حروفه وكلماته متداخلة متراكبة فوق بعضها نظرا لضيق المساحة المخصصة للكتابة مما صعب من قراءتها، تخللتها مراوح نخيلية بسيطة ومزدوجة ومركبة معرقة وأوراق الساز وأزهار اللاله وكأسية.

[1] -(MERCIER. E, op-cit, P.87.

والصرر جاءت مشعة يفصل بينها دائرة يتوسطها نجمة سداسية ناتجة عن تداخل مثلثين الجزء المركزي من النجمة قسم إلى ثماني لوزات توسطتها أوراق ثلاثية بينما المساحة الخارجية من الصرر فزخرفت بفروع رفيعة مورقة تنتهي بزهرة اللاله أرضيتها لونت بالأزرق، بيمنا أرضية الزخارف الهندسية جاءت حمراء اللون في حين لونت العناصر البارزة من الزخارف بالذهبي، اما اسم الحاج اخمد ابو العباس اخمد بن الحاج عباس بن علي بن جلول وهو من اولاد عبد الجليل وقد تقلدوا مناصب عليا[1].



الصورة رقم124: ساكف بمتحف سيرتا قسنطينة

الساكف الثاني(أنظر الصورة رقم125)[2]: ينسب هذا الساكف لأحد منازل عائلة بن جلول بمدينة قسنطينة وهو يؤرخ بسنة 946هـ/1539/[3]، شكله مستطيل، قسم إلى خمس وحدات زخرفية ثلاث منها دائرية، الجانبيتان منها حصرت بداخلها نجمة سداسية، أما المركزية فتتوسطها نجمة ثمانية بداخلها زهرة ثمانية مشعة، تفصل الدوائر الثلاث خرطوشتان بداخلهما كتابة نوردها فيما يلي:

الحشوة الأولى: السطر الأول: هاذه الدار أضاءت بهجة

السطر الثاني: كتب السعد على أبوابها

الحشوة الثانية: السطر الأول: وتجلت فرحا للناظرين

السطر الثاني: ادخلوها بسلام آمنين.

والكتابة خالية من التشكيل فيها بعض الأخطاء الإملائية، حروفها كبيرة امتازت بالوضوح وعدم التعقيد على الرغم من أنها جاءت متداخلة متراصة فوق بعضها البعض في بعض الحالات، تتخللها زخارف نباتية، نفذ النص والزخارف بطريقة الحفر البارز.



الصورة رقم125: ساكف بمتحف سيرتا قسنطينة

[1]) للمزيد انظر: معزوز(عبد الحق) ودرياس (لخضر)، المرجع السابق 156. MERCIER. E, op-cit, P.33.

[2])- MERCIER. E, op-cit, P.34.

[3])- معزوز(عبد الحق) ودرياس (لخضر)، المرجع السابق 6 141,1421.

الساكف الثالث (أنظر الصورة رقم 126) يرجع في الأصل إلى زاوية سيدي التلمساني التي هدمت من طرف الاستعمار الفرنسي، وهو مقسم إلى خمس حشوات، ثلاث دائرية، واثنان منها مستطيلة بيضوية، نسقت بطريقة التناوب، الحشوات الدائرية توسطتها زهرة ثمانية لوزية البتلات، بينما المركزية فتضمنت نجمة ثمانية يتوسطها مسدس، أما الحشوات المستطيلة فتضم زخارف كتابية نفذت بالحفر البارز وماء الذهب بخط النسخ المغربي، نصوصها تضمنت ما يلي[1]:

الحشوة الأولى: السطر الأول: بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله

السطر الثاني: وصلى الله على سيدنا محمد وسلم

السطر الثالث: هذه زاوية سيدي محمد الشيخ

السطر الرابع: رحمه الله

الحشوة الثانية: السطر الأول: بني هذا المسجد على يد سيدنا ومولانا

السطر الثاني: القطب الرباني سيدي علي التلمساني

السطر الثالث: تاريخ عام ستة وأربعين خلت من القرن العاشر

والكتابة نفذت بأسلوب رديئ وهي خالية من التشكيل حرفها وكلماتها جاءت متداخلة متراصة مرفق بعضها البعض نظرا لضيق المساحة المخصصة للكتابة مما صعب من قراءتها.



الصورة رقم126: ساكف بمتحف سيرتا قسنطينة

وإلى جانب هذه السواكف نذكر ساكف(أنظر الصورة رقم127) آخر يتميز بذكر التاريخ المحدد بسنة 1118 /1706م، ونجده في أعلى المدخل الرئيسي للدار رقم 01 نهج ثابت مختار، وهي الأخرى عبارة عن لوحة خشبية لم نتمكن من أخذ مقاساتها لوجودها في مكان مرتفع، تضم خمس حشوات زخرفية، ثلاث مربعة تتوسطها دائرة، واثنان في شكل خراطيش، الحشوات كلها تضم زخارف ونصوص كتابية فيما عدا الحشوة المربعة الوسطى، فهي تتألف من زخارف الاربسك، والحشوات الكتابية غير مقروءة استطعنا أن نقرأ بعض الأجزاء من نصوصها نوردها فيما يلي:

الحشوة الدائرية الأولى: الحمد لله/ بسم الله/ الرحمن الرحيم

الحشوة الثانية: السطر الأول: هاذه الدار أضاءت بهجة

السطر الثاني: كتب السعد على أبوابها

السطر الثالث: عز يدوم ونعمة...

[1])- معزوز (عبد الحق) و درياس (لخضر)) المرجع السابق . .141.

الحشوة الثالثة: السطر الأول:...

السطر الثاني: أدخلوها بسلام آمنين

السطر الثالث: وبلوغ...النفوس وترتضي

السطر الرابع:...أحمد بن السيد...سنة 1118

الحشوة الرابعة: صلى الله / على سيدنا / ومولانا محمد[1].

والنصوص الكتابية نفذت بالحفر البارز، بخط النسخ، وقد جاءت مكتظة مرصوصة أمام بعضها ومتداخلة ومتراكبة في الكثير من الأحيان نظرا لضيق المساحة المخصصة للكتابة، بالإضافة إلى العناصر النباتية التي رافقت الفراغات والنصوص من مراوح نخيلية والوردة الخطية التي اتخذت شكل حرف "V" اللاتيني، كما تضمنت بعض الحروف علامات التشعير والترويس، أما الفراغات الناتجة عن الخراطيش فزخرفت بمراوح نخيلية مزدوجة تنبثق منها فروع تنتهي بمراوح مفردة وانصافها.



الصورة رقم127: ساكف الدار رقم 01 نهج ثابت مخطار

ومن السواكف أيضا نذكر ساكف(أنظر الصورة رقم128) الدار رقم 01 بدرب باش تارزي قرب رحبة الصوف بمدينة قسنطينة، وهو يتميز بخلوه من الزخارف الكتابية، حيث يرتكز على كابولين، زخرفت واجهته الأمامية والسفلية بحشوات دائرية زخرفية، الواجهة الأمامية بها ثلاث حشوات تتشكل من زخارف نباتية على هيئة زهرة رباعية البتلات، نفذت بتلاتها بفروع مورقة حلزونية، ونفس الزخرفة نجدها تتوسط الواجهة السفلية للساكف.



الصورة رقم128: ساكف دار بدرب باش تارزي

ساكف آخر(أنظر الصورة رقم129) نجده في أعلى مدخل الدار رقم 19 نهج الإخوة بن المدني بقسنطينة، يتميز بخلوه من الزخارف الكتابية، يرتكز على كابولين، زخرفت واجهته الأمامية بثلاث حشوات دائرية، الجانبيتان منها قوامها نجمة سداسية تتألف من تداخل مثلثين تتوسطها زهرة

[1])- MERCIER. E, op-cit, P.89.

ثمانية البتلات، اما الحشوة المركزية فهي مشكلة من زهرة عباد الشمس اللولبية منفذة بأسلوب هندسي تجريدي، في حين الجزء السفلي من الساكف بسيط خالي من الزخرفة.



الصورة رقم129: ساكف دار 19 نهج الإخوة بن المدني

كما نورد هنا نموذج آخر لساكف (أنظر الصورة رقم 130) نجده في الدار رقم 07 زنقة المسك قرب نهج عبدالله باي بمدينة قسنطينة، وهو الآخر يحمل على كابولين، واجهته الأمامية قوامها زخارف هندسية تتألف من معينين تفصل بينهما حشوة دائرية بداخلها نجمة ثمانية شكلت من تداخل مربعين تتوسطها زهرة ثمانية البتلات، ويتكرر منتصف هذه الحشوة على الجانب الأيمن والأيسر من الساكف، بينما الواجهة السفلية فهي بسيطة وخالية من الزخرفة.



الصورة رقم130: ساكف دار 07 زنقة المسك

أما **العتبة السفلى** من الباب فتسمى الأسكفة(تعرف عند العامة في مصر بالبرطاش)، وهي عتبة أرضية المدخل، عبارة عن قطعة حجرية أو رخامية أو خشبية مستطيلة الشكل، قليلة الارتفاع، طولها باتساع فتحة الباب، وعرضها بحدود الإطار الخشبي، وهي تشكل الجزء السفلي الرابع للإطار، وتثبيتها بالأرض يعطي الباب نوعا من المتانة والقوة الإضافية، كما تمنع من تسرب الماء والغبار والحشرات أو غير ذلك إلى داخل المنزل[1].

وفي بعض نماذج الدراسة نجد مجرى ضيق منحدر باتجاه الخارج يسمح بمرور الماء في حالة تنظيف المنزل إلى الخارج، كما هو الحال في بعض أبواب قصر الداي بقلعة مدينة الجزائر، وقصر أحمد باي.

[1])- الثقفي(عبدالله بن عطية)- المرجع السابق،)36-37. أنظر أيضا: قاجة (قاجة أحمد)، المرجع السابق، ص332. 332(محمد عاصم)، معجم المصطلحات، المرجع السابق، ص23. غالب(عبدالرحيم). المرجع السابق، ص515 61. الشهابي(قتيبة)، المرجع السابق،)181.

أما أعتاب الغرف الداخلية الثانوية فترتفع عن أرضية الغرفة بعتبة واحدة في معظم الأبواب، منها الأبواب الثانوية بقصر أحمد باي، ودار بن شريف ودار 26 نهج فلسطين بقسنطينة، وأبواب قصر دار الصوف، وقصر مصطفى باشا، وقصر خداوج العمياء، ودار عزيزة بمدينة الجزائر.

ط/ الكوابل:

كابول، جمعه كوابل أو كوابيل، تعني في اللغة مسند بارز مثبت من طرف واحد، وهو عبارة عن قطعة خشبية مستطيلة الشكل تثبت على الجدران، يكون إما من حجر أو خشب أو من رخام، تعددت استعمالاته في العمارة ليؤدي وظيفة إنشائية، حيث يرتكز في الجدار ليحمل ما فوقه من عناصر مختلفة، حسب الأهمية الإنشائية كما تناقصت أهميته الإنشائية في بعض الأحيان ليكون أقرب إلى العناصر الزخرفية[1].

ويندرج تحت مصطلح الكوابل مسميات أخرى توازيه من حيث المعنى العام، كمصطلح الكرادي، الكباش، والحرمدانات، أو الحرمدالات، أو الخرمدانات، وهي كلمة فارسية أو تركية مؤلفة من مقطعين "حرم" بمعنى حق من حقوق البيت، أو الدار أو البناء، والمقطع الثاني "دان" تعني الشجرة أو الغصن، وهي بذلك تعني الشيء الذي يخرج من المبنى ويكون تابعا له ويتفرع منه نحو الخارج، مثله مثل فرع الشـ [2].

وقد لعبت الكوابيل دورا بارزا في العمارة الإسلامية، واستخدمت في أماكن متعددة، حيث ظهرت بكثرة على واجهاتها الخارجية، إضافة إلى داخل المبنى، تحمل المشربيات والرواشن والألواح الرخامية والحجرية التي تتقدم الشبابيك الخارجية، والأسقف، والسلالم، ودكة المبلغ، وفي حمل سواكف (عتبات) الأبواب، وما يهمنا هنا هو هذا النوع الأخير الذي له علاقة بالأبواب والسلالم.

فقد جاءت كوابيل الأبواب في الجزائر خلال العهد العثماني موضوعة في الجزء العلوي للأبواب، أحدهما في الطرف الأيمن من الساكف والآخر في الجانب الأيسر، وفي بعض الأحيان تكون الكوابيل هذه من غير سواكف، ترتكز الأطراف الداخلية في سمت الجدار، وتبرز أطرافها الخارجية بحوالي 18–20سم، يحفر فيها ثقب يوضع بداخله مدور المصراع لتسهيل حركته أثناء فتحه وغلقه، حيث حظي هذا الجزء باهتمام الصناع، وعملوا على زخرفته ونحته بطريقة جميلة لها نصيبا في تنميق وتزيين المبنى، وهي متعددة الطيات والانكسارات.

[1]– معوض(منصور محمد عبدالرزاق)، الكوابيل في العمائر الإسلامية بالقاهرة منذ بداية العصر المملوكي وحتى نهاية عصر محمد علي دراسة معمارية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة، 2008/1429 11.

[2]– رزق(محمد عاصم)، معجم المصطلحات، المرجع السابق، ص080 0248 253.

يأخذ بروز الكابول شكلا متدرجا مسطحا قائم الزوايا، أو عبارة عن انحناءات وتقوسات داخلية وخارجية على هيئة أنصاف وأرباع دوائر بارزة وغائرة تتناوب مع بعضها البعض بشكل منتظم، أو نظمت بطريقة عشوائية، منها ما شكل من قطعة خشبية واحدة، وأخرى تتركب من عدة قطع، نجدها إما بسيطة ملساء خالية من النقوش والزخارف، وهو النوع الأكثر شيوعا في الأبواب سواء بالجزائر أو قسنطينة، أو كوابل مزخرفة تزينها زخارف محفورة، نفذت بأسلوب الحفر المائل والبارز والغائر، اغلبها أوراق الاكانتس وفروع نباتية رفيعة، أو كوابل ذات زخارف مجسمة لأزهار وفواكه الرمان والعنب وكيزان الصنوبر والبرتقال والليمون والإجاص وغيرها، وظيفتها زخرفية وجمالية، بالإضافة إلى دورها الوظيفي الذي تلعبه في تسهيل حركة فتح وغلق درفتي الباب في بعض المداخل[1].

1-/ الكوابل البسيطة:

عبارة عن كوابل بسيطة(أنظر اللوحة رقم 11) خالية من الزخرفة، تتألف من أرباع دوائر بارزة وغائرة، أو تتشكل من انحناءات متعددة متصاعدة على هيئة زوايا قائمة تزداد في البروز نحو قمة الكابول، زود بعض منها بنتوءات مسننة أو حبيبات صغيرة متراصة مع بعضها البعض، فتحت بها دائرة مفرغة يدور فيها صائر الباب.

	
كابول الدار الحمراء	**قصر جنان حسن**
اللوحة رقم11: كوابل بسيطة	

2- / الكوابل ذات اللفائف الزخرفية:

اعتمد الصانع في تشكيل هذا النوع من الكوابل(أنظر اللوحة رقم12) على تقسيم القطعة الخشبية إلى ثلاثة أجزاء، الأسفل منها اتخذ شكل لفائف ملساء، أو زين الجزء الداخلي من اللفائف بتضليعات يتوسطها مثلث بارز أو زهرة اللوتس، أو زخرفت بالكامل بتضليعات، وهذا الجزء ثبتت فيه قطعة أخرى فتح فيها ثقب دائري يدور فيه صائر الباب، يعلوها الجزء الثالث وهو عبارة عن لوح

[1]- العاضي(أمة الباري محمد) وآخرون، مسح وتوثيق الحرف اليدوية التقليدية في مدينة زبيد التاريخية، المرجع السابق، ص387.

مسطح، حوافه تتشكل من شريط مزدوج على هيئة ضفيرة يحيط بالأجزاء الجانبية الثلاثة من الكابول، ونجد أمثلة هذا النوع كلها في دار صالح باي بقسنطينة التي تعرف باسم دار بن جلو : .

		
دار بن جلول	**دار بن جلول**	**دار بن جلول**
اللوحة رقم12: كوابل ذات لفائف زخرفية		

3-/ كوابيل ذات زخارف نباتية بارزة:

لا تختلف كوابل(أنظر اللوحة رقم13) هذا النوع عن النماذج الأولى، إلا أن انحناءاتها البارزة والغائرة تتميز باتساعها، حفر عليها الفنان زخارف نباتية في شكل أوراق الأكانتس أو فروع نباتية مورقة على هيئة حرف "S" اللاتيني تتقابل فيما بينها مشكلة زخرفة على هيئة قلب، ويتميز هذا النوع عن النماذج السابقة بكون جوانبه زخرفت بفروع لولبية حلزونية مورقة تتفرع عنها مراوح نخيلية مفردة ومزدوجة وأنصافها، ونجد أمثلة هذا النوع في قصر حسن باشا بمدينة الجزائر.

	
قصر حسن باشا	**قصر حسن باشا**
اللوحة رقم13: كوابل ذات زخارف ب	

4-/ الكوابل ذات الزخارف المجسمة:

يتشكل الكابول (أنظر اللوحة رقم14) في هذا النوع من قسمين ثبت كل واحد منهما بالآخر السفلي، يتشكل من انحناءات بارزة وغائرة على هيئة أرباع دوائر تتناوب مع زخرفة على هيئة أسنان أو حبيبات صغيرة تتسع وتضيق هذه الانحناءات من كابول إلى آخر، تبرز منها زهرة مجسمة كزهرة الرمان أو أزهار رباعية أو مركبة، أو تبرز منها فواكه وثمار مختلفة، كفاكهة الإيجاص والعنب

وكيزان الصنوبر، أما القسم العلوي من الكابول فهو مزخرفة بضفيرة مزدوجة تحيط به من ثلاث جهات أو تتصدر الواجهة الأمامية فقط.

		
قصر الباردو	**دار عزيزة**	**قصر جنان بابا حسان**
		
عزيزة	**دار عزيزة**	**دار عزيزة**

اللوحة رقم14: كوابل ذات زخارف مجسمة

3/الأنماط العامة للأبواب بالجزائر خلال العهد العثماني:

تمثل الأبواب أكثر التحف الخشبية التي لا تزال موجودة بعمائر الجزائر خلال العصر العثماني، ففي مدينة الجزائر نجد عدة أمثلة نذكر منها: الباب الرئيسي للقلعة، أبواب قصر حسن باشا، قصر الباردو، قصر مصطفى باشا، الدار الحمراء، دار خداوج العمياء، قصر جنان حسان، وأبواب الجامع الجديد وغيرها.

وبمدينة قسنطينة يعد قصر أحمد باي أكثر المعالم التي لا تزال تحتفظ بأبوابها الخشبية الأصلية، حيث نجد فيه عددا معتبرا من الأبواب، تشهد على تنوع كبير في شكلها وزخرفتها، كما يحتفظ جامع سيدي الكتاني بعدة نماذج، ونفس الأمر بالنسبة لأحد أبواب الجامع الكبير المحفوظ بالمتحف الوطني سيرتا، وباب زاوية بن عبد الرحمن باش تارزي، وابواب عدة مساكن على غرار دار الدايخة بنت الباي، ودار بن شريف، ودار بن جلول، وغيرها.

وقد جاءت هذه الأبواب تتشابه فيما بينها إلى درجة كبيرة، سواء من حيث الشكل العام أو الزخرفة، فهي إما من مصراع واحد زود بإطار وحاجب أو من غيرهما، قد تفتح فيه خويخة أو من دونها، وقد تفتح في جزئها العلوي نافذة صغيرة أو نافذتان تشغلها قضبان معدنية أو من دونها، وإما

أبواب من مصراعين، قد تفتح فيها خويخة واحدة أو خويختين، أو من دونهما، وقد تفتح فيها نافذة أو نافذتان إذا ما كانت تشغل المدخل الرئيسي الخارجي للمبنى، أو من دون نوافذ، تتفاوت مقاساتها من باب إلى آخر.

أما من الناحية الزخرفية فإنها تتميز بإتباع نفس الأساليب التقنية، والمتمثلة في أسلوب الحفر بأنواعه المختلفة، والتلوين، وفي حالات قليلة استخدم أسلوب الخرط في إقامة شباك في الجزء العلوي من الباب، كما استخدمت طريقة التجميع والتعشيق في وضع حشوات ذات أشكال هندسية مضلعة، وقد يصفح الباب جزئيا أو كليا بصفائح معدنية، خاصة إذا ما تعلق الأمر بالأبواب الرئيسية الخارجية.

بينما المواضيع الزخرفية وعناصرها والى جانب الحشوات التي نسقت في صور هندسية مختلفة كالمستقيمات والمربعات والمعينات، زخرفت بعض الأبواب بمواضيع نباتية تتألف من سيقان وفروع مورقة ومزهرة في أغلبها رسمت عن طريق تقنية الصباغة، وفي بعض منها بالحفر البارز والمائل والغائر وان كانت قليلة، وفي نموذجين فريدين بكل من قصر احمد باي وزاوية باشا تارزي بقسنطينة نجد في أحد الأبواب بهما كتابة منقوشة بخط الثلث.

وإذا كانت هذه هي السمات العامة للأبواب الخشبية بالجزائر خلال العهد العثماني فإنه يمكننا أن نخلص إلى تمييز عدة أصناف منها نوردها في الجدول التالي:

	أصناف الأبواب	المعالم
أبواب ذات مصراع واحد	أبواب ذات مصراع واحد من غير خويخة.	وهو النوع الأكثر استخداما نجده في الغالب يشغل الفتحات الثانوية للغرف والممرات ومرافق المعيشة وغيرها. من أمثلتها: عدة أبواب بقصر حسن باشا وقصر جنان حسان، ودار الصوف، قصر مصطفى باشا، قصر الباردو، عدة أبواب بقصر أحمد باي، وأبواب زاوية باش تارزي، وباب بدار بن جلول ودار بن شريف بقسنطينة.
	أبواب ذات مصراع واحد بخويخة.	من أمثلتهما نجده في دار الصوف وقصر حسن باشا ودار الحمراء مصطفى باشا
	أبواب ذات مصراع واحد وإطار عريض ثابت.	يوجد هذا النمط غالبا في الأبواب الرئيسية الخارجية للمعالم، من أمهما نذكر: الباب الرئيسي باب قصر مصطفى باشا، دار عزيزة، الدار الحمراء، دار خداوج

		العمياء، دار القاضي، دار الصوف بمدينة الجزائر، دار بن شريف بمدينة قسنطينة.
	أبواب ذات مصراع واحد بخويخة وإطار عريض ثابت.	يوجد في المدخل الرئيسي لكل من قصر مصطفى باشا ودار الصوف.
	أبواب ذات مصراع واحد محاطة بالخرط من ثلاثة جهات	باب ثانوي بقصر أحمد باي بقسنطينة.
أبواب ذات مصراعين	أبواب ذات مصراعين من غير خوخة	أبواب ثانوية بقصر حسن باشا مدينة الجزائر، أبواب جامع سيدي الكتاني، باب مدرسة سيدي الكتاني، الباب الرئيس وابواب الغرف بدار بن شريف، أبواب ثانوية بقصر أحمد باي بقسنطينة.
	أبواب ذات مصراعين بخوختين	أمثلته كثيرة نجدها في الغالب بالقصور، مثل أبواب الغرف الرئيسية بكل من قصر حسن باشا قصر مصطفى باشا قصور حصن 23، قصر جنان حسان، قصر خداوج العمياء، دار الصوف، الدار الحمراء، قصر أحمد باي بقسنطينة، باب بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر.
	أبواب ذات مصراعين من خويخة واحدة	الباب الرئيسي لقلعة مدينة الجزائر، وباب بقصر الباردو.
	أبواب ذات مصراعين محاطة بإطار من الخرط من ثلاثة جهات	باب ثانوي بقصر أحمد باي بقسنطينة وكان يوجد نموذج يشبهه في مدرسة سيدي الكتاني من جهة المقبرة
	أبواب ذات مصراعين مصفحة بالمعدن	الباب الرئيسي لقلعة مدينة الجزائر، باب درب بن شريف، باب دار بن شريف، باب دار 8نهج خراب السعيد ودار نهج عبدالله باي، ودار 13 شارع سيدي نمديل، دار نهج الاخوة مخلوف بمدينة قسنطينة.

/ نمط الأبواب ذات مصراع واحد:

-1/ أبواب ذات مصراع واحد من غير خويخة:

النموذج الأول:

المعلم: قصر أحمد باي **العرض الكلي:** 1,42: **ارتفاع الدفة:** 1,94:
سمك الباب: 5,5سم **الدفة الدفة:** 1,20:
موقع الباب: جناح حديقة البرتقال **سمك الإطار:** 8سم **ارتفاع الفتحة:** 1,87:
الارتفاع الكلي: 2,07: **عرض الإطار:** 19سم **عرض الفتحة:** 97سم





اللوحة رقم5 : باب بقصر أحمد باي

الوصف:

يعد هذا الباب(أنظر اللوحة رقم15) أحد الأبواب الخارجية الثانوية بقصر أحمد باي، وهو يقع عند السلم المؤدي إلى الطابق العلوي جنا حديقة البرتقال، يشرف على الجهة الشمالية الغربية للقصر، يغلق على فتحت مستطيلة، والباب يتشكل من مصراع واحد يفتح نحو الداخل، وهو في غاية الروعة والجمال، حيث يتميز عن باقي أبواب القصر بوجود إطار خشبي يحاكي شكله الأطر الرخامية للأبواب الأخرى بالقصر، يتشكل هذا الإطار من عقد نصف دائري يتوسط مفتاحه زهرة الأقحوان، يقوم العقد على عضادتين استخدم الفنان في تزيينهما وزخرفتهما اللون الأحمر والأصفر والأخضر وتقنية التنقيط، ويعلو العقد كوشتان قسمهما الفنان إلى مثلثين متناظرين.

أما دفة الباب أو مصراعه، فقد استخدم الصانع في تشكيله تقنية المعقلي القائم التي تعتمد على الحشوات المستطيلة الأفقية والرأسية المتداخلة المتقاطعة فيما بينها، يتوسطها مربع بداخله زهرة ثمانية البتلات غائرة، بينما المستطيلات يتوسطها معين أو اثنين بداخلها زهرة رباعية الفصوص، وقد أحيطت دفة الباب بحشوات مربعة تتوسطها زهرة عباد الشمس التي رسمت بشكل هندسي، تتناوب الحشوات المربعة مع حشوات مستطيلة قوامها زخارف متنوعة منها أوراق حلزونية معقوفة الطرف على شكل حرف "و"، أو فروع نباتية متداخلة تنتهي بأوراق ومراوح نخيلية، أو قوامها أنصاف زهرة الأقحوان تنموا منها فروع ملتفة مورقة تنتهي بزهرة القرنفل وأوراق معقوفة النهاية، أما الحشوة الأخرى فقوام زخارفها زهرة مركزية ثمانية البتلات، تنموا منها فروع رفيعة ملتفة حلزونية مورقة تنتهي بزهرة القرنفل.

يحتوي المصراع على مطرقة نحاسية ثبتت في العوارض العليا الفاصلة بين الحشوات الخارجية وزخرفة المعقلي تأخذ شكل حلقة لوزية ثبتت بأرضية زخارفها نباتية مفرغة وهذه الأخيرة ثبتت بالباب بواسطة مسامير.

أما من الداخل، فالباب بسيط الشكل، خالي من الزخرفة، عبارة عن حشوات مربعة ومستطيلة ذات أحجام مختلفة جمعت بتقنية النقر واللسان، كما زود بمزلاج معدني رفيع.

النموذج الثاني:

المعلم:	قصر أحمد باي	**العرض الكلي:**	1,20:	**ارتفاع الدفة:**	1,96:
		سمك الباب:	4 سم	**الدفة الدفة:**	4 سم
موقع الباب:	جناح حديقة البرتقال	**سمك الإطار:**	7سم	**ارتفاع الفتحة:**	1,87:
الارتفاع الكلي:	2,06	**عرض الإطار:**	9سم	**عرض الفتحة:**	1,03:





اللوحة رقم6 : باب بقصر أحمد باي

الوصف:

يوجد الباب(أنظر اللوحة رقم16) في مدخل مقهى الباي بالقرب من كشك الباي، وهو مجلوب من دار صالح باي المجاور لجامع سيدي الكتاني والمعروف حاليا بدار بن جلول، وحسب بعض الدراسات فان الباب كان يحمل في الواجهة الداخلية تاريخ 1186هـ/ 1772([1]) يعد مصراع هذا الباب من أجمل الأبواب الخشبية ليس فقط بقصر أحمد باي، وإنما بالجزائر عامة، فهو يتميز عن غيره من الأبواب بوجود كتابة زخرفية نقشت في الجزء العلوي منه، وهي مكتوبة في خمسة أسطر أفقية داخل خراطيش مدببة الأطراف، نفذت عليها كتابة بارزة بخط الثلث، نصها كما يلي(أنظر الصورة رقم131):

[1])- رشيد (بورويبة)، قسنطينة، المرجع السابق، 141. أنظر أيضا: معزوز (عبد الحق) و درياس (لخضر)) المرجع السابق) 165 .FERAUD, Monographie de Palais de Constantine, op-cit, P33-34. .167



بسم الله الرحمن الرحيم
لمالكه السعادة والسلامة
وطول العمر ما سجعت حمامة(حماية)
وعز لا يخالطه هوان
وأفراح الى يوم القيامة

الصورة رقم131: حشوة كتابية لباب بقصر أحمد باي

والملاحظ على الكتابة أنها جاءت متداخلة ومتراكبة بسبب ضيق المساحة المخصصة لكتابتها مع وجود بعض الظواهر الفنية كالتشعير والترويس، أعطاها ذلك جمالا ورونقا، وبذلك ملأ الصانع المساحة المتبقية، وتخلص من الفراغات بواسطة حركات الشكل، وقد لونت الحروف باللون الأصفر والأرضية بالبني.

والباب يغلق على فتحت مستطيلة الشكل، يتألف من إطار ثلاثي يلتصق به حاجب في هيئة عقد مفصص على جانبيه زهرة الأقحوان المركبة، ويتشكل من مصراع واحد يفتح بداخل الغرفة، يتألف من الناحية الفنية من ثلاث مستويات، المستوى السفلي والعلوي عبارة عن ثلاث حشوات غير منتظمة الأضلع، الوسطى منها شبه مربعة، تضم بداخلها النص الكتابي السابق الذكر، أما الحشوة السفلية فقوامها زهرة ثمانية تنموا منها فروع تلتف بشكل حلزوني تنتهي بزهرة كف السبع، يحيطها إطار مربع زينت أضلاعه بأنصاف الزهرة المركزية، أما أركانه فقد زينت بزخرفة تشبه أضلاع الصدفة، على جانبي الحشوة المربعة حشوة مستطيلة زينت بزخارف على هيئة حرف "s" اللاتيني محاطة بتهشيرات.

أما المستوى الأوسط فشكل بتقنية المعقلي القائم المركبة التي تعتمد على الحشوات المستطيلة الأفقية والرأسية المتداخلة المتقاطعة فيما بينها، يتوسطها مربع بداخله زهرة رباعية البتلات، وقد ملئت المستطيلات الخارجية بزهرة الأقحوان، تنموا منها فروع مورقة معقوفة على هيئة حرف " "، أما المستطيلات الداخلية فيتوسطها معين أحيطت زخرفة المعقلي في زواياه على حشوات في شكل حرف "L"" توجد في زاويته زهرة الأقحوان تنموا منه زخارف الرومي لفروع مورقة وملتفة تنتهي بزهرة القرنفل وكف السبع.

أما بالنسبة للمظهر الداخلي للباب، فهو بسيط وخالي من الزخرفة، تظهر فقط عليه الحشوات على اختلاف أشكالها المستطيلة والمربعة وغير المنتظمة، المنفذة بتقنية المعقلي القائم.

النموذج الثالث:

المعلم: قصر احمد باي **العرض الكلي:** 1,13 **عرض الدفة:** 1

موقع الباب: حديقة النخيل **الارتفاع الكلي:** 1,95 **عرض الإطار:** 7 سم

ارتفاع الدفة : 1,80





اللوحة رقم7 : باب بقصر أحمد باي

الوصف:

يعتبر من بين النماذج(أنظر اللوحة رقم17، الشكل رقم24) التي تميزت بمقاساتها الصغيرة وثرائها الفني والزخرفي المتأثر بطراز عصر النهضة، وهو يقع في أحد مداخل الغرف الصغيرة المطلة على حديقة النخيل، يغلق على فتحة مستطيلة، يتشكل من إطار رباعي، زود بحاجب على هيئة عقد زخرفي دائري متجاوز، توج مفتاحه بزهرة ثمانية البتلات، أما كوشتيه فهي مزخرفة بفروع حلزونية ملتفة مورقة، تنتهي بعض منها بأزهار كف السبع أو أزهار رباعية أو خماسية أو سداسية البتلات.

أما الباب فيتشكل من مصراع واحد يفتح نحو الداخل، قسم زخرفيا إلى ثلاثة مستويات رأسية بواسطة السدايب الخشبية، القسم العلوي والسفلي منه عبارة عن ثلاث حشوات مستطيلة قائمة، الحشوتان الجانبيتان قوام زخارفها زهرة ثمانية مركزية مركبة، على جانبيها الأيمن والأيسر أقواس سهام نظمت في شكل مركب تتخللها عناصر نباتية، أما الحشوة الوسطى فهي عبارة عن زهرة مركبة

محصورة داخل عنصر بيضوي على جانبيها العلوي والسفلي صفان من البتلات، تنموا باتجاه زوايا المستطيل عناصر حلزونية.

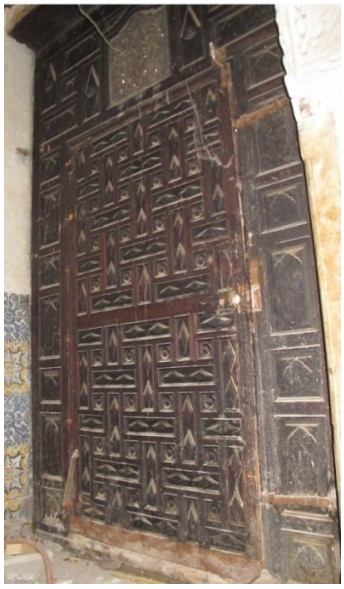
بينما القسم الأوسط من المصراع فيتشكل من مربع بداخله زهرة رباعية مركبة حصرت داخل مربع آخر من الأوراق، تنموا من أضلاعه أقواس سهام مركبة تفصل بينها زهرة كف السبع أو حبيبات متراصة فوق بعضها البعض، تحيط بالمربع المركزي حشوة على شكل حرف اللام المبتدئ(لـ) بداخلها قوس سهام تنموا منه في اتجاهين متعاكسين أغصان متفرعة حلزونية، ينتهي البعض منها بعناقيد عنب.

2-/ أبواب ذات مصراع واحد بخويخة:

النموذج الأول:

المعلم:	قصر حسن باشا	**العرض الكلي:**	1,82:	**عرض الخويخة:**	1,10:
موقع الباب:	مدخل السلم	**سمك الباب:**	9سم	**سمك عتب الخويخة:**	9 سم
الارتفاع الكلي:	2,42	**سمك الاطار:**	9سم	**ارتفاع النافذة:**	35سم
		ارتفاع الخويخة:	1,82:	**عرض النافذة:**	35سم





اللوحة رقم8 : باب ثانوي بقصر حسن باشا

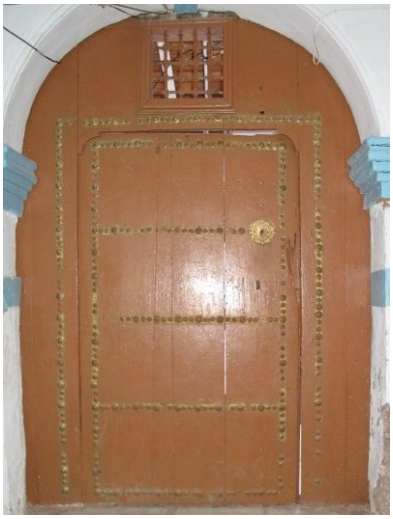
الوصف:

ينفتح الباب على أروقة الطابق الأرضي المؤدية إلى سلالم السقيفة، وهو يغلق على فتحة مستطيلة من غير إطار بخويخة(أنظر اللوحة رقم18)، قسمت الأجزاء الجانبية من المصراع إلى

مستطيلات رأسية تتوسطها أشكال سداسية تتناوب مع مربعات بداخلها معينات نفذت بتقنية الحفر البارز، والجزء العلوي من الدفة قسم إلى ثلاث مناطق، الجانبيتان منها فيها زخرفة المعقلي المؤلف من معينات ومستطيلات قائمة ونائمة تتوسطها معينات بداخلها زهرة مركبة، أما الحشوة المركزية فشكلها مستطيل معقودة من الأعلى بداخلها زخارف مفرغة لعناصر نباتية تتألف من فروع لولبية متداخلة ومتشابكة. يتوسط المصراع خويخة شكلت من المعقلي المؤلف من مستطيلات قائمة ونائمة بداخلها معين أو معينين، يتوسط المستطيلات مربع بداخله زهرة مركبة.

النموذج الثاني:

المعلم: دار بن شريف **العرض الكلي:** 1,82: **عرض الخويخة:** 1,10:
موقع الباب: مدخل داخلي للسقيفة **سمك الباب:** 9سم **ارتفاع النافذة:** 35سم
الارتفاع الكلي: 2,42 **سمك الإطار:** 9سم **عرض النافذة:** 35سم
ارتفاع الخويخة: 1,82:





اللوحة رقم9 : باب بدار بن شريف

الوصف:

يمثل هذا الباب المدخل الداخلي لسقيفة دار بن شريف(أنظر اللوحة رقم19)، وهو ينفتح على الأروقة المحيطة بالصحن، وينغلق على فتحة معقودة بعقد نصف دائري، والباب من مصراع واحد يخلو من الإطار، ثبت من الأعلى والأسفل بلسان اسطواني بأعلى العضادة الخشبية أو الساكف يدور في فرضة، وقد زود بخويخة ثبتت بستة أزواج من المفاصل الحديدية على هيئة حلقات متداخلة، تعلوها نافذة مربعة مزودة بسياج حديدي. وهو من الجهة الخارجية مزين بمجموعة من المسامير المقببة المكوبجة بحجمين وشكلين مختلفين، الصغرى منه تميل إلى التدبيب، والكبرى جاءت على شكل أزهار ثمانية البتلات نفذت بأسلوب التناوب في زخرفة الحافة الداخلية للمصراع

والخارجية للخويخة بصف واحد في كل منها، إضافة إلى ثلاثة صفوف أفقية مقسمة الخويخة إلى أربعة أجزاء، وفي الصف الثالث من المسامير يوجد بالجانب الأيمن منه صفيحة نحاسية مقببة ومسننة يبدو أنها كانت مزودة بحلقة بغرض الطرق على الباب.

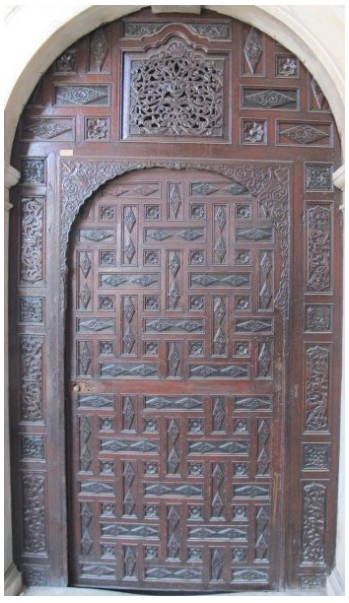
أما الواجهة الداخلية، فقد قسمت إلى حشوات مستطيلة، تم الربط بينها بواسطة النقر واللسان، ثبتت بواسطة عوارض أفقية وعمودية، وفيها يظهر المزلاج الخشبي الموجود بالخويخة بشكله البسيط المشكل من جزئين، احدهما ثابت والأخر متحرك، إلا انه غير مكتمل نظرا لتعرضه للتلف، كما زود الباب بمزلاجين من المعدن علوي وسفلي، يتألف كل منهما من جزئين منفصلين ثابت ومتحرك، أما الثابت فهو على شكل حلقتين ثبتت بمصراع الباب بواسطة مسامير معدنية ينفذ بداخلها الجزء المتحرك من المزلاج وذلك بتحريكه وإدخاله في عروة توجد بالحائط لإحكام غلق الباب. يعتبر هذا النموذج من أكثر الأنواع استخداما في مدينة قسنطينة وفي قصور ودور مدينة الجزائر، مع بعض الاختلافات البسيطة في الأسلوب الزخرفي فقط.

3-/ أبواب ذات مصراع واحد وإطار عريض ثابت:

النموذج الأول:

المعلم: قصر حسن باشا **العرض الكلي:** 1,82: **عرض الخويخة:** 1,10:
موقع الباب: مدخل السلم **سمك الباب:** 9سم **ارتفاع النافذة:** 35سم
الارتفاع الكلي: 2,42 **سمك الإطار:** 9سم **عرض النافذة:** 35سم
ارتفاع الخويخة: 1,82:





اللوحة رقم20: باب بقصر حسن باشا

الوصف:

لا يختلف هذا الباب من حيث الشكل والتقسيم العام عن النموذج السابق إلا في بعض التفاصيل، حيث زخرفت المعينات التي تتوسط المستطيلات والمربعات بزخارف الأرابسك، قوامها فروع أفعوانية متداخلة، أو تنموا من زهرة اللاله، أو من ورقة الأكانتس، متبعة نفس الأسلوب من حيث التقسيم(أنظر اللوحة رقم20).

النموذج الثاني:

المعلم:	قصر مصطفى باشا	**العرض الكلي:**	1,82:	**عرض الخويخة:**	1,10:
موقع الباب:	مدخل السلم	**سمك الباب:**	9سم	**ارتفاع النافذة:**	35سم
الارتفاع الكلي:	2,42	**سمك الإطار:**	9سم	**عرض النافذة:**	35سم
		ارتفاع الخويخة:	1,82:		





اللوحة رقم 2: باب بقصر مصطفى باشا

الوصف:

يربط هذا المدخل بين السلالم والطابق الأول من القصر، وهو يتكرر بمقاسات وأحجام مختلفة بنفس المعلم، وفي كل من دار الصوف وقصر حسن باشا وخداوج العمياء مع بعض الاختلافات البسيطة، والباب(أنظر اللوحة رقم21) يغلق على فتحة مستطيلة، ينفتح لداخل السلالم، يتألف من إطار ثلاثي ثبت من الأعلى والأسفل بلسان اسطواني بأعلى العضادة وهو يدور في فرضة، والإطار قسم إلى قسمين، العلوي يتألف من ثلاث حشوات، الجنابيتان عبارة عن زخرفة

المعقلي القائم، في حين الحشوة الوسطى مربعة الشكل معقودة من الأعلى، وهي تتشكل من زخارف مفرغة قوامها زهرة مركزية لكف السبع أو لورقة من الاكانتس، تتفرع منها سيقان مورقة تنتهي بحلزونات، بينما الجزء السفلي من الإطار يتألف من مستطيلات قائمة بداخلها معينات تتناوب مع مربعات تتوسطها زهرة ثمانية.

أما المصراع فهو مستطيل الشكل، زود بحاجب عقده مستعرض مفصص، نفذت على كوشتيه زخارف بارزة لعناصر نباتية تمتد على جاني العقد، قوامها فروع مورقة تنتهي بشكل حلزوني، أما أرضية الزخارف فقد زينت بتقنية التنقيط. زخارفه تتشكل من زخرفة المعقلي القائم التي تعتمد على مستطيلات قائمة ونائمة تتقاطع وتتداخل فيما بينها بداخلها معين أو معينين، يتوسط المستطيلات مربع بداخله زهرة ثمانية البتلات، وفي وسط الباب توجد حشوة شبه مربعة تشبه الموجودة في الجزء المركزي العلوي من الإطار.

الواجهة الداخلية للباب لا تختلف من حيث التقسيم والوحدات عن الواجهة الخارجية، إلا أنها بسيطة خالية من الزخرفة، وهي تخلوا من المعينات والأزهار.

-4/ أبواب ذات مصراع واحد بخويخة وإطار عريض ثابت:

النموذج الأول:

المعلم: دار الصوف **العرض الكلي:** 3,40: **عرض فتحة الباب:** 1,74:
موقع الباب: المدخل الرئيسي **سمك الباب:** 9سم **ارتفاع الخويخة:** 22
الارتفاع الكلي: 4,15 **عرض الإطار:** 74سم **عرض الخويخة:** 1,19:
ارتفاع فتحة الباب: 2,96:





اللوحة رقم22: باب سقيفة دار الصوف

الوصف:

يتألف الباب(أنظر اللوحة رقم22) من إطار عريض قسم إلى قسمين العلوي نفذ بالخرط المنجور، أما السفلي فيتألف من إطار عريض على جانبيه نافذة مستطيلة بها شباك حديدي، تتوسطهما مطرقة نحاسية مخصصة للفرسان الذين يمتطون الأحصنة، وفي أسفل منها يتوسط الإطار مصراع كبير زخرف بمسامير على ثلاثة جوانب، في الجزء العلوي منه نافذة مستطيلة من شباك حديدي، بينما فتحت خويخة في وسط المصراع أسفل الشباك، وهي محاطة بمسامير نحاسية من جهاتها الأربعة، قسمت إلى ثلاثة صفوف من المسامير نتجت عنها أربعة أقسام أفقية.

النموذج الثاني:

المعلم:	قصر مصطفى باشا	**العرض الكلي:**	2,30:	**عرض الخويخة:**	1,20:
موقع الباب:	المدخل الرئيسي	**سمك الباب:**	8سم	**ارتفاع النافذة:**	34سم
الارتفاع الكلي:	3,40:	**ارتفاع الخويخة:**	22	**عرض النافذة:**	65سم



الصورة رقم32 : باب قصر مصطفى باشا

الوصف:

يتواجد الباب بالمدخل الرئيسي لقصر مصطفى باشا(أنظر الصورة رقم132)، يفتح على فتحة معقودة بعقد منكسر متجاوز، يتألف من إطار عريض يتوسطه مصراع، فتحت في الجزء العلوي منه نافذة مستطيلة بها قضبان حديدية، على جانبيها مطرقة نحاسية مخصصة للفرسان، وقد أحيطت حواف الباب بمسامير مقببة بحجمين مختلفين يتناوبان فيما بينهما، كما فتحت في المصراع خويخة أحيطت هي الأخرى بمسامير وقسمت إلى أربعة مساحات أفقية بواسطة ثلاث صفوف من

المسامير، الصف الأوسط منها في الجانب الأيسر منه توجد صفيحة نحاسية على هيئة زهرة سداسية البتلات ملئت بفروع نباتية جد رفيعة، يعلو إطار الباب سياج من الخرط المنجور.

وقد أشار الأستاذ علي بن بلة بخصوص أبواب هذا القصر على أنها من مادة الأرز، وأنها من صناعة أمين النجارين احمد بن لبلاطشي ونظرا للتشابه والتماثل بين أبواب القصر وأبواب دار الصوف سواء من حيث الشكل وتقاسيمها ونوعية الأساليب الفنية والزخرفية التي نفذت عليها فإنه يمكن القول بانها من صنع نفس الحرفي الذي اشرف على صناعة أبواب الدار. علما بان كلا من القصر ودار الصوف كانا ملكا لنفس الشخص وهو مصطفي باشا، وقد بنيا في نفس الفترة تقريبا، بالإضافة إلى هذا فان باب جامع كتشاوة وزخرفته تمت تحت إشراف وصناعة نفس الشخص[1].

-5/ ابواب ذات مصراع واحد محاطة بالخرط:

النموذج الأول:

المعلم: قصر أحمد باي **الارتفاع الكلي:** 2,20: **ارتفاع الفتحة:** 2,20:

التاريخ: 1826-1834- **العرض الكلي:** 1,43: **عرض الفتحة:** 1,43:

موقع الباب: جناح حديقة البرتقال **سمك الباب:** 5سم





اللوحة رقم23: باب بقصر احمد باي

[1]- علي (بن بلة)) المرجع السابق، ص86 انظرا أيضا: GOLVIN.L, Palais et Demeures, OP-CIT, P.55. KLEIN.H, OP-CIT, P.130.

الوصف:

يقع هذا الباب(أنظر اللوحة رقم23) في المدخل الذي ينفتح على الطابق العلوي بجناح حديقة البرتقال من قصر أحمد باي في نهاية السلم الشمالي الشرقي –الشمالي الغربي، وهو يعد من النماذج الفريدة في شكلها، فهو مشكل من مصراع واحد متحرك بواسطة لسان أسطواني بأعلى العضادة، يدور في فرضة بالعارضة التي تعلو الباب، وهو من غير إطار، على جانبيه يوجد فراغ قسم بواسطة برامق من الخرط الواسع في ما يشبه صفا من الدرابزين.

والواجهة الخارجية من الباب قسمت إلى جزأين، علوي تتوسطه حشوة مستطيلة مخرمة قوام زخارفها زهرة كف السبع المركزية، قاعدتها على هيئة أقواس السهام متدابرة تنموا منها فروع مورقة تلتف بشكل حلزوني لولبي لينتهي بزهرة كف السبع، وقد أحيطت من الأعلى بحشوة مستطيلة مشكلة من انكسارات بارزة وغائرة بالتناوب، تتخللها حزوز تتبع نفس شكل الانكسارات السابقة، ومن أسفل الحشوة المفرغة نجد حشوة مستطيلة تتوسطها زهرة اللاله تنموا منها فروع مورقة ومراوح نخيلية وأنصافها، على جانبي الحشوات السابقة زخرفة المعقلي القائم التي تعتمد على الحشوات المستطيلة القائمة والنائمة بداخلها معين أو معينين يتوسط الحشوات المستطيلة حشوة مربعة بداخلها زهرة رباعية البتلات.

أما القسم السفلي من المصراع فيتشكل من زخرفة المعقلي القائم السابقة الذكر، إلا انه أحيط بحشوات مستطيلة بداخلها زهرة اللاله المركزية تنموا منها فروع ملتفة مورقة متأثرة بطراز الرومي ماعدا السفلية منها تتشكل من انكسارات بارزة وغائرة.

وقد جاءت الزخارف بارزة نفذت على أرضية مسطحة زخرفت بتقنية التنقيط، كما زود المصراع بأشرطة نحاسية وضعت على العوارض الفاصلة بين القسم العلوي والسفلي من المصراع ثبتت بمسامير صغيرة مكوبجة، بالإضافة إلى ذلك نجد مطرقة نحاسية على الجانب الأيمن من المصراع اتخذت شكل حلقة لوزية قاعدتها ذات زخارف مخرمة ثبتت بمسامير رفيعة خالية من الرأس.

أما الوجهة الداخلية فهي بسيطة وخالية من أي مظهر فني أو جمالي، حيث تظهر خلفية الحشوات التي يتشكل منها الباب من دون زخارف أو ألوان، مثلما هو موضح في الصورة التالية: وقد زودت عوارض الباب العلوية والسفلية والتي تفصل بينهما ثبتت بمسامير صغيرة.

/ نمط الأبواب ذات مصراعين:

:-1/ أبواب ذات مصراعين من غير خوخة:

النموذج الأول:

المعلم:	جامع سيدي الكتاني	**العرض الكلي:**	1,42:	**عرض الدفة:**	2,25:
موقع الباب:	بيت الصلاة	**سمك الباب:**	8سم	**سمك الخشم:**	3سم
الارتفاع الكلي:	2,25:	**ارتفاع الدفة:**	72سم	**عرض الخشم:**	5سم



اللوحة رقم24: باب بيت الصلاة بجامع سيدي الكتاني

الوصف:

ينفتح هذا الباب(أنظر اللوحة رقم24، الشكل رقم26) على بيت الصلاة بجامع سيدي الكتاني، عددها أربعة، وهي كلها متماثلة في الشكل والزخرفة والمقاسات، كما أنها تتميز عن الكثير من الأبواب المدروسة من حيث تشابه وجه الباب مع ظهره، سواء من حيث الزخارف أو التقسيمات، يتشكل من مصراعين قسمت واجهته إلى مستويين، السفلي يمثل باب الخويخة وهي مصمت وغير نافذ، يحيط به عقد مفصص، على هيئة حاجب زينت كوشتي العقد بزهرة الأقحوان، أما مفتاح العقد فتزينه ورقة رمحية، وعلى منبتي العقد زهرة رباعية صغيرة، كما قسمت كل دفة إلى أربعة أجزاء بواسطة ثلاثة صفوف من مسامير نحاسية بحجمين وشكلين مختلفين بالتناوب، الصغرى دائرية مدببة، أما الكبرى فعبارة عن أزهار ثمانية الفصوص تعمل على المحافظة على الباب إلى جانب إعطائه مسحة فنية وجمالية.

أما القسم العلوي قوامه مربع مركب، زواياه الأربعة يتوجها مربعات صغيرة تتوسطها زهرة الأقحوان، وبداخل المربع الكبير نجمة ثمانية شكلت بمربعين متداخلين تتوسطها زهرة الأقحوان، نفذت الأشكال الهندسية في هذا القسم بواسطة السدايب الخشبية المثبتة على الباب.

وقد زود الباب بخشم عبارة عن وتد خشبي نصف دائري ملفوف، يحتوي في جزئه الأوسط على زهرة رباعية بأعلاها وأسفلها أزهار كأسية متدابرة تتكرر في طرفي الخشم.

النموذج الثاني:

المعلم:	دار بن شريف	**العرض الكلي:**	1,82:	**سمك الخشم:**	6سم
موقع الباب:	المدخل الرئيسي	**سمك الباب:**	9 سم	**عرض الخشم:**	10سم
الارتفاع الكلي:	2,80	**ارتفاع الدفة:**	2,80	**عرض النافذة:**	30سم
		عرض الدفة:	90	**سمك الإطار:**	9 سم





اللوحة رقم25: باب المدخل الرئيسي لدار بن شريف

الوصف:

يقع هذا الباب(أنظر اللوحة رقم25) في المدخل الرئيسي لدار بن شريف بقسنطينة، وهو يتشكل من مصراعين يتحركان بواسطة لسان اسطواني بأعلى الساكف يدور في فرضة بالساكف الذي يعلو هيكل الباب، وقد قسم كل منهما إلى ستة أجزاء مستطيلة بواسطة خمسة صفوف من مسامير دائرية ذات أخاديد، كما زود كل مصراع بشباك حديدي، أحيط هو الآخر بمسامير نحاسية

صغيرة الحجم على شكل زهرة سداسية البتلات تعمل على المحافظة على الباب وتعطيه منظرا زخرفيا وجماليا.

يفصل بين المصراعين خشم مثبت بالمصراع الأيمن بالنسبة للداخل، وهو عبارة عن وتد خشبي زين بضفيرة مزدوجة، زين طرفاه والجزء الأوسط منه بزهرة ثمانية البتلات، تكتنفها من الأعلى والأسفل بشكل متدابر زهرة اللاله.

أما الواجهة الداخلية فيتشكل كل مصراع من ثلاثة ألواح عمودية من الأسفل إلى الأعلى، جمعت بتقنية النقر واللسان، وقد ثبتت ببعضها البعض بواسطة تسع عوراض خشبية مشكلة ثماني إطارات مستطيلة، وكل من المصراعين يحتويان على مزلاج خشبي.

النموذج الثالث:

المعلم:	جامع سيدي الكتاني	**العرض الكلي:**	1,14:	**قطر عقد الإطار:**	87سم
موقع الباب:	مدخل المئذنة	**سمك الباب:**	5سم	**ارتفاع الدفة:**	1,80:
الارتفاع الكلي:	1,93:	**سمك الإطار:**	10سم	**عرض الدفة:**	51سم





اللوحة رقم26: باب مئذنة جامع سيدي الكتاني

الوصف:

يقع هذا الباب(أنظر اللوحة رقم26) في الزاوية الشمالية الشرقية من الطابق العلوي بجامع سيدي الكتاني، ومنه يتم الوصول إلى المئذنة، وهو مشابه لباب مقصورة الإمام من حيث الشكل العام إلا أن الاختلاف بينهما يكمن في توزيع الحشوات وشكلها، وهو ذو شكل بسيط وحجم صغير، يتألف

من درفتين كل منهما تنقسم إلى ثلاث مناطق، قوام زخارفها المعقلي القائم، يتألف من مستطيلات مشطوفة الأركان والزوايا، يتوسطها مربع بداخله أزهار سداسية مركبة، والجزء العلوي والسفلي من الباب يحتوي على حشوة مستطيلة، العلوية قوام زخارفها زهرة كف السبع مركزية تنموا منها أوراق طولية معقوفة متصلة ببعضها البعض بأسلوب الرومي، في حين السفلية تتألف من مستطيلين يشبهان الأمثلة السابقة، أما الواجهة الداخلية للباب فهي الأخرى بسيطة وخالية من الزخرفة.

النموذج الرابع:

المعلم:	قصرأحمد باي	**العرض الكلي:**	1,23:	**ارتفاع الدفة:**	1,98:
موقع الباب:	الجناح الشتوي	**سمك الباب:**	4,5سم	**عرض الدفة:**	55سم
الارتفاع الكلي:	2,04:	**سمك الإطار:**	6سم		





اللوحة رقم27: باب بقصر أحمد باي

الوصف:

يقع هذا الباب(أنظر اللوحة رقم27، الشكل رقم25) في الجناح الشتوي من القصر في الجهة الجنوبية الشرقية، وهو عبارة عن باب ثانوي يفتح على غرفة داخلية، شكله مستطيل يتألف من مصراعين يحيط بهما إطار ثلاثي، قسم كل مصراع إلى خمس حشوات بواسطة السدايب الخشبية، الحشوتان العلوية والسفلية عبارة عن شريط من المفروكة اتخذ شكلا صليبيا معكوفا على شكل حرف"T" اللاتيني، يتقابل مع مثيله بطريقة عكسية مشكلا نجمة سداسية تتوسطها زهرة ثمانية، تليهما حشوتان متماثلتان في الشكل والزخرفة، تتألف كل واحدة منهما من حشوة على شكل علامة (+)

بداخلها زخرفة المفروكة، وعلى الجوانب الأربعة يوجد مربع بداخله زخرفة المفروكة، في حين الحشوة المركزية لا تختلف عن الحشوات المربعة الصغيرة إلا أنها أكبر حجما، وقد تخللت الفراغات فروع حلزونية رفيعة مورقة، في حين النجمة الثمانية توسطتها نجمة أخرى شكلت بتداخل مربعين، توسطتها زهرة ثمانية تنموا منها أربعة أوراق.

النموذج الخامس:

المعلم باب جامع الكبير بقسنطينة **الارتفاع الكلي** 1,93م **ارتفاع الدفة** 1,93م

موقع الباب متحف الوطني سيرتا **العرض الكلي** 1,15 **عرض الدفة** 57 سم



الصورة رقم33 : باب الجامع الكبير بقسنطينة

الوصف:

يوجد هذا الباب(أنظر الصورة رقم133) بالمتحف الوطني سيرتا بقسنطينة، وقد كان في الأصل بالجامع الكبير بقسنطينة، دون أن نعرف موقع الباب بالضبط، وهو يتشكل من مصراعين متشابهين من حيث الشكل والزخرفة، كل واحد منهما قسم إلى خمس حشوات، العلوية والسفلية عبارة عن حشوات مستطيلة تتوسطها زخرفة المفروكة، بينما الحشوات الوسطى جاءت متماثلة، شكلت بواسطة تقنية السدايب الخشبية، اتخذت شكلا متعامدا على هيئة علامة (+)، وغطيت الفراغات الناتجة عن ذلك التعامد بمربعات ملئت بزخرفة المفروكة.

وقد زود المصراع الأيمن بأنف عبارة عن وتد خشبي مربع يمتد من أسفل إلى أعلى الباب، يتوسطه وتد آخر لولبي الشكل، زخرف الجزء العلوي والسفلي والأوسط منه بزهرة ثمانية البتلات، نجد في أعلاها وأسفلها زهرة اللاله المتدابرة من حيث الوضعية.

النموذج السادس:

المعلم:	جامع سيدي الكتاني	**العرض الكلي:**	1,25:	**ارتفاع الدفة:**	1,81:
موقع الباب:	مدخل المقصورة	**سمك الباب:**	5سم	**عرض الدفة:**	51سم
الارتفاع الكلي:	1,94:	**سمك الإطار:**	10سم	**عرض الخشم:**	6,5سم
		قطر عقد الإطار:	87سم	**سمك الخشم:**	4سم



الصورة رقم34 : باب مقصور جامع سيدي الكتاني

الوصف:

ينفتح هذا الباب(أنظر الصورة رقم134، الشكل رقم27) على مقصورة الإمام، وهي عبارة عن غرفة تقع إلى جانب بيت الصلاة بجامع سيدي الكتاني، يتشكل من إطار ثلاثي ثابت، زود بحاجب على هيئة عقد نصف دائري متجاوز مسنن مزدوج ومهشر، محاط بفروع نباتية مورقة ملتفة تنموا منها زهرة كف السبع، وفي كل من منبت العقد ومفتاحه نجد زهرة رباعية البتلات، وفي كوشتي العقد زهرة الأقحوان، ويحيط الحاجب زخارف محفورة على شكل جديلة في جزئه السفلي، أما الجزء العلوي فقوام زخارفه فروع نباتية تتخلل العقد، ويلعب هذا الحاجب دور الحاجز يخفي خطوط الالتصاق الناتجة عن التقاء والتصاق الباب بالإطار.

للباب درفتين متحركتين، قسمت كل واحدة منهما إلى ثلاث مناطق، قوام زخارفها المعقلي القائم، بداخل المستطيلات معينات بداخلها وريدات رباعية، تتوسط المستطيلات مربعات لأزهار مركبة سداسية البتلات، والباب من الأعلى والأسفل به حشوة مستطيلة تتخللها معينات، يغطي الفراغ

الفاصل بين الدفتين خشم لولبي تتوسطه زهرة رباعية تكتنفها من الأعلى والأسفل زهرة اللاله، ويتكرر نفس العنصر على طرفي الخشم.

والشيء المميز في هذه الباب أن الواجهة الداخلية للدفتين لا تختلف عن الواجهة الخارجية، سواء من حيث الشكل أو الزخارف، عكس ما هو معهود في النماذج الأخرى.

النموذج الثامن:

المعلم:	دار بن شريف	**العرض الكلي:**	1,30:	**سمك الباب:**	3سم
موقع الباب:	الطابق الأرضي	**ارتفاع الدفة:**	2,05:	**عرض الخشم:**	3سم
الارتفاع الكلي:	2,19:	**عرض الدفة:**	59سم		



الصورة رقم35 : باب بدار بن شريف



الصورة رقم36 : باب بدار بن شريف

الوصف:

ينفتح هذا الباب (الصورة رقم135) على الغرفة الجنوبية الشرقية بالطابق الأرضي لدار بن شريف، وبالنظر إلى ميزته وخصوصيته فضلنا إدراجه ضمن نماذج الدراسة، وإن كنا لم نتمكن من تصويره من الداخل لعدم السماح لنا بذلك من قبل سكان هذا الجزء من الدار، وهو يتشكل من إطار ثلاثي، زود بحاجب على هيئة عقد مستعرض زخرفي، حافته شكلت بزخارف على هيئة حرف "S" اللاتيني، تتوج مفتاحه ورقة الاكانتس، بينما الباب يتشكل من مصراعين، زود الأيسر بخشم يتألف من وتد خشبي، يعلوه وتد آخر نصف اسطواني أملس، الجزء العلوي والأوسط والسفلي يحتوي على

زهرتين لزهرة اللاله متدابرتين، تفصل بينهما زهرة ثمانية البتلات. وقد قسم الصانع كل مصراع إلى ثلاث حشوات مربعة ومركبة، نفذت بتقنية السدايب الخشبية، تتوسطها زهرة ثمانية البتلات، حصرت داخل مربع، تنموا في منتصف أضلاعه أنصاف الزهرة السابقة الذكر، يحيط به مربع آخر أضلاعه مقوسة، وقد أطرت الحشوات الثلاث من أعلى وأسفل المصراع بحشوة مستطيلة حفرت بداخلها ثلاث معينات.

ويوجد نموذج (أنظر الصورة قم136) مشابه له إلى حد كبير بنفس الدار ولا يختلف عنه إلا في الحشوات التي تزين مصراعي الباب، والتي شكلت في هذا الباب بواسطة زخرفة المعقلي القائم الذي يعتمد على حشوات مستطيلة ونائمة تتداخل وتتقاطع فيما بينها بداخلها معينات، تتوسط الحشوات المستطيلة حشوة مربعة في مركزها زهرة ثمانية البتلات، كما أصبحت الحشوتان المستطيلتان العلوية والسفلية في هذا الباب مشكلة من معينين بدلا من ثلاثة كما هو الحال في النموذج السابق.

النموذج التاسع العاشر:

على الرغم من أننا لم نتمكن من أخذ مقاسات هذا الباب والباب الذي يليه لكون المعلم يخضع لترميمات مما دفع بالقائمين على نقلهما إلى مخزن لم نتمكن من زيارته، إلا أن خصوصيتهما الجمالية والزخرفية دفعتنا إلى تقديمهما في هذه الدراسة.



الصورة رقم37 : باب زاوية باش تارزي



الصورة رقم 38 : باب بزاوية باش تاريز

فأما بالنسبة **للباب الأول** (أنظر الصورة رقم137) فهو يعتبر من الأبواب المتميزة بنوعية زخارفها التي جمعت بين الزخارف النباتية والهندسية، وبين تقنيات الزخرفة والتشكيل المتنوعة، حيث

استخدم تقنية المعقلي القائم والمفروكة، والباب يغلق على فتحة مستطيلة، يتشكل من إطار ثلاثي زودت بحاجب ذو عقد دائري متجاوز مفصص، زخرفت جميع أجزاء العقد بزخارف الأرابسك قوامها فروع حلزونية مورقة متصلة ببعضها البعض تتجه نحو الأعلى مرة ونحو الأسفل مرة أخرى، يتوسط منابت العقد ومفتاحه زهرة متعددة البتلات.

وللباب مصراعين يفتحان على داخل بيت الصلاة، يتألف كل منهما من خمس مناطق رأسية، السفلية والعلوية تتشكلان من حشوة مستطيلة بداخلها معينيين تفصل بينهما زهرة متعددة البتلات، أما الحشوة التي تليها فتتشكل من عنصر هندسي مركب، عبارة عن مربع خارجي وآخر داخلي مثمن الشكل منتظم الأضلاع والزوايا، قسم إلى ثماني أشكال رباعية غير منتظمة ذات طرف مدببة تأخذ شكل لوزات الطبق النجمي، تتوسط اللوزات زهرة عباد الشمس منفذة بطريقة هندسية، أو فروع نباتية مورقة على هيئة حرف "S" اللاتيني متقابلة مشكلة زخرفة على شكل قلب، يتوسط الحشوة بكاملها شكل ثماني بداخله زهرة الأقحوان، بينما الأركان الأربعة للمربع الخارجي شكلت فيها مثلثات مركبة.

أما الجزء الأوسط من المصراع، فيتشكل من زخرفة المعقلي القائم على المستطيلات القائمة والنائمة، تفصل بينها مربعات صغيرة، حصرت بداخل المستطيلات معينات، تفصل بينها زهرة متعددة البتلات، كما زينت المربعات بنفس الزهرة، يتوسط زخرفة المعقلي مربع كبير الحجم نفذ عليه بالحفر البارز نافورة تنموا منها فروع مورقة حلزونية ترتفع نحو الأعلى أو متساقطة نحو الأسفل، لتملأ الفراغات ومحيط المربع بكامله.

وقد زود الباب بانف أو خشم بالمصراع الأيمن وهو عبارة عن وتد لولبي جزؤه العلوي والسفلي والأوسط تزينه زهرة متعددة البتلات بأعلاها وأسفلها فروع نباتية على هيئة حرف "S" اللاتيني، وهي متقابلة مشكلة زخرفة على هيئة قلب وقد نفذت الزخارف بتقنية الحفر البارز والمائل والغائر.

أما **الباب الثاني**(أنظر الصورة رقم138) فهو يتميز عن بقية النماذج السابقة بالحاجب الذي زود بأسماء الصحابة رضوان الله عليهم إلا أنه –وللأسف الشديد– تعرضت درفتاه للتلف وعوضتا بدرفتين حديثتين، غير أن الزخارف الموجودة في الحاجب وإطار الباب ذات أهمية بالغة ارتأينا تناوله وعدم استبعاده من الدراسة، حيث يتشكل الباب من إطار ثلاثي زود بحاجب ذو عقد زخرفي حوافه اتخذت شكل حلزونات، غطيت كوشتاه والأجزاء السفلية منه بزخارف الأرابسك قوامها فروع نباتية حلزونية مورقة، يتخللها في الكوشة الأولى اسم كل من الصحابيين الجليلين أبو بكر وعثمان، أما الكوشة اليسرى فيوجد بها اسم كل من عمر وعلي رضي الله عنهما، وقد حصرت هذه الأسماء

داخل دوائر مفصصة، كما يتوسط مفتاح العقد مربع كتب بداخله كلمة "البركة"، وهي منفذة بأسلوب الحفر البارز، في حين استخدم خط الثلث في نقش أسماء الصحابة رضوان الله عليهم، بينما استعمل الخط الكوفي الهندسي في نقش كلمة "بركة"، وقد جاءت هذه الكتابات خالية من الاعجام.

النموذج الحادي عشر:

المعلم:	جامع كتشاوة	**سمك الباب:**	8	**عرض الدفة:**	80-90
الارتفاع الكلي:	313	**سمك الإطار:**	8سم	**ارتفاع الدفة:**	3,13
العرض الكلي:	195	**عرض الإطار:**	13	**عرض الأنف:**	12 سم
				سمك الأنف:	7سم



الصورة رقم39 : باب جامع كتشاوة

الوصف:

يوجد هذا الباب(أنظر الصورة رقم139) حاليا في المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر، وهو يعتبر تحفة فنية وزخرفية غاية الجمال والروعة، بزخارفه المتأثرة بالطراز الرومي، يخلو من الإطار ثبت من الأعلى بلسان أسطواني يدور في فرضة الكابول، يتألف من مصراعين متماثلين في الشكل والزخرفة، كل منهما قسم إلى خمسة أقسام بواسطة السدايب الخشبية، الحشوة الأولى والخامسة عبارة عن حشوات مستطيلة قسمت بدورها إلى ثلاثة أجزاء اتخذت شكل مثلثات رصت بوضعيات مختلفة بعض أضلاعها متعرجة توسطتها زخارف نباتية قوامها فروع نباتية متداخلة ومتشابكة، اما الحشوة الثانية فشكلها شبه مربع، الجزء العلوي منها معقود على كوشتيه زخرفة تشبه العناصر الزخرفية الموجودة بالحشوة السابقة، في حين الجزء الداخلي للمربع فيتوسطه مربع آخر يتخذ نفس شكل المربع الأول، بداخله زخرفة على هيئة كأس ذات قاعدة رشيقة تنموا منه

وتتساقط فروع مورقة رفيعة تنتهي بأزهار الورد نفذت بالأسلوب الطبيعي يتوسط بدن الكأس كتابة نصها: "ما شاء الله" خالية من الاعجام رافقتها مراوح نخيلية، يفصل المربعين عن بعضهما البعض زخارف الرومي عبارة عن فروع مورقة رشيقة تتفرع بطريقة عكسية إلى الجهة اليمنى تارة وإلى اليسرى تارة أخرى حلزونية النهاية، أساسها ورقة الأكانتس وأنصافها تخللت زواياها الأربعة زهرة اللاله.

أما الحشوة المركزية من المصراع فاتخذت شكل مربع منتظم تتوسطه دائرة شكلت بأوراق الأكانتس تخللتها في منتصف أضلاع المربع زخرفة تشبه الصدفة، في حين الجزء المركزي من الدائرة فقوامه زهرة دوار الشمس المنفذة بأسلوب هندسي، وقد تخللت تضليعاتها المتعرجة معين صغير في كل ضلع، يوجد في مركز الزهرة قطعة دائرية من النحاس الأصفر.

بينما الحشوة الرابعة من المصراع فلا تختلف كثيرا من حيث الزخارف والتقسيم العام عن الحشوة الثانية إلا في الجزء المركزي حيث عوض الكأس بباقة من الأزهار التي تم ربطها بخيط رفيع نفذت بالأسلوب الطبيعي.

وقد زود المصراع الأيمن من الباب بأنف يفصل بين دفتي المصراعين حفرت عليه فروع رفيعة مورقة من الأكانتس وأنصافها تمتد في اتجاهين متعاكسين.

2-/ أبواب ذات مصراعين بخوختين:

النموذج الأول:

المعلم:	قصرأحمد باي	**العرض الكلي:**	1,63	**ارتفاع الدفة:**	3,14:
موقع الباب:	غرفة فاطمة بنت الباي	**سمك الباب:**	4 سم	**عرض الدفة:**	82سم
الارتفاع الكلي:	3,14	**سمك الإطار:**	7 سم	**ارتفاع الخويخة:**	1,86:
		عرض الإطار:	9سم	**عرض الخويخة:**	64سم





اللوحة رقم28: باب بقصر أحمد باي

الوصف:

يقع هذا الباب(أنظر اللوحة رقم28) في غرفة فاطمة بنت الباي بالطابق العلوي من جناح حديقة البرتقال بقصر أحمد باي بقسنطينة، وهو ينغلق على فتحة معقودة بعقد منكسر متجاوز، والباب يخلو من الإطار، يتشكل من مصراعين في منظره الخارجي ثبتت من الأعلى والأسفل بلسان اسطواني بأعلى الكابول يدور في فرضة، قسم كل مصراع إلى قسمين، السفلي عبارة عن باب صغير في شكل خويخة، بينما القسم العلوي أصغر من السفلي، وكلاهما زين بتقنية المعقل القائم على الحشوات المستطيلة النائمة والقائمة، التي تتداخل فيما بينهما، تتوسط الحشوات المستطيلة حشوة مربعة، وقد لونت هذه الحشوات بالألوان المائية مستخدما الفنان اللون الأخضر والأزرق

والأحمر والوردي، ورسم عليها باللون الأسود زخارف نباتية رفيعة مختلفة تختلف من حشوة إلى أخرى.

ونفس الأمر بالنسبة **للواجهة الداخلية**، فقد زين الباب بحشوات مماثلة لحشوات الواجهة الخارجية ،سواء من حيث الشكل أو من حيث تنسيقها، إلا أن هذه الواجهة من الحشوات قام الفنان بزخرفتها بمختلف تقنيات الحفر البارز والغائر والمائل، بالإضافة إلى استخدامه الألوان المائية ليزيد من بروز العناصر، ويعطي لها مظهرا جماليا وفنيا، حيث يتوسط الحشوات المستطيلة من زخرفة المعقلي معين أو معينين، بينما المربع تتوسطته زهرة ثمانية.

الحشوة الموجودة في الجزء السفلي والعلوي من باب الخويخة نفذت عليها زخارف الهاتاي، قوامها فروع رفيعة لولبية تتخللها أزهار الرمان تتناوب مع أوراق الساز، أما الجزء العلوي من المصراع فقد زخرفت الحشوة المستطيلة العلوية والسفلية بزخرفة الأسنان التي تتشكل من مربعات ذات محيط بارز شبه مجسم.

وقد زودت خويخة كل مصراع بحاجب، عبارة عن عقد منكسر متجاوز مفصص زخرفي، كوشتاه ملساء خالية من الزخارف ماعدا فروع رفيعة بسيطة نفذت باللون الأسود، وقد زودت عوارض الباب العلوية والسفلية التي تفصل بينهما بأشرطة نحاسية ثبتت بمسامير صغيرة.

ولهذا النموذج نماذج متكررة بقصر احمد باي لا تختلف عنه إلا في بعض العناصر الزخرفية، كاختفاء زخرفة الرومي، وزخرفة الأسنان التي تتوسط الحشوات المستطيلة، ونفس الأمر في العديد من النماذج الموجود بمعالم مدينة الجزائر، على غرار قصر مصطفى باشا وقصر حسن باشا ودار الصوف ودار خداوج العمياء ودار عزيزة وقصر الداي بالقلعة وغيرها من المعالم.

النموذج الثاني:

المعلم:	قصرأحمد باي	**العرض الكلي:**	1,86:	**ارتفاع الدفة:**	3,34,
موقع الباب:	جناح حديقة البرتقال	**سمك الباب:**	4سم	**عرض الدفة:**	86سم
الارتفاع الكلي:	3,34	**سمك الإطار:**	7,5سم	**ارتفاع الخويخة:**	1,93:
		عرض الإطار:	5,5سم	**عرض الخويخة:**	67سم





اللوحة رقم29: باب بقصر أحمد باي

الوصف:

يقع هذا الباب(أنظر اللوحة رقم 29) في القاعة الأولى الجهة الشمالية الغربية بالطابق العلوي من حديقة البرتقال بقصر أحمد باي، وهو يتشابه مع النموذج الأول، ولا يختلف عنه إلا في المقاسات، وشكل الحشوات، وطريقة تنسيقها، ففي الجزء العلوي من الباب جاءت الحشوات مشكلة من مربع مركزي كبيرا نسبيا، بداخله معين محاط في الجزء السفلي والعلوي بمربعيين اصغر حجما، أما على جانبيه فنجد حشوتان مستطيلتان قائمتان، وفوق هذه الحشوات يوجد صف من ثلاث حشوات مربعة، تتوسط جميع الحشوات زهرة سداسية البتلات، أما الجزء الأسفل الذي يمثل الخويخة فزين بزخرفة المعقلي القائم، حيث اعتمد الصانع على الحشوات المستطيلة القائمة والنائمة بداخلها معينات مفردة أو مزدوجة، يتوسط الحشوات المستطيلة مربع بداخله زهرة سداسية البتلات، نجد بالجزء العلوي والسفلي من الخويخة حشوتان شكلهما مستطيل، تحصر شكلا ثمانيا تتوسطه زهرة.

أما بالنسبة للمنظر الداخلي للباب، فقوام زخارف القسم العلوي للمصراعين مربع مركزي مركب أضلاعه نصف دائرية تتوسطه زهرة الأقحوان، يحيط برؤوس المربع حشوات على هيئة حرف "L"" يتوسط نقطة انكسارها أقواس سهام متقابلة تنموا منها فروع حلزونية على هيئة حرف الواو " "": زخرف المستوى العلوي من الباب بمربعات تتوسطها أزهار عباد الشمس حفرت بشكل هندسي.

بينما الجزء السفلي الداخلي يتشكل من خوختين متماثلتين من حيث الزخرفة، قوامها زخارف المعقلي القائم، تتوسط الحشوات المستطيلة ربطة عنق، جزؤها المركزي عبارة عن زهرة، أما الحشوات المربعة فقوامها نفس الزهرة لكن بحجم أكبر، ويتوج الخويخة عقد مفصص، وفي كوشتيه عنصر أقواس السهام متقابلة مهشرة.

زودت العو العلوية والسفلية والتي تفصل بين القسم العلوي والسفلي للباب بأشرطة نحاسية ثبتت بمسامير صغيرة مكوبجة، الغرض منها إخفاء المسامير الخشبية المستخدمة في تثبيت أجزاء الباب ببعضها البعض، كما احتوت الخوختان في الجزء الجانبي الأوسط على مطرقة خارجية نحاسية، ومزالج حديدية من الداخل بغرض الطرق وإحكام غلق الباب والخوختين معا.

النموذج الثالث:

المعلم:	قصرأحمد باي	**العرض الكلي:**	1,58:	**ارتفاع الدفة:**	2,83:
موقع الباب:	جناح حديقة البرتقال	**سمك الباب:**	6سم	**عرض الدفة:**	79سم
الارتفاع الكلي:	2,83	**سمك الإطار:**	5سم	**ارتفاع الخويخة:**	1,82:
		عرض الإطار:	8سم	**عرض الخويخة:**	61سم





اللوحة رقم 30: باب بقصر أحمد باي

الوصف:

يقع هذا الباب(أنظر اللوحة رقم30) في آخر الجدار الجنوبي الغربي من الناحية الغربية، الطابق العلوي من حديقة البرتقال بقصر أحمد باي، وهو ينفتح على شرفة تطل على خارج القصر، يمكن من خلالها التطلع على الساحة التي تتقدم القصر، وأما من الداخل فينغلق على عقد منكسر متجاوز، هو لا يختلف عن سابقه، إلا انه يخلو من الإطار ثبتت دفتاه على لسان اسطواني بأعلى كابولي مستطيل متدرج خالي من الزخرفة، بالإضافة إلى هذا فهو يختلف عن سابقه في طريقة تنسيق حشواته، حيث فيه تم تقسيم الواجهة الخارجية إلى حشوات بارزة مربعة ومستطيلة، ونسقها في صفوف أفقية، يتناوب فيها صف مشكل من مربع في الطرفين تتوسطهما حشوة مستطيلة نائمة، بينما في الصف الذي يليه وضع صف أفقي مشكل من ثلاث حشوات مستطيلة قائمة، وبداخل هذه الحشوات قام بحفر حشوات صغيرة معينة مفردة أو مزدوجة، بينما الحشوات المربعة نقشت بداخلها زهرة ثمانية الفصوص.

أما في القسم الذي يعلوا بابي الخويخة، فقد نسق الفنان حشواته المربعة والمستطيلة بطريقة أخرى، ممثلة في مربع مركزي صغير يلتف حوله إطار مستطيل مشكل من حشوات مستطيلة قائمة ونائمة، ثم إطار ثاني خارجي مستطيل هو الآخر، مشكل من مربعات في الأركان ومستطيلات في باقي الأضلاع، وقد زودت العوارض العلوية والسفلية والتي تفصل بين القسم السفلي والعلوي للباب بأشرطة نحاسية ثبتت بمسامير صغيرة.

أما الواجهة الثانية للباب والتي هي في هذا النموذج خارجية بالنسبة للقصر، فيبدو أنها تعرضت إلى التلف وتم ترميمها مؤخرا مثلما يظهر في الصورة أعلاه، وهي تساير في تنظيم وتنسيق حشواتها الواجهة الأولى.

النموذج الرابع:

المعلم:	قصرأحمد باي	**العرض الكلي:**	1,61:	**عرض الدفة:**	81سم
موقع الباب:	كشك الباي	**سمك الباب:**	6سم	**ارتفاع الخويخة:**	1,87:
الارتفاع الكلي:	2,89:	**ارتفاع الدفة:**	2,89:	**عرض الخويخة:**	67سم





اللوحة رقم 3: باب بقصر أحمد باي

الوصف:

ينفتح هذا الباب(أنظر اللوحة رقم31) على كشك الباي الذي يقع بجناح حديقة البرتقال في الطابق الأرضي بقصر أحمد باي، وهو ينغلق على فتحة معقودة بعقد منكسر متجاوز، والباب يخلو من الإطار، يتشكل من مصراعين في منظره الخارجي، ثبت من الأعلى والأسفل بلسان اسطواني بأعلى الكابول يدور في فرضة، قسم كل مصراع إلى قسمين السفلي عبارة عن باب صغير أو ما يعرف باسم الخويخة، بينما القسم العلوي أصغر اتخذ شكل مربع مركب نفذ بالسدايب الخشبية توسطته زخرفة المفروكة المائلة التي تتشكل من زخرفة على هيئة حرف "T" اللاتيني، نظمت بوضعية مائلة يتقابل مع مثيله بطريقة عكسية، نتج عن التقابل شكل معين في الوسط بداخله زهرة ثمانية البتلات، يحيط به شكل رباعي في الأركان الأربعة، اتخذت شكل لوزي تشبه الموجودة في الطبق النجمي، والزخرفة مؤطرة في الأركان الأربعة بحشوات في شكل حرف اللام (لـ) متدرجة البروز، وهذه الزخرفة توجد في الوجه الداخلي والخارجي للمصراع

يوجد أسفل الجزء العلوي من الواجهة الخارجية حشوة مستطيلة بداخلها زهرتان، على جانب كل منها زخرفة قلبية متدابرة متقابلة شكلت بعناصر حلزونية، وعلى جانب الحشوة المستطيلة حشوة مربعة الشكل بداخلها زهرة ثمانية البتلات، أما من الداخل فهي خالية من الزخرفة.

الجزء السفلي من كل مصراع فتحت به خويخة تتشكل من حشوات على شكل علامة R(+)، في أركانها الأربعة حشوات مربعة خالية من الزخرفة، بينما الجزء الخارجي منه فقد اتبع نفس التقسيم السابق إلا انه زود بحاجب عبارة عن عقد زخرفي متعرج مدبب، كما أن الحشوات المربعة على باب الخويخة أصبحت بارزة، تتوسطها معينات نفذت بالحفر المائل، تتوسطها زهيرات ثمانية البتلات.

استخدم الصانع كل من تقنية الحفر البارز والغائر والمائل وتقنية السدايب الخشبية لتنفيذ زخارف الباب، ولونت بعض من أجزائه بالأزرق والأحمر والأصفر، وقد زودت العوارض العلوية والسفلية والتي تفصل بين القسم السفلي والعلوي للباب بأشرطة نحاسية ثبتت بمسامير صغيرة، كما ثبتت بها في منتصف الخويخة من الخارج مطارق لوزية الشكل، ونفس المطارق توجد في الواجهة الداخلية لكنها تحتل الجزء الأوسط من عوارض المصراعين.

أما الواجهة الداخلية للباب، فهي مماثلة للواجهة الخارجية من حيث تنسيق الحشوات، ولا تختلف عنها إلا أنها جاءت بسيطة خالية من الزخارف، بالإضافة إلى العقد الذي يتوج الخويخة.

النموذج الخامس:

المعلم: قصر أحمد باي **الارتفاع الكلي:** 2,30: **ارتفاع الدفة:** 0,72:

موقع الباب: الغرفة الجنوبية الشرقية **العرض الكلي:** 1,44: **ارتفاع الخويخة:** 1,60:

عرض الدفة: 2,30: **عرض الخويخة:** 0,55:





اللوحة رقم32: باب بقصر أحمد باي

الوصف:

يقع هذا الباب(أنظر اللوحة رقم32) في الجهة الشمالية الشرقية بالطابق السفلي لجناح الحوض بقصر أحمد باي، وهو خالي من الاطار عبارة عن باب ثانوي يتالف من مصراعين بكل منهما خويخة، يتحرك المصرعين على لسان أسطواني بأعلى كابولي يدور فيه، والمصراع الواحد يتالف من جزين السفلي يمثل الخويخة وقد قسم إلى اثنى عشر مربع توسطت كل مربع مراة تفصل بين المربعات الواح على شكل علامة "+"، اما الجزء العلوي من المصراع فقد نفذ بالخرط الميموني العدل، كما زود كل مصراع من الواجهة الخارجية بحاجب على هيئة عقد مفصص زخرفة كوشتيه بباقة من الازهار، والباب طلي بالالوان المائية وزخرفة بفروع رفيعة تخللتها اوراق بسيطة وزهيرات رباعية وخماسية وسداسية البتلات وازهار كاسية، كما زود الجزء العلوي من الخويخة باشرطة نحاسية، والواجة الخارجية لا تختلف عن الواجهة الداخلية ماعادا خلوها من القطع الزجاجية واختفاء الفروع النباتية .

-3/ أبواب ذات مصراعين بخويخة واحدة:

المعلم: قلعة مدينة الجزائر **العرض الكلي:** 2,56: **عرض الدفة:** 1,27:
موقع الباب: مدخل القلعة **سمك الباب:** 13سم **ارتفاع الدفة:** 3,75:
الارتفاع الكلي: 3,75: **سمك الإطار:** 13سم **ارتفاع الخويخة:** 1,42:
عرض الخويخة: 70سم




اللوحة رقم33: باب قلعة الجزائر

الوصف:

يتميز هذا الباب(أنظر اللوحة رقم33) عن باقي النماذج بحجمه ومقاساته الكبيرة، وهو يتشكل من مصراعين، يحتوي كل منهما على لسان اسطواني يدور في فرضة بأعلى ساكف خشبي بغرض تحريكهما أثناء الفتح والغلق، وقد صفحت الواجهة الخارجية للمصراعين بصفائح من الصلب مثبتة بمسامير مقببة الشكل، وزود المصراع الأيسر بخويخة صغيرة الحجم، أما من الداخل فيتشكل كل مصراع من تسعة ألواح خشبية عمودية، ثبتت بجانب بعضها البعض بواسطة عوارض خشبية خمسة في المصراع الأيسر وأربعة في الأيمن.

زودت الدفة اليسرى وباب الخويخة بمزلاج معدني من الحديد، وحلقات دائرية في منتصفهما تساعد على الفتح والغلق عند الحاجة.

4-/ أبواب ذات مصراعين محاطة بإطار من الخرط من ثلاثة جهات:

المعلم	قصر أحمد باي	**العرض الكلي**	2,09	**عرض الخشم**	4 سم
موقع الباب	جناح حديقة البرتقال	**سمك الباب**	4سم	**ارتفاع الفتحة**	2,50
الارتفاع الكلي	3,15	**ارتفاع الدفة**	70سم	**عرض الفتحة**	1,40





اللوحة رقم34: باب بقصر أحمد باي

الوصف:

يعد هذا الباب(أنظر اللوحة رقم34) هو الآخر من أجمل الأبواب الخشبية بقصر أحمد باي خاصة والجزائر عامة، فهو يتميز بوجود إطار ثلاثي يلتف حول مصراعي الباب من الجانبين والأعلى، يتشكل هذا الإطار من حشوات مستطيلة تتفاوت في مقاساتها طولا وعرضا، شكلت بالخرط الميموني. أما مصراعي الباب فكل واحد منهما يتشكل من قسمين، العلوي تزينه زخارف مفرغة قوامها زهرة اللاله تنموا منها فروع نباتية مورقة تنتهي بأزهار مشعة ثمانية الفصوص، بينما المنطقة السفلى تتشكل من ثلاث حشوات متشابهة، قوام زخارفها زهرة مركزية ثمانية الفصوص محصورة داخل مربع تحيط به اربع حشوات في شكل حـ 29 " " مشكلة في مجملها مربعا، وقد أحيط كل مصراع بإطار جانبي من الحشوات المستطيلة، زخرفت جميعها بتقنية الحفر المائل على هيئة خطوط مستقيمة.

وأما من الداخل فقد جاء الباب يتبع نفس تقسيم الواجهة الخارجية، الا انه بسيط وخالي من الزخرفة.

5-/ أبواب ذات مصراعين مصفحة بالمعدن:

غطيت في هذا النوع الواجهة الخارجية للأبواب بألواح معدنية حديدية مقسمة إلى مربعات أو مستطيلات، أو غطيت الدفة بكاملها بحلية معدنية، ثبتت بمسامير معدنية رفيعة خالية من الرأس.

النموذج الأول:

المعلم	باب درب بن شريف	**الارتفاع الكلي**	2,80:	**ارتفاع الدفة**	2,62:
التاريخ	فترة عثمانية	**العرض الكلي**	2,34	**عرض الدفة**	1,18
موقع الباب	مدخل الدرب	**سمك الباب**	11سم		



اللوحة رقم35: باب درب بن شريف

الوصف:

يتشكل الباب(أنظر اللوحة رقم35) من إطار ثبت على لسان أسطواني بأعلى الساكف يدور في فرضة، وهو يتشكل من دفتين، غطيت الواجهة الخارجية بصفائح معدنية من الصلب مستطيلة الشكل، ثبتت بمسامير رفيعة، توجد بالجزء العلوي من الدفتين مطارق حديدية يستخدمها الفرسان، أما الواجهة الداخلية فتتشكل كل دفة من ألواح طولية ثبتت بستة عوارض أفقية مشكلة سبعة أطر مستطيلة، وهي تحتوي على بقايا أجزاء مزلاج خشبي.

النموذج الثاني:

المعلم:	دار رقم 8 نهج خراب السعيد	**سمك الباب:**	7سم	**سمك الخشم:**	5سم
موقع الباب:	المدخل الرئيسي	**ارتفاع الدفة:**	2,30:	**طول الساكف:**	2,30:
الارتفاع الكلي:	2,30:	**عرض الدفة:**	84سم	**عرض الساكف:**	16سم
العرض الكلي:	1,70:	**عرض الخشم:**	8سم	**سمك الساكف:**	8سم



اللوحة رقم36: باب أحد دور مدينة قسنطينة

الوصف:

لا يختلف هذا الباب(أنظر اللوحة رقم36) عن سابقه كثيرا، إلا أنه غطي بصفيحة معدنية واحدة، كما أن المطارق الخاصة بالفرسان اختفت وعوضت بمطارق معدنية ثبتت في الجزء الأوسط تقريبا من المصراعين، كما احتوى المصراع الأيسر على خشم، والشيء المميز في هذا الباب أن دفتيه متصلتان ببعضهما البعض غير منفصلتين مثلما هو معهود في سائر الأبواب المدروسة، ولفتحه وغلقه يتم إما فتح الدفتين معا، أو تفتح فقط الدفة اليمنى باتجاه الدفة اليسرى، وكل من المصراعين احتوى على فتحة صغيرة في الجزء السفلي منه.

ثانيا/ النوافذ والخزانات الجدارية:

/ تمهيد:

جمع نافذة، وهي تطلق على كل طاقة أو فتحة تخترق الجدار من جانب إلى آخر من أجل التهوية والإضاءة، كيف ما كان شكلها وحجمها ومكان تواجدها[1]، وهي نوعان صماء ونافذة، الأولى منها استخدمت للزخرفة) أو حفظ وتخزين الحاجيات اليومية كالمتاع والأغطية والوسائد ووضع وسائل الإنارة وأدوات الزينة وغيرها، وهي تتألف من رفوف تغطى بمصاريع توضع داخل الجدران حتى لا تشغل حيزا من الغرفة ولا تعيق الحركة، بينما الثانية مخصصة للإضاءة والتهوية وتوفير المنظر بإشرافها على الخارج، إضافة إلى المراقبة والرماية يعتمد حجم النافذة وشكلها وموضعها على حسب الغرفة والمكان الذي تشغله، والغرض الذي خصصت له، وحجم الفراغ، وعلى الأحوال المناخية المحلية السائدة، وقد تكون ضيقة من الداخل واسعة من الخارج لتوسيع زاوية الرؤية من جهة وتخفيف الإضاءة من جهة أخرى، حيث تمنع أشعة الشمس المباشرة من الولوج إلى الغرفة.

والنافذة في المسكن الإسلامي كانت الواسعة منها تطل على الصحن الداخلي بينما الضيقة المرتفعة منها تفتح على الجدران الخارجية، وقد روعي هذا التوزيع لسبب مناخي وديني اجتماعي فلا يجوز تعريض البيت إلى أنظار وتطفل الفضوليين من المارة في الخارج، كما لا يقبل أن تشرف النوافذ الخارجية على حرم البيوت المجاورة[2].

والنوافذ التي استخدمت بكثرة في نماذج موضوع الدراسة هي النوافذ المستطيلة والمربعة. وهذه الأخيرة تعتبر الأكثر استخداما ذات أعتاب بسيطة خالية من الزخرفة يعلوها في الغالب عقد إهليجي أو ما يعرف باسم العقد الجزائري او عقد على هيئة مقبض سعفة اليد.

وما يهمنا في موضوع الدراسة هو الأجزاء الخشبية أو باب النافذة التي كانت تغلق وتفتح كلما دعت الحاجة، فقد جاءت هذه النوافذ الخشبية وإن كانت النماذج المتوفرة قليلة جدا تتألف من دفتين مقاساتها تتراوح طولا بين 1,23 و1,34م، وعرضا بين 0,85 و 1,06م.

أما بالنسبة للخزائن الجدارية، أي النافذة الصماء فيمكن أن نميز ثلاثة نماذج:

---

[1])- رزق (محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص314. أنظر أيضا: الشهابي(قتيبة)، زخارف العمارة الإسلامية في دمشق: المرجع السابق، ص341.

[2])- وزيري(يحيى)، موسوعة عناصر العمارة، المرجع السابق، ج1 1 653.

خزائن جدارية صغيرة الحجم: مشكلة من دفة واحدة مقاساتها تقدر بـ35×94سم، خصصت لوضع وسائل الإنارة تفتح بالجدران الداخلية من الغرف أو المطلة على الأروقة، نجد لها ثلاثة نماذج، إثنان منها بقصر احمد باي، الأولى في إيوان الغرفة الغربية من الطابق الأول المطل على حديقة البرتقال، والثانية أمام مدخل غرفة فاطمة بنت الباي من الناحية الخارجية من نفس القصر، والنموذج الثالث بدار الحمراء بالجزائر.

خزائن جدارية متوسط الحجم: مقاساتها تتراوح طولا بين 1,23 1,34م، وعرضا بين 0,85 1,06م، تعتبر من النوع الشائع والأكثر استخداما بالجزائر، وهي تشبه النوافذ المطلة على الخارج أو الصحن من حيث الشكل أو الزخرفة، تتألف من دفتين، يوضع في الغالب على الدفة اليمنى منها الأنف البسيط أو المزخرف، نجد نماذج لها في كل من قصر حسن باشا وقصر خداوج العمياء وجنان حسن ودار الحمراء بالجزائر، وقصر احمد باي ودار بن جلول ودار بن شريف بقسنطينة.

خزائن جدارية كبيرة الحجم: 06, ثلاث دفات أو أربع تقدر مقاساتها بـ 1,68×1,91' ولا نجد أمثلتها إلا في قصر أحمد باي دون سواه من المعالم الأثرية بالجزائر خلال العهد العثماني، ونماذجها توجد بقصر احمد باي بقسنطينة، وهي تفتح على أروقة الطابق الأول من حديقة البرتقال.

2/ النوافذ والخزانات ذات الدفة الواحدة:

النموذج الأول:

المعلم: قصر أحمد باي
موقع الخزانة: غرفة بنت الباي
الارتفاع الكلي: 94سم
العرض الكلي: 35سم
سمك الدفة: 2,5سم
سمك الإطار: 4سم
عرض الإطار: 2,5سم
ارتفاع الدفة: 88سم
عرض الدفة: 29سم



الوجه الخارجي الوجه الداخلي

اللوحة رقم37: خزانة جدارية بقصر أحمد باي

الوصف:

تقع هذه الخزانة الجدارية(اللوحة رقم 39) على يسار الداخل إلى غرفة فاطمة بنت الباي بقصر أحمد باي، وهي تتشكل من إطار رباعي ذات دفة واحدة، تتكون من حشوات مستطيلة ذات مقاسين مختلفين بداخلها أشكال معينات طولية، وحشوات مربعة صغيرة تتوسطها زهرة مفصصة، تتبادل هذه الحشوات فيما بينها مشكلة تناغما فنيا مميزا، وقد أضفى الفنان عليها طابعا جماليا بعد أن قام بصبغها بألوان متباينة بين الأخضر والأحمر الآجوري والأزرق والبني.

النموذج الثاني:

المعلم: قصر أحمد باي
الارتفاع الكلي: 76سم
العرض الكلي: 36 سم
سمك الدفة: 3 سم
سمك الإطار: 6 سم
عرض الإطار: 5 سم
ارتفاع الدفة: 66 سم
عرض الدفة: 26 سم




الوجه الخارجي **الوجه الداخلي**

اللوحة رقم38: خزانة جدارية بقصر أحمد باي

الوصف:

تقع هذه الخزانة الجدارية(اللوحة رقم 38) الصغيرة في جانبي إيوان الغرفة الأولى الشمالية الغربية من الطابق الأول بجناح حديقة البرتقال، وهي شبيهة للخزانة الجدارية السابقة الذكر، إلا أنها أكثر منها رشاقة وجمالا وغنى زخرفيا، حيث على الرغم من أنها تتبع نفس التقاليد من حيث تناوب الحشوات المستطيلة بمقاساتها المختلفة والحشوات المربعة الصغيرة بما يتوسطها من زهرة مفصصة، إلا أنها تختلف عنها من حيث رشاقة المعينات والزهور المفصصة، والألوان التي لونت بها، وطريقة توزيع الألوان على مختلف أقسامها ومساحاتها، وتعدد المعينات داخل الحشوات المستطيلة إلى معينين بدلا من المعين الواحد الذي نجده في الخزانة الجدارية السابقة.

أما بالنسبة للألوان فقد استخدم الفنان في هذا النموذج أربعة ألوان بدلا من ثلاثة، والمتمثلة في اللون الأخضر الذي يغلب على الخزانة، واللون الأحمر الآجوري الذي لون به جانب من الإطار

والمعينات الرأسية، بينما استخدم اللون الأزرق في تلوين الأزهار المفصصة، في حين استخدم اللون الأصفر في تزيين المعينات الأفقية التي نجدها في وسط الحشوات المستطيلة الأفقية.

3/ النوافذ والخزانات ذات الدفتين:

النموذج الأول:

المعلم الدار الحمراء
موقع الخزانة: الطابق الثاني
الارتفاع الكلي: 1,23
العرض الكلي: 1,06
سمك الخزانة: 3 سم
سمك الإطار: 8 سم
عرض الإطار: 6 سم
ارتفاع الدفة: 1,11:
عرض الدفة: 47 سم



الصورة رقم40 : نافذة من دفتين بالدار الحمراء

الوصف:

تقع هذه الخزانة الجدارية(أنظر الصورة رقم140) في الغرفة الشمالية من الطابق العلوي للدار الحمراء بمدينة الجزائر، وزعت على جانبي الإيوان، وهي تتشكل من إطار رباعي ثبتت عليه دفتان متماثلتان في الشكل والزخرفة والألوان.

قسمت كل واحدة منهما إلى قسمين متشابهين، يفصل بينهما صف من ثلاث حشوات، مستطيلين يتوسطهما مربع، وكل قسم يتشكل من حشوة مستطيلة مركزية تنتهي بشكل شبه معقود، وفي كوشتي عقدها نجد حشوات مثلثة، يؤطر الحشوة المركزية من الجانبين، وفي الجانب السفلي حشوتين مستطيلتين متفاوتة المقاسات.

وقد تم استخدام تشكيلة من الألوان في تزيين هذه الخزانة، مشكلة من اللون الأحمر المائل إلى اللون البني في تلوين الحشوة الكبرى المعقودة، في حين استخدم اللون الأخضر في تزيين جانب من الإطار وبعض الحشوات المستطيلة التي لون بعضها الآخر باللون الأصفر، وهي تتناوب مع الأولى.

النموذج الثاني:



الصورة رقم 4 : نافذة من دفتين بدار عزيزة

المعلم: دار عزيزة
موقع الخزانة: غرفة بالطابق العلوي
الارتفاع الكلي: 1,30:
العرض الكلي: 1,10:
سمك الخزانة: 4سم
سمك الإطار: 8سم
عرض الإطار: 9سم
ارتفاع الدفة: 1,12:
عرض الدفة: 47سم
ارتفاع الفتحة: 1,12:
عرض الفتحة: 94سم

الوصف:

تقع هذه الخزانة الجدارية(أنظر الصورة رقم 141) في الغرفة الجنوبية الغربية من الطابق العلوي بدار عزيزة، تتشكل من إطار رباعي ثبتت عليه دفتان، وكلاهما زخرفتا بتقنية المعقل القائم على الحشوات المستطيلة النائمة والقائمة، التي تتداخل فيما بينهما، تتوسط الحشوات المستطيلة حشوة مربعة، حيث يتوسط الحشوات المستطيلة من زخرفة المعقلي معين، بينما المربع تتوسطته زهرة ثمانية البتلات وقد اطرت الحشوات من الأعلى والأسفل بحشوة مستطيلة يتوسطها معينين، ونفس الأمر بالنسبة **للواجهة الداخلية**، فقد زينت الدفتين بحشوات مماثلة لحشوات الواجهة الخارجية، سواء من حيث الشكل أو من حيث تنسيقها، بالإضافة إلى ذلك استخدم الصانع الألوان المائية ليعطي لها مظهرا جماليا وفنيا وليزيد من بروز العناصر، فاستخدم الأحمر لتلوين العناصر البارزة من النافذة كالمعينات والزهيرات والسدايب الخشبية واستعمل الأخضر كأرضية لها، كما زخرف إطار الدفتين بفروع رفيعة تتخلله بسيطة وزهيرات صغيرة.

النموذج الثاني:



الصورة رقم42 : خزانة جدارية بدار بن جلول

المعلم: دار بن جلول
موقع الخزانة: الطابق العلوي
الارتفاع الكلي: 1,30:
العرض الكلي: 94 سم
سمك الخزانة: 4 سم
سمك الإطار: 4 سم
عرض الإطار: 8 سم
ارتفاع الدفة: 1,13:
عرض الدفة: 40 سم
ارتفاع الفتحة: 1,13:
عرض الفتحة: 80 سم

الوصف:

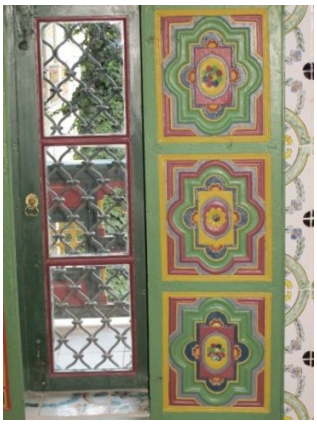
توجد هذه الخزانة الجدارية(أنظر الصورة رقم 142، والشكل رقم28) في الغرفة الجنوبية الغربية من الطابق العلوي بدار بن جلول بمدينة قسنطينة، وهي تقع على جانبي إيوان الغرفة، تتشكل من إطار رباعي ثبتت عليه دفتان، شبيهة من حيث التصميم العام بالخزانتين المفردتين السابقتين الذكر في النموذج الأول والثاني، ولا تختلف عنهما إلا في خلوها من المعينات والأزهار المفصصة، حيث جاءت حشواتها بسيطة سواء المستقيمة منها أو المربعة خالية من المعينات أو أي أشكال زخرفية أخرى، كما أن الخزانة فقدت ألوانها الأصلية، وتعرضت إلى عملية صبغ حديثة باللا42 الأبيض طمس من خلالها لونها الأصلي.

النموذج الثالث:

المعلم: قصر أحمد باي
الارتفاع الكلي: 1,32:
العرض الكلي: 85سم
سمك الدفة: 3,5سم
سمك الإطار: 7سم
عرض الإطار: 5,5سم
ارتفاع الدفة: 1,17:
عرض الدفة: 37سم



الوجه الخارجي



الوجه الداخلي

اللوحة رقم39: نافذة خشبية بقصر أحمد باي

الوصف:

تمثل هذه النافذة(أنظر اللوحة رقم 39، والشكل رقم29-30) واحدة من نافذتين تقعان على جانبي باب الغرفة الأولى الشمالية الغربية من الطابق الأول بجناح حديقة البرتقال من قصر أحمد باي، وهي تعد من أجمل النوافذ والخزائن الجدارية بالقصر، تقسيمها الزخرفي يشبه إلى حد كبير تقسيم الباب الموجود بنفس الغرفة.

تتشكل النافذة من إطار رباعي ثبتت به دفتان متماثلتين في الشكل والزخرفة، الواجهة الداخلية من كل دفة قسمت بواسطة السدايب الخشبية إلى ثلاثة أقسام مستطيلة، كل واحدة منها مؤطرة من الناحية السفلية والعلوية بحشوتين مستطيلتين، تتوسط المساحة الوسطى زخرفة نباتية قوامها زهرة مركزية من ثماني بتلات تنموا منها فروع رفيعة تنتهي بأزهار كف السبع واللاله، بعضها ينتهي بالحشوات المستطيلة العلوية والسفلية نفذت بالألوان المائية بتشكيلة من الأحمر والأزرق والأصفر والأسود.

أما الواجهة الخارجية للدفتين قسمت إلى ثلاثة مستويات متشابهة من حيث الشكل والزخرفة عبارة عن حشوات مستطيلة طولية مركبة أضلاعها مقوسة، الداخلية منها توسطتها أنصاف أزهار يوجد في مركز المستطيل دائرة بداخلها زهرة ثمانية البتلات.

النموذج الرابع:



المعلم: قصر أحمد باي
موقع الخزانة: المخزن
الارتفاع الكلي: 1,34:
العرض الكلي: /
سمك الخزانة: 4,5سم
ارتفاع الدفة: 1,34:
عرض الدفة: 47

اللوحة رقم40: نافذة بقصر أحمد باي

الوصف:

تعد هذه الخزانة(اللوحة رقم 40) من أروع النماذج الموجودة بقسنطينة، وهي تمثل إحدى نوافذ قصر أحمد باي، إلا أن تعرضها للتلف الجزئي تم تنحيتها ووضعها في مخزن المتحف المستحدث بالقصر، وهي تتشكل من دفتين متشابهتين في التصميم العام والزخرفة، ولعل ما يميز هذه الخزانة هو استخدام الفنان في تزيينها طريقة الحفر والتجميع، وتقنية المفروكة المعدولة، حيث تم تجميع حشوات ذات أشكال نجمية ثمانية الرؤوس مع حشوات تأخذ شكل حرف " " وحرف"T" اللاتيني، وهي تلتقي مع الحشوات النجمية برأس حاد ومدبب، توسطت هذه الحشوات فروع مورقة رفيعة أفعوانية الحركة بالأسلوب الارابسك.

ويوجد نموذج آخر يشبه هذه النافذة من حيث المقاسات والتقسيم إلا أنها تختلف عنها في نوعية الزخارف.

4/ الخزائن ذات الثلاث دفات:

النموذج الأول:



الصورة رقم43 : خزانة جدارية من ثلاث دفات بقصر احمد باي

المعلم: قصر أحمد باي
موقع الخزانة: جناح حديقة البرتقال
الارتفاع الكلي: 1,68:
العرض الكلي: 1,91:
سمك الدفة: 33
سمك الإطار: 5,5سم
عرض الإطار: 8,5:
ارتفاع الدفة: 1,47:
عرض الدفة: 41سم/82سم الكبرى
عرض الأنف: 5سم
سمك الأنف: 1,5سم
ارتفاع الأنف: 1,5:

الوصف:

تقع هذه الخزانة الجدارية(أنظر الصورة رقم 143، والشكل رقم31) بالجدار الجنوبي الغربي بالطابق العلوي من جناح حديقة البرتقال بقصر أحمد باي، في الرواق المطل على الحديقة المذكورة، وهي ضمن صف من الخزانات الجدارية، أمثلتها نادرة ولا نجدها إلا في هذا المعلم، وهي تتشكل من ثلاث دفات، حيث قسمت الخزانة إلى دفة كبيرة تساوي في مقاساتها حجم ومقاسات الدفتين المتبقيتين، بمعنى أن هاتين الدفتين هما في الأصل دفة واحدة تم تجزئتها إلى دفتين صغيرتين.

تتشابه وتتماثل تصاميم وزخارف الخزانة الجدارية في دفاتها الثلاث، حيث تتشكل الدفة الكبيرة من خمسة صفوف من الحشوات ذات الأحجام والمقاسات المختلفة، ففي الصف السفلي الأول نجد ثلاث حشوات مربعة، يليها صف من أربع حشوات مستطيلة رأسية، يليها صف من حشوات مستطيلة أفقية، ثم يليها صف آخر من ثلاث حشوات مستطيلة رأسية، يليها صف من ثلاث حشوات مربعة.

بينما في الدفتين المتبقيتين ولكونهما تنفتحان على بعضهما البعض استحدث لهما الفنان خشما بينهما زخرف بأزهار كاسية، أما الدفتين فاكتفى الصانع بزخرفتهما بنوع واحد من الحشوات والمتمثل في الحشوات المستطيلة، وقام بتنظيمها بشكل أفقي ثم رأسي بالتناوب.

وقد استخدم في طلائها وتزيينها تشكيلة من الألوان، مؤلفة من الأحمر الطوبي، والأزرق والأخضر والأصفر، كما دعمت كل دفة بحلقات لفتحها وغلقها، وبمسامير وأشرطة نحاسية لإثراء زخارفها وإبراز جمالها.

القسم الثالث

الزخارف الرخامية

الفصل ا ٔول

مواد وتقنيات الصناعة والزخرفة

أولا/ تعريف الرخام:

رخام بتشديد الراء وفتحها جمع رخم وهو طائر أبقع يشبه النسر في خلقه، والرخيم من الصوت الرقيق، والترخيم تليين الصوت وترقيقه، أما مادة فهو يطلق على حجر ابيض كلسي صلب ينتمي إلى الصخور المتحولة يتكون أساسا من كربونات الكالسيوم المتبلورة الموجودة في الطبيعة أو من الكالسيت أو الدولوميت المتحولة طبيعيا أو كلاهما معا [1].

أما كلمة مرمر، ففي العربية الفصيحة تعني غضب، ومرر الماء أي جعله يمر على وجه الأرض، وهناك من يرى أنها كلمة معربة عن اللفظة اليونانية "مرمروس" ومعناها لامع، وتعريفه في المعاجم يختلف، فابن منظور يعرفه على أنه ضرب من الرخام يتميز بالصلابة، وأنه كالرخام في تجزيعه وتعرقه، وفي معاجم أخرى المرمر كلمة مرادفة للرخام، كما يعرف الرخام أيضا باسم الألبستر أو الهصيم، وهو من المصطلحات التي تستخدم كمرادفات للرخام في الكثير من الأحيان، وإن كانت تمثل في حقيقة الأمر نوعا من أنواع الرخام وأشدها صفاء[2].

ثانيا/ مجالات الاستعمال:

يرجع استخدام الرخام في البناء كمادة مهمة وأساسية لما يتميز به من خصائص ميكانيكية عالية، تتمثل في ما يلي:

- الصلادة والقوة والقدرة على مقاومة الإجهاد، وهو يبقى أطول فترة ممكنة.
- تحمل الضغوط المختلفة الناتجة عن الأحمال الخارجية للمباني.
- مقاومة للتأثيرات المناخية.
- مقاوم التآكل والانحناء.

---

[1])- رزق(عاصم محمد)) معجم مصطلحات، المرجع السابق 118. أنظر أيضا: الادارة العامة لتصميم وتطوير المناهج، خواص واختبارات مواد البناء، المؤسسة العامة للتعليم الفني والتدريب المعني، السعودية، د. 9 . ابن منظور(جمال الدين بن محمد)، المصدر السابق، مج12 234.

[2])- ابن منظور(جمال الدين بن محمد)، المصدر السابق، مج ص170- 180. أنظر أيضا: لوكاس(الفريد)، المرجع السابق، ص102: 127. الجمعة(احمد قاسم)، الآثار الرخامية في الموصل إلى نهاية الحكم الاتابكي والايلخاني ،رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة،5 9 4 6 . حسانين (إبراهيم وجدي إبراهيم)، أشغال الرخام في العمارة الدينية في مدينة القاهرة في عهد محمد علي وخلفائه دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2007/1428 20 21.

- مقاومة الصدمات والاهتزازات.
- مقاومة الحريق.
- مقاومة الأحماض.

أما من حيث التشكيل والخصائص الجمالية، فالرخام يتميز بعدة خصائص يمكن ذكرها في ما يلي:

- الملمس الناعم والبريق الطبيعي لأسطحه المصقولة، لاسيما عندما تتساقط عليه أشعة الشمس.
- جمال مظهره الطبيعي خاصة إذا ما تعددت ألوانه.
- سهولة تنظيفه.
- ثبات لونه.
- مطاوعته بعض الأنواع من المشغولات، وسهولة تفصيلها وفق الشكل المرغوب فيه، بالإضافة إلى سهولة إعادة استخدامه( ).

ولهذه الأسباب وغيرها لجأ الفنان إلى استخدام هذه المادة منذ القدم، وقد وظفها في عدة مجالات عبر العصور، لتشهد في الحضارة الإسلامية استعمالا واسع النطاق، وفي أغراض مختلفة إنشائية وزخرفية، حيث بلطت به أرضيات المباني، وكسيت به أسافل الجدران، وزينت أعاليها بالأفاريز واللوحات الزخرفية، وصنعت منه الأعمدة وأطرت به الأبواب والمداخل والنوافذ، وصنعت به المنابر ودكك المبلغين، والمحاريب، واللوحات التأسيسية، والنافورات والأحواض والعيون الجدارية، وتراكيب القبور وشواهدها وغير ذلك.

وهي المجالات نفسها التي نجد الرخام استخدم فيها في الجزائر خلال الفترة العثمانية، حيث نجده استخدم على نطاق واسع مثلما هو موضح في الجدول الآتي:

)- حسين(حسين مصطفى)) المحاريب الرخامية في القاهرة المماليك البحرية، رسالة لنيل درجة الماجستير في الفنون الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 4 / 9 - ص 4/ 49. انظر أيضا: الجمعة(احمد قاسم)) المرجع السابق، ص -23. الجمعة(احمد قاسم)، محاريب مساجد الموصل إلى نهاية حكم الاتابكة 66 6 رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية كلية الآثار، جامعة القاهرة، 9 6 5 . سعودي(عطيات إبراهيم السيد)، الرخام في مصر في عصر دولة المماليك البحرية دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 4 4/99 94 9 .

	مجالات الاستعمال	المعالم
01	الأعمدة	**مدينـة الجزائـر:** في أغلب المساجد الأثرية خاصة الأعمدة التي تكتنف المحاريب من بين المعالم(جامع صفر، الجامع الجديد، جامع الداي، ضريح سيدي عبدالرحمن وغيرها، كما استخدم في غالبية القصور وبعض الدور مثل قصر الداي ، قصر مصطفى باشا، قصر حسن باشا، قصر أحمد باشا، قصر الباردو، قصور حصن 23، دار عزيزة، دار خداوج العمياء، دار الحمراء، دار الصوف، قصر جنان حسن باشا، وفي حمام سيدنا. **مدينـة قسنطينة:** نجد أمثلة عديدة من الأعمدة في جامع سيدي الكتاني، الجامع الأخضر، جامع سوق الغزل بقسنطينة، زاوية سيدي عبدالمؤمن، مدرسة سيدي الكتاني، قصر أحمد باي وبعض الدور والمساكن والحمامات مثل حمام سوق الغزل وحمام بن البجاوي . **مدينة وهران:** نجد أمثلة للأعمدة الرخامية في جامع الباشا، وقصر الباي. **مدينـة معسكر:** من أمثلته أعمدة محراب كل من جامع عين البيضاء ومحراب الجامع الكبير. **مدينة عنابة:** أعمدة بيت الصلاة والصحن بجامع صالح باي.
02	أطر الأبواب	**مدينـة الجزائر:** الجامع الجديد، جامع الداي بالقلعة، قصر حسن باشا، قصر مصطفى باشا، دار عزيزة الدار الحمراء وقصر دار خداوج العمياء، قصر الداي. **مدينـة قسنطينة:** جامع سيدي الكتاني، قصر أحمد باي، دار بن جلول، دار بن شريف. **مدينة وهران:** قصر الباي.

03	أطر النوافذ	**مدينة الجزائر:** أطر نوافذ دار عزيزة، أطر نوافذ قصر حسن باشا، الدار الحمراء. **مدينة وهران:** أطر نوافذ قصر الباي.
04	المنابر	**مدينة الجزائر:** منبر جامع السيدة المحفوظ بالجامع الجديد. **مدينة قسنطينة:** منبر جامع سيدي الكتاني، أجزاء لمنبر غير معروف المصدر يوجد متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية
05	النافورات	**مدينة الجزائر:** نافورة حمام سيدنا ودار عزيزة، نافورة قصر الداي بالقلعة، نافورة دار عبداللطيف، نافورة قصر مصطفى باشا، نافورتين بقصر جنان حسان، جنان الرايس حميدو، نافورة قصر الباردو، نافورة جامع صفر، نافورة جامع علي بتشين بمدينة الجزائر. **مدينة قسنطينة:** ثلاثة نافورات بقصر أحمد باي بقسنطينة. **مدينة وهران:** نافورة قصر الباي.
06	الأحواض	**مدينة الجزائر:** أحواض قصر الباردو، وقصر حسن باشا والثكنة السفلى بباب عزون وقصر احمد باشا،وقصر مصطفى باشا،والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية. **مدينة قسنطينة:** أحواض قصر أحمد باي، وحوض الدار رقم 17 بحي الشط.
07	الأفاريز	أمثلتها قليلة جدا، حيث نجد مثالا لها في الواجهة الخارجية لكشك قصر أحمد باي بقسنطينة، وفي واجهة خارجية لأحد أبواب قصر الباردو بمدينة الجزائر.

08	اللوحات التأسيسية	أغلب الكتابات التأسيسية بالجزائر خلال العهد العثماني جاءت على ألواح رخامية نذكر أمثلة منها على سبيل الحصر[1]: **مدينة الجزائر:** ثكنة الانكشاريين(1171هـ/1757-1758م)، عين زاوية القشاش(1176هـ/1762-1763م)، عين القيسارية(1176هـ/1762-1763م)، لوحة تأسيسية لثكنة الخراطين (1125هـ/)، قصر الجنينة(1122هـ/1710م)، قصر الداي برج باب عزون(2 4/ 5- م)، قصر مصطفى باشا(2 هـ/99 - م). **مدينة قسنطينة:** جامع سوق الغزل(1143هـ/1730م)، الجامع الأخضر(1156هـ/1743م)، جامع سيدي الكتاني(1190هـ/1776م)، دار الباي(1208هـ/1794م)، ضريح سيدي عبدالرحمن(12 هـ/29 /3 م)، جامع صفر(941هـ/)/ جامع الداي(23 هـ/ 9- م) **مدينة معسكر:** الجامع الكبير(6 هـ/ 4 م)، وجامع عين البيضاء(25 هـ/ م). **مدينة عنابة:** جامع صالح باي(2 هـ/ 9 م). **مدينة البليدة:** لوحة تأسيسية لجامع مؤرخة بسنة 1243هـ/1827-1828م. **مدينة المدية:** مسجد المدية(2 هـ/ 9 99- م).
09	تراكيب وشواهد القبور	يعد استعمال الرخام في تراكيب وشواهد القبور بالجزائر من بين التأثيرات الفنية التي دخلت مع العثمانيين، والغالب أن أغلب

[1])- حول الكتابات التأسيسية بالجزائر أنظر: بورويبة (رشيد)، الكتابات الأثرية في المساجد الجزائرية، ترجمة إبراهيم شبوح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979. معزوز (عبد الحق) و درياس (لخضر)، المرجع السابق، صفحات متفرقة..MERCIER. E, Corpus des Inscriptions Arabes et Turques de l'Algerie, Paris, 1902

		التراكيب والشواهد نجدها في مقابر خاصة بالأتراك وبعض المشايخ والعلماء، وهي تتوزع أساسا على مقبرتين بكل من[1]: **مدينة الجزائر:** مقبرة سيدي عبدالرحمن، شواهد قبور محفوظة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية. **مدينة قسنطينة:** مقبرة سيدي الكتاني والقبة الضريحية الملحقة بالجامع الأخضر.
10	الدرابزين	الدرابزين الرخامية التي تفصل المقبرة عن صحن مدرسة سيدي الكتاني بقسنطينة، وهي تعد المثال الوحيد بالجزائر خلال العهد العثماني، إذ شاع استخدام الخشب في صنع الدرابزين عامة.
11	تبليط الأرضيات	استخدم الرخام في تبليط الكثير من المعالم خاصة القصور والدور والحمامات، وأمثلتها عديدة يكفي أن نذكر هنا أمثلة لا على سبيل الحصر: **مدينة الجزائر:** قصر حسن باشا، قصر الداي، قصر مصطفى باشا، قصر جنان حسان، قصور حصن 23، دار عزيزة، دار الحمراء، دار خداوج العمياء، دار الصوف. **مدينة قسنطينة:** قصر أحمد باي، دار بن جلول، دار بن شريف، حمام سوق الغزل دار حداد. **مدينة وهران:** قصر الباي.

[1])- حول شواهد القبور بالجزائر أنظر: معزوز (عبد الحق) و درياس (لخضر)، المرجع السابق، صفحات متفرقة. معزوز(عبدالحق)، المرجع السابق، صفحات متفرقة. طويل(وهيبة)، شواهد القبور بمدينة قسنطينة في العهد العثماني دراسة أثرية، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية، معهد الآثار جامعة الجزائر، 2009/2008.

ثالثا/ طبيعة المواد:

يندرج الرخام تحت نوعية الصخور المتحولة، وهي صخور رسوبية أو نارية طرأت عليها تغييرات فيزيائية وكيميائية حولتها إلى صخور جديدة ذات خواص جديدة، يتكون أساسا من كربونات الكالسيوم مع نسب متفاوتة من السليكا والطفلة، بالإضافة إلى أكسيد الحديد، ويكون الرخام عادة أبيضا أو رمادي اللون أو بأي لون آخر، ويتلون تبعا للشوائب الموجودة به، فإذا كان ابيضا يكون شفافا نتيجة تحوله عن صخور حجرية نقية خالية من أية شوائب أما في حالة ما إذا كان ملونا فيرجع ذلك إلى ما يحويه الحجر الجيري الأصلي من شوائب معدنية مختلفة الألوان أثناء تحوله والتي تعمل بدورها على إعطاء وتشكيل ألوان الرخام[1]، فمثلا اللون الأسود واللون الرمادي يتشكل بسبب ما تحويه من شوائب بيتومينية سوداء، واللون الأحمر أو البني المحمر يتشكل بفعل أكسيد الحديديك، واللون الأخضر ينتج عن وجود الجلوسونيت، واللون الأصفر أو البني ينتج عن الليمونيت[2].

ويندرج نسيج الرخام من الخشن إلى دقيق الحبيبات تبعا لنوع الحجر الجيري، أو الدولوميني الذي يتحول منه الرخام وتبعا لدرجة التحول.

والرخام سهل التشغيل، مقاوم للتآكل، وغير مقاوم للحريق، يمتاز بجمال مظهره نتيجة وضوح بلوراته، ويعتبر ملح كلوريد الصوديوم من العوامل المتلفة التي تسبب تلفا في مختلف المواد الرخامية، وهو يستخدم في زخرفة العمائر والأسطح المعرضة للاحتكاك.

وتزخر الجزائر بمجموعة من محاجر ومقالع الرخام، ففي الشرق الجزائري نجد محجر فليفلة بسكيكدة الذي يضاهي جودة الرخام الايطالي المعروف برخام كرارة الذي ذاع صيته في العالم، بالإضافة إلى محجر قدارة وذراع الميزان وثنية الحد بضواحي تيزي وزو، ومقلع برج البحري وتيبازة بشنوة بالوسط الجزائر، ومن أشهر محاجر الغرب الجزائري تاقبلت وندرومة بتلمسان[3].

يأخذ الرخام في مظهره عدة ألوان على حسب الشوائب الطبيعية والأكاسيد المعدنية التي تمتزج معه، وتتحول بفعل الزمن إلى مواد ثابتة فيه، كما تظهر في الكثير من الأحيان على الرخام

---

[1])- عوض (محمد أحمد) المرجع السابق 70-75 95-98. انظر أيضا: بركات(محمد علي): المرجع السابق 67-70. محمد (حماد)، الإنشاء والعمارة، مطبعة المعرفة، القاهرة، 1964 4 9 162-163.

[2])- بركات(محمد علي)، المرجع السابق، ص 70-71. أنظر أيضا: خنفر (يوسف): المرجع السابق3 41.

[3])- عبد الحق (معزوز)، شواهد القبور في المغرب الاوسط، المرجع السابق، ص61،62.

عروق معدنية رفيعة ومجزعا بظلال مختلفة الألوان تكسبه اللون والمظهر الجذاب، ولعل أهم تلك الألوان نذكر ما يلي( ):

-**الرخام الأبيض الناصع:** فيه يحتوي الرخام على الكالسيت والكوارتز.

-**رخام يتراوح لونه بين الأبيض والأبيض الكريمي:** يحتوي على معدن التريمولايت والكالسيت أو الدولوميت.

-**رخام لونه يتدرج بين الأصفر والبرتقالي:** يحتوي على الكوارتز ومعادن الميكا.

-**رخام لونه أحمر:** يحتوي على أكسيد الحديد، وهو ما ينتج عنه نوع من الرخام يعرف باسم الهيماتيت، وفي حالة تميوئه يتحول اللون الأحمر إلى الأصفر، وبذلك يمثل نوع رخام الليمونيت.

-**رخام لونه أخضر:** يحتوي على السربنتين وهو يعرف باسم رخام الكالسيد أو الرخام السربنتيني.

-**رخام يتدرج لونه بين الرمادي والأسود:** يحتوي على المواد العضوية أو الجرافيت.

والرخام قاصي وشديد وسميك، يتأثر بالأحماض، لهذا يجب صقله جيدا عند استخدامه خارجيا، كما انه توجد بعض الأنواع لا يوصى باستخدامها خارجيا، حيث انه يتآكل بسبب تعرض أسطحه للعوامل المناخية.

)- أحمد(ايمان محمد طه)، دراسة في ترميم وصيانة الرخام المذهب والمزخرف بأسلوب الحفر والتنزيل في بعض المباني الأثرية الإسلامية تطبيقا على نماذج مختارة، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في ترميم وصيانة الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة3 32 ص9 .

رابعا/ مصادر الرخام بالجزائر:

تزخر الجزائر بمقالع أو محاجر رخامية عديدة تتوزع على مناطق وجهات مختلفة من البلاد من الشرق إلى الغرب، نوردها فيما يلي[1]:

محجر فليفلة: يقع شرق ميناء مدينة سكيكدة بحوالي 8كلم، وهو من أجود أنواع الرخام الموجودة بالجزائر، حيث فاقت شهرته حدود الجزائر ليضاهي الرخام الايطالي المعروف باسم رخام الكرار، وقد كان مستغلا منذ العهد الروماني، كما استغل خلال الفترة العثمانية، يتسم رخامه بتعدد ألوانه، وبياضه الناصع الشفاف، يتخلله أحيانا اللون الأزرق بتدرجاته المختلفة، وأحيانا تتخلله ألوان أخرى كالأسود والأصفر والأحمر، وفضلا عن هذا فالمحجر له أهمية من حيث مساحته وسعته التي كانت تقدر خلال أواخر القرن 19م بحوالي 20مليوم م^3.

محجر جنوة: يقع هذا المحجر بضواحي عنابة على بعد 8,5كلم على ضفة البحر، وجودة رخامه لا تقل أهمية عن جودة رخام فليفلة، حيث يتسم رخامه بشدة صلابته، وسهولة تشكيله، ولونه المائل اللون الرمادي تتخلله بقع سوداء، وقد كان معروفا منذ الفترات الرومانية.

محجر واد العناب: يقع على بعد 28كلم غرب عنابة، يتموضع رخامه في ثلاث طبقات، وهو يضم أنواعا مختلفة، منها الرخام ذي اللون الرمادي المائل إلى الأبيض، والرخام ذي اللون الأبيض تتخلله بقع صفراء وزرقاء.

محجر تاقبلت: يقع هذا المحجر على بعد 99كلم شمال غرب مدينة تلمسان باتجاه مدينة بني صاف، يتربع المحجر على مساحة تقدر بحوالي 100هكتار، يتشكل من عدة طبقات، سمك كل واحدة منها يتراوح بين 8 إلى 10م، وهو على درجة عالية من الجودة، حيث يتسم رخامه الأبيض بكونه شفاف للغاية.

محجر ندرومة: تقع ندرومة على بعد حوالي 60كلم شمال غرب مدينة تلمسان، وهو من نوع الرخام العقيقي، لونه اصفر شفاف تتخلله ألوان أخرى كالأخضر والأبيض، ويعتقد أن هذا المحجر كان مستغلا خلال العهد الزياني(633-949هـ/1236-1543م) المريني(669-869هـ/1269-

[1])- عن محاجر الرخام بالجزائر أنظر: معزوز(عبدالحق)، المرجع السابق، ص61-62. عبد الفتاح (بن جدو)، استخدامات الرخام بمساكن مدينة الجزائر خلال العهد العثماني دراسة آثارية معمارية فنية، رسالة مقدمة للحصول على شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2009-2010 9 71- 77. ذيب(بديرينة). المرجع السابق 9 66-68 . راجعي (زكية)، مساكن الفحص بمدينة الجزائر في العهد العثماني دراسة أثرية معمارية وفنية، رسالة لنيل درجة دكتوراه دولة في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2007 9 204-205.

1465م) لتشابه رخامه بالمشغولات الرخامية التي ترجع إلى الفترة المذكورة سواء في الأعمدة أو شواهد القبور.

محجر برج البحري: يقع على الساحل في الجهة الشرقية من مدينة الجزائر العاصمة، رخامه شبيه برخام محجر شنوة، يتميز بجودته العالية، وقد كان مستغلا منذ العهد الروماني.

وبالإضافة إلى هذه المحاجر توجد هناك محاجر أخرى مثل محجر شنوة الذي يقع بين تيبازة وشرشال، ويتميز رخامه بسهولة تشكيله، ومحجر واد قدارة، ومحجر ذراع الميزان، ومحجر ثنية الحد بضواحي تيزي وزو، ومحجر النمور، ومحجر لالة مغنية بضواحي تلمسان.

وإلى جانب المقالع والمحاجر الرخامية المحلية، تسجل لنا النصوص التاريخية العديد من الحالات التي تم فيها استيراد التحف الرخامية من دول خارجية على غرار إيطاليا وتونس، حيث يذكر محمد الطاهر بن أحمد النقاد صاحب مخطوط ذكر طرف ولاية المرحوم السيد صالح باي(1185–1207هـ/1771–1792) بأن صالح باي جلب من بلاد النصارى المنبر الرخامي والسواري لجامع سيدي الكتاني بقسنطينة، كما تذكر النصوص التاريخية بأن أحمد باي جلب الرخام من ايطاليا وتونس أثناء بنائه لقصره بقسنطينة[1].

[1])– شلوصر (فندلين) المصدر السابق، ص75–76. انظر أيضا: بورويبة(رشيد)، قسنطينة، المرجع السابق، 141–143. دحدوح(عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 243–244. FERAUD L., Monographie de Palais de Constantine, op-cit, P10.

خامسا/ تحضير و تشذيب الرخام:

قبل البدء في عملية تقطيع وتشذيب الرخام يجب أولا الكشف عن المحاجر التي تكون سطحية ظاهرة للعيان توجد فوق سطح الأرض أو في باطنها، وهي بذلك تحتاج للكشف عليها واستخراجها، وذلك بأخذ عينات من التربة وتحليلها، حتى تحدد تلك الأماكن لتستغل فيما بعد في استخراج مادة الرخام.

يحتاج تحضير الرخام وتشكيله إلى عدة أدوات أساسية منها الأزاميل والمثاقب والمسامير والمطارق، والمساطير والمناشير والسكاكين على اختلاف أشكالها وأحجامها[1]، وتتم العملية وفق مرحلتين أساسيتين:

1/ مرحلة القطع:

تتوقف طريقة عملية قطع الرخام على حسب القطع المطلوبة، وعلى مدى صلابة أو رخاوة الصخر، ومدى عمقها تحت سطح الأرض، فالقطع الكبيرة تحتاج إلى عناية في قطعها، والعملية قد تتطلب معدات خاصة، وهناك طريقتان تستخدم في القطع وهي:

الطريقة الأولى: النسف، وذلك بعمل ثقوب اسطوانية في الصخر، يتراوح عمقها بين عشرين إلى مائة سنتيمتر حسب صلابة الرخام، تحيط بالجزء المراد قطعه، ثم يتم حشوها بالبارود، ثم تنسف فيتحطم الحجر إلى أحجام مختلفة، وكلما تم استخدام كمية قليلة من المواد الناسفة كلما سمح وضمن الحصول على قطع كبيرة للتشكل.

الطريقة الثانية: وهي الأكثر استخداما وأمنا، تتم بعمل أخاديد أو حزوز أو فتحات طولية متوازية بعمق يصل إلى حوالي 12سم وقد يصل إلى 3 و4م، في أرضية القطعة، وبعد ذلك يتم تحديد الواجهات الأربعة للقطع المراد استخراجها بواسطة أداة معدنية، ثم يقوم العامل بإحداث ثقوب أعلى الحجر المراد قلعه وتوضع بداخلها خوابير من الصلب الطري، وكذلك توضع أسافين على سطح الجانب السفلي من هذه الثقوب، ثم تطرق بشكل متتالي الخوابير والأسافين بطرقات سريعة وقوية حتى ينفصل الحجر ومن ثم تدحرج بواسطة العتل [2].

---

[1])- حماد(محمد)، المرجع السابق، ص177-179. انظر أيضا: معزوز(عبدالحق)، المرجع السابق، ص 59-62.

[2])- خنفر(يونس)، المرجع السابق، ص41. أنظر أيضا: صالح(حسين محمد)، مواد البناء، المطبعة الأميرية بالقاهرة، 1957: ص103. حماد(محمد). المرجع السابق، ص 180-182. شاهين(عبد العزيز)) ترميم وصيانة المباني الأثرية والتاريخية، مطابع المجلس الأعلى للآثار المصرية، 1994 54.

2/ عملية النشر:

تتم هذه العملية حسب الحاجة، وذلك باستخدام مناشير خاصة لا أسنان لها تحرك باليد(أنظر الشكل رقم 32-33)، وذلك بعد أن يثبت المنشار بواسطة رجلين من الحجارة توضع يمين ويسار الشقة، أو يقف عاملان في المكان المخصص للمقابض على جهة المنشار ويبدآن في تحريكه ببطء، حتى يحفر له مجرى يتحرك فيه، ثم تسرع العملية تدريجيا كلما اتسع عمق المجرى، ويقف عامل ثالث على الشقة وعلى جانبيه رمل وماء لسقي المنشار تارة من جهة وتارة أخرى من جهة أخرى، ويستمر كذلك إلى أن يبقى 5سم عن انفصال القطعة، فيرفع المنشار ويضع بدلا عنه أسافين ليطرق عليها[1].

3/ عملية الصقل و التسوية:

تمثل آخر مرحلة من عمليات استخراج الرخام وتحضيره، والغرض منها تنظيف وتجميل القطعة الرخامية لإكسابها ملمسا ناعما خاليا من أي خدوش، والحصول على ألوانا ناعمة وبراقة يضفي عليها منظرا جميلا ومميزا، وهي عملية دقيقة تتطلب وتستوجب الصبر والدقة، وقد كانت هذه العملية تتم بطريقتين:

الطريقة الأولى: تشمل في مرحلتها الأولى عملية الجلي أو التنظيف، والهدف منها إزالة الخطوط والحزوز التي تخلفت من عملية النشر والقطع على سطح الرخام، وتتم هذه العملية بحك سطح اللوح المطلوب صقله بواسطة قطعة من الرخام، مع سقيه باستمرار بالماء والرمل حتى تزول الحزوز والخروق، ويصبح السطح أملسا.

وفي مرحلته الثانية تتم عملية الصقل بأن يوضع أولا المعجون في الخطوط والحزوز، ثم تؤخذ بطانة من القماش ملفوفة بقاعدة عريضة ويد تمسك منها، ويرش مسحوق حجر الطراوي على سطح اللوح الرخامي، وأثناء عملية الحك والدلك يتم سقي السطح بالماء إلى أن يصبح الرخام لامعا وبراقا، وتختم هذه المرحلة باستبدال مسحوق الحجر الطراوي بمسحوق عظم الخرفان المحروق ودلكه فوق اللوح الرخامي.

الطريقة الثانية: وهي الأكثر استخداما، يتم فيها أولا عملية الجلي أو التنظيف، بواسطة حك القطعة بالرخام والرمل ثم حكها بحجارة الطواري، وتملأ الخروق بالمعجون ليتم تنعيمها بقطعة من

[1])- حماد(محمد) المرجع السابق، ص 182-183. أنظر أيضا: صالح(حسين محمد)، مواد البناء، المطبعة الأميرية بالقاهرة، 1957 3 .102

حجر الخرفش الجامد، وبعد ذلك يصنفر بواسطة قطعة من الرصاص لها يد ويحك بها على الصنفرة حتى يظهر لون الرخام.

وفي مرحلة ثانية، تتم عملية الصقل لإعطاء وإظهار البريق واللمعان على الرخام، وفيها تؤخذ قطعة من القماش وتبلل بالماء وتغمس في دقيق من خليط ملح البارود مع كبريتات الحديد، ويكون هذا الخليط قد سخن مدة يوم كامل على نار قوي،ة وتم سحقه وغربلته وغسله، ثم يتم حك قطع القماش المذكورة على أسطح القطعة الرخامية، وتكرر العملية حتى تصقل تماما[1].

[1])- حماد(محمد)- المرجع السابق، ص 182-183. أنظر أيضا: صالح(حسين محمد): المرجع السابق، ص103-104.

سادسا/ تقنيات الزخرفة:

تتم عملية الزخرفة على الرخام عبر ثلاث مراحل أساسية، تتمثل في مرحلة الرسم ومرحلة النقش، وأخيرا مرحلة الصقل والتسوية.

1/ مرحلة الرسم:

وفيها يقوم الصانع بتحديد الشكل المطلوب على تلك الكتل، إما عن طريق الرسم المباشر، أو باستخدام ورق مقوى ترسم عليه الزخارف، ثم تثقب أو تفرغ الزخارف، وبعدها يقوم الفنان بتثبيت الورق على سطح التحفة، ويمكن للفنان نقل هذه الزخارف باستعمال مسحوق ناعم ومن لون مغاير للون التحفة يوضع في قطعة قماش مسامية، يمرر فوق الورق، فتظهر الرسوم على سطح التحفة، ثم يبدأ النحات بتحديد الرسومات بواسطة حزوز خفيفة بواسطة أزاميل خاصة [1].

2/ مرحلة النقش:

تبدأ عملية النقش بواسطة الأزاميل والمناقيش وفق عدة أساليب، تعتمد بالدرجة الأولى على قدرات النقاش ومهارته ومدى خبرته ومعرفته بالأدوات والأساليب الفنية المستخدمة نذكر منها الطرق التي نجد لها أثرا في تحف عمائر الجزائر والمتمثلة في:

أ/ طريقة الحفر:

تعد طريقة الحفر من أهم وأبرز طرق وأساليب زخرفة التحف الرخامية، وهو على أربعة أشكال:

أ-1/ الحفر ذو الزخارف البارزة:

الحفر البارز تنتج عنه زخارف بارزة، وهي تتخذ طرق متعددة حسب نوعية الزخرفة ذاتها فإذا أريد بها أن تكون بارزة ذات مستوى واحد يقوم النقاش بحفر الأرضيات المحيطة بالعناصر والأشكال الزخرفية، في حين تبقى الزخارف بارزة بروزا بسيطا، أما إذا كانت الزخرفة ذات مستويات متعددة فيتم رسم عناصر المستوى العلوي أولا ثم تحفر الأرضيات ثم ترسم عناصر المستوي الذي

[1])- محمود (عصام عرفة)، تطور أساليب التكوين في الزخارف الجدارية بمساجد القاهرة في عصر المماليك البحرية، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1987/1407 9 291-296.

تحته وتحفر أرضيتها وهكذا، وفي هذه الطريقة يفضل أن تكون الزخارف كثيرة وكثيفة على اللوح الرخامي حتى لا تتطلب من الفنان حفر كميات أكبر من الأرضية [1].

ويظهر استخدام هذه التقنية في الكثير من الأمثلة، حيث جاءت غالبية الزخارف بارزة على كل من منبر الجامع الجديد ومنبر جامع سيدي الكتاني والإفريز الرخامي بقصر الباردو والإفريز الرخامي بقصر أحمد باي بقسنطينة، وزخارف أطر الأبواب خاصة تلك التي نراها في إطار المدخل الرئيسي وأطر الأبواب الثانوية بدار عزيزة وقصر احمد باي، وعلى النافورات كنافورة مصطفى باشا ودار عزيزة دار عبد اللطيف والنافورة الموجودة في المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر وعلى نافورات قصر احمد باي بقسنطينة ونافورة الباي بوهران، وعلى جداريات العيون وعلى تيجان الأعمدة وغيرها.

أ-2/ الحفر ذي الزخارف الغائرة:

وفيه تحفر الزخارف عكس الطريقة التي نفذت بواسطتها العناصر البارزة السابقة لأنها تعتمد في هذه الحالة على حفر العناصر الفنية ذاتها وتترك الأرضيات بدون حفر أو نقش، لتظهر الزخارف وكأنها غائرة.

وقد استخدمت هذه الطريقة في الأفاريز الزخرفية ذات العناصر المكررة بأوضاع أفقية، كأفاريز التيجان وأفاريز المداخل التي زخرفت بعنصر الرمح والبيضة، كإفريز مدخل دار الحمراء وقصر الباردو ومصطفى باشا، وإفريز الإطار المحفوظ بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، وعلى الكتابات وعلى ألواح جداريات العيون، كجدارية مصطفى باشا وقصر خداوج العمياء وقصر احمد باشا وقصر حسن باشا والعين الجدارية بالثكنة السفلى بمدينة الجزائر.

أ-3/ الحفر ذو الزخارف المائلة:

تأخذ الزخارف فيه شكلا مائلا تكون زوايا الحفر فيه منفرجة أو حادة، ويرجع الفضل في ابتكار هذا الأسلوب الأخير إلى المسلمين خلال العصر العباسي(132-656هـ/750-1258م) أما الأسلوب الأول والثاني فقد كانا معروفين منذ القدم واستعملهما المسلمون[2]، استخدم في مختلف

[1])- خلاف(محمد كمال)، دراسة علاج وصيانة المحاريب الأثرية بمدينة القاهرة تطبيقا على محاريب مزخرفة بالفسيفساء، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في ترميم وصيانة الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة999 / 2 47. أنظر أيضا: حسين(حسين مصطفى): المرجع السابق 64.

[2])- الجمعة(احمد قاسم)4 آثار الموصل، المرجع السابق، ص36) 3. أنظر أيضا: شريفة (طيان)، المرجع السابق، ص172-173. انظر أيضا: رزق(عاصم محمد)، الفنون العربية الإسلامية في مصر، المرجع السابق 243.

الأشغال الرخامية في كل من أطر الأبواب والنوافذ وعلى لوحات العيون والنافورات والأحواض والأعمدة وغيرها.

أ-4/ الحفر ذو الزخارف المجسمة والشبه مجسم:

الحفر ذو الزخارف المجسمة أو النحت، وهو طريقة تنتج عنها أشكال ونقوش مجسمة[1] مثلما هو الحال في النقوش التي تزين التيجان، والتي جاءت بارزة ومجسمة تصور أشكالا مختلفة لأوراق الأكانتس وثمار العنب والفاكهة والحلزونات وعنصر السبحة والبيضة واللسان والأهلة وغيرها.

كما استخدم الفنان هذه التقنية في تشكيل النافورات والأحواض من خلال نحت مختلف أجزائها خاصة التويج حيث يتدفق الماء، فقد أخذ هذا الجزء أشكالا متعددة، شكلت بطريقة مجسمة تحاكي عناصر زخرفية مختلفة نباتية ورمزية وغيرها، ويظهر الحفر المجسم في الأطر الرخامية في دار بن جلول و دار عزيزة وقصر الباردو وفي الكرات التي تعلو المدخل الرئيسي بالجامع الجديد.

وتظهر الأمثلة عن هذه الطريقة في الجزائر خلال العهد العثماني في مختلف التيجان خاصة منها المتأثرة بالطراز الكورنثي والدوري والتيجان المركبة وغيرها، والنافورات فضلا عن شواهد القبور التي تنتهي بعمائم.

ب/ طريقة التطعيم:

عرفت هذه التقنية بعدة تسميات، منها الحفر والتنزيل والحفر والدفن والتطعيم والتلبيس، وهناك من يسميها بالترصيص في حالة ما إذا كانت المادة المضافة إليها هي الرصاص، غير انه وبالنظر إلى شيوع استخدام مصطلح التطعيم في مواد أخرى على غرار الخشب والمعادن خاصة وأنه يوجد هناك تشابه كبير في طريقة تنفيذ الزخارف بهذه التقنية في كل من الرخام والخشب والمعادن فإنه من باب أولى استخدام مصطلح التطعيم بدلا من الحفر والتنزيل أو الحفر والدفن أو التلبيس وغيرها[2].

[1])- حسين(حسين مصطفى)، المرجع السابق، ص62-63. دحدوح(عبدالقادر)، المعالم الأثرية بمدينة قسنطينة، المرجع السابق، ص309.

[2])- عن هذه المصطلحات أنظر: حسانين (إبراهيم وجدي إبراهيم)، المرجع السابق، ص 35. أنظر أيضا: دحدوح(عبدالقادر): المعالم الأثرية بمدينة قسنطينة، المرجع السابق، ج2: ص309.

تعتمد تقنية التطعيم في الرخام على نفس طريقة التنفيذ المعروفة في الخشب والمعادن، حيث فيها نقل رسم الشكل المطلوب على سطح التحفة الرخامية، ثم يقوم الفنان بحفر قنوات تساير الأشكال المرسومة على عمق يصل في أقصاه إلى 1سم، وذلك بواسطة أزاميل أو غيرها من أدوات الحفر، وتصبح هذه التقنية أكثر صعوبة لما تكون أشكال الزخارف المطلوب تنفيذها ذات التواءات وانحناءات يصعب تشكيل قطع الرخام المطعم به إلى أشكال ورقائق تتناسب مع تلك الإلتواءات[1] ثم تنزل القطع الرخامية على وسادة أو طبقة من الحبس ليلتصق ويكون التطعيم عادة وفق طريقين:

ب-1/ التطعيم بالرخام:

إضافة الرخام الأبيض الناصع إلى أنواع أخرى من الرخام، كالرخام البني والأصفر والأخضر والأحمر الآجوري والأسود، وأحيانا قليلة يطعم الرخام الأبيض بغيره من أنواع الرخام[2]: وهو النوع الأكثر استخداما بمعالم الجزائر خلال الفترة العثمانية، ويظهر في كل من المنبر الرخامي بجامع سيدي الكتاني ومنبر جامع السيدة الموجود بالجامع الجديد، وفي إطار المدخل الرئيسي بقصر احمد باي بقسنطينة، وفي نموذج آخر بنفس المعلم وفي جدارية العين الموجودة في كل من قصر حسن باشا وعين جدارية وإفريز بالثكنة السفلى بباب عزون.

ب-2/ التطعيم بالبلاطات:

لا تختلف هذه الطريقة عن السابقة إلا أنها تطعم ببلاطات خزفية يتم تثبيتها بالجبس، كما هو عليه في منبر السيدة بالجامع الجديد ومنبر جامع سيدي الكتاني بمدينة قسنطينة.

ب-3/ التطعيم بالمونة الملونة:

قد يكون التطعيم بمعاجين ملونة[3]، أو بالرصاص المذاب، وتتم هذه العملية في أول الأمر بنقش زخارفه الغائرة بمقدار عمق بسيط، ثم يتم ملء فراغات الزخارف بواسطة المعاجين أو الرصاص، وهي تعتبر أسهل الطرق من حيث التطبيق من الزخرفة باستخدام الأحجار، إذ تعتبر عملية الزخرفة منتهية بانتهاء الحفر لأن الخطوة التي تليها هي ملء الحفر فقط.

---

[1]. حسين(حسين مصطفى)، المرجع السابق، ص65 66. أنظر أيضا: خلاف(محمد كمال)) المرجع السابق، ص48.

[2])- حسانين (إبراهيم وجدي إبراهيم)، المرجع السابق، ص 35.

[3])- المعاجين الملونة: عبارة عن مسحوق من المواد الملون (الأكاسيد الأرضية، والمواد اللاصقة، وغالبا ما تكون هذه الأخيرة من شمع النحل تضاف إليها مواد أخرى لتحسين خواصها). أنظر: خلاف(محمد كمال)) المرجع السابق، ص153-154. أحمد(ايمان محمد طه)، المرجع السابق، ص46.

أما بالنسبة إلى تطبيق المعاجين الملونة فهناك طريقتين، الأولى يستخدم الصانع فيها المعاجين بصورة كثيفة حيث تكون دافئة حتى يتمكن من فردها باستخدام الأدوات المعدنية، ويشترط فيها أن تكون هذه الأدوات ساخنة حتى يسهل تسوية سطح المعجون، والطريقة الثانية يستخدم المعجون وهو سائل حيث يسكب مباشرة على الزخارف المحفورة، أما الحفر بالرصاص المذاب فيوضع مباشرة على الزخارف وهو ساخن، وبعد ثباته في الغالب ما تدهن الزخارف بألوان مختارة كالأحمر والأصفر والزرق والأخضر وغيرها[1].

وقد كانت هذه الطريقة معروفة منذ العهد الفاطمي(297-567هـ/910-1171م) في ملء الكتابات المحفورة على الرخام، إلا أنها لم تنتشر إلا في العصر المملوكي(648-923هـ/1250-1517م)[2].

ونماذج هذه الطريقة في عمائر الجزائر خلال العهد العثماني اقتصرت على استخدام الرصاص، حيث نجدها منفذة على اطر المداخل كإطار مدخل السقيفة الأولى في دار خداوج العمياء، وإطار المدخل الرئيسي بالجامع الجديد، وعلى اللوحة بإفريز إطار متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.

ويرجع استخدام هذه التقنية إلى الحضارات القديمة، وانتقلت منها إلى الفن الإسلامي، لنجد أمثلتها المبكرة في الجامع الأموي(86-96هـ/705-715م) بدمشق وقصر المنقوشة في الموصل، وواجهة قبة الصالح نجم الدين أيوب(647هـ/1249م)، ومدرسة الناصر محمد بن قلاوون(695-703هـ/1295-1303م)، وخانقاه بيبرس الجاشنكير(706-709هـ/1306-1310م)، ومسجد الطنبغا المارداني، واستمر خلال العصر العثماني لنجد له أمثلة عديدة منها جامع مصطفى جوربجي ميرزا (1110هـ/1698م)[3].

ج/ طريقة التجميع والتعشيق:

تعد طريقة التجميع والتعشيق من بين أهم الطرق التي اعتمدها الفنان في زخرفة تحفه الرخامية منذ القدم، حيث سبق وأن عرفت في الفن الروماني والبيزنطي، ومنهم انتقلت إلى الفن الإسلامي، لنجد أقدم أمثلتها في قصر الحير الشرقي، وعادة ما كان يلجأ إليها في التحف الكبيرة على غرار

[1])- عبد الحق (معزوز)، المرجع السابق، ص 85. أنظر أيضا: خلاف(محمد كمال)) المرجع السابق، ص153-154. أحمد(ايمان محمد طه)، المرجع السابق، ص46.

[2])- خلاف(محمد كمال)- المرجع السابق، ص48.

[3])- أحمد(ايمان محمد طه)- المرجع السابق- ص2.

المنابر والمحاريب وأطر الأبواب والنوافذ وغيرها، وتتم هذه العملية بتجميع القطع الصغيرة وتعشيقها بنقر وحفر أطرافها بشكل متعاكس، بحيث يكون طرف القطعة الأولى بارزا وفي الثانية غائرا وبشكل متماثل في الشكل والمقاسات لضمان تماسك القطع وتداخلها بشكل جيد مع بعضهما البعض [1] وبهذه الطريقة استخدمت بكثرة في فقرات العقود الخاصة بالمداخل، لاسيما في فتحات العقد، كما ظهرت في زخرفة عقود مداخل قصر احمد باي بقسنطينة، وفي لوحات العيون الجدارية الموجودة في الثكنة السفلى بباب عزون وفي قصر حسن باشا

وقد استخدمت هذه الطريقة في أغلب المشغولات الرخامية بالجزائر خلال العهد العثماني، خاصة المشغولات ذات الأحجام الكبيرة، مثل منبر جامع السيدة المحفوظ بالجامع الجديد بمدينة الجزائر، ومنبر جامع سيدي الكتاني بقسنطينة، و في غالبية أطر الأبواب بقصر احمد باي ودار بن جلول، وإلى جانب هذا استعملت نفس الطريقة في تشكيل الأعمدة، فالملاحظ على نسبة كبيرة منها أنها تتشكل من قطعتين أو ثلاث قطع (القاعدة، البدن، التاج) منفصلة عن بعضها البعض، ومن دون شك أنها ركبت فيما بينها لتتماسك وتترابط، كما نجدها أيضا في الإطار الرخامي للمدخل الرئيسي لجامع سيدي الكتاني بقسنطينة، وتظهر بشكل واضح في تشكيل صنجاته.

د/ طريقة التكسية:

ويقصد بها التغطية والكسوة بالألواح الرخامية، وهي تتم بلصق الألواح والأشرطة على أوجه الجدران والأسطح مباشرة بألوان متباينة من الرخام، يتبادل فيها لونان أو أكثر بطريقة متناسقة في صفوف أفقية أو عمودية، ويتم إلصاقها على الجدران بواسطة المونة المشكلة من الجبس، ولكي يضمن الفنان ثباتها وعدم سقوطها يلجأ إلى إحداث ثقوب أو حفر أو تفريغات صغيرة داخل الجدران موزعة توزيعا منتظما لتملأ بعدها بالمونة، وقبل أن تجف هذه الأخيرة تثبت عليها الألواح الرخامية الثقيلة، أما في حالة استخدام هذه الطريقة في الدركانات والأرضيات كانت المراتب الرخامية والبلاطات تثبت مباشرة على الجبس أو الملاط على وجه الأرضية ، وقد كانت هذه الطريقة معروفة منذ الفترات السابقة للعهد العثماني، حيث انتشر استخدامها في تزيين واجهات العمائر بمصر خلال العهد المملوكي لتستمر بعدها خلال الفترة العثمانية[2]، وخلال هذه الفترة دخلت التقنية إلى الجزائر وان كانت أمثلتها قليلة جدا على الجدران، حيث تظهر في اللوحات الزخرفية التي تعلو أطر الأبواب والأفاريز وفي أحد اللوحات المحفوظة بالمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية، وربما يكون المثال

[1])- خلاف(محمد كمال)- المرجع السابق- ص48. انظر أيضا: حسين(حسين مصطفى): المرجع السابق) ص66-67. دحدوح(عبدالقادر)، المعالم الأثرية بمدينة قسنطينة، المرجع السابق، ج2. ص310.

[2])- حسين(حسين مصطفى)، المرجع السابق، ص63.

الوحيد في واجهة المدخل الرئيسي لجامع سيدي الكتاني والمخل الرئيسي بقصر احمد باي بمدينة قسنطينة، حيث لم يكتف الفنان في هذا المعلم بوضع إطار رخامي من كتلة واحدة أو أكثر للمدخل، وإنما أحاطه بتكسية رخامية عبارة عن ألواح مستطيلة تتوزع على صفوف أفقية تحيط بعقد الإطار لتتشكل منها كوشتا العقد.

هـ/ طريقة التخريم:

تقوم تقنية التخريم في الرخام على نفس الفكرة التي تستخدم في المواد الأخرى مثل الجص والخشب والمعادن، حيث فيها يتم رسم الزخارف المطلوبة على سطح اللوح الرخامي، ثم يبدأ بواسطة أزاميل في حفر و إزالة الأجزاء الزائدة التي تشغل المساحات التي تفصل بين الزخارف ويعمل على تخريمها[1]، ويظهر استخدام هذه التقنية في نموذجين من درابزينات المنابر الموجودة في جامع سيدي الكتاني ومنبر جامع السيدة المحفوظ بالجامع الجديد.

و/ طريقة التلوين:

تتم هذه الطريقة عادة بتحديد الزخارف على سطح التحفة، ثم يقوم الفنان بحفر قنوات ذات عمق قليل، وبعدها يفرغ السائل الملون فيها، وقد يستعمل التلوين مباشرة فوق السطح دون الحفر[2] ونجد هذه التقنية مستعملة بشكل واسع في منبر جامع سيدي الكتاني الذي استعملت فيه عدة ألوان، من أهمها البني المحمر والأصفر الفاتح والأخضر والأبيض، وقد جاءت أغلب الزخارف النباتية بلون أبيض على أرضية بنية محمرة.

ز/ طريقة التذهيب:

تعتبر طريقة التذهيب أحد الوسائل الزخرفية التي شاع استخدامها على مادة الرخام خلال الفترة العثمانية، حيث تعددت وتنوعت طرق تنفيذها، وقد وجدت ثلاثة أساليب فنية اتبعت في عملية التذهيب، من بينها **التذهيب بدون لون**، ويطلق عليه الأتراك خليكاري(Helquari)، وهي تتم باستخدام مداد الذهب في تنفيذ الوحدات والعناصر الزخرفية مباشرة على الرخام دون تحديدها بالألوان المساعدة، وتظهر هذه الطريقة في كل من منبر جامع سيدي الكتاني ومنبر الجامع الجديد، في الكتابة التي تتموضع في أعلى واجهة باب المنبر، حيث عمل الفنان على طلاء الوحدات بماء

[1])- حسانين (إبراهيم وجدي إبراهيم)، المرجع السابق، ص 38.

[2])- نفسه، ص 39.

الذهب، كما استخدمت في الوجه الداخلي للقبة التي تعلو جلسة الإمام، وفي كوشتي منبر جامع سيدي الكتاني.

أما الطريقة الثانية فهي تعتمد على التذهيب بالألوان، وذلك باستخدام مداد الذهب في تحديد العناصر الزخرفية، وتلوينها بألوان مختلفة كالأحمر والأخضر.

أما الطريقة الثالثة وهي الرش بالتذهيب، يطلق عليها الأتراك (Zerzerfsan) أي الرش بالذهب، أو سربم يلدز (Serpme yaldiz) بمعنى منقط بالذهب، والأسلوبين الآخرين لم نجد لهما أمثلة في النماذج التي شملتها الدراسة.

وقد عرف الفن الإسلامي استخدام هذه التقنية منذ الفترات السابقة للعصر العثماني، ولعل من الأمثلة على ذلك بعض اللوحات الرخامية في محراب وجدران جامع الحاكم بأمر الله(403هـ/1013م) الفاطمي، ومن العهد الأيوبي(567-648هـ/1171-1250م) يوجد تاج عمود رخامي به بقايا تذهيب بقبة الصالح نجم الدين أيوب(647هـ/1249م)، ومن العهد المملوكي(648-923هـ/1250-1517م) توجد أمثلة كثيرة، نذكرها منها على سبيل الذكر لا الحصر في مدرسة السلطان حسن(757-764هـ/1356-1362م)، وجامع جمال الدين يوسف الاستدار (1810-1811هـ/1407-1408م) واستمر إلى غاية العصر العثماني( ).

3/ مرحلة الصقل و التسوية:

وهي عملية تنظيف وتجميل للتحف المنقوشة لإكسابها ملمسا ناعما خاليا من أي خدوش، ولونا براقا، وكان يستعين الفنان في عمله هذا بحجر الطراوي والماء، وقد يستعين بقطعة قماش تبلل في الماء ثم تغمس في مسحوق ملح البارود مع كبريتات الحديد ويحك بها سطح التحفة[2].

)- عبدالعزيز (شادية الدسوقي)، فن التذهيب المرجع السابق 3 - 5 . انظر أيضا: عبدالعزيز (شادية الدسوقي)) الأخشاب، المرجع السابق، ص2 . الليثي(كوثر أبو الفتوح)) « الفنون العثمانية في ضوء مقتنيات الأمير محمد علي بقصر المنيل» . عن: بحوث المؤتمر الدولي حول العالم والمعرفة في العالم العثماني، مركز الأبحاث للتاريخ والثقافة الإسلامية، استنبول، 2 292-293. أحمد(ايمان محمد طه). المرجع السابق. ص2.

[2])- باكار(أندريه)، المرجع السابق، ج1 . 15. انظر أيضا: حسانين(إبراهيم وجدي إبراهيم)، المرجع السابق، ص 33-34 42.

سابعا/ أدوات الزخرفة:

تنوعت الأدوات المستخدمة في استخراج وصناعة وزخرفة الرخام(انظر الشكل رقم 34) ومن بينها نذكر [1]:

1/ المجرفة: تتألف من رأس حديدي مقعر بيضوي ذات نهاية مدببة، يثبت فيه مقبض خشبي اسطواني، تستعمل في إزاحة الأتربة وإبعادها من على سطح المقلع لاستخراج الرخام.

2/ المنشار: وهو على نوعيين: **منشار يدوي:** يتكون من لوح فولاذية مستطيلة رقيقة لا يتجاوز سمكها 2مم مسننة من الأسفل وذات مقبض خشبي مخروطي ينحني إلى الأسفل قليلا، يستخدم لقطع الألواح الرخامية الصغيرة، والثاني **منشار الشق:** وهو يشبه النموذج السابق إلا أن طوله يقدر ب 1.5م وعرضه 12سم وسمكه 2مم، وله مقبضان من الخشب يثبت كل منهما في احد راسي اللوح بوضعية عمودية قائمة، يفصلهما عن بعضهما من الوسط لوح خشبي آخر بوضع أفقي موازي للوح الفولاذي، يربط المقبضان من الأعلى بحبل بغرض إمساكه بواسطة عضادة تستند على القاطع الأوسط.

يتم استخدامه عن طريق وضعه في الشق الرخامي على جانبيه يمينا ويسارا بواسطة حبلين، حيث يجلس رجلين احدهما في الواجهة الأمامية والآخر في الواجهة الخلفية للقطعة، وفي يد كل منهما قابض على جهة المنشار، ثم يعملان على تحريك المنشار ببطء شديد حتى يحفر له مجرى يتحرك فيه، وبأعلى الشق يجلس شخص ثالث بيده برميل من الرمل، وآخر يحتوي ماء ليسقي المنشار تارة بالماء ومرة أخرى بالرمل، وهكذا يستمر في التحريك إلى غاية أن تتم عملية الشق المطلوبة.

3/ **المنخل:** أو المثقاب وهو آلة اسطوانية تنتهي برأس مخروطي هرمي الشكل ثلاثي الأوجه، تدور على محورها مزودة بمقبض خشبي منحرف عن المركز، ويصنع المثقاب من حجر الصوان، يتم استخدامه في عمل ثقوب وفجوات خاصة بوضع البارود في القطع الرخامية، كما يوجد نوع آخر يطلق عليه منخل العرز، وهو لا يختلف عن النموذج السابق إلا أن رأسه تختلف عنه، حيث تتميز بانحنائها نحو الأمام، وبقطاعه المسطح، ونهايته الحادة، وهذا النوع يخصص لقلع الكتل الرخامية في المقلع بعد تقطيعها حسب الحاجة.

[1])- الجمعة(احمد قاسم)) الآثار الرخامية في الموصل- المرجع السابق، ص 29-32. انظر أيضا: عبد الواحد(انور محمود): معجم العمارة والإنشاء، الأهرام، ط1 القاهرة، ص22 . انظر أيضا: شاهين(عبد العزيز)) المرجع السابق، ص56 57.

4/ القـادوم: وهـي أداة ذات رأس حديـدي مخروطيـة مدببـة ذات نهايـة عريضـة تميـل إلـى الداخل بقليل، تستخدم في تهذيب القطع الرخامية وتعديلها.

5/ أقـلام التبييتـات: وهـي أقلام فولاذيـة تتميز بقطاعها المسطح ورأسـها المدبب، تستعمل لتقطيع الرخام بالمقاسات والأحجام المرغوبة بعد تفتيتها بالبارود.

6/ السـفيفة: أو الورقـة، وهـي تقوم بـنفس الغرض السـابق عبـارة عن آلـة فولاذيـة مسطحة ورقيقة، تستخدم بمساعدة التبييتات في تقطيع الكتل الرخامية المتصدعة إلى الأحجام المرغوبة.

7/ القطـاع: هـي آلـة فولاذيـة ذات نهـايتين أحـداهما اسـطوانية تسـتخدم للـدق، والأخـرى مخروطية مدببة لهما مقبض خشبي اسطواني.

8/ الشـاطوف: مطرقـة مـن الفولاذ ذات رأس اسطوانية قصـير، ومقبض خشـبي أو حديـدي اسطواني، يستخدم للدق على القطع الرخامية وتكسيرها.

9/ المطرقة: منها المدق الخشبي، والمطرقة التي تصنع من الفولاذ بضرب الأقلام الفولاذية.

10/ الأزاميـل: وهـي متنوعـة ومختلفـة، ذات أشـكال عديـدة حسـب طبيعـة العمـل المطلـوب، أجزاؤها مصنوعة من الصلب، تتصل بمقبض خشبي، لـه نصل حاد قاطع لا يستغني عنـه النحاة أثنـاء قيامـه بعمليـة النقر، حيث يستخدمه النحـات لإزالـة الأجـزاء الزائـدة فـي العمـل الفنـي، وتصـنف الأزاميل حسب طبيعة العمل المطلوب إلى أشكال مختلفة، منها المشررة والدائرية والمسطحة.

الفصل الثاني

الوصف ا ء ري والفني للأعمدة

أولا/ الأعمدة:

1/ تمهيد:

عَمَد السقف: أقامه بعماد ودعمه، والعُمْدة: ما يعتمد عليه، وعمود الأمر: قوامه الذي لا يستقيم إلا به، وعمود البيت وجمعه في القلة أعمدة وفي الكثرة عمد (بضمتين أو فتحتين): ما يقوم عليه، وكل قطعة يزيد طولها أكثر من عشر مرات على طول قطرها الأصغر، وتكون متحملة لقوة ضغط[1]، أطلقت عليه عدة تسميات، فهو عمود في المشرق، وسارية في المغرب، وشمعة في لبنان، واسطوان أو أسطوانة على لسان بعض الكتب[2] وقد ورد ذكره في القرآن الكريم أكثر من مرة منها قوله تعالى في الآية الثانية من سورة الرعد: {خَلَقَ السَّمَاوَاتِ بِغَيْرِ عَمَدٍ تَرَوْنَهَا}.

والعمود عنصر معماري أساسي في حمل السقف وتدعيم الجدران، وهو بمثابة ركيزة أساسية تحمي المبنى من الإنهيار، وعنصر زخرفي حليت به واجهات المحاريب والمداخل والصحون والاواوين، وقد كان يصنع من مواد مختلفة، كالخشب والحجر والرخام[3]، وتعد هذه المادة الأخيرة هي الأكثر شهرة، وهي التي نعني بها هنا في بحثنا هذا، كان في البداية عبارة عن بدن مربع ليس له تاج أو قاعدة، ثم تطور وأصبح دائريا، وظهرت القاعدة والتاج[4].

ويرجع استخدام الأعمدة الرخامية إلى الحضارات القديمة في بلاد ما بين النهرين ومصر الفرعونية، وانتقل إلى الحضارة الإغريقية، وخلالها برزت ثلاثة أنواع تتمثل في العمود الدوري والعمود الأيوني والعمود الكورنثي، وأخذ عنهم الرومان هذه الطرز الثلاث بعد أن ادخلوا عليها تعديلات، وأضافوا إليها طرازين جديدين، وهما: العمود التوسكاني، وهو اشتقاق مبسط للعمود الدوري، وثانيها العمود المركب الذي يجمع بين عناصر من العمود الأيوني والعمود الكورنثي، فأخذ عن الأول حلزونياته وعنصر البيضة والسهم التي كانت توضع بين الحلزونات، ووضع كل ذلك فوق أوراق الاكانتس[5].

وخلال الفترات الإسلامية الأولى استعان المسلمون بجذوع وسواري النخيل كأعمدة، مثلما حدث في مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم بالمدينة المنورة، وفي مساجد الأمصار الأولى، ثم ما

[1])- رزق (محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص 203. انظر أيضا: نجاة (يونس): «العمود في العمارة الاسلامية»، عن: مجلة سومر، الجزء الأول والثاني، المجلد الخامس والأربعون، 1987-1988 141-142.

[2])- غالب(عبدالرحيم)، المرجع السابق، ص293.

[3])- نجاة (يونس)، المرجع السابق، ص 142.

[4])- نظيف (عبدالسلام أحمد)، المرجع السابق 58.

[5])- فريد (شافعي)، العمارة العربية في مصر، المرجع السابق، ص 113.

لبثوا واستخدموا أعمدة الحضارات القديمة اليونانية والرومانية، وتأثر بها المعمار المسلم، ففي الكثير من الأحيان لجأ إلى إعادة استعمالها، وأخذها من معالمها ومبانيها السابقة، كالمعابد والكنائس القديمة في معظم المناطق التي قاموا بفتحها، وربما يرجع ذلك إلى أن الفنان المسلم لم يعمل على بلورت طراز معين في الفترات الأولى، لهذا استعان بالفنون السابقة له، ثم ما لبث وأن أبدع طرزا فنية جديدة وابتكر أشكالا خاصة به[1]، فبعد أن استعان بالأعمدة ذات البدن الاسطواني ابتكر الأعمدة ذات البدن المضلع تضليعا حلزونيا، كما ظهر في الطراز العثماني نوعا آخر من الأعمدة، بدنه متعرج أو هيئة معينات (خشخاش)[2].

والأعمدة الإسلامية لم تكن كثيرة الارتفاع، حيث لم تتجاوز المترين إلا قليلا، وقد عوض هذا القصر برفع العقود فوقها أو إضافة عنصر الحدارة فوقها، حيث يعلوا بعضها البعض للحصول على العلو المطلوب المرتبط أساسا بعلو السقف، وقد استخدمت لغرضين، وظيفي معماري ألصقت بالجدران للتدعيم، أو للزخرفة خاصة على جوانب الأبواب والمداخل الثانوية والرئيسية والأواوين[3].

وقد عرفت الجزائر خلال العصر العثماني استعمال الأعمدة الرخامية على نطاق واسع، ولا يكاد يوجد معلم من معالم مدينة الجزائر وقسنطينة ومعسكر ووهران وعنابة وغيرها من المدن دون أن نجدها به مهما كانت بساطة المبنى، في حين كانت الدعامات قليلة الاستعمال بمقابل ذلك.

واستعملت الأعمدة في بيوت الصلاة بالمساجد، مثلما هو الحال في كل من جامع الداي بقلعة مدينة الجزائر، والجامع الأخضر وجامع سيدي الكتاني بقسنطينة، وجامع صالح باي بعنابة، وجامع الباشا بوهران وغيرها.

وفي بعض الأحيان وجدت الأعمدة داخل الغرف، كما هو الحال في دار بن جلول التي نجد فيها بائكة من عقدين في الغرفة التي تحتل الزاوية الشمالية الشرقية تقوم على عمود رخامي، وفي إحدى الغرف الملحقة بجامع سيدي الكتاني في طابقه السفلي، وفي غرف عديدة بقصر احمد باي، منها الكشك وغرفة فاطمة بنت الباي والمحكمة وغيرها، وفي العديد من الغرف بقصر الداي بقلعة مدينة الجزائر ودار الصوف ودار عزيزة وقصر مصطفى باشا وقصر خداوج العمياء وغيرها، تكتنف في الغالب فتحة الأواوين.

---

[1])- شافعي (فريد)، العمارة العربية في مصر، المرجع السابق، ص 212-213. انظر أيضا: رزق (محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص 204.

[2])- وزيري(يحي)، العمارة الإسلامية والبيئة، المرجع السابق، ص146.

[3])- يحيى(وزيري)، موسوعة، المرجع السابق، ج1 49. أنظر أيضا: غالب(عبدالرحيم)، المرجع السابق، ص193.

كما نجد الأعمدة استخدمت في تزيين واجهات المداخل، على غرار مدخل زاوية سيدي عبد المؤمن بقسنطينة، ودار الصوف وقصر مصطفى باشا ومدخل الجامع البراني بالقصبة، ونجدها أيضا في المحاريب، حيث يكتنف كل من محراب الجامع الجديد ومحراب جامع صفر ومحراب ضريح سيدي عبدالرحمن، ومحراب جامع الباشا بوهران ومحراب الجامع الكبير ومحراب جامع عين البيضاء بمعسكر، ومحراب الجامع الأخضر ومدرسة سيدي الكتاني وزاوية سيدي عبد المؤمن، ومحراب جامع سوق الغزل ومحراب جامع سيدي الكتاني بقسنطينة.

وبجامع سوق الغزل توجد حنية تتوسط بين مدخليه الرئيسيين في شكل محراب يكتنفها عمودان رخاميان، وفي واجهة جامع سيدي الكتاني يكتنف اللوحة التأسيسية عمودان رخاميان، وجداريات العيون، وان كانت في هذه الأخيرة في الغالب ليست من الرخام.

والعمود بمعالم الجزائر خلال الفترة العثمانية على عدة أنواع، منه أعمدة تتشكل من كتلة واحدة ونماذجه قليلة، أو يتألف من كتلتين، أو يجمع البدن مع التاج، أو يجمع البدن مع القاعدة، أو مشكلا من ثلاث كتل، وهو النوع الأكثر شيوعا واستخداما، بحيث توصل القاعدة بالبدن، والبدن بالتاج، وتدخل أطراف وحواف كل جزء بالآخر، ويثبت بالملاط ليصبح كتلة واحدة.

ويتشكل العمود من ثلاثة أجزاء رئيسية، وهي تتمثل في كل من التاج الذي تعلوه القرمة نجدها إما من الرخام أو الخشب، زخرفت في بعض النماذج وزينت بزخارف نباتية وهندسية تتوجها الحدارة، يرتكز التاج ويقوم على البدن، وهو بدوره يتكئ على قاعدة دائرية ذات حلقات متناقصة نحو الأعلى، وعادة ما تحمل القاعدة الدائرية أساسا يكون في الغالب تحت مستوى تبليطات الأرضية تسمى وسادة تتخذ شكلا مربعا[1].

وقد تنوعت هذه العناصر تنوعا ملفتا للإنتباه، حيث تم إحصاء ثلاثة أنواع للقواعد، وستة أنواع للأبدان، وتسعة أشكال للتيجان، إلا أن هذا التنوع يمكن حصره ضمن طرز محددة، بمعنى أن كل طراز وجدت له عدة أنماط وأشكال متقاربة، والملاحظ في أعمدة معالم الجزائر خلال الفترة العثمانية انه لم تكن هناك قاعدة تربط بين القاعدة والبدن والتاج، حيث يوجد من الأبدان ما يركب فوق أكثر من قاعدة، ويركب فوقه أكثر من نوع من التيجان، وفي بعض الأحيان ركبت قواعد في أماكن التيجان، إلا أن هذه الحالة الأخيرة نادرة، وأمثلتها قليلة، وجدت في قصر الداي بالجزائر وبقصر احمد باي بقسنطينة وبقصر الباي بوهران، والملاحظة الأخرى هو أن القواعد ليس من

[1])- غالب(عبدالرحيم)، المرجع السابق، ص 293 انظر أيضا: قاجة(جمعة محمد)، موسوعة فن العمارة، المرجع السابق، ص331،330.

السهل التعرف على كامل أجزائها، فمنها ما هي منغمسة في الأرض ولا يظهر منها إلا جزء يسير، ومنها ما تظهر كاملة مباشرة فوق مستوى الأرضية، وأحيانا لجأ المعمار إلى وضع دعيمة أسفلها لانخفاضها على مستوى السقف، وفي جميع الأحوال هذا لا يمنع من تحديد الفروق الرئيسية بين الأصناف.

2/ أنواع الأعمدة:

جاءت الأعمدة بالجزائر خلال العهد العثماني على عدة أنواع تختلف وتتنوع فيها مختلف الأجزاء من عمود إلى آخر، وقبل الخوض في أنماط أجزاء العمود وأنواعه نشير إلى أن الأعمدة عرفت في تشكيلها العام إما مفردة أو مزدوجة، أو ثلاثية، أو رباعية، قد تكون من كتلة واحدة أو من كتل مختلفة.

فأما بالنسبة **للأعمدة المفردة**، فهي الشائعة الاستخدام بالجزائر خلال الفترة العثمانية، حيث نجدها في مختلف المنشآت الدينية والمدنية والعسكرية، في أجزاء متنوعة من المبنى، تحمل العقود في الصحون، أو تكتنف المحاريب، أو أواوين الغرف، وواجهات المداخل، والسقائف، وفي بعض الأحيان وجدت تتوسط الغرف، وهي ذات طرز وأنماط مختلفة.

الأعمدة المزدوجة نماذجها قليلة بالمقارنة بالأعمدة المفردة، استخدمت بكثرة في مداخل الأبواب كالمدخل الرئيسي الموجود في قصر 18 بحصن 23، وعلى جانب المحاريب، كمحراب جامع سوق الغزل والجامع الأخضر وسيدي الكتاني بقسنطسنة، وجامع الباشا بوهران وعين البيضاء بمعسكر، وجامع القصبة البراني بمدينة الجزائر وغيرها، وفي مقاعد السقائف، بكل من سقيفة قصر حسن باشا وقصر مصطفى باشا، وسقيفة قصر خداوج العمياء، وسقيفة دار الصوف، ودار القاضي وسقيفة قصر أحمد باشا، وسقيفة قصر جنان حسن داي وغيرها، وهي ذات قاعدة مركبة مستطيلة أو مربعة تعلوها حلقات منفصلة أو متصلة، يرتكز عليها بدن حلزوني لولبي، تتوجه في الغالب تيجان كورنثية أو مركبة.

الأعمدة الثلاثية نماذجها هي الأخرى قليلة جدا تنحصر في نموذجين، واحد عثر عليه بسقيفة دار خداوج العمياء بمدينة الجزائر، وهي منحوتة في كتلة رخامية واحدة، ، وكذلك المدخل الرئيسي وغرفة ضريح سيدي عبدالرحمن، وبجامع عين البيضاء بمعسكر إلا أن أعمدة هذا الاخير جاءت منفصلة وليست من كتلة واحدة.

الأعمدة الرباعية هي الأخرى قليلة ونادرة الاستعمال، حيث نجدها فقط في جامع صاح باي بعنابة، وقصر حسن باشا، وان كانت غير متصلة ببعضها البعض إلا أنها وضعت ورصت أمام بعضها البعض على هيئة كتلة واحدة.

أ/ القاعدة:

وهي الجزء السفلي من العمود يتكئ عليها البدن، إما متصلة به، أو منفصلة عنه، وقد تدمج وتوصل به بواسطة الملاط أو الجبس، تميزت القاعدة ببساطتها من حيث الشكل، فهي خالية من الزخرفة، وغالبا ما تكون مركبة من جزأين، علوي يتألف من حلقات دائرية أو مثمنة أو مربعة، وجزء سفلي على هيئة وسادة ذات شكل مربع غالبا ما تكون مزروعة في الأرض، وهي ذات مقاسات وأحجام مختلفة ومتنوعة، تتراوح مقاسات العرض بين 25و33سم والقطر بين 21 و38سم وارتفاعها 16و37سم وقد وجدت لها عدة طرز(أنظر الشكل رقم35)، لكل منها عدة نماذج وأشكال يمكن حصرها في ما يلي:

أ-1/ القاعدة المستديرة:

تعتبر النوع الأكثر استخداما وشيوعا في معالم الجزائر خلال العصر العثماني، وهي تجمع بين كتلتين أو ثلاث كتل مختلفة من حيث الشكل، منها القاعدة المركبة من جزء مربع يتشكل من جزء أو من جزأين متناقصين، يعلوها جزء آخر دائري، ومنها الشكل المربع المشطوف من الأعلى يشبه الشكل المثمن، أو مستطيل أو على شكل حرف (T) اللاتيني يعلوها الشكل الدائري، ويمكن حصرها في تسعة نماذج في ما يلي:

- **النموذج الأول:** يتألف من جزء سفلي مربع (وسادة) تعلوه حلقة أو حلقتان أو ثلاث حلقات مقوسة محدبة متدرجة متساوية أو متفاوتة الانتفاخ والقطر.
- **النموذج الثاني:** يتشكل من جزء مربع تعلوه حلقتان أو ثلاثة حلقات منتفخة غير متدرجة، بمعنى أنها متساوية القطر.
- **النموذج الثالث:** يتشكل من جزأين، الأسفل مربع عبارة عن وسادة، أما الجزء الثاني فيتألف من حلقتين مقوستين متساوية القطر، تتناوب مع حلقة مقعرة، أو العكس.
- **النموذج الرابع:** يشبه النموذج السابق من حيث الشكل والتوزيع، إلا أن القاعدة فيه متناقصة باتجاه الأعلى.

- **النموذج الخامس:** تتشكل القاعدة من جزأين، السفلي مربع، والعلوي يتشكل من حلقات متفاوتة الانتفاخ والقطر ومتناقصة، تتألف من حلقة محدبة تعلوها أخرى ذات زوايا حادة، ثم حلقة مقعرة نحو الداخل فحلقة محدبة.
- **النموذج السادس:** يتشكل من جزأين، السفلي مشابه للنموذج السابق، أما الجزء الثاني فيتألف من حلقة مقوسة متسعة تختلف عما هو معهود، قليلة الانتفاخ، يعلوها شكل ناقوسي مقلوب، تنتهي بطوق في نموذج، ومن غيره في آخر، نماذجه في دار 26 نهج فلسطين ودار 1 نهج مختار ثابت بقسنطينة.
- **النموذج السابع:** حلقة مقوسة محدبة تعلوها أخرى مقعرة إلا أنها متناقصة.
- **النموذج الثامن:** تتشكل القاعدة من حلقتين اسطوانيتين محدبتين ومقوستين تفصلهما اسطوانة مستقيمة حادة الأركان نفذت بالتناوب.
- **النموذج التاسع:** نماذجه قليلة وهو يتشكل من قاعدة ذات مسقط مربع أركانها الأربعة مشطوفة على هيئة مثلث مقلوب قاعدته إلى الأعلى أضلاعه مقعرة بشكل خفيف نماذجه بقصر احمد باي أو مشطوفة على هيئة مثلثين نماذجه بدار عزيزة يعلوها حلقة محدبة مقوسة أو تتناقص باتجاه الحلقة العلوية لتبدأ بالتقعر.
- **النموذج العاشر:** وهو أيضا نماذجه قليلة يحصر تواجدها في مقاعد السقائف، حيث يتألف من قاعدة سفلى(وسادة) على شكل حرف ت(T)) ترتفع فوقه ثلاث قواعد مستديرة بحلقتين محدبة مقوسة الحواف تفصلهما وتتناوب مع حلقات مقعرة نحو الداخل.
- **النموذج الحادي عشر:** وهو يشبه كثيرا النموذج السابق، ولا يختلف عنه سوى في الجزء السفلي من القاعدة(الوسادة)، التي اتخذت شكلا مستطيلا تقوم عليها قاعدتان مستديرتان مثلما هو الحال في النموذج السابق.

وعند تأصيل هذه القواعد يمكن القول أن الأشكال التي تتشكل منها كانت مألوفة في قواعد الأعمدة الرومانية والإغريقية، فقد كان عنصر الحلقات المنتفخة والغائرة والشكل المربع مألوفا في أعمدتهم التي أعيد إحيائها في أوربا خلال عصر النهضة.

أ-2/ القاعدة المثمنة:

تتشكل من جزأين، السفلي منها يمثل وسادة القاعدة، وهي ذات شكل مثمن أو مربع، أضلاعها متساوية بسيطة خالية من الزخرفة، أما الجزء العلوي فيتشكل من حلقة أو حلقات مضلعة محدبة مقوسة، أو تتناوب الحلقات المقوسة المضلعة مع أضلاع مستقيمة حادة الزوايا، تزخرف هذه الأخيرة بأزهار سداسية أو رباعية، أو عناصر رمزية كالهلال، وفي بعض الأحيان زخرفت أربعة

أضلاع فقط، بينما تبقى باقي الأضلاع خالية من الزخرفة وذلك بالتناوب، أو تتبادل فيما بينها، ضلع زخرف بزهرة، والضلع الآخر زخرف بعنصر الهلال، وفي بعض النماذج نجدها تخلو من عنصر الوسادة، وهي على ثلاثة نماذج نذكرها في ما يلي:

- **النموذج الأول:** يتشكل الجزء السفلي من مربع أو مثمن، أما العلوي فيتألف من حلقة أو حلقتين أو من ثلاث حلقات مضلعة مثمنة متدرجة متناقصة متساوية أو متفاوتة الانتفاخ، تقل كلما ارتفعت، وخالية من الزخرفة.
- **النموذج الثاني:** الجزء السفلي منها مثمن، أما العلوي فيتألف من حلقتين مقوستين متناقصة مثمنة، تعلوها حلقة مسطحة ذات زاوية قائمة.
- **النموذج الثالث:** الجزء السفلي مربع، يعلوه آخر منتفخ محدب، يتناقص بروزه مع اتصاله بالبدن، أو تكون القاعدة محدبة لتتحول كلما ارتفعت إلى شكل مقعر.
- **النموذج الرابع:** يتألف الجزء العلوي منها من خمس أو ثلاثة حلقات مضلعة مقوسة منتفخة غير متدرجة، أي أنها متساوية القطر، بسيطة وخالية من الزخرفة، تتناوب مع حلقات مسطحة قائمة خالية من الزخرفة، يتخلل الحلقة المثمنة الأخيرة أربعة أهلة تتناوب مع أربع زهيرات مفصصة معظم نماذجه نجدها بمدينة قسنطينة.
- **النموذج الخامس:** يتشكل من جزء مربع يعلوه جزء مثمن يتكون من حلقتين متناقصتين مقوسة محدبة، تليها حلقة مقعرة فحلقة رابعة مقوسة محدبة، نماذجها قليلة نجدها بقصر 18 بحصن 23 بمدينة الجزائر.

أ-3/ القاعدة المربعة:

وهي قليلة الاستخدام لا نجد لها إلا نماذج من نفس النوع استخدمت في قصر احمد باي بمدينة قسنطينة، وهي تتشكل من مسقط مربع مركب من ثلاث قطع، السفلية أطرافها قائمة على هيئة زاوية، أما العلوية فأطرافها مقعرة ومقوسة، وهي تأخذ نفس بروز القطعة السفلى، على عكس الجزء العلوي الذي يتناقص باتجاه البدن، إلا أنها مشابهة لها من حيث الحافة المحدبة.

ب/ الأبدان:

البدن هو جذع العمود، والكتلة التي تتوسط القاعدة والتاج، اتخذ أشكالا مختلفة عبر الفترات التاريخية، فقد كانت أبدان الأعمدة الإغريقية والرومانية اسطوانية ملساء، وأخرى حفرت فيها قنوات، بالإضافة إلى الأبدان المربعة، وقبل ذلك كانت معروفة عند الفراعنة، وانتشرت بعد ذلك في العصر الإسلامي، مثلما هو الحال في الجوسق الخاقاني بسامراء (221هـ/835م)، ومقياس النيل بالروضة

(247هـ/861م)، لكن المسلمين ما لبثوا أن استبدلوها وصنعوا طرزا خاصة بهم تتوافق وطبوعهم التي تتوافق وعقيدتهم، حيث يرجع إليهم ابتكار الشكل المثمن والحلزوني[1].

وفي الجزائر خلال الفترة العثمانية وان استمرت نفس الأشكال المعهودة في العمارة الإسلامية، إلا أنها شهدت تنوعا كبيرا لم يسبق وأن عرفته قبل العهد العثماني، حيث تعددت أنماطها وأشكالها(أنظر الشكل رقم36)، مثلما هو مبين فيما يلي:

ب-1/ البدن المربع:

وجدت الأعمدة ذات البدن المربع في الحضارة المصرية القديمة منذ الأسرة الرابعة، وهي خالية من الزخرفة، تميزت بضخامتها وعلوها، واستخدمت في الفترات والحضارات اللاحقة كما هي، أما في الفترة الإسلامية فكان استخدامها محتشما، فهي لم تستخدم بصفة عمود إنما وجدت بصفة دعامة[2].

يعتبر البدن المربع بالجزائر خلال الفترة العثمانية من الأمثلة القليلة جدا، فلا نشاهده إلا في قصر أحمد باي بقسنطينة، حيث توجد منه نماذج متعددة لنفس النوع، يتميز برشاقته وارتفاعه وزخارفه المتأثرة بطراز عصر النهضة، فقد زينت واجهاته الأربعة بأطر هندسية مستطيلة غائرة، تمتد على طول البدن، نقش على الأجزاء العلوية منه باقة من الأزهار الكأسية المتساقطة المشدودة بأربطة على هيئة ربطة عنق يتساقط منها فرعان من الأشرطة.

ب-2/ البدن الأسطواني:

البدن الأسطواني أو الدائري أو المستدير، وهو ما كان شكله دائريا، اتخذت فكرته من جذع النخيل، وجدت أمثلة له في مصر الفرعونية في معبد الملك سيتي الأول، يتميز بقواعده البارزة عن البدن على هيئة مفلطحة ثبتت بالأرضية، ثم انتقل إلى العمارة الإغريقية والرومانية والبيزنطية، ومنها انتقل إلى المسلمين ليعرف انتشارا واسعا في العمارة الإسلامية[3] وجدت له عدة طراز لكل منها عدة نماذج وأشكال يمكن حصرها في ما يلي:

أما في الجزائر خلال الفترة العثمانية فقد وجدت منه عدة أنواع، نوردها في ما يلي:

---

[1])- رزق (عاصم محمد)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص 203-204. انظر أيضا: قاجة(جمعة محمد)، موسوعة فن العمارة، المرجع السابق، ص331.

[2])- رزق (عاصم محمد)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص 207.

[3])- نفسه 203.

- **النوع الأول:** أسطواني أملس بسيط الشكل ذو قطر واحد من الأسفل إلى الأعلى، ونجد له أمثلة في قصر أحمد باي وجامع سيدي الكتاني بقسنطينة، وقصر الباي بوهران، وقصر الباردو وقصر مصطفى باشا وقصر الداي بالجزائر، وجامع صالح باي بعنابة وغيرها.
- **النوع الثاني:** اسطواني أملس بسيط الشكل بقطرين مختلفين، أي متسعا في الأسفل يضيق نحو الأعلى، من أمثلته ما نراه في قصر مصطفى باشا وضريح سيدي عبدالرحمن بمدينة الجزائر، وجامع سوق الغزل والجامع الأخضر والمدرسة الكتانية قصر أحمد باي، ودار بن جلول ودار رقم 26 نهج فلسطين، بقسنطينة، وبمحراب جامع عين البيضاء بمعسكر، وجامع بطيوة بوهران.
- **النوع الثالث:** يتشكل من ثلاثة أجزاء أو ثلاثة كتل، الجزء الأوسط بقطر واحد، في حين الجزأين السفلي والعلوي فهما متناقصين، الكتلة العلوية منه متناقصة نحو الأعلى، أما الكتلة السفلية فهي تتناقص نحو الأسفل، ولا نجد أمثلة لهذا النوع إلا في محراب الجامع الجديد بمدينة الجزائر.
- **النوع الرابع:** يتشكل من بدن أسطواني بسيط الشكل، يختلف قطره بين القاعدة والوسط والقمة، حيث يتناقص قطره نحو الأسفل، بينما ينتفخ باتجاه الوسط، ثم يأخذ في التناقص باتجاه الأعلى لينتهي بقطر أصغر من قطر الجزء السفلي منه، وهو من الأنواع الفريدة والقليلة الاستعمال، حيث لا نجد أمثلة له إلا في قصر أحمد باي.
- **النوع الخامس:** وهو مركب يتشكل من جزأين، كل منهما يتسع من أسفل يضيق نحو الأعلى ينتهيان بطوق، من نماذجه دار 26 بنهج عبد الحميد بن يمينة بمدينة قسنطينة.

ب-3/ البدن المثمن:

يرجع ابتكار شكل البدن المثمن إلى المسلمين، ومن أمثلتها الأعمدة المثمنة في عمائر السلطان الظاهر برقوق (801-803هـ/1399-1401م [1])، بدنه دائري الشكل، يتألف من ثمانية أضلاع، يعتبر من الأنواع المستخدمة بكثرة في العمارة بالجزائر خلال الفترة العثمانية في مختلف المنشآت الدينية والمدنية والعسكرية، وهو على نوعين:

- **النوع الأول:** يتشكل من بدن مثمن ذو قطر واحد، استخدم بكثرة ومن أمثلته قصر مصطفى باشا وقصر الباردو وقصر حسن باشا بمدينة الجزائر، وقصر أحمد باي بمدينة قسنطينة.

[1])- رزق (عاصم محمد)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص204.

- **النوع الثاني:** يتشكل من بدن مثمن يتسع قطره في الأسفل ويضيق نحو الأعلى، وهو قليل الاستخدام إذا ما قورن بالنوع الأول، ومن أمثلته أعمدة بدار بن جلول وقصر أحمد باي بمدينة قسنطينة.

ب-4/ البدن الحلزوني:

يعتبر هذا النوع من الأبدان من ابتكار الحضارة الإسلامية[1]، ومن أمثلته في العالم الإسلامي الأعمدة الحلزونية بمدرسة السلطان حسن (757-764هـ/1356-1362م)، ومدرسة جمال الدين يوسف (811هـ/1408م) بمصر[2].

استخدم بكثرة بالجزائر خلال الفترة العثمانية، وهو يتسم بقطر متساوي من القاعدة إلى القمة عكس الأبدان المربعة والاسطوانية، كما يتميز بتعدد أضلاعه الحلزونية التي جاءت على هيئة فصوص رفيعة أو سميكة غائرة و بارزة نفذت بالتناوب حول البدن، وقد تختلف هذه الفصوص الحلزونية من عمود إلى آخر، وكلما كثر عددها وقل سمكها أعطت للبدن مظهرا أكثر أناقة وجمالا.

والبدن الحلزوني استخدم بكثرة في السقائف والأروقة المطلة على الصحن، وهو على نوعين:

البدن اللولبي: وهو خالي من الأقنية، يتألف من لفيفة واحدة تلتف مع البدن بمعنى أنه لولبي أملس خالي من الأخاديد والفصوص، نماذجه مزدوجة وهو قليل الاستخدام، نجده في جلسات سقائف بعض قصور مدينة الجزائر دون غيرها من المدن، ومن أمثلته أعمدة سقيفة قصر مصطفى باشا، ودار خداوج العمياء، ودار القاضي والرواق الخارجي لجامع القصبة البراني والعين الجدارية بقصر الداي بمدينة الجزائر.

البدن الحلزوني ذو الأقنية الحلزونية: وهو النوع الأكثر شيوعا واستخداما، نجده مفردا أو مزدوجا أو ثلاثيا، وأمثلته عديدة منها قصر الداي، ودار الصوف ودار عزيزة ودار الحمراء وقصر 18 بحصن 23 بمدينة الجزائر، وقصر أحمد باي بقسنطينة، قصر الباي بوهران وغيرها من المعالم، يتألف من أقنية وفصوص بارزة وغائرة بالتناوب، تلتف بشكل حلزوني تشبه أضلاعه الملتفة النبتة المتسلقة أو الثعبان الذي يلتف حول البدن، وهو على ثلاثة أنواع:

- **النوع الأول:** يتألف من أربعة أقنية وفصوص بارزة وغائرة نفذت بالتناوب، تلتف مع التفاف البدن.

[1])- وزيري(يحي)، العمارة الإسلامية والبيئة، المرجع السابق، ص145.

[2])- رزق (عاصم محمد)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص 203-204.

- **النوع الثاني:** يتألف من ثمانية أقنية ذات فصوص بارزة وغائرة نفذت بالتناوب فيما بينها تلتف مع التفاف البدن.
- **النوع الثالث:** جاءت فيه الأقنية بارزة ومتراصة بحيث لم تترك فراغات للأقنية الغائرة، وأمثلته قليلة حيث لا نجدها إلا في أعمدة جوسق منبر جامع سيدي الكتاني.

ب-5/ البدن ذو الأقنية المنكسرة:

ولا نجد له مثالا إلا بسقيفة دار خداوج العمياء ضمن الأعمدة المفردة والمزدوجة والثلاثية بحيث تميز البدن بأقنية منكسرة تلتف حول البدن مشكلة زاوية منفرجة وأخرتين منكسرة معطية مظهرا جماليا غاية في الروعة والدقة، وهذا لا يعني انه لا توجد له نماذج أخرى بالجزائر وإنما إن وجدت فقد صنعت من الحجر الكلسي.

ب-6/ البدن المركب:

وهو على نوعين، كل نوع منه يجمع بين شكلين من الأبدان وهما كما يلي:

- **النوع الأول:** يتألف من جزء سفلي شكله مثمن (مضلع) ،وجزء علوي يأخذ شكلا اسطواني أو حلزونيا تفصل بينهما مثلثات، وهو يعتبر من أهم الأبدان المستخدمة في العمارة الإسلامية مغربا ومشرقا، وقد استخدم في جامع قرطبة بالأندلس 170هـ/786م، وجامع القيروان منذ العهد الأغلبي 221هـ/836م، وبمدينة المهدية 236هـ/851م، ليعرف فيما بعد انتشارا واسعا في بلاد المغرب، ونجده بالجزائر خلال الفترة العثمانية على شكلين:

الشكل الأول: يتألف الجزء العلوي من أربعة أقنية تنموا من قاعدة المثلثات التي نتجت عند نهاية تضليعات الجزء السفلي وذلك بالتناوب، نماذجه قليلة نجد أمثلة له في كل من قصر الداي ودار عزيزة وقصر مصطفى باشا بمدينة الجزائر، وقصر أحمد باي بقسنطينة.

الشكل الثاني: يتشكل جزؤه العلوي من ثمانية أقنية تنموا من تضليعات الجزء السفلي، يتميز بمظهره الجميل ورشاقته، وكثرة التفافاته مقارنة مع النوع السابق، وهو النوع الشائع والأكثر استخداما، نجده في معظم المعالم بالجزائر خلال الفترة العثمانية.

- **النوع الثاني:** يجمع بين البدن المثمن (المضلع) في الجزء الأسفل والأسطواني في الأعلى، وأمثلته جد قليلة إذا ما قورنت بأمثلة النوع الأول، ومن أمثلته ما نراه في الدار رقم 17 بنهج عبدالله باي بمدينة قسنطينة.

ج/ التيجان:

تمثل الجزء العلوي من العمود، وهي متممة له، أولى لها النحاة عناية خاصة، حيث عمل على تنميقها وزخرفتها بعناصر ووحدات زخرفية متنوعة أعطتها مظهرا فنيا وجماليا متميزا عن باقي أجزاء العمود[1]، وهو الجزء الذي يربط بين الحامل والمحمول، أي بين بدن العمود والعقد، ومهما كان شكل التاج بسيطا أو مركبا فإنه يحتوي دائما على وجه مزخرف في القسم العلوي منه، تعلوه الوسادة المصنوعة من الرخام أو الخشب، تكون موضوعة فوق أو داخل مسطح مربع أو مستطيل، كما قد تغطى بنتوء وبروز أكبر من القسم الذي تعلوه[2].

يعتبر التاج من العناصر المعمارية التي أخذها المسلمون عن الحضارات الرومانية والبيزنطية، حيث استخدموها كما وجدوها دون تغيير أو تعديل، وقد ظهرت لأول مرة في جامع الكوفة، ثم ظهرت في قبة الصخرة (72هـ/691-692م) وفي الجامع الأموي(96هـ/714م) بدمشق، حيث استقدمت من العمائر القديمة في البلدان التي فتحوها[3]، أما في الفترة العباسية(132-656هـ/750-1258م) فظهرت في قصر الخليفة المعتصم بسامراء 218هـ/833م، والجامع الكبير بسامراء(232هـ/847م)، ووجدت في جامع ابن طولون بمصر(263-265هـ/876-879م)[4].

وبتكامل عناصر الحضارة الجديدة أخذ شكل التاج في العمارة الإسلامية يبتعد شيئا فشيئا عن النماذج الجاهزة الأولى، وبدأ التغيير في شكلها وزخارفها ابتداء من القرن 4هـ/10م متخذا شكلا خاصا به، حيث أخذ يتطور ويتغير عن تيجان الأعمدة القديمة، بعد أن تخلص من تأثره بالتيجان الكورنثية والمركبة، إلا أنه احتفظ بأوراق الأكانتس التي اختزل أوراقها وعدد صفوفها، بالإضافة إلى احتفاظه بالعناصر الحلزونية[5].

---

[1])- غالب(عبدالرحيم)، المرجع السابق، ص 189.انظر أيضا: قاجة(جمعة احمد)، موسوعة العمارة والفنون، المرجع السابق، ص330 .

[2])- لعرج (عبدالعزيز)، المباني المرينية، المرجع السابق، ص 557. انظر أيضا: بن بلة (خيرة)، المنشآت الدينية، المرجع السابق، ص211: 212.

[3])- سامح (كمال الدين)، العمارة في صدر الإسلام، المرجع السابق، ص 10 24 27.

[4])- رزق (عاصم محمد)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص 43. أنظر أيضا: غالب(عبدالرحيم)، المرجع السابق، ص96.

[5])- كونل(ارنست)، الفن الإسلامي، تعريب أحمد موسى، دار صادر، بيروت، 1966 ص25. انظر أيضا: شافعي (فريد): العمارة، المرجع السابق، ص 212 213.

بالإضافة إلى ذلك عمل على ابتكار أشكال جديدة لم تعرف في عمائر الفترات القديمة، كالتيجان المقرنصة، والتيجان المغربية الأندلسية التي تميزت بزخارف الارابسك والخطوط المتنوعة، فضلا عما أدخله من تغييرات وتجديدات على التيجان المعروفة في الحضارات القديمة[1].

وقد استخدمت في معالم الجزائر خلال العهد العثماني تشكيلة متنوعة من التيجان، تراوح قطرها بين 15و30سم، وارتفاعها بين 16و35سم، وعرضها قدر بـ33و20سم، وهي ترتكز على قاعدة تتألف في الغالب من حلقتين أو حلقة واحدة رفيعة بسيطة خالية من الزخرفة، أو حلقة على هيئة شريط مجدول يعلوها شكل اسطواني ناقوسي أو مربع أو مثمن أو دائري، ثم تتوجها وسادة اتخذت شكلا مربعا أو مستطيلا، صنعت إما من الرخام في أغلب معالم مدينة الجزائر، تزين أضلاع بعض منها زخارف نباتية، أو مصنوعة من مادة الخشب كما هو الحال في العديد من عمائر مدينة قسنطينة، على غرار دار بن جلول ودار 26 نهج فلسطين، تخللت أركانها الأربعة زخارف نباتية وهندسية بسيطة، أو تخلوا منها، ورغم تعدد الأعمدة وتنوعها الكبير إلا انه استطعنا إحصاء ما يقدر بسبعة وأربعين شكلا يمكن تصنيفها في مجموعات ذات طرز مختلفة، كما هو مبين فيما يلي:

ج-1/ **التيجان الناقوسية:**

تعرف أيضا باسم التيجان الكأسية، تأخذ شكلا يشبه إلى حد ما الناقوس المقلوب، وهي بسيطة خالية من الزخرفة، تتخذ قواعدها نفس الشكل الناقوسي لكنها مقلوبة الوضع عكس التاج، وأقدم استخدام للتاج الناقوسي يرجع إلى الفترة الساسانية والى القرن الثالث ميلادي في "يابكولي"[2].

أما في الفترة الإسلامية فتوجد أقدم أمثلته في الجامع الكبير بسامراء (232هـ/847م) وبمصر في مقياس الروضة (247هـ/861-862م) ووجد في العمائر المملوكية ذات حلية في المنتصف على هيئة شريط أو شريطين، على شكل نصف دائري، وأحيانا نفذ بشكل يشبه زهرة اللوتس[3].

بينما التيجان الناقوسية في الجزائر خلال الفترة العثمانية اتخذت أشكالا مختلفة، وإن كانت النماذج المصنوعة من الرخام قليلة مقارنة بتلك المصنوعة من الحجارة، إلا أن شكلها العام متشابه فيما عدا بعض التفاصيل(أنظر الشكل رقم37).

[1])- غالب (عبدالرحيم)، المرجع السابق، ص 293.

[2])- بن بلة(خيرة)، المنشآت الدينية، المرجع السابق، ص211.

[3])- رزق (عاصم محمد)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص 43.

- **النموذج الأول:** تيجان ناقوسية ترتكز على البدن مباشرة بحلقة أو من دون حلقة، الجزء السفلي منها دائري، يتم تحويله إلى المثمن ثم إلى التربيع، أو يتحول التربيع مباشرة لينتهي بالوسادة دون أن يوجد فاصل بين الناقوس والوسادة، علما بأن الجزء المثمن يكون إما خاليا من الزخرفة، أو زخرفت أضلاعه بعنصر الهلال الذي يتناوب مع زخرفة تشبه أسنان المشط، نجد أمثلة له بالجامع الأخضر وقصر أحمد باي في رواق الطابق الأرضي المحيط بحديقة النخيل.
- **النموذج الثاني:** تيجان ناقوسية كأسية تقوم على حلقة مقوسة، تتخذ شكلا دائريا من الأسفل إلى الأعلى، مع وجود فاصل مسطح بين الناقوس والوسادة المربعة، زينت واجهاته الأربعة بهلال تتوسطه نجمة خماسية أو خالية من الزخرفة، من أمثلتها ما نجده في الدار رقم 17 نهج عبدالله باي والجامع الأخضر بقسنطينة.
- **النموذج الثالث:** تيجان ناقوسية بسيطة خالية من الزخرفة، تقوم على حلقتين، السفلية مسطحة، والعلوية مقوسة، الجزء السفلي منه دائري الشكل يتسع نحو الأعلى مشكلا حلقتين، الأولى مسطحة، والثانية مقوسة تعلوها مباشرة الوسادة.

ج-2/ التيجان المتأثرة بالطراز الكورنثي:

يرجع ابتكار هذا النوع من التيجان إلى الأثينيين بمدينة كورنثة اليونانية، وهو ينسب إلى المعمار كاليماخوس Callimachos، يرجع بداية ظهوره في العمارة اليونانية إلى القرن الخامس قبل الميلاد، وأقدم مثال له وجد في معبد ابولو في مدينة باساى Passai في النصف الثاني من القرن الخامس ق.م، تم استخدامه في الجزر اليونانية بكثرة، لينتشر بعد ذلك في الحضارة الرومانية، ويشهد تطورا، ويصبح على شكل ناقوسي محاط بأوراق الأكانتس التي تنظم في صفين، تبرز منها سيقان ذات وريقات تنتهي بأربعة عناصر معقوفة حلزونية تظهر في واجهتها الأربعة، تزين أطرافها أوراق متراجعة[1].

يعتبر هذا النوع الأكثر استخداما بمعالم الجزائر خلال الفترة العثمانية، حيث نجده في كل من قصر أحمد باي وجامع سوق الغزل وجامع سيدي الكتاني بقسنطينة، ودار عزيزة ودار خداوج العمياء ودار الصوف وقصر مصطفى باشا وقصر حسن باشا، وقصر الداي بالقلعة، ودار الحمراء وجامع القصبة الداخلي والجامع الجديد والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بمدينة الجزائر، وقصر الباي وجامع الباشا بوهران وغيرها.

[1])- رزق (عاصم محمد)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص 203-204، نظر أيضا: قادوس (عزت)، تاريخ عام الفنون، مطبعة الحضري، الإسكندرية، 2010 120: 228. مرابط (محمود فؤلد)، الفنون الزخرفية القديمة، القاهرة، 1953 126

تتميز التيجان المتأثرة بالطراز الكورنثي بالجزائر خلال العصر العثماني بوجود صف أو صفين من أوراق الأكانتس، تتألف من أربعة أو ثمانية أوراق بسيطة خالية من الأشواك والتجازيع والتعريقات، وهي شبه ملساء أو أوراقها كثيرة الفصوص والتعريقات، مليئة بالخطوط والدوائر، أو تتناوب فيما بينها، الصف السفلي أوراقه غير بارزة مدببة النهاية، أما الصف العلوي فأوراقه بارزة إلى الخارج، معقوفة النهاية، ليستمر التاج بشكله الأسطواني، وضعت في أركانه حلزونات، تزين بعض منها في الجزء العلوي ورقة متراجعة، يتوسط الفراغ الفاصل بين الحلزونات هلال أو زهرة رباعية الفصوص أو يجمع بينهما، أو تتوجها ورقة الاكانتس، أو أوراق العنب أحيانا، وفي أحيان أخرى تتوج بأوراق العنب وعناقيده، أو عنصر المحارات، وقد تنوعت واختلفت طريقة تنظيم هذه العناصر من تاج إلى آخر، يمكن تنميطها على النحو التالي(أنظر الشكل رقم38):

- **النموذج الأول:** تيجان تتألف من أربعة أوراق شبه ملساء، خالية من التجزيعات والتعريقات، معقوفة النهاية تصل إلى منتصف التاج، تتناوب مع عنصر الحلزونات التي ترتفع نحو الأركان الأربعة، يتخذ هذا الجزء شكلا اسطوانيا يعلوه وسادة شبه مربعة أضلاعه مقعرة نحو الداخل خالي من الزخرفة، وفي بعض النماذج تتوسط أضلاعه عنصر الهلا .
- **النموذج الثاني:** يقوم على حلقتين دائريتين مسطحتين ومقوستين تتصلان بالبدن، يتوجهما صف من أوراق الأكانتس المؤلفة من ثماني أوراق معرقة كثيرة التجزيعات، يتخللها نتوء ودوائر صغيرة دائرية النهاية معقوفة وبارزة إلى الخارج، تصل إلى منتصف التاج تقريبا، نفذت على مستوى واحد، ينموا من أربع منها بالتناوب فروع رفيعة تنتهي بحلزونات، ويتحول التاج هنا إلى الشكل شبه المربع، يتوسط الفراغ الناتج عن انفصال الحلزونات فص يقوم عليه هلال، يعلو الجزء السابق شكل مربع قليل الارتفاع، يتألف من ثلاث أو أربع تدريجات متزايدة، وفي نموذج آخر تتصل الأوراق مباشرة بالحلزونات تكون شديدة الاستطالة أو قصيرة.
- **النموذج الثالث:** يتألف من صفين من أوراق الأكانتس، بكل صف ثمانية أوراق، الصف الأول غير بارز وهو أملس عكس الصف الثاني الذي يشبه النوع السابق، ويتماثل معه في باقي العناصر.
- **النموذج الرابع:** يقوم على حلقتين الأولى مسطحة والثانية مقوسة، يصطف عليها صفان من أوراق الأكانتس، كل صف منهما أربعة أوراق كثيرة التعريقات معقوفة دائرية بارزة نحو الخارج، ذات أطوال مختلفة نفذت بالتناوب، أحدهما سفلي تصل أوراقه إلى منتصف التاج تقريبا، تنموا منها فروع تتجه نحو الأركان لتنتهي بالعنصر الحلزوني، يتوسط الفراغ الناتج عن انفصال الحلزونات عنصر الهلال، أما أوراق الصف العلوي فترتفع لتتصل بأسفل الحلزونات، ويتحول

التاج بذلك إلى شكل شبه مربع يعلوه مباشرة قسم يتألف من جزأين، سفلي مقعر وعلوي مسطح.

- **النموذج الخامس:** شكله مستدير أملس، يتوسط واجهاته أربع أزهار للأكانتس، تنموا منها باتجاه الأركان حلزونات تعلوها ورقة ملساء متراجعة مدببة ومعقوفة النهاية، يشغل المساحة الناتجة عن انفصال الحلزونات ورقة الأكانتس، يعلوها جزء مسطح مربع متدرج متزايد.
- **النموذج السادس:** لا يختلف كثيرا عن النموذج السابق من حيث توزيع العناصر، إلا انه يختلف عنه من حيث المحتوى، حيث عوضت الأصداف بورقة مفردة أو ثلاثية من الاكانتس صغيرة الحجم، يلتف من حولها عنصر في هيئة شريط يتخذ شكل حرف "U" اللاتيني، تزينه من الأسفل قطعة من القماش على هيئة شريط يتدلى طرفاه المقصوصتان على شكل مقص، ويستمر الشكل الذي يتخذ شكل الحرف "U" اللاتيني نحو الأعلى ليشكل عنصر الحلزونات، وقد جاءت هنا رفيعة رشيقة يتوجها من الأعلى ورقة من الاكانتس صغيرة كما في الأنماط السابقة، يتوج الفراغ الفاصل بين الحلزونات هلال يعلو مع الشكل المربع المتدرج الذي يعلو العناصر السابقة، توجد نماذجه بقصر الباي وهران.

ج-3/ التيجان ذات الطراز المركب:

في هذا الطراز جمع الفنان الروماني بين العناصر الرئيسية في كل من الطراز الأيوني والكورنثي معا، فأخذ من الأول عنصر الحلزونات الكبيرة وحلية البيضة والسهم أو البيضة واللسان التي كانت توضع بين الحلزونات، وأخذ من الثاني صفي ورق الاكانتس المتبادلة التي وضع فوقها العناصر السابقة[1]، وهي القاعدة التي طبقها الفنان بالجزائر خلال الفترة العثمانية، إلا أنه أدخل عليها عناصر جديدة، مثل عنصر الهلال والأصداف والثمار والأزهار، وأحيانا يجمع بين عناصر دورية وأخرى كورنثية، وقد جاءت على العموم التيجان المركبة على أنماط تتمثل في ما يلي(أنظر الشكل رقم39):

- **النموذج الأول:** يتألف من صف من أربع أوراق من الأكانتس المسطحة، تنموا منها العناصر الحلزونية باتجاه الأركان، لتظهر معها لفائف أيونية، تتدلى منها أوراق وفاكهة الإيجاص، ويتوسط الفراغ الناتج عن انفصال الحلزونات أوراق متدلية، تنموا منها حبيبات صغيرة تشبه الزيتون أو العنب، حيث لم نستطع تحديد هويتها، وفوق هذا الجزء يوجد جزء مسطح مربع

[1])- شافعي (فريد)، العمارة العربية، المرجع السابق، ص 113. أنظر أيضا: دحدوح (عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 201. قادوس (عزت)، المرجع السابق، ص120. 228. 229.

يتشكل من مستويين متزايدين، ومن أمثلته تيجان في قصر حسن باشا ودار خداوج العمياء بمدينة الجزائر.

- **النموذج الثاني:** يتشكل التاج من صف من أربعة أوراق شديدة الاستطالة، ذات نهاية معقوفة وبارزة تتصل بعنصر الحلزونات، تتبادل مع أربع قنوات مركبة من جزأين، العلوي منها احتوى على نقاط رباعية على هيئة دائرة أو زهرة صغيرة، يتسع التاج كلما ارتفع، لينتهي بحلقة مسطحة تتصل بعنصر حبات اللؤلؤ التي تتشكل من فصين دائريين تتناوب مع فص بيضاوي يعلوها صف من عنصر البيضة والرمح، ينموا منها فروع تنتهي بحلزونات، تتخللها في الجزء العلوي منها ورقة أكانتس صغيرة، أو ورقة ملساء في نموذج آخر متراجعة وملتفة نحو الخلف، ينمو من مركز الحلزونات زهرة رباعية أو سداسية البتلات، يعلوا الحلزونات جزء مسطح متدرج يتسع نحو الأعلى تزين أضلاعه أهلة.
- **النموذج الثالث:** تاج مركب مشكل من ثلاثة أجزاء، السفلي منها اسطواني يتشكل من ثمانية أوراق الأكانتس، يعلوه جزء ثاني أوسط اسطواني الشكل يأخذ شكل بدن الأعمدة الرومانية ذات الأقنية المجوفة، ثم يتسع التاج نحو الأعلى ويأخذ شكلا ناقوسيا لينتهي بحلقة مسطحة يليها عنصر السبحة المؤلفة من قرص بيضاوي يتناوب مع آخر دائري، يعلوها صف من عنصر البيضة والرمح، ينمو منها عنصر الحلزونات التي تتجه نحو الأركان, تزينها ورقة ملساء متراجعة معقوفة النهاية، ويصبح شكله مائلا للتربيع، و التاج ينتهي بجزء مسطح شبه مربع مشطوف الحواف، متدرج مقعر الأضلاع تتوسط واجهاته زهرة الأكانتس، ولهذا النمط أمثلة نادرة، حيث نجده فقط في عمودين يكتنفان محراب جامع سيدي الكتاني.
- **النموذج الرابع:** يجمع بين الطراز الدوري البسيط بحلقاته المنتفخة وأوراق الأكانتس الكورنثية، حيث نسقت في صورة مشكلة من حلقة دائرية منتفخة تعلوها حلقة مقعرة تليها حلقة منتفخة متدرجة، ثم جزء مربع مسطح، وقد زينت منتصف واجهات التاج أوراق الأكانتس، تنموا من الحلقة السفلية لتتجه نحو الجزء المسطح، وهي أوراق معرقة ذات النهاية البارزة الدائرية، ولهذا النمط أمثلة قليلة، حيث لا نجده إلا في بيت الصلاة بجامع سيدي الكتاني.
- **النموذج الخامس:** ينقسم إلى جزأين السفلي يتألف من أربعة أوراق الاكانتس المعرقة ذات الناهية البارزة الدائرية، يفصلها عن الجزء العلوي فاصل دائري أملس خالي من الزخرفة يتسع نحو الأعلى ثم يضيق مع بداية الجزء العلوي، يتخذ شكل حلقتين دائريتين متناقصتين، يعلوهما عنصر البيضة مع اختفاء الرمح، ينموا منها حلزونات يفصل بينها هلال في منتصف واجهات التاج، وينتهي التاج بجزء مربع مقعر الأضلاع، مشطوف الحواف، يتألف من ثلاث تدريجات تتسع نحو الأعلى.

- **النموذج السادس:** يتألف من أربعة أصداف تتناوب مع أربع أوراق الأكانتس معرقة ومجزعة، تتميز باستطالة ذات نهاية معقوفة بارزة نحو الخارج، يعلوا الأوراق حلقتان، العلوية منها تنموا عليها حلزونات تتجه نحو الأركان ليتحول التاج من الشكل الاسطواني إلى الشبه المربع، تنموا من مركز الحلزونات فروع على هيئة إكليل، يتشكل إما من باقة من الأزهار تتوسطها زهرة عباد الشمس، أو من تشكيلة من الأزهار المتنوعة والفواكه المختلفة، وهي تعلوا الصدفة، ويعلوا العناصر السابقة شكل شبه مربع أضلاعه مقعرة نحو الداخل، يتشكل من ثلاثة أجزاء متدرجة تتوسطها زهرة رباعية أو زهرة من أربع أوراق الأكانتس.

ج-4/ طراز التيجان المتأثرة بالطراز الدوري:

ينسب إلى مقاطعة دوري Doris ببلاد الإغريق، وهو يتميز ببساطة شكله، يتألف من كتلتين، سفلية ذات حواف مشطوفة، وعلوية عبارة عن كتلة مربعة، وقد استخدمه الرومان من بعدهم وادخلوا عليه بعض التعديلات، إلا انه بقي يتسم بالبساطة وقلة زخارفه[1].

والتيجان المتأثرة بالطراز االدوري بالجزائر خلال العصر العثماني تتشكل من ثلاثة أجزاء، السفلي اسطواني في ثلاثة أنماط، ومثمن في نمط، تعلوه حلقة اسطوانية في نمطين، ومتدرجة في نمط ثالث، ومثمنة في نمط رابع، وهي في جميع الأنماط ضيقة في الأسفل وواسعة في الأعلى، يعلوها جزء مربع، وفي نمطين يرتفع فوق هذا الجزء مربع آخر متدرج، وقد زينت واجهات بعضها بأهلة(أنظر الشكل رقم40).

ج-5/ طراز التيجان المتأثرة بالطراز الأيوني:

ترجع أصوله إلى الأشوريين، وتوجد أقدم أمثلة له في مدينة بيرسوبوليس الفارسية القريبة من شيراز الإيرانية، نقله الأيونيون الإغريق عنهم واستخدموه في عمارتهم ومبانيهم التي أقاموها في منطقة أيونيا في مقاطعة تسمى افيا سنة 550ق. م، حتى أصبح يعرف بها وأضحى احد أهم خصائصها المعمارية والفنية، يتميز تاجه بفخامة المظهر، وبلفائفه الرفيعة المتجهة نحو الأسفل، وبين الحلزونين صفا من زخرفة البيضة والسهم، أو البيضة والرمح، وهذا التاج يرى من وجهين فقط، عكس التاج الدوري الذي يرى من أربعة أوجه، وقد أخذه الرومان وعملوا على جعل الخطوط التي

[1])- المهدي (عنايات)، فن الزخرفة: الفن الاغريقي الروماني البيزنطي، مكتبة ابن سينا، القاهرة، د. 30، انظر أيضا: قادوس (عزت)، المرجع السابق، ص227. مرابط (محمود فؤلد)، المرجع السابق،ص123. حسانين (إبراهيم وجدي إبراهيم)، المرجع السابق، ص67.

تربط بالحلزونات رفيعة مستقيمة عند تقابلهما، عكس الأيوني تكون فيه الخطوط غليظة ومقوسة إلى أسفل[1].

واستطعنا خلال الدراسة أن نميز مجموعة من النماذج التي تنتمي إلى هذا الطراز وعددها ثمانية(أنظر الشكل رقم41)، وهي تتوزع على جامع ومدرسة سيدي الكتاني ودار صالح باي ودار الفرجيوي وقصر احمد باي، والمنبر الرخامي بجامع سيدي الكتاني ومنبر جامع الجديد وقصر18 بحصن 23 ودار خداوج العمياء.

- **النموذج الأول:** تاج شكله دائري بسيط، يزخرف واجهاته الأربعة أزهار الأكانتس المتقابلة، ثم يتسع نحو الأعلى بحلقة مسطحة، يعلوها عنصر البيضة والسهم، يتوجها شكل مربع متدرج، زينت واجهاته الأربعة بأهلة.
- **النموذج الثاني:** يشبه النمط السابق ولا يختلف عنه إلا من حيث كونه أقل ارتفاعا منه، كما يظهر عليه عنصر السبحة، مشكلا من قرصين دائريين وقرص بيضاوي بالتناوب، عكس النموذج السابق الذي يختفي فيه هذا الجزء.
- **النموذج الثالث:** تاجه ذو شكل دائري، جزؤه السفلي ضيق يتسع ليصبح ضيقا مرة أخرى في شكل مشابه للبرميل، يعلوه عنصر السبحة، يتألف من دائرة تتناوب مع عنصر البيضة، يعلوها عنصر البيضة والسهم، تتوجها مساحة مربعة متدرجة في أربع حطات متزايدة، يتوسط أضلاعها الأربعة هلال يحتل الجزء السفلي من التدريجة الأولى.
- **النموذج الرابع:** لا يختلف عما سبقه إلا أن شكله مضلع، يتألف من ثماني تضليعات.
- **النموذج الخامس:** يشبه النماذج السابقة إلا أنه اتخذ شكلا مربعا، وهو نادر، حيث لا نجد له أمثلة في الجزائر إلا في قصر أحمد باي.
- **النموذج السادس:** يختلف عن النماذج السابقة من حيث شكله المثمن، وحلقته السفلى المقعرة إلى الداخل عكس النماذج السابقة.
- **النموذج السابع:** يتألف من حلقة دائرية يعلوها عنصر البيضة والرمح، ثم نجد اللفائف الحلزونية على يمين ويسار التاج، فوقها حطة مربعة ذات تدريجتين، ولهذا النمط نماذج نادرة نجدها في أعمدة جوسق منبر جامع سيدي الكتاني بقسنطينة.

[1])- رزق (عاصم محمد)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص205. لمزيد من التفاصيل انظر أيضا: الشهابي (قتيبة): زخارف العمارة، المرجع السابق، ص81 82. مرابط (محمود فؤلد)، المرجع السابق، ص125. حسانين (إبراهيم وجدي إبراهيم)، المرجع السابق، ص67 68. قادوس(عزت)، المرجع السابق، ص228.

.

- **النموذج الثامن:** نجده في أعمدة جلسة الخطيب في منبر جامع السيدة المحفوظ بالجامع الجديد بمدينة الجزائر، وهو يشبه النمط السابق كثيرا إلا أنه يختلف عنه في بعض التفاصيل، حيث عوض عنصر البيضة والرمح بعنصر السبحة، يعلوها فراغ اسطواني خالي من الزخرفة، ثم تليه لفائف حلزونية، تنتهي بحطة مربعة سميكة مقارنة بالنمط السابق.

ج-6/ التبجان ذات الطراز الحفصي:

لقد أخذ هذا الطراز تسميته نسبة إلى الدولة الحفصية التي حكمت المغرب الأدنى (تونس) والجزء الشرقي من الجزائر خلال الفترة الممتدة بين سنتي (625-981هـ/1228-1573م)[1]، وعلى الرغم من أن هذا الطراز لا يعد شكلا جديدا مميزا عن سائر الطرز التي عرفتها التيجان عبر التاريخ إلا أن دارسي الفن الإسلامي اصطلحوا علي هذه التسمية بعد أن صار سمة مميزة في العمارة الحفصية، ولو نرجع إلى مقارنة هذا الطراز بطرز أخرى لنجد أصوله ترجع على حسب ليزن (Lézine) إلى الحضارة الفرعونية، كما يشبهه مارسي (Marçais) بتيجان الأقباط في مصر، وفي المغرب كان ظهوره في فترة مبكرة، حيث نجده في جامع القيروان وفي مسجد بوفتاتة بسوسة (223-226هـ/838-841م) و بالمنستير و صبرة و في أشير و في قلعة بني حماد و مسجد سيدي أبي مروان بعنابة و محراب الجامع الكبير بقسنطينة (530هـ/1135م)[2] لكنه خلال الفترة الحفصية عرف تحويرا للعناصر الفنية القديمة المشكلة من ورقة الأكانتس والحلزونات التي كانت تشغل الأركان، واستبدلت بعناصر ورقية تشغلها في بعض الحيان زخارف متنوعة، ومنذ ذلك العهد عرفته الجزائر، واستمر إلى غاية العهد العثماني، وهو يمثل نسبة كبيرة من بين التيجان التي استعملت في مباني الجزائر إلا أن اغلبها من الحجارة ، والنماذج المصنوعة من مادة الرخام قليلة، وأغلب ما عثر عليه يوجد بمدينة قسنطينة حيث نجده في قصر احمد باي ودار الدايخة بنت الباي وجامع سوق الغزل والجامع الأخضر وغيرها.

ولعل الميزة الأساسية لهذا الطراز هو شكله الكأسي الأسطواني الضيق في الأسفل والواسع في الأعلى، تزين واجهاته الأربع أشرطة طولية محددة بحزوز غائرة، ينتهي بقمة مربعة تنقبض في

[1])- دحدوح(عبد القادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 169.

[2])- MARÇAIS.G, L'Architecture Musulmane, Op-cit, P46-47. BOURUIBA.R, L'Art Religieux, op-cit, P32, Fig 8-9.

وسط أضلاعها ليبرز منها فص نص دائري[1]، وقد تعددت أشكاله وتنوعت، وهو في عمائر الجزائر على ثمانية أنماط(أنظر الشكل رقم42):

– **النموذج الأول:** شبيه بالأول إلا أن الإطار البارز في أسفل التاج يتسع أكثر من السابق،،والفص أقل بروزا، كما يتسم بالخشونة في نحته على عكس الأول الذي يتسم بالرشاقة، ونجد هذا النمط في دار الدايخة بنت الباي بقسنطينة.

– **النموذج الثاني:** يتميز برشاقته وعدم بروز الأشرطة في جزئها السفلي ليبدو مسطحا أملس، كما يتسع فيه الجزء المربع أكثر من النمطين السابقين.

– **النموذج الثالث:** أضيفت إلى النمط الثالث أشرطة أخرى تتجه نحو الأركان، وهي محددة بدقة.

– **النموذج الرابع:** شبيه بالنمط الرابع إلا أن الأشرطة فيه زينت بزخارف في شكل سنبلة.

النموذج الخامس: يحتوي على أربعة أشرطة زخرفت بطريقة السنبلة، وهو يتسم بالخشونة واتساع إطاره السفلي.

– **النموذج السادس:** أملس من دون زخرفة ولا أشرطة، ولا حتى الفص المعتاد وجوده في وسط الأضلاع المربعة في أعلى التاج.

النموذج السابع: هو الآخر أملس، إلا أنه اقل رشاقة من سابقه، إضافة إلى وجود خط غائر يقسم مربعه العلوي إلى قسمين.

– **النموذج الثامن:** يتميز هذا المثال عن الأخرى فهو يأخذ شكل كأسي يقوم على حلقة مقوسة محدبة، ثم أخرى مقعرة غائرة نحو الداخل، أما الجزء المتبقي فهو دائري، زخرفت أركانه الأربعة بنصف ورقة ملساء مدببة نفذت بشكل بارز، اتخذت شكلا رمحيا، تتناوب مع عنصر الهلال الذي يحمل بواسطة فص صغير.

[1])– البهنسي (صلاح احمد)، العمارة الدينية في طرابلس في العصر العثماني الأول (958–1123هـ/1551–1711م)، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، جامعة القاهرة، 1993–1994 163–164. انظر أيضا: الدولاتلي (عبد العزيز)، المرجع السابق، ص 161..MARÇAIS.G, L'Architecture Musulmane, Op-cit, P342

ج-7/ التيجان ذات الطراز المغربي الأندلسي:

شاع هذا الطراز في بلاد المغرب والأندلس، حيث نجد له أمثلة عديدة في عمائر مختلفة، منها جامع قرطبة(169هـ/785م) وقصر الحمراء بالأندلس، وجامع المنصورة وجامع سيدي أبي مدين(739هـ/1339م) وجامع سيدي الحلوي(754هـ/1353م) بتلمسان، وباب الرواح في الرباط، والميضأة السلطانية ومحراب جامع باب البحر في تونس[1]، وقد قام الفنان المسلم بتحوير ورقة الأكانتس عن صورتها الطبيعية المعروفة، وجردها من تعريقاتها وفصوصها وخطوطها، وصورها على شكل ورقة تشبه إلى حد كبير بتلات الأزهار، وعمل على تحويل النهاية المدببة للورقة إلى شكل دائري ملتف، تنبعث منها في الغالب عناصر التوريق العربي، بالإضافة إلى زيادة نمو التيجان في الارتفاع إلى الضعف بالقياس إلى اتساعها[2].

والتاج المغربي الأندلسي يتشكل من جزأين سفلي وعلوي، الجزء السفلي اسطواني، جاء على شكل تموجات أو تعرجات عمودية على هيئة حرف(U) اللاتيني، تشبهها بعض الدراسات بالإبهام، وهي في الأصل عبارة عن أوراق الأكانتس الملساء شديدة التحوير، تم توزيعها أمام بعضها البعض في أوجه التاج، تقوم على صف أو صفين، تتخللها حزوز وخطوط رفيعة على هيئة فواصل، وقد شكلت بطريقة بارزة نحو الخارج، والعناصر الورقية نفذت بأساليب تختلف من حيث الشكل من تاج إلى آخر، إلا أننا بالجزائر خلال الفترة العثمانية نشاهد نوعين فقط، الأول منها اتخذ شكلا هندسيا على هيئة مضلعات تنموا نحو الأعلى ثم تتراجع نحو الخارج بشكل بارز، واجهاتها مسطحة على شكل مربعات خالية من الزخرفة، أما النوع الثاني اتخذت فيه الأوراق شكلا يشبه بتلات الأزهار، نفذت بطريقة ملتفة، ذات نهاية محدبة معقوفة بارزة إلى الخارج، أو مسطحة وغير بارزة.

أما الجزء العلوي فهو مربع، يتخذ شكل مكعب، أوجهه الأربعة زخرفت بعناصر الأرابسك، قوامها مراوح نخيلية مفردة أو مزدوجة متدابرة في الغالب تتوسطها ورقة ثلاثية.

ويمثل هذا النوع من التيجان أحد الأنواع قليلة الاستخدام في الجزائر خلال العهد العثماني، حيث لا نجد له أمثلة إلا في كل من محراب المدرسة الكتانية ومحراب جامع سيدي الكتاني بمدينة

---

[1])- دحدوح(عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 199. البهنسي (صلاح احمد)، العمارة الدينية، المرجع السابق، ص 163-164. انظر أيضا: لعرج (عبد العزيز)، المباني المرينية، المرجع السابق، 549-556. MARÇAIS.G, L'Architecture Musulmane, op-cit, P236-237.

[2])- ابراهيم(محمد عبدالعزيز)، أثر الأندلس الحضاري على المغرب في عهد دولتي المرابطين والموحدين(454-668هـ/1062-1269م)، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الفلسفة في الدراسات الافريقية ، قسم التاريخ، معهد البحوث والدراسات الإفريقية، جامعة القاهرة، 1986 141.

قسنطينة، ومحراب جامع سيدي عبدالرحمن بمدينة الجزائر، وقد جاءت هذه النماذج على ثلاثة أشكال(أنظر الشكل رقم43):

- **النموذج الأول:** يرتكز التاج مباشرة على البدن دون حلقة، بسيط خالي من الزخرفة ما عدا عنصر التموجات، وهو يتألف من جزأين، السفلي منه يتشكل من صف من التموجات العمودية عددها ثمانية تتخذ شكل حرف (U) اللاتيني، تنتهي أطرافها العلوية بالتواءات سميكة، واجهاتها مسطحة على شكل مربعات، وهي خالية من الزخرفة ماعدا الحزوز والخطوط الرفيعة التي تفصل بينها، أو تجعلها بارزة، ثم يتخذ التاج شكلا دائريا ناقوسيا كفاصل بين التموجات والوسادة المربعة أي الجزء العلوي، وهو بدوره خالي من الزخرفة، وهو النموذج الذي نجده في محراب المدرسة الكتانية.
- **النموذج الثاني:** لا يختلف كثيرا عن السابق، إلا أن التموجات المضلعة الموجودة بالجزء السفلي تلتصق مباشرة بالجزء العلوي (الوسادة) دون وجود فاصل بينهما، كما أن الجزء السفلي ينبثق منه باتجاه الجزء العلوي مراوح نخيلية مفردة نفذت بطريقة متدابرة يتوسطها فص صغير، أما الواجهات الأربعة للجزء العلوي، فقد حفرت عليها مراوح نخيلية مزدوجة متدابرة، تتوسطها ورقة ثلاثية، نجده في محراب جامع سيدي الكتاني.
- **النموذج الثالث:** وهو النوع الأكثر زخرفة مقارنة بالنماذج السابقة، يتشكل من جزأين، السفلي يتألف من حلقة دائرية مقوسة تتصل مباشرة بالأوراق التي تشبه بتلات الأزهار، وهي تتشكل من صفين، تفصل بينهما ويتخللهما أشكال تشبه المعينات، الصف الأول يتشكل من اثني عشر ورقة، والصف الثاني من ثماني أوراق ذات نهاية محدبة معقوفة بارزة نحو الخارج عكس النموذجين السابقين، وهذا الجزء يتصل مباشرة بالجزء العلوي(الوسادة) دون وجود فاصل بينهما، إلا أن الفنان عمل على ملء تلك الفراغات بأوراق مدببة الأطراف ملساء ذات مستويين تتجه نحو الأركان الأربعة من الجزء العلوي، يفصل بينهما في منتصف الأضلاع فصان، تنموا منهما مراوح نخيلية مفردة ومزدوجة، تتداخل فيما بينها مشكلة زهرة على هيئة قلب أو ورقة ثلاثية، بينما الأركان العلوية فتزينها أهلة تتوسطها كيزان الصنوبر، توجد نماذج له بمدخل ومحراب ضريح سيدي عبدالرحمن.

ج-8/ التيجان ذات الطراز التركي:

أطلق هذا المصطلح الأستاذ بن مامي[1]، أما جورج مارسي والدوكالي فيذكران بأن هذا النوع من التيجان يحمل خصوصية فنية جزائرية[2]، وهي التيجان التي تتخذ شكلا ناقوسيا، زينت أركانها الأربعة بعنصر الحلزونات تتدلى منها أوراق عريضة مفصصة، أو فصوص فردية أو مزدوجة أو ثلاثية، وقد تلحق بها زخارف أخرى متنوعة وأشكال متعددة، كالأهلة والأصداف وأزهار مختلفة[3] وفي الجزائر خلال الفترة العثمانية نجد أربعة أنواع(أنظر الشكل رقم44) تتوزع في كل من محراب جامع سيدي الكتاني، والجامع الأخضر، وقصر احمد باي ودار26نهج فلسطين ودار 26 نهج عبد الحميد بن يمينة بمدينة قسنطينة، وبجامع صالح باي بعنابة، ودار عزيزة وحسن باشا ومتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية وقصر 23 بحصن 23 بمدينة الجزائر وغيرها.

- **النوع الأول:** يرتكز على حلقة دائرية مقوسة محدبة، يتخذ جزؤه السفلي شكلا ناقوسيا يتحول إلى شبه مربع مع العناصر الحلزونية التي تنموا من منتصف أضلاع التاج من هلالين متداخلين بطريقة عكسية، أحدهما وجه نحو الأعلى، والآخر وجه نحو الأسفل، تبرز منها الحلزونات المتجهة نحو الأركان الأربعة للتاج، تتدلى منها ورقة عريضة ثنائية الفصوص مدببة النهاية، وقد شغل الفراغ الناتج عن انفصال الحلزونات شكل قلب يتوسطه شكل على هيئة حرف (V) اللاتيني، يعلو الجزء السفلي وسادة متدرجة الارتفاع.
- **النوع الثاني:** يتخذ شكلا ناقوسيا، السفلى دائري زين بفص مدبب يتجه نحو الأعلى يتفرع منه فرعان يتجه كل واحد نحو الأركان مشكلا عناصر حلزونية، تتدلى منها ثلاثة فصوص أوسطها جاء كبير الحجم بمقارنته مع الفصوص الأخرى، وفي بعض النماذج يتألف من فص واحد أو فصيين من نفس الحجم.
- **النوع الثالث:** وهو على شكلين، الأول بسيط يرتكز على حلقة دائرية متصلة ببدن العمود تنموا منها فروع تنتهي بحلزونات في منتصف التاج، تنموا منها هي الأخرى فروع، تنقسم إلى قسمين، يصل كل واحد منها إلى أركان المربع لينتهي بحلزونات، تتدلى منها ورقة مدببة النهاية ثنائية أو ثلاثية الفصوص، تصل إلى أسفل أو منتصف التاج، أما النوع الثاني فهو مركب، يتشكل من قسمين علوي وسفلي، السفلي منه يقوم على حلقة مقوسة تنموا منها فروع

[1]) بن مامي (محمد الباجي)، مدارس مدينة تونس من العهد الحفصي إلى العهد الحسيني القرن السابع إلى القرن الثالث عشر هجري، المعهد الوطني للتراث، تونس، 2006 332) 335.

[2])- DOUKALI.D, Les Mosquées de la Période Turque à Alger, SNED, Alger, 1974, P.43. MARÇAIS.G, Manuel d'Art Musulman, l'Architecture, Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile, A.Picard, Paris, 1926, tome1, P.851.

[3])- دحدوح (عبد القادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 199- 200.

قصيرة أو طويلة تنتهي بعنصر الحلزونات، تلتقي مع بعضها البعض في الجزء السفلي أو في منتصف التاج، مشكلة عناصر تشبه المثلثات، تتوسطها ورقة مدببة أو ورقة ثنائية الفصوص، أما القسم العلوي فيتشكل من الحلزونات التي تنموا من حلزونات سفلية لتتجه نحو أركان التاج ليأخذ الشكل المربع، تتدلى منها ورقة ثلاثية الفصوص تصل إلى منتصف التاج عكس النموذج السابق، يتوسط الفراغ الفاصل بين الحلزونات فص صغير أو عنصر بارز يتخذ شكلا مثلثا أو زهرة رباعية الفصوص، تنموا منها مراوح نخيلية أو برعم يعلوه هلال، أو تزينه محارة بستة تضليعات، ينتهي التاج بجزء مربع قليل الارتفاع متدرج خالي من الزخرفة، أو تتوسط أضلاعه الأربعة في بعض النماذج زهرة رباعية الفصوص، أو زهرة النفل، أو عنصر الهلال.

- **النوع الرابع:** تاج ناقوسي ضيق في الأسفل يتسع بشكل كبير نحو الأعلى ليأخذ شكلا شبه مربع، يتشكل من صفيين من الأوراق، يتألف كل منهما من أربعة أوراق ملساء خالية من التعريقات تنتهي بشكل معقوف على هيئة حلزونيين، تتدلى منها ثلاثة فصوص، أوسطها أكبرها، تتجه حلزونات الصف الأول إلى منتصف التاج، بينما حلزونات الصف الثاني تتجه إلى أركان التاج، يتوسط الجزء الناتج عن انفصال الحلزونات العلوية شكل على هيئة فص، تعلوه وسادة مربعة تتألف من تدرجين، توجد نماذج له بمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية، وبدار عزيزة بمدينة الجزائر

ج-9/ تيجان ذات الطرز المجهولة:

وجدنا خلال الدراسة ثلاثة نماذج للأسف لم نتمكن من أن نتعرف على أصولها وشكلها، وهي لا ترتبط بأي نوع من الأنواع السابقة، نوردها فيما يلي:

- **النموذج الأول:** وهو يأخذ شكلا ناقوسيا، تزينه أوراق طويلة، تتخللها ثلاثة قنوات خالية من الزخرفة معقوفة النهاية، تلتف مع الحافة الناقوسية، يعلوها مباشرة سطح مربع، زخرفت زواياه الأربعة السفلى بورقة ثلاثية.
- **النموذج الثاني:** يرتكز على حلقة مضلعة مقوسة محدبة، تتشكل من ثمانية تضليعات خالية من الزخرفة، تنتهي بعنصر اللفائف، أو القرون التي تشبه إلى حد ما اللفائف الأيونية، نجد له ثلاثة أمثلة بقصر حسن باشا بمدينة الجزائر في السلالم المؤدية إلى الطابق الأول.
- **النموذج الثالث:** يرتكز التاج على قاعدة أسطوانية تلتصق بالبدن، والتاج أسطواني الشكل، يحتوى على أربعة أوراق ملساء تنموا باتجاه الأركان، وهي معقوفة مدببة النهاية، يفصل بين الأوراق ساق تنمو من ورقة الاكانتس الثلاثية المعرقة، وهي تختلف عن أوراق الاكانتس من

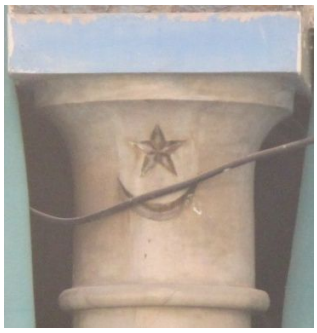
حيث الشكل والتنفيذ، وهي اقرب إلى أوراق العنب، نجد له نموذج واحد بمحراب ضريح سيدي عبد الرحمن بمدينة الجزائر.

3 /الدراسة الوصفية للأعمدة:

-1/ أعمدة ذات التيجان الناقوسية:

النموذج الأول:







اللوحة رقم41: عمود ذو تاج ناقوسي

اسم المعلم: دار رقم

موقع المعلم: نهج عبدالله باي قسنطينة

الارتفاع الكلي: 3,

القاعدة: الارتفاع: سم

القطر: 3 – سم

العرض: سم

البدن: الارتفاع: ,

القطر: – سم

التاج: الارتفاع: سم

القطر: – سم

العرض: سم

الوصف:

يتكون من قاعدة مركبة، الجزء السفلي مربع، تعلوه حلقة مضلعة محدبة في جزئها السفلي ثم تتناقص نحو الأعلى، يعلوها بدن مركب، الجزء السفلي مضلع ثماني، والثاني اسطواني متناقص، ينتهي بطوق يرتكز عليه تاج ناقوسي الشكل، يتوسط واجهاته هلال ونجمة خماسية، وينتهي بجزء مربع(أنظر اللوحة رقم41).

النموذج الثاني:







اسم المعلم: قصر احمد باي

موقع المعلم: قسنطينة

الارتفاع الكلي: .

القاعدة: **الارتفاع:** سم

القطر: – سم

العرض: سم

البدن: **الارتفاع:** ,

القطر: 3 – سم

التاج: **الارتفاع:** سم

القطر: – سم

العرض: سم

اللوحة رقم42: عمود ذو تاج ناقوسي

الوصف:

عمود رخامي قاعدته مركبة، جزؤها السفلي مربع لا يظهر منها شيء، تعلوها ثلاث حلقات دائرية متناقصة نوحو الأعلى، يرتكز عليها بدن اسطواني مسلوب، يعلوه تاج ناقوسي، حليت أركانه بشبه مربعات مسننة في منتصف أضلاعها، يتوسطها هلال يعلوها جزء مربع(أنظر اللوحة رقم).

ولهذا العمود مثال واحد فقط، نجده في أحد أركان رواق الطابق العلوي من جناح الحوض بقصر أحمد باي.

2-/ الأعمدة المتأثرة بالطراز الكورنثي:

النموذج الأول:





اللوحة رقم43: عمود متأثر بالطراز الكورنثي

اسم المعلم: قصر احمد باي
موقع المعلم: قسنطينة
الارتفاع الكلي: ,
القاعدة: **الارتفاع:** سم
القطر: – سم
العرض: سم
البدن: **الارتفاع:** ,
القطر: – سم
التاج: **الارتفاع:** سم
القطر: سم
العرض: سم

الوصف:

عمود(أنظر اللوحة رقم43) ذو قاعدته مركبة، الجزء السفلي مربع، والعلوي يتشكل من حلقتين مقعرة ومحدبة مقوسة، يرتكز عليها بدن أسطواني واسع في الأسفل وضيق في الأعلى، ينتهي بطوق مقوس، يليه تاج متأثر بالتيجان الكورنثية، مؤلف من أربع أوراق من الاكانتس الملساء الخالية من التعريقات، تتناوب مع عنصر الحلزونات تمتد إلى الأركان الأربعة للتاج وتلتف، ينتهي التاج بجزء مربع مقعر الأضلاع، مشطوفة الحواف.

النموذج الثالث:



اللوحة رقم44: عمود متأثر بالطراز الكورنثي

اسم المعلم: قصر حسن باشا
موقع المعلم: الجزائر
الارتفاع الكلي: , :

القاعدة:	**الارتفاع:**	سم
	القطر:	3سم
	العرض:	سم
البدن:	**الارتفاع:**	/ + 3سم
	القطر:	سم
التاج:	**الارتفاع:**	3سم
	القطر:	/
	العرض:	33سم

الوصف:

يعتبر هذا النموذج(أنظر اللوحة رقم44) من الأمثلة القليلة بالجزائر، وهو يتألف من قاعدة مركبة، الجزء السفلي مربع، والعلوي يتشكل من أربع حلقات مضلعة ثمانية مختلفة الشكل تتناوب فيما بينها، الأولى منها مسطحة ذات زوايا قائمة شديدة الارتفاع، بينما الثانية مقعرة نحو الداخل، تليها أخرى مشابهة للحلقات الأخرى إلا أنها أقل ارتفاعا، أما الحلقة الأخيرة فهي محدبة ومقوسة، يرتكز عليها بدن مركب، الجزء السفلي مضلع مثمن، أما العلوي فحلزوني الشكل.

ينتهي البدن بطوق يرتكز عليه تاج من الطراز الكورنثي يتخذ شكلا ناقوسيا، الجزء السفلي منه يتشكل من صف واحد من ثماني أوراق أكانتس، أربع منها ذات نهاية ملتفة معقوفة بارزة، تتناوب مع أربع أخرى مسطحة أقرب إلى صورتها الطبيعية، تنموا من البارزة حلزونات تتجه نحو أركان التاج، يتساقط منها غصن تنموا منه أوراق رفيعة تشبه أوراق الغار والزيتون، والجزء الناتج عن انفصال الحلزونات حفرت عليه ورقة متراجعة من الأكانتس، ينتهي التاج بجزء مربع متدرج تعلوه وسادة، غطيت إحدى واجهاتها بحلية رخامية على هيئة بائكة رباعية، وهذا النوع استخدم في أكثر من نموذج، إلا أن الزخارف التي نفذت عليها تختلف من واحد إلى آخر، حيث نجد أمثلة منه في كل من جامع كتشاوة ودار خداوج العمياء ومتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.

النموذج الرابع:







اسم المعلم: قصر مصطفى باشا

موقع المعلم: الجزائر

الارتفاع الكلي: , :

القاعدة: **الارتفاع:** سم

القطر: – سم

العرض: سم

البدن: **الارتفاع:** سم

القطر: سم

التاج: **الارتفاع:** 3 سم

القطر: سم

العرض: سم

اللوحة رقم45: عمود متأثر بالطراز الكورنثي

الوصف:

يتميز هذا النموذج(أنظر اللوحة رقم45) برشاقة مظهره وجمال عناصره، وهو من الأعمدة المزدوجة المنحوتة في كتلة واحدة، يتألف من قاعدة مركبة، الجزء السفلي منها مستطيل، يعلوه جزء اسطواني، يتشكل من قاعدتين متصلتين، كل منهما مؤلفة من حلقتين محدبتين مقوستين، تفصل بينهما حلقة مقعرة، يرتكز عليها بدن لولبي، نتج عن التقاء الحلزونات في كل بدن شكل مثلث أعطت له منظرا مميزا وجميلا.

في طرفي البدن توجد حلقة، وفي طرفه العلوي ينتهي بتاج متأثر بالطراز الكورنثي، الجزء السفلي منه يحتوي على شريط في هيئة ضفيرة مزدوجة، تبرز منها في كل تاج ثلاثة أوراق معقوفة من الأكانتس، تنموا منها سيقان رفيعة، تنتهي بحلزونات، اثنان منها تتجهان نحو الأركان الأربعة للتاج، والأخرى تتجه نحو منتصف أضلاع التاج، تنتهي الحلزونات بزهرة الياسمين، يتساقط من كل حلزونيين باقة مشكلة من أزهار الورد والزنبق والياسمين والنرجس، وضع بين الفراغ الناتج عن انفصال الحلزونات ورقتان من الأكانتس متدابرتان ومتعاكستان في الاتجاه، وينتهي التاج بجزء شبه مربع متدرج.

النموذج الخامس :





اللوحة رقم46: عمود متأثر بالطراز الكورنثي

اسم المعلم: دار خ العمياء

موقع المعلم: مدينة الجزائر

الارتفاع الكلي: , :

القاعدة: الارتفاع: سم

القطر: – سم

العرض: سم

البدن: الارتفاع: سم

القطر: سم

التاج: الارتفاع: سم

القطر: سم

العرض: سم

الوصف:

يشبه هذا العمود(أنظر اللوحة رقم46) من حيث التكوين العام العمود السابق، إلا أنه يختلف عنه في بعض التفاصيل الزخرفية وطريقة تشكيلها، فهو يتشكل من قاعدة مركبة، السفلي منها مستطيل، يعلوه جزء دائري مركب من قسمين متصلين ببعضهما، كل منهما يتكون من حلقة محدبة جد رفيعة، تعلوها أخرى من نفس الشكل إلا أنها أكبر حجم،ا تليها حلقة مقعرة وأخرى تأخذ الشكل الثاني، يرتكز عليها بدن يتميز عن بقية النماذج السابقة بأقنيته المنكسرة التي شكلت زوايا منفرجة تتناوب مع أخرى حادة، في طرفي البدن طوق اسطواني مسطح، يعلوه تاج متأثر بالطراز الكورنثي، يتكون من تاجين متصلين ببعضهما البعض، في كل منهما ثلاثة أوراق أكانتس مسطحة معرقة، أما الورقة الرابعة فهي غير مكتملة لالتصاق التاجين ببعضهما البعض في هذا الجزء، تنموا من أوراق الأكانتس فروع تنتهي بحلزونات، تنموا من نقطة التقائهما أوراق وثمار الاجاص، وينتهي التاج بمسطح جد رفيع.

النموذج السادس:







اسم المعلم: قصر حسن باشا

موقع المعلم: الجزائر

الارتفاع الكلي: 3, :

القاعدة: **الارتفاع:** سم

القطر: – سم

العرض: سم

البدن: **الارتفاع:** , :

القطر: سم

التاج: **الارتفاع:** سم

القطر: سم

العرض: 33سم

اللوحة رقم47: عمود متأثر بالطراز الكورنثي

الوصف:

يتشكل هذا العمود(أنظر اللوحة رقم47) من قاعدة مركبة، السفلي منها مربع، والعلوي عبارة عن حلقتين محدبتين متناقصتين، وفي نموذج آخر عوض الشكل الدائري بالمثمن، عليها بدن حلزوني في نماذج، ومثمن ثم حلزوني في نماذج أخرى، ينتهي بطوق يقوم عليه تاج متأثر بالطراز الكورنثي، يتشكل من حلقة على هيئة ضفيرة مزدوجة، يتصل بها صف من أوراق الأكانتس المعرقة والمعقوفة النهاية، عددها ثمانية أوراق، يبلغ ارتفاع الأوراق الموجودة في منتصف الأضلاع نصف ارتفاع الأوراق التي تتجه نحو أركان التاج لتلتصق بالعناصر الحلزونية التي تزين أطرافها أو , متراجعة، كما وضعت داخل الحلزونات زهرة صغيرة من الأكانتس، أو من الياسمين في نموذج آخر، تتدلى منها ورقة كأسية، ينبثق عنها إكليل من الأزهار، يتشكل من الياسمين والنرجس والورد، وفي نموذج آخر تضاف إلى هذه الأزهار زهرة الزنبق، وضع بين الحلزونات هلال صغير، وفي نموذج آخر عوض الهلال بورقتين من الأكانتس تتجهان بشكل متدابر، بينما ينتهي التاج ببروز مربع متدرج تعلوه وسادة مزخرفة ببائكة من أربعة عقود.

النموذج السابع:







اللوحة رقم48: عمود متأثر بالطراز الكورنثي

اسم المعلم: جامع الباشا

موقع المعلم: وهران

الارتفاع الكلي: ,

القاعدة: الارتفاع: سم

القطر: سم

العرض: سم

البدن: الارتفاع: ,

القطر: سم

التاج: الارتفاع: 3 سم

القطر: سم

العرض: 3 سم

الوصف:

يوجد هذا النموذج(أنظر اللوحة رقم48) في جامع الباشا بوهران، ترتكز عليه دكة المبلغ، كما توجد له نماذج أخرى بقصر الباي بوهران، وهو يتشكل من قاعدة مركبة، السفلي مربع لا يظهر منه شيء، والعلوي مثمن يتشكل من حلقتين مضلعتين محدبتين متناقصتين.

أما البدن فهو أيضا مركب، السفلي منه مضلع ثماني، والعلوي حلزوني ينتهي بطوق يقوم عليه تاج من الطراز الكورنثي مؤلف من صف واحد من أوراق الاكانتس، عددها أربعة، كثيرة التعريقات، شديدة الاستطالة، تنتهي بأطراف بارزة ملتفة تتصل بعنصر الحلزونات، يفصل الأوراق عن بعضها البعض خطان مستقيمان منفصلان على هيئة حرف "U" اللاتيني، زود من الأسفل بشريط على هيئة ربطة عنق، وفي وسطه ورقة ثلاثية من الأكانتس، يتوجها هلال، وينتهي الخطان بعنصر الحلزونات التي تتجه إلى أركان التاج، غطيت من الأعلى بورقة متراجعة، وينتهي التاج بجزء مربع متدرج.

النموذج الثامن:







اللوحة رقم49: عمود متأثر بالطراز الكورنثي

اسم المعلم: قصر احمد باي

موقع المعلم: قسنطينة

الارتفاع الكلي: ,

القاعدة: الارتفاع: 3سم

القطر: سم

العرض: /

البدن: الارتفاع: ,

القطر: – سم

التاج: الارتفاع: 3سم

القطر: – سم

العرض: /

الوصف:

عمود رخامي(أنظر اللوحة رقم49) له قاعدة مركبة، الجزء السفلي منها لا يظهر منها شيء، والجزء العلوي مثمن ومتدرج، في شكل أربع حلقات مضلعة، الأولي منها مسطحة، أما الحلقات الأخرى محدبة ومقوسة متدرجة متفاوتة الانتفاخ، وفي نموذج آخر تتشكل من ثلاثة حلقات فقط، يرتكز عليها بدن نصفه السفلي مثمن على ارتفاع 1,30سم، والعلوي حلزوني ارتفاعه 1,53م، ينتهي بتاج ذو طراز كورنثي، يحف به في الأسفل صف من أوراق الأكانتس تميزت بقصرها، تنموا من أربعة منها سيقان الحلزونات الرفيعة التي تتجه نحو الأركان الأربعة للتاج وضع بين الحلزونات ص صغير يتوجه هلال ينتهي التاج بمربع متدرج.

ولهذا النمط أمثلة في دار مصطفى باشا بالجزائر، في نموذج جاءت في هيئة تكاد مطابقة، في ما عدا القاعدة التي جاءت في دار مصطفى باشا مشكلة من قسم سفلي مربع، تعلوه حلقة منتفخة دائرية، تليها حلقة أخرى أقل انتفاخا وقطرا من سابقتها.

النموذج التاسع:







اللوحة رقم50: عمود متأثر بالطراز الكورنثي

اسم المعلم: قصر مصطفى باشا

موقع المعلم: الجزائر

الارتفاع الكلي: , :

القاعدة: **الارتفاع:** سم

القطر: – 3 سم

العرض: 3 سم

البدن: **الارتفاع:** , :

القطر: سم

التاج: **الارتفاع:** 33 سم

القطر: سم

العرض: سم

الوصف:

عمود رخامي(أنظر اللوحة رقم50) له قاعدة مركبة، الجزء السفلي مربع لا يظهر منها شيء، تعلوه وبشكل متدرج حلقتان، الأولى منتفخة محدبة، والثانية مسطحة ذات زاوية حادة، تعتبر جزءا من البدن الحلزوني الذي يعلوها، وفي نموذج آخر نجدها منفصلة، والبدن ينتهي بطوق يرتكز عليه تاج متأثر بالطراز الكورنثي، يحف به في الأسفل صف من أوراق الأكانتس المعرقة والمعقوفة شديدة الاستطالة، تبرز من الوسطى خطوط رفيعة تتجه إلى الأركان، وتنتهي بعنصر الحلزونات، تفصل بينها أهلة ذات قاعدة توجد في منتصف الواجهات الأربع، وفي نموذج آخر تخلو من عنصر الهلال، ينتهي التاج بجزء مربع متدرج.

ويشبه هذا النمط أعمدة أخرى نجدها في صحن قصر حسن باشا، وقصر الداي بالقلعة، وهي لا تختلف عنها إلا في القاعدة.

النموذج العاشر:







اللوحة رقم51: عمود متأثر بالطراز الكورنثي

اسم المعلم: قصر احمد باي

موقع المعلم: قسنطينة

الارتفاع الكلي: ,

القاعدة: **الارتفاع:** 3 سم

القطر: – 3 سم

العرض: 3 سم

البدن: **الارتفاع:** ,

القطر: سم

التاج: **الارتفاع:** 3 سم

القطر: سم

العرض: سم

الوصف:

يتشابه هذا النموذج(أنظر اللوحة رقم51) كثيرا مع النموذج السابق من حيث البدن والتاج، إلا أنه أكثر طولا ورشاقة ورشاقة، كما أن قاعدته تختلف عن سابقه كونها تتشكل من جزء مربع تعلوه ثلاث حلقات متدرجة، الأولى والأخيرة مقوسة محدبة، تفصل بينهما حلقة مقعرة، وهي تتصل مباشرة بالبدن عكس النموذج السابق التي جاءت منحوتة من قطعة منفصلة عن البدن.

النموذج الحادي عشر:





اللوحة رقم52: عمود متأثر بالطراز الكورنثي

اسم المعلم: حصن 3 قصر
موقع المعلم: الجزائر
الارتفاع الكلي: ,
القاعدة: الارتفاع: سم
القطر: – سم
العرض: سم
البدن: الارتفاع: ,
القطر: سم
التاج: الارتفاع: 3 سم
القطر: – سم
العرض: سم

الوصف:

يقع هذا العمود(أنظر اللوحة رقم52) بالطابق العلوي لصحن قصر 18، وهو يعتبر من بين الأعمدة المتميزة بشكله المختلف عن النماذج السابقة، فهو ذو قاعدة مركبة، السفلية مربعة، والعلوية مضلعة ثمانية، مشكلة من ثلاث حلقات محدبة مقوسة ومتناقصة، تتوسطها حلقة مقعرة، يرتكز عليها بدن مركب، السفلي مثمن، والعلوي حلزوني، ينتهي في طرفيه بطوق، يقوم عليه تاج متأثر بالطراز الكورنثي، إلا أن الفنان عوض عنصر أوراق الأكانتس بأزهار الأكانتس، تنموا فوقها خطوط تنتهي بعنصر الحلزونات، تزينها من الأعلى أوراق متراجعة، وقد غطي الفراغ الناتج عن انفصال الحلزونات بورقة أكانتس ثلاثية، وينتهي التاج بجزء مربع متدرج.

النموذج الثاني عشر:





اسم المعلم: قصر مصطفى باشا

موقع المعلم: الجزائر

الارتفاع الكلي: 3, :

القاعدة: **الارتفاع:** سم

القطر: – 3 سم

العرض: 3 سم

البدن: **الارتفاع:**

القطر: سم

التاج: **الارتفاع:** سم

القطر: سم

العرض: 3 سم



اللوحة رقم53: عمود متأثر بالطراز الكورنثي

الوصف:

عمود مزدوج(أنظر اللوحة رقم53)، يتميز بقصر حجمه وجماله ورشاقته ودقة نحته، قاعدته مركبة، السفلى منها مستطيلة، والعليا عبارة عن حلقتين متدرجتين مزدوجتين منفصلتين، يرتكز على كل منهما بدن لولبي ينتهي بطوق، تفصل بدن كل واحد منهما كتلة شبه مربعة مسطحة خالية من الزخرفة، يرتكز على البدن تاج من الطراز الكورنثي، يحف به صف من أوراق الاكانتس المعرقة ذات النهايات المعقوفة، تنموا من أربعة منها خطوط رفيعة، تنتهي بعناصر حلزونية تتجه نحو الأركان الأربعة، يتوسط الفراغ الناتج عن انفصال الحلزونات هلال صغير.

3-/ الأعمدة المتأثرة بالطراز المركب:

النموذج الأول:





اللوحة رقم54: عمود ذو طراز مركب

اسم المعلم: قصر احمد باي
موقع المعلم: قسنطينة
الارتفاع الكلي: ,
القاعدة: **الارتفاع:** سم
القطر: 3- سم
العرض: 3 سم
البدن: **الارتفاع:** ,
القطر: - سم
التاج: **الارتفاع:** سم
القطر: سم
العرض: 3 سم

الوصف:

يتميز هذا الصنف(أنظر اللوحة رقم54) بقاعدة مركبة الجزء السفلي مربع والعلوي يتشكل من حلقتين محدبة مقوسة الشكل متفاوتة القطر، يعلوها بدن اسطواني واسع في الأسفل يضيق نحو الأعلى، ينتهي بتاج مركب، يتألف الجزء السفلي منه من صف من أوراق الأكانتس تتبادل مع أشكال محارية وباقة من الأزهار والثمار المجسمة، وهي تنموا من مركز الحلزونات التي تعلوا الأركان، يوجد بين عنصر الحلزونات شريط أملس، ربما النحاة لم يكمل نحته، فالغالب على هذا الشريط انه يزخرف بعنصر البيضة والسهم، ينتهي التاج بجزء مربع مقعر الأضلاع متدرج، يتوسط الواجهات الأربعة له زهرة خماسية البتلات، وتتوزع أمثلة هذا الصنف في الأروقة الشرقية لحديقة البرتقال وداخل كشك الباي بقصر احمد باي بقسنطينة.

النموذج الثاني:







اللوحة رقم55: عمود ذو طراز مركب

اسم المعلم: دار عزيزة

موقع المعلم: الجزائر

الارتفاع الكلي: , :

القاعدة: **الارتفاع:** سم

القطر: –33 سم

العرض: 33سم

البدن: **الارتفاع:** , :

القطر: سم

التاج: **الارتفاع:** سم

القطر: سم

العرض: 3سم

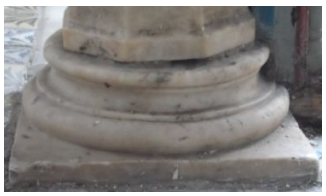
الوصف:

يتميز هذا الصنف(أنظر اللوحة رقم55) بقاعدته المركبة المشكلة من مربع تعلوه حلقات دائرية منتفخة متفاوتة القطر، يرتكز عليها بدن اسطواني لولبي واسع في الأسفل وضيق في الأعلى، ينتهي بتاج مركب، في أسفله صف من أوراق الأكانتس معقوفة، فوقها صف من عنصر البيضة والرمح، تعلوها في الأركان حلزونات، ينمو من مركزها إكليل متساقط، يفصل بين أوراق الاكانتس وصف البيضة والرمح، تتوسط واجهات التاج الأربعة أزهار مفصصة أو عوضت بهلال، وتتوزع أمثلة هذا الصنف في الأروقة الشرقية لحديقة البرتقال وداخل كشك الباي.

النموذج الثالث:







اللوحة رقم56: عمود ذو طراز مركب

اسم المعلم: دار عزيزة

موقع المعلم: الجزائر

الارتفاع الكلي: , :

القاعدة: **الارتفاع:** سم

القطر: 33– سم

العرض: 3سم

البدن: **الارتفاع:** , :

القطر: سم

التاج: **الارتفاع:** سم

القطر: سم

العرض: 33سم

الوصف:

يتميز هذا الصنف(أنظر اللوحة رقم56) بقاعدة مشكلة من حلقات دائرية منتفخة متفاوتة القطر، يعلوها بدن مركب جزؤه الأسفل مضلع ثماني، أما العلوي فهو لولبي يضيق نحو الأعلى، ينتهي بتاج متأثر بالطراز الكورنثي، في أسفله صف من أوراق الأكانتس المعرقة معقوفة النهاية، الركنية منها أكثر استطالة، يعلوها صف من عنصر البيضة والرمح، تبرز من الأركان حلزونات، تنمو من مركزها باقة متساقطة مورقة، تتوسطها اجاصة، وهي تفصل بين أوراق الاكانتس وصف البيضة والرمح، يتوسط واجهات التاج الأربعة هلال.

النموذج الرابع:







اللوحة رقم57: عمود ذو طراز مركب

اسم المعلم: قصر احمد باي

موقع المعلم: قسنطينة

الارتفاع الكلي: ,

القاعدة: **الارتفاع:** سم

القطر: – سم

العرض: سم

البدن: **الارتفاع:** ,

القطر: سم

التاج: **الارتفاع:** سم

القطر: – سم

العرض: سم

الوصف:

يتشكل هذا العمود(أنظر اللوحة رقم57) من قاعدة مركبة مربعة تعلوها حلقتان متدرجة، السفلية أكثر انتفاخا من العلوية، وفوقها بدن اسطواني واسع في الأسفل ضيق في الأعلى، يقوم عليه تاج مركب، الجزء الأول مؤلف من صف من أربعة أوراق من الأكانتس المعقوفة المعرقة والشبه مجسمة، والجزء الثاني يتألف من شكل اسطواني على هيئة بدن ينتهي بحلقة، يرتكز عليها صف من عنصر البيضة واللسان، يتوج البيضة هلال، ويبرز من عنصر الرمح حلزونات سميكة مركبة تتجه نحو الأركان الأربعة للتاج، يعلوه شكل شبه مربع مشطوف الحواف مقعر الأضلاع، غطى عنصر الهلال هذه الأضلاع.

النموذج الخامس:







اللوحة رقم58: عمود ذو طراز مركب

اسم المعلم: حصن 3 القصر

موقع المعلم: مدينة الجزائر

الارتفاع الكلي: ,

القاعدة: الارتفاع: سم

القطر: 3- 3 سم

العرض: 3 سم

البدن: الارتفاع: ,

القطر: - 3 سم

التاج: الارتفاع: 3 سم

القطر: سم

العرض: سم

الوصف:

يتشكل العمود(أنظر اللوحة رقم58) من قاعدة مركبة، السفلي منها مربع، والعلوي دائري مكون من ثلاث حلقات، الأولى والثالثة محدبة مقوسة تفصل بينهما حلقة مقعرة، يرتكز على القاعدة بدن لولبي حلزوني ينتهي بطوق، يقوم عليه تاج مركب يجمع بين الطراز الكورنثي والأيوني، شكله اسطواني يتسع نحو الأعلى، يحيطه صف من أوراق الأكانتس كثيرة التعريقات والتجزيعات ذات النهاية المعقوفة، تفصل بينها أربع قنوات مركبة من جزأين، العلوي يحتوي على نقاط رباعية ثلاثية ثنائية، يتناقص عددها كلما ارتفعت، ينتهي هذا الجزء بحلقة من عنصر السبحة التي تتشكل من فصين على هيئة معينين، تتناوب مع فص بيضوي، تعلوها حلقة من عنصر البيضة والرمح، تنموا منها سيقان رفيعة تنتهي بحلزونات تزينها من الأعلى أوراق نباتية متراجعة، ويتوسط مركز الحلزونات زهرة الياسمين، ويعلوها شكل مربع متدرج يتسع نحو الأعلى، زين منتصف أضلاعه بهلال كبير.

النموذج السادس:







اللوحة رقم59: عمود ذو طراز مركب

اسم المعلم: جامع سيدي الكتاني

موقع المعلم: قسنطينة

الارتفاع الكلي: , :

القاعدة: الارتفاع: سم

القطر: – سم

العرض: سم

البدن: الارتفاع: , :

القطر: سم

التاج: الارتفاع: سم

القطر: سم

العرض: 3 سم

الوصف:

عمود مركب(أنظر اللوحة رقم59) يتشابه من حيث التكوين العام مع النماذج السابقة، ولا يختلف عنها إلا في نوعية الرخام المستخدمة في صنع بدن العمود والتاج الذي أصبح باللون الأسود، وكذلك التاج أصبح ذو أوراق معرقة حلزونية النهاية، يفصل بينها وبين الحلزونيات بدن اسطواني ذو أخاديد أو أقنية غائرة، يتوجها عنصر السبحة ثم البيضة والرمح، تنموا منها في اتجاه الأركان حلزونات زينت حوافها بأوراق متراجعة معقوفة تتجه نحو الأعلى، يتوسط نقطة انطلاق الحلزونات أوراق صغيرة للأكانتس متساقطة ومتصاعدة نحو الأعلى، وهي تتوسط المربع ذو الأضلاع المقعرة.

النموذج السابع:





اللوحة رقم60: عمود ذو طراز مركب

اسم المعلم: قصر الداي
موقع المعلم: الجزائر
الارتفاع الكلي: , :
القاعدة: الارتفاع: سم
القطر: سم
العرض: سم
البدن: الارتفاع: , :
القطر: سم
التاج: الارتفاع: سم
القطر: سم
العرض: سم

الوصف:

يتشكل هذا العمود(أنظر اللوحة رقم60) من قاعدة مربعة، السفلي منها مربع والعلوي مضلع، عبارة عن حلقة مضلعة محدبة مقوسة الشكل، يرتكز عليها بدن مركب، السفلي ثماني مضلع، والعلوي حلزوني لولبي ينتهي بطوق، يرتكز عليه تاج من الطراز المركب، يجمع بين الطراز الكورنثي والأيوني، وهو يتكون من ثماني أوراق أكانتس معرقة، منها المسطحة القصيرة، ومنها المعقوفة شديدة الإستطالة، تتصل بعنصر الحلزونات يعلو الأوراق صف من عنصر السبحة، الذي يتشكل من فص دائري يتناوب مع آخر بيضوي، يليه صف من عنصر البيضة والرمح التي رصت بين الحلزونات للتجه نحو الأركان الأربعة للتاج معطية أربعة أوجه متدابرة، ينتهي التاج بجزء مربع متدرج مقعر الأضلع، مشطوف الحواف، تتوسط أضلاعه ورقة أكانتس صغيرة.

ولهذا النموذج أمثلة نجدها في قصر مصطفى باشا، إلا أنها تتميز بقاعدتها المركبة المشكلة من جزء مربع تعلوه حلقة مضلعة منتفخة متناقصة نحو الأعلى، تعلوها حلقتان مسطحتان متدرجتان، يرتكز عليها بدن مضلع ذو قطر واحد، ينتهي بنفس تاج العمود السابق.

4-/ الأعمدة المتأثرة بالطراز الدوري:

النموذج الأول:







اسم المعلم: قصر احمد باي

موقع المعلم: قسنطينة

الارتفاع الكلي: ,

القاعدة: **الارتفاع:** سم

القطر: 3 سم

العرض: 3 سم

البدن: **الارتفاع:** ,

القطر: 3 – 3 سم

التاج: **الارتفاع:** سم

القطر: – 3 سم

العرض: 3سم

اللوحة رقم61: عمود متأثر بالطراز الدوري

الوصف:

يتشكل هذا العمود من قاعدة مركبة، جزء سفلي مربع، تعلوه حلقة مضلعة مقوسة ومحدبة، يرتكز عليها بدن ثماني الأضلع، في طرفيه طوق رفيع بارز، وينتهي بتاج متأثر بالطراز الدوري، الجزء السفلي منه عبارة عن حلقة مقوسة، يعلوها شكل اسطواني أملس خالي من الزخرفة، تليه حلقة مسطحة جد رفيعة، تعلوها حلقة متسعة مقوسة ومحدبة، يليها جزء مربع متدرج(أنظر اللوحة رقم61).

النموذج الثاني :







اللوحة رقم62: عمود متأثر بالطراز الدوري

اسم المعلم: شارع عبدالحميد بن يمينة

موقع المعلم: قسنطينة

الارتفاع الكلي: ,

القاعدة: **الارتفاع:** سم

القطر: – سم

العرض: سم

البدن: **الارتفاع:** ,

القطر: – سم

التاج: **الارتفاع:** سم

القطر: – سم

العرض: سم

الوصف:

يتشكل من قاعدة مركبة تتألف من قسمين سفليين شكلهما مربع، يعلوهما قسم ثالث على هيئة حلقة مقوسة ومحدبة، يقوم عليها بدن أسطواني واسع في الأسفل ضيق في الأعلى، زودت نهايتيه السفلية والعلوية بطوق بارز مسطح رفيع، يرتكز عليه تاج مشابه للنموذج السابق، ولا يختلف عنه إلا في درجة بروز تدرجات الجزء المربع الذي ينتهي به التاج، حيث جاءت تدرجات هذا النموذج أكثر بروزا من الأول(أنظر اللوحة رقم62).

النموذج الثالث:





اللوحة رقم63: عمود متأثر بالطراز الدوري

اسم المعلم: دار حداد

موقع المعلم: قسنطينة

الارتفاع الكلي:

القاعدة: الارتفاع: سم

القطر: 3- سم

العرض: سم

البدن: الارتفاع: ,

القطر: سم

التاج: الارتفاع: 3 سم

القطر: 3 - 3 سم

العرض: 3 سم

الوصف:

يتشكل هذا العمود من قاعدة تتشابه كثيرا مع شكل التاج، غير أن هذا الأخير أكثر رشاقة، فأما بالنسبة للقاعدة فتتشكل من جزء مربع تليه حلقة منتفخة اسطوانية مقوسة محدبة، تليها حلقة مسطحة رفيعة، يليها جزء اسطواني غائر، تليه حلقة رفيعة اسطوانية مسطحة، تعلوه حلقة مقوسة منتفخة، تنتهي بحلقة رفيعة مسطحة، وفوقها يرتكز بدن اسطواني أملس، ينتهي بتاج يتشكل من حلقة مقوسة منتفخة، يعلوها جزء أسطواني غائر يتسع نحو الأعلى لينتهي بحلقة مسطحة بارزة قليلا، تليها حلقة اسطوانية أكثر انتفاخا وبروزا، ضيقة في الأسفل متسعة نحو قمة التاج التي تنتهي بجزء مربع، تعلوه وسادة خشبية متدرجة(أنظر اللوحة رقم63).

النموذج الرابع:







اللوحة رقم64: عمود متأثر بالطراز الدوري

اسم المعلم: حمام بن البجاوي

موقع المعلم: قسنطينة

الارتفاع الكلي: , :

القاعدة: **الارتفاع:** سم

القطر: – 3 سم

العرض: 3 سم

البدن: **الارتفاع:** ,

القطر: سم

التاج: **الارتفاع:** سم

القطر: – 3 سم

العرض: 3 سم

الوصف:

يتشكل هذا العمود من قاعدة مركبة، السفلي منها مربع الشكل، والعلوي مؤلف من حلقتين محدبتين مقوستين متدرجتي الشكل، يرتكز عليها بدن لولبي ينتهي بطوق، يعلوه تاج من الطراز الدوري، الجزء السفلي منه اسطواني يتسع في الأعلى، لينتهي بحلقتين محدبتين تفصل بينهما حلقة جد رفيعة يتوجهما جزء مربع(أنظر اللوحة رقم64).

النموذج الخامس:







اللوحة رقم65: عمود متأثر بالطراز الدوري

اسم المعلم: قصر الباي

موقع المعلم: وهران

الارتفاع الكلي:

القاعدة: **الارتفاع:** سم

القطر: 3 سم

العرض: 3 سم

البدن: **الارتفاع:** 3 ,

القطر: سم

التاج: **الارتفاع:** سم

القطر: 3 سم

العرض: 3 سم

الوصف:

يتشكل هذا العمود من قاعدة مربعة مركبة، السفلي منها مربع تعلوه حلقة محدبة مقوسة، تتصل ببدن اسطواني الشكل ذو قطر واحد، زود بطوق من أسفل وطوقين من أعلى، يرتكز عليه تاج دوري، يتألف من جزء أسطواني تعلوه حلقتان محدبتا الشكل، السفلية جد رفيعة، والعلوية تمثل ربع حلقة يتوجها شكل مربع(أنظر اللوحة رقم65).

النموذج السادس:

اسم المعلم: 3 , نهج فلسطين
موقع المعلم: قسنطينة
الارتفاع الكلي: ,
القاعدة: الارتفاع: سم
القطر: – 3 سم
العرض: 3 سم
البدن: الارتفاع: ,
القطر: – سم
التاج: الارتفاع: سم
القطر: – سم
العرض: سم





اللوحة رقم66: عمود متأثر بالطراز الدوري

الوصف:

يتشكل هذا العمود(أنظر اللوحة رقم66) من قاعدة تتألف من جزء مربع تعلوه حلقة منتفخة مقوسة تليها حلقة أصغر منها وهي الأخرى محدبة ومقوسة، يعلوها بدن اسطواني متناقص، في طرفيه طوق اسطواني، ينتهي بتاج مماثل للقاعدة من حيث الشكل، إلا أنه ثبت بطريقة معكوسة.

5-/ الأعمدة المتأثرة بالطراز الأيوني:

النموذج الأول:

اسم المعلم: دار خداوج العمياء
موقع المعلم: الجزائر
الارتفاع الكلي: , :
القاعدة: الارتفاع: سم
القطر: 3 سم
العرض: 33 سم
البدن: الارتفاع: , :
القطر: 3 سم
التاج: الارتفاع: 3 سم
القطر: سم
العرض: سم



اللوحة رقم67: عمود متأثر بالطراز الأيوني

الوصف:

يعتبر من النماذج النادرة والقليلة بالجزائر خلال الفترة العثمانية، وهو يتميز بفخامة مظهره ورشاقته وجماله(أنظر اللوحة رقم67)، حيث يتشكل من قاعدة مركبة، الجزء السفلي منها مربع لا يظهر منه إلا جزء بسيط، أما الجزء العلوي فشكله ثماني الأضلاع، يتألف من حلقتين محدبتين مقوستين متماثلتين شكلا ومقاسا، تفصل بينهما حلقة مقعرة.

يرتكز على القاعدة بدن مركب، السفلي منه مضلع مثمن، والعلوي حلزوني ذو اقنية متراصة زادته جمالا، ينتهي بطوق يرتكز عليه تاج من الطراز المركب، شكله ناقوسي ضيق من الأسفل وأوسع من الأعلى، غطت الجزء السفلي منه أربع أوراق أكانتس مسطحة معرقة، تعلوها لفائف رفيعة حلزونية، تتألف من قسمين ترى من وجهين فقط، يعلوها جزء مربع متدرج، تليه وسادة زخرفت واجهاتها بحلية قوامها ست دوائر تحصر بداخلها زهرة رباعية، ويفصل بين الأربع دوائر الوسطى عناصر على هيئة رمح ينتهي بورقة ثلاثية.

النموذج الثاني والثالث:

اسم المعلم:	الجامع الجديد	 
موقع المعلم:	الجزائر	
الارتفاع الكلي:	سم	
البدن: **الارتفاع:**	سم	
القطر:	3 سم	
التاج: **الارتفاع:**	سم	
القطر:	سم	
العرض:	سم	**اللوحة رقم68: عمود متأثر بالطراز الأيوني**

الوصف:

يمثل هذا النموذج(أنظر اللوحة رقم68) أعمدة جوسق المنبر الرخامي لجامع السيدة المحفوظ بالجامع الجديد بمدينة الجزائر، وهو يعتبر من الأعمدة الرشيقة التي نحتت بشكل جميل ورشيق، يخلو هذا العمود من القاعدة، حيث يرتكز مباشرة على درابزين ريشتي المنبر، بدنه اسطواني أملس، ينتهي بحلقات السبحة التي تتألف من دائرتين صغيرتين متماستين تتناوب مع عناصر بيضوية، تعلوها حلقة ملساء تنتهي بحلزونات مركبة على هيئة عميدات تشبه عنصر المزهريات ترى من وجهين فقط، وضعت بين عنصر الحلزونات ثلاث حلقات متزايدة متفاوتة المقاسات، وينتهي التاج بشكل مربع مسطح خالي من الزخرفة.



الصورة144: عمود منبر جامع سيدي الكتاني

ويتشابه هذا النموذج مع عمود منبر جامع سيدي الكتاني إلا أن هذا الأخير أكثر رشاقة وجمالا(أنظر الصورة رقم144)، فهو مشكل من رخام أبيض نقي مجزع برخام بني، يرتكز على ريشتي المنبر أعلى باب الروضة، قاعدته في شكل حلقة دائرية مقوسة بارزة، يعلوها بدن حلزوني لولبي، لفائفه بارزة وغائرة، يتناوب فيها نوعان من الرخام مثلما أشرنا، يعلوه تاج من الطراز الأيوني يتألف من حلقة ملساء تعلوها حلزونات مركبة مشكلة من جزأين، وبين الحلزونات توجد حلية البيضة والسهم، ينتهي التاج بجزء مربع متدرج متزايد.

15/ النموذج الرابع:

اسم المعلم: قصر احمد باي

موقع المعلم: قسنطينة

الارتفاع الكلي:

القاعدة: **الارتفاع:** سم

القطر: – سم

العرض: 3سم

البدن: **الارتفاع:** ,

القطر: – سم

التاج: **الارتفاع:** سم

القطر: – سم

العرض: سم







اللوحة رقم69: عمود متأثر بالطراز الأيوني

الوصف:

عمود(أنظر اللوحة رقم69) ذو قاعدة مركبة، مشكلة من مربع تعلوه حلقتان دائريتان متناقصتان، يرتكز عليهما بدن اسطواني يبدأ وينتهي بطوق، السفلي مسطح والعلوي مقوس، والبدن متناقص نحو الأعلى، ينتهي بتاج متأثر بالطراز الأيوني مع اختفاء عنصر الحلزونات، جزؤه السفلي اسطواني تزينه أربعة أزهار من الأكانتس، يحف به صف من عنصر السبحة، ثم صف من عنصر البيضة والرمح، يعلوها جزء مربع يتدرج ببروز نحو الأعلى، يتوسط أضلاعه هلال.

النموذج الخامس:







اللوحة رقم70: عمود متأثر بالطراز الأيوني

اسم المعلم: قصر احمد باي

موقع المعلم: قسنطينة

الارتفاع الكلي: , :

القاعدة: الارتفاع:

القطر: – 3سم

العرض: 3سم

البدن: الارتفاع: 3 , :

القطر: – سم

التاج: الارتفاع: سم

القطر: – سم

العرض: سم

الوصف:

يتشابه هذا النمط مع النمط السابق في التاج من حيث الشكل العام وتوزيع عناصره، ويختلف عنه في عدد حلقات القاعدة التي أصبحت ثلاثية، العلوية والسفلية محدبة مقوسة تفصل بينهما حلقة مقعرة، كما صغر حجم أزهار الأكانتس التي تتوسط الجزء الأسطواني من التاج(أنظر اللوحة رقم70).

النموذج السادس:







اللوحة رقم71: عمود متأثر بالطراز الأيوني

اسم المعلم: قصر احمد باي

موقع المعلم: قسنطينة

الارتفاع الكلي: ,

القاعدة: **الارتفاع:** سم ظاهرة

القطر: – سم

العرض: سم

البدن: **الارتفاع:** ,

القطر: 3– سم

التاج: **الارتفاع:** سم

القطر: – سم

العرض: سم

الوصف:

يشبه هذا العمود النموذج السابق من حيث مكوناته وأجزائه، ولا يختلف عنه إلا في المقاسات والتاج الذي تختفي فيه السبحة وعنصر البيضة والرمح، نفذ بشكل أوضح وأكبر، بالإضافة إلى ظهور الهلال في الجزء العلوي المتدرج، عكس النموذج السابق الذي يتوج جزؤه السفلي هلال(أنظر اللوحة رقم71).

النموذج السابع:







اللوحة رقم72: عمود متأثر بالطراز الأيوني

اسم المعلم: قصر احمد باي

موقع المعلم: قسنطينة

الارتفاع الكلي: ,

القاعدة: **الارتفاع:** سم

القطر: – سم

العرض: سم

البدن: **الارتفاع:** ,

القطر: – سم

التاج: **الارتفاع:** سم

القطر: – سم

العرض: سم

الوصف:

عمود قاعدته مركبة، لا يظهر من الجزء السفلي منها شيء، أما العلوي فمضلع ثماني الشكل مؤلف من حلقة محدبة، يرتكز عليها بدن مضلع ثماني متناقص مسلوب نحو الأعلى ومتناقص، زود بطوق علوي وسفلي، أما تاجه فيشبه تاج العمود السابق(أنظر اللوحة رقم72).

النموذج الثامن:







اللوحة رقم73: عمود متأثر بالطراز الأيوني

اسم المعلم: قصر احمد باي

موقع المعلم: قسنطينة

الارتفاع الكلي: ,

القاعدة: الارتفاع: سم

القطر: /

العرض: سم

البدن: الارتفاع: ,

القطر: سم

التاج: الارتفاع: سم

القطر: /

العرض: – سم

الوصف:

نماذجه قليلة، وهو يتشكل من قاعدة ذات مسقط مربع، مركبة من ثلاث قطع، السفلية أطرافها قائمة، والوسطى أطرافها مقوسة، وهي تبرز بنفس بروز القطعة السابقة، والعلوية مشابهة للوسطى في حوافها، إلا أنها أصغر منها.

وفوق هذه القاعدة يرتكز البدن، وهو الآخر أمثلته قليلة جدا، شكله مربع ورشيق، تزين واجهاته زخارف هندسية في شكل إطار غائر، تتوجه في الأعلى زخرفة تشبه ربطة العنق متساقطة إلى أسفل، في شكل أربع زهرات كأسية متفتحة نسبيا، يعلوه تاج لا يختلف عن النماذج السابقة إلا انه يتخذ شكلا مربعا(أنظر اللوحة رقم73).

النموذج التاسع:





اللوحة رقم74: عمود متأثر بالطراز الأيوني

اسم المعلم: قصر احمد باي
موقع المعلم: قسنطينة
الارتفاع الكلي: ,
القاعدة: **الارتفاع:** سم
القطر: – 3 سم
العرض: 3سم
البدن: **الارتفاع:** ,
القطر: – سم
التاج: **الارتفاع:** سم
القطر: – 3 سم
العرض: 3سم

الوصف:

أعمدة هذا الصنف ذات قواعد مثمنة متدرجة، تتشكل من خمسة حلقات محدبة تتناوب مع أخرى مسطحة، تزينها أزهار تتبادل مع أهلة، يعلوها بدن مثمن من الأسفل إلى الأعلى، وفوقها تيجان ذات تأثيرات أيونية، تتشكل من جزء سفلي تزينه أزهار يعلوها عنصر السبحة والبيضة واللسان، ثم يتدرج التاج في شكله المثمن إلى أعلى تزينه أربعة أهلة.

وفي صنف مشابه لهذا الصنف، نجد القاعدة تتشكل من ثلاث حلقات محدبة أو حلقتين تتناوب مع أخرى مسطحة تزينها أزهار من دون أهلة، وبدنها مثمن واسع في الأسفل وضيق في الأعلى(أنظر اللوحة رقم74).

6-/ الأعمدة ذات الطراز الحفصي:

النموذج الأول:





اللوحة رقم75: عمود ذو طراز حفصي

اسم المعلم: الجامع الأخضر
موقع المعلم: قسنطينة
الارتفاع الكلي: ,
القاعدة: **الارتفاع:** سم
القطر: – سم
العرض: سم
البدن: **الارتفاع:** , سم
القطر: سم
التاج: **الارتفاع:** 3 سم
القطر: سم
العرض: سم

الوصف:

يوجد هذا النموذج(أنظر اللوحة رقم75) في بيت الصلاة بالجامع الأخضر، يتشكل من قاعدة مركبة، الجزء السفلي منها مربع لا يظهر منه شيء كثير، أما الجزء الثاني فيتخذ شكلا ناقوسيا مقلوب، ينتهي بطوق مسطح وواسع، يرتكز عليه بدن اسطواني ذو قطر واحد، ينتهي بطوق شبيه بطوق القاعدة، يقوم عليه تاج ناقوسي، السفلي منه اسطواني أملس، في حين زين الجزء العلوي بأشرطة على هيئة أوراق أو بتلات ملساء مدببة النهاية تتجه إلى الأركان الأربعة، يفصل بينها في منتصف أضلاع التاج فص بارز، وينتهي التاج بجزء مربع.

ولهذا النموذج أمثلة مشابهة له في الدار رقم 01 نهج ثابت مختار بمدينة قسنطينة، إلا أن قاعدته تختلف عنه، فهي تتشكل من قاعدة مركبة، الجزء السفلي مربع، والعلوي مقوس متسعة قليلة الانتفاخ، يعلوها شكل ناقوسي مقلوب.

النموذج الثاني:

اسم المعلم: الجامع الأخضر
موقع المعلم: قسنطينة
الارتفاع الكلي: ,
القاعدة: **الارتفاع:** سم
القطر: – سم
العرض: سم
البدن: **الارتفاع:** 3,
القطر: – سم
التاج: **الارتفاع:** سم
القطر: – سم
العرض: سم





اللوحة رقم76: عمود ذو طراز حفصي

الوصف:

يوجد هذا العمود ببيت الصلاة بالجامع الأخضر، وهو يتشابه مع النموذج السابق سواء من حيث القاعدة أو البدن، وحتى التشكيل العام للتاج، ولا يختلف عنه إلا في بعض التفاصيل الفنية الدقيقة للتاج، حيث لم يكتف الفنان في هذا النموذج بتشكيل أوراق رمحية مدببة في منتصف واجهة التاج، وإنما أضاف إليها أوراق أخرى من نفس الشكل تتجه نحو أركان التاج(أنظر اللوحة رقم76).

كما يوجد نموذج آخر(أنظر الصورة رقم145) بنفس المعلم جاءت فيه الأوراق مزخرفة بخطوط منكسرة متقابلة ومتدابرة على هيئة سنبلة.



الصورة رقم 145: تاج ذو طراز حفصي

النموذج الثالث:

اسم المعلم: قصر احمد باي

موقع المعلم: قسنطينة

الارتفاع الكلي: ,

القاعدة: **الارتفاع:** سم

القطر: – سم

العرض: 3 سم

البدن: **الارتفاع:** ,

القطر: – سم

التاج: **الارتفاع:** سم

القطر: – سم

العرض: سم







اللوحة رقم77: عمود ذو طراز حفصي

الوصف:

عمود من الرخام لا يختلف عن النماذج السابقة من حيث القاعدة والبدن، إلا أن تاجه فريد من نوعه، فهو أقرب ما يكون شبها بالتيجان ذات الطراز الحفصي، شغلته أوراق لوزية نفذت بأسلوب هندسي بارز، يتخللها هلال ذو قاعدة، أمثلة هذا النموذج نادرة ولا نجدها إلا في قصر احمد باي بقسنطينة، اما قاعدته فهي مركبة، في أسفلها جزء مربع، وأعلاها جزء أسطواني يتشكل من أربع حلقات متدرجة مقوسة(أنظر اللوحة رقم77).

7-/ الأعمدة ذات الطراز المغربي الأندلسي:

النموذج الأول:



اللوحة رقم78: عمود ذو طراز مغربي أندلسي

اسم المعلم: المدرسة الكتانية

موقع المعلم: قسنطينة

الارتفاع الكلي: , :

القاعدة: **الارتفاع:** سم

القطر: سم

العرض: سم

البدن: **الارتفاع:** 3, :

القطر: 3 سم

التاج: **الارتفاع:** سم

القطر: – سم

العرض: سم

الوصف:

يشبه النموذج السابق من حيث شكل قاعدته وبدنه، ولا يختلف عنه إلا في مادة صنع البدن التي أصبحت من الرخام الأسود، وشكل تاجه الذي أصبح أكثر بساطة، وهو من النوع المغربي الأندلسي، يتألف من أوراق معقوفة، يتوجها جزء مربع خالي من الزخارف على عكس النموذج السابق(أنظر اللوحة رقم78).

النموذج الثاني:







اللوحة رقم79: عمود ذو طراز مغربي أندلسي

اسم المعلم: الجامع الأخضر

موقع المعلم: قسنطينة

الارتفاع الكلي: , :

القاعدة: **الارتفاع:** سم

القطر: سم

العرض: سم

البدن: **الارتفاع:** , :

القطر: – سم

التاج: **الارتفاع:** سم

القطر: سم

العرض: سم

الوصف:

عمود من الرخام المجزع قاعدته مربعة، تعلوها أربع حلقات متدرجة، يرتكز عليها عمود اسطواني مسلوب إلى الأعلى، ينتهي بحلقة دائرية، يتوجه تاج من الطراز المغربي الأندلسي، يتألف من أوراق معقوفة يتوجها جزء مربع تتخلله زخارف نباتية قوامها مراوح نخلية متعاكسة(أنظر اللوحة رقم79).

النموذج الثالث:







اللوحة رقم80: عمود ذو طراز مغربي أندلسي

اسم المعلم: ضريح سيدي عبدالرحمن

موقع المعلم: مدينة الجزائر

الارتفاع الكلي: , :

القاعدة: **الارتفاع:** سم

القطر: سم

العرض: سم

البدن: **الارتفاع:** , سم

القطر: سم

التاج: **الارتفاع:** 3 سم

القطر: سم

العرض: سم

الوصف:

يوجد هذا العمود(أنظر اللوحة رقم80) بالمدخل الرئيسي لضريح سيدي عبدالرحمن، وهو يكتنف المدخل يمينا ويسارا، في شكل ثلاثة أعمدة مدمجة، كما يوجد منه ستة نماذج أخري بغرفة الضريح، وهو يتشكل من قاعدة مركبة من جزء مربع تعلوه حلقتان متدرجتان منتفختان مقوستان، يرتكز عليهما بدن اسطواني متناقص، في طرفيه طوق، يعلوه تاج من الطراز المغربي الأندلسي، يعد من أجمل وأفخم تيجان هذا الطراز بالجزائر خلال العهد العثماني، فهو يتشكل من طوق اسطواني يليه جزء يزينه صفان من الأوراق الملساء المعقوفة، تفصل بينها معينات صغيرة الحجم، الصف الأول من اثني عشر ورقة، بينما الثاني به ثماني أوراق، يليه جزء مربع تزينه عناصر نباتية على هيئة ورقة مدببة تتجه نحو الأركان الأربعة، يفصل بينهما فصان تنموا منهما مراوح نخيلية مفردة ومزدوجة، تتداخل فيما بينها مشكلة زخرفة على هيئة مروحة قلبية، تخللت هذه الزخارف أهلة تتوسطها كيزان صنوبر.

8-/ الأعمدة ذات الطراز التركي:

النموذج الأول:





اللوحة رقم81: عمود ذو طراز تركي

اسم المعلم: الجامع الجديد
موقع المعلم: الجزائر
الارتفاع الكلي: ,
القاعدة: الارتفاع: /
القطر: /
العرض: /
البدن: الارتفاع: ,
القطر: – سم
التاج: الارتفاع: سم
القطر: سم
العرض: سم

الوصف:

يوجد هذا العمود في محراب الجامع الجديد(أنظر اللوحة رقم 81)، يتشكل من بدن وتاج، في حين لا يظهر من قاعدة العمود أي شيء، وهو يتميز ببدنه المركب الذي يختلف عن سائر الأبدان السابقة الذكر، حيث يتشكل بدنه من أسطواني الشكل مركب من ثلاثة أجزاء، السفلي متزايد نحو الأعلى ينتهي بحلقة يليها الجزء الأوسط أسطواني بقطر واحد يعلوه الجزء الثالث هو الآخر اسطواني غير أنه متناقص نحو الأعلى ينتهي بثلاث حلقات متزايدة.

أما التاج فهو من الطراز التركي، فيتألف من أربعة بتلات أو أوراق تنتهي بعنصر الحلزونات تتجه نحو الأركان الأربعة، تتساقط منها ثلاثة فصوص، وينتهي التاج بشكل مربع متدرج، ولهذا التاج أمثلة كثيرة تتكرر في معالم أخرى ولا تختلف عنه إلا في شكل وعدد البتلات التي تتساقط من الحلزونات.

النموذج الثاني:



اللوحة رقم82: عمود ذو طراز تركي

اسم المعلم: دار عزيزة
موقع المعلم: الجزائر
الارتفاع الكلي: , :
القاعدة: **الارتفاع:** سم
القطر: 3 سم
العرض: سم
البدن: **الارتفاع:** , :
القطر: سم
التاج: **الارتفاع:** سم
القطر: سم
العرض: سم

الوصف:

عمود من الرخام الأبيض(أنظر اللوحة رقم82)، ذو طراز تركي، قاعدته متميزة عن النماذج الأخرى فهي مركبة مربعة، أركانها مشطوفة، تعلوها حلقة دائرية، يرتكز عليها بدن حلزوني ينتهي في طرفيه بطوق، يتوجه تاج عثماني الطراز مركب اسطواني الشكل، جزؤه السفلي مشكل من أربع 3راق ملساء طويلة أطرافها تنتهي بحلزونين، تنموا منها نحو الأسفل أوراق منتفخة ثلاثية الفصوص دائرية الشكل، يتكرر نفس العنصر في أركان الجزء العلوي، ونتج عن التقاء الأوراق في منتصف الأضلاع شكل في هيئة مروحة، نجد نماذج منه في المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية.

النموذج الثالث:





اللوحة رقم83: عمود ذو طراز تركي

اسم المعلم: الدار رقم
موقع المعلم: قسنطينة
الارتفاع الكلي: , :
القاعدة: الارتفاع: 3سم
القطر: – سم
العرض: سم
البدن: الارتفاع: , :
القطر: سم
التاج: الارتفاع: سم
القطر: 3سم
العرض: سم

الوصف:

يتكرر هذا العمود(أنظر اللوحة رقم83) في أكثر من معلم بنفس الشكل والعناصر مع بعض الاختلافات، كما صنع إما من الرخام الوردي المجزع، أو من الرخام الأبيض النقي، قاعدته مركبة مربعة، تعلوها ثلاث حلقات متناقصة، اثنان منها محدبة الشكل، تفصل بينهما أخرى مقعرة متناقصة، يرتكز عليها بدن اسطواني متناقص نحو الأعلى، ينتهي طرفاه بطوق، يعلوه تاج تركي، تبرز من الأسفل ثماني خطوط رفيعة، كل اثنان منها يتصلان ببعضهما مشكلان في نهايتهما حلزونات ملفوفة الأطراف تتوسط أضلاع التاج، تتساقط منها ورقة شديدة التحوير مزدوجة الفصوص مدببة النهاية، تنموا منها خطوط رفيعة تنتهي بحلزونات أخرى أكبر حجما من السابقة تتجه نحو الأركان الأربعة للتاج، تتساقط منها هي الأخرى ورقة تشبه السابقة إلا أنها ثلاثية، كما أنها أكبر حجما غطت الفراغ الفاصل بين الحلزونات السفلى تقريبا، بينما وضعت بين الحلزونات العلوية صدفة صغيرة، وفي نموذج آخر عوضت الصدفة بزهرة متعددة البتلات ترتكز على ورقة كأسية، تنموا من بتلات الزهرة مراوح نخيلية كما هو الحال في أعمدة الدار رقم 26 نهج عبد الحميد بن يمينة بمدينة قسنطينة، أو عوضت بفص يرتكز عليه هلال، أو فص بسيط، أو بارز مثلث الشكل، مثلما هو عليه الحال في جامع صالح باي بعنابة، ينتهي التاج بجزء مربع متدرج خالي من الزخرفة، أو تتوسط أضلاعه زهرة النفل.

النموذج الرابع:







اللوحة رقم84: عمود ذو طراز تركي

اسم المعلم: جامع صالح باي

موقع المعلم: عنابة

الارتفاع الكلي: ,3:

القاعدة: الارتفاع: سم

القطر: 33- سم

العرض: سم

البدن: الارتفاع: , :

القطر: 3- 3 سم

التاج: الارتفاع: سم

القطر: 33- سم

العرض: سم

الوصف:

يوجد هذا النوع من الأعمدة(أنظر اللوحة رقم84) في بيت الصلاة بجامع صالح باي بعنابة، تقوم عليه القبة المركزية، وهي أكثر ارتفاعا وفخامة، يشبه النموذج السابق ولا يختلف عنه إلا في بعض التفاصيل، حيث لا يظهر من قاعدته إلا القسم العلوي منها الاسطواني المشكل من حلقتين منتفختين تفصل بينهما حلقة مقعرة، يعلوها بدن اسطواني متناقص، ينتهي بتاج زود جزؤه السفلي بأربع حلزونات صغيرة مزدوجة الوجه، ينمو منها خط ينقسم إلى قسمين ليتجها كل منهما إلى الأركان الأربعة مشكلا حلزونات كبيرة تتساقط من نقطة التقائهما ورقة مدببة في طرفيها العلوي والسفلي، مفصصة الحواف، غطت الأوجه الأربعة للتاج، وهي بذلك تفصل الحلزونات الأربعة السفلية عن بعضها البعض، نتج عن انفصال الحلزونات العلوية فراغ غطي بمثلث هرمي الشكل بارز، ينتهي التاج بجزء مربع متدرج خالي من الزخرفة، أو تتوسط أضلاعه زهرة رباعية البتلات.

النموذج الخامس:

اسم المعلم: جامع صالح باي
موقع المعلم: عنابة
الارتفاع الكلي: ,
القاعدة: الارتفاع: سم
القطر: 3- 3 سم
العرض: 3 سم
البدن: الارتفاع: 3,
القطر: 3 - سم
التاج: الارتفاع: سم
القطر: سم
العرض: سم





اللوحة رقم85: عمود ذو طراز تركي

الوصف:

يقع هذا النوع من الأعمدة في الأروقة التي تحيط بصحن جامع صالح باي بعنابة، وهو يتكون من قاعدة مركبة، السفلي منها مربع، والعلوي ناقوسي الشكل، يرتكز عليه بدن أسطواني بقطر واحد، ينتهي بحلقة يليها تاج من الطراز التركي المركب، السفلي منه عبارة عن أربع حلزونات تنموا منها خطوط تتفرع لتصبح مزدوجة تنتهي بعنصر الحلزونات التي تتجه نحو أركان التاج، يتوسط نقطة الانفصال فص، ويتساقط من الحلزونات ورقة مفصصة، ينتهي التاج بجزء مربع متدرج.

النموذج السادس:





اللوحة رقم86: عمود ذو طراز تركي

اسم المعلم: جامع سوق الغزل
موقع المعلم: قسنطينة
الارتفاع الكلي: , :
القاعدة: الارتفاع: سم
القطر: سم
العرض: سم
البدن: الارتفاع: ,
القطر: 3 – سم
التاج: الارتفاع: سم
القطر: سم
العرض: سم

الوصف:

عمود من الرخام الأبيض المجزع، ذو قاعدة مركبة مربعة، تعلوها ثلاث حلقات متناقصة، يرتكز عليها بدن اسطواني مسلوب نحو الأعلى، يتوجه تاج تطوق أسفله حلقة دائرية، حلي بهلالين متقاطعين ومتعاكسين نحو الأعلى والأسفل، ينموا من الأركان حلزونات تفصل بينها عناصر قلبية، تلتحم الحلزونات بأوراق طولية لوزية الرأس متساقطة نحو الأسفل يعلو التاج جزء مربع.

وبدار 26 نهج عبد الحميد بن يمينة يوجد نموذجان مشابهان له، ولا يختلفان عنه في بعض العناصر الزخرفية بالتاج، حيث أصبح فص الورقة السفلى أكثر استطالة، وعوض عنصر الهلال بزهرة خماسية مجسمة، أو بزهرة عباد الشمس اللولبية المنفذة بشكل هندسي، بينما الفراغ الفاصل بين الحلزونات حفر عليه فص ثلاثي بارز مدبب الشكل(أنظر اللوحة رقم86).

النموذج السابع:







اسم المعلم: ضريح سيدي عبدالرحمن

موقع المعلم: مدينة الجزائر

الارتفاع الكلي: , :

القاعدة: **الارتفاع:** سم

القطر: سم

العرض: سم

البدن: **الارتفاع:** , :

القطر: سم

التاج: **الارتفاع:** سم

القطر: سم

العرض: سم

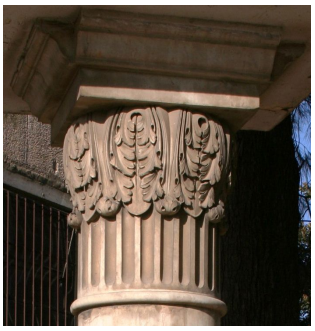
اللوحة رقم87: عمود ذو طراز مجهول

الوصف:

يتشكل هذا النموذج من قاعدة مركبة، السفلي منها مربع، والعلوي يتشكل من حلقتين محدبتين متساويتين في المقاسات، يرتكز عليها بدن متناقص، في طرفيه طوق اسطواني، يقوم عليه تاج مؤلف من أربع أوراق ملساء شبه معقوفة، تتجه نحو الأركان الأربعة للتاج ليتحول إلى التربيع، تنفصل الأوراق عن بعضها البعض في منتصف أضلاع التاج ليبرز فص ينتهي بورقة ثلاثية تشبه أوراق الأكانتس، وينتهي التاج بجزء مربع(أنظر اللوحة رقم87).

-9/ أعمدة ذات تيجان مجهولة:

النموذج الأول:







اسم المعلم: مجهول

مكان الحفظ: المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية

الارتفاع الكلي: 3,33:

القاعدة: الارتفاع: سم

القطر: – سم

البدن: الارتفاع: ,

القطر: 3, سم

التاج: الارتفاع: سم

القطر: 3 سم

العرض: سم

اللوحة رقم88: عمود ذو طراز مجهول

الوصف:

يوجد هذا العمود(أنظر اللوحة رقم88) بحديقة المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، وهو يختلف من حيث الشكل عن النماذج السابقة والمعهودة، حيث يتميز بضخامته، يتشكل من قاعدة مركبة، السفلي مثمن، تليه حلقتان متناقصتان لهما قطر متفاوت، يقوم على القاعدة بدن أسطواني أملس ينتهي بطوق، يرتكز عليه تاج أسطواني مركب، السفلي عبارة عن قنوات تشبه قنوات العمود الأيوني، أما الجزء العلوي فهو عبارة عن صف من أوراق الأكانتس المعرقة المتساقطة نحو الأسفل، وينتهي التاج بجزء متدرج.

النموذج الثاني:







اسم المعلم: قصر احمد باي

موقع المعلم: قسنطينة

الارتفاع الكلي: ,

القاعدة: **الارتفاع:** سم

القطر: – سم

العرض: سم

البدن: **الارتفاع:** ,

القطر: – سم

التاج: **الارتفاع:** سم

القطر: – سم

العرض: سم

اللوحة رقم89: عمود ذو طراز مجهول

الوصف:

عمود من الرخام الوردي المجزع، نجده يتوزع في رواق الطابق العلوي لحديقة النخيل من الناحية الجنوبية الشرقية، وهو يتشكل من قاعدة مركبة مربعة لا يظهر منها شيء، تعلوها حلقة دائرية، يرتكز عليها بدن اسطواني متناقص، يتميز برشاقته، يعلوه تاج من الرخام الأبيض، قوامه , ق طويلة بسيطة معقوفة الأطراف في هيئة أخاديد، نفذت بشكل هندسي شديدة التحوير، تتوجها باتجاه الأركان ورقة ثلاثية، وينتهي التاج بجزء مربع خالي من الزخرفة(أنظر اللوحة رقم89).

الفصل الثالث

الدراسة الوصفية لأطر الأبواب والنوافذ وبلاطات الأرضية

أولا/ أطر الأبواب:

1/ تمهيد:

الإطار جمعه أطر، وهو ما أحاط بالشيء من خارجه، كإطار الباب والنافذة والمصراع والصورة والعقد وغيره، والإطار هو كل ما أحاط بالزخارف والأفاريز والإزارات وواجهات العقود لتقويتها وإعطائها مظهرا جماليا وزخرفيا، يصنع من الخشب أو الحجر أو الجص أو الرخام وغيره من المواد، ولعل أقدم النماذج التي وصلتنا في العمارة الإسلامية ترجع إلى قصر الحير الغربي(109هـ/727م) وجامع قرطبة(169هـ/785م)، ثم ظهرت في جامع ابن طولون(265هـ/879م) وغيرها[1].

يتكون عادة من أربع أو ثلاث قطع مجموعة ببعضها البعض بشكل مربع أو مستطيل، يتألف من عضادتين(قائمتين) ببدن يرتكز ويقوم على قاعدة وكتف أو من غيرهما، يعلوها عقد دائري أو متجاوز منكسر ونحوها يتشكل من صنجات تتوسطها فقرة (مفتاح)، يكتنف العقد على جانبيه العلويين كوشتين، ويتوجه في الغالب إفريز بسيط أو مزخرف.

اشتهرت مدن الجزائر خلال الفترة العثمانية بأطر أبوابها الرئيسية المتنوعة من حيث الشكل والزخرفة، فهي تعتبر من أهم العناصر المعمارية الزخرفية التي تظهر في الواجهة الخارجية للمبنى، ولربما مرد ذلك إلى التعبير عن الترحيب والاستقبال الخاص بالضيوف، وما تزال تحتفظ معالم الجزائر بعدد كبير منها في مداخل الأبواب الرئيسية الخارجية والداخلية للعمائر، ويتضح الإهتمام بها من خلال اهتمامه بإبراز حجمها الضخم، والاعتناء بزخرفتها مقارنة بأطر مداخل الأجزاء الداخلية لتلك العمائر، ما عدا بعض الاستثناءات القليلة التي نشاهدها في الأطر الداخلية لبعض المعالم، كأطر أبواب دار عزيزة وإطار المدخل الرئيسي بالجامع الجديد، والمدخل الرئيسي بالقلعة، وأطر أبواب قصر الداي، وأطر بعض أبواب قصر الباردو بمدينة الجزائر، وإطار المدخل الرئيسي وأطر بعض الأبواب الثانوية بقصر احمد باي، وإطار المدخل الرئيس لجامع سيدي الكتاني بقسنطينة وغيرها من المعالم، وما يهمنا هنا النماذج المصنوعة من الرخام.

تتشكل هذه الأطر من عقد حذوي أو نصف دائري أو مصنج، حيث يعد الشكل المستطيل للإطار وبساطته القاسم المشترك لجميع المداخل، ما عدا بعض الاستثناءات التي نشاهدها في بعض الأطر بدار عزيزة ودار بن شريف وقصر أحمد باي، إلا أنها تختلف في المقاسات من حيث الطول والعرض والسمك، وفيما يلي عرض لأهم مكونات الإطار.

[1])-رزق(محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص818 19.

2/ مكونات الإطار:

ومن خلال الدراسة الميدانية والنماذج المتحصل عليها يمكن تقسيم أطر الأبواب إلى الأجزاء التالية:

أ/ الإفريز:

ما اشرف وبرز من الحائط أو الجدار في العمارة والمباني، وهو الطنف أو الشريط الذي يعلو إطار الباب يكون مكملا له، يتخذ شكل حافة متدرجة مستطيلة، يوضع بشكل أفقي، يتخذ شكل دخلات متزايدة متدرجة نحو الأعلى والخارج، ما عدا الجزء السفلي الذي يرتد منحنيا ليتصل بباقي أجزاء الإطار، في الغالب ما يكون خاليا من الزخرفة، أو زين تقعره السفلي بعنصر الرمح والبيضة أو حبات السبحة واللؤلؤ، أو زخرف بكامله، وهي حالات قليلة ونادرة تكاد تعد على الأصابع.

والإفريز يستخدم لأمرين: أولهما التخفيف من تسرب مياه الأمطار التي تتساقط على الجدران، ثانيهما إضفاء لمسة جمالية فنية على إطار الباب، وبصرف النظر عن زخرفته، فهو يعطيها مظهرا رائعا بانحناءاته المائلة والمتدرجة، واستناده على مجموعة من الأكتاف البارزة المندمجة ببساطة أو بعناية، والملاحظ على أفاريز أطر المداخل الرخامية أنها مستوحاة من الأفاريز المعمارية التي تتخلل الجدران الخارجية، والتي تفصل الطوابق عن بعضها البعض[1]، وهي بالجزائر خلال الفترة العثمانية على أنواع نوردها فيما يلي:

أفاريز بسيطة: وهي بسيطة خالية من الزخرفة، تشرف من أعلى الإطار خارجة عنه، تتشكل من حافة مفردة ذات كتلة واحدة أو مقسمة إلى قطعتين أو ثلاث قطع مستقيمة وضعت أفقيا، نجدها منفصلة عن باقي أجزاء الإطار، تم ربطها بواسطة مادة لاحمة، وهي عبارة عن دخلات صاعدة بصورة تدريجية نحو الأعلى والخارج على هيئة زاوية حادة قائمة، ما عدا الجزء السفلي يرتد منحنيا ويتصل بباقي أجزاء الإطار، نماذجها كثيرة لا تعد ولا تحصى.

أفاريز مزخرفة: وهي على نوعين، الأول لا يختلف عن النوع السابق إلا من حيث عنصر البيضة والرمح، أو عنصر السبحة والمربعات وأنصافها، أو زخرفت بعنصر الأسنان، أو بأشرطة نباتية، نجد نماذج منه بقصر الباردو وقصر الحمراء وقصر مصطفى باشا وقصر الداي بالقلعة وقصر احمد باي بقسنطينة وقصر الباي بوهران وبالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية

[1])- الشهابي (قتيبة)، المرجع السابق، ص31.

وغيرها، بينما النوع الثاني فنجده عبارة عن لوح مسطح زخرف بعناصر نباتية، نجد نماذج منه في قصر احمد باي بقسنطينة.

أفاريز مقعرة: توجد نماذج هذا النوع بمدينة قسنطينة بقصر أحمد باي فقط، يتخذ الإفريز عقدا محدبا في شكل رقبة الجمل، لينكسر على الجانبين بشكل مستقيم في هيئة كتف مشكلا زاوية، وهو متصل ومدمج مع باقي أجزاء الإطار، تتخلله أوراق شديدة الاستطالة تشبه أوراق الزيتون.

أفاريز مركبة: وهي بدورها جاءت على هيئة عدة أشكال وأنواع، نوردها فيما يلي:

النوع الأول: أفاريز مركبة من قسمين، الأول عبارة عن لوح متدرج بسيط خالي من الزخرفة، والثاني يتشكل من لوح مسطح يتضمن زخارف نباتية أو كتابات تأسيسية، كما هو عليه الحال في الإفريز الذي يعلو أحد مداخل الطابق الأول في قصر الباردو، والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر.

النوع الثاني: يتألف من ثلاثة مستويات، الأول والثالث عبارة عن لوح متدرج يخلو من الزخرفة، يفصل بينهما لوح مسطح نقشت عليه كتابة تأسيسية، من نماذجه الإفريز المحفوظ بمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية(الثكنة).

النوع الثالث: مركب يتألف من أربعة مستويات، الجزء الأول والثالث منه عبارة عن أفاريز متدرجة البروز خالية من الزخرفة، يفصل بينهما لوح مسطح بسيط، أو زين بزخارف نباتية متأثرة بعصر النهضة، أو تتضمن عبارات وكتابات خاصة بالمؤسس وسنة التأسيس، ينتهي الإفريز بمستوى رابع يتشكل من عنصرين متقابلين متعاكسان على هيئة حرف (S) اللاتيني يتوسطها مربع وتتخللها عناصر نباتية أو كتابية أو تجمع بينهما، كما هو الحال في المدخل الرئيسي بدار عزيزة ومدخل ثكنة الخضارين، ومدخل الجامع الجديد.

ومن خلال الدراسة يتضح أن الأفاريز تكون إما كتلة واحدة متصلة بإطار المدخل وتنحت معه، بمعنى جزءا مكملا له، أو يكون منفصلا عن باقي أجزاء الإطار، يتشكل من قسمين أو ثلاثة أقسام أو أكثر، تم تثبيتها بمادة الجص، والجدير بالذكر أن استخدام أطر المداخل الرخامية ذات الأفاريز الأكثر استخداما في مباني الجزائر إذا ما قورنت بالنماذج التي تخلوا من هذا العنصر.

ب/ العتبة:

وهي سفلية وعلوية، أما **الأولى** فيطلق عليها أيضا إسم الأسكفة وبرطاش، وقد انتقلت اللفظة إلى الأتراك فأطلقوا عليها اسقوفة، وهي القاعدة او العتبة الأرضية التي يوطأ عليها، ويدور فيها صائر الباب، والتي يرتكز عليها العمودان أو الدعامتان، لها شكل مستطيل مصنوع من الرخام[1].

تعد من عناصر المدخل التي لا تقل أهمية عن بقية العناصر السابقة، لكونه يرتكز عليها، وتعمل على المحافظة على نسب فتحته الأصلية، إذ تساعد على إبقاء مقدار عرض تلك الفتحة في القسم السفلي بما هو عليه في القسم العلوي، لأن انعدامها قد يؤدي إلى اختلاف مقدار العرض المذكور بسبب تزحزح الإطار من الأسفل نتيجة الضغط الواقع على المدخل من سطح المبنى، في حين وجود العتبة سيؤدي إلى زيادة تماسك وشد أجزاء الإطار السفلية إلى بعضها، وإعطائها مزيدا من القوة والمتانة، هذا بالإضافة إلى المحافظة على مستوى أرضية المدخل، وحفظ أجزائه السفلى من التلف[2].

ومما هو جدير بالذكر أن بعض هذه العتبات استحدثت بها قنوات تستخدم كممرات لعبور عجلات العربات، أو كمنافذ لتسريب مياه الأمطار، وقد وجدت بكثرة في عتبات الأبواب المطلة على الأسطح والأروقة، كما هو الحال في عدة نماذج بأبواب قصر الداي بقلعة مدينة الجزائر، وقصر أحمد باي بمدينة قسنطينة.

بينما **العتبة العليا** أو الساكف فيقصد بها تلك العتبة التي تأتي فوق فتحة المدخل التي يحف بها الإطار، وهي ترتكز في كل جانب على دعامتين أو قائمي الإطار، والشيء الملاحظ عليه أن سمك العتبة مساوي لسمك الإطار، تتألف جميع السواكف في معالم الجزائر من جزأين أساسيين هما:

البنائق: ويقصد بها كوشتي العقد، تعتبر من أهم أجزاء الإطار، وهي المساحة المحصورة بين الضلع المستطيل المحيط بالإطار وبين قوس العقد على يمينه ويساره، تأخذ شكل مثلثين ضلعاهما الموازيين للإطار مستقيمين، بينما ضلعيهما المتصلين بالفقرات مقوسان، تفصل بين البنيقتين الفقرة، أي مفتاح العقد[3]، في الغالب ما نجد هذا العنصر في الإطار المشكل أساسا من

[1])- رزق(محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص 23. أنظر أيضا: غالب(عبدالرحيم)، المرجع السابق، ص515 51. ابن منظور(جمال الدين بن محمد)، المصدر السابق، ج3 172.

[2])- قاجة(جمعة محمد)، موسوعة فن العمارة، المرجع السابق، ص331.

[3])- رزق(محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص38. أنظر أيضا: خلاصي(علي)، المرجع السابق، ج2: ص105

العقود النصف دائرية والمتجاوزة في معظم أطر أبواب بالجزائر، قد يكون خاليا من الزخرفة، أو زين في الغالب بعناصر زخرفية نباتية ورمزية أو مركبة.

الفقرة: سميت صنجة أو سنجة أو لبنة، وهي كل حجرة من حجارة العقد، مع الإشارة إلى أن السفلى يطلق عليها الوسادة، والوسطى مفتاح العقد أو القفل أو الغلق أو المقعد أو المخصومة، وشكل الفقرة عريض من فوق وضيق من تحت لزيادة قوة العقد، وهي تتخذ شكلا متدرجا أو مقوسا لاسيما منها مفتاح العقد، وقد تحفر الفقرات بشكل بارز، أو تدخل كلها، أو يبرز منها جزء، أو تقصر واحدة وتطول الأخرى، وغالبا ما تؤلف إطارا مستطيلا أو عقدا لغاية جمالية زخرفية محضة ليس لها علاقة بالوظيفة المعمارية[1].

وقد يبرز المفتاح أكثر من بقيت الفقرات الأخرى وفي بعض الحالات يتصل بالإفريز ويقسمه هو الآخر بنفس تقسيمه وشكله كما هو عليه في إطار دار الصوف وقصر الداي بالقلعة والباردو وغيرها.

ومفتاح العقد غالبا ما يكون على شكل حلقة دائرية، أو شبه منحرف قاعدته الكبرى منحنية للأعلى، أو على هيئة ربع حلقة، أو على هيئة محارة، تقع وسط العقد وتقسمه إلى قسمين متساويي وهو الجزء الذي يتوسط البنيقتين، يحمل في غالبية الأحيان زخارف رمزية كالهلال أو النجمة وسحب التشي، أو زخارف نباتية مؤلفة من زهرة، أو نجدها بسيطة خالية من الزخارف، وفي البعض الآخر ينعدم المفتاح ليسمح بتشكل شريط من العقد الدائري المكتمل.

ج/ القائم:

وهو العمود أو الدعامة التي تكتنف فتحة المدخل من الجانبين يرتكز عليها ساكف الإطار، يتميز بشكله المستطيل، يتكون من بدن يقوم على قاعدة مربعة يعلوها في غالبية الأحيان نفس شكل القاعدة تقريبا على هيئة كتف، ترتكز عليه منابت العقود، التي تكون إما خالية من الزخرفة، أو تتوسطها عناصر نباتية متنوعة، بعضها على شكل باقات مقلوبة نحو الأسفل، تم إحكامها بأشرطة من القماش المعقودة في هيئة ربطة عنق ذات أطراف متدلية، نفذت بشكل جميل ومنسق، أو نقشت عليها أوراق الأكانتس والعنب، لكن الشيء الملاحظ عليها أنها رسمت باستطالة واضحة، تتخللها عناقيد العنب، أو أنواع مختلفة من الفواكه والأزهار.

[1])- قاجة(جمعة احمد)، موسوعة فن العمارة، المرجع السابق، ص332 333 341. أنظر أيضا: غالب (عبد الرحيم): المرجع السابق، ص305.

د/ رجل العقد:

وهو العنصر الذي يعلوا القائمين، ويفصل بينهما وبين العقود، يشبه كثيرا وسادة العمود، تتخذها العقود كركيزة لها وقاعدة تنموا منها[1]، أما من حيث الشكل، فنجدها تتخذ شكلا شبه مربع أو مستطيل أملس، أو متدرج، في الغالب لا يختلف عن قاعدة القائمين، خالي من الزخرفة، ونادرا ما تتخلله زخارف رمزية أو نباتية، كما هو الحال في بعض أطر أبواب قصر احمد باي بقسنطينة، وقصر الداي ودار الحمراء بمدينة الجزائر.

هـ/ فتحة العقد:

يحدد فتحة العقد بطنه، وهو الجزء المقابل للأسكفة، وهي الفتحة التي تعطيه شكله، أما وجهه أو وجه أحجار الفقرات، أي القسم المقابل للنظر، فلا علاقة له بتحديد الشكل، فهو عندما يكون غير موازي للخط المقوس للفتحة قد يتماشى مع مداميك الجدار ويشكل بذلك سطحا واحدا، أو يبرز عنه، أو يغور فيها[2].

وقد تميزت أطر الأبواب الرخامية في المباني بالجزائر خلال العهد العثماني بإتباعها نمطين من حيث الشكل، الأول منهما شكله مستطيل تتخلله فتحة الباب تنتهي بعقد، في حين هناك نوع ثاني من هذا النمط تنتهي فتحته بعقد موتور أو عقد مستقيم، أما النمط الثاني فالإطار فيه يأخذ شكلا معقودا في إخراجه، ومن بين العقود التي استخدمت وشاعت في هذه الفترة بالجزائر نجد ما يلي:

العقد النصف دائري والمتجاوز: اتخذت أطر المداخل الرخامية من العقود النصف دائرية والعقود المتجاوزة عنصرا معماريا يزين معظم أطر مداخل المباني بالجزائر، سواء كانت مداخل الأبواب الرئيسية الخارجية للعمائر أو في أطر مداخل الأجزاء الداخلية الثانوية المفتوحة على الصحون والأفنية والأروقة ومرافق المعيشة، مع بعض الاستثناءات التي سنتناولها في حينها، وهي على نوعين: النوع الأول عقود مفردة، وهي بدورها تنقسم إلى نوعيين لكل نوعا نماذج متنوعة ومختلفة، النوع الأول منها نجده في كل المعالم على شكل كتل متنوعة جمعت ببعضها البعض، أما النوع الثاني فعقودها مزدوجة حفرت في كتلة واحدة كما هو الحال في دار عزيزة.

[1])- نوار (سامي محمد) ، المرجع السابق، ص126- 127.

[2])- قاجة(جمعة احمد)، موسوعة فن العمارة، المرجع السابق، ص332.

العقد المنكسر المتجاوز: نماذجه قليلة، حيث نجده في بعض المعالم، من أهمها جامع صالح باي بعنابة، وقصر احمد باي بقسنطينة، دار الحمراء بمدينة الجزائر.

العقد المسطح: وهو ما يعرف بالعقد الموتور، يعد من النماذج القليلة بالجزائر، حيث نجد له نموذجين أحدهما في دار عزيزة يؤطر احد المداخل الثانوية بالطابق الأرضي، وهو يتميز بزخارف نباتية نفذت وفق الأسلوب الرومي، بينما النموذج الثاني فيوجد في دار بن شريف بمدينة قسنطينة، وهو يؤطر مدخل الطابق الأرضي بالسلالم الصاعدة والطابق الأول من نفس السلالم، خالي من الزخرفة ما عدا الهلال الذي يتوسط الساكف، والزهرة التي تتوسط العضادتين.

العقد المدبب: نجد له نموذجين متماثلين من حيث التكوين، يختلفان في المقاسات والزخارف التي تتخللها، وينفرد بهذا النوع قصر احمد باي بمدينة قسنطينة وجامع صالح باي بعنابة دون غيرهما من المعالم التي شملتها الدراسة.

العقد المصنج: وهو من النماذج القليلة بالجزائر العثمانية، فلا نجد له إلا مثالا واحدا بالمدخل الرئيسي لجامع سيدي الكتاني بقسنطينة، حيث تتبادل فيه الصنجات البيضاء مع صنجات رمادية اللون.

عقد رقبة الجمل: يعتبر من الأنواع قليلة الاستعمال في الأطر الرخامية بالجزائر، توجد نماذج هذا العقد في أماكن مختلفة من قصر أحمد باي، وهي متماثلة من حيث الشكل العام، مختلفة من حيث المقاسات، متباينة ومتنوعة في عناصرها الزخرفية.

3/ أنواع الأطر الرخامية:

من خلال ما سبق يمكن أن نلخص إلى أن الأطر الرخامية للأبواب خلال الفترة العثمانية بالجزائر اختلفت من حيث شكلها وتكوينها العام وتوزيع زخارفها لنجد عدة أنواع متميزة، يمكن تنميطها وفق نمطين متباينين نوردهما فيما يلي:

أ/ الأطر المفردة:

وهي النوع الأكثر استخداما، تتسم بوجود إطار رخامي واحد يكتنف فتحة المدخل والباب رئيسيا كان أو ثانويا، قد يشكل من كتلة واحدة او مركبا من عدة أجزاء وقطع، وقد جاء هذا النمط في عدة صور نذكرها في ما يلي:

أطر مستطيلة: وهي تخلو من العقد، وقد جاء ساكفها في شكل لوح رخامي مستطيل بسيط خالي من الزخرفة، كما هو الحال بالنسبة لإطارين بدار بن شريف، أو يكون الإطار ككل أو جزء منه مزخرفا، كما هو الحال بالنسبة للإطارين الموجودين بسلالم دار عزيزة بمدينة الجزائر.

أطر معقودة: نماذجها قليلة، ولا نجدها إلا في كل من قصر أحمد باي، ودار بن جلول بمدينة قسنطينة، وهي تتسم بوجود إطار مشكل من قائمين يرتكز عليهما عقد من دون كوشتين.

أطر مركبة: يمثل هذا النوع النسبة الأكثر استخداما، وهو منتشر في غالبية المعالم، بمدينة الجزائر وقسنطينة وعنابة ووهران، تتسم أطر هذا النوع بكونها تجمع بين الفتحة المعقودة والشكل الخارجي العام المستطيل، وقد يضاف إلى نهايته العلوية افريز يأخذ شكلا مختلفا من إطار إلى آخر مثلما هو الحال بالنسبة لإطار المدخل الرئيسي لكل من الجامع الجديد ودار عزيزة بمدينة الجزائر.

ب/ الأطر المزدوجة:

وهي من النماذج القليلة والنادرة بالجزائر، حيث لا نجد لها أمثلة إلا في دار عزيزة، وان كانت توجد في قصور أخرى بمدينة الجزائر إلا أنها من الحجارة، تتميز بوجود إطار واحد من فتحتين، يحيط بمدخلين أو بابين متجاورين، قد تكون الكتل الرخامية من قطعة أو من عدة قطع، وتكون مقاسات البابين نفسها أو متفاوتة، وفي كل الأحوال جاءت هذه الأطر مزخرفة بزخارف متعددة هندسية ونباتية متاثرة بطراز الرومي التركي.

أما من حيث الزخرفة فيمكن القول بأن الأطر بالجزائر خلال العهد العثماني جاءت تتشابه في الكثير من الأحيان من حيث استخدام بعض العناصر الزخرفية على غرار استخدام عنصر الهلال الذي نجده في الغالب يتوسط فتحة العقد، وقد يكون أيضا في كوشتي العقد، أو في القائمين، أو عوض عنصر الهلال بأزهار الأكانتس، أو أزهار مفصصة، أو عنصر الصدفة، أو أقواس السهام، كما زخرف القائمان والعقد والكوشتين والأفاريز بزخارف متعددة هندسية ونباتية، تختلف من إطار إلى آخر، ولعل أبرز الأطر التي جاءت غنية بزخارفها أطر دار عزيزة التي شاعت فيها الزخارف المتأثرة بطراز الرومي التركي أو متأثرة بطراز الباروك والركوك الأوربي، وقد يضم الإطار زخارف ونصوص كتابية كما هو الحال بالنسبة للمدخل الرئيسي للجامع الجديد وأطر أبواب محفوظة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بمدينة الجزائر.

4/ الدراسة الوصفية للأطر:

النموذج الأول:

اسم المعلم:	الجامع الجديد
الموقع:	الجزائر
الارتفاع الكلي للإطار:	حوالي 44
العرض الكلي للإطار:	2,80:
الارتفاع الكلي للفتحة:	2,96:
عرض الفتحة:	1,95:
سمك القائمين:	15 سم
عرض القائمين:	41 سم
ارتفاع القائمين:	2
العرض الكلي للساكف:	2,80:
سمك الساكف:	15 سم
قطر عقد الساكف:	1,95:



الصورة رقم146: إطار مدخل الجامع الجديد

الوصف:

يوجد هذا الإطار(أنظر الصورة رقم146) بالمدخل الرئيسي بالواجهة الغربية لبيت الصلاة بالجامع الجديد، مشكل من إطار ثلاثي مستطيل، فتح فيه عقد دائري متجاوز، يتكون من قائمين مزدوجين، زود كل منهما بكتف وقاعدة متدرجة خالية من الزخرفة متشابهة من حيث الشكل، الجانبية منها تحمل إفريز الإطار، لها بدن بسيط ينتهي بهلال، بينما القوائم الداخلية مربعة الشكل، نقشت عليها مضلعات مقوسة الأركان، تتوسطها أزهار مركبة تتناوب مع أزهار كف السبع متصلة ببعضها بواسطة شريط.

أما القوائم الداخلية فتحمل عقد الإطار النصف دائري المتجاوز، وقد زخرفت بنفس العناصر التي استخدمت في زخرفة القوائم الداخلية، يفصل الوسادتين مفتاح يبرز عن سمت الإطار، شكله شبه منحرف، جزؤه السفلي مقوس، بداخله كتابة نفذت بأسلوب الحفر البارز بخط الثلث نصها يتشكل من أربعة أسطر نوردها كما يلي:

السطر الأول : لا إله إلا الله محمد

السطر الثاني: رسول الله الصادق
السطر الثالث: الأمين صلى الله عليه
السطر الرابع: وسلم[1].

والكتابة خالية من التشكيل ماعدا وجود الفتحة والسكون في بعض منها بغرض ملء الفراغات، حروفها جاءت ممدودة زودت بخاصية الترويس والتشعير في معظمها، لاسيما مع الحروف المنتصبة وبعضها انتهى بضفيرة، وقد ملئت الفراغات المتبقية بمراوح نخيلية.

أما كوشتا العقد فقد زينتا بزخرفة نباتية بارزه متناظرة، قوامها زهرة مركبة، يتوسطها هلال، وهذه الزهرة من نفس نوع الأزهار التي استخدمت في الفن التركي.

يعلو الإطار إفريز مركب من ثلاثة أقسام، العلوي منه متدرج يعلوه جزء مضلع غير منتظم، يتوسطه مربع كتبت عليه عبارة "الله أكبر" يتوجه هلال، وعلى جانبيه نجد زخرفة على هيئة مثلث قائم على رأسه، وقاعدته منحنية تزينها زخرفة مهشرة حلزونية الطرفين تشبه قوس السهام، على جانبي المثلث كريات دائرية مجسمة، يتوسط المثلثين نجمة سداسية بداخلها نجمة أصغر منها تكتنفها زهرة كف السبع، أما القسم السفلي من الإفريز المركب فيتشكل من إفريز متدرج أقل بروزا من الأول، يفصله عنه لوح مسطح أملس خالي من الزخرفة.

يفصل إطار الباب عن الإفريز لوح مسطح حفر عليه شريط كتابي عريض قسم إلى قسمين، نضم كل منهما وفق طريقة تنظيم الشعر على شكل أبيات تتوسطهما حشوة دائرية بداخلها زهرة الداليا، نفذت الكتابة بأسلوب الحفر البارز بخط النسخ نصها:

الخرطوشة اليمنى:
الشطر الأول: بشرى لنا معشر الإسلام إن لنا
الشطر الثاني: من العناية ركنا غير منهدم
الخرطوشة اليسرى:

- الشطر الأول: لما دعا دعينا لنصرته
- الشطر الثاني: بأكرم الرسل كنا أكرم الأمم

ومما يحسن ذكره أن النص المنفذ على هذا الإفريز ما هو إلا بيتين من قصيدة البردة التي نضمها الإمام البوصيري في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، وقد اختلف النص عن باقي

[1])- للمزيد انظر أيضا: MERCIER. E, op-cit, P59.

الكتابات الأخرى، حيث تمكن الخطاط من توزيع الكتابة بشكل متسلسل مستفيدا من خبرته وقدراته ومهاراته الحرفية، وطواعية الحروف العربية وقابليتها حتي يزيد من تحقيق التأثير البصري والفني والجمالي الناتج عن تشابك الحروف، وتداخل الكلمات مع بعضها، وما زادها جمالا ملء الفراغات بزخارف نباتية قوامها فروع ملساء تتفرع منها تشكيلة من الأزهار كاللاله و الياسمين والسنبل البري وكف السبع والنرجس وأوراق ثلاثية أو لوزية الشكل، بالإضافة إلى أوراق الساز الطويلة التي شاع استخدامها في التوريق العثماني، أو ما يعرف باسم الطراز الرومي، إضافة إلى شجرة السرو.

امتازت الكتابة بعدة ميزات أهمها الحفر الرأسي والقطاع المسطح للحروف وخاصية الترويس والتشعير في نهاية الحروف لاسيما المنتصبة منها، كما جاءت الحروف والكلمات متراكبة متقاطعة متداخلة أضفت عليها عنصرا جماليا وفنيا، إلى جانب ما حققه هذا الأسلوب في ملء المساحات.

النموذج الثاني:



الصورة رقم147: إطار مدخل دار عزيزة

اسم المعلم:	دار عزيزة
الموقع:	الجزائر
الارتفاع الكلي للإطار:	4,20:
العرض الكلي للإطار:	3,60:
عرض الفتحة:	1,70:
سمك القائمين:	27سم
عرض القائمين:	54سم
ارتفاع القائمين:	2,50:
العرض الكلي للساكف:	3,60:
سمك الساكف:	23سم
قطر عقد الساكف :	1,70:

الوصف:

يشغل هذا الإطار فتحة المدخل الرئيسي الخارجي لدار عزيزة، يعد من أجمل وأهم الأطر الرخامية بالجزائر التي تعود إلى الفترة العثمانية، فهو تحفة فنية وزخرفية(أنظر الصورة رقم147) يتميز بفخامته وكبر حجمه ومقاساته الكبيرة، صنع من مادة الرخام الأبيض النقي، يتشكل من إطار ثلاثي، قوائمه من النوع المركب، يتألف كل واحد منهما من ثلاثة أجزاء، الجزء الأول والثالث الخارجي قوام زخارفه عناصر نباتية من أنصاف أوراق الاكانتس نقشت باستطالة واضحة بشكل

افعواني تعتمد على تكرار عناصرها بشكل متعاكس، بينما الجزء الثاني (الأوسط) فهو عريض، يمثل القائم الرئيسي، حفرت عليه باقات من الفواكه التي تختلف من باقة إلى أخرى، قوامها العنب والرمان والكمثري وثمار الخرشوف البري والثمار الخشخاش والليمون وغيرها، وقد جمعت الباقات بواسطة أشرطة تتدلى بشكل جانبي، كما رصت فوق بعضها البعض تتخللها تشكيلة من أوراق العنب والزيتون وغيرها، ينتهي القائم الأوسط والجزء الثالث الخارجي بكتف متدرج خالي من الزخرفة، أما القائم الأول الداخلي فيرتكز على قاعدة مربعة في الواجهة الخارجية، زخرف بزهرة رباعية فصوصها مشكلة من أوراق الاكانتس، أما الجزء الجانبي من القاعدة فزينت بورقة الاكانتس يتوسطها هلال.

يرتكز على القائم الداخلي كوشتا العقد النصف الدائري، وقد زينت واجهتهما بزخارف نباتية بارزة ومتناظرة من الرومي تعتمد على أسلوب التكرار والتبادل والتتابع، موضوعها الزخرفي يبدأ بورقة العنب الثلاثية تتفرع منها ثلاثة أوراق من العنب وأنصافها وهي معقوفة النهاية تميزت باستطالتها الشديدة، اثنان منها ينحنيان نحو الجانبين، أما الوسطى فتمتد بشكل طولي تتفرع منها أوراق أخرى تغطي المساحة بكاملها تتخللها عناقيد العنب.

يتوج الإطار إفريز متدرج مركب من أربعة أجزاء، الجزء السفلي منه اقل حجما وبروزا من من الإفريز العلوي، تفصل بينهما لوحة أفقية تزينها فروع مورقة ومزهرة تميزت بحجمها الكبير، شد جانباها بأشرطة تتدلى نحو الأسفل، تعلو الإفريز العلوي كتلة شكلت بعناصر على هيئة حرف "S" اللاتيني، متدابرة وكأنها تاج تتوج المدخل، بأسفلها أوراق رسمت باستطالة واضحة.

ومما سبق يتضح طغيان الروح الزخرفية على الإطار بكامله، حيث نفذت الزخارف بطريقة الحفر البارز والغائر والمجسم، تخللت بعض وحداته تقنية التثقيب والتفريغ، جاءت الزخارف وفق أسلوب التكرار المتبادل، نفذت عناصره بالأسلوب الأوربي القريب من الطبيعة، وتأثرها بطراز الباروك والركوكو، كما امتازت العناصر بخاصية التناظر والتماثل، وخروج العناصر من بعضها البعض، وبكبر وحداتها، واتساع الأرضية وكثرة التعريقات والانحناءات والحزوز الواسعة في الأغصان والأوراق والثمار، حيث اعتنى النحاة بأدق تفاصيلها.

والشيء الجدير بالذكر أن هذا الإطار يخلو من مفتاح العقد، وهو يتميز بإفريزه المزدوج وتاجه الحلزوني الذي يتوجه، إضافة إلى هذا لم يعتمد الفنان على التناظر والتماثل بين كل أجزائه، ففي الكثير من الأحيان لم يستطع التقيد بالتصميم، فجاءت العناصر متشابهة من حيث الفكرة والموضوع مختلفة من حيث التجسيد والوضعيات التي اتخذتها العناصر، وهذا يدل على أن الفنان اعتمد على قدراته الفنية والنحت المباشر دون تصميم مسبق.

النموذج الثالث:

اسم المعلم:	ثكنة
الموقع:	الجزائر
الارتفاع الكلي للإطار:	2,90
العرض الكلي للإطار:	1,68
الارتفاع الكلي للفتحة:	2,27
عرض الفتحة:	1,28
سمك القائمين:	10 سم
عرض القائمين:	20سم
ارتفاع القائمين:	1,65
العرض الكلي للساكف:	1,80
سمك الساكف:	10 سم
قطر عقد الساكف :	1,23
عرض الإفريز:	40 سم



الصورة رقم148: إطار مدخل ثكنة

الوصف:

يوجد هذا الإطار(أنظر الصورة رقم148) بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، وهي يمثل إطار مدخل لثكنة بمدينة الجزائر مؤرخة بسنة 1199/1784-1785م، حسب ما هو مسجل في الكتابة التأسيسية المنقوشة على لوح إفريز الإطار، نفذت بطريقة الحفر المملوء بالرصاص، بخط نسخي مشرقي، مكتوبة باللغة التركية العثمانية في سطر واحد داخل أربعة خراطيش، نصها كما يلي[1]:

الحشوة الأولى: صاحب الخير دار سلطانده عشجي ثاني علي بن سليمان قبرزلي

الحشوة الثانية: باشا قبوسي قربنده دكاني بابوجي اوده سنه وقف

الحشوة الثالثة: وكراسي ايله اوده ده اولان قزاني باوقرلري

الحشوة الرابعة: مرمات وقلايلاتمق اوزره شرط ايتمكله بو محله قيد اولندي.

أما الإطار فهو مستطيل الشكل، فتح فيه عقد دائري متجاوز، يتكون من قائمين يقوم كل واحد منهما على قاعدة مربعة بسيطة الشكل، يرتكز عليها بدن، زين الجزء العلوي منه بباقة

[1])- MERCIER. E, op-cit, PP.148-149.

متساقطة، يتوج البدن كتف متدرج خالي من الزخرفة، يقوم ويرتكز على الكتف منابت العقد النصف دائري المتجاوز، حيث حفرت فقراته بشكل بارز لاسيما منها مفتاح العقد الذي يتوسط العقد ويقسمه إلى قسمين متساويين، وهو الجزء الذي يتوسط البنيقتين ويفصلهما عن بعضهما، يتخذ شكل شبه منحرف، قاعدته الكبرى متجهة للأعلى وهي مسطحة.

أما من الناحية الزخرفية فقد زينت البنيقة ومفتاح العقد بهلال بارز، بينما الجزء الذي يشغل عقد الإطار فتتخلله باقات من الأزهار المتساقطة، يبدأ موضوعها بربطة العنق يبرز منها عنصر كأسي في هيئة قراطيس مركبة تخرج منها سيقان مورقة ومزهرة قوامها الورد والياسمين النرجس وأزهار عباد الشمس، وأخرى خماسية البتلات، ونفس العنصر يتكرر في قائمتي الإطار، نفذت بشكل شديد البروز، غلب عليها طابع التجسيم، عناصرها متأثرة بطراز الباروك.

يعلو الإطار إفريز بارز عن سمت الإطار، وهو من النوع المركب الثلاثي، الجزء الأول والثالث متدرج بسيط خالي من الزخرفة، يفصل بينهما لوح مسطح نفذت عليه كتابة نسخية سبق وأن أشرنا إليها.

النموذج الرابع:

اسم المعلم:	ثكنة
الموقع:	الجزائر
الارتفاع الكلي للإطار:	2,24
العرض الكلي للإطار:	1,65:
الارتفاع الكلي للفتحة:	2,55
عرض الفتحة:	1,10
سمك القائمين:	28 سم
عرض القائمين:	17 سم
ارتفاع القائمين:	1,55
العرض الكلي للساكف:	1,65
سمك الساكف:	10 سم
قطر عقد الساكف :	1,16



الصورة رقم149: إطار مدخل محفوظ بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الاسلامية

الوصف:

يوجد هذا الإطار(أنظر الصورة رقم149) بحديقة المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، وعلى ما يبدو انه جمع عناصر متعددة لأطر مختلفة، فالقاعدة رخامها مجزع يختلف عن الإطار الثلاثي، وهي مركبة، السفلية منها مربعة، أما العلوية فجانبيها متدرجان، وهي ظاهرة فريدة لا نشاهدها إلا في هذا النموذج، وواجهتها الأمامية مسطحة، يرتكز عليها قائمان شكلهما مربع، الجزء الأمامي منهما على هيئة نصف عمود أسطواني أملس، يقوم عليهما كتف متدرج البروز، يرتكز عليه عقد نصف دائري تحف به كوشتان عليهما زخارف نباتية متأثرة بطراز الباروك، قوامها عنصر أقواس السهام وأنصافها تتداخل وتتشابك فيما بينها، تخللت أضلاعها أوراق معرقة تنتهي بعض منها بمراوح نخيلية، وقد أطر العقد بشريط زخرفي من ثلاث جهات، الجانبيان منها تتوسطهما زخرفة قوامها عناصر تشبه حرف الواو نظمت بشكل متدابر، بينما في الجزء العلوي نجد زخرفة الواو، تبرز منها أوراق شديدة الاستطالة تتجه في اتجاهين متعاكسين مشكلة شبه دائرة تتوسطها ورقة ثلاثية.

أما الشريط العلوي فيضم جامات وأنصافها، تفصل بينها زخارف نباتية شديدة التحوير، وقد حصرت الجامات بداخلها كتابات بخط الثلث المشرقي منفذ بتقنية الحفر البارز، عبارة عن أدعية وآيات قرآنية وأبيات من قصيدة البردة، مؤرخة بسنة 1183هـ/1769-1770م، نصها كما يلي:

الجامة الأولى:

السطر الأول: يا عالما بحالي.

السطر الثاني: عليك اتكالي

الجامة الثانية:

السطر الأول: إنا فتحنا لك فتحا مبينا

السطر الثاني: ليغفر لك الله ما تقدم من ذنبك وما تأخر

الجامة الثالثة:

السطر الأول: ومن تكن برسول الله نصرته

السطر الثاني: الله حافظه من كل منتقم

الجامة الرابعة:

السطر الأول: عليك اتكالي

السطر الثاني: سنة 1183.

وقد جاءت هذه الكتابة واضحة منظمة ومنسقة يسهل قراءتها، خالية من التشكيل، حروفها مسطحة خالية من التشعير والترويس.

ويعلو الإطار لوح رخامي، يبدو أنه ألحق به في فترة تالية على اعتبار أنه نقشت عليه كتابة ترجع إلى الفترة الاستعمارية مؤرخة بسنتي 1835-1836 .

النموذج الخامس:

اسم المعلم:	دار خداوج العمياء
الموقع:	الجزائر
الارتفاع الكلي للإطار:	3,20
العرض الكلي للإطار:	2,30
الارتفاع الكلي للفتحة:	2,80
عرض الفتحة:	1,50
سمك القائمين:	21 سم
عرض القائمين:	34 سم
ارتفاع القائمين:	2,10
العرض الكلي للساكف:	2,30
سمك الساكف:	21 سم
قطر عقد الساكف :	1,50



الصورة رقم150: باب بدار خداوج العمياء

الوصف:

لا يختلف كثيرا هذا الإطار(أنظر الصورة رقم150) عن بعض النماذج السابقة إلا في بعض التفاصيل، حيث زود الإطار على جانبيه بكتلة إضافية تظهر في كل من القائمين والجزء الذي يعلوهما، مما يجعلهما وكأنهما مزدوجين، بالإضافة إلى استخدام تقنية الزخرفة بالرصاص المذاب على مستوى مفتاح عقد الإطار الذي تزينه نجمة سداسية يتوسطها مضلع سداسي تتخللها زخارف نباتية لأوراق كأسية محصورة داخل دائرة، ويحيط بمفتاح العقد شريط تونيه زخرفة السنبلة، ولهذا النموذج مثال آخر مشابه له نجده بسقيفة دار مصطفى باشا ولا يختلف عنه إلا من حيث المقاسات، واختفاء زخرفة مفتاح العقد.

النموذج الساد :

اسم المعلم:	ثكنة
الموقع:	الجزائر
الارتفاع الكلي للإطار:	3,80:
العرض الكلي للإطار:	3,00:
الارتفاع الكلي للفتحة:	3,15:
عرض الفتحة:	1,65:
سمك القائمين:	15سم
عرض القائمين:	30سم
ارتفاع القائمين:	2,40:
العرض الكلي للإفريز:	33
سمك الساكف:	15سم
قطر عقد الساكف :	1,65:



الصورة رقم151: إطار مدخل محفوظ بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الاسلامية

الوصف:

ثبت هذا الإطار(أنظر الصورة رقم151) بالجدار الخارجي لأحد بنايات المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، تعرضت أجزاء كبيرة منه إلى التلف، وهو من بين الأطر التي تتميز بعناصرها الزخرفية المتأثرة بطراز الرومي التركي، يتشكل من عضادتين عليهما زخارف بالحفر البارز ذات عناصر نباتية، قوامها جامات لوزية مشعة مختلفة الأحجام متكررة الواحدة فوق الأخرى، مشكلة بفروع نباتية رفيعة وأوراق الساز، تحصر بداخلها شجيرة تنموا منها مراوح نخيلية وأزهار اللاله وكف السبع، ينتهي الموضوع الزخرفي بمزهرية ذات قاعدة مثلثة وبدن كمثري زخرف بخطوط منكسرة، يضيق مع رقبة رفيعة لتتسع مع الفوهة، وللمزهرية مقابض على هيئة حرف "S" اللاتيني، تخرج منها خمسة فروع، الأوسط منها ينتهي بزهرة اللاله، تبرز منها خمس أزهار اللاله صغيرة، وكأن الفنان كان يقصد بها شيئا رمزيا قد يشير إلى الصلوات الخمس، أو أركان الإسلام الخمسة، مما يرجح أن يكون هذا الإطار لباب أحد المساجد، بينما الفرعان الجانبيان كل منهما يتساقط نحو الأسفل، وتتفرع منه زهرة كف السبع، أما الثاني والثالث فينتهيان بخمسة أزهار اللاله.

يعلو العضادتين كتف متدرج أملس خالي من الزخرفة، يتوجه عقد نصف دائري، تحيطه ثلاث فقرات وكوشتان، أما الفقرات فهي مزخرفة بفروع لولبية شكلت دوائر حصرت فيها أزهار اللاله

وكف السبع، وقد تعرض هذا الجزء إلى الطمس واضمحلال زخارفه بسبب ما تعرض له الرخام من تآكل بسبب مياه الأمطار المتساقطة عليه، أما الواجهة السفلية من العقد فقد زين منبته بطبق نجمي غير مكتمل تبرز منه نفس العناصر الموجودة على العضادتين.

زخرفت الأركان العلوية لكوشتي العقد بأطباق نجمية غير مكتملة تبرز منها فروع رفيعة متداخلة متشابكة، تنتهي بمراوح نخيلية مفردة ومزدوجة تملأ المساحة المتبقية من الكوشتين.

يعلو الإطار إفريز متدرج، السفلي منه زين بزخرفة الأسنان، حيث اتخذت شكل مضلعات مربعة بارزة تتناوب مع أخرى غائرة.

النموذج السابع:

اسم المعلم:	جامع صالح باي
الموقع:	عنابة
الارتفاع الكلي للإطار:	3,14
العرض الكلي للإطار:	1,92
الارتفاع الكلي للفتحة:	2,56
عرض الفتحة:	1,45
سمك القائمين:	10 سم
عرض القائمين:	24 سم
ارتفاع القائمين:	1,81
العرض الكلي للساكف:	2,10
سمك الساكف:	10 سم
قطر عقد الساكف :	90 سم



الصورة رقم152: 2 بيت الصلاة جامع صالح باي

الوصف:

يقع في فتحة المدخل الرئيسي لبيت الصلاة بجامع صالح باي بعنابة، صنع من الرخام الأبيض، وهو يختلف عن النماذج السابقة، شكله بسيط، عبارة عن إطار ثلاثي مستطيل، يتوسطه عقد منكسر متجاوز، يرتكز على قائمين، زودت حافة كل منهما بعمود زخرفي وهمي أسطواني ذو قاعدة مركبة، تشبه قواعد الأعمدة الرخامية، يرتكز عليها بدن ينتهي طرفاه بطوق يقوم عليه تاج يشبه التيجان ذات الطرز التركي، زود بعنصر الحلزونات والورقة المفصصة، كما زخرف الجزء

السفلي من القائمين بزخرفة بارزة تتشكل من مستطيل بداخله مربعين أركانهما مقوسة، تتوسطها زهرة مركبة تنموا منها فروع مزدوجة تنبثق منها ورقة مدببة، وقد توسطت أضلاع المستطيل أنصاف أزهار ثمانية محورة، وضعت داخل أنصاف دوائر، يعلو المستطيل شريط زين بزخارف الأرابسك، قوامها فروع حلزونية متدابرة متعاكسة، تنموا منها أوراق ومراوح نخيلية، وهذه الزخرفة تشبه إلى حد كبير إحدى الزخارف الموجودة في احد الأطر الرخامية الموجود بقصر احمد باي بقسنطينة(أنظر الصورة رقم152).

أما العقد فيتألف من خمس فقرات مشكلة عقدا متجاوزا منكسرا، يحيط به عقد زخرفي في شكل شريط، تتخلله أهلة صغيرة تتناوب مع زهرة النفل، وعلى يمين ويسار العقد نجد كوشتيه الخاليتا من الزخرفة، والمؤطرة هي الأخرى بنفس الشريط الزخرفي السابق.

النموذج الثامن:

اسم المعلم:	مسجد الداي بالقلعة
الموقع:	الجزائر
الارتفاع الكلي للإطار:	3,08
العرض الكلي للإطار:	1,94
الارتفاع الكلي للفتحة:	2,55
عرض الفتحة:	1,20
سمك القائمين:	9سم
عرض القائمين:	37سم
ارتفاع القائمين:	1,74
العرض الكلي للساكف:	2,54
سمك الساكف:	9سم
قطر عقد الساكف:	1,20



الصورة رقم153: مدخل جامع الداي بالقلعة

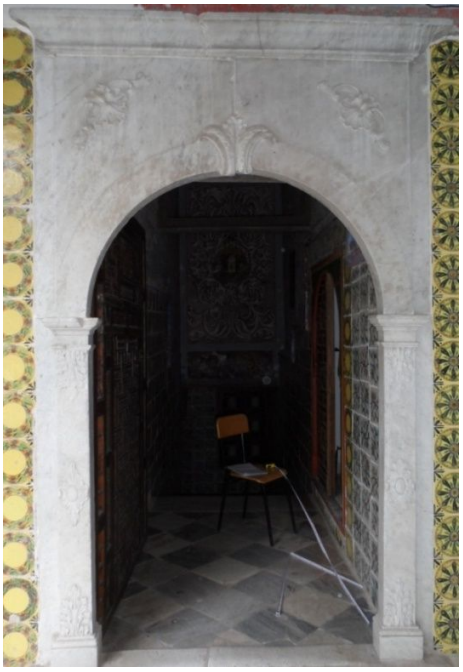
الوصف:

يقع هذا الإطار في مدخل السلالم التي تقع في الطابق الأول من القصر، عبارة عن إطار(أنظر الصورة رقم153) مستطيل ذو عقد متجاوز، جاء مسطحا خاليا من أي زخرفة أو حزوز ما عدا الهلال وعنصر السحب الذي يزين مفتاح العقد ومنابت الجزء العلوي من الإطار، وهو يخلو

من عنصر القاعدة، نجد له أمثلة في كل من دار الصوف وقصر احمد باي بقسنطينة وقصر الباي بوهران، وفي قلعة مدينة الجزائر نجده مستخدم في أكثر من موضع بما فيها مدخل مسجد الداي.

النموذج التاسع:

اسم المعلم:	قصر أحمد باي
الموقع:	قسنطينة
الارتفاع الكلي للإطار:	3,14
العرض الكلي للإطار:	1,92
الارتفاع الكلي للفتحة:	2,56
عرض الفتحة:	1,45
سمك القائمين:	10 سم
عرض القائمين:	24 سم
ارتفاع القائمين:	1,81
العرض الكلي للساكف:	2,10
سمك الساكف:	10 سم
قطر عقد الساكف :	90 سم



الصورة رقم154: باب بقصر أحمد باي

الوصف:

عدد أمثلة هذا النموذج ثلاثة بقصر أحمد باي، نجدها كلها تزين أبواب تنفتح على أروقة جناح حديقة البرتقال، إثنان منها بالطابق السفلي في الزاوية الشمالية الغربية، والثالث في نفس الزاوية من الطابق العلوي لنفس الجناح، والإطار(أنظر الصورة رقم154، الشكل رقم45) يأخذ شكلا مستطيل ثلاثي من الرخام الأبيض المجزع، وهو يتشكل من ألواح رخامية ثبتت ببعضها البعض، يعلوه إفريز بسيط متدرج البروز، وقائمي الإطار شكلهما مستطيل، يتكون كل منهما من بدن يقوم على قاعدة مربعة يتوجه كتف متدرج، تتوسط بدن القائمين زخرفة بيضوية على شكل زهرة الأكانتس، وفي الجزء السفلي والعلوي منه تنمو ورقة من الأكانتس متعددة التعريقات.

ترتكز على القائمين منابت العقد النصد . دائري وكوشتيه، والعقد يخلو من مفتاحه عوض بزخرفة مركبة لأوراق شديدة التحوير، نظمت بوضعية متدابرة متعاكسة، تتوجها ورقة صغيرة من الاكانتس المعرقة، كما زينت كوشتاه بصدفة محورة نفذت بأقواس السهام.

النموذ : العاشر:

اسم المعلم:	قصر أحمد باي
الموقع:	قسنطينة
الارتفاع الكلي للإطار:	2,28:
العرض الكلي للإطار:	2,31:
الارتفاع الكلي للفتحة:	2,07
عرض الفتحة:	1
سمك القائمين:	13 سم
عرض القائمين:	21 سم
ارتفاع القائمين:	1,56
العرض الكلي للساكف:	1,02
سمك الساكف:	13 سم
قطر عقد الساكف:	1



الصورة رقم155: 3 باب بقصر أحمد باي

الوصف:

نجد هذا النموذج(أنظر الصورة رقم155) في قصر احمد باي بالطابق العلوي من جناح الصحن في الركن الجنوبي الشرقي الجنوبي الغربي، وهو يحاكي النموذج السابق من حيث شكله المستطيل وفتحته المعقودة بعقد نصف دائري، إلا أنه بسيط الزخرفة، حيث لا نجد فيه غير شكل هلال يزين فتحت عقده، وفي كوشتيه يوجد بروز في شكل مثلث أحد أضلاعه مقوس، كما أطرت أجزاؤه بخطوط تحديد جعلت منها عناصره بارزة وغائرة، يعتبر هذا النموذج الأكثر استخداما في فتحات الأبواب بالجزائر ككل، فهو يتكرر في معالم مختلفة سواء في مدينة وهران ومدينة الجزائر وقسنطينة وعنابة.

النموذج الحادي عشر:

اسم المعلم:	الدار الحمراء
الموقع:	الجزائر
الارتفاع الكلي للإطار:	2,24:
العرض الكلي للإطار:	1,48:
الارتفاع الكلي للفتحة:	1,93:
عرض الفتحة:	97سم
سمك القائمين:	12سم
عرض القائمين:	21سم
ارتفاع القائمين:	1,45:
العرض الكلي للساكف:	1,42:
سمك الساكف:	12سم
قطر عقد الساكف:	97سم



الصورة رقم156: 3 مدخل الدار الحمراء

الوصف:

يوجد في أحد المداخل الخارجية للدار الحمراء، وهو يمثل الواجهة الداخلية من سقيفة الدار، يتميز بأحجامه ومقاساته المختلفة، المتوسطة والضخمة، والإطار ثلاثي من الرخام الأبيض، يتألف من إفريز مزخرف، يزينه عنصر البيضة والرمح، منفصل عن باقي أجزاء الإطار(أنظر الصورة رقم156، الشكل رقم45).

وللإطار قائمين، يقوم كل واحد منهما على قاعدة مربعة بسيطة الشكل، ويتوجه كتف متدرج خالي من الزخرفة، تقوم وترتكز على الكتف منابت العقد النصف دائري المتجاوز، حيث حفرت فقراته بشكل بارز، لاسيما منها مفتاح العقد الذي يتوسط العقد ويقسمه إلى قسمين متساويين، وهو الجزء الذي يتوسط البنيقتين ويفصلهما عن بعضهما، يعلو الإطار إفريز متدرج البروز، منفصل عن باقي أجزاء الإطار، الجزء العلوي منه زخرف بعنصر البيضة والرمح.

أما من الناحية الزخرفية، فقد زينت البنيقة ومفتاح العقد بهلال يقوم على سحب التشي، بينما الجزء الذي يشغل عقد الإطار فتتخلله أزهار رباعية تنموا من قراطيس مركبة من ثلاثة أجزاء تتصل ببعضها البعض مؤلفة بتشكيلة من الورد والياسمين وأزهار خماسية البتلات، يتكرر نفس

العنصر في قائمتي الإطار، وهي منفذة بشكل شديد البروز، يغلب عليها طابع التجسيم، وعناصرها متأثرة بطراز الباروك.

النموذج الثاني عشر:

اسم المعلم:	دار عزيزة
الموقع:	الجزائر
الارتفاع الكلي للإطار:	2,60
العرض الكلي للإطار:	1,62
الارتفاع الكلي للفتحة:	2,08
عرض الفتحة:	1,16
سمك القائمين:	17 سم
عرض القائمين:	23 سم
ارتفاع القائمين:	1,72
العرض الكلي للساكف:	1,75
سمك الساكف:	17 سم
قطر عقد الساكف:	1,16



الصورة رقم157: باب بدار عزيزة

الوصف:

يوجد هذا الإطار(أنظر الصورة رقم157، الشكل رقم45) بمدخل ينفتح على سلم صاعد بدار عزيزة، والإطار ثلاثي، يعلوه إفريز بسيط متدرج مقسم إلى ثلاثة أجزاء، أما القائمين فكل منهما يرتكز على قاعدة مربعة ملساء خالية من الزخرفة، يقوم عليها بدن نقشت عليه زخارف نباتية متأثرة بطراز عصر النهضة، تختلف من قائم إلى آخر من حيث تشكيلها، إلا أنها قائمة على فكرة واحدة، قوامها باقات متساقطة تتكون من تشكيلة من الفواكه المورقة التي شدت بأشرطة على هيئة ربطة عنق متصلة ببعضها البعض، قوامها العنب والاجاص والليمون والرمان واليقطين وغيرها، وقد نفذت الزخارف بأسلوب الحفر البارز والمائل وشبه المجسم.

يرتكز على القائمين كوشتا العقد، حيث نلاحظ اختفاء الفقرات والكتف في هذا النموذج، والعقد نصف دائري، تحف به كوشتان مزخرفتان، زينت كل منهما بزخارف نباتية متناظرة، تعتمد على أسلوب التكرار والتناوب والتتابع، يبدأ موضوعها بورقة العنب الثلاثية المعرقة التي تميزت باستطالتها الشديدة والتفافاتها وانحناءاتها، تنتهي في أغلبها بأزهار رباعية وخماسية البتلات أو أكثر،



الصورة رقم158: إطار باب بدار

وقد زخرف الوجه الجانبي للإطار والعقد بشريط نفذت عليه زخرف نباتية، تبدأ الزخرفة بزهرة رباعية البتلات، تنموا منها فروع نباتية قوامها أنصاف أوراق نفذت باستطالة شديدة أطرافها حلزونية، تنموا منها أوراق ثلاثية وأزهار رباعية صغيرة، امتازت وحداتها الزخرفية بخاصية التناظر والاستمرارية، وخروجها من بعضها البعض، وكبر وحداتها، وإتباع الأرضية، إلى جانب وجود التقعرات والحزوز في الأوراق والأزهار متأثر: بطراز الباروك والركوكو.

ولهذا النموذج مثال آخر مشابه له بنفس الدار(أنظر الصورة رقم158)، وهو الآخر يؤطر مدخل السلم المؤدي إلى الطابق العلوي، إلا أن القائمين يرتكزان على درجة السلالم مباشرة دون وجود قاعدة، كما زود كل منهما بكتف، وهو مركب متدرج بارز، زين بزهرتين خماسية البتلات، أما زخارف الإطار فهي تتشابه من حيث الشكل العام وطريقة تنسيقها مع النموذج السابق، إلا أنها تختلف عنها في التفاصيل.

النموذج الثالث عشر:

اسم المعلم:	دار عزيزة
الموقع:	الجزائر
الارتفاع الكلي للإطار:	2,10
العرض الكلي للإطار:	1,19
الارتفاع الكلي للفتحة:	1,78
عرض الفتحة:	88 سم
سمك القائمين:	10 سم
عرض القائمين:	14 سم
ارتفاع القائمين:	1,34
العرض الكلي للساكف:	1,26
سمك الساكف:	10 سم
قطر عقد الساكف:	88 سم



الصورة رقم159: باب بدار عزيزة

الوصف:

يحف هذا الإطار بمدخل يؤدي إلى أحد المرافق المعيشية بدار عزيزة، وهو إطار ثلاثي يتشكل من إفريز متدرج بسيط وخالي من الزخرفة، أما القائمين فيتشكل كل منهما من قاعدة وكتف متدرج، يفصل بينهما بدن، زخرف الجزء السفلي منه بمزهرية مفصصة ذات قاعدة مثلثة وبدن كمثري، تنتهي برقبة رفيعة طويلة تتسع مع فوهة المزهرية المشكلة من ثلاثية فصوص، وللمزهرية مقبضين على هيئة حرف "S" اللاتيني، ينموا منها ساق رفيع يغطي بدن القائمين، تبرز من الساق براعم ورقية وأوراق ثلاثية ومراوح مفردة ومزدوجة تتخللها بالتناوب أزهار اللاله والقرنفل والأقحوان وزهرة عمامة السلطان(اللاله عمامة)، أما الواجهة الجانبية للقائمين فزخرف كل منهما بفروع أفعوانية الحركة تبرز منها مراوح نخيلية مفردة ومزدوجة.

يرتكز على الكتف المتدرج عقد نصف دائري متجاوز، تحف به ثلاث فقرات، تتوسط الوسطى منه زهرة سداسية لوزية البتلات، نفذت بطريقة شبه مجسمة، أما كوشتي العقد فتوسطت كل منهما نفس الزهرة السابقة حصرت بين هلالين(أنظر الصورة رقم159، الشكل رقم45).

النموذج الرابع عشر:

اسم المعلم:	قصر الداي
الموقع:	قلعة مدينة الجزائر
الارتفاع الكلي للإطار:	2,52
العرض الكلي للإطار:	1,49
الارتفاع الكلي للفتحة:	2,18
عرض الفتحة:	1,08
سمك القائمين:	13سم
عرض القائمين:	20سم
ارتفاع القائمين:	1,68
العرض الكلي للساكف:	1,73
سمك الساكف:	13سم
قطر عقد الساكف:	1,08



الصورة رقم160: إطار باب بقصر الداي

الوصف:

يوجد هذا الإطار في أحد أبواب الطابق الأول بقصر الداي، وهو ثلاثي مشكل من قائمين وعقد وكوشتين وافريز، القائمان زود كل منهما بقاعدة متدرجة خالية من الزخرفة، يقوم عليهما بدن قسم إلى ثلاثة أقسام، العلوي والسفلي شكلهما مستطيل، حصرت بينهما دائرة تتوسطها زهرة الأقحوان، وينتهي القائمان بكتف مركب، السفلي منه زين بقنوات، والعلوي متدرج، يرتكز عليه عقد نصف دائري تتوجه ثلاث فقرات، تستمر فيها نفس الزخارف فيما عدا فقرة مفتاح العقد الذي اتخذ شكل شبه منحرف الضلع العلوي مقوس يتوسطه هلال، وهو يبرز عن سمت الإطار، يفصل بين كوشتي العقد، المزخرفتان بورقة الأكانتس المعرقة، وينتهي الإطار بإفريز متدرج زخرف الجزء الأوسط منه بعنصر البيضة والرمح(أنظر الصورة رقم160، الشكل رقم45).

النموذج الخامس عشر:

اسم المعلم:	قصر الباردو
الموقع:	الجزائر
الارتفاع الكلي للإطار:	2,80:
العرض الكلي للإطار:	2,10:
الارتفاع الكلي للفتحة:	2,38:
عرض الفتحة:	1,28:
سمك القائمين:	17 سم
عرض القائمين:	26 سم
ارتفاع القائمين:	1,77:
العرض الكلي للساكف:	2,10:
سمك الساكف:	17 سم
قطر عقد الساكف:	1,28:



الصورة رقم161: باب بقصر الباردو

الوصف:

يقع في احد مداخل الطابق الاول من الفناء الخلفي بقصر الباردو، يتميز بجمال زخارفه المتأثرة بالعناصر الزخرفية في المداخل التركية الوافدة إلى الجزائر مع الدخول العثماني[1] وبضخامته ومقاساته الكبيرة، التي اعتدناها في المداخل الرئيسة على عكس المداخل الثانوية، نجد له نموذجا مشابها في دار عزيزة، إلا انه اصغر حجما، وهو يوجد بمدخل الغرف الثانوية بالدار، علما أن هذا النموذج وزخارفه(أنظر الصورة رقم161) النوع الأكثر استخداما ونحتا على مادة الحجر الكلسي بمدينة الجزائر فلا يكاد يخلو منزلا أو قصر منه.

هو عبارة عن إطار ثلاثي من الرخام الأبيض النقي، يتكون من إفريز تزينه زخارف هندسية، غطت تدريجاته الثلاثة زخارف متنوعة، قوامها في التدريجة الأولى عنصر يشبه الرمح، وفي الثانية تخللها شريطا من المعينات، أما التدريجة الأخير فقد غطيت بعنصر الضفيرة المزدوجة.

أما الشكل العام لهذا الإطار من حيث التقسيمات، فلا يختلف عن نماذج دار عزيزة، في ما عدا زخارفه جاءت أكثر بروزا لدرجة تبدوا وكأنها مجسمة وليست محفورة، غطيت حشوات الإطار

[1])- ARCEVEN, Op-Cit, P.117.

بكامله بمضلعات مقوسة الأركان تتوسطها أزهار شديدة التحوير، وان كنا نعتقد أنها زهرة الداليا التي استخدمت بكثرة على الأبواب الحجرية والرخامية في الفترة العثمانية، حيث نجذ زهرة الداليا تتناوب مع زهرة الأقحوان ومسامير مربعة بارزة مدببة مكوبجة في القائميين.

بينما تتناوب نفس الزهرة مع زهرة كف السبع في زخرفة فقرات العقد، أما الواجهة الجانبية للإطار نظر لضيق المساحة فقد استعان الفنان في زخرفة المضلعات بزهرة الأقحوان والمسامير وزهرة كف السبع، نفذت بالتناوب إلا أنهما اصغر حجما من الواجهة الأمامية.

أما الفقرة المركزية للعقد، فقد توسطها شكل لوزي مسنن الحواف، بداخله زهرة الداليا، نفذت بالحفر المجسم والبارز، بينما البنيقتين فتوسط كل منهما هلال، بداخله حلقته زهرة الأقحوان حصر بين زهرتي كف السبع.

النموذج السادس عشر:

اسم المعلم: الدار الحمراء
الموقع: الجزائر
الارتفاع الكلي للإطار: 2,71:
العرض الكلي للإطار: 1,90:
الارتفاع الكلي للفتحة: 2,35:
عرض الفتحة: 1,20:
سمك القائمين: 19سم
عرض القائمين: 30سم
ارتفاع القائمين: 1,64:
العرض الكلي للساكف: 1,90:
سمك الساكف: 19سم
قطر عقد الساكف: 1,20:



الصورة رقم162: باب بالدار الحمراء

الوصف:

يحف هذا الإطار(أنظر الصورة رقم162) بالباب الداخلي لسقيفة دار الحمراء، وهو مستطيل الشكل يتألف من ثلاثة أضلاع، يتميز بمقاساته المتعددة الصغيرة والمتوسطة والكبيرة، يعلوه إفريز

مركب خالي من الزخرفة، يتوسط كوشتي العقد زهرة الأكانتس، ويتوج فتحة عقده هلال بارز على مهاد من سحب التشي، وقد أطرت قوائمه بخطوط نتج عنها أشكال بارزة.

النموذج السابع عشر:

اسم المعلم:	جامع سيدي الكتاني
الموقع:	قسنطينة
الارتفاع الكلي للإطار:	4,80:
العرض الكلي للإطار:	3
الارتفاع الكلي للفتحة:	3,24:
عرض الفتحة:	1,88:
سمك القائمين:	45 سم
عرض القائمين:	44 سم
ارتفاع القائمين:	2,40:
العرض الكلي للساكف:	3
سمك الساكف:	45 سم
قطر عقد الساكف:	1,88:



الصورة رقم 163: مدخل جامع سيدي الكتاني

الوصف:

يؤطر فتحة المدخل الرئيسي لجامع سيدي الكتاني(أنظر الصورة رقم163)، يتميز ببساطته وخلوه من الزخارف، وينفرد بفقراته المزررة القائمة على نظام الأبلق، وهو عبارة عن إطار ثلاثي مستطيل، يعلوه افريز متدرج بسيط خالي من الزخرفة.

يتكون الإطار من قائمين، يرتكز كل منهما على قاعدة مربعة بسيطة خالية من الزخرفة، يعلوها بدن ينتهي بكتف متدرج، ترتكز عليه فتحة العقد النصف الدائري المتجاوز والمركب، حافته السفلى ملساء وخالية من الزخرفة، أما العلوية منه فقد زينت وسادتاه وفق أسلوب الصنجات المزرر، تتناوب فيه أربع صنجات من الرخام الأبيض مع ثلاث صنجات من الرخام الأسود المجزع، يتوسطها مفتاح العقد المصنوع من الرخام الأبيض، وهو يبرز عن صنجات العقد وسمت الإطار ككل، يتخذ شكل شبه منحرف قاعدته الكبرى متجهة للأعلى ومسطحة يتوسطه هلال كبير بارز، أما كوشتا العقد، فهما بسيطتان وخاليتان من الزخرفة، شكلتا بواسطة قطع من الرخام، اتخذت أشكالا مختلفة، رصت بجوار بعضها البعض.

النموذج الثامن عشر:

اسم المعلم: قصر أحمد باي

الموقع: قسنطينة

الارتفاع الكلي للإطار: 2,54

العرض الكلي للإطار: 1,40

الارتفاع الكلي للفتحة: 2,30

عرض الفتحة: 90 سم

سمك القائمين: 8 سم

عرض القائمين: 25 سم

ارتفاع القائمين: 2,14

العرض الكلي للساكف: 2,75

سمك الساكف: 25 سم

قطر عقد الساكف : 90 سم



الصورة رقم164: باب بقصر أحمد باي

الوصف:

توجد نماذج هذا الإطار في أماكن مختلفة من قصر أحمد باي، وهي متماثلة من حيث الشكل العام، مختلفة من حيث المقاسات، متباينة ومتنوعة في عناصرها الزخرفية، ومن بين أمثلة هذا النوع الإطار الذي نجده ينفتح على حديقة النخيل في الطرف الغربي من الجدار الشمالي من السقيفة، وهو يؤدي إلى داخل القصر، وبالتحديد ينفتح على الركن الجنوبي الغربي من الرواق المحيط بحديقة النخيل.

أما المثال الثاني فيؤطر الباب الذي يقع في الركن الشمالي الغربي من الأروقة المحيطة بحديقة البرتقال، وهو يؤدي إلى سلم يصعد من خلاله إلى غرف تقع خلف الرواق الغربي من الطابق السفلي لجناح حديقة البرتقال.

والإطار ثلاثي مصنوع من الرخام الأبيض المجزع عشق بألواح من الرخام الأسود المجزع، يتسم ببساطته(أنظر الصورة رقم164، الشكل رقم45)، وهو يتألف من قائمين شكلهما مستطيل مركب، السفلي منها يتكون كل منهما من بدن معشق بلوح مستطيل من الرخام الأسود، تعلوه زخرفة بارزة من الرخام الأبيض، مؤلفة من ربطة عنق تتساقط منها نحو الأسفل أوراق العنب شديدة التحوير رسمت باستطالة شديدة عما هو معروف، تبرز في نهايتها عناقيد صغيرة للعنب.

يرتكز القائمان على قاعدة مربعة متدرجة، ويتوجهما كتف شكله يشبه القاعدة تقريبا، يتصل بالكتف شكل مستطيل يشبه عنصر الحدارة معشق بشكل مضلع ثماني من الرخام الأسود، تقوم عليه شبه أكتاف متصلة بالعقد المتدرج المعروف بعقد رقبة الجمل، في حين زين الجزء العلوي المقوس بزخرفة في شكل حزمة من الأوراق النباتية الرفيعة جدا، نفذت بشكل جميل ومنسق، نقشت باستطالة واضحة، والعناصر في عمومها متأثرة بطراز عصر النهضة.

النموذج التاسع عشر:

اسم المعلم:	قصر أحمد باي
الموقع:	قسنطينة
الارتفاع الكلي للإطار:	2,40
العرض الكلي للإطار:	1,50
الارتفاع الكلي للفتحة:	2,10
عرض الفتحة:	96 سم
سمك القائمين:	13 سم
عرض القائمين:	21 سم
ارتفاع القائمين:	1,35
العرض الكلي للساكف:	1,50:
سمك الساكف:	13 سم
قطر عقد الساكف:	1



الصورة رقم165: باب بقصر أحمد باي

الوصف:

يؤطر هذا الإطار فتحة نصف دائرية متجاوزة(أنظر الصورة رقم165)، وهو من النوع المعقود له أمثلة، سواء بقصر أحمد باي أو في غيره من المعالم، على غرار دار بن جلول بقسنطينة، وقد جاء بسيط الشكل خاليا من الزخرفة، فيما عدا بعض النتوءات الزخرفية الهندسية البسيطة التى تخللت أقسامه، يتشكل من قائمين، يخلو كل منهما من القاعدة، يرتكز بدن كل منهما على عتبة الباب مباشرة، يتوجه كتف يقوم عليه العقد المشكل من وسادتين يتوسطهما مفتاح شكله مضلع، ضلعه العلوي مقوس واسع، ومن الأسفل ضيق يبرز عن سمت الإطار.

النموذج العشرون:

اسم المعلم:	قصر أحمد باي
الموقع:	قسنطينة
الارتفاع الكلي للإطار:	2,25
العرض الكلي للإطار:	1,30
الارتفاع الكلي للفتحة:	2,10
عرض الفتحة:	96 سم
سمك القائمين:	13 سم
عرض القائمين:	21 سم
ارتفاع القائمين:	1,35
العرض الكلي للساكف:	1,30
سمك الساكف:	13 سم
قطر عقد الساكف:	1



الصورة رقم166: باب بقصر أحمد باي

الوصف:

يوجد هذا النمط في قصر أحمد باي في الطابق العلوي من جناح الحوض في الرواقين الجنوبي الشرقي والشمالي الغربي، تتشابه أمثلة هذا النموذج مع النموذج السابق، من حيث الشكل العام، فهي الأخرى مشكلة من ألواح رخامية تساير فتحة الباب التي جاءت في هذا النموذج تنتهي بعقد منكسر حذوي(أنظر الصورة رقم166).

والإطار من النوع المعقود، يتشكل من قائمين حفر في كتلة واحدة، يتشكل كل منهما من قاعدة زخرفت بأصيص مفصص، تبرز منه فروع رفيعة، تخرج منها أوراق مفردة ومزدوجة تنتهي بأزهار كف السبع، يعلو القاعدة بدن زود بعمود وهمي يشبه الأعمدة ذات الطراز العثماني.

والعقد المنكسر المتجاوز يقوم على كتف اتخذ شكل العقد، حيث يعتبر جزءا منه، تحف به وسادتان، يتوسطهما مفتاح زودت واجهاته الأمامية بزهرة سداسية لوزية البتلات، ومن الواجهة السفلية المقابلة للاسكفة زخرف بزهرة رباعية.

ي الجهة المقابلة لفتحة هذا الإطار يوجد إطار مشابه له، لا يختلف عنه إلا في العناصر الزخرفية التي تخللت المفتاح وقاعدة القائمين، حيث زخرفت الواجهة الأمامية من المفتاح بهلال، أما

السفلية فزينت بزهرة الداليا، بينما القاعدة زخرفت بمضلع أركانه الخارجية مقوسة، توسطته زهرة الداليا، تنمو منها مراوح مزدوجة وأنصافها.

النموذج الحادي والعشرون:

اسم المعلم:	دار بن جلول
الموقع:	قسنطينة
الارتفاع الكلي للإطار:	3
العرض الكلي للإطار:	1,90:
الارتفاع الكلي للفتحة:	2,50:
عرض الفتحة:	1,60:
سمك القائمين:	24 سم
عرض القائمين:	12 سم
ارتفاع القائمين:	1,65:
العرض الكلي للساكف:	1,90:
سمك الساكف:	24 سم
قطر عقد الساكف:	1,60:



الصورة رقم167: باب بدار بن جلول

الوصف:

يحيط هذا النمط(أنظر الصورة رقم167) بأكثر من فتحة في دار بن جلول، التي تعرف أيضا باسم دار صالح باي، وهو يتكرر بنفس الشكل والنمط مع اختلاف في المقاسات في كل من المدخل الرئيسي الخارجي ومدخل السقيفة المفضي إلى الصحن، وفي مداخل الغرف الرئيسية في الطابق العلوي من الدار.

والإطار من النوع المعقود، يتشكل من قائمين، زود كل منهما بقاعدة مركبة من جزأين، بسيطة خالية من الزخرفة، يقوم عليه بدن أملس، ينتهي بكتف متدرج أكثر بروزا من البدن، يرتكز عليه عقد نصف دائري، يتوجه مفتاح العقد يبرز عن سمت الإطار، يتخذ شكل شبه منحرف، قاعدته الكبرى متجهة للأعلى، تتوسطه ورقة ثلاثية معكوسة متساقطة، يعلوها هلال يبرز عن الإطار ليتخذ شكلا مجسما.

النموذج الثاني والعشرون:

اسم المعلم:	قصر أحمد باي
الموقع:	قسنطينة
الارتفاع الكلي للإطار:	2,87:
العرض الكلي للإطار:	2,16:
الارتفاع الكلي للفتحة:	2,47:
عرض الفتحة:	1,56:
سمك القائمين:	18سم
عرض القائمين:	21سم
ارتفاع القائمين:	1,76:
العرض الكلي للساكف	2,16:
سمك الساكف:	16,5سم
قطر عقد الساكف:	1,55:



الصورة رقم168: مدخل قصر أحمد باي

الوصف:

يقع هذا الإطار(أنظر الصورة رقم168) في المدخل الرئيسي لقصر أحمد باي بقسنطينة، وهو من الأطر الرخامية المقوسة المعقودة، يتألف من قاعدة مربعة خالية من الزخرفة، يرتكز عليها قائمان متماثلان، شكلا وزخرفة، تم تعشيق كل واحدة بحشوة مستطيلة من الرخام الوردي المجزع.

يعلو القائمين شكل في هيئة تاج كأسي، تتوسطه أزهار رباعية تنموا منها أربع أوراق ملساء، حليت أركان التاج الكأسي بعناصر تشبه الورقة الملساء، تنموا من أركان المربع العلوية باتجاه الزهرة الرباعية وأزهار اللاله التي تتوسط الكتف.

أما العقد فهو نصف دائري تتوجه محارة مركبة محورة عن صورتها المعروفة نفذت بالحفر المجسم، وعشقت أضلاعها الداخلية بقطع مربعة من الرخام بتقنية التلبيس، في حين عشق عقد الإطار بنفس أسلوب القائمين.

النموذج الثالث والعشر : :

اسم المعلم:	دار بن شريف
الموقع:	قسنطينة
الارتفاع الكلي للإطار:	2,20
العرض الكلي للإطار:	1,40
الارتفاع الكلي للفتحة:	2
عرض الفتحة:	1
سمك القائمين:	8 سم
عرض القائمين:	20 سم
ارتفاع القائمين:	2
العرض الكلي للساكف:	1,40
سمك الساكف:	8 سم
عرض الساكف:	20 سم



الصورة رقم 169: باب بدار بن شريف

الوصف:

يوجد هذا الإطار في دار بن شريف، التي تحتوي على نموذجين منه، الأول يؤطر فتحة بالجهة الشمالية الغربية من الطابق الأرضي، أما الثاني فيؤطر فتحة الباب التي توجد في نفس مستوي الطابق العلوي، وهو مصنوع من الرخام الأبيض المجزع، يتخذ شكل إطار ثلاثي موتور مستطيل، يتكون من قائمين وساكف علوي، بسيط خالي من الزخرفة فيما عدا وجود زهرة الاكانتس في منتصف القائمين ونهايتي الساكف، وفي وسط هذا الأخير يوجد هلال يرتكز على ثلاثة دوائر في هيئة سحب(أنظر الصورة رقم169).

النموذج الرابع والعشرون:

اسم المعلم:	دار عزيزة
الموقع:	الجزائر
الارتفاع الكلي للإطار:	22
العرض الكلي للإطار:	1,09:
الارتفاع الكلي للفتحة:	1,88:
عرض الفتحة:	88سم
سمك القائمين:	/
عرض القائمين:	11سم
ارتفاع القائمين:	1,89:
العرض الكلي للساكف:	1,09:
سمك الساكف:	/
قطر عقد الساكف :	/



الصورة رقم 170: باب بدار عزيزة

الوصف:

يوجد منه نموذجان بدار عزيزة، وهو عبارة عن إطار ثلاثي من النوع الموتور، زخرفت أجزاؤه بزخارف الرومي التركي، تعتمد على التكرر والتبادل والتتابع، قوامها أوراق الساز التي نفذت باستطالة شديدة بشكل مائل، تنتهي أطرافها بأزهار ثمانية البتلات، تنموا منها مراوح نخيلية ثلاثية متدابرة(أنظر الصورة رقم170).

النموذج الخامس والعشرون:



الصورة رقم171: مزدوج لبابين بدار عزيزة

اسم المعلم:	دار عزيزة
الموقع:	الجزائر
الارتفاع الكلي للإطار:	2,17:
العرض الكلي للإطار:	2,68:
الارتفاع الكلي للفتحة:	1,86:
عرض الفتحة:	ll
سمك القائمين:	10سم
عرض القائمين:	18سم
ارتفاع القائمين:	1,37:
العرض الكلي للساكف:	2,83:
سمك الساكف:	10سم
قطر عقد الساكف:	ll

الوصف:

يقع في الطابق الأرضي بدار عزيزة، وهو مقابل للمدخل الرئيسي، عبارة عن إطار رخامي مستطيل الشكل(أنظر الصورة رقم171)، مزدوج المدخل، يعد من النماذج المتميزة المصنوعة من مادة الرخام، علما بأن هناك نماذج كثيرة من هذا النوع تشغل مرافق المعيشة، صنعت من الشيست في مختلف عمائر مدن الجزائر.

يتألف الإطار من ثلاث قوائم ذات قاعة متدرجة بسيطة خالية من الزخارف، يرتكز عليها بدن أضلاعه مزخرفة، قسمت إلى مضلعات مستطيلة ثمانية مقوسة الأركان، بداخلها أزهار مركبة لوزية الفصوص في نقطة التقاء الأضلاع أزهار من نفس النوع، إلا أنها صغيرة الحجم، وقد نتج عن التقاء الأركان الأربعة المقوسة للمضلعات مساحة نصف دائرية توسطتها أنصاف أزهار مركبة فصوصها دائرية، يعلو بدن القوائم كتف مركبة خالية من الزخرفة. أما العقد فهو نصف دائري، تتوج فتحته ثلاث فقرات متساوية، زينت بزخارف هندسية ونباتية، وهي نفسها المنفذة على قائمي الإطار، تتوسط الفقرة المركزية زهرة كبيرة بارزة عن سمت الإطار.

أما كوشتي العقد الجانبيتين، فقد زينتا بنفس الزهرة التي تتوسط الفقرة المركزية، على جانبيها زهرة أصغر حجما، في حين زينت كوشة العقد الوسطى بنفس الزهرة، يعلوها هلال صغير، يخرج من

أعلاه غصنان منحنيان نحو الجانبين في اتجاهان متعاكسان، تبرز منهما مراوح نخيلية تغطي السطح بكامله، تنتهي بأزهار الديك والسنبل البري.

بينما زينت الواجهة الجانبية للإطار من الفتحة بشريط من زخارف الرومي، قوامها زخارف نباتية مؤلفة من فروع افعوانية الحركة رقيقة ورفيعة، تخرج منها أثناء حركتها مراوح نخيلية مفردة ومزدوجة وثلاثية ملساء أو معرقة، احد فصيها أكثر استطالة من الأخر، تتميز برشاقتها ورقة تنفيذها وبخاصية التكرار والتبادل والتتابع وتداخل عناصرها مع بعضها البعض، كما أن الإطار يخلو من عنصر المفتاح ويعلوه إفريز متدرج خالي من الزخرفة.

ويوجد في الطابق الثاني من نفس المعلم إطارا آخرا مشابها لهذا الإطار من حيث الشكل العام والمقاسات، إلا أنه يختلف عنه في العناصر الزخرفية، التي تتوسطه لاسيما الجزء من الكوشة الوسطى، حيث تشغلها فروع رفيعة تبرز منها مراوح نخيلية مزدوجة، أحد فصيها شديد الاستطالة، ذو تعريقات تتخللها أزهار القرنفل وزهيرات سداسية كما يظهر في الصورة التالية(أنظر الصورة رقم172):



الصورة رقم172: إطار مزدوج بدار عزيزة

ثانيا/ أطر النوافذ:

تميزت عمائر مدينة الجزائر دون غيرها من المدن الجزائرية في ما عدا قصر الباي بوهران باستخدام أطر رخامية في تأطير فتحات النوافذ، وهي تتميز بشكلها المربع أو المستطيل، في غالبيتها بسيطة متدرجة البروز خالية من الزخرفة ، فيما عدا نماذج دار عزيزة جاءت غنية بالزخرفة المحفورة بالحفر البارز المؤلفة من زخارف نباتية متأثرة بطراز الرومي والهاتاي، وهي منفذة على ألواح من الرخام الأبيض النقي، تعتمد في تشكيلها على أسلوب التكرار والتبادل والتتابع، وقد طبعت الأغصان التي تتخللها بطابع الحركة من خلال تقاطعها بصورة متعاكسة واتساع الأرضيات والحزوز العريضة داخل الأغصان وأهم هذه الأطر نذكر النماذج التالية:

1/ الأطر المربعة والمستطيلة البسيطة:

النموذج الأول:



الصورة رقم173: إطار نافذة بالدار الحمراء

اسم المعلم:	الدار الحمراء
الموقع:	الجزائر
الارتفاع الكلي للإطار:	1,30
العرض الكلي للإطار:	1,11
السمك:	13 سم
عرض الإطار:	14 سم

الوصف:

أطرت النوافذ المشرفة على الصحن بالدار الحمراء بأطر رخامية بسيطة الشكل(أنظر الصورة رقم173)، وخالية من الزخرفة فيما عدا التدريجات البارزة والمقعرة، المقوسة منها والمسطحة التي تزين واجهاتها الأربعة.

النموذج الثاني:



الصورة رقم174: إطار نافذة بقصر الداي

اسم المعلم:	قصر الداي
الارتفاع الكلي للإطار:	1,36
العرض الكلي للإطار:	1,22
سمك الإطار:	8-12 سم
عرض الإطار:	15 سم
عرض الفتحة:	92 سم
ارتفاع الفتحة:	1,06

الوصف:

يحتفظ قصر الداي بالقلعة بعدد هام من الأطر الرخامية لفتحات النوافذ، إلا أنها متشابهة من حيث الشكل، لا تختلف عن النموذج السابق في بساطتها، إلا أنها تختلف عن بعها البعض من حيث المقاسات وشكل التدريجات التي جاءت مسطحة ومقوسة، مزدوجة أحيانا ومفردة أحيانا أخرى(أنظر الصورة رقم174).

النموذج الثالث:



الصورة رقم175: إطار نافذة بقصر الباي –وهران

اسم المعلم:	قصر الباي بوهران
الموقع:	وهران
الارتفاع الكلي للإطار:	1,30
العرض الكلي للإطار:	1,11
السمك:	11 سم
عرض الإطار:	15 سم

الوصف:

يوجد هذا الإطار في الواجهة الخارجية لقاعة كبيرة بقصر الباي بوهران تشرف على رواق البهو، وهو عبارة عن إطار رباعي الشكل بسيط خالي من الزخرفة، حفرت أجزاؤه بشكل متدرج، جاءت تدريجاته مقوسة محدبة أو مسطحة(أنظر الصورة رقم175).

2/ الأطر المربعة والمستطيلة المزخرفة:

النموذج الأول:



الصورة رقم **176**: إطار نافذة بدار عزيزة

اسم المعلم:	دار عزيزة
الموقع:	الجزائر
الارتفاع الكلي للإطار:	1,64:
العرض الكلي للإطار:	1,40:
سمك الإطار:	10سم
عرض الإطار:	21سم

الوصف:

إطار رخامي لنافذة تقع بغرف الطابق العلوي لدار عزيزة، قوام زخارفها فروع نباتية افعوانية الحركة، نفذت بطريقة متبادلة في هيئة حلزونيات، تتفرع منها أوراق كأسية، وأخرى تميزت باستطالتها والتفافها بشكل حلزوني، إضافة إلى المراوح النخيلية البسيطة والمزدوجة، تنتهي هذه الفروع بتشكيلة من الأزهار كاللاله والقرنفل وكف السبع وأزهار رباعية وغيرها(الصورة رقم176).

النموذج الثاني:



الصورة رقم**177**: إطار نافذة بدار عزيزة

اسم المعلم:	دار عزيزة
الموقع:	الجزائر
الارتفاع الكلي للإطار:	1,64
العرض الكلي للإطار:	1,40
سمك الإطار:	10 سم
عرض الإطار:	21 سم

الوصف:

إطار رخامي رباعي الشكل(أنظر الصورة رقم177)، نقشت عليه زخارف بأسلوب الحفر البارز، قوامها عناصر من الطراز الرومي التركي، جاءت على شكل أشرطة مؤلفة من فروع حلزونية

ملتفة تشكل زخرفة على هيئة حرف "S" اللاتيني متدابرة ومتعاكسة، تنبت منها أوراق ومراوح نخيلية مفردة ومزدوجة، تتخللها تشكيلة من الأزهار، منها زهرة اللاله والقرنفل وكف السبع، وقد أحيط الإطار في الواجهة الخارجية بشريط آخر قوامه فروع أفعوانية الحركة لمراوح نخيلية مزدوجة، وفي نموذج آخر أحيط بعنصر الميمات.

النموذج الثالث:

اسم المعلم:	دار عزيزة
الموقع:	الجزائر
الارتفاع الكلي للإطار:	1,64
العرض الكلي للإطار:	1,40
سمك الإطار:	10 سم
عرض الإطار:	21 سم



الصورة رقم178: إطار نافذة بدار عزيزة

الوصف:

يوجد هذا الإطار على نافذة تفتح بالطابق الأرضي لدار عزيزة، وهو يتشكل من إطار رباعي حفرت عليه بتقنية الحفر البارز زخارف الطراز الرومي مشكلة من فرعين يسيران في حركة أفعوانية متعاكسة الاتجاه، تبرز منهما أوراق بسيطة ومراوح نخيلية مفردة ومزدوجة، وأوراق الساز المركبة، تتخللها تشكيلة من أزهار اللاله والقرنفل والياسمين وبراعمها، يتوسط شريط الإطار العلوي هلال تتوسطه زهرة(أنظر الصورة رقم178، الشكل رقم 46).

3/ الأطر المعقودة:

النموذج الأول:

اسم المعلم:	مجهول
مكان الحفظ:	المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الاسلامية
الارتفاع الكلي للإطار:	1,36
العرض الكلي للإطار:	11
عرض الإطار:	18 سم
سمك الإطار:	4 سم
قطر العقد:	60 سم



الصورة رقم179: إطار نافذة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية

الوصف:

يوجد هذا الإطار الرخامي في الجدار الخارجي للبناية الجديدة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر، وهو يتميز عن باقي الأطر المعروفة في العمارة بالجزائر خلال الفترة العثمانية، وإن كنا نجهل المعلم الأصلي المجلوب منه إلا أننا نرجح انه كان يزين أحد الواجهات الخارجية لمسجد على اعتبار أنه ينتهي بشكل معقود، وهو الشكل الذي نجده في المساجد أكثر منه في المساكن والقصور، علما أن المباني المدنية نادرا ما احتوت على نوافذ خارجية، وان وجدت فهي في الطوابق العليا لا تحتاج إلى هذا النوع من الأطر.

والإطار رباعي يتوجه عقد نصف دائري، مشكل من فقرتين، يتوسطهما مفتاح تزينه زخرفة الميمات، وقد أطرت أجزاء الإطار بزخارف بسيطة في شكل أخاديد غائرة وخطوط بارزة(أنظر الصورة رقم179).

ثالثا/ بلاطات الأرضيات:

تطورت طريقة تبليط الأرضيات وفرشها عبر الفترات الإسلامية، فقد كان مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم مفرشا بالحصباء، ثم أصبح بعد ذلك من الحصير والسجاد، وقد اتبع الولاة في الأقاليم الإسلامية الطريقة نفسها في التبليط، ثم سرعان ما تطورت طرق فرش الأرضيات فصارت من الحجر والرخام[1].

واستخدام مادة الرخام في تغطية الأرضيات يرجع إلى الفترات القديمة في حضارة بلاد ما بين النهرين والحضارة الرومانية والبيزنطية، وانتقلت إلى الحضارة الإسلامية في وقت مبكر ليظهر استخدامها في المنشآت الأموية، على غرار الجامع الأموي بدمشق(88-96هـ/707-715م) وقصير عمرة(94-97هـ/712-715م)، واستمر استخدام الرخام في تبليط الأرضيات خلال الفترات اللاحقة، ليعرف انتشارا واسعا خلال الفترة المملوكية والعثمانية[2].

وقد تنوعت المواد المستخدمة في تكسية الأرضيات بالجزائر تبعا لنوعية المبنى ومكانة صاحبه الاجتماعية وإمكانياته الاقتصادية، فاستخدمت البلاطات الفخارية والخزفية والمصنوعة من الرخام والحجر (الاردواز)، وهذا الأخير استخدم بكثرة في المنشآت والمباني العسكرية أكثر من غيرها، بينما فرشت أرضيات المباني الدينية والمدنية بالبلاطات الخزفية والرخامية، وما يهمنا هنا هو البلاطات المصنوعة من الرخام، علما أنها أقل استخداما مقارنة بالبلاطات الفخارية والخزفية، حيث استخدمت بكثرة في تبليط أرضيات السقائف ودركاتها وأعتاب المداخل(الأسكفة) الرئيسية والثانوية، وفي تبليط كل من أرضية الأروقة والأفنية والصحون والسلالم والحمامات والقاعات ، وإن كانت في هذه الأخيرة أقل استخداما وان وجدت خصت بها القاعات والغرف الرئيسية دون الغرف الثانوية التي كانت تبلط في الغالب بمربعات وتبليطات خزفية وفخارية تصنع محليا.

أما في ما يخص نوعية الرخام، فهي مختلفة منها الرخام الوردي والآجوري والأبيض النقي والأبيض المصفر والأبيض المعرق أو المجزع بعروق وتجزيعات صفراء أو سمراء أو سوداء، يتم تنظيم التبليطات بطريقة عشوائية دون مراعاة اتجاه التعريقات، حيث رصت بوضعيات مختلفة، كما اتخذت أشكالا مسطحة ملساء خالية من الزخرفة، وهي مصقولة بشكل جيد وناعم من جهة الوجه، على عكس الجهة السفلية التي تترك خشنة غير مهذبة حتى تساعد على التصاقها بالملاط الذي

[1])- الباشا(حسن)، موسوعة العمارة، المرجع السابق، مج1 5 2567.

[2])- دحدوح(عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 302. أنظر أيضا: أحمد (احمد عبدالرازق)، المرجع السابق، ص65.

يوضع على الأرضيات المستوية، وبذلك يضمن العامل ثباتها وتماسكها بشكل جيد مع مادة الملاط حتى لا تنزع مستقبلا، كما استخدمت التبليطات غير المصقولة، وان كانت نماذجها قليلة كما هو عليه الحال في أرضيات صحن دار رقم 16 بمنطقة الرصيف حي باب القنطرة بمدينة قسنطينة، حيث تميز سطحها بخشونته وكثرة مساماته، كما أن ارتفاع البلاطات مختلف من بلاطة إلى أخرى، مما يصعب عملية تنظيفها والمشي عليها.

وقد اتخذت تكسيات الأرضيات خلال الفترة العثمانية بالجزائر أشكالا ومقاسات متنوعة ومختلفة، وان كان سمكها تقريبا يتراوح بين 1,5 و 3سم، وهي كما يلي:

1/ بلاطات بسيطة:

نجد منها نوعان، تبليطات بسيطة اتخذت شكلا مربعا أو مستطيلة، وهي ذات مقاسات وأحجام مختلفة، صغيرة وكبيرة ومتوسطة، تراوحت أطوال أضلاعها بين 10 و40سم تقريبا، المربعة والمستطيلة رصت بطريقة منتظمة مرتبة ترتيبا متعاقبا على هيئة خطوط مستقيمة تمتد من الجهة اليمنى إلى الجهة اليسرى، أو ترص بشكل متفاوت في صفوف أفقية متوازية، أو يتم رصها بشكل شطرنجي مائل، يرص ابتداء من زاوية الجدار أو الصحن لينتهي في الزاوية المقابلة بشكل مائل معطية منظرا جماليا متناسقا، نجدها في كل من قصر عبداللطيف وقصر 18 بحصن23، منزل محي الدين بالجزائر، ودار بن شريف ودار بن جلول ودار 26 نهج فلسطين بقسنطينة.

أما النوع الثاني فهو عبارة عن تبليطات بسيطة ذات أشكال سداسية وثمانية أو على هيئة معينات، وهي ذات أضلاع متساوية، تراوحت مقاسات أضلاعها بين 12 و15سم، نظمت بطريقة منتظمة الواحد تلوى الأخرى، معطية أشكالا تشبه خلايا النحل، نتج عنها مظهر فني جميل ومتناسق.

بينما التبليطات التي اتخذت الشكل المعين رصت بنفس الطريقة السابقة، إلا انها استخدمت في الغالب مع النوعيين السابقين من طرف الصانع من اجل اعادة تنظيم صفوف البلاطات التي حادة عن مسارها، وشكلت لنا فراغات بين البلاطات المربعة أو المستطيلة، حيث لا يمكن مشاهدتها إلا بعد التمعن والتدقيق في الارضية بشكل جيد.

وفي ما يلي نعرض بعض النماذج التي تدخل ضمن هذا الصنف من البلاطات وهي تخص كل من بلاطات صحن دار بن شريف ودار بن جلول بقسنطينة، ودار عزيزة بمدينة الجزائر.

النموذج الأول:

اسم المعلم: دار بن شريف

الموقع: الصحن

الشكل: بلاطات مربعة

مقاس البلاطات: 50×50سم



الصورة رقم180: بلاطات رخامية بدار بن شريف

الوصف:

يوجد هذا النوع من البلاطات في صحن دار بن شريف بقسنطينة، وهو مشكل من بلاطات كبيرة الحجم منتظمة الشكل والمقاس، تنتظم في صفوف أفقية وعمودية منتظمة، ويعد هذا النوع من التبليطات الأكثر استخداما وان تفاوتت مقاسات وأحجام بلاطاته(أنظر الصورة رقم180، الشكل رقم47).

النموذج الثاني:

اسم المعلم: دار بن جلول

الموقع: الصحن

الشكل: بلاطات مربعة

مقاس البلاطات: 50×50سم



الصورة رقم180: بلاطات رخامية بدار بن جلول

الوصف:

يوجد هذا النوع من التبليطات في دار بن جلول بقسنطينة، وهو مشابه للنموذج السابق شكلا وحجما، إلا أنه يختلف عنه في طريقة تنيظم بالبلاطات فيه، فبدلا ما رأينا في النموذج السابق صفوفا منظمة أفقية وعموديا في هيئة رقعة شطرنج، نجد البناء في هذا النموذج يرص البلاطات في صفوف متفاوتة بحيث لا تتعامد البلاطات على بعضها البعض في صفوف أفقية وعمودية في آن واحد(أنظر الصورة رقم180، الشكل رقم47).

النموذج الثالث:

اسم المعلم: عزيزة

الموقع: الصحن

الشكل: بلاطات سداسية

مقاس البلاطات: 17×25 سم



الصورة رقم181: بلاطات رخامية بدار عزيزة

الوصف:

استخدم هذا النوع من البلاطات في معظم قصور ودور مدينة الجزائر، حيث نجد له أمثلة عديدة في كل من دار عزيزة، دار خداوج العمياء، دار الصوف، دار الحمراء، قصر الداي بالقلعة، قصر محي الدين، قصر أحمد باشا، قصر مصطفى باشا، قصر جنان حسن داي وغيرها.

وهو يتسم بشكله السداسي الأضلاع يشبه في تكوينه خلايا النحل على عكس النماذج السابقة، حيث يخلو من عنصر المعينات أو المربعات التي تفصل بين البلاطات(أنظر الصورة رقم181، الشكل رقم47).

النموذج الرابع:

اسم المعلم: جنان الداي حسان

الموقع: الأروقة

الشكل: بلاطات سداسية تتبادل مع بلاطات من الاردواز

مقاس البلاطات 17×25سم



الصورة رقم182: بلاطات رخامية بإحدى دور مدينة قسنطينة

الوصف:

يشغل هذا النوع(أنظر الصورة رقم182، الشكل رقم 47) من الأرضيات أروقة الطابق العلوي من قصر جنام حسن داي، وفيه استخدم نوعين من البلاطات الرخامية ذات اللون الأبيض، والبلاطات الحجرية ذات اللون الأسود، حيث وضعت أربع بلاطات مركزية من حجر الأردواز سداسية الأضلاع تحيط بها صفوف من البلاطات الرخامية السداسية الأضلاع هي الأخرى، وضعت بالتناوب مع بلاطات أخرى من الحجر مشكلة شبه معين.

2/ بلاطات مركبة:

ترتكز هذه النوعية من التكسية على نوعية المادة واللون المستخدم، حيث جمع فيها نوع أو نوعين من الأشكال المضلعة، نفذت بمادة الرخام الأبيض والأسود، أو جمعت بين الرخام الأبيض والحجر(الأردواز)، بحيث وضعت ورصت البلاطات الرخامية السداسية أو المثمنة في الوسط بطريقة متعاقبة نتج عن ذلك فراغات في محيط الأركان وزوايا البلاطات التي اتخذت أشكالا هندسية مختلفة الحجم، منها أشكال مربعة ومعينة أو مثلثة قام العامل بملئها بقطع صغيرة من الرخام الأسود أو من حجر الاردواز، ومن الأشكال المميزة تلك التي ملئت بمثلثات صغيرة نتجت عنها أشكال على هيئة نجمة ثمانية، من أمثلتها ما وجد في قصر الباردو بمدينة الجزائر، ودار رقم 26 نهج فلطين وقصر أحمد باي بقسنطينة.

النموذج الأول:

اسم المعلم:	دار رقم 16 قسنطينة
الموقع:	الأروقة
الشكل	بلاطات مثمنة تتبادل مع بلاطات مربعة
مقاس البلاطات المثمنة	25×25سم
مقاس البلاطات المربعة	10×10سم



الصورة رقم183: بلاطات رخامية بإحدى دور مدينة قسنطينة

الوصف:

يقع هذ: النوع من التبليطات في الدار رقم 16 بمدينة قسنطينة حي السويقة، في الأروقة التي تحيط بالصحن في الطابق الأرضي منها، وهو يتسم هذا الشكل من البلاطات بكونها تتشكل من شكلين مختلفين يتبادلان بينهما، شكل مثمن بالرخام الأبيض، وشكل مربع من الرخام الأسود، ولهذا النوع أمثلة قليلة(أنظر الصورة رقم183، الشكل رقم47).

النموذج الثاني:

اسم المعلم:	دار رقم 16 قسنطينة
تاريخ المعلم:	فترة عثمانية
الموقع:	الأروقة
الشكل:	بلاطات سداسية تتبادل مع بلاطات معينة
مقاس البلاطات السداسية:	24×24سم
طول ضلع البلاطات المعينة:	13سم



الصورة رقم184: بلاطات رخامية بإحدى دور مدينة قسنطينة

الوصف:

يوجد هذا النموذج من البلاطات في الدار رقم 16 السابقة الذكر، وهو يشغل احد أرضية الأروقة المحيطة بالصحن، يشبه كثيرا التبليطات التي رأيناها في النموذج السابق من حيث تبادل اللونين الأبيض والأسود والشكلين المختلفي ، إلا أن في هذا النموذج استخدم الصانع البلاطات المعينة الشكل بدلا من البلاطات الصغيرة المربعة، والشكل السداسي بدلا من المثمن بالنسبة للبلاطات الكبيرة(أنظر الصورة رقم184، الشكل رقم47).

النموذج الثالث:

اسم المعلم: جنان الداي حسان

الموقع: الأروقة

الشكل: بلاطات سداسية تتبادل مع بلاطات من الاردواز

مقاس البلاطات السداسية 17×25سم

مقاس البلاطات 91: الشكل المعين: 17×16سم



الصورة رقم185: بلاطات رخامية بإحدى دور مدينة قسنطينة

الوصف:

يوجد هذا النموذج(أنظر الصورة رقم185، الشكل رقم47) في نقطة التقاء رواقين بالطابق العلوي لقصر جنان حسن داي، وهو يتشكل من بلاطات سداسية الأضلاع يتخللها صف من بلاطات ذات شكل معين وأحيانا أخرى تكون البلاطة الواحدة مشكلة من معينين، وقد لجأ البناء إلى هذه التقنية لوجود تفاوت في صفوف البلاطات بين الرواقين، وعدم قدرته على مواصلة تبليط الأرضية بنفس البلاطات السداسية.

الفصل الرابع
الدراسة الوصفية للمنابر والأفاريز والنافورات والعيون

أولا/ المنابر:

1/ تمهيد:

سبق الحديث عن المنابر سواء من حيث مفهومها أو مكوناتها وعناصرها[1] ويكفي هنا أن نشير إلى أن الجزائر تضم منبرين رخاميين، ألا وهما منبر جامع السيدة الموجود في الجامع الجديد بمدينة الجزائر، ومنبر جامع سيدي الكتاني بقسنطينة، في حين سادت المنابر الخشبية في غيرهما من المساجد.

ويرجع ظهور المنابر الرخامية إلى فترة سابقة للعصر العثماني، ومن أقدم أمثلتها منبر مسجد الخطيري ببولاق (737هـ/1336م-1337م)، ومنبر آق سنقر (747هـ/1347م) الذي يعد أقدم اثر للمنابر الرخامية المكتملة الباقية، يليه منبر السلطان حسن (757-764هـ/1356-1362م) بمصر[2].

أما بلاد المغرب فلم تشهد دخول المنابر الرخامية إلا خلال العهد العثماني، منذ القرن10هـ/16م[3]، حيث دخلت الجزائر وتونس وليبيا، في حين استمرت المنابر الخشبية بالمغرب الأقصى[4]، ومن أمثلتها بتونس نذكر منبر جامع القصبة المضاف إليه في سنة 992هـ/21584 ومنبر جامع يوسف داي (1023-1024هـ/1614-1615)، ومنبر جامع حسين بن علي (1139

هـ/1727م)، ومنبر جامع صاحب الطابع (1230هـ/1814م)[5]، وبليبيا كان أول ظهورها في جامع شائب العين (1110هـ/1698-1699م)، وقد كان دخول مثل هذه المنابر إلى بلاد المغرب مع الدخول العثماني، حيث كانت تركيا تعرف هذا النمط في مساجدها على غرار جامع احمد باشا (959هـ/1552م)، ومنبر جامع رستم باشا (969هـ/1561م)، ومنبر جامع مهرماه باشا باستانبول (970-973هـ/1562-1565)[6].

---

[1])- أنظر الصحة رقم: 210-214 من البحث.

[2])- ابوبكر (نعمت محمد)، المنابر، المرجع السابق، ص11l 182.

[3])- لعرج (عبد العزيز محمود)l «مظاهر التأثير العثماني على المنتجات الفنية بالجزائر»، عن: المؤتمر الخامس لجمعية الآثاريين العرب، دراسات في آثار الوطن العربي3، الندوة العلمية الرابعة، القاهرة، 2002 2 534.

[4])- ابو رحاب (محمد السيد محمد)l 5لعمائر الدينية والجنائزية بالمغرب في عصر الأشراف السعديين دراسة آثارية معمارية، دار القاهرة، 2008 460.

[5])- الدولاتلي (عبد العزيز)، المرجع السابق، 150. أنظر أيضا: SAADAOUI.A, Tunis Ville Ottomane, op-cit, P42, 158-159, 268, Fig 15, 58, 117.

[6])- البهنسي (صلاح احمد)، العمارة الدينية، المرجع السابق، ص 187-188.

أما بالنسبة لمنبري الجزائر الرخاميين، فهما يتشابهان إلى حد كبير، حتى ليمكن القول بأنهما من صنع نفس الفنان أو نفس الورشة، وفيهما قام الفنان باستخدام عدة تقنيات في تشكيلهما وزخرفتهما، فتظهر فيهما تقنية التفريغ والحفر البارز والمائل والتذهيب، استخدم فيهما زخارف هندسية ونباتية متأثرة بأسلوب الرومي، أو بأسلوب الباروك والركوكو، بالإضافة إلى النقوش الكتابية المنفذة بخط الثلث، فضلا عن تقنية التلبيس أو التركيب التي تستخدم عند تنفيذ النقوش الكتابية مع طريقة الألوان التلوين بالألوان المائية، وأحيانا التذهيب، أو اللصق في قطع الرخام الصغيرة كالفسيفساء، أو طريقة القطع عند تشكيل العقود.

2/ منبر جامع السيدة:



الصورة رقم 186: منبر جامع السيدة

الارتفاع الكلي: 5,90
العرض الكلي: 78 سم
الطول الكلي: 3,50
باب المنبر: الارتفاع: 2,45
العرض: 78 سم
الريشتين: الطول الكلي: 2,20
الارتفاع الكلي: 2,67
الدرجات: العدد: 11
العرض: 65 سم
القائمة: 18 سم
النائمة: 25 سم
باب الروضة: الارتفاع: 1,47
العرض: 42 سم
جلسة الإمام: الارتفاع: 1,37
العرض: 57 سم

الصورة رقم: منبر جامع السيدة

الطول: 77 سم
الجوسق: الارتفاع الكلي: 3,50
العرض الكلي: 83 سم
ارتفاع الأعمدة: 87 سم
ارتفاع القبيبة: 2,10

الوصف:

وهو من المنابر الرخامية القليلة بالجزائر يوجد حاليا بالجامع الجديد، إلا أنه في الأصل جلب ونقل من جامع السيدة الذي تعرض إلى الهدم والتخريب مع دخول الاستعمار الفرنسي في حدود سنة 32 1م، وقد كان يقع في الجهة المقابلة لقصر الجنينة(دار الإمارة)[1].

[1])- الزهار(احمد الشريف)، مذكرات احمد شريف نقيب اشراف الجزائر(1168-1754/1246-1830)، تحقيق احمد توفيق المدني، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980 24،31،32. أنظر أيضا بن بلة(خيرة)، منابر مساجد

يقع المنبر (أنظر الصورة رقم 6 1، الشكل رقم 4) على يمين المحراب ملاصقا لجدار القبلة، مصنوع من الرخام الأبيض النقي والمجزع، يتميز برخامه المجزع ذي الألوان المتعددة، وبلاطاته الخزفية التي تزين الجزء السفلي من الريشتين، يتشكل من مجموعة من الأجزاء اتبعنا في وصفها الترتيب التالي:

المدخل: يتشكل من فتحة ذات عقد منكسر متجاوز، زخرفت كوشتاه بزخرف نباتية متناظرة تعتمد على أسلوب التكرار، يبدأ موضوعها الزخرفي بورقة ثلاثية يخرج منها غصنان متناظران ينحنيان نحو جانبين، كل منهما تتفرع عنه أوراق أخرى تعتمد عل تكرار العناصر، تعلوا العقد ثلاث حشوات نفذت بأسلوب الحفر البارز:

الحشوة الأولى: مستطيلة الشكل، تتوسطها ورقة ثلاثية للعنب على شكل كأسي يعلوها هلال صغير يخرج منها غصنان متناظران ينحنيان ويلتفان بشكل لولبي، تتفرع عنهما أوراق عنب ثلاثية نقشت باستطالة زائدة، تتوسط بعض منها عناقيد العنب.

الحشوة الثانية: مستطيلة الشكل حفرت فيها خرطوشة مستطيلة مسحوبة مفصصة الجانبين تتوسطها كتابة بخط الثلث نصها: [بسم الله الرحمن الرحيم وما توفيقي إلا بالله] امتازت الكتابة في هذه الحشوة بوجود التشكيل وحركات الاعجام التي استغلها النقاش في ملء الفراغات، حيث تمكن من توزيع الكتابة بشكل متسلسل وواضح مما زاد من تحقيق التأثير النفسي والجمالي الفني الناتج عن تشابك الحروف، وتداخل الكلمات مع بعضها، على جانبي الخرطوش الكتابي تنموا نفس العناصر النباتية السابقة.

الحشوة الثالثة: جاءت على هيئة مثلث حوافه متدرجة، حفرت فيها نفس العناصر السابقة مع الاختلاف في طريقة توزيعها، يتوج هذا الجزء كرة نحاسية تعلوها أخرى أصغر حجما، يتوجها هلال ونجمة، ونفس الشيء على الجانبين ففي كل منهما توجد كرة نحاسية.

المدرج: على جانبيه درابزين من الرخام المخرم، قوامه أوراق الأكانتس المنفذة باستطالة واضحة لتلتف بشكل حلزوني على هيئة متدابرة تتوسطها زهرة الأكانتس، تتخذ الزخرفة في النهاية

الجزائر، المرجع السابق، ص152. دحدوح(عبدالقادر)، المنابر، المرجع السابق، ص125. بورابة (لطيفة). « الاثار الباقية من جامع السيدة المندثر في مدينة الجزائر العثمانية »، عن: كتاب المؤتر السابع عشر لاتحاد الاثريين العرب دراسات في اثار الوطن العربي، الندوة السادسة عشر، القاهرة، 2014 5 5681: 569.

DEVOULX.A, Les Edifices Religieux de l’ancien Alger, Alger, P.152-160.

شكلا يشبه حرف "S" اللاتيني تتناوب مع إحدى عشر عمود من البرامق، وهي تتألف من جزأين تربط بينها حلقة وسطى.

أما الريشتان فتتشكل كل منهما من مثلث متساوي الساقين مقلوب قائم في قاعدته، مركب من حشوات اثنان منها خالية من الزخرفة وملساء، تتناوب مع حشوتين ملئت بفروع نباتية مورقة تلتف بشكل حلزوني، لتنتهي بأزهار الأكانتس المتفتحة، وبراعمها التي نفذت وفق أسلوب الباروك والركوكو.

بينما الجزء السفلي من الريشتين يتألف من بائكة صماء من ستة أطر ذات عقود حذوية ملئت ببلاطات خزفية، أما السابعة فهي غير مكتملة تزينها نفس العناصر النباتية التي تزين الريشتين، وقد نفذت بتقنية الحفر البارز.

أما واجهة فتحتي باب الروضة، فكل منها تم تلبيسه بتشكيلة من الرخام الأبيض والأخضر والبني المجزع، وقد جاءت الباب على شكل عقد منكسر متجاوز، تزين كوشتيه عناصر أقواس السهام، يتوجه إطار رخامي ذو لون بني آجوري تتخلله فروع مورقة افعوانية الحركة، تخرج منه أوراق شديدة الاستطالة نفذت بالرخام الأبيض، تعلوا باب الروضة حشوتان نفذتا بالرخام الأخضر المجزع، يتوسطها إكليل مجدول مقوس يتدلى طرفاه نحو الأسفل متأثر بطراز عصر النهضة.

جلسة الخطيب: كرسي المنبر، يقوم سقفها على أربعة أعمدة اسطوانية البدن ملساء، تنتهي في جزئها العلوي بعنصر السبحة ذات تيجان أيونية، تزين سقف الجلسة دائرة مركزية بداخلها زهرة الأكانتس التي تزين ريشتي المنبر نفذت بالحفر البارز.

ويؤطر جوانب سقف الجلسة من الأسفل شريط زخرفي على هيئة شرافات مقلوبة لورقة نباتية متموجة تتوسطها نصف دائرة.

القبة: تتوج جلسة الخطيب خوذة مدببة اتخذت هيئة مضلعة، زينت أضلاعها في جزئها السفلي بمزهريات ذات قاعدة وبدن منتفخ وفوهة متسعة ومقبضين على شكل حرف (s) اللاتيني، تنموا منها فروع رفيعة مورقة تلتف وتتقاطع فيما بينها بشكل طولي تمتد مع استطالة أضلاع القبة يتوجها هلال، وتنتهي القبة المخروطية بثلاث كريات متناقصة يعلوها هلال.

ويتميز هذا المنبر بعناصره المتأثرة بطراز الباروك، واستخدامه تقنية التلبيس والتذهيب والتعشيق، وذلك باستخدام ثلاثة أنواع من الرخام، بالإضافة إلى قطع الزليج التي تزين الجزء السفلي من الريشتين.

وفي الحقيقة نعتقد أن المنبر قد شكل وجمع من منبرين وليس منبر واحد، حيث إذا ما قارنا بين الأجزاء الخاصة بباب الروضة وجلسة الخطيب، والجزء الذي يشمل الرشتين والمدخل، فهي مختلفة تماما، من حيث نوعية الرخام والتقنيات الصناعية المستخدمة، وحتى نوعية الزخارف، علما أننا أثناء دراستنا الميدانية وجدنا بعضا من أجزاء الخاصة بالمنبر المتعلقة بالجزء السفلي من الريشتين محفوظة بمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية، وهي مشابهة ومتطابقة من حيث المادة والزخارف والتقنية المستخدمة مما يجعلنا ترجيح هذه الفرضية.

2/ منبر جامع سيدي الكتاني:



الصورة رقم187: منبر جامع سيدي الكتاني

الارتفاع الكلي: 5,37:
العرض الكلي: 1
الطول الكلي: 3,15
باب المنبر: الارتفاع: 2,52
العرض: 11
الريشتين: الطول الكلي: 2,40
الارتفاع الكلي: 2,68
الدرجات: العدد: 09
العرض: 70سم
القائمة: 23سم
النائمة: 30سم
باب الروضة: الارتفاع: 1,5
العرض: 36سم
جلسة الإمام: الارتفاع: 1,46
العرض: 68سم
الجوسق: الارتفاع الكلي: 11,8
العرض الكلي: 1,02
ارتفاع الأعمدة: 80سم
ارتفاع القبيبة: 1,8

الوصف:

يتميز منبر جامع سيدي الكتاني(أنظر الصورة رقم 7 1، الشكل رقم 4) بزخارفه المتأثرة بطراز الباروك والركوكو والطراز الرومي، مع استخدام ثلاثة أنواع من الرخام المجزع، نفذت بتقنية التلبيس والتذهيب وتجميع اللوحات ببعضها البعض، كما احتوي على كتابة تأسيسية تشير إلى صانعه وسنة صنعه.

المدخل: يتألف من إطار تتوسطه فتحة معقودة بعقد منكسر متجاوز، زينت كوشتاه بعنصر أقواس السهام، أما عضادتي الباب فتزينهما في الجزء السفلي زخرفة على هيئة حرف (S) اللاتيني،

زينت واجهاته الأمامية ورقة من الاكانتس المعرقة رسمت باستطالة واضحة معقوفة النهاية، أما الواجهة العلوية للعضادتين فتتخللهما فروع افعوانية الحركة ملتفة بالتناوب، ومتصلة ببعضها البعض تمتد إلى نهاية العضادتين، يعلو عقد الباب حشوة مستطيلة قوامها أربعة خراطيش مسحوبة الجانبين، تتألف من كتابة بخط نسخي نفذت بماء الذهب على أرضية رخامية مخضرة نصها كما يلي:

الحشوة الأولى:

السطر الأول: لا اله إلا الله

السطر الثاني: بنى منبرا بالعز والنصر صالح

الحشوة الثانية:

السطر الأول: محمد رسول الله

السطر الثاني: له سبل الخيرات تاريخه رشد

والكتابة نفذت بخط الثلث تتخللها حركات الاعجام والتشكيل، تشير إلى صانع المنبر، وهو صالح باي، كما ورد فيها سنة صنعه المحددة 4 12هـ الموافق 17م، مما يعني أنه ألحق بالجامع بعد بنائه بعشر سنوات.

يتوج واجهة باب المنبر بروز نحو الأعلى، يحف بهه من الجانبين عنصر أقواس السهام، تبدأ الزخرفة بعنصر حلزوني، وتنتهي بعنصر الأقواس المتدابرة تتوسطها زخرفة بيضوية.

المدرج: يتألف من درجات تميزت باستخدام الرخام الأبيض للنائمة، بينما القائمة استخدم فيها الرخام المجزع الأبيض الملبس بالرخام الأخضر والبني المجزع على شكل أطر متداخلة، يحف على جانبي المدرج درابزين من الرخام الأبيض المخرم، مشكل من ثمانية برامق مركبة، تفصل بينها حلقة واحدة، تقوم على قواعد مربعة تتناوب مع ورقة الأكانتس المائلة، ذات أطراف معقوفة حلزونية، اطر الدرابزين من الأعلى والأسفل بشريط من الزخارف النباتية الافعوانية الحركة تخرج منها أوراق الاكانتس وأنصافها، تميزت باستطالتها، تنتهي بعض منها بأزهار رباعية.

أما الريشتان فكل واحدة منهما قسمت إلى قسمين: السفلي يتألف من خمس فتحات مربعة، يعلوها مباشرة القسم الثاني الذي يتألف من أربع مثلثات متداخلة بألوان متباينة على هيئة أشرطة، أولها أكبرها، قوامه فروع نباتية مورقة، نفذت بأسلوب الرومي، يليها مثلثان خاليان من الزخرفة من الرخام الأخضر والأبيض على التوالي، تتوسطهما ورقة الأكانتس ثلاثية البتلات.

باب الروضة: عبارة عن عقد نصف دائري منكسر، تعلوه حشوتان مستطيلتان، يتوسطهما قوس ملفوف ومقلوب، يفصل الحشوتين إطار قوامه فروع نباتية نفذت بأسلوب الباروك.

جلسة الخطيب: عبارة عن بسطة مربعة، تعلوها أربعة أعمدة لولبية تتألف من لفافتين، إحداهما بيضاء والأخرى وردية، تنتهي بتيجان أيونية الطراز، يحيط الجزء العلوي من الجوسق صف من الشرافات المفصصة مقلوبة نحو الأسفل، يتناوب فيها اللون الأصفر والأخضر، تعلوها ثلاث حشوات مستطيلة رخامها بني، تفصل بينها دوائر بيضوية رخامها أخضر، أما سقف جلسة الخطيب من الداخل فمركزه تغطيه زهرة هندسية، نفذت بتلاتها بالرخام البني، تتوسطها زهرة ثمانية البتلات مطلية بماء الذهب.

القبة: تتميز بشكلها المضلع القلمي الثماني، زينت أضلاعها من الجهة السفلى بفروع مورقة تلتف بشكل افعواني، تنتهي بطرف حلزوني، تخرج منها أزهار رباعية، وقد زينت نقطة التقاء الأضلاع بعنصر السبحة مع استخدام الألوان المتباينة للرخام المجزع في تضليعات القبة.

ثانيا/ الأفاريز الزخرفية:

1/ إفريز قصر أحمد باي:

اسم المعلم: قصر احمد باي **الموقع:** قسنطينة **الطول:** 1,25: **العرض:** 42سم



الصورة رقم188: إفريز بقصر أحمد باي

الوصف: يتواجد هذا الإفريز (أنظر الصورة رقم 1) في واجهة أحد الجدران الخارجية المشرفة على حديقة النخيل لديوان قصر أحمد باي، وهو مستطيل الشكل، نفذت عليه زخارف نباتية متأثرة بطراز الباروك، قوامها أوراق الأكانتس التي تتوسط الشريط، ترتكز على قوسي سهام، تبرز منها فروع مورقة لولبية في اتجاهين متعاكسين، الجزء السفلي من الإفريز زخرف بعنصر السبحة المشكل من حبات بيضوية تتناوب مع حبات دائرية، وقد تميز الإفريز برقة زخارفه ودقة تنفيذه.

2/ إفريز قصر الباردو:

اسم المعلم: قصر الباردو **الموقع:** الجزائر **الطول:** 1,6 **العرض:** 65سم



الصورة رقم189: إفريز بقصر الباردو

الوصف: يتشكل من إفريز(أنظر الصورة رقم 1) متدرج خالي من الزخرفة، يعلوه لوح مسطح زود بشريط زخرفي، قوام زخارفه عناصر نباتية متأثرة بطراز الرومي التركي، يتألف من أغصان أفعوانية الحركة، تبرز منها أثناء حركتها فروع حلزونية، تتخللها أوراق بسيطة وكأسية ومراوح نخيلية مفردة ومزدوجة، وأزهار كف السبع، وقد أحيط الشريط من أعلى بشريط آخر أرفع منه، اتبع الفنان في إخراجه نفس العناصر السابقة.

3/ إفريز الثكنة السفلى:

اسم المعلم: الثكنة السفلى **الموقع:** مدينة الجزائر **الطول:** 2,5: **العرض:** 55سم



الصورة رقم190: إفريز بالثكنة السفلى

الوصف:

تحتوي الثكنة السفلى بباب عزون على إفريز رخامي(أنظر الصورة رقم 1) يوجد في أعلى الجدار المواجه للسلالم الصاعدة للثكنة، وهو عبارة عن لوح مستطيل من الرخام الأبيض النقي الملبس في بعض من أجزائه برخام أخضر مجزع، يشبه إلى حد كبير الدربوز، وهو يحتوي على متكأ ونعل بارز عن باقي أجزائه، يفصل بينهما ثمانية برامق (عميدات) رخامية، تتشكل كل واحدة من جزأين، اتخذت شكل مزهريتين الواحدة تعلو الأخرى، نظمت بوضعية متعاكسة متدابرة، يتوسط كل اثنين من البرامق حشوات حفر عليها بشكل بارز شبه مجسم إصيص ذو قاعدة وبدن مفصص تخرج منه فروع رفيعة تنتهي بأنصاف أوراق وأوراق ثلاثية من الأكانتس، حيث نجد ثلاثة منها على كل من الجهة اليسرى واليمنى، تفصل بينهما زخرفة مضلعة غير منتظمة شكلت بعناصر قوامها حرف "S" اللاتيني وأقواس السهام، الجزء الأوسط منها لبس برخام أخضر مجزع، وهذا الجزء يشبه تماما الجزء الذي يعلو إطار مدخل قصر أحمد باي بقسنطينة.

ثالثا/ النافورات والأحواض والعيون الجدارية:

1/ تمهيد:

يعتبر الماء من العناصر الحيوية التي لا يمكن الاستغناء عنها، فلا يمكن تصور مبنى دون وجود ماء، لأنه يستخدم في جميع الأعمال اليومية، لذلك قام الإنسان بإعطائه أهمية بالغة لارتباطه بالنظافة من جهة، ومن جهة أخرى تعاليم الدين الإسلامي، لهذا عمل على تزويد مبانيه بنظام دقيق لتغذيتها بالمياه العذبة اللازمة للشرب والاستعمال اليومي، وزودها بالعيون والأحواض والفساقي في وسط الدار أو الحدائق، وتفنن في صناعتها وصياغتها، وعمل على تجميلها وزخرفتها وإظهارها في أجمل حلة[1].

والنافورة جمع نافورات لها عدة معاني، وهي من مادة نفر الشيء من الشيء وهي تجافيه وتباعده[2]، وهو موضع فوران الماء من الفسقية وخروج مائها منه، أو ما يسمى بقاذفات الماء، التي تتوزع داخل بدن الفسقية أو فوار رخامي أو حجري مزين بزخارف منحوتة يتوسط قلب الفسقية[3].

وقد أطلق لفظ نافورة بتسمية الكل على الجزء لتعرف به الفسقية، والنافورة صنبور أو أنبوب ضيق أو نحوه، يصنع عادة من النحاس أو الرصاص يتوسط عموديا بركة أو فسقية، يندفع منه الماء إلى أعلى بالضغط، يتصل بخزان ماء يكون قريبا أو بعيدا عنه ومرتفع، الشيء الذي يجعل ويساعد الماء على الاندفاع بقوة من النافورة ويعلو بعيدا عن مستواه في الحوض، ليعود متساقطا إليه، وينتهي منصرفا في مجاري خاصة[4].

---

[1])- محمد (رفعت موسى)، الوكالات والبيوت الإسلامية في مصر، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1993 200. انظر أيضا: عفيفي(احمد عبد المالك). «الوظيفة في العمارة الإسلامية : دراسة تحليلية للقيم والاعتبارات الوظيفية والجمالية في التصميم الصحن ونافورة الوضوء الوسطية في المساجد»، عن: سجل بحوث ندوة عمارة المساجد،المجلد الخامس، جامعة الملك سعود، الرياض، 1419هـ-1999 991-101.

[2])- رزق(محمد عاصم) معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص 315. أنظر أيضا: مجمع اللغة العربية، الموجز الوسيط، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، 1991 471.

[3])- الدسوقي(عائشة ابراهيم)، أشغال الرخام في قصر الأمير محمد علي بالمنيل دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة، 2009 218.

[4])- غالب(عبد الرحمن)، المرجع السابق، ص 429. محمد علي (محمود عبد الباسط)، النافورات والفساقي في منازل ومساجد القاهرة منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر العثماني دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ص12.

أما الفسقية فجمعها فساقي، وهي حوض من الرخام، أو مجمع الماء المعد لمياه الوضوء والاغتسال بالميضاة، وهي تتوسط أفنية الدور والقصور ووسط الحدائق والبركة أو البحيرة أو نحو ذلك، المزودة بفوارات وقاذفات للماء[1].

والنافورة في المسكن الإسلامي توضع في وسط الفناء، تفتح عليه الغرف والقاعات بغرض تبريد الهواء وتلطيف درجة الحرارة من خلال امتزاج الماء بالهواء، وإعطائه نوعا من الرطوبة لاسيما في فصل الصيف أو غيرها لأهداف أخرى، كإضفاء منظر جمالي على المكان، والاستمتاع البصري والحسي والصوتي بالمياه أثناء جريانها وخريرها، وما قد ينتج من أصوات أو انعكاسات أو تحريك للمحيط العام، خاصة إذ ما وضعت في منطقة الوسط، وهي بذلك تصبح بؤرة جذب داخل الفراغ الداخلي العام فتزيده حيوية وجمالا.

وقد كان للنافورة في الفترات الإسلامية السابقة شكلا رمزيا يتكون من مربع محيطه الداخلي ثماني أو سداسي الشكل، والمساحات المثلثة التي تتشكل عند أركان وزوايا تلك المساحات قام المهندس بافراغها من الداخل على شكل نصف دائري بحيث تعطي منظرا في هيئة مقرنص إذا ما نظر الشخص من فوق، وهي بذلك ترمز إلى قبة السماء[2].

كما تعددت واختلفت الفساقي في البركة الواحدة، إما منفصلة أو وزعت في أماكن مختلفة، وان كان هذا النوع نماذجه قليلة، أو مركبة بعضها فوق بعض، متدرجة في الصغر كلما ارتفعت، ينتهي أعلاها بأنبوب وسطي، يقذف منه الماء متصاعدا إلى السماء ليرجع هابطا نحو الحوض العلوي فينزل من واحد إلى آخر في هيئة سلسلة شلالات تنتهي في البحرية أو البركة السفلى.

أما من حيث مادة الصنع، فقد استخدم الفنان في صنع الفساقي مواد متنوعة، منها الرخام والمعدن والحجارة، عمل على تزيينها بأنواع مختلفة من الزخارف النباتية والهندسية والكتابية وحتى الحيوانية، وان كان العنصرين الأخيرين نادرين نوعا ما، مستخدما في زخرفتها تقنيات الحفر المختلفة حتى تخرج في أبهى حلة.

أما الحوض فجمعه حيضان وحياض وأحواض، وهو مجمع الماء، وقد تعددت معانيه حسب مكان تواجده وطريقة استغلاله، لهذا اختلط هذا المصطلح في كثير من الأحيان بأسماء متعددة أخذت عليها، ويقصد بها أي مشرب أو مخزن طبيعي أو مبنى مكشوف أو مسقوف ماؤه للشرب أو

[1])- رزق(محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص 213. غالب(عبد الرحمن)، المرجع السابق، ص299. 300.

[2])- شلباية(محمد بدر)، المرجع السابق، ص33-34. انظر أيضا: عفيفي(احمد عبد المالك)، المرجع السابق 109.

الاغتسال أو الوضوء أو الزينة أو الري، وهو إما أن يحصر مياه الينابيع والوديان أو الأنهار أو تجرى إليه أو تجمع من الأمطار[1].

ويغلب على الظن أن أول مثل لأحواض الشرب كان في المساجد، وهو ما وجد في الجامع الأموي بدمشق، ثم ارتبط المصطلح بالميضأة، وأصبحت من العناصر المعمارية التي تتوسط صحون المساجد، كما ارتبط مصطلح الأحواض بمعنى السدود، ثم أصبحت عناصر ملحقة بالزوايا والأضرحة والقصور، وقد اشتملت القصور الأموية والعباسية على مثل هذه الأحواض، كما حدث في كل من قصر الحير الغربي بالشام، وقصر بلكوارا الذي بناه المتوكل لابنه المعتز بالعراق، وقد تميزت باتساعها وعمقها وزخارفها وأسماكها الحية والمنحوتة، كما اشتملت قصور غرناطة واشبيلية على أحواض زينت بتماثيل وعناصر نباتية وهندسية وكتابية[2].

ونظرا لكثرة أنواعها اختلطت اللفظة مع أسماء أخرى تؤدي تقريبا نفس الدور، فعلى سبيل المثال نجد حوض الأسود بقصر الحمراء بغرناطة يطلق عليه أحيانا اسم نافورة أو فسقية أو بحرة[3] وقد تسمى النافورة في بعض المناطق حوضا كما هو شائع في بعض مناطق الجزائر.

ولا تزال الجزائر تحتفظ لنا بهذا النوع من الأحواض، إلا أنه خالي من الزخرفة، وهو يتوسط أحد المجمعات السكنية بقصر أحمد باي بقسنطنة، حتى عرف هذا الجناح به بجناح الحوض، وقيل عنه أنه كان مليئا بالأسماك المختلفة عند تشييده.

ومما سبق يتضح لنا أن النافورة هي التي تتوسط البركة المثمنة أو المربعة أو الدائرية، وهي في الغالب تتوسط الصحن أو الفناء، تتموضع داخل البركة التي تصنع من ألواح حجرية أو مبنية بمادة الطوب أو الآجر، تكون في نفس مستوى سطح الفناء أو تكون غائرة، أما النافورة فتصنع من مادة الرخام بواسطة تركيب أجزائها بمادة لاحمة أو بالنقر والحفر في الرخام وهي بذلك كتلة واحدة، وقد اتصلت النافورات بالجزائر إما بآبار وصهاريج المياه التي تتوسط صحن المباني، أو تتصل بقنوات فخارية تحمل المياه من أسقف المباني أو العيون لينكسر الماء عليها معطيا صوتا جميلا مثلما هو الحال عليه في قصر الداي بقلعة الجزائر، فالحفرية التي أجريت في الصحن مؤخرا توضح طريقة تغذية الفوارة في هذا المعلم، ونفس الشيء بالنسبة لقصر احمد باي بقسنطينة، ومن خلال ما سبق يمكن أن نميز بالجزائر خلال الفترة العثمانية الأنواع التالية:

---

[1])- رزق(محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص88. أنظر أيضا: غالب(عبدالرحيم)، المرجع السابق، ص429.

[2])- نفسه، ص88.

[3])- قاجة(جمعة محمد)، موسوعة فن العمارة، المرجع السابق، ص172.

أ/ الأحواض:

تعتبر من العناصر الأساسية التي لا يمكن الاستغناء عنها لأهميتها في عملية تجميع المياه وهي مبلطة بالبلاطات الخزفية أو مصنعة من الرخام تتخذ أشكالا مختلفة مربعة أو دائرية يتم صقل قوائم الرخام وتجميعها لتشكيل الحوض، وقد تفرش هذه الأحواض بالرخام، تتوسطها فوارة لاندفاع الماء منها، وهي على أنواع:

الأحواض الكبيرة المبلطة بالرخام: تتخذ الشكل المربع أو المستطيل، غائرة عن مستوى سطح الأرض، بلطت بألواح رخامية، فتح فيها عدد من الفتحات لتزويدها بالماء، وهي تتوسط المباني والكتل السكنية، كما هو الحال في قصر احمد باي بقسنطينة، والحقيقة يعتبر هذا الحوض نموذجا فريدا من نوعه بالجزائر.

الأحواض الصغيرة المحفورة: ارتبطت بالحمامات والمطابخ وغرف المعيشة والأروقة والحديقة، وهي أحواض صغيرة الحجم، تتشكل في الغالب من جزء أو جزأين: من غير قاعدة مرتفعة عن سطح الأرضية أو بقاعدة تتصل بالأرضية، بسيطة خالية من الزخرفة، أو مفصصة، أو ترتكز على حوض نصف دائري، أو دائري، أو نصف مضلع مؤلف من خمسة أضلاع أو أكثر، خالية من الزخرفة، أو تتوسطها عناصر نباتية ورمزية كالهلال، تتقدمها في الغالب ألواح(جدارية) رخامية مسطحة مستطيلة يتراوح ارتفاعها بين 22 و85 سم، أو معقودة، أو تتخذ شكل مضلع، بسيطة خالية من الزخرفة، أو مزخرفة بعناصر زخرفية متأثرة بطراز عصر النهضة أو الباروك والركوكو، نذكر على سبيل المثال أحواض قصر مصطفى باشا وقصر الباردو وقصر احمد باشا وقصر حسن باشا ودار خداوج والثكنة السفلى بمدينة الجزائر ودار رقم 16 بحي السويقة بمدينة قسنطينة وغيرها.

ب/ النافورة:

وهي على نوعين بسيطة ومركبة، فأما البسيطة فلا نجد منها إلا نموذجين وكلاهما بقصر احمد باي بقسنطينة اتخذت شكلا مستديرا في هيئة قصعة أو شكلا مربعا، الأول يعلوها تويج رخامي نذكر منها الحوض المجاور لغرفة الباي بالقصر، والثاني يتوسطه تويج معدني يوجد مثال واحد له بنفس المعلم في حديقة النخيل.

أما المركبة فهي بدورها نوعان: فردية تتألف من قصعة واحدة، أو مركبة تتشكل من قصعتين، الواحدة تعلوا الأخرى، تتدرج في الارتفاع كلما ارتفعت، حتى تسمح بتساقط الماء من واحدة

إلى آخر، لينتهي إلى البركة بشكل متناغم، أما من حيث تكوينها فتتركب من أربعة عناصر أساسية مكملة لبعضها البعض، تساعد على تأدية وظيفتها، مع بعض الاستثناءات، حيث يخلوا بعضها من أحد الأجزاء المكونة لها والتي نذكرها في ما يلي:

-**البركة (البحرة):** أخذت أشكالا ووضعيات مختلفة، نجدها مثمنة أو مربعة أو مستطيلة، تم تجميعها أو تشكيلها بواسطة صقل القوائم الرخامية، وفرشت أرضيتها بالرخام، أو بنيت بالآجر والحجارة وكسيت بالبلاطات الخزفية، تكون على نفس مستوى سطح الأرضية أو غائرة وعميقة بنحو يقدر بين20 و60 سم، أو جاءت مستديرة مقعرة على هيئة قصعة بسيطة أو مفصصة على هيئة زهرة، حفرت على الحجر أو الرخام بواسطة الحفر والنقر عليها، في مركزها تنطلق الفسقية.

فأما بالنسبة للبركة المثمنة فهي تمثل نسبة كبيرة من الأمثلة الباقية بالجزائر خلال العهد العثماني، ونجذها في : نافورة جنان محي الدين، ودار عبد اللطيف ونافورتي جنان الداي بابا حسن، ونافورة وقصر احمد باشا، ونافورة دار عزيزة، نافورة قصر مصطفى باشا، نافورة قصر الباردو، نافورة جامع صفر، ونافورة حمام سيدنا، ونافورة قصر الباي بوهران وغيرها.

البركة المربعة أمثلتها قليلة من بينها نذكر نافورة قصر احمد باي بقسنطينة، في حين نجد البركة المستديرة في منزل الرايس حميدو بمدينة الجزائر. وحديقة البرتقال بقصر احمد باي بقسنطينة، أما المفصصة فنجد لها مثالا فريدا في قصر الباي بوهران.

الجذع: يتميز بارتفاعه في معظم النماذج ما عادا في نافورة حمام سيدنا التي تميز بقصره، شكله مربع، أو يتخذ شكلا مستطيلا، زينت أركانه بعناصر حلزونية، أو في هيئة مزهرية، يختلف شكلها من فسقية إلى أخرى، وهو يتشكل أساسا من قاعدة وبدن ورقبة، لينتهي بعنصر يشبه فوهة المزهرية، وقد يخلو من عنصر من هذه العناصر أو أكثر.

القصعة: اتخذت في نماذج موضوع الدراسة شكلا مستديرا مقعرا في هيئة قصعة، تكون مفردة في معظم النماذج، أو مركبة بعضها فوق بعض في نماذج قليلة، متدرجة القطر تتسع كلما ارتفعت، ينتهي أعلاها بأنبوب وسطي يقذف الماء متصاعدا إلى السماء ليرجع هابطا نحو الحوض العلوي، فينزل من واحد إلى آخر في هيئة سلسلة شلالات تنتهي في البحرة أو البركة السفلى في نموذج فريد بجنان الرايس حميدو وهو النموذج الذي للأسف لم نتمكن من زيارته.

أما من حيث الزخرفة فهي بسيطة، تضيق في بعض النماذج مع الحافة ثم تتسع مرة أخرى، ملساء خالية من الزخارف من الداخل والخارج، أو ذات حواف ملتوية أو مموجة، فصصت واجهاتها

الخارجية جزئيا أو كليا أو زخرفت واجهتها الخارجية بعناصر الأسماك والمحارات، أو زخارف نباتية وهندسية.

التويج: يعتبر أصغر جزء في الفسقية، إلا أنه أهم أجزائها، باعتباره حاويا أو حاملا للفوارة، أو الأنبوب الذي يتوسطه، وقد أولى له الفنان عناية خاصة أكثر من بقية أجزاء الفسقية الأخرى، فعمل على زخرفته وتنميقه وتشكيله من عناصر نباتية وهندسية وحتى رمزية، وفي الغالب ما يتوسطه من الأعلى أنبوب نحاسي واحد، كما هو الحال في معظم النماذج، أو أكثر من ذلك ليصل في بعض الأحيان إلى خمسة أنابيب واحد علوي والأخرى جانبية، مثلما هو عليه الحال في كل من نافورة جنان عبد اللطيف وقصر الباردو حيث يتخذ شكل فم سمكة يعلوها هلال في هذا الأخير . اتخذ شكل كيزان صنوبر في قصر عبد اللطيف، أو جاء على شكل عمود زخرفت أضلاعه بعنصر الاصيصات التي تنمو منها شجيرات صغيرة.

2/ نافورة قصر أحمد باي:



الصورة رقم191: نافورة قصر احمد باي

اسم المعلم:	قصر احمد باي
موقع النافورة:	حديقة البرتقال
عمق الحوض السفلي:	45سم
قطر الحوض السفلي:	33
سمك الحوض السفلي:	15سم
ارتفاع العمود:	1,15:
قطر العمود:	14-21 سم
قط الحوض العلوي:	1,1:
عمق الحوض العلوي:	14 سم
سمك الحوض العلوي:	3 سم
التويج:	غير أصلي

الوصف:

تقع هذه النافورة في وسط حديقة البرتقال بقصر احمد باي، وهي تتألف من بركة ثمانية(أنظر الصورة رقم191)، شكلت بألواح رخامية وملئت بالتربة وغرست فيها الأزهار، تتوسطها قصعة كبيرة ترتكز على شبه قاعدة بنيت بالاسمنت، وهي جزء مستحدث من النافورة، توجد بداخلها

فسقية رخامية تتألف من جذع في هيئة مزهرية ذات قاعدة مربعة، السفلي ثماني الأضلاع متدرج متناقص كلما ارتفع، أما الجزء العلوي فقاعدته متسعة تضيق عند اتصالها بالبدن، مؤلفة من أوراق الأكانتس ملتوية الأطراف من الأسفل، أما البدن فشكله بصلي يضيق نحو الأعلى، ينتهي برقبة مسلوبة تتوسطها حلقة تنتهي بفوهة متسعة.

تزين الأجزاء السفلية من البدن ثلاثة صفوف من أوراق الأكانتس في كل صف ثمانية أوراق ملتوية الأطراف، يرتكز على الجذع حوض مستدير، الواجهة السفلية مفصصة، والعلوية ملساء حوافها معقوفة الأطراف، تزينها أشكال سمك صغير بحراشف نفذت بالحفر البارز، وتتوسط الحوض فتحة تستغل لإخراج المياه التي تتجمع فيه عند الحاجة، يعلو ويتوج الحوض صنبور عبارة عن أنبوب نحاسي على هيئة مرش وهو مستحدث.

3/ حوض حمام قصر أحمد باي:

اسم المعلم:	قصر احمد باي
موقع النافورة:	أمام كشك الباي
عمق الحوض :	22 سم
ارتفاع الحوض:	42 سم
القطر العلوي للحوض:	:1,
القطر السفلي للحوض:	:1,5
التويج:	غير أصلي



الصورة رقم192: نافورة قصر أحمد باي

الوصف:

تقع النافورة(أنظر الصورة رقم192) بجوار كشك الباي في الطابق الأرضي بجناح حديقة البرتقال، تتميز بكبر حجمه، وهو في هيئة قصعة تقوم على شبه قاعدة مبنية بلطت بقطع صغيرة من الرخام اتخذت أشكال مثلثات نظمت بالتناوب قاعدتها إلى الأعلى ثم إلى أسفل، وهي بسيطة وخالية من الزخرفة، كما يمكن أن نشير هنا إلى أن التويج الذي يتوسطها غير أصلي، في حين جزؤه الأصلي تم نقله إلى موضع آخر من القصر، كما أن الحوض أصل موضعه كان في حمام القصر وليس في موضعها الحالي.

4/ نافورة قصر الداي:



الصورة رقم193: نافورة قصر الداي

اسم المعلم:	قصر الداي
الارتفاع الكلي:	1,4:
قطر الحوض الأرضي:	2,51:
ارتفاع الحوض الأرضي:	27سم
عرض القاعدة:	65سم
قطر العمود:	41- 65 سم
قطر الحوض:	1,45:
عمق الحوض العلوي:	25سم

الوصف:

تعتبر من أجمل النافورات على الرغم من قلة زخارفها(أنظر الصورة رقم193، الشكل رقم50)، كما تعرضت أجزاء من القصعة إلى الكسر، صنعت من الرخام الأبيض النقي، تتكون من جذع اتخذ شكل مزهرية، يتألف من قاعدة مركبة، السفلي منها عبارة عن وسادة مربعة مشطوفة الأركان، تعلوها حلقة دائرية في هيئة قطعة قماش مشرشفة، يرتكز عليها بدن منتفخ من الأسفل يضيق كلما اتجهنا إلى الأعلى، ينتهي بطوق وفوهة متسعة، قسم الجزء العلوي من البدن إلى ثمانية أضلاع، وغطي الجزء السفلي من البدن بأربعة أوراق من الأكانتس نفذت بالحفر البارز، يقوم على الجذع حوض عبارة عن قصعة دائرية مفصصة من الخارج تتألف من ستة وثلاثين فصا، تضيق مع الحواف تم تعاود الاتساع من جديد، وقد أحيطت بحلقات معدنية تنتهي بحافة مموجة، أما من الداخل فهي ملساء.

5/ نافورة دار عبداللطيف:



الصورة رقم194: نافورة دار عبداللطيف

اسم المعلم: دار عبداللطيف
موقع النافورة: الحديقة
عمق الحوض السفلي: 5سم
قطر الحوض السفلي: 1,7:
ارتفاع العمود: 1,:
قطر العمود: 32سم
قطر الحوض العلوي: 2 1,:
عمق الحوض العلوي: 25سم
الارتفاع الكلي: 1,5:
ارتفاع التويج: 4سم

الوصف:

تقع النافورة(أنظر الصورة رقم194، الشكل رقم 50) في الفناء الخارجي بأحد الأروقة المواجهة لمدخل الدار، وهي تتوسط بركة ثمانية الأضلاع حفرت في الأرض، بلطت بالألواح الحجرية والبلاطات الرخامية، أما الفسقية فتتشكل من جذع مكون من قاعدة مركبة، السفلي مثمن تعلوه حلقتان مقوستان محدبتان متناقصتان، يرتكز عليهما بدن مركب من قسمين متساويين متشابهين في الشكل على هيئة بصلية، تفصل بينهما حلقة تبرز منها بشكل متعاكس باتجاه الأعلى والأسفل أربعة أوراق من الاكانتس معقوفة الأطراف وهي متقابلة، كثيرة التعريقات.

يعلو البدن قصعة دائرية، واجهتها الخارجية السفلية زينت بأربع أوراق من الاكانتس، يتوسط القصعة من الداخل تويج اتخذ شكل كيزان صنوبر، فتحت فيه خمس فتحات، واحدة علوية والأخرى جانبية، تشغلها أنابيب نحاسية استخدمت لخروج وتدفق المياه، يرتكز التويج على قاعدة مربعة خالية من الزخارف، أركانها مشطوفة.

ويحتفظ المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر على نموذج مشابه لهذه النافورة إلى حد التطابق من حيث الشكل والزخارف ولا تختلف عنها إلا في بعض التفاصيل الدقيقة والمقاسات.

6/ نافورة قصر الباردو:



الصورة رقم195: نافورة قصر الباردو

اسم المعلم:	قصر الباردو
موقع النافورة:	الصحن
الارتفاع الكلي:	22
عمق الحوض العلوي:	12 سم
قطر الحوض العلوي:	67سم
عرض القاعدة:	3سم
ارتفاع القاعدة:	1,25:
ارتفاع التويج:	2 سم
عرض التويج:	– 2سم

الوصف:

تتوسط النافورة(أنظر الصورة رقم195، الشكل رقم50) بركة كبيرة مثمنة، غطيت من الداخل والخارج ببلاطات خزفية ومن الأعلى بألواح الرخامية، أما الفسقية، فجذعها يتألف من قاعدة مركبة، السفلي منها مربع، تعلوه حلقة دائرية ضيقة في هيئة إكليل من الأوراق الكأسية المتداخلة، لتضيق وتبدأ في الاتساع مع البدن البصلي، ثم تضيق مرة أخرى مع الرقبة المسلوبة، تنتهي بفوهة مركبة، السفلية دائرية والعلوية مربعة، تخللت الجزء السفلي من البدن أوراق الاكانتس الملساء الخالية من التعريقات معقوفة النهاية، يرتكز عليها حوض مستدير، الجزء الأوسط من الواجهة الخارجية مفصص، يضيق ثم يعاود الاتساع مع الحافة، بينما الأجزاء الأخرى من القصعة ملساء وخالية من الزخرفة.

يعلو الحوض تويج جميل، يتألف من صفين من الأوراق اللوزية الملساء مضمومة إلى بعضها البعض، يتوجها هلالان نتج عن التقائهما والأوراق فتحتان في هيئة فم سمكة، من المحتمل أنهما يمثلان الفتحات الأصلية للصنبور، بينما الصنبور الحالي فهو يخترق ويتوسط الهلالين.

7/ نافورة دار عزيزة:



الصورة رقم196: نافورة دار عزيزة

اسم المعلم:	دار عزيزة
الارتفاع الكلي:	1,5:
عمق الحوض العلوي:	3سم
سمك الحوض العلوي:	سم
قطر الحوض العلوي:	1,45:
عرض القاعدة:	5سم
ارتفاع التويج:	5سم
عرض التويج:	2- 3سم

الوصف:

توجد في وسط صحن دار عزيزة داخل بركة مربعة الشكل(أنظر الصورة رقم196)) غطيت بكاملها بتبليطات رخامية مربعة، جذعها يختلف عن باقي النافورات الأخرى، يرتكز على قاعدة مربعة متدرجة الارتفاع، تتسع من الأسفل لتضيق نحو الأعلى، أما البدن فهو مضلع الشكل، تتوسط أضلاعه زخارف نباتية مؤلفة من إكليل متساقطة من الأزهار الكأسية، تتناوب مع لفائف حلزونية على هيئة حرف "S" اللاتيني مجسمة، جزؤها السفلي شديد الالتفاف وأكثر انتفاخا، يعلو البدن رقبة مضلعة ملساء تنتهي بحلقة مسطحة.

يتوج البدن حوض يتخذ شكل قصعة ملساء، نقشت عليه من الخارج بالحفر البارز والمجسم مزهريات شكلها كمثري مقلوب، تتألف من ثلاثة أجزاء قاعدة وبدن وفوهة، تنموا منها عناصر نباتية قوامها أغصان تتفرع منها أوراق لوزية وأزهار الورد النرجS، تتخذ هذه الأفرع شكل الإكليل المقوس لتلتف حول الحوض، وتتصل ببعضها بواسطة أربطة تتدلى منها أشرطة معقوفة، بينما من الداخل فالحوض خالي من الزخرفة يتوسط احد جوانبه فتحة خروج الماء.

يعلو الحوض تويج مجسم مقوس من الأعلى، فتح فيه أنبوب نحاسي، يرتكز على قاعدة مربعة شطفت أركانها الأربعة معطية شكلا شبه مثمن غير متساوي الأضلع.

8/ نافورة قصر مصطفى باشا:



الصورة رقم197: نافورة قصر مصطفى باشا

اسم المعلم:	قصر مصطفى باشا
موقع النافورة:	الصحن
قطر الحوض السفلي:	2,56:
عمق الحوض السفلي:	34 سم
سمك الحوض السفلي:	سم
قطر الحوض العلوي:	1,4
عمق الحوض العلوي:	3 سم
سمك الحوض العلوي:	12 سم
الارتفاع الكلي:	1,25
قطر القاعدة:	21-33 سم
ارتفاع القاعدة:	6 سم

الوصف:

تتوسط هذه النافورة(أنظر الصورة رقم197) صحن قصر مصطفى باشا، وضعت داخل بركة ثمانية الأضلاع، تقع على نفس مستوى سطح الصحن، تتوسطها فسقية ترتكز على جذع مستدير تتخلله ستة حلزونات بارزة على شكل حرف "S" اللاتيني، الحلزونات السفلية غطيت واجهاتها بأوراق الاكانتس، بينما العلوية اتخذت شكل لفائف التاج الأيوني، ينتهي الجذع بطوق وحلقة مستديرة.

أما القصعة فقد اتخذت الشكل المستدير، حوافها ملتوية ملساء خالية من الزخرفة، دعمت بثلاثة قضبان معدنية لتدعيم القصعة، والتويج شكله مربع لا يظهر منه الشيء الكثير بسبب الحشائش التي تغزوه.

9/ نافورة المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية:



الصورة رقم198: نافورة محفوظة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية

اسم المعلم:	مجهولة
موقع النافورة:	المتحف
رقم الجرد:	II5 7
قطر الحوض السفلي:	1,5
عمق الحوض السفلي:	1 سم
سمك الحوض السفلي:	سم
قطر الحوض العلوي:	67 سم
عمق الحوض العلوي:	15 سم
سمك الحوض العلوي:	سم
الارتفاع الكلي:	1,14
ارتفاع الجذع:	3 سم
قطر الجذع:	14- 1سم
ارتفاع القاعدة:	17 سم
عرض القاعدة:	3 سم
ارتفاع التويج:	14 سم
قطر التويج:	15 سم

الوصف:

توجد النافورة(أنظر الصورة رقم198) في وسط صحن المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، وهي تتشكل من حوض ثماني الأضلاع، مؤلف من ألواح رخامية مثبتة ببعضها البعض، يتوسطه جذع تعلوه قصعة تنتهي بتويج، أما الجذع فيتشكل من قاعدة مركبة، السفلي منها مربع متدرج، والعلوي عبارة عن حلقة دائرية، يعلوها بدن مركب من قسمين متساويين متشابهين في الشكل متدابرين متعاكسين على هيئة بصلية، يفصل بينهما طوق تبرز منه بشكل متعاكس نحو الأسفل والأعلى أربع أوراق من الأكانتس المعرقة والمعقوفة، ترتكز على البدن قصعة دائرية زينت واجهتها الخارجية بأربعة أوراق من الأكانتس المعرقة معقوفة النهاية، والحافة الخارجية للقصعة مفصصة، أما من الداخل فيتوسطها تويج مربع الشكل يتوسطه أنبوب نحاسي لفوران المياه.

10/ نافورة جامع صفر:



الصورة رقم199: نافورة جامع صفر

اسم المعلم:	جامع صفر
موقع النافورة:	الميضأة
قطر الحوض السفلي:	2,
عمق الحوض السفلي:	45 سم
سمك الحوض السفلي:	44 سم
قطر الحوض العلوي:	1,15
عمق الحوض العلوي:	22 سم
سمك الحوض العلوي:	5 سم
ارتفاع الحوض العلوي:	4 سم
الارتفاع الكلي:	1,2
ارتفاع الجذع:	5 سم
قطر الجذع:	25-35 سم
ارتفاع القاعدة:	14 سم
عرض القاعدة:	35 سم
ارتفاع التويج:	2 سم
عرض التويج:	25 سم

الوصف:

توجد النافورة داخل حوض كبير مثمن الشكل بلط ببلاطات خزفية حديثة، والفسقية بسيطة خالية من الزخرفة ذات قاعدة مركبة مربعة تعلوها حلقة متدرجة يرتكز عليها بدن في هيئة قلة ينتهي بطوق، بينما الحوض مستدير أملس خالي من الزخرفة يتوجه شكل مربع أركانه الأربعة مشطوفة ليشكل شبه مثمن غير متساوي الأضلاع(أنظر الصورة رقم199، الشكل رقم50).

11/ نافورة قصر جنان الداي بابا حسن:



الصورة رقم 200: نافورة قصر جنان حسن داي

اسم المعلم: قصر جنان حسن داي
موقع النافورة: صحن الطابق الأول
الارتفاع الكلي: :1,
عمق الحوض العلوي: 2 سم
قطر الحوض العلوي: :1,15
ارتفاع الحوض العلوي: 35سم
سمك الحوض: 5سم
عرض القاعدة: 4- 5سم
ارتفاع التويج: 4سم
عرض التويج: 23سم
قطر الحوض الخارجي: :2,1
عمق الحوض الخارجي: 3 سم
قطر القاعدة: 17- 4 سم

الوصف:

تتكون هذه النافورة (الصورة رقم 2) من بركة ثمانية مشكلة من ألواح وقوائم رخامية تتصل ببعضها البعض، فرشت أرضيتها ببلاطات رخامية مثلثة الشكل، وهي غائرة عن سطح أرضية الصحن، تتوسطها نافورة تقوم على شكل يشبه المائدة، أما الجذع فهو بسيط وخالي من الزخرفة، على هيئة مزهرية، يتألف من قاعدة مركبة، السفلي منها مربع مشطوف الأركان، والعلوي عبارة عن حلقة دائرية متناقصة لتتسع مع البدن الذي اتخذ شكلا كمثريا ينتهي برقبة مسلوبة تتسع مع حلقة الفوهة.

ترتكز على الجذع قصعة تضيق مع الحافة ثم تتسع مرة أخرى، وهي بذلك تشبه نافورة قصر الداي بالقلعة، يتوسطها تويج مركب، الجزء السفلي منه عبارة عن كتلة مربعة، يعلوها جزء أسطواني، يتوسطه من الأعلى أنبوب معدني لفوران الماء.

12/ النافورة الثانية قصر جنان حسن داي:



الصورة رقم **201**: نافورة قصر جنان حسن داي

اسم المعلم: قصر جنان الداي بابا حسن

موقع النافورة: حديقة القصر

الارتفاع الكلي: 1,:

عمق الحوض العلوي: 3سم

قطر الحوض العلوي: 75سم

ارتفاع الحوض العلوي: 4سم

عرض القاعدة: 35-45-55سم

ارتفاع القاعدة: 1,4:

ارتفاع التويج: 4سم

عرض التويج: 1-15سم

قطر الحوض الخارجي: 2,2:

عمق الحوض الخارجي: 57سم

قطر القاعدة: 16-32سم

الوصف:

تقع هذه النافورة(أنظر الصورة رقم1 2، الشكل رقم 5) بحديقة قصر جنان حسن داي، وهي تتشكل من بركة ثمانية، بنيت بالآجر وبلطت بالبلاطات الخزفية، أما أرضيتها فهي مبلطة بحجر الأردواز، وهي على نفس مستوى الأرضية عكس النافورة السابقة الذكر التي نجدها بصحن القصر، لها قاعدة رخامية مربعة تقوم على قاعدة إسمنتية حديثة، يرتكز عليها جذع على هيئة مزهرية ذو قاعدة مركبة، السفلي منها مربع مشطوف الأركان تعلوه حلقة متناقصة، يرتكز عليها بدن كمثري تعلوه رقبة مسلوبة طويلة تنتهي بحلقتين ثم تتسع مع حلقة الفوهة المنتفخة، ترتكز عليها قصعة تختلف عن النماذج السابقة من حيث الشكل، فهي ضيقة ترتفع حوافها نحو الأعلى على هيئة قدح، حوافها ترتد نحو الأسفل، أما التاج فقد اتخذ شكلا اسطوانيا يتوسطه فوار من الصلب.

13/ نافورة قصر الباي بوهران:



الصورة رقم 202: نافورة قصر الباي بوهران

اسم المعلم: قصر الباي
موقع النافورة: الصحن
الارتفاع الكلي: 7سم
عمق الحوض السفلي: 2 سم
قطر الحوض السفلي: 1,2
ارتفاع الحوض العلوي: 1 سم
سمك الحوض العلوي: 3 سم
قطر الحوض العلوي: 4 سم
عمق الحوض العلوي: 4 سم
قطر القاعدة: 4 سم
ارتفاع القاعدة: 52 سم
ارتفاع التويج: 6 سم
قطر التويج: 6 – 1 سم

الوصف:

تقع هذه النافورة في صحن أحد أجنحة قصر الباي بوهران، وهي ذات شكل(أنظر الصورة رقم 202، الشكل رقم50) متميز عن غيرها من النافورات من حيث بركتها المفصصة التي اتخذت شكل زهرة ثمانية الفصوص، فقد شاع استخدام الشكل الدائري أو المثمن أو المربع أو المستطيل بشكل أقل في غيرها من النافورات، إلا أن نافورة قصر الباي تنفرد بهذا الشكل.

تتكون النافورة من جذع مشكل من قاعدة مركبة، السفلي منها عبارة عن ثلاث حلقات مسطحة ملساء تعلوها حلقة متصاعدة لتتصل بالجزء السفلي من البدن، الذي يبدأ وينتهي بطوق بارز، الجزء العلوي ينتهي برقبة رفيعة تتسع مع الفوهة التي تنتهي هي الأخرى بطوق ترتكز عليه قصعة، واجهتها الخارجية مفصصة من ستة عشر فصا على هيئة زهرة تضيق مع الحافة ثم تتسع، ويبدو أن هذا الجزء كان مزودا بحلقة معدنية يظهر هذا من خلال الصدأ الذي يبدو عليها، وهي بذلك تشبه نافورة قصر الداي بقلعة الجزائر.

أما الواجهة العلوية الخارجية من القصعة، فهي بسيطة خالية من الزخرفة قليلة العمق، حتى أنها تبدو في الوهلة الأولى مسطحة الشكل، وقد زودت بتويج دائري متناقص نحو الأعلى يتوسطه قضيب نحاسي لفوران الماء.

14/ نافورة حمام سيدنا:

اسم المعلم:	حمام سيدنا
موقع النافورة:	قاعة الاستقبال
قطر الحوض السفلي:	2,1
عمق الحوض السفلي:	3 سم
سمك الحوض السفلي:	33 سم
قطر الحوض العلوي:	1,4
عمق الحوض العلوي:	3 سم
سمك الحوض العلوي:	سم
الارتفاع الكلي للنافورة:	1,5



الصورة رقم 203: نافورة حمام سيدنا

الوصف:

يحتفظ حمام سيدنا بمدينة الجزائر بنافورة(أنظر الصورة رقم 203) تتوسط غرفة الاستقبال والاستراحة (المحرس)، تتكون من بركة ثمانية تم تشكيلها بواسطة ألواح رخامية من الخارج فرشت ببلاطات خزفية حديثة من الداخل، وهي على نفس مستوى سطح أرضية الصحن، أما الفسقية فتتكون من جذع يتشكل من قاعدة مربعة مشطوفة الأركان مشكلة شكلا ثمانيا غير منتظم الأضلاع، يعلوها بدن مستدير ينتهي بحلقة مسطحة عريضة، ترتكز على الجذع قصعة مفصصة من الواجهة السفلية، فصوصها تنتهي بشكل رمحي، أما الحافة فهي بسيطة ملساء خالية من الزخرفة.

يتوسط القصعة تويج مركب متناقص، مربع المسقط، قسم إلى ثلاثة أجزاء، الأول أملس خالي من الزخرفة، والثاني تخللت أضلاعه زخرفة مشكلة من إصيص مفصص تخرج منه فروع مورقة تتقاطع فيما بينها متصاعدة إلى نهاية الجزء، بينما الجزء الأخير من التويج فقد تعرض للكسر ولم يتبق منه شيء.

15/ عين جدارية الثكنة:



الصورة رقم 204: عين جدارية بالثكنة السفلى

اسم المعلم:	الثكنة
موقع العين:	قاعة استقبال
الارتفاع الكلي:	2,35 م
ارتفاع الجدارية:	1,53 م
عرض الجدارية:	72 سم
سمك الجدارية:	3- سم
قطر الحوض:	56 سم
عمق الحوض:	2 سم
سمك الحوض:	سم
قطر القاعدة:	4 سم
قطر الجذع:	25 سم

الوصف:

توجد حاليا في مواجهة السلالم الصاعدة للثكنة السفلى، صنعت من الرخام النقي المجزع بالأسود والبني(أنظر الصورة رقم 204)، تتشكل من ثلاثة أجزاء، قاعدة منفصلة عن الحوض اتخذت شكل مربع، ضلعها الأمامي مقوس منتفخ، يتألف من ثلاث حلقات متدرجة يرتكز عليها الحوض، الذي يتشكل من جذع قوامه قاعدة تشبه القاعدة السفلية، يعلوها بدن منتفخ ثم يضيق لينتفخ مرة أخرى وينتهي بنصف حلقة، يرتكز عليها الحوض النصف دائري، حوافه شكلت بعنصر أقواس السهام، واجهاته السفلية الخارجية زخرفت بتسعة فصوص مركبة، أما الواجهة العلوية الداخلية فهي ملساء خالية من الزخرفة.

يعلوا الحوض جدارية على هيئة إطار مركب يشبه إلى حد كبير مرآة، يتشكل من عمودين بقاعدة مركبة متناقصة يعلوها بدن الجزء السفلي منه غطي بورقة الأكانتس، والجزء الأوسط طعم بالرخام البني والأسود المجزع، ينتهي البدن بحلقة يتوجها تاج متأثر بالطراز الكورنثي تعلوه لفائف أيونية تمتد لتشكل زخرفة تشبه حرف "S" اللاتيني، غطي جزؤها السفلي بورقة الأكانتس، وفي الأعلى تنتهي بكتف متزايد تتوجه زخرفة من أوراق الأكانتس، تتشكل من كل جانب من زخرفة حرف "S" اللاتيني مزخرفة بأوراق الأكانتس، تنتهي بورقة عريضة معرقة من الأكانتس متساقطة ومتصاعدة على هيئة تاج.

أما الجزء الأوسط من الجدارية فهو معقود بعقد نصف دائري تتوجه أوراق الأكانتس وعنصر أقواس السهام، يتوسط العقد حشوة من الرخام المجزع بالأسود والبني والأبيض بالتناوب، مشكلة من مضلعين سفلي تتوسطه زهرة الأكانتس الرباعية، والعلوي يتوسطه هلال.

كما يوجد نموذج ثاني في قصر حسن باشا وهو يشبهه إلى حد التطابق إلا في بعض الاختلافات التي تكمن في نوعية الرخام المجزع المستخدم في التطعيم وكأنه من صناعة نفس الورشة (الصورة رقم 205)، بالإضافة إلى أن الجدارية تخلو من الجزء السفلي المتمثل في الحوض المائي، وبنفس المعلم نجد نموذجا آخر يشبهه من حيث التقنيات والعناصر والوحدات الزخرفية ومكوناته، إلا انه يختلف عنه في بعض التفاصيل، كما أن ارتفاع الحوض أصبح قليلا ونقش بشكل أدق من النموذج الموجود بالثكنة، يعلو الجدارية جزء ثالث على هيئة مرآة تتوجها ورقة الاكانتس المعرقة، وهذا غير مستغرب على طراز الركوكو الذي يعتمد بالدرجة الأولى على عنصر المرايا في تنفيذ وحداته وعناصره (الصورة رقم 206).



الصورة205: عين جدارية بقصر حسن باشا(عن بن جدو)



الصورة206: جزء من عين جدارية بقصر حسن باشا(عن بن جدو)

16/ عين جدارية قصر احمد باشا:

اسم المعلم:	قصر احمد باشا
موقع العين:	الصحن
الارتفاع الكلي:	1,2
ارتفاع الجدارية:	1
عرض الجدارية:	74 سم
سمك الجدارية:	سم
قطر الحوض:	5 سم
عمق الحوض:	1 سم
ارتفاع الحوض:	2 سم
سمك الحوض:	سم



الصورة رقم207: عين جدارية بقصر احمد باشا

الوصف:

توجد بجدار الجهة الشمالية الغربية من الطابق الأول من القصر، وهي عبارة عن جدارية مستطيلة الشكل مؤطرة وكأنها برواز(أنظر الصورة رقم 207، الشكل رقم51)، تحتوي على أربعة أزهار من الأكانتس وضعت في أربعة اتجاهات ومراكز مختلفة، السفلية زودت بعين، والجانبيتان تبرز من مركز كل منهما زخرفة تشبه قطعة قماش ذات طيات متعددة على هيئة نصف حلقة في شكل هلال، وهي متساقطة في جانبيها.

أما الحوض فهو شبه دائري مفصص من الداخل والخارج، يتألف من أربعة عشر فصا، بارزا وغائرا بالتناوب، وقد زود بثقب في أسفله بغرض تسريب المياه إلى قنوات الصرف.

17/ حوض قصر أحمد باي:



الصورة رقم 208: حوض بقصر احمد باي

اسم المعلم:	قصر احمد باي
موقع الحوض:	حديقة النخيل
طول الحوض الداخلي:	2
عرض الحوض الداخلي:	1, 6:
عمق الحوض الداخلي:	55سم
سمك الحوض الداخلي:	12 سم
طول الحوض الخارجي:	3,5
عرض الحوض الخارجي:	3,4
عمق الحوض الخارجي:	3 سم

الوصف:

يقع في وسط حديقة النخيل، وهو غائر عن سطح أرضية الحديقة، ذو شكل مربع، يتألف من أربع ألواح رخامية ثبتت ببعضها البعض، الجزء السفلي منه متدرج، زخرفت أوجهه الخارجية بالحفر البارز بزخارف قوامها محارة مركزية على جانبيها تنموا فروع مورقة لولبية متداخلة تتوسطها أزهار سداسية البتلات، وهي منفذة بأسلوب الباروك، أما الجزء العلوي فقد زخرف بصف من عنصر البيضة والرمح يعلوه صف آخر بشكل بارز عنصر الأسنان، ثم تتدرج حافته وتنحني نحو الخارج، أما من الداخل فهي مسطحة خالية من الزخارف، يتوسطها أنبوب معدني فوار(أنظر الصورة رقم 208، الشكل رقم51).

والبركة الرخامية هذه تتوسط حوضا آخر أكبر منها، بلطت أرضيته ببلاطات رخامية مستطيلة الشكل، في حين كسيت جدرانه ببلاطات خزفية حديثة.

18/ حوض قصر حسن باشا:

اسم المعلم: قصر حسن باشا
العمق: 35 سم
الارتفاع: 67 سم
عرض القاعدة: 7 سم
قطر الحوض: سم
السمك: 7 سم



الصورة رقم 209: حوض بقصر حسن باشا

الوصف:

عبارة عن حوض نصف دائري صنع من مادة الرخام المجزع، يرتكز على قاعدة نصف ثمانية تتشكل من أربعة أضلاع، أما الحوض فشكله نصف دائري مضلع، يتشكل من ثمانية تضليعات مشكلة أخاديد بارزة في هيئة بتلات، وينتهي الحوض بفوهة معقوفة ملساء، فتح في أسفل الضلع الخامس فتحة لخروج الماء((نظر الصورة رقم 209).

19/ حوض الفناء بقصر الباردو:

اسم المعلم: قصر الباردو
العمق: 4سم
الارتفاع الكلي: 2 سم
عرض القاعدة: 7 سم
قطر الحوض: 1,2:



الصورة رقم 210: حوض بقصر الباردو

الوصف:

يتألف من جزأين قاعدة وبدن، فأما بالنسبة للقاعدة فهي مفصصة ومفلطحة تتراجع إلى الأعلى وتضيق لتتصل ببدن الحوض، يفصل بينهما طوق محدب أما البدن فيتألف من حوض نصف دائري واجهاته الخارجية تتشكل من خمسة عشر فصا أما من الداخل فمسطح أملس، يعلو الحوض لوح رخامي مستطيل الشكل أفقي يتوسطه صنبور(أنظر الصورة رقم 210).

20/ 3 حمام قصر الباردو:

اسم المعلم:	قصر الباردو
العمق:	3سم
الارتفاع الكلي:	41 سم
قطر القاعدة:	2 سم
قطر الحوض:	67 سم
سمك الحوض:	15سم



الصورة رقم 211: حوض بقصر الباردو

الوصف:

يتميز هذا الحوض بشكله الفريد والجميل على الرغم من بساطته، وهو من الرخام المجزع، يتشكل من قاعدة وبدن أما القاعدة فهي دائرية قصيرة الارتفاع متدرجة ذات رقبة مقوسة هيئة طوق، يرتكز عليها حوض دائري تبرز من جانبين منه ثلاثة أوراق طولية متصلة ببعضها مخروطية معقوفة النهاية، مشكلة في الجزء العلوي شكلا مقعرا نصف كروي يوضع فيه صابون الاغتسال. وتشبه أوراق هذا الحوض الأوراق التي تزين نافورة صحن القصر نفسه، مما يعني أنهما من صنع نفس الصانع(أنظر الصورة رقم 211).

21/ حوض دار بقسنطينة:

اسم المعلم:	دار رقم 16
موقع المعلم	قسنطينة
موقع الحوض:	الصحن
الارتفاع الكلي:	سم
العرض الكلي	53 سم
قطر الحوض:	35 سم
سمك الحوض:	سم
عمق الحوض:	25 سم



الصورة رقم 212: حوض عين بإحدى دور قسنطينة

الوصف:

يوجد بالدار رقم 16 بمنطقة الرصيف حي باب القنطرة بمدينة قسنطينة، وهو مصنوع من الرخام البني المجزع المائل إلى اللون الوردي، يتشكل من ثلاثة أجزاء قاعدة وبدن ولوحة، فأما بالنسبة للقاعدة جاءت مركبة أسفلها مربع تعلوه حلقة دائرية ذات رقبة مسلوبة تضيق ثم تتسع في هيئة كأس يرتكز عليها حوض شبه مربع ضلعه الأمامي مقوس، يتوسط واجهته الخارجية هلال جزؤه السفلي مقوس محدب في هيئة طوق، يعلو الحوض لوحة رخامية تتخذ شكل قاعدة منتفخة تتكئ على دعامة(أنظر الصورة رقم 212).

22/ عين جدارية بقصر مصطفى باشا:



الصورة رقم 213: عين جدارية بقصر مصطفى باشا

اسم المعلم:	قصر مصطفى باشا
موقع العين:	السقيفة الثانية
ارتفاع الجدارية:	6 سم
عرض الجدارية:	54 سم
عرض الحوض:	54 سم
طول الحوض:	54 سم
عمق الحوض:	سم
سمك الحوض:	4 سم

الوصف:

تقع هذه العين الجدارية(أنظر الصورة رقم 213) في آخر السقيفة الثانية بقصر مصطفى باشا، تتكون من جدارية وحوض، الجدارية اتخذت شكلا مستطيلا مؤطرة على هيئة برواز من ثلاث جهات ما عدا السفلية التي تتصل بالأرضية، زخرف الجزء العلوي من الجدارية بزخرفة على هيئة ستارة قماشية مقوسة ذات طيات متعددة، مركبة من جزأين مسدولة من الجانبين تبرز وتتبعث من مركز زهرة الأكانتس، ثبتت من الجانبين بمسامير تشبه إلى حد التطابق مسامير أبواب القصر، مما يجعلنا نرجح أنها من صناعة محلية.

يتوسط الإطار شكل على هيئة عقد بارز زود بزخارف نباتية نفذت بالحفر الغائر، قوامها أغصان رفيعة تنموا من زوايا الأركان لتلتقي في منتصف اللوحة، وتتقاطع لتعاود الصعود إلى أعلى

وتتقاطع مرة أخرى، تبرز من الأغصان فروع رفيعة مورقة ينتهي بعضها بأزهار الياسمين، يتوج الموضوع الزخرفي ككل ثلاثة أهلة، أوسطها تتوسطه الفتحة الخاصة بالعين.

أما الحوض فهو يختلف عن النماذج السابقة، شكله مسطح مستطيل يتوسطه جزء آخر غائر قليلا لا يتعدى 2سم، تتوسطه فتحة خاصة بتسريب المياه إلى قنوات الصرف.

23/ عين جدارية بدار خداوج العمياء:

اسم المعلم: قصر مصطفى باشا
موقع العين: السقيفة الثانية
ارتفاع الجدارية: 67 سم
عرض الجدارية: 62 سم
قطر الحوض: 1,15
سمك الحوض: 13 سم



الصورة رقم 214: عين جدارية بدار خداوج العمياء

الوصف:

توجد هذه العين الجدارية في السقيفة الأولى من214 خداوج العمياء(أنظر الصورة رقم214 الشكل رقم51)، وهي تتصل بخزان يقع خلف الجدارية) والعين وجداريتها مصنوعة من الرخام الأبيض المجزع، تتشكل من جزأين لوح وحوض، بالنسبة للوحة الجدارية شكلها مستطيل معقودة من الأعلى زودت في الجزء العلوي بفتحة بها عين نحاسية محفوظة بقاعات العرض بالمتحف، أما من الناحية الزخرفية فقد زودت الجدارية بزخارف نباتية متأثرة بطراز الرومي، تنمو من مركز واحد وهو موضع العين، حيث تبرز منها نحو الأسفل فروع متساقطة تتفرع منها أوراق ومراوح نخيلية تتخللها تشكيلة من الأزهار، كاللاله وعود الصليب والنرجس محصورة داخل مستطيل، على جانبيها أشرطة نباتية قوامها مراوح نخيلية متصلة ببعضها البعض.

ينموا من نفس المركز السابق فرعان على هيئة أشرطة توجد على جانبي اللوحة تتخذ نفس شكل الأشرطة التي تتألف من المراوح النخيلية إلا أنها أكبر حجما من الأولى، والجزء العلوي من اللوحة مزخرف بفروع نباتية أقرب إلى صورتها الطبيعية، قوامها فروع رفيعة تتفرع منها أوراق طويلة تتخللها أزهار عود الصليب الرباعية.

أما الحوض فشكله نصف دائري يخلو من القاعدة يتصل مباشرة بأرضية السقيفة تتوسط الحوض من الداخل كتلة مربعة يعلوها ويجاورها ثقب خاص بتسريب المياه إلى قنوات الصرف، والحوض بسيط خالي من الزخرفة سواء من الواجهة الخارجية أو الداخلية.

24/ عين قلعة مدينة الجزائر:



الصورة رقم215: عين جدارية بقلعة مدينة الجزائر

اسم المعلم:	قصر الداي
الارتفاع الكلي:	2, 7
العرض الكلي:	1, 7
قطر الحوض:	1,44
عمق الحوض:	25 سم
ارتفاع الحوض:	71 سم
بروز الحوض:	5 سم
سمك الحوض:	1 سم
ارتفاع لوحة العين:	سم
عرض لوحة العين:	سم
ارتفاع الأعمدة:	1,32
قطر العقد:	1,1
سمك العقد:	1 سم
ارتفاع الإطار المعقود:	5 سم
عرض الإفريز:	12 سم
عرض فتحة العين:	7 سم
ارتفاع فتحة العين:	1, سم
سمك 0 1 فتحة العين:	سم
عرض07 1 فتحة العين:	22 سم

الوصف:

تعتبر من أجمل العيون(أنظر الصورة رقم215، الشكل رقم52) التي ما تزال محفوظة بالجزائر خلال العهد العثماني، على الرغم مما تعرضت له من التلف، وهي تقع في الجهة الجنوبية الغربية داخل قلعة مدينة الجزائر خلف الطبانة الرابعة.

تتشكل العين من إطار وحوض وجدارية تعلوها قبة مضلعة، أما بالنسبة للحوض المائي فهو مضلع خماسي، غطيت واجهاته الأمامية بقطع من الزليج، ومن الداخل غطي بصفائح رخامية، زود بلوح رخامي مستطيل الشكل، توسطته زهرة الأكانتس يبرز منها أنبوب نحاسي يمثل العين التي يخرج منها الماء.

يرتكز على جزء من الحوض إطار الجدارية، وهو من النوع المركب، لا يختلف عن أطر فتحات المداخل والأبواب، يتشكل من قاعدة مركبة، السفلي منها مستطيل، والعلوي يتكون من حلقتين، يقوم عليها بدن مزدوج لولبي، يعلوه تاج متأثر بالطراز الكورنثي، يتوسط الحلزونات هلال، ينتهي الإطار بعقد نصف دائري يتشكل من وسادتين مزخرفتان بباقات من الأزهار المتساقطة، ومفتاح يزينه هلال، أما كوشتي العقد فلا تختلفان عما هو معهود، يتوسط كل منهما هلال، وعلى جانبيهما توجد كتلة رخامية مستطيلة زخرفت بباقات أزهار مماثلة لباقات العقد، ويعلو الإطار إفريز متدرج بارز خالي من الزخرفة، وقد غطيت العين كلها بقبة مضلعة.

25/ عين بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية:

اسم المعلم:	مجهول
رقم الجرد:	II.S.25
مكان الحفظ:	المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية
الارتفاع الكلي:	
العرض الكلي:	1,2
الحوض:	مستحدث
ارتفاع لوحة العين:	1,4:
عرض لوحة العين:	72 سم
سمك الجدارية:	1 سم
قطر العقد:	سم
سمك العقد:	1 سم
ارتفاع فتحة العين	36 سم



الصورة رقم216: عين جدارية محفوظة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية

الوصف:

توجد هذه العين(أنظر الصورة رقم216) في حديقة المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بمدينة الجزائر، وهي عبارة عن حوض نصف دائري غائر في الأرضية، يعلوه لوح جداري، الجزء السفلي عبارة عن قاعدة متدرجة، أما العلوي فيحيطه إطار من أربع جهات، زود في الجزء السفلي بعين نحاسية تبرز من مركز زهرة الأكانتس، تعلوها زهرة عود الصليب بتلاتها متساقطة، يليها تويج يتشكل من أوراق رمحية، يخرج منه فرعان مورقان شديدا الاستطالة من الأكانتس متساقطة حلزونية النهاية، تنتهي بأزهار الياسمين، يتوسط نقطة انفصال الفروع برعم يتوجه هلال.

واللوح ينتهي بإفريز مركب، السفلي عبارة عن لوح مسطح مزخرف على هيئة بائكة من تسع عقود، أما العلوي فبارز متدرج وخالي من الزخرفة.

تؤطر الجدارية بلاطات خزفية حديثة، يحيط بها إطار، الجزء السفلي(القائمين والكتف) منه حديث، بينما العلوي أصلي وهو من الرخام، عبارة عن عقد نصف دائري، يتشكل من ثلاث فقرات زخرفت بزخارف الرومي التركي، قوامها عناصر نباتية يبدأ موضوعها الزخرفي بفروع رفيعة تتصل ببعضها البعض، مشكلة عناصر لوزية تتوسطها زهرة القرنفل أو اللاله يفصل العناصر اللوزية أزهار خماسية البتلات، والفقرة الوسطى تتوسطها زهرة شديدة التحوير كبيرة شبه مجسمة مركبة بتلاتها لوزية، وهذا الإطار لا يختلف من حيث عناصر زخارفه وطريقة تركيبها عن زخارف أطر دار عزيزة.

26/ عين بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية:



الصورة رقم217: عين جدارية محفوظة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية

اسم المعلم:	مجهول
رقم الجرد:	II.S.257
الموقع:	المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية
الارتفاع الكلي:	2,3
العرض الكلي:	1,36
قطر الحوض:	:1,34
بروز الحوض:	5 سم
سمك الحوض:	16 سم
ارتفاع لوحة العين:	:1,3
عرض لوحة العين:	سم
ارتفاع القائمين:	1,52
عرض القائمين:	1 سم
قطر العقد:	1
سمك العقد:	1 سم
ارتفاع الإطار المعقود:	:2,17
ارتفاع فتحة العين:	34 سم
سمك الإطار:	1 سم

الوصف:

توجد العين(أنظر الصورة رقم217) بحديقة المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، وهي تتشكل من لوح رخامي مستطيل، يرتكز على لوح آخر من نفس الشكل، وضع بطريقة أفقية على هيئة قاعدة، يتوسطه شكل يشبه المزهرية ذات قاعدة وبدن منتفخ ينتهي برقبة ضيقة، والجزء العلوي يؤطره شريط زخرفي من ثلاث جهات، قوام زخارفه أغصان ملتوية تشكل دوائر تحصر بداخلها أزهار كف السبع، تتفرع عن الأغصان فروع مورقة ومراوح نخيلية، تنتهي أغلبها بعناصر حلزونية، في حين الجزء الأوسط من الجدارية يوجد في الجزء الأسفل منه مربع تتوسطه زهرة الأكانتس، تبرز من مركزها عين نحاسية، يعلو المربع مستطيل على هيئة إطار بعقد مدبب قوامه إصيص مفصص يرتكز على هلالين، تخرج من الإصيص شجيرة تتفرع منها أغصان تلتف

بشكل لولبي متقاطعة متداخلة فيما بينها، مشكلة دوائر تتوسطها أزهار كف السبع، والشجيرة تنتهي بشكل لوزي في قمتها هلال على جانبيه زهرة كف السبع ثمانية البتلات.

وقد أحيطت الجدارية ببلاطات خزفية حديثة يحف بها إطار رخامي لا يختلف في شكله وتكوينه عن أطر الأبواب الموجودة في المباني، وفي الجزء الأسفل من الجدارية نجد حوض رخامي نصف دائري، يغور في الأرضية لا يظهر منه الشيء الكثير حيث غمرته الأتربة.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجزائر 2 معهد الآثـار

الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني
دراسة أثرية فنية

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية

الجزء الثاني

إعداد الطالبة: تحت إشـراف:

زهيرة حمدوش أ.دة/خيرة بن بلة

لجنة المناقشة:

أد/ عبدالحق معزوز.....رئيسا

أدة/ خيرة بن بلة.....مقررا

دة/ هجيرة تمليكشت.....عضوا

دة/ رفيقة تومي.....عضوا

د/ العمري يحياوي.....عضوا

السنة الجامعية

2017/2016

القسم الرابع
البلاطات الخزفية

الفصل الأول

مواد وتقـ يات الصناعة والزخرفة

أولا: تعريف البلاطات الخزفية:

تتشكل البلاطات الخزفية لغة من كلمتين، فأما بالنسبة للأولى فهي مأخوذة من فعل بلط، وبلط الدار(بفتح الباء وتشديد اللام وفتحها): فرشها بالبلاط أو الآجر، وبلط الحائط: سواه وجعله أملسا، والبلاط: كل شيء فرشت به الدار من حجر ونحوه، وبلاط الحاكم: حاشيته ومجلسه وقصره، وبلاط الأرض: وجهها أو الصلب وكل مستو أملس منها[1].

أما الخزف فهو لفظ مضاف إلى البلاطات للدلالة على نوع المادة التي صنعت منها، ويقصد به: ما صنع من الطين وعولج حراريا، أي سوي بالنار فصار فخارا، واكتسب صفة المتانة والصلابة، والخزف وحدته خزفة، كما انه لفظ يطلق على الجرار وما شابهها[2].

أما اصطلاحا فهي عبارة عن بلاطات خزفية صنعت من عجينة طينية مسامية قابلة للنفاذ، يغطى سطحها الخارجي بطلاء زجاجي، يقوم بسد المسامات الموجودة بها، ويمنع تسرب السوائل منها واليها، ويزيدها صلابة وتماسكا ولمعانا وجمالا، فضلا عما كان ينقش ويرسم عليها من زخارف متنوعة، وهي ذات أشكال ومقاسات مختلفة، منها البلاطات المربعة والمستطيلة والسداسية والنجمية السداسية أو الثمانية الأطراف والمتعامدة وغيرها من الأشكال، وقد كانت عادة ما تستخدم في تكسية بعض أجزاء العمائر والمباني على اختلاف أنواعها[3].

وقد تعددت أسماء البلاطات الخزفية حسب تعدد المناطق والأقاليم التي صنعت فيها، ولعل من أهم تلك التسميات نذكر ما يلي:

قاشاني: نسبة إلى مدينة قاشان بإيران والتي كانت مشهورة بهذه الصناعة.

القاشي أو الكاشي: كما يسمى في العراق حاليا، ويرجح أن اللفظتين محرفتان من قاشاني إلى كاشي أو كاج، والتي تعني الزجاج.

---

[1])- رزق (محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص36. انظر أيضا: نوار (سامي محمد)، الكامل في مصطلحات العمارة الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002) 25-26.

[2])- ابن منظور(محمد)، المصدر السابق، ج9) 67.

[3])- رزق (محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص219. انظر أيضا: الباشا (حسن): موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، أوراق شرقية للطباعة والنشر، بيرت- لبنان، 1990) 2) 144. خليفة (ربيع حامد)، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص19.

القاني: عرفت بهذا الاسم داخل مصر وجنوبها[1].

الزليج: أطلق هذا الاسم باسبانيا وشمال إفريقيا، أما أصل التسمية فهناك من ينسبها إلى اسبانيا، ترجع إلى كلمة "Azulézo" وتعني اللون الأزرق، وهي الكلمة التي وردت في القاموس الاسباني بعبارة "Azzulicha " أي الزليجة، وهي من أصل عربي[2].

غير أن القواميس العربية القديمة تعطي لنا تعريفا مخالفا لهذه الكلمة، ونجدها بالصيغة التالية: يزلج، زلجا، وزليجا: أي زلق، والتزليج تعني التزليق، والزليج أي مكان دحض، أي زلجت رجله وزيحت، والزليج هو الصخر الأملس، لأن الأقدام تنزلق عنه، فالصخور الملساء تشبه بطبيعتها البلاطات الخزفية الملساء[3].

وهناك من يرى أن الكلمة ما هي إلا تحريف للفارسية عبر العبرية للفظة "لازورت" الحجر النادر، الذي أعطى لونه بشكل مسيطر على الخزف الإسلامي في أكثر الأماكن على مر العصور[4].

الزليزلي: عرف بهذا الاسم في شمال مصر بدمياط ورشيد، ولعلها تحريف لكلمة "الزليج" المصطلح الذي انتشر في المغرب والأندلس، وانتقلت الكلمة مع المغاربة الذين استقروا بمصر وكان لهم دور كبير في تكوين مدرسة محلية لصناعة البلاطات الخزفية بمصر بداية من النصف الثاني من القرن 18م/12هـ، والملاحظ أن هذه التسمية لم تنتشر إلا في المناطق الشمالية من مصر، في حين كان يعرف في داخل مصر وجنوبها بـ "القاني" أو "القاشاني"[5].

ومما هو جدير بالذكر أن كلمة خزف بالعربية هي المرادف لكلمة سيراميك "Céramique" بالفرنسية التي ترجع إلى الأصل اليوناني كيراموس "Céramos" الذي يعني مصنوع من طين، أو

---

[1])- مرزوق(محمد عبدا لعزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، المرجع السابق، ص76-77. انظر أيضا: غالب (عبد الرحيم)، المرجع السابق، ص159al160.

[2])- غالب (عبد الرحيم)، المرجع السابق، ص159.

[3])- بن بلة (علي) والمقراني (محمد عزيز): « دراسة تصنيفية للبلاطات الخزفية بالمتحف الوطني للآثار ») حوليات المتحف الوطني للآثار، الجزائر، 1994، العدد الرابع، ص12.

[4])- غالب (عبد الرحيم)، المرجع السابق، ص53.

[5])- خليفة(ربيع حامد)، البلاطات الخزفية التركية في عمائر القاهرة العثمانية دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الفنون الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1977/1397) 143-144.

كيراميون"Céramion" ومعناه إناء من طين أو كيراميرا "Cérameira" ومعناه فن الخزف[1]، أما إذا قمنا بترجمة مرادف البلاطات الخزفية إلى نفس اللغة، فالترجمة تكون " les carreaux de faïence"، ويحتمل أن تكون كلمة "Faïence" مشتقة من اسم مدينة فينزا "Fayenza"، وهي مدينة ايطالية اشتهرت بصناعة الخزف في أوربا في ما بين القرنين 15-17م[2].

وقد اعتمد في الدراسات الحديثة بعض من هذه التسميات، كالزليج، والقاشاني والبلاطات والمربعات الخزفية، ومن الدراسات من جمعت بين مصطلحين مثل "بلاطات القاشاني" "تربيعات القاشاني"، وإذا نظرنا إلى مصطلح القاشاني أو الزليج فهما مصطلحان محليان، فالأول ارتبط أكثر بالمشرق الإسلامي عامة وإيران خاصة، أما الثاني فكان مستعملا في بلاد المغرب والأندلس.

أما مصطلح التربيعات والمربعات، فالمعروف أن البلاطات الخزفية أخذت أشكالا مختلفة، مربعة ومستطيلة ونجمية ومضلعة وغيرها، ومصطلح مربعات غير جامع لكل هذه الأشكال، ومن ثم فإننا نرى بأنه لا يصلح لأن يعمم ويطلق على جميع أنواع البلاطات الخزفية.

وعلى الرغم من أن دراستنا تشمل البلاطات الخزفية في قسنطينة التي هي مدينة من مدن الجزائر، وأن مصطلح الزليج هو الذي كان شائعا في المنطقة وبلاد المغرب كله، إلا أننا آثرنا استعمال مصطلح "البلاطات الخزفية"، فهو الأكثر استعمالا واعتمادا في الدراسات الأثرية وأنه غير مرتبط بمكان ولا زمان، فضلا عن كونه المصطلح الذي يتطابق لغويا أكثر من غيره على هذه الصناعة.

[1])- الخراز (عزوز)، صناعة الخزف: الطين والعجينة، بنزرت، تونس، ج1: 2004 0 175. عيساوي (زهرة)، مربعات الخزف في الفترة العثمانية بالجزائر، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007, ص8. أو: AISSAOUI.Z, Les Carreaux Des Faïences à l'époque Ottomane en Algérie, Edition Berzakh, Alger, 2003, P8.

[2])- عيساوي (زهرة)، المرجع السابق، ص8.

ثانيا/ مجالات استعمال البلاطات الخزفية:

لم يلجأ الإنسان إلى هذا النوع من التكسيات الجدارية عفويا وإنما كانت تقف وراءه عدة دوافع واعتبارات، فالبلاطات الخزفية لها القدرة على حفظ الحرارة، حيث تخزن حرارة الشمس في الشتاء خلال النهار لتبثها ببطء أثناء الليل، و في الصيف تساعد على تبريد المساحة المتواجدة فيها، وإذا كانت الكسوات الخزفية في الجدران أو الأرضيات غير معرضة لنور الشمس فإنها تحافظ على البرودة.

كما أن جدران المباني وأرضياتها تتعرض للماء أو الرطوبة، وهو ما يؤثر سلبا على ديمومتها واستمراريتها، وتأخذ في التداعي والتآكل، ومن ثم تم اللجوء إلى استعمال البلاطات الخزفية لما لها من خاصية تجعلها مقاومة للماء والرطوبة.

ولا تتعرض الجدران والأرضيات إلى هذا الخطر فحسب، فهناك خطر آخر وهو الخدوش والصدمات التي تلحق بها من خلال الكراسي والطاولات وغيرها من الأثاث، إلا أن وجود البلاطات الخزفية يمنع من تأثر الجدران، فهي بالنسبة لها عازل للرطوبة وواقي من الخدوش والصدمات.

ومن ميزات البلاطات أنها سهلة التنظيف، حيث بالإمكان استعمال اسفنجة رطبة أو أي ممسحة غير خشنة وغسلها بالماء، وحتى إذا بقيت مدة طويلة ولم تنظف فانه من السهل إزالة ما علق بها من أوساخ بنفس الطريقة السابقة[1].

وفضلا عن هذه الأهمية الوظيفية البالغة في استعمال البلاطات الخزفية فان هناك دور آخر لا يقل أهمية عما سبق، وهو الدور الجمالي الذي تلعبه في إضفاء منظرا فنيا جماليا ترتاح له النفوس، وتقوي فيهم الإحساس والذوق الفني[2]، وهي بذلك تستجيب لطبيعة النفس البشرية، التي فطرها الله سبحانه وتعالى على حب الجمال والأناقة في ذات الإنسان وما يحيط به.

ولهذه الأسباب وغيرها عمل الإنسان منذ الفترات القديمة على تكسية مبانيه بهذه البلاطات، وقد نوع في مجالات وأماكن استعمالها في المباني والعمائر بأنواعها، حيث كانت تكسى بها جدران المباني المدنية ككل، والأقسام السفلية منها، والأفاريز التي تعلوا عقود الأروقة المحيطة بالصحن،

[1])- الرباعي(احسان عرسان)، جداريات الجامع الأموي دراسة تحليلية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1- 2002 48. انظر أيضا: الرباعي(احسان عرسان): « القاشاني في الجامع الأموي بدمشق بين العلم والفن »: مجلة جمعية الآثاريين العرب، العدد الثالث، 2002/1433 3.

[2])- الرباعي(احسان عرسان)، جداريات الجامع الأموي، المرجع السابق، ص49. انظر أيضا: الرباعي(احسان عرسان): القاشاني في الجامع الأموي، المرجع السابق، ص4.

وعلى شكل أطر تحيط بالأبواب والشبابيك، كما كانت تستخدم في شكل لوحات تزخرف حدائق القصور وأفنيتها، وزينت بها المآذن والقباب، وزخرفت بها التجاويف الداخلية للمحاريب والأضرحة وغيرها[1].

وخلال العهد العثماني كان الفنان يفرق بين البلاطات التي تستعمل داخل المبنى والتي تستخدم في كسوة واجهاته الخارجية، ففي الأولى حرص على أن تكون الوحدات الزخرفية صغيرة الحجم، والألوان فيها هادئة ترتاح لها النفس، وفي الثانية حرص على أن تكون الوحدات الزخرفية كبيرة الحجم، والألوان فيها زاهية براقة، لا تفقد تأثيرها إذا نظر الإنسان إليها من مسافة بعيدة[2].

[1])- عبدالحافظ(عبدالله عطية)، دراسات في الفن التركي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 2007 2 375.

[2])- ماهر (سعاد محمد)، الخزف التركي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، جمهورية مصر العربية، 1977/1397 2 635 انظر أيضا: حسين (محمد إبراهيم)، الخزف الإسلامي في مصر، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة، 1984 2 765.

ثالثا/ طبيعة المواد الأولية:

تشترك جميع المنتوجات الطينية الفخارية والخزفية منها سواء أكانت أواني أو بلاطات خزفية، في عملية تحضير الطينة والتقنيات المتبعة في صناعتها وحرقها، إلا بما تعلق ببعض التفاصيل الصغيرة، حيث تتطلب عملية التركيب الحصول على الطينة المناسبة أولا.

لقد اختلفت الطينة من ورشة إلى أخرى، ومن منطقة إلى منطقة، ومن قطر لآخر، حيث تتغير وتتطور تبعا لاختلاف التربة الخامة، ومن حيث الجودة واللون، كما اختلفت من عصر لآخر، ومن ثم فان الطينة قد تفيد أحيانا في التعرف على المكان الذي صنعت فيه وتنسب إليه.

لقد عمل الإنسان عبر الفترات التاريخية على الحصول على أجود أنواع الطينات، إذ لم يكتف بالطينة الطبيعية غير الجيدة، بل لجأ إلى استخدام طينة صناعية مؤلفة من عدة مواد، تتوفر فيها خصائص وميزات تفتقد في الطينة الطبيعية، رغبة منه في الحصول على أجود أنواع التحف الخزفية، التي لا تنكسر بسرعة[1].

وعموما تتكون الطينة من مركبات وجزيئات متبلورة دقيقة للغاية، ومجموعة من المعادن كالسليكا والالومينيوم، وكميات مختلفة من الحديد والمنغنيز، بالإضافة إلى كميات قليلة من عناصر أخرى وشوائب(بقايا عضوية متحللة)، حيث تساعد الاكاسيد المعدنية في تسهيل عملية الصهر في درجات حرارية منخفضة، كما تعمل على التحول من حالة اللدونة إلى حالة التجمد والصلادة، وتتأثر أيضا الطينة بالألوان الناتجة بعد الحرق بفعل هذه الاكاسيد خاصة اوكسيد الحديد والكالسيوم والمنغنيزيوم[2].

1- الطينة أنواعها وتراكيبها:

أ- الطين:

وحدته طينة، والجمع طينات وأطيان، وهو عبارة عن تسمية عامة تطلق على أنواع مختلفة من المعادن الطينية، مثل الكاولينات والاليث، وهي مواد ترابية دقيقة الحبيبات، عندما يضاف إليها الماء تتحول إلى عجينة لزبة(Pâte Plastiqui) متماسكة الأجزاء وقابلة للتشكيل، وإذا جفت تتحول

[1])- ماهر (سعاد محمد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص9.

[2])- عوض (محمد احمد)، ترميم المنشات الأثرية، دار نهضة الشرق، القاهرة، ط1- 2002 . 101.

إلى صلصال، فإذا سخنت في درجة الاحمرار تتحول إلى فخار أو خزف يرن من صلابته مع الفقدان التام لخاصية اللازبية والتحلل في الماء[1].

والطين من المواد التي ورد ذكرها في القرآن الكريم عدة مرات، ففي الآيات التالية نلاحظ إن الله عز وجل استعمل الطين لخلق آدم أبو البشر، حيث ورد في الآية الثانية من سورة الأنعام قوله سبحانه وتعالى: **{هُوَ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن طِينٍ}**، وفي الآية 12 من سورة المؤمنين قوله أيضا: **{وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِن سُلَالَةٍ مِّن طِينٍ}**: وفي الآية 11 من سورة الصافات **{إِنَّا خَلَقْنَاهُم مِّن طِينٍ لَّازِبٍ}**.

وفي آيات أخرى يبين الخالق سبحانه وتعالى انه لم يستعمل الطين كما هو، بل حوله إلى عجينة لزبة، بعد خلطه بالماء، ثم إلى حمأ مسنون، والمقصود بالحمأ الطين الأسود المنتن لطول مخالطته بالماء، أما كلمة مسنون، فهي تعني الممس أو المصبوب.

وتوجد الطين في الطبيعة بشكل عام على هيئة ترسبات، حيث تتميز عن بعضها البعض بفضل ما تتصف به من خواص فيزيوكميائية التي تجعلها متعددة الاستخدامات، ومن خلالها يمكن التحكم في خواص المنتوجات الخزفية بدرجة واسعة[2].

ومن النادر أن نجد الطينة الطبيعية بحالة نقية، بل تحتوي عادة على مكونات أخرى تسمى بالشوائب وهي المسببة لبعض الخواص غير المرغوبة في الطينة والتي تحدد نوعيتها، فالطينة البيضاء تكون بيضاء أو صفراء أو حمراء حسب ما تحتويه من مواد صبغية، ويقال الطينة رملية أو جيرية أو كاولينية حسب زيادة نسبة الرمل الجير أو الكاولين فيها، ويقال أنها ضعيفة أو قوية وعادية حسب ما تحويه من مواد خشنة[3].

ب/ أنواع الطينة:

ب-1/ الطينة البيضاء:

تعتبر من أحسن وأجود أنواع الطينة المستخدمة في الصناعة الفخارية والخزفية عموما، وهي تتكون من ثلاث مواد على العموم، مواد مرنة، ومواد خشنة، وعناصر مصهرة، غير انه لا توجد في الطبيعة طينة نقية صالحة للاستعمال، أي مشتملة على المواد الثلاث إلا في القليل النادر[4].

---

[1])- عوض (محمد احمد)، المرجع السابق، ص43.

[2])- الخراز (عزوز)، المرجع السابق، ص43-57.

[3])- عوض (محمد احمد)، المرجع السابق، ص94.

[4])- ماهر (سعاد محمد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص46.

والطينة البيضاء تربة نارية، تتكون من مجموعة من الصخور الطينية (الرواسب) على درجة عالية من النقاوة، فهي تكاد تكون خالية من الشوائب، أهمها الطين الصلصالي والطين الصفحي[1]) وهي تتكون من حبيبات جد دقيقة[2].

وهذه الرواسب الطينية نجدها على ضفاف ومصبات الأنهار، كما تتكون على قاع البحار، والمنحدرات القارية على عمق أكثر من 200م، إلا أن الرواسب الطينية تتكون أساسا من معادن الصلصال مثل الكاولينات والمنتموريلينات[3]، بالإضافة إلى معادن أخرى، أهمها الكوارتز والميكا واوكسيد المنغنيز، وبعض البقايا الحيوانية والنباتية المتحللة أو المتفحمة، وان زادت في الرواسب الطينية نسبة كربونات الكالسيوم، الطينة الناتجة صلصالا جيريا، أما إذا ارتفعت نسبة الكوارتز فتصير طينة رملية(الطفل)، والرواسب الطينية التي تقل فيها نسبة المواد الجيرية أو الطينة الصفراء و القلويات فتتميز بتحملها لدرجة الحرارة العالية والتي تصل إلى 200° مئوية، لهذا يطلق على الطينة البيضاء بالطينة الحرارية[4].

كما تمتاز بقوتها ومقاومتها للمؤثرات الطبيعية، حيث نجد درجة الانكماش في القطع والتكوينات الخزفية ضئيلة جدا، إذ لا تتعدى ثمن الحجم الأصلي تحت درجة حرارة 1000° مئوية، فهي بذلك تخلو من التصدعات والتشققات إن لم تكن منعدمة تماما[5].

والمعروف عن هذه الطينة أنها بيضاء، إلا أن لونها قد يميل نحو الاحمرار أو الاصفرار أو الاخضرار، لاحتوائها على نسب من الشوائب لمواد ملونة.

وفي غالبية الأحيان يجعل من هذه الطينة سائلا أبيضا، لطلاء بعض القطع والتكوينات الخزفية من الطينة الحمراء لإخفاء عيوبها.

---

[1])- ينتج الطين الصفحي والصلصالي عن انحلال الصخور الفلسفاتية(الجرانيت) الذي يعثر عليه كوما وطبقات رسوبية مختلفة الألوان، والطين الصفائحي نوع من أنواع الصخور الجيرية السيلسية. انظر: عوض (محمد احمد)، المرجع السابق، ص94.

[2])- PEIFFER.J.G, L'art des céramiques une histoire complète des techniques, Turin, 2000, P16-17.

[3])- وهو معدن تتشبع به التربة، يمتاز بقدرته الفائقة لامتصاص مقادير كبيرة من الماء يصل في بعض الأحيان إلى 66%.

[4])- عوض (محمد احمد)، المرجع السابق، ص94.

[5])- عقاب (محمد الطيب)، الفخار والأواني الفخارية الإسلامية، دراسة تاريخية فنية مقارنة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984 . 261-27. انظر أيضا: آلن (جي دبليو)) «رسالة ابي القاسم في صناعة الخزف الإسلامي»، ترجمة محمد بن عبدالرحمن راشد الثنيان، عن: مجلة ادوماتو، العدد الخامس، السنة 2002 ، 105.

ب-2/ الطينة الحمراء:

هي تعتبر من الطينات الزراعية المتواجدة في كل مكان من الطبيعة، فهي قريبة من سطح الأرض، ويمكن الحصول عليها بسهولة، وذات قدرة ضعيفة لاحتمال درجة الحرارة العالية، نجدها على شكل ترسبات في الوديان والسهول والمنخفضات، كما تتميز بلونها المحمر، لاحتوائها على نسب عالية من الحديد، كما يخلط معها في بعض الأحيان الطينة الجيرية لإكساب سطح المنتوجات النعومة.

والطينة الحمراء من الطينات المطواعة واللدنة، ومن أنواع الطينات الغضارية الطرية الشبيهة بالصلصال اللدن، لكنها أكثر واشد لدونة وأسهل في الذوبان، كما تعتبر من الطينات الخشنة لاحتوائها على كميات معتبرة من الرمل، وعلى نسب عالية من الشوائب المتنوعة، لذا فإن التكوينات والقطع المصنوعة من هذه الطينة تتميز بالمسامات الكثيرة.

وللتقليل من هذه المسامات، وسمك بدن الأوعية، وللحصول على قطع متقنة، وعلى درجة كبيرة من المتانة والتماسك، يلجأ الصانع في الغالب إلى إضافة كميات قليلة من الرمل الكلسي، أو رمال الكوارتز الناعم(سيليسة متلبورة شفافة)، باعتبارها على درجة عالية من النقاوة، وبذلك يعطيها تماسكا أكثر عند تسويتها في الفرن، بحيث تكون نسبة التشقق فيها قليلة[1].

وقد تتأثر ألوان الطينة(العجينة) الناتجة عن الحرق بوجود كميات مختلفة من الحديد والكالسيوم ونسبة اوكسيد المنغنيزيوم، لذلك يمكن تقسيم هذه الطينة إلى نوعين رئيسين: طينة جيرية وطينة غير جيرية، فهذه الأخيرة تحتوي على معدن الفلذسبات واوكسيد الحديد، حيث تتواجد الاكاسيد بنسبة تتراوح بين 2 إلى 25% في تركيب الطينة(العجينة)، لتظهر بعد الحرق باللون البرتقالي المصفر أو الأحمر الوردي أو الأحمر، بينما الطينة الجيرية فتحتوي على نسبة 10% من كربونات الكالسيوم، الذي ينتج عنه عند الحرق اللون البني المصفر أو اللون الأصفر الداكن[2].

ب-3/ الطينة العادية:

وهي لا تختلف كثيرا في مكوناتها عن الطينة الحمراء، من صفاتها أنها تتلون باللون الأبيض أو الرمادي قبل تعرضها للنار، لتتخذ بعد الحرق اللون البني الفاتح، الذي يميل نحو الاصفرار،

[1])- عقاب (محمد الطيب)، الفخار، المرجع السابق، ص24.22.

[2])- عوض (محمد احمد)، المرجع السابق، ص101- 101.

والطينة العادية تستخرج من باطن الأرض، حيث يصل عمقها إلى 10 أمتار في المتوسط، وهي من النوع القشري التي تتحلل بسهولة عند نقعها بالماء.

كما أن هذا النوع من الطينة تضاف لها في غالبية الأمر بعض العناصر الأخرى، كالرمل الصيواني الذي يعتبر من حصى السواحل البحرية، حتى يكسب القطعة نوعا من الصلادة والمتانة، ويكسبها أيضا قابلية كبيرة لتحمل درجة عالية من الحرارة[1].

ج- تراكيب الطينة:

تتكون الطينة في الغالب من مجموعة من المكونات أساسها الرمل والحديد والجير والجبس بالإضافة إلى مجموعة من المعادن والأملاح والمواد العضوية، فأما بالنسبة إلى الجير والجبس فقد سبق وان اشرنا إليهما[2]، بينما نقم فيما يلي خصائص المكونات الأخرى:

الرمل: غالبا ما نجده في الطينات الصفراء المستخدمة في صناعة البلاطات الخزفية والآجر على هيئة معدن الكوارتز ($sico_2$) بنسب تصل إلى 60%، حيث يعمل على التقليل من لازبية الطينة وقدرتها على الربط، لذا يتعذر استخدامها وحدها.

الحديد: يوجد الحديد في الطينة على هيئة متحدة ومختلفة، وبنسب قد تصل إلى 7%، وهو الذي يكسب الطينة بعد التسوية ألوانا تتراوح بين الأصفر والبني والوردي والأحمر، وتتأثر هذه الألوان بكمية الكربونات التي تعمل على تبييضها.

كما يمكن أن تتأثر هذه الألوان بالجو داخل الفرن عند درجة حرارة اقل من 900° مئوية، فيعمل الجو المختزل على تحويل اوكسيد الحديديك(Fe_2O_3) ذو اللون الأحمر إلى اوكسيد الحديدوس (FeO) ذو اللون الأصفر، وتتميز الطينات الحديدية بشدة نعومتها، وقوة تماسكها، وارتفاع لازبيتها، وانخفاض درجة انصهارها[3].

وكما سبق وان ذكرنا فان الطين يتكون من مجموعة من **المعادن** والتي تعرف باسم معادن الطين، وهذه المعادن تتكون أساسا من اتحاد اوكسيد سيليكات الالومنيوم المائية، والتي تخلط في

---

[1])- عقاب (محمد الطيب)، الفخار، المرجع السابق، ص020 21. لمعلومات أكثر حول مختلف أنواع الطينة انظر:
MELLITI.C.W, la Céramique Emaillée de Qualdine, DEA, Département d'Histoire , Université de Tunis I, 2000-2001, P10-12. PEIFFER.J.G, op-cit, P16-75.

[2])-انظر الصفحة 16الى 20 من البحث.

[3])- نفسه، ص70.

الغالب مع كميات صغيرة من أملاح وقلويات واو كسيد الحديد ومعادن أخرى كالكوارتز (الرمل) والجير والجبس والفلذسبات، وكذلك مواد فحمية وعضوية، وفيما يلي أهم معادن الطين انتشارا في الطبيعة:

معدن الكاولينيت: 2SIO2 A12O32H2O

معدن المنتوريونيت: ASIO2A12O3H2O+NH2O

معدن الهالوازيت: 2SIO2AI2O3H2O+2H2O

معدن الايليت:2SIO2A12O3H2O+NH2O

يعتبر معدن الكاولين[1] ذو اللون الأبيض من أرقى الأنواع، وقد يكتسب اللون الرمادي أو البندقي تبعا لنوع الشوائب المرافقة له، وغالبا ما يوجد على هيئة كتل طينية متماسكة أو هشة تحت طبقات الفحم، كما انه يتميز باحتماله درجات الحرارة العالية بسبب خلوه بشكل نسبي من الكالسيوم والقلويات والحديد.

أما معدن الاليت فهو أكثر شيوعا في الطبيعة، تحتوي طينته على كمية معتبرة من الرمل والجير والجبس والكبريت واوكسيد الحديد الذي يكسبها لونا يميل نحو الاصفرار والبني، كما يطلق على هذا النوع من الطينات اسم الطفل.

وفي جميع الأحوال، فإن المعادن الطينية تختلف عن بعضها البعض بفضل اختلاف مكوناتها الكيماوية والطبيعية[2].

2- تحضير الطينة:

لقد تعددت واختلفت طرق إعداد وتحضير طينة البلاطات الخزفية، فلا يمكن القول أن هناك طريقة معينة يجب إتباعها للحصول على عجينة جاهزة وصالحة للعمل، وفي كل الحالات فهي تتطلب صفاء اقل نسبيا من تلك التي تصنع منها الأواني الخزفية، غير أنها تخضع إلى نفس المراحل المتبعة في تحضير الطينة الخاصة بالأواني، مرورا بمرحلة جمع المادة الأولية والمتمثلة في الطينة، وتنقيتها من العناصر العالقة بها، والغربلة، ثم العجن، بالإضافة إلى عمليات جانبية أخرى.

[1])- اشتق من كلمة صينية(KAOLINE) وهي اسم تل بالصين حيث يوجد المعدن.

[2])- الخراز (عزوز)) المرجع السابق، ص56 . انظر ايضا: عوض (محمد احمد)، المرجع السابق، ص 72-676 118-6125 165-178. MELLITI.C.W, op-cit, P10-12

فان كانت الطينة طبيعية غير مخلوطة، فإنها لا تحتاج إلى أكثر من تصفيتها وتنقيتها من الشوائب وغسلها وتخميرها، لتصبح طينة متجانسة صالحة للعجن والاستخدام الفني، وهذا النوع من الطينة لا يوجد في الطبيعة إلا في القليل النادر كما سبق وان اشرنا إليه[1]، بينما الطينة غير الطبيعية أي الطينة الصناعية فيدخل في تركيبها مواد أخرى مضافة من أتربة رملية وسيليسة ومواد عضوية، وفي حالة ما إن كانت نسبة الكلس بها عالية يضاف إليها الصلصال الصافي حتى تصبح صالحة للاستخدام[2].

يتحول الطين إلى مادة لازبة عند خلطه بكميات قليلة من الماء، حيث تتكون عجينة لزجة(علكة) تكون مطاوعة للتشكيل بتأثير الضغط، لكن دون حدوث أي تمزق أو تشقق بها، وتظل على الدوام ثابتة ومتماسكة محتفظة بشكلها[3].

وفيما يلي نحاول عرض بعض الطرق المألوفة والمعروفة في تحضير الطينة:

تقوم العملية على كسر وتحطيم القطع الطينية الضخمة المستخرجة من أعماق الأرض إلى قطع دقيقة، عن طريق سحقها ودكها بواسطة عصا غليظة، أو عن طريق مطرقة خشبية ذات رأسين من النوع الكبير حتى نتحصل على طينة ترابية دقيقة نوعا ما.

و بعد الكسر تأتي الغربلة، وهي تحتاج إلى غربال لتصفية التربة قبل وضعها ونقعها في أحواض مائية كبيرة، و إذا ما تبقت بعض الأجزاء غير المنكسرة يعاود العامل نفس العملية[4].

ويمكن أن تدعم الطينة الصناعية بمخلوط من الطينات المختلفة –كالكاولين والمواد العضوية– حتى تصبح خلطة كاملة، وهذا لتحسين نوعية العجينة وإكسابها الجودة، و تكون بذلك صالحة للاستخدام الفني، مع مراعاة أن تكون كمية كل واحدة منها مقدرة بنسب محددة مسبقا، وكلها على درجة واحدة من النعومة، ليوضع كل نوع منها على حدة في حوض خاص به، بحيث تصبح مغمورة فيه على شكل طبقة سمكها 50سم، لتبلل ويضاف عليها الماء، وتحرك الكتلة حتى يتسرب إليها الماء بصفة كاملة، على أن لا تتجاوز كميته الثلثين، وتترك بعد ذلك مدة زمنية وهي مشبعة بالماء حتى تتخمر، ويطفوا الماء فوق سطحها، ثم يزيل العامل هذا الماء ويتخلص منه، ويعاود

[1])– ماهر (سعاد محمد)، الفنون الإسلامية، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005 L22. انظر أيضا: MELLITI.C.W, op–cit, P12–13.

[2])–PEIFFER.J.G, op–cit, P12.

[3])– MELLITI.C.W, op–cit, P12.

[4])– نجيب (عبد العزيز) الديب (محمد يوسف) الجمال (مصطفى كما)، الفخار، مطابع دار الكتاب العربي بمصر، 1959) ص37–40. انظر أيضا: حسين (محمد إبراهيم)، المرجع السابق، ص74–76.

بعدها الصانع العملية فيضيف للطينة كمية أخرى من الماء، ثم تخلط السوائل جميعا وتصفى ثانية كمخلوط واحد، ثم تخلط مرة أخرى وتقلب جيدا حتى تتحد كل مكوناتها مع بعضها البعض اتحادا اندماجيا كاملا متجانسا[1]، دون أن يترك التقليب فيها فقاقيع هوائية، لأن وجود هذه الفقاقيع يخرج لنا في النهاية قطعا معيبة ومشوهة من البلاطات، لتترك العجينة في العراء حتى تتحلل وتتخمر، وقد تطول أو تقصر مدة بقائها داخل الأحواض وذلك حسب الفصل والطبيعة وعواملها[2].

بعد الانتهاء من هذه العملية يتحصل العامل أو الحرفي على سائل طيني يلاحظ عليه كمية معتبرة من الماء، بحيث تسمح بتحول العجينة إلى سائل يسهل معها عملية التصفية، يمكن من خلالها إزالة بعض الشوائب العالقة والمتكونة من حبيبات الرمل الخشنة والحجارة وغيرها، ليحصل في نهاية الأمر على عجينة نقية صالحة[3].

يتم وضع وتسطيح السائل الطيني الممزوج والمصفى في مكان منبسط ونقي قد يفرش أحيانا بالرمل كما كان الحال في مصانع القلالين، ثم يترك تحت أشعة الشمس مدة زمنية ليتبخر منه الماء نهائيا[4]، فإذا أصبح في حالة مناسبة متماسكة من التجمد(لازبة) تجمع الطينة وتقطع إلى أجزاء يتم حفظها بداخل صناديق خشبية مبطنة من الداخل بالزنك، لتحتفظ برطوبتها وليونتها، وفي حالة عدم وجود صندوق يمكن أن تحفظ الطينة بلفها جيدا في قطعة من الخيش المبلل والمندى بالماء بشكل يومي ومستمر.

والغرض من حفظ الطينة هو تسهيل الحصول عليها معدة متى احتاج إليها العامل، كما انه كلما طالت مدة وضع الطينة في الماء، وطالت مدة تخزينها بعد ذلك، كلما كانت أصلح للعمل[5].

أما الطريقة الثانية التي يتم بها إعداد وتحضير الطينة، فهي تتفق مع سابقتها، غير انه بعد تصفيتها وتنقيتها، تترك الطينة في حوض مدة ساعات، حتى تنزل المواد الطينية بقاعه و يطفوا الماء على سطحه، ثم تزال كمية الماء الزائد، وتكرر العملية إلى أن يتأكد العامل من تخلصه من اكبر كمية ممكنة من الماء والشوائب العالقة بالطينة، وذلك لإكسابها نقاوة قصوى، ليتحصل في نهاية الأمر على طينة لزبة وسائلة نوعا ما.

---

[1])- MELLITI.C.W, op-cit, P12.

[2])- رزق (عاصم محمد)، الفنون العربية، المرجع السابق، ص50.

[3])- PEIFFER.J.G.op-cit ,P12 .

[4])- MELLITI.C.W, op-cit, P13

[5])- عقاب (محمد الطيب)، الفخار، المرجع السابق، ص 43 .

وفي الأخير، يخرج العامل الطينة من الحوض ويضعها فوق قطعة من الخيش تكون مفروشة على كمية معتبرة من الجص أو الرمل الناعم، لتمتص الكمية المتبقية من الماء الموجودة في الطينة وتوضع في الأخير في مكان رطب تحتفظ فيه بليونتها ولا تجف بسرعة[1].

أما الطريقة الثالثة فهي الأكثر شيوعا واستخداما والتي لا تزال تستخدم في تحضير الطينة إلى يومنا هذا مع بعض الاختلاف في التفاصيل، وذلك من منطقة إلى أخرى، وهي تتفق مع ما سبق ذكره آنفا، إلا انه وبعدما يتم تنقيتها وتصفيتها في الحوض تخرج منه لتوضع في مكان مستوي لتخضع العجينة لعملية العجن بالأقدام، وهي عملية شاقة ومتعبة إذا ما قورنت بالطريقتين السابقتين.

وقبل البدء في العجن يشترط أولا أن يكون المكان مستويا ومسطحا ونظيفا، ثم يتم تجميع الطينة على شكل أكوام بنفس الطريقة، ليصعد العامل فوق كومة العجينة ويضغط بقدميه الحافيتين لتنزل وتمتد العجينة على الأطراف إلى أن تتبسط وتتسطح تماما مع الأرضية مشكلة بذلك شكلا دائريا، ويستمر العامل بالعجن لكن في هذه المرة يضغط بعقب قدميه ويدور حول نفسه، ومع كل دورة تتشكل لديه مجموعة من الدوائر متحدة المركز، ثم تقطع العجينة إلى قطع، وتؤخذ إلى مكان يكون معرضا للهواء والرطوبة، وفي مأمن من الرياح وأشعة الشمس والحرارة المرتفعة، حتى تتفاعل وتتخمر العناصر الممزوجة مع الطينة[2].

ومن العوامل التي تساعد على لازبية عجينة الطينة ما يلي:

- احتواء الطينة على مواد عضوية (فحمية).
- احتواء الطينة على مواد غروية مثل اكاسيد الحديد المائية.
- إزالة المادة الخشنة والحجر من الطينة.
- طحن الطينة طحنا ناعما.
- طرد الهواء من عجينة الطينة.
- تخمر عجينة الطينة: وهي عملية تستغرق بين بضعة أشهر إلى عدة سنوات في أماكن رطبة تتراوح درجة حرارتها بين 15الى 40° مئوية، الشيء الذي يؤدي إلى نمو البكتيريا، وهي من الأحياء الدقيقة التي تقوم بهضم وتحليل المواد العضوية الموجودة بالطينة فتسبب لها التعفن وتكسب الطينة رائحة مميزة كدليل على وجود بكتيريا التي تعمل على زيادة غروية الطينة.

---

1) - MELLITI.C.W, op-cit, P14.

2) - LISSE.P, LUIS.A, Les Potiers de Nabeul, Tunis, 1956, P33,34. GOLVIN.L, Recherche Archéologique à la Qal'a des Benu Hammad, Paris, 1965, P190 -191.

وهكذا فان اللازبية تختلف من طينة إلى أخرى حسب اختلاف حبيباتها وما تحتويه من عناصر عضوية ومعدنية.

وفي الأخير يتم اخذ قطع العجينة لتوضع على حجرة مستوية ملساء تسمى المدلك ويتم عجنها للاستخدام وتشكيل القطع الخزفية[1]، وسواء تم إعداد وتحضير الطينة بهذه الكيفية أو بطريقة أخرى فان الهدف الأساسي هو الحصول على طينة صالحة للاستخدام والتشكيل الفني.

[1])- الخراز (عزوز)) المرجع السابق، ص51.50.

رابعا/ قولبة وتشكيل البلاطات الخزفية:

أ- القولبة:

لا تختلف عملية قولبة البلاطات الخزفية عن المتخذة في قولبة وتشكيل مادة الآجر، إذ تتم عملية قولبة قطع البلاطات الخزفية بواسطة قالب خشبي مستطيل الشكل مفرغ لا قاعدة له مقسم إلى قسمين مربعين متساويين منفصلين أو أكثر، يفصل بينهما مقبض بذراع يمتد خارج إطار القالب، وذلك لتسهيل عملية القولبة وتحريك القالب[1]، علما أن مقاسات القوالب تختلف من منطقة إلى أخرى ومن فترة لفترة.

تبدأ عملية القولبة في الورش بتنظيف جيد للمكان وبوضع القالب المستطيل أو المربع على أرضية مسطحة أو فوق طاولة مخصص لذلك، ثم يقوم الصانع بتبليل القالب بالماء تفاديا لالتصاق العجينة، ثم يضع بداخله العجينة اللينة، ويضغط عليها براحة اليد وبالأصابع وهي مبللة، أو بواسطة أداة خشبية مربعة أو زجاجية تعرف بالبساطة، ليمرر عليها العامل آلة تشبه الساطور يضغط بها على الطينة من أجل نزع ما هو زائد عن سعة القالب، وهي تسهل بذلك عملية القولبة، حيث يجب أن تكون العجينة دسمة نوعا ما ليسهل إخراجها من القالب دون أن ينفصل منها أي جزء، ودون أن تتشقق البلاطات[2].

وفي الأخير يعمل الصانع على رفع القالب بواسطة المقبض المتصل بالذراع، و يتم رص القطع المقولبة بطريقة تمكنها من استقبال التيارات الهوائية على جميع جهاتها لتجف[3].

ب- التجفيف:

وبمجرد الانتهاء من القولبة يتم إخضاع القطع الخزفية للتجفيف الطبيعي، وتهدف هذه العملية إلى إزالة أكبر نسبة ممكنة من ماء الطينة قبل حرقها، وذلك عن طريق التبخير في الظل وتعريضها للهواء، إذ من المستحسن أن تتم هذه العملية كمرحلة أولى بعيدة عن حرارة الشمس خاصة في فصل الصيف حتى لا تفقد البلاطات ماءها بسرعة، الشيء الذي يسبب تشققها وبالتالي عدم صلاحيتها، لذا توضع في أماكن الظل خاصة إذا ما علمنا أن معدل الرطوبة في الجو تبلغ حوالي

[1])- لعرج (عبد العزيز محمود): المباني المرينية في إمارة تلمسان الزيانية، رسالة دكتوراه دولة في الآثار الإسلامية، قسم الآثار، جامعة الجزائر، 2000) 2) 760.

[2])- النقاش، « الآجر ». دائرة المعارف، مجلد1، بيروت،1956. ص77.انظر أيضا: BEL.A, Les Industries de la Céramique à Fès, Alger, P156.

[3])- .لعرج (عبد العزيز محمود): المباني المرينية، المرجع السابق، ص759.

50%، وتعتبر مدة تجفيفها في هذه المرحلة طويلة نوعا ما تستغرق عدة أيام لاسيما في فصل الشتاء.

أما المرحلة الثانية فيتم تعريض القطع للشمس لمدة شهر تقريبا[1]، وتتعرض الطينة في هذه الحالة إلى انكماش وجفاف العجينة يصل إلى 2-20% أو أكثر، وهذا يعتمد على كمية الماء الداخلة في تكوينها وعلى درجة نعومتها ونسبة الشوائب المحتوية عليها.

لتتحول العجينة بعد التجفيف إلى صلصال يابس فاتح اللون يتعذر ثنيه دون كسره، وإذا ما دق على القطع تحدث صوتا يدل على تماسك وتلاحم الطينة، وتسمى البلاطات الخزفية في هذه المرحلة بالمزهري[2].

ج- التقطيع:

وتتم عملية تشكيل وقطع المزهري داخل الورش، اعتمادا على أربعة وسائل وأدوات هي: القرطة والجلادة والقالة والجناوي[3]:

- **القرطة:** عبارة عن خشبة مستطيلة تثبت جيدا على الأرض متخذة مكانا بين رجلي العامل ليضع عليها قطع المزهري لقطعه وتشكيله.

- **الجلادة:** عبارة عن لوحة خشبية لها ذراع على شكل هرم مقطوع، يضرب بها العامل على قطع المزهري وجها وظهرا بضربات خفيفة وهو فوق القرطة، وذلك لإزالة آثار أصابع اليد وكف الضراب، مما يزيد في مقاساته والتقليل من سمكه.

- **القالة:** لاتختلف عن الجلادة من حيث الشكل وهي على شكل هرم مقطوع من دون ذراع لكنها ذات حجم أصغر، يحملها الحرفي بيده ويضغط بها على البلاطات لتوحيد مقاساتها بعد الزيادة التي احدثتها ضربات الجلادة.

- **الجناوي:** وهي عبارة عن ساطور معدني حادة واسعة ومستديرة في نهايتها، يقطع بها المزهري بعد وضعه على القرطة وضربه بالجلادة وبعد تسوية أوجهه وتوحيد مساحته بالقالة، حيث توضع فوق المزهري بوجهها الواسع ويقطع ما حولها من زوائد وبذلك نتحصل على شكلها النهائي.

---

[1])- LISSE.P, LUIS.A, op-cit, P157.

[2])- الخراز (عزوز)، المرجع السابق، ص52-53. انظر أيضا: BEL.A, op-cit, P156.

[3])- BEL.A, op-cit, P156-158. انظر أيضا: لعرج(عبد العزيز محمود)، المباني المرينية، المرجع السابق، ج2: ص763.

خامسا/ طرق الزخرفة والتلوين:

أ- الطلاءات التلوينية:

تخضع البلاطات الخزفية لعملية فنية معقدة ودقيقة، تعتمد على تزيينها بطلاءات تلوينية عديدة، وبزخارف متنوعة، سواء كانت بصورة منفردة في القطعة الواحدة أو بصورة متعددة، لكن لا يمكن تلوين وتزيين وزخرفة البلاطات بالأصباغ إلا بعد تعرضها للحرق الأول، بينما الحرق الثاني والثالث ما هو إلا تثبيت لتلك الطلاءات والاكاسيد المعدنية.

وتحتاج البلاطات الخزفية قبل زخرفتها إلى طلائها بطبقة رقيقة بيضاء اللون تسمى البطانة، لكي تظهر الزخارف الملونة عليها بشكل واضح[1].

والبطانة هي عبارة عن خلطة طينية شديدة النعومة، تستعمل لتغطية المنتجات والقطع الخزفية، وإخفاء مظهرها الخشن ولونها الرديء والغير مرغوب في إظهاره قبل حرقها أو بعده، فتلتصق بها التصاقا تاما، ولا تنفصل عنها بأي حال من الأحوال، وهذا لا يتحقق إلا إذا كانت خامة الطلاءات من نوع لا ينكمش بنسبة تعادل نسبة انكماش طينة البلاطات الخزفية نفسها عند تعريضهما معا للحرق، ويبطن الجسم الخزفي ببطانة مصبوغة باللون المطلوب، كما أن الصبغة تؤثر نسبتها في العجينة تأثيرا كبيرا على تكاليفها لغلو ثمنها، لذا يستلزم الأمر خفض كمياتها إلى القدر المستطاع، ومن الممكن التحكم في ألوان البطانة عن طريق الاكاسيد المضافة إلى الطينة، فهناك بطانات تعطي اللون الأزرق نتيجة لإضافة اوكسيد الكوبالت، أو الأخضر نتيجة لإضافة اوكسيد النحاس، أو البنفسجي والبني نتيجة لإضافة اوكسيد المنغنيز[2].

وبالإضافة إلى الناحية الفنية والجمالية للطلاءات التلوينية فهي أيضا تحجب ما تحتها من طينة وما يظهر عليها من شقوق، والطلاءات التلونية تنقسم عموما إلى قسمين: طلاءات شفافة، وطلاءات غير شفافة(المعتمة) ولكل قسم منها ثلاثة أنواع هي:

القسم الأول: وهو عبارة عن طلاء قلوي يحتوي على كمية كبيرة نسبيا من مادة الصودا أو البوتاسيوم.

[1])- الخراز(عزوز)، المرجع السابق، ص108.

[2])- نفسه، ص108. انظر أيضا: ماهر (سعاد محمد)، الفنون الإسلامية، المرجع السابق، ص48.

القسم الثاني: عبارة عن طلاءات فلذسباتية، وهي تحتوي على كمية كبيرة من الفلسذبات، ولا تستخدم إلا في الخزف المحروق في درجة حرارة عالية جدا، كالخزف الأبيض الرقيق المتأثر بالخزف الصيني.

القسم الثالث: عبارة عن دهانات رصاصية تحتوي على نسبة عالية من اوكسيد الرصاص، وهي أكثر شيوعا واستخداما من الطلاءات القلوية، وذلك لسهولة الحصول عليها وإعدادها واشتقاق ألوان كثيرة منها لتركيبها مع نسب محدودة من الاكاسيد المختلفة.

ومهما كان نوع الطلاء، فان حرق البلاطات للمرة الثانية وهي مطلية ينبغي أن يتم في درجة حرارة منخفضة، وقد تطلى ثانية بطبقة شفافة، وتحرق مرة ثالثة حتى يثبت الطلاء الزجاجي الشفاف[1].

1- تحضير الطلاءات:

تحتاج عملية تحضير الطلاءات والألوان إلى جمع الاكاسيد المعدنية بعد صهرها بغرض أكسدتها عن طريق الفرن[2].

- فرن الأكسدة:

لا يختلف شكل فرن أكسدة المعادن عن الفرن الخزفي، فهو يتكون من جزأين سفلي وعلوي لكل منهما مدخل خاص به، **الطابق السفلي:** يطلق عليه حجرة النار أو بيت الإقادة وهي عبارة عن حجرة صغيرة مستطيلة الشكل، أما **الطابق العلوي** فيتشكل من حجرة الأكسدة(التحميص)، وهي اسطوانية الشكل تمتد بشكل أفقي، أرضيتها غائرة قليلا في شكل حفرة، لتسهيل جمع وإخراج الرماد الناتج عن عملية الحرق، وتتصل الحجرتان بواسطة فتحة تسمح بمرور الحرارة واللهب وامتدادهما من الأولى إلى الثانية.

- طريقة الأكسدة:

تبدأ عملية الأكسدة بإشعال الفرن إلى أقصى درجاته الحرارية، بعد ذلك تدخل القطع المعدنية إلى الفرن، بحيث يؤكسد كل معدن بطريقة منفصلة عن المعادن الأخرى، وذلك باستخدام الأملاح أو الشب، ففي الوقت الذي يكون المعدن بداخل الفرن وفي حالة توهج، تتشكل على القطع المعدنية

[1])- ماهر (سعاد محمد)، الفنون الإسلامية، المرجع السابق، ص49.

[2])- لعرج(عبد العزيز محمود)، المباني المرينية، المرجع السابق، ج2 775.

قشرة من الأوكسيد، ثم يقوم الصانع على سحب وجلب القطعة نحو مدخل الفرن، بواسطة مجرفة يدوية بذراع خشبي ذو نهاية معدنية لإخراجه، ويقوم العامل بضرب القطعة ثم يعيدها إلى داخل الفرن مرة أخرى، ويكرر العملية حتى تتوقف القطعة المعدنية من التأكسد باختفاء التوهج، مما يعني أن القطعة قد تأكسدت بشكل تام وكلي.

و بعد جمع المسحوق المؤكسد، يوجه إلى الطحن في مطاحن خاصة، ويتحول إلى دقيق ناعم كالتراب، بواسطة خلطه مع الرمل الناعم.

أما في ما يخص تحويل المسحوق إلى ألوان سائلة، فان العملية تتم في حوض مائي تنقع فيه المساحيق، ويعمل الصانع على دعكها جيدا حتى تتحول إلى شبه عجينة، ثم تحرك الخلطة جيدا بواسطة عصا إلى أن يطفوا اللون على سطح الماء، ويرفع بآنية محدبة الحواف ليوضع كله في جرة خاصة[1].

2- الألوان والأكاسيد:

اللون هو عامل له أهمية كبيرة في إكساب القطع الخزفية رونقا جميلا يؤثر على قيمتها الفنية لتحقيق رغبات الأسواق، فمنذ القدم أدرك الإنسان مدى أهمية الألوان في حياته، لذا عمل على تزيين ملابسه وسكنه وأثاثه وأوانيه واكله حتى أصبحت حياته لا تخلوا من الألوان[2].

والألوان عالم جميل، والله سبحانه وتعالى يحب الجمال، وقد جعل اختلاف الألوان آيات تسر الناظرين، وتذكرهم بما هم عليه من النعم.

والصباغة تتكون من مواد معدنية ملونة تنقسم إلى قسمين: ألوان طبيعية وأخرى صناعية، فأما الألوان الطبيعية، فقد ظلت مستخدمة في القطع والتكوينات الفخارية والخزفية إلى غاية القرن التاسع عشر، قاصرة على المستحضرات الطبيعية، خاضعة إلى ما توفره الطبيعة المحلية.

وأما الألوان الصناعية، فهي قوية وعميقة وزاهية وثابتة ومتعددة، وهي الصفات التي لا يمكن الحصول عليها عن طريق الصبغات الطبيعية، وتتميز أيضا بسهولة استعمالها، إلا أن

[1])-LISSE.P, LUIS.A, op-cit, P82-85. لمزيد من التفاصيل انظر أيضا: BEL.C, op-cit, P120-130.

[2])- الخراز (عزوز)) المرجع السابـ .0 961 97

أسعارها مرتفعة، وليس في مقدور الورش الخزفية أن تتحمل أسعارها وعبء تكاليفها، لذا لم تستخدم من طرفها[1].

وللحصول على ألوان متعددة ومختلفة التدرج، يتم خلط ومزج الاكاسيد المختلفة ببعضها البعض، فالاكاسيد المعدنية يمكن أن تنتج لنا تدرجات لونية مختلفة بمزجها مع اكاسيد قاعدية أخرى أو غير قاعدية، وذلك حسب قوة الأصباغ والتي تمثل 0.5 إلى 30% من الوزن، كما نجد حدة اللون ضعيفة في الأصباغ الشفافة[2]، وفي ما يلي بيان لأهم الاكاسيد والألوان المستعملة في الخزف:

- **اوكسيد الحديد:** تعتبر الألوان المستخرجة من اوكسيد الحديد أقدم الصبغات استعمالا في الخزف منذ العصور الأولى، لأنه موجود بكميات كبيرة في الطبيعة، وهو ذو لون احمر، ومن مميزاته وخصائصه إعطاء اللون الأصفر الداكن والبني، وبإضافة مادة المنغنيز يعطي لنا اللون الأسود، ومع مادة اليورانيوم نتحصل على اللون الأصفر، أما إذا قمنا بمزجه مع مسحوقات رصاصية فإننا نتحصل على لون احمر برتقالي، وإذا ما زادت نسبته فانه يعطي لنا طلاءا شفافا معتما، ويعطي لنا لونا قمحيا إذا ما استعمل بنسبة 6% في درجة حرارة منخفضة في جو مؤكسد، أما إذا كانت درجات الحرارة عالية فتعطي ألوان تتدرج بين البني والأحمر إلى الأسود. ويسبب إضافة الجير إلى الاكاسيد فتح وتبيض اللون الناتج[3].

- **اوكسيد النحاس:** يمكن أن يعطي لنا اللون الأحمر وبإضافة مادة الصودا نتحصل على اللون الأخضر الفاتح، ومع مزجه بأي مادة رصاصية ينتج اللون الأخضر الزمردي، أما إذا أضفنا له كمية قليلة من اوكسيد الحديد أو من المواد القلوية فانه ينتج اللون الأخضر الفيروزي، كما يعطى لنا اللون الأزرق إذا كانت نسبة البوتاسيوم مرتفعة، وكذلك عندما يستعمل كربون النحاس عوضا عن الاكسيد.

- **اوكسيد الكوبالت:** يعطي اللون الأزرق، وإذا أضيف إليه مسحوق الرصاص نتحصل على اللون الأزرق الداكن، وبمزجه مع قليل من اوكسيد الاولومين يعطي لنا الأزرق

[1])- الخراز (عزوز)) المرجع السابق 5 980 - 113.

[2])- PEIFFER.J.G, op-cit, P99.

[3])- الخراز (عزوز)) المرجع السابق، ص99-100. انظر أيضا: ماهر (سعاد محمد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص50.

البروسي (البحري)، ومع إضافة اوكسيد الزنك نتحصل على اللون الأزرق الفاتح. ويصبغ أكسيد الكوبالت عجائن الطين بألوان متدرجة من الأزرق الباهت عندما يضاف بنسبة 0،2%، والأزرق الغامق عند إضافته بنسبة 5% أما عندما نستعمل أكسيد الكوبالت مع أكسيد المنغنيز فيعطى لنا لونا بنفسجيا، وعند خلطه بأكسيد الحدديك والكروم، أو ثاني أكسيد المنغنيز وأكسيد الحديديك يعطي لونا اسود، كما يحسن أكسيد النحاسيك من اللون بشرط وجود البوتاسيوم. ويستخدم أكسيد الكوبالت بنسبة 500 غرام لكل طن من العجينة الطينية المصفرة لغرض تزويقها والحصول على أجسام خزفية ناصعة البياض، حيث يعدل من اللون المصفر.

- **اوكسيد المنغنيز:** يعطي اللون البني، وإذا أضيف إليه الكوبالت يعطي لنا اللون البنفسجي الذي استخدم في تحديد الزخارف والرسومات في البلاطات الايطالية، وإذا قمنا بخلطه مع اوكسيد الحديد أعطى لنا اللون البني والأسود بدرجاته الفاتح والغامق[1].

- **اوكسيد الانتموان:** وهو ينتج أنواع مختلفة من اللون الأصفر، ومع إضافة الزنك إليه نتحصل على اللون الأصفر الفاتح، أما إذا أضيف له اوكسيد الحديد فإننا نتحصل على اللون الأصفر الداكن الذي تميزت به خزفيات نابولي[2].

- **اوكسيد اليورانيوم:** وهو ينتج اللون الأصفر الفاتح، وبإضافة قليل من اوكسيد الحديد إليه يعطي اللون الأحمر البرتقالي، كما يعطي لنا لونا عاجيا مع المواد القلوية[3].

- **اوكسيد الكروم:** ومن خواصه إعطاء اللون الأخضر، ومع إضافة المواد الرصاصية نتحصل على لون أخضر مائل إلى الاحمرار، وإذا ما أضفنا إليه مادة القصدير والجير أعطى لنا اللون الأحمر، كما يعطى اللون الأسود الذي يستخدم في تحديد الزخارف.

- **اوكسيد القصدير:** ينتج لنا اللون الأبيض، بالإضافة إلى انه يجعل الطلاء شفافا ومعتما.

---

[1])- الخراز (عزوز)) المرجع السابق، ص99-100. لمزيد من التفاصيل حول تاريخ الاكاسيد انظر:
DEGEORGE.G.PORTER .Y, op-cit, p17-18.

[2])- PEIFFER.J.G, op-cit, P103

[3])- DEGEORGE.G et PORTER.Y, op-cit, p18.

- **اوكسيد الفضة:** وهو ينتج اللون الأصفر الذهبي، كما تعطي أملاح اوكسيد الفضة اللون الذهبي أثناء عملية اختزال الطلاء الزجاجي[1].

- **اوكسيد النيكال:** يعطي لنا ألوان تتدرج بين الأخضر والرمادى إلى الأسود، وهي غير ثابتة وتتغير مع درجة حرارة التسوية.

وفي جميع الأحوال تتوقف درجات اللون على كل من العوامل الآتية:

- التركيب المعدني للعجينة والصبغة
- نعومة الصبغة، فكلما زادت نعومتها كلما توسع انتشارها وامتزاجها بالقطع الخزفية
- كمية الصبغة التي تزيد في عمق اللون من الفاتح إلى الغامق
- معدل التسخين: إذ يجب إعطاء وقتا كافيا للصبغة حتى تتحد عناصرها مع العجينة وتذوب، فالألوان الناتجة عن التسخين السريع تختلف عن الألوان التي يعطيها التسخين البطيء.
- جو الفرن: حيث أن الصبغة تمتص غازات الفرن وتتفاعل معها وتكون الألوان الناتجة مختلفة بالنسبة للجو المختزل(به دخان) والجو المؤكسد(به هواء).

ومما سبق يظهر أن عملية الصباغة عملية دقيقة تحتاج إلى عامل ذو خبرة من الناحية العلمية للتراكيب اللونية والناحية العملية، فالألوان علم وخبرة وفن[2].

ب- الرسم والتلوين:

تحتاج زخرفة ورسم البلاطات الخزفية إلى خبرة فنية كبيرة وممارسة طويلة، إذ يجب على الفنان أن يراعي عدة اعتبارات، حيث ينبغي عليه تحديد نوعية البلاطات الخزفية اذا كانت بلاطات ذات تصميم مفرد أو في شكل تجميعة أو لوحة فنية.

وفي جميع الأحوال ينبغي رسم المنظر التصويري أو التصميم الزخرفي على ورق مقوى ويلون، و إذا تعلق الأمر باللوحات الفنية يقسم الموضوع الزخرفي إلى عدة قطع، ثم تؤخذ كل قطعة من الورق المقوى ويعاد رسمها على البلاطة الخزفية وهي منفردة[3].

---

[1])- ماهر (سعاد محمد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص50.

[2])- PEIFFER.J.G, op-cit, P99

[3])- ماهر (سعاد محمد)، الفنون الإسلامية، المرجع السابق، ص62.

وفي المرحلة التالية تبدأ عملية وضع الطلاءان والألوان بعد الحرق الأول، حيث يتم إعداد ومزج الألوان في أحواض خاصة، كل لون منفصل عن الآخر، إذ تحمل القطع والتكوينات الخزفية وتوضع أمام أحواض الألوان، كل حسب اللون المراد طلاؤها به[1].

وتبدأ عملية تلوين القطع الخزفية بإمساك القطعة من حافتها أو قاعدتها بيد واحدة من طرف العامل، أو يضعها بين السبابة والإبهام بالنسبة للبلاطات الخزفية، حيث يضع العامل كل قطعتين من البلاطات فوق بعضهما على وجههما، وعندما تكثر الكوم وتجف الطلاءات، يتم نقلها إلى ورش الرسم، لزخرفتها من طرف أشخاص مختصين بواسطة الفرشاة، وبمجرد الانتهاء من طلائها وتلوينها، تنقل إلى مكان مجاور للفرن، حتى يتم حرقها للمرة الثانية[2].

سادسا/ الحرق والتسوية:

والبلاطات الخزفية خصوصا، ويدخل في نجاحها الدقة والمهارة، بالإضافة إلى الصبر، وهي الخطوة الأخيرة في تشكيل البلاطات الخزفية قبل وضع الرسومات والزخارف عليها، فبعد أن تعرض البلاطات الخزفية للهواء، وتجفف تجفيفا طبيعيا وبالتدريج تصبح معدة لعملية التسوية.

تحرق القطع الخزفية في درجات حرارة مختلفة كل حسب تركيباته، فالطينة الحمراء المحتوية على نسب عالية من اوكسيد الحديد لا تتحمل درجات حرارة مرتفعة، إذ يكفي لحرقها الوصول إلى درجة حرارة 900º مئوية تقريبا، أما الطينة البيضاء مثل الكاولين التي تحتوي على مادة الاليومين بوفرة، ويقل بها اوكسيد الحديد، والمواد الغرينية الأخرى، فان حرقها يتطلب درجة حرارة مرتفعة تصل إلى 1100º مئوية[3].

وقبل أن نتناول خطوات الحرق التي تتعرض لها البلاطات الخزفية يجدر بنا تناول الفرن الذي تتم فيه العملية:

1/ الفرن:

لا تختلف الأفران المعروفة في صناعة الأواني الفخارية عن المستخدمة في تسوية البلاطات الخزفية، وهي من نوع الأفران ذات الاتصال المباشر المسماة "nues flammes"[4]، ومنه فان أفران

---

[1])- BEL.A, op-cit, P162.

[2])- لعرج(عبد العزيز محمود)، المباني المرينية، المرجع السابق، ج2 781.

[3])- ماهر (سعاد محمد)، الفنون الإسلامية، المرجع السابق، ص48. انظر أيضا: PEIFFER.J.G, op-cit, P13

[4])- بن بلة (علي) والمقراني (محمد عزيز)، المرجع السابق، ص14.

الحرق كانت متعددة الأشكال والطرز، فقد كانت الأبعاد الخاصة بالأفران ونظام الفتحات والتهوية كلها لها علاقة بنوعية الطينة الخزفية المنتجة بهذه الأفران[1].

والأفران عموما بيضوية أو مخروطية الشكل، تتكون من طابقين رئيسيين علوي وسفلي لكل لهما مدخل خاص(أنظر الشكل رقم53)3 فأما بالنسبة **للطابق السفلي** فيطلق عليه حجرة النار أو بيت الاقادة، وهو يقع عادة في مستوى أدنى من مستوى أرضية الموقع، بحيث ينزل إلى الحجرة عن طريق درجات توصل إلى فراغ صغير تتقدمه وتفتح عليه باب حجرة النار تعلوها عتبة مسطحة ومخرمة، تسمح بمرور الحرارة واللهب إلى الحجرة العلوية.

أما أرضية الحجرة فهي غير مستوية إنما على شكل حفرة غائرة نسبيا، يسهل معها جمع وإخراج الرماد الناتج عن حرق المواد النباتية والنفايات الحيوانية وحبوب الزيتون الجافة والمهرسة، فهي المواد الأساسية في تسخين الفرن[2].

أما **الطابق العلوي** فيسمى عادة بحجرة الحرق أو حجرة الرص، وهو تعلوا حجرة أو بيت النار السفلية تفصل بينهما أرضية مخرمة من الآجر تسمح بتسرب الحرارة من بيت النار إلى حجرة الرص، يطلق على تلك الأرضية بالغربال، تتكون من فتحات مستديرة في الوسط ومستطيلة في الجوانب، وقد تكون حجرة الرص في بعض الأفران متصلة مباشرة بالنار واللهب الصاعد من حجرة النار نفسها، حيث تخرج النيران والحرارة منها وتغمر حجرة الرص بما فيها من قطع خزفية[3]، مما يسبب درجات لونية رائعة في القطع الخزفية وذلك نتيجة للتفاعلات الكيميائية والغازية.

أما بداخل الغرفة فنجد رفوفا بارزة من الآجر تمتد على طول الجدران الداخلية، وقد خصصت تلك الرفوف لوضع القطع الخزفية.

بينما يتألف سقفها من عدة فتحات(مداخن) جانبية مستديرة، وظيفتها تصريف وطرد الدخان الناتج عن عملية الحرق حتى لا تتأثر به القطع الخزفية، وهذه الفتحات تمتد مع استدارة المحيط، يتوسطها في المركز المدخنة الرئيسية، وهي في الغالب عبارة عن قبيبة مستديرة، أما سقف الحجرة

---

[1])- الحسيني (محمد حامد)، المرجع السابق، ص72.

[2])- لعرج(عبد العزيز محمود)، المباني المرينية، المرجع السابق، ج2 766-768. انظر أيضا: ATASOY.N et RABY.J, IZNIK La Poterie en Turquie Ottomane, Edition du Chêne, imprimé à Singapour, 1990, P60-62. BEL.C, op-cit, P142-146

[3])- ATASOY.N et RABY.J, op-cit, P61-62.

فهو مغطى بطبقة شديدة السمك تقدر بـ1م إلى 1.5م من الطابية المخلوطة بشقف الفخار والجص، وذلك لمنع الحرارة من التسرب[1].

وبحجرة الرص باب متراجع إلى الداخل عن باب التسخين، وهو يقع فوقه مباشرة يسد بعد الانتهاء من عملية الترصيص بواسطة الطين، ثم تفتح الفتحات الجانبية(المداخن) للتهوية، ويوجد في كل فرن ثقب أو أكثر في احد جدران حجرة الرص، يطلق عليه اسم الثقب الكاشف أو المنظار[2]) وذلك حتى يتمكن الصانع من رؤية ومراقبة عملية التسوية داخل.

وبالنسبة لأشكال الأفران الخزفية من الخارج، فهي عادة تتخذ شكلا مخروطيا ودائريا، وهي مبنية بمادة الطين أو بحجيرات من الدبش أو الآجر، وتكسى في الغالب من الخارج بقطع خزفية تمنع الحرارة من التسرب، كما أنها تفيد في إضفاء طابع جمالي على شكل الفرن من الخارج[3].

وعموما تختلف الأفران في مقاساتها، صغرها أو كبرها، وفي عناصر مكوناتها، كالمداخن والأسقف، ولكنها تتشابه جميعا في مكوناتها الأساسية كحجرة الرص وحجرة النار وما بينهما من غربال سواء في المغرب أو المشرق أو أوروبا حديثا أو قديما.

2/ عملية الحرق:

وهي من العمليات المهمة التي تتطلب مهارة واختصاص الحرفي، بالإضافة إلى الدقة والحذر والصبر، إذ يوكل أمر الأفران إلى عامل متخصص في عملية الحرق[4]، والذي بدوره يقوم برص القطع الخزفية والبلاطات في جميع أجزاء الفرن، بداية من الأطراف إلى الوسط، ومن العمق إلى الباب، ومن الأسفل إلى الأعلى، بطريقة تسمح بتسرب وتوزع الحرارة بين جميع البلاطات، وبقدر كافي، وبنسب متساوية، مع توخي الدقة البالغة في رص القطع الخزفية بطريقة يفصل فيها بين كل قطعة وأخرى حتى لا تلتصق مع بعضها البعض[5].

---

[1])- الحسيني (محمد حامد)، المرجع السابق، ص72.

[2])- ATASOY.N et RABY.J,.op-cit, P62.

[3])- الحسيني (محمد حامد)، المرجع السابق، ص72. لمزيد من التفاصيل ينظر: لعرج(عبد العزيز محمود)، المباني المرينية، المرجع السابق، ج2 5 7681. ADAM.J-P, la Construction GOLVIN.L, op-cit, P193-194. Romaine: Matériaux et Techniques, Paris, 1995, P65.

[4])- الحسيني (محمد حامد)، المرجع السابق، ص72 .

[5])- لعرج(عبد العزيز محمود)، المباني المرينية، المرجع السابق، ج2 769.

وقد كانت عملية رص البلاطات الخزفية داخل الأفران تتم بالاستعانة ببعض الأدوات، مثل الحوامل أو الكراسي (وهي قائمة ثلاثية الأرجل تدعى مواشير) المصنوعة من مواد طينية تتحمل الحرارة، ويظهر اثر هذه الحوامل بشكل واضح على البلاطات الخزفية المصنوعة بحي القلالين بتونس[1]، وهي الظاهرة التي لمسناها في عدد كبير من البلاطات الموجود بمعالم مدينة قسنطية. وأحيانا يستخدم الصانع بدل الحوامل حبيبات صلصالية صغيرة(الرمل الناعم) يقوم بإلصاقها على ظهر البلاطات لتساعد على تماسكها خلال الرص وعملية الحرق[2].

تتخذ عملية رص البلاطات الخزفية في الفرن بحجرة النار شكل(V)) بحيث يوضع على سمكه، وكلما تقدم رص البلاطات نحو مدخل الفرن تغير الترتيب والرص، بحيث تصبح القطع مائلة فوق الأخرى، كما ينبغي أن ترص بطريقة يكون فيها الوجه المطلي مواجها للحرارة.

وعادة ما تتم عملية الحرق بوضع قطع البلاطات الخزفية التي تحرق للمرة الأولى في أطراف الفرن لحاجتها إلى درجة حرارة اقل، بينما البلاطات المعدة للحرق الثاني والتي تلقت بعد الحرق الأول الطلاءات والزخارف والألوان فتوضع في وسط الفرن وهو المكان الأشد حرارة[3]. ومنه فان البلاطات الخزفية تتطلب الحرق على مرتين، الأول لتبخيره جزئيا وإعداده للطلاءات التلوينية المكونة من الاكاسيد المعدنية التي لا تثبت عليه وهي طينة، ثم يعاد حرقها مرة ثانية بعد طلائها بالطلاءات التلوينية، ولا يختلف الحرق الثاني عن الأول من حيث ترتيبه وتنظيمه في الفرن إلا مع اختيار اشد أماكن الحرارة[4]. ويلاحظ أن عملية الحرق تتم دفعة واحدة وفي درجة حرارة واحدة حتى لا يكون هناك اختلاف في درجات اللون[5]، والطينة بعد الحرق الأول يتغير لونها تبعا لتلون معادن سليكات الالومينيوم أهمها اوكسيد الحديد الذي يتواجد في معظم الطينات، حيث يكون تأثيره ضعيفا عند وجوده في الطينة بنسب تقل عن 1% وعند درجة حرارة 950-1000° مئوية يعطي لونا ابيضا مصفرا أو ورديا عند وجوده بنسبة 1-3%، كما يعطي لونا يميل إلى الاصفرار البني مرورا بالأحمر عند زيادته عن نسبة 3%[6].

---

[1])- BROUSSAUD.G, Les Carreaux de Faïences Peints dans L'Afrique du Nord, Alger, 1930, P7.

[2])- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص65.

[3])- لعرج(عبد العزيز محمود)، المباني المرينية، المرجع السابق، ج2، ص769.

[4])- نفسه، ج2، ص770.

[5])- الحسيني (محمد حامد)، المرجع السابق، ص72.

[6])- الخراز (عزوز)) المرجع السابق، ص 77، 78. انظر ايضا: PEIFFER.J.G, op-cit, P13.

الفصل الثاني
لبلاطات الخزف ة التونس ية والتركية

أولا/ البلاطات الخزفية التونسية:

1/ الخصائص العامة للبلاطات الخزفية التونسية:

تعد تونس من أكثر الدول التي تعاملت تجاريا مع الجزائر وذلك بحكم تقاربهما الجغرافي، حيث كانت التبادلات التجارية تعرف انتعاشا قويا لاسيما مع الشرق الجزائري ، حيث كانت الجزائر تصدر إلى تونس مواد مختلفة مثل الحبوب والتمور والأغنام والأقمشة الصوفية، وغيرها، وفي مقابل ذلك كانت تستورد منها مواد عديدة مثل الكاغط والشموع والحرير والحناء والشواشي[1]... فضلا عن البلاطات الخزفية.

عرفت صناعة البلاطات الخزفية بتونس انتشارا كبيرا خلال العهد العثماني وكانت تصدر منها إلى بلدان عديدة من بينها مصر ليبيا والجزائر، وقد اشتهر مركزها الصناعي بحي القلالين بمدينة تونس أكثر من غيره، ويعود الفضل- في النهضة بهذه الصناعة إلى اللاجئين الأندلسيين إليها منذ بداية القرن 7هـ/13م، وعملوا على نشر أساليبهم الفنية.

استمرت التقاليد الأندلسية المغربية في البلاطات الخزفية بتونس إلى غاية القرن 16م مع دخول الأتراك العثمانيين، ومن ثم تسربت التقاليد التركية، حيث عمل الصناع بحي القلالين على تقليد التصاميم والأشكال الزخرفية التركية، والتي تطغى عليها أنواع الورود والأزهار والأوراق المتنوعة، إلا انه لم يبلغ إلى مستوى رقة ودقة البلاطات التركية.

إلا أن دخول العثمانيين لم يمنع من استمرار التقاليد الأندلسية المغربية، ومما لا شك فيه أن هجرة 80000 أندلسي في أوائل القرن 17م إلى تونس كان من أهم العوامل التي ساعدت على تدعيم هذه التقاليد[2].

ومع تدهور صناعة البلاطات الخزفية بحي القلالين بفعل المنافسة الأوربية، أخذت تقلد التصاميم الايطالية والاسبانية خاصة هذه الأخيرة التي نلمسها في نماذج عديدة نتناولها في الصفحات التالية من هذا البحث، حيث تظهر على عناصرها ومواضيعها الزخرفية تأثيرات الطرز الفنية لعصر النهضة من الباروك والركوكو[3].

---

[1]- الزبيري(محمد العربي)، التجارة الخارجية للشرق الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1972 103-105.

[2]- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص56.

[3]- نفسه، ص292.

وبالإضافة إلى حي القلالين، اشتهرت بتونس مدينة نابل، فهي الأخرى عرفت صناعة البلاطات الخزفية منذ القرن 16م على يد حرفيين من جربة قبل أن يتوافد عليها الأندلسيون خلال القرن 17م، وانتشرت بها هذه الصناعة وتوسعت ليصل عدد المعامل بها في سنة 1896 ما لا يقل عن 53 مصنع.

وهي ذات ميزات لا تختلف كثيرا عن تصاميم حي القلالين، فقد قلدوا هذه الأخيرة وأنتجوا بلاطات ذات طابع أندلسي مغربي يشبه كثيرا ما كانت تنتجه مدينة فاس والذي يتميز بتعدد ألوانه[1].

تعتبر البلاطات التونسية النوع الأكثر استخداما بمعالم الجزائر خلال الفترة العثمانية فلا يكاد معلم يخلو منها وهي تغطي أجزاء مختلفة من المبني الواحد، تكسو في اغلبها الجدران الداخلية من أسفل إلى ارتفاع يتراوح بين 1,8و2,10م، وان وجدت في الواجهات الخارجية فهي تعلو مداخل الأبواب الرئيسية على شكل أفاريز أو تتخلل مناطق انفصال الطوابق الخاصة بالمباني أو في المآذن جاءت مربعة ، مقاساتها مختلفة، وزخارفها متنوعة، نسقت في شكل تكسيات وحشوات كاملة أو متبادلة، عبارة عن بلاطات مفردة أو تجميعة من أربع بلاطات، أو أكثر على هيئة لوحات.

ومن الخصائص الصناعية التي تميزت بها البلاطات الخزفية التونسية بحي القلالين وجود ثلاثة دوائر صغيرة في هيئة نقط بارزة بروزا خفيفا على سطح البلاطة، تظهر نوعية الطينة المستخدمة، وهي تنتج عن عملية الحرق المتبعة في هذا المركز، حيث كان يعمل الصناع على تنظيم البلاطات الخزفية المطلية والمزخرفة بطريقة عمودية في الفرن على قواعد (مواشير) فخارية صغيرة عبارة عن حوامل ثلاثية الأرجل[2] لتسمح بتسرب الحرارة بين البلاطات بصورة متكافئة، وتظهر هذه الدوائر على جميع البلاطات القديمة مما يسهل التعرف على مصدرها وبذلك تأصيلها ولا تختفي هذه الدوائر إلا بعد منتصف القرن 19م.

وقد تميزت البلاطات التونسية بتماثل أسلوبها الصناعي والزخرفي وتنوع تصاميمها وعناصرها المتأثرة بالتصاميم المغربية الأندلسية والتركية والأوربية وفي بعض الأحيان مزجت بين العناصر التركية والأوربية، وفي الكثير منها عمل الفنان على تقليد هذه التصاميم إلى درجة التطابق حيث يصعب التمييز بينها وبين البلاطات الأوربية ولولا وجود ثلاث نقط دائرية، والاختلافات الواضحة في دقة تنفيذ التصاميم والتباين في نوعية الاكاسيد.

---

[1])- الدولاتلي (عبد العزيز)، مدينة تونس في العهد الحفصي، تعريب محمد الشابي وعبد العزيز الدولاتلي، دار سراس للنشر، تونس، 1981 98-99. انظر أيضا: لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص65.

[2])- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص56. انظر أيضا:.BROUSSAUD.G, op-cit, P7

ونظرا لتعددها الكبير الذي لا يعد ولا يحي ارتأينا أثناء دراستنا تصنيفها إلى مجموعات حسب المصادر الفنية المستوحاة منها:

2/ البلاطات الخزفية التونسية العثمانية بالجزائر:

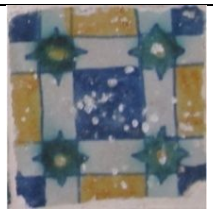
:/ البلاطات الخزفية التونسية المتأثر: بالتصاميم المغربية الأندلسية:

قامت مصانع القلالين بتونس بإنتاج بلاطات ذات طابع أندلسي مغربي يشبه كثيرا ما كانت تنتجه مدينة فاس والذي يتميز بتعدد ألوانه[1]) تغلب على عناصرها الزحرفية الأشكال الهندسية التي تشترك في الغالب مع بعض الزخارف النباتية شديدة التحوير نجـ غلبها تتكرر في معظم معالم الجزائر التي ترجع إلى الفترة العثمانية.

منها مجموعة كبيرة بقصر الباردو اختلفت مقاساتها بين الصغيرة والمتوسطة والكبيرة من بين نماذجها نذكر ما يلي:

المجموعة الأولى: تضم ثلاثة نماذج، استخدم الفنان لرسم وحداتها الزخرفية اللون الأبيض والأصفر والأزرق، قوام زخارفها عناصر هندسية ونباتية محورة، وهي كما يلي:

النموذج الأول: بلاطة مفردة قوام زخارفها مربعات متداخلة حصرت بينها نجمة ثمانية نفـ باللون الأزرق والأصفر والأبيض(البطاقة01)) أو حصر بداخلها عناصر نباتية محورة(البطاقة رقم 02)) نجـ أمثلة تشبهها في ضريح سيدي عبد الرحمن.

البطاقة	01		البطاقة	02	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	9 سم		الطول	18 سم	
العرض	9 سم		العرض	18 سم	

النموذج الثاني: يشبه النموذج السابق كثيرا لا نه يختلف عنه في بعض التفاصيل حيث اختفت النجمات وتوسطت المربعات زهيرات محورة(البطاقة رقم 03).

البطاقة	03	
المعلم	قصر الباردو	
الطول	15 سم	
العرض	15 سم	

[1])- الدولاتلي (عبد العزيز)، المرجع السابق، ص98-99. انظر أيضا: لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع لاسابق، 65.

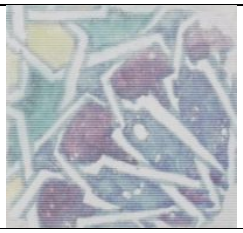
المجموعة الثانية: تتوزع أحسن أمثلة هذا النوع في عدد كبير منها بقصر احمد باي بمدينة قسنطينة: في صحن الجناح الشتوي الذي يطل على حديقة النخيل من الجهة الجنوبية الشرقية، وهي تمتاز بمقاساتها الصغيرة التي تصل إلى(9×9سم) وسمك 2سم، وتميزت بطينتها المصفرة، وهي على سبعة نماذج نوردها فيما يلي:

النموذج الأول: تجميعة من أربع بلاطات زخارفها مشكلة من طبق نجمي نفذ وفق الطريقة المغربية الأندلسية، يتكون من ستة عشر ضلع، مرسوما بالأصفر والأخضر والأزرق والبنفسجي اللون الأبيض، حددت عناصرها بالأزرق، وتبدو ألوانها باهتة، حيث وضعت على شكل طبقة خفيفة تشبه الألوان الزيتية(البطاقة رقم 04 05).

البطاقة	04		البطاقة	05	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	الدار الحمراء	
الطول	11 سم		الطول	11 سم	
العرض	11 سم		العرض	11 سم	

ويتطابق هذا النموذج مع نموذج بدار عزيزة، والدار الحمراء، وقلعة مدينة الجزائر، مع مثال معروض بمعهد العالم العربي بباريس، وهو الآخر من صناعة معامل القلالين خلال القرن 18 [1]، إلا أن هناك اختلاف في التشكيلة اللونية بين النموذجين، حيث تغير اللون الأسود بالبنفسجي في بلاطات قصر احمد باي، وكذلك نجده في دار بوهاشم بتونس (القرن11هـ/17/) [2].

لقد نفذ على بلاطات تراوحت مقاساتها بين 6سم و11سم في كل من قصر أحمد باي(البطاقة رقم 06))جامع سوق الغزل والدار الحمراء،)المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية إلا) أضلاع الطبق النجمي تباينت بين ثمانية أضلاع كتلك التي نراها في قصر الباردو(البطاقة رقم 07)) واثني عشر ضلعا التي نجدها في معالم أخرى مثل قصر أحمد باي والدار الحمراء ودار عزيزة إضافة إلى قصر الباردو.

البطاقة	06		البطاقة	07	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر الباردو	
الطول	9 سم		الطول	9 سم	
العرض	9 سم		العرض	9 سم	

[1]- LOVICO I.A&D, Les Faïences de Tunisie allaline& abeul, Institut du Monde Arabe, Imprimé en France, 1994, P134.

[2]- REVAULT.J, Palais, demeures et maisons de plaisance à Tunis et dans ses environs, Edisu-Aix-en-Provence, 1984, P154.

كما نجـ هذا التصميم منفذا على بلاطة مفردة بنفس الأسلوب والألوان، مقاساتها تقدر بـ 12,5سم وهي تتوزع على كل من جامع سوق لغزل بمدينة قينطبنة(البطاقة رقم 08)) 8لـ الحمراء بمدينة الجزائر(البطاقة رقم90 الشكل رقم 54).

البطاقة	08		البطاقة	09	
المعلم	جامع سوق لغزل		المعلم	الدار الحمراء	
الطول	12.5سم		الطول		
العرض	12.5سم		العرض		

وإلى نفس المجموعة توجد بقصر الباردو قصر الداي بالقلعة بلاطة تتألف من نجمة ثمانية مشكلة من تداخل مربعين تتوسطهما زهرة ثمانية الفصوص، استخدمت في تنفيذها تشكيلة لونية من اللون الأصفر والبنفسجي والأزرق والأبيض(البطاقة رقم 10).

البطاقة	10	
المعلم	قصر الباردو	
الطول	11 سم	
العرض	11 سم	

النموذج الثاني(البطاقة رقم 11): تجميعة من أربع بلاطات قوام زخارفها أشكال هندسية من نجمة مركزية ثمانية الرؤوس تشع من رؤوسها خطوط مزدوجة، ومربعات متداخلة ومتقاطعة، بحيث تكون مربعات ومضلعات ومثلثات، وهذا كله داخل مربع كبير يحصر بداخله أربع مربعات صغيرة تقطعها باتجاه الأركان الخارجية ومنتصف أضلاع التجميعة أنصاف العنصر المركزي، وهي منفذة باللون الأخضر والبنفسجي الداكن والأصفر والأزرق الباهت، وحددت عناصرها بالأزرق[1]) وتوجد أمثلة مطابقة لها بمتحف فنون إفريقيا واوقيانيا بباريس[2]، وفي دار بوهاشم بتونس ((11هـ/17)[3].

البطاقة	11	
المعلم	قصر احمد باي	
الطول	9سم	
العرض	9سم	

[1] -(BROUSSAUD.G, op-cit, PL.3A.

[2] -(LOVICO I.A&D, op -cit, P134.

[3] -(REVAULT.J, Palais, op-cit, P154.

النموذج الثالث(البطاقة رقم12 الشكل رقم R54): توجد بلاطات هذا النموذج بقصر أحمد باي بقسنطينة، وهو عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات، قوام زخارفها حلية نباتية مفصصة مركزية محصورة داخل شريط ثماني الأضلاع، يحصر التصميم ككل شريط آخر مربع يتقاطع على شكل ضفيرة في أركان البلاطة، وحليت الأركان الخارجية بأنصاف مربع يكتمل بالبلاطات المجاورة، بحيث تتداخل الأشرطة فيما بينها بطريقة متقاطعة مكونة مثلثات ومضلعات وأنصاف أطباق نجمية بمنتصف أضلاع التجميعة تكتمل بالبلاطات المجاورة، تحصر بداخلها عناصر نباتية شديدة التحوير، لونت بالأصفر والأزرق والبني ولمسات من اللون الأبيض، وحددت عناصرها بالأزرق[1] ويوجد نماذج له بنفس المقاسات والألوان في كل من القلعة بالجزائر) وفي متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية وقصر الباردو.

البطاقة	12
المعلم	قصر احمد باي
الطول	9 سم
العرض	9 سم



النموذج الرابع(البطاقة رقم 13 الشكل رقم54): بلاطات مفردة بقصر أحمد باي لها نماذج مماثلة في قصر الباردو بمدينة الجزائر، قوام زخارفها دائرة مركزية تشع منها أوراق ثلاثية يحيطها بالكامل معين مركب أضلاعه مقوسة، حليت الأركان بأرباع دوائر مفصصة تشع منها أوراق ثلاثية استخدم فيها اللون الأصفر والأزرق ولمسات من الأبيض وحددت العناصر بالأزرق[2]، وتوجد أمثلة لنفس التصميم ذات خصائص صناعية وفنية متماثلة بتونس وهي تعود إلى بداية القرن 19 é مقاس يقدر بـ10×10سم[3].

البطاقة	13
المعلم	قصر احمد باي
الطول	9سم
العرض	9سم



النموذج الخامس(البطاقة رقم 14 الشكل رقم54—): تتوزع بلاطات هذا النموذج على كل من قصر أحمد باي بقسنطينة، وقصر الباردو(البطاقة رقم 15 الشكل رقم54-) إلا أن هذه الأخير

---

[1] BROUSSAUD.G, op-cit, PL.24D. -(

[2] ibid, PL.27A.-(

[3] LOVICO I.A&D, op -cit, P124. -(

ذات مقاسات أكبر من الأولى ويتوسط زخارفها زهرة عرف الديك، كما وجدت لها أمثلة بتونس تعود إلى أواخر القرن 18 وبداية القرن 19 [1)]9 قوام زخارفها حلية نباتية مركزية نفذت بأسلوب هندسي، تتوسط معينات سداسية وأنصافها تحصر بداخلها نفس العنصر المركزي، رسمت بالأصفر والأخضر والأزرق ولمسات من الأبيض، وفي الغالب ما نجد بلاطات هذا النموذج تترافق مع بلاطات النموذج السابق.

البطاقة	14		البطاقة	15	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر الباردو	
الطول	9سم		الطول	11 سم	
العرض	9سم		العرض	11 سم	

النموذج السادس(البطاقة رقم 16- الشكل رقم هـ): أمثلته نجدها بقصر أحمد باي بقسنطينة وقصر الباردو والقلعة ودار عزيزة بمدينة الجزائر، وهو عبارة عن بلاطة مفردة، قوام زخارفها خطوط ملتوية على هيئة شريطين مزدوجين يمتدان بطريقة ثعبانية، يتقاطعان فيما بينها مشكلان دوائر تتوسطها نقط صغيرة، رسمت باللون الأصفر والأزرق الداكن ولمسات من الأبيض والشريط محصور بين خطين مستقيمين يمتدان على طول امتداد الموضوع الزخرفي، او تتشكل من نفس نوع الأشرطة إلا أنها مشلة زخرفة تتخذ شكل حرف " T" اللاتيني، استخدم فيه الفنان اللون الأخضر على أرضية بيضاء (البطاقة رقم18).

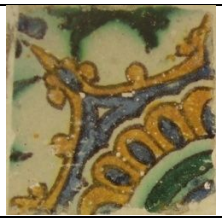
البطاقة	16		البطاقة	17	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر الباردو	
الطول	9سم		الطول		
العرض	9سم		العرض		

البطاقة	18	
المعلم	قصر الباردو	
الطول		
العرض		

النموذج السابع(البطاقة رقم 19 الشكل رقم54-□): قوام زخارفه دائرة مركزية مركبة، تشع منها فصوص طولية رسمت بأسلوب هندسي، يحصر التصميم المركزي داخل مربع غير منتظم تحيطه حلية نباتية، تنمو) من رؤوسه باتجاه الأركان مراوح نخيلية مركزية تبرز منها فروع مزهرة

[1]- LOVICO I.A&D, op -cit, P124.

شديدة التحوير، وبمنتصف أضلاع المربع تنمو أوراق مفصصة رسمت بأسلوب هندسي، تتكرر بالأركان الخارجية للتصميم، حددت زخارفها بالأزرق ورسمت بالأخضر والأسود والبرتقالي الذي يتدرج نحو الأصفر على أرضية بيضاء مزرقة وهناك أمثلة له بمدينة الجزائر في الدار الحمراء والقلعة وقصر الباردو.

البطاقة	19	
المعلم	قصر احمد باي	
الطول	9 سم	
العرض	9 سم	

وتتميز المجموعة السابقة بمقاساتها الصغيرة، إضافة إلى تماثلها من حيث الألوان والتصميم الزخرفي المتأثر بالنمط المغربي الأندلسي وغلبت العناصر الهندسية على المواضيع الرخرفية، وقد وجدت بمقاسات مختلفة في معالم متعددة مثل الدار الحمراء ودار عزيزة والقلعة وقصر الباردو والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بمدينة الجزائر، إضافة إلى قصر أحمد باي بقسنطينة، وقد تراوحت مقاساتها بين 9 12سم.

ويرجع ورود التأثيرات الأندلسية المغربية على البلاطات التونسية إلى وجود مجموعة كبيرة من مسلمي الأندلس طردوا من اسبانيا من طرف فيليب الثاني واستقروا في وحوض المتوسط عام 1610م، وكان من بينهم صناع الخزف والبلاطات، حيث أخذوا يعملون في مراكزهم الجديدة بنفس الأساليب والتصاميم التي عرفوها في موطنهم الأصلي الأم[1].

المجموعة الثالثة: تتماثل البلاطات السابقة من حيث الخصائص الصناعية والفنية المتأثرة بالتصاميم المغربية الأندلسية مع نموذجين متماثلين من حيث التصاميم وإن كانت مختلفة في العناصر، وكلاهما استعملا في تكسية حوائط السقيفة الرئيسية بقصر أحمد باي، قوام زخارفها عناصر هندسية ونباتية، مقاساتها 15×15سم، كما تتميز بطينتها الحمراء.

النموذج الأول(البطاقة رقم 20 الشكل رقم54-□): يتألف تصميمه الزخرفي من نجمة مركزية ثمانية الرؤوس، مركزها دائرة مفصصة، تنبعث من أضلاع النجمة أربع مربعات، يتوسطها فراغ على هيئة صليب تزخرفه معينات مستطيلة، ومربعات ومثلثات بعضها يكتمل بالبلاطات

[1]- لعرج(عبد العزيز محمود)) الزليج، المرجع السابق، ص264. انظر أيضا: SAADAOUI.A, TU IS Ville Ottomane Trois Siècles d'Urbanisme et d'Architecture, Tunis, 2001, P340.

المجاورة، تبرز من الأركان الداخلية للمربعات زهيرات رباعية مورقة، وربع أطباق نجمية في أركان البلاطات الخارجية تكتمل في البلاطات المجاورة[1].

البطاقة	20
المعلم	قصر احمد باي
الطول	15سم
العرض	15سم



النموذج الثاني(البطاقة رقم 21 الشكل رقم54-) عبارة عن بلاطة مفردة قوام زخارفها عناصر هندسية، تتوسط التصميم نجمة مركزية ثمانية الرؤوس نواتها دائرة مفصصة، تبرز من أضلاع النجمة أشرطة على هيئة صليب تتجه نحو أنصاف البلاطة لتلتقي بأنصاف العنصر المركزي، وتحيط بالنجمة أربع مربعات مركبة تنمو من رؤوسها أوراق صغيرة، ملئت المربعات بمثلثات مركبة تلتقي في الرأس بزهرة رباعية، وبمنتصف أضلاع البلاطة يتكرر العنصر المركزي، استعملت في زخارفها تشكيلة لونية من الأصفر الفاقع والأخضر الزيتوني والحشائشي والأصفر الفاقع والأزرق بتدريجاته الفاتح والداكن ولمسات من الأبيض، وحددت عناصر التصميم باللون البني[2].

البطاقة	21
المعلم	قصر احمد باي
الطول	15سم
العرض	15سم



وتوجد أمثلة لهذين النوعين تم العثور عليهما في صقلية، وهما من صناعة تونسية، معروضان في مجموعة خاصة بباريس وهي تعود إلى القرن 18م، إلا نه يلاحظ اختلاف في التشكيلة اللونية من حيث لمعانها وبريقها، وتحول اللون الأصفر الفاقع ببلاطات قصر أحمد باي إلى الباهت في هذه المجموعة[3].

كما توجد أيضا أمثلة من النموذج الأول بتربة علي باي(القرن12هـ/18/) بمدينة تونس[4]) مما يدل على) بلاطات قصر احمد باي ترجع إلى فترة أقدم، ومن المرجح أنها من بين البلاطات

1- BROUSSAUD.G, op-cit, PL.20A.

2- ibid, PL.27A.

3- LOVICO I.A&D, op -cit, P124.

4- SAADAOUI.A, op-cit, Fig 93.

التي أخذها احمد باي من الدور والمباني التي هدمها وبنى في مكانها القصر وأعاد استعمالها بقصره، وقد أشار بروسو إلى ذلك[1].

/ البلاطات الخزفية التونسية المتأثرة بالتصاميم التركية:

تأثرت البلاطات التونسية بمصانع القلالين بالتصاميم التركية العثمانية، وأنتجت مجموعات كبيرة مشابهة لها، حيث عمل الفنان على تقليدها بدقة متناهية إلا :نه لم يصل بها إلى رقة ودقة وجمال التصاميم والألوان التركية، ويمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول: قوام عناصرها زخارف نباتية ذات تصاميم وأشكال مختلفة وهي نوعين، فبالنسبة إلى النوع الاول اتخذت الشكل المربع، مقاساتها تراوحت بين 12سم 15 16سم وسمك 2سم، اما النوع الثاني فمستطيلة الشكل مقاساتها11×23سم1523×24 سم.

ومن أحسن أمثلة البلاطات المربعة نجد البلاطات المفردة التي يقوم تصميمها على عنصر الأوراق منها الساز جاءت على شكل3 3 ثلاثية على هيئة شرافات خرى ذات شكل قلبي بالنسبة إلى3 3 الساز استخدمت منها البسيطة والمركبة نوردها فيما يلي:

التصميم الاول(البطاقة رقم22): رسمت بسيطة باللون الأزرق الكوبالتي على هيئة زهرة رباعية وجدت بقصر الباردو والمتحف الوطني للاثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر.



البطاقة	22
المعلم	قصر الباردو
الطول	15 سم
العرض	15 سم

التصميم الثاني(البطاقة رقم23 الشكل رقم54-□): وهو أحسن أمثلة هذه المجموعة) عبارة عن بلاطة مفردة مقاساتها 15×15سم، ذ15 طينة صفراء يتألف التصميم من ورقة مسننة ومركبة كبيرة تمتد عبر ركنين من أركان البلاطة تتوسطها زهرة اللاله شديدة التحوير تنمو منها في الجزء العلوي أوراق مسننة صغيرة وأزهار اللاله، ويمتد على جانبها الأخر غصن لأزهار السنبل لبري، وعلى حد جوانب البلاطة ورقة صغيرة مسننة، تنمو في ركنين من البلاطة أرباع دوائر تحيطها أوراق ثلاثية لونت بالأخضر والأزرق والبرتقالي، وحددت بالبني على أرضية بيضاء[2].

---

[1] BROUSSAUD.G, op-cit, p15-

[2] ibid, PL.3C. -

البطاقة	23
المعلم	جامع سوق الغزل
الطول	15 سم
العرض	15 سم



يعتبر هذا التصميم من أكثر النماذج استخداما على مختلف المنشآ حيث ظهر في معظم مدن الجزائر في عنابة وقسنطينة ويتكرر بعدة مباني بقسنطينة خاصة بقصر احمد باي، والذي يكاد يزين جزء كبير من الغرف التي تقع في الطابق السفلي تنفتح من جهة الجنوب على حديقة البرتقال، في دار بن جلول ودار بن شريف ودار 26 نهج فلسطين ودار الفرجيوي وبجامع سوق الغزل جامع سيدي الكتاني، واستخدمت في مختلف معالم مدينة الجزائر في القلعة وفي قصر الباردو واحمد باشا وفي حصن 23 ودار عزيزة وضريح سيدي عبد الرحمن والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون لإسلامية وغيرها حيث يغطي جزء كبير من جدران الغرف و وضع على شكل أشرطة تتوج النهاية العلوية لجدران الغرف 3 الأروقة التي تطل على الصحن.

كما نجد له أمثلة في مصر بجامع دوميتس في شريد(1704()، وبجامع الحاج إبراهيم تربانا(1097هـ/1686/)، وجامع عبد الباقي جوربجي(1171هـ/1758/)[1]، وفي تونس بجامع باربيي"BARBIER" وهي مؤرخة بالقرن (12هـ/18/) [2]

وتوجد في قصر الباردو بلاطة(البطاقة رقم24) تعتمد على نفس الورقة إلا أنها نفذت بطريقة مغايرة تحيط بها تشكيلة من الأزهار كالياسمين واللاله وعود الصليب، وتتوسطها زهيرات الأقحوان ونقطة صغيرة، والتصميم يتكرر في كل من قصر الداي بالقلعة، وفي المتحف الوطني للاثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر، ودار 26 نهج فلسطين، وقصر احمد باي وجامع سوق لغزل بقسنطينة.

البطاقة	24
المعلم	قصر الباردو
الطول	15 سم
العرض	15 سم



التصميم الثالث(البطاقة رقم25): تميزت أوراقه باتخاذها نفس وضعية الورقة السابقة) إلا R الموضوع جسد على تجميعة من أربع بلاطات زخارفها تتشكل من عناصر نباتية مختلفة إلا R

[1]- لعرج(عبد العزيز محمود) ، الزليج، المرجع السابق، ص56.

[2]- LOVICO I.A&D , op –cit, P118.

الجزء الأكبر من الموضوع يمثل ورقة مركبة ذ حواف ملساء توسطتها t m: رباعية البتلات استخدم الفنان لتلوينها تشكيلة من الأزرق والأصفر والأخضر على أرضية بيضاء، توجد أمثلة منه في قصر الباردو المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر.

البطاقة	25
المعلم	قصر الباردو
2الطول	15,5 سم
العرض	15,5 سم



التصميم الرابع(البطاقة رقم26 الشكل رقم54-□): تجميعة من أربع بلاطات، تتكرر ليصل عددها إلى 16 بلاطة، مقاساتها15×15سم، يمتد على اتساعها تصميم زخرفي قوامه أوراق الساز ملتوية على هيئة قلب مسنن في جزئه الداخلي، تتوسطه زهرة من ست بتلات، ينبثق من إحدى بتلاتها فرع تخرج منه زهرة محورة، بينما يتصل الجزء السفلي للقلب بورقتين شديدتي التحوير، تمتدان على جانبي البلاطة يخرج في نهايتهما برعم صغير، وتتفرع في أجزاء مختلفة من التصميم أشكال والتواءات حلزونية، يقوم تصميم التجميعة ككل من عنصر مركزي يتكون من دائرة مفصصة مركبة، تسودها تشكيلة لونية من اللون الأزرق الكوبالتي الشاحب× والأصفر الفاقع والأخضر الزرعي على أرضية بيضاء غير نقية.

وتوجد أمثلة مماثلة لهذا التصميم من البلاطات، بكل من جامع سوق لغزل والجامع الأخضر وقصر احمد باي بمدينة قسنطينة، وبمدينة الجزائر نجده في القلعة ومتحف الباردو، وبتونس توجد أمثلة له بمتحف الباردو[1]) □دار جلولي (القرن12هـ/18/) بصفاقس[2].

البطاقة	26
المعلم	جامع سوق الغزل
الطول	15 سم
العرض	15 سم



الصميم الخامس: ينفرد قصر الباردو والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية وقلعة مدينة الجزائر وقصر أحمد باي، ودار رقم 26 نهج فلسطين بمدينة قسنطينة بأربعة تصاميم قوام

[1])- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص68.

[2])- ZOUARI.A, le Dar Jallouli et le dar Hintati à S ax, in: L'Habitat Traditionnel dans les Pays Musulmans Autour de la Méditerranée, Rencontre d'Aix-Provence (6-8 JUI 1984), le Caire, 1988, T I, PLII.

زخارفها عنصر الزهرة أغلبها تمثل أزهار كأسية أو زهرة القرنفل، حيث يحتوي **النموذج الأول** (البطاقة رقم27) على زهرة كأسية تقوم على تويج وساق أما في **النموذج الثاني** (البطاقة رقم 28) فتوجد زهرة القرنفل المركبة التي رسمت على هيئة شرفات تتناوب مع أخرى ثلاثية مجردة، بينما **النموذج الثالث** (البطاقة رقم 29) يحتوي على زهرة مركبة لوزية البتلات **والنموذج الرابع** (البطاقة رقم 30) قوامه زه الرومان التي تتفرع منها سيقان رفيعة مورقة[1].

البطاقة	27		البطاقة	28	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر البارد	
الطول	15سم		الطول		
العرض	15سم		العرض		

البطاقة	29		البطاقة	30	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية	
الطول	14 سم		الطول	15سم	
العرض	14 سم		العرض	15سم	

وفي ثلاثة نماذج أخرى نجدها بكل من المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الاسلامية بالجزائر(البطاقة رقم 31) t m 26 نهج فلسطين بقسنطينة(البطاقة رقم32) وقصر الباردو (البطاقة رقم33) بالجزائر، رسم الفنان على تجميعة من أربع بلاطات أو بلاطة مفردة زهرة القرنفل البسيطة والمركبة بأسلوب محور وطبيعي، وهي منفذة بتشكيلة لونية من اللون الأصفر والأزرق والأخضر بدرجاتهم على أرضية بيضاء حددت الزخارف باللون الأبيض، وان كانت ألوانها وطريقة تنفيذها مختلفة إلا أنها تقوم على نفس الفكرة، كما أن جميعها تحتوي على النقاط الثلاثة التي تتركها مصانع القلالين بتونس.

البطاقة	31		البطاقة	32	
المعلم	المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الاسلامية		المعلم	26 نهج فلسطين	
الطول	15سم		الطول	15سم	
العرض	15سم		العرض	15سم	

[1]-خليفة(ربيع حامد) «بلاطات خزفية عثمانية في الجامع الجديد بمدينة تونس(1136-1139هـ/1723-1727-)»- الملتقى الثالث لجمعية الآثاريين العرب، القاهرة، 2000 2 872.

البطاقة	33	
المعلم	المتحف	
الطول	15 سم	
العرض	15 سم	

التصميم الخامس: وهو ممثل في نموذجين (البطاقة رقم34-35 الشكل رقم54-) نجد أمثلتهما بقصر الباردو وقصر أحمد باي، يعتمدان على الفروع المورقة في زخرفة كل منهما قوامها فروع ملتفة تنتهي بأزهار الرمان أو اللاله نفذت بأسلوب الهاتاي أو الرومي التركي المتأثر بالباروك الأوربي.

البطاقة	34		البطاقة	35	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر احمد باي	
الطول	18 سم		الطول	16سم	
العرض	18 سم		العرض	16سم	

أما **البلاطات المستطيلة** والتي تنتمي إلى نفس المجموعة فيمكن حصرها في خمس نماذج تتمثل في ما يلي:

التصميم الأول(البطاقة رقم36 الشكل رقم55-أ): استخدم كإطار لحشوات جدار القبلة بجامع سوق الغزل، وقد نف)ت الزخارف بأسلوب الهاتاي تتألف زخارفها من زهرة القرنفل شديدة التحوير، تحيط بها أوراق متنوعة كأسية ثلاثية الفصوص ورقة الساز، وهي تتكرر بصورة منتظمة متعاكسة ومتقابلة فيما بينها، كما تنتهي كل زخارفها بعناصر حلزونية تشبه حرف الواو، وعلى جانبي البلاطة توجد نصف وردة، بينما نجد في الجزء العلوي والسفلي من البلاطة تدرجات موجية على هيئة سحب تشي، ملونة باللون الأخضر الزرعي الباهت والأصفر والأزرق حددت زخارفها باللون البني على أرضية بيضاء.

البطاقة	36	
المعلم	جامع سوق الغزل	
الطول	23,5سم	
العرض	11سم	

التصميم الثاني(البطاقة رقم 37 الشكل رقم55- أ): ينفرد هذا التصميم بجامع سوق الغزل فقط دون غيره من المعالم سواء بمدينة قسنطينة او الجزائر او غيرها، يحيط بحشوات جدار القبلة في جزئها العلوي من بداية الجدار إلى نهايته، رسم على هيئة شرافات أو شعلة اللهب، اتخذت شكلا

هندسيا عبارة عن ورقة مسننة تتوسطها ورقة أخرى صغر حجما، استخدمت بشكل متناوب ومنتظم من ورقتين متعاكستين مرة يكون وسها إلى أعلى ومرة نحو الأسفل، لونت بالأزرق الداكن والأصفر الباهت والأخضر الشاحب، وحدد التصميم باللون البني.

البطاقة	37
المعلم	جامع سوق الغزل
الطول	23سم
العرض	11سم



أما **التصميم الثالث**(البطاقة رقم 38 الشكل رقم55-):)يوجد بجامع سيدي الكتاني بالجدار الغربي من بيت الصلاة كتكسية جدارية، وأطر جانبية لدعامة تتكئ على الجدار، تتألف زخارفه من فروع نباتية حلزونية متقابلة تنمو من براعم مزدوجة متداخلة، تبرز منها مجموعة من البراعم المورقة والعناصر الحلزونية الرفيعة، لتنتهي الفروع بأزهار الرمان) تنمو في نقطة تقابلها في الجزء السفلي زهرة القلب الدامي، وفي جزئها العلوي برعم وردة غير متفتحة، ولهذا النموذج أمثلة بقصر الباردو بالجزائر وفي دار جلولي بصفاقس[1]، وبالجامع الجديد بمدينة تونس.

البطاقة	38
المعلم	الجامع الأخضر
الطول	24سم
العرض	11سم



التصميم الرابع (البطاقة رقم 39): يحتفظ كل من المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر، ودار 26 نهج فلسطين بقسنطينة على بلاطة قوامها ورقة كاسية ثلاثية البتلات تتناوب مع أشجار السرو المركبة، تتصل ببعضها البعض بواسطة فروع رفيعة، لونت الزخارف بالأخضر الزيتوني والأزرق بتدرجاته والأصفر، وحددت باللون البني.

البطاقة	39
المعلم	المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الاسلامية
الطول	23 سم
العرض	10 سم



[1]- ZOUARI.A, op-cit, T I, PL : L.)

التصميم الخامس(البطاقة رقم 40): توجد هذه البلاطة في قصر الباردو والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر، يتشكل تصميمها من بائكة ثلاثية محصورة بين أعمدة مجردة يتوسطها شكل على هيئة شرافات نفذت بعناصر نباتية شديدة التحوير تتخذ شكل زهرة هرمية تحصر بداخلها مثلث متساوي الساقين وبداخله أنصاف زهرة سداسية البتلات، لونت بالأصفر والأخضر والأزرق والأبيض، وحددت العناصر باللون البني.

البطاقة	40
المعلم	قصر الباردو
الطول	23 سم
العرض	10 سم



كما يوجد نموذج(البطاقة رقم 41) مشابه له في نفس المعلم ولا يختلف عنه إلا في بعض التفاصيل فضلا عن شكله المربع، يشبه إلى حد ما زهرة القرنفل أو الخرشوف المحورة، ألوانه مختلفة تتشكل من الأزرق الكوبالتي والأصفر، وهو يتكرر في بعض معالم قسنطينة كدار 26 نهج فلسطين والمتحف الوطني للاثار القديمة والفنون الإسلامية.

البطاقة	41
المعلم	قصر الباردو
الطول	15سم
العرض	15سم



لقسم الثاني: قوام عناصرها زخارف نباتية هندسية جاءت تصاميمها مختلفة عن القسم الأول، منها على هيئة صرة تتخذ أشكالا متنوعة دائرية وبيضاوية مشعة ولوزية تتوسطها أو تحيط بها عناصر نباتية من متنوعة وأزهار مختلفة محورة كاللاله والقرنفل تحيط بها زخارف هندسية عبارة عن أطباق نجمية ثمانية الـ وهي كما يلي:

التصميم الأول(البطاقة رقم 42 الشكل رقم55-): النموذج الأول منه يكسو جدران الجامع الأخضر، بينما الثاني نجده يكسو جدران بيت الصلاة الشمالي والغربي والشرقي بجامع سوق الغزل(البطاقة رقم 43 الشكل رقم55-)) قوام زخارفه زهرة الخرشوف- تتفرع عنها سيقان في جزئها العلوي والسفلي تنتهي بأزهار الياسمين، يتوسط هذه الأخيرة نصف مثمن يكتمل في البلاطة المجاورة، وعلى الجانب الأيمن والأيسر للبلاطة تتكرر أنصاف زهرة الخرشوف المركزية مع تغيير طفيف في مركزها تكتمل في البلاطات المجاورة، تتفرع منها ساق مزدوجة تحمل برعم لزهرة الورد وزهرة اللاله رسمت بشكل هندسي يتدلى في جزئها السفلي رسم منتفخ ينتهي بشكل حلزوني، وتخرج

من ركني البلاطة ورقة الساز المسننة[1]، استخدم اللون البني لتحديد الرسومات على أرضية بيضاء غير نقية، ويتضح من الشكل العام أن الزخارف متأثرة بالأسلوب التركي سواء من حيث الألوان أو العناصر الزخرفية.

البطاقة	42		البطاقة	43	
المعلم	الجامع الأخضر		المعلم	جامع سوق الغزل	
الطول	15 سم		الطول	15 سم	
العرض	15سم		العرض	15 سم	

وتوجد نماذج منها بقصر احمد باي، حيث نجدها تزين جدران الغرفة المطلة على حديقة البرتقال من الناحية الجنوبية بالطابق الأرضي، كما نجدها في كل من دار الفرجيوي ودار 26 نهج فلسطين بمدينة قسنطينة، وفي ضريح سيدي عبد الرحمن وقلعة الجزائر وقصر الباردو والمتحف الوطني للاثار القديمة15لفنون الإسلامية بالجزائر وغيرها من المعالم6 وبمصر نجدها في جامع جوربجي بالإسكندرية[2]، ويشير ريفولت "REVAULT" إلى أن هذه التصاميم من إنتاج مصانع تونس، يعود تاريخها إلى القرن 18 "[3].

التصميم الثاني(البطاقة رقم44 الشكل رقم55-) : وهي بلاطة مفردة مقاساتها 15×15سم، وطينة صفراء، قوامها معين مركزي، تنمو) من ركنيه العلوي والسفلي أزهار الخرشوف، يبرز منها فرع مزدوج ينتهي بأنصاف أزهار القرنفل، وبالركنين الجانبيين تبرز أزهار محورة تنمو من فرعين مورقين تنتهي بأنصاف أزهار القرنفل تتجه نحو الأركان الخارجية للبلاطة تكتمل بالبلاطات المجاورة، استخدم في زخرفتها اللون الأزرق والأحمر الطوبي على أرضية بيضاء مخضرة، وحددت باللون البني الداكن نجد لهذا التصميم أمثلة في كل قصر احمد باي ودار بن جلول ومقبرة سيدي الكتاني بقسنطينة5 وبمدينة الجزائر نجد له أمثلة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية وقصر الباردو وضريح سيدي عبد الرحمن.

البطاقة	44		
المعلم	قصر الباردو		
الطول	15,5سم		
العرض	15,5سم		

[1]- BROUSSAUD.G, op-cit, PL.22D)

[2]- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص67.

[3]- REVAULT.J, Arts Traditionnels en Tunisie, Tunisie, 1967, P87.)

التصميم الثالث: نج نماذج منه في قصر الباردو بالجزائر(البطاقة رقم45)) قوام زخارفه صرة مركزية مشعة أو مسننة تتوسطها زهيرة ثمانية البتلات شديدة التحوير، وفي نموذج آخر بقصر أحمد باي(البطاقة رقم 46 الشكل رقم55-) تتوسطها شجيرة متفرعة تنمو منها أوراق وأزهار القرنفل واللاله وعرف الديك شديدة التحوير نفذت بشكل هندسي، زخرفت بالأصفر والأخضر والأزرق، حددت العناصر بالبني على أرضية بيضاء مخضرة.

وتوجد أمثلة مشابهة لهذا التصميم بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر، وقصر الباردو ودار رقم 26 نهج فلسطين، وقصر أحمد باي، (البطاقة رقم47-48)، إلا أن الإطار الخارجي تم حذفه في النموذج الذي نجده بقصر أحمد باي (البطاقة رقم 49 الشكل رقم55-)، فضلا عن التشكيلة اللونية أصبحت باهتة نوعا ما.

البطاقة	45		البطاقة	46	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر احمد باي	
الطول	14,5 سم		الطول	15,5 سم	
العرض	14,5 سم		العرض	15,5 سم	

البطاقة	47		البطاقة	48	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	26é نهج فلسطين	
الطول	14,5 سم		الطول	14,5 سم	
العرض	14,5 سم		العرض	14,5 سم	

البطاقة	49	
المعلم	قصر احمد باي	
الطول	15,5سم	
العرض	15,5سم	

التصميم الرابع(البطاقة رقم50-51): توجد امثلة هذا التصميم في قصر أحمد باي وقصر الباردو، قوام زخارفه زهرة اللاله مركبة شديدة التحوير، تنموا من على جانبيها أوراق الساز، تعلوها أزهار الياسمي،ن تعلوها هي الأخرى أوراق الساز تتوسطها زهرة الخرشوف شديدة التحوير رسمت بطريقة مشعة تتصل ببعضها بواسطة فروع رفيعة، زخرفت حواف البلاطة بأنصاف زهرة الخرشوف واللاله، وهي تكتمل في البلاطات المجاورة، وهي منفذة بألوان متماثلة لولا أنها تبدوا شاحبة في نموذج قصر أحمد باي، تتشكل من اللون الأزرق والأخضر والأصفر على أرضية بيضاء.

البطاقة	50		البطاقة	51	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر الباردو	
الطول	16سم		الطول	15,5 سم	
العرض	16سم		العرض	15,5 سم	

التصميم الخامس: (البطاقة رقم 52 الشكل رقم55-) نجد أمثلته في المدرسة الكتانية بقسنطينة، وهو عبارة عن بلاطة مفردة مقاساتها 16×16سم، قوام زخارفها دائرة مركزية تشع منها أوراق ثلاثية طولية، تحيطها نجمة ثمانية، تنمو من أضلاع النجمة أنصاف أزهار، ينحصر التصميم داخل دائرة تنمو منها باتجاه الأركان الخارجية براعم تتفرع عنها عناصر حلزونية في هيئة مراوح مركبة تتوسطها ورقة رمحية.

البطاقة	52	
المعلم	المدرسة الكتانية	
الطول	16سم	
العرض	16سم	

التصميم السادس: (البطاقة رقم53 الشكل رقم55-)) تصميم زخرفي مشابه للتصاميم السابقة ولا يختلف عنها إلا في بعض التفاصيل، فهو يتسم بتأثره بالعناصر التركية وبالأسلوب الأوربي مع احتفاظ العناصر بطابعها العربي، والتي تتميز بطينتها الصفراء، ومقاساتها 15.5×15.5سم، قوام زخارفها دائرة مركزية، تشع منها أربع بتلات على هيئة صليب تتخللها دوائر صغيرة، يحيط التصميم المركزي دائرة مفصصة وأخرى ملساء، تنمو من أقطارها أنصاف مراوح نخيلية يفصلها ساق تنتهي بأنصاف دوائر تحصر بداخلها أنصاف زهرة تتخللها أزهار رسمت بشكل هندسي على هيئة دوائر صغيرة، تبرز منها ورقتان، تعلوها باتجاه الأركان الخارجية عناصر بيضوية مركبة ذات قاعدة مثلثة، حددت زخارفها بالبني، ورسمت بالأزرق والأخضر بدرجاته ولمسات من الأبيض على أرضية صفراء شاحبة محمرة[1].

البطاقة	53	
المعلم	قصر احمد باي	
الطول	15,5سم	
العرض	15,5سم	

[1]- BROUSSAUD.G, op-cit, PL.24D.

ومن خلال الأسلوب الصناعي والزخرفي يمكن نسبة هذه البلاطة إلى أواخر القرن 818 وبداية القرن 19م، وهي الفترة التي بدأت التأثيرات الأوربية توفد على البلاطات المصنوعة بتونس بصفة عامة ومعامل القلالين بصفة خاصة[1].

التصميم السابع(البطاقة رقم54-55): عبارة عن بلاطة مفردة قوامها زهرة ثمانية البتلات شديدة التحوير، تحيط بها نجمة ثمانية الرؤوس، أو رسمت بالأوراق، أو اتخذت شكلا هندسيا، تنموا منها أزهار الياسمين، أو أزهار القرنفل، تتناوب مع صرر بداخلها زهرة كف السبع، أو مع نفس الزهرة الأخرى، لكن نفذت بحجم اصغر، وقد استخدمت فيها نفس الألوان وهي **الأز** والأخضر والأصفر الشاحب.

البطاقة	54		البطاقة	55	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	14,5 سم		الطول	18,5 سم	
العرض	14,5 سم		العرض	18,5 سم	

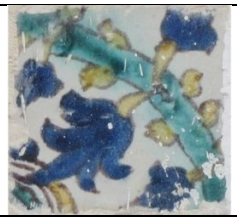
التصميم الثامن(البطاقة رقم56-57): يوجد هذا التصميم في قصر الباردو، والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، ودار عبداللطيف، وتتكرر أمثلته في دار 26 نهج فلسطين ودار قايد الرحبة بقسنطينة، قوام زخارفه صرة دائرة مركزية مشعة تحيطها ثماني دوائر صغيرة مخصورة داخل بتلات لوزية، يتوسط أضلاع البلاطة أشكال لوزية تحصر بداخلها عناصر نباتية محورة تنموا من أركان البلاطة أوراق مركبة، استخدم اللون البني في تحديد الزخارف والبرتقالي والأزرق والأخضر لتلوين العناصر الزخرفية على أرضية بيضاء.

البطاقة	56		البطاقة	57	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول			الطول		
العرض			العرض		

التصميم التاسع(البطاقة رقم58 الشكل رقم55--): نجد له أمثلة في دار عزيزة وقصر الباردو بمدينة الجزائر، وقصر احمد باي بقسنطينة، والتصميم يتشكل من تجميعة من أربع بلاطات قوام زخارفها دائرة مركزية مركبة تحيط بها دائرة أخرى اكبر من الأولى تنموا منها فروع تنتهي ببراعم

[1]- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص72.

وزهيرات خماسية البتلات، وهي تشبه كثيرا زهرة كف السبع، استخدم في تلوين عناصرها اللون الأزرق الكوبالتي والأصفر والأخضر.

البطاقة	58	
المعلم	قصر الباردو	
الطول	8,5سم /11 سم	
العرض	8,5سم /11 سم	

وفي مجموعة أخرى(البطاقة رقم 59-62 الشكل رقم 56- -) نجد لها نماذج في كل من قصر أحمد باي وقصر الباردو وضريح سيدي عبدالرحمن، والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، حصرت العناصر النباتية داخل مثلثات يكتمل الموضوع الزخرفي في البلاطات المجاورة ليشكل معين 5, نفذ على هيئة أنصاف عناصر بيضوية تكتمل مع البلاطات الأخرى تتوسطها أزهار شديدة التحوير.

البطاقة	59		البطاقة	60	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر الباردو	
الطول	16سم		الطول		
العرض	16سم		العرض		

البطاقة	61		البطاقة	62	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم		الطول		
العرض	13 سم		العرض		

وفي تصميم آخر(البطاقة رقم 63-65) يختلف عن التصاميم الأخرى من حيث التركيب والعناصر، حيث جمع فيه الفنان بين العناصر النباتية والرمزية والهندسية ليشكل زخرفة على هيئة قلوب، تفصل بينها معينات صغيرة، تتوسط عنصر القلوب زهيرة متعددة البتلات، استخدم في تلوينها اللون الأصفر والأخضر والبرتقالي الشاحب والأزرق وقد يختفي احد هذه الألوان.

لبطاقة	63		البطاقة	64	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	18 سم		الطول	18 سم	
العرض	18 سم		العرض	18 سم	

البطاقة	65	
المعلم	قصر الباردو	
الطول	12,5 سم	
العرض	12,5 سم	

القسم الثالث: تتميز بلاطات هذه المجموعة المشكلة زخارفها من عناصر نباتية معمارية على هيئة الشرافات المعمارية التي عرفت استخداما واسعا في العالم الإسلامي في العمارة ومختلف الفنون والصناعات :هي تعد أيضا من بين البلاطات التي خضعت إلى التأثيرات العثمانية نجد هذه المجموعة في كل من المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، وقصر الباردو بمدينة الجزائر، وقصر احمد باي ودار بن جلول ودار 26 نهج لسطين بمدينة قسنطينة،

التصميم الاول(البطاقة رقم 66-67): بلاطات مفردة يتشكل منها شريط إطاري، يكسو جدران غرف الطابق الأرضي المطلة على حديقة البرتقال من الجهة الشمالية وعلى حديقة النخيل من الجهة الجنوبية الشرقية بقصر احمد باي، وفي قصر الباردو نجدها تتوزع على جدران السقيفة والسلم، قوام زخارفها ورقة كأسية كبيرة ثلاثية ومركبة، تحصر بداخلها زهرة الزنبق و القرنفل أو اللاله أو الياسمين، تنتهي رؤوس الورقة بدوائر صغيرة، وتقوم على قاعدة متدرجة مستطيلة تتوسطها دوائر صغيرة، على جانبيها أنصاف زهرة الزنبق خالية من الزخرفة، وبركن هذه القاعدة أرباع دوائر تتوسطها زهرة.

البطاقة	66		البطاقة	67	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر احمد باي	
الطول	15سم		الطول	15سم	
العرض	15سم		العرض	15سم	

ان كانت نماذج هذا التصميم توجد في أكثر من معلم مثلما أسلفنا الذكر إلا أنها تختلف عن بعضها البعض من حيث الخصائص الفنية والألوان، فالموجودة بالمتحف لونت الورقة بالأزرق ولمسات من الأخضر على أرضية زرقاء، بينما الموجودة بقصر احمد باي لونت الورقة بالأخضر ولمسات من الأزرق مع وجود النقط الثلاث، مما يدل على أن البلاطتين من صناعة فترتين مختلفتين.

وفي قصر الباردو نج تصميمين آخرين مشابهين للنمو ج السابق من حيث الشكل العام إلا انه يختلف عنه في بعض التفاصيل حيث ترتكز الزهرة في حدهما(البطاقة رقم 68) على بائكة

من العقود المدببة التي توسطتها ورقة ثلاثية أما في النموذج الثاني(البطاقة رقم 69) فتتشكل من بائكة من العقود المدببة المتقاطعة التي تحصر بينها نفس الزهرة السابقة الذكر.

البطاقة	68		البطاقة	69	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	15سم		الطول	18 سم	
العرض	15سم		العرض	18 سم	

التصميم الثاني(البطاقة رقم 70): نجده بقصر الباردو، بلاطاته مستطيلة، تقوم على نفس الفكرة مع البلاطات السابقة، من حيث كونها تعتمد أساسا في زخرفتها على عنصر الشرافات، وفيها رسمت الورقة المشكلة لعنصر الشرافة بأسلوبين مختلفين حيث جاءت في شكل ورقة منتفخة توسطتها زهرة الياسمين، تتناوب مع ورقة ثلاثية رفيعة بداخلها زهرة الاله.

البطاقة	70	
المعلم	قصر الباردو	
الطول	23	
العرض	10	

التصميم الثالث(البطاقة رقم 71): عبارة عن تجميعة مقاساتها 15×15سم، وسمكها 2سم، ذات طينة حمراء، تتميز بزخارفها الجميلة التي جاءت على هيئة الشرافات المعمارية، قوامها عناصر نباتية رسمت بطريقة أوربية، على الرغم من ان الفكرة اسلامية وهي عبارة عن ساق تمتد لتشكل أوراق نباتية مركبة رسمت بأسلوب هندسي على هيئة أوراق كأسية مدببة، تلتف الساق بطريقة حلزونية، لتلتقي ثم تعاود الانفصال بتوجها ورقة شديدة التحوير، وقد لونت بالأزرق والأصفر والبني والأخضر على أرضية ناصعة البياض، وحددت زخارفها باللون البني، نجد أمثلتها تتوزع على كل من قصر احمد باي ودار 26 نهج فلسطين وجامع سوق لغزل بمدينة قسنطينة، وقصر الباردو وقلعة مدينة الجزائر.

البطاقة	71	
المعلم	قصر احمد باي	
الطول	15سم	
العرض	15سم	

وتوجد أمثلة لهذا المثال وسابقه في بعض المعالم بمدينة تونس، حيث نجد الأول في تربة علي باي(القرن12هـ/18م)، ودار عثمان داي(القرن10-11هـ/16-17م)، والثاني في مدرسة بيرالحجر(1170هـ/1756م)، والمدرسة السليمانية(القرن12هـ/18م)[1].

ج/ البلاطات الخزفية التونسية المتأثرة بالتصاميم الأوربية:

هناك مجموعة من البلاطات التونسية على درجة كبيرة من الرقة والإتقان خضعت إلى التأثيرات الأوربية رسمت وفق التصاميم الأوربية، وقلدتها تقليدا تاما، الشيء الذي افقدها شخصيتها، وعلى الرغم من ذلك فهي تتميز بالخصائص الفنية والصناعية المصنوعة بحي القلالين، وبوجود النقاط التي تسببها الحوامل أثناء الحرق لاسيما منها التأثيرات الاسبانية والإيطالية والتي يمكن تقسيمها إلى مجموعتين:

المجموعة الأولى: تتسم تصاميمها بتأثرها بالأسلوب والعناصر الاسبانية مع احتفاظ العناصر بطابعها العثماني، وتتضح على العناصر تأثرها بالتصاميم الإسبانية من حيث انتفاخ العناصر وغلظتها وإحاطة الأركان الخارجية للبلاطة بعناصر بيضوية أو خطوط مقوسة تتصل بالأضلاع الجانبية وتسير معها، تتداخل في بعض التصاميم الأطباق النجمية، ونظرا للتشابها الكبير من حيث الشكل والعناصر ارتأينا وضع وصف عام لها، حيث يمكن تصنيفها إلى أربعة تصاميم متشابهة من حيث الإخراج ماعدا بعض الاختلافات البسيطة.

التصميم الأول: عبارة عن بلاطات مفردة. مقاساتها تتراوح بين 9 و11سم وسمك 2سم2 وهي مؤلفة من نجمة ثمانية تستقل بالموضوع الزخرفي لونت بالأصفر أو الأخضر أو الأزرق يتناوب مع اللون الأبيض 11 أو تشترك مع بعضها البعض نفذت مستقلة(البطاقة رقم 72)) أو حصرت داخل صرر منفذة بعناصر نباتية اتخذت هذه الصرر شكلا مربعا أو دائريا(البطاقة رقم 73- 74 الشكل رقم 56-ج- د)) أو توسط زخرفت عفسة الأسد(البطاقة رقم 75- 77) التي شاعت بكثرة في البلاطات التونسية وقد تختفي النجمة وتعوض بأوراق قلبية الشكل[2].

تتوزع أمثلة هذا التصميم بالجزائر على كل من ضريح سيدي عبد الرحمن والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، وقصر الباردو والدار الحمراء وقصر مصطفى باشا ودار عزيزة ودار خداوج العمياء وقلعة مدينة الجزائر، أما بقسنطينة فنجدها في قصر أحمد باي وهي تشترك

[1] SAADAOUI.A, op-cit, Fig74, 84,93. REVAULT.J, op-cit, P149. -(

[2] BROUSSAUD.G, op-cit, PL.26E. -(

جميعا في نفس الخصائص الصناعية والفنية، إلا أنها تختلف عن بعضها من حيث الألوان وبعض العناصر الزخرفية، مما يدل على أنها من مصنع واحد وفترتين مختلفتين.

وبتونس توجد نماذج عديدة لهذا التصميم بدار بن عبد الله التي تعود إلى القرن12هـ/818 ودار حسين باي بتونس3 وهي تعود إلى أواخر القرن 17 وأوائل القرن 18// ودار المنستيري(بداية القرن19)[1]، وجامع يوسف صاحب الطابع (1220هـ/1805-1809()) بنفس المدينة[2].

البطاقة	72		البطاقة	73	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر احمد باي	
الطول			الطول	13سم	
العرض			العرض	13سم	

البطاقة	74		البطاقة	75	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر احمد باي	
الطول	13سم		الطول		
العرض	13سم		العرض		

البطاقة	76		البطاقة	77	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	الدار الحمراء	
الطول			الطول		
العرض			العرض		

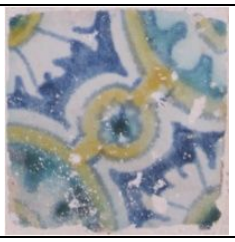
التصميم الثاني(البطاقة رقم 78-81 الشكل رقم 56 -): بلاطات مفردة وجدت بمقاسات مختلفةR:6سم وبين 1199سم9 وسمك 2سم2 ت مع بين العناصر النباتية والهندسية) تتميز زخارفها بغلظتها وإحاطة الأركان الخارجية للبلاطة بعناصر بيضاوية أو خطوط مقوسة تتصل بالأضلاع الجانبية وتسير معها، وهي في عشر تصاميم أربعة منها عبارة عن بلاطات مفردة تعتمد في زخرفتها على عناصر هندسية مربعة أو على هيئة معينات أضلاعها منتظمة أو مقوسة متصلة أو منفصلة تتوسطها زهيرات شديدة التحوير أو خالية منها :في الأركان يتكرر العنصر المركزي.

(1)- REVAULT.J, Palais, G, op-cit , P.58, 85,86. LOVICO I.A&D, op -cit, P133.

(2)- SAADAOUI.A, op-cit, Fig125.

البطاقة	78		البطاقة	79	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	الدار الحمراء	
الطول	13 سم		الطول	9 – 11 سم	
العرض	13 سم		العرض	9 – 11 سم	
البطاقة	80		البطاقة	81	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	9 سم		الطول	10 سم	
العرض	9 سم		العرض	10 سم	

أما التصاميم الستة الأخرى(البطاقة رقم 82–88 الشكل رقم 56– –) والتي نجدها تتوزع على كل من قصر الباردو، والدار الحمراء ودار عزيزة بمدينة الجزائر، فهي عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات، قوام زخارفها زهرة مركزية متعددة البتلات تحيط بها دوائر ملساء أو مفصصة ينمو منها عنصر يشبه حرف الواو وزخارف نباتية مختلفة شديدة التحوير، أضلاعها مقوسة الشكل، وقد استخدم الفنان في تلوين هذه المجموعة نفس التشكيلة اللونية أساسها الأبيض والأزرق والأخضر والأصفر.

البطاقة	82		البطاقة	83	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	9 سم		الطول	9 سم	
العرض	9 سم		العرض	9 سم	
البطاقة	84		البطاقة	85	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	9 سم		الطول	9 سم	
العرض	9 سم		العرض	9 سم	
البطاقة	86		البطاقة	87	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	9 سم		الطول	9 سم	
العرض	9 سم		العرض	9 سم	

البطاقة	88	
المعلم	قصر الباردو	
الطول	14 سم	
العرض	14 سم	

التصميم الثالث(البطاقة رقم 89-92 الشكل رقم 56- - -): عبارة عن تجميعة تتكون من أربع بلاطات، نفذت معظمها على بلاطات من الحجم الكبير تراوحت مقاساتها بين مقاساتها 20 21سم وسمك 2سم ما عدا بعضا منها نفذت بمقاسات متوسطة تقدر بـ 13سم اختلفت في طريقة رسمها إلا أنها تقوم على نفس الفكرة قوامها نجمة ثمانية بسيطة أو مركبة تحصر داخل دوائر تنمو منها فروع رفيعة تتخللها دوائر مركبة تتوسطها عناصر نباتية نجد غلب نماذجها في قصر احمد باي ومدرسة سيدي الكتاني بقسنطينة وقصر الباردو وقصر مصطفى باشا والدار الحمراء ودار الصوف وضريح سيدي عبدالرحمن والقلعة بمدينة الجزائر، غير أن البعض من هذه النماذج وان كان من نفس التصميم إلا أنه من صناعة إيطالية وذو مقاسات تصل إلى 20سم[1].

البطاقة	89		البطاقة	90	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	المدرسة الكتانية	
الطول	20 سم		الطول	15 سم	
العرض	20 سم		العرض	15 سم	

البطاقة	91		البطاقة	92	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر الباردو	
الطول	13سم-20سم		الطول	13 سم	
العرض	13سم-20سم		العرض	13 سم	

المجموعة الثانية: جاءت البلاطات فيها على درجة كبيرة من الرقة والإتقان، مقاساتها كبيرة تراوحت بين 212020سم وسمك 2سم رسمت وفق التصاميم الايطالية، وقلدها تقليدا تاما إلى درجة التطابق يصعب التميز بينها لولا وجود الثلاث نقاط الدائرية الصغيرة من غير طلاء على وجه البلاطة يوجد العديد منها في معالم الجزائر ترجع إلى الصناعة الايطالية، وهي ممثلة في سبع نماذج نوردها فيما يلي:

لنمو: الأول: نجده بقصر الباردو، وهو عبارة عن تجميعة من أربعة بلاطات قوام موضوعها الزخرفي زهرة مركزية لعباد الشمس أما الأركان الأربعة للتجميعة تزينها زهرة شديدة التحوير، ويتكرر هذا التصميم على بلاطات بالدار الحمراء إلا أنها من صناعة إيطالية(البطاقة رقم93).

[1]- BROUSSAUD.G, op-cit, PL.12B.

البطاقة	93
المعلم	قصر الباردو
الطول	12,5 سم
العرض	12,5 سم



النموذج الثاني(البطاقة رقم94-96 الشكل رقم 97-): نجده في سقيفة قصر احمد باي، عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات قلدت فيها التصاميم الايطالية إلى درجة التطابق وفي المعلم نفسه توجد أمثلة مماثلة لها إلا أنها من صناعة ايطالية، حتى أننا لم نفرق في بداية الأمر بينهما لولا وجود النقط الثلاثة التي تتركها الحوامل الفخارية، مقاساتها 20×20سم وسمكها 2سم، قوام زخارفها دائرة مركزية تنمو منها أوراق طولية مفصصة، أو زهرة الاكانتس، تحيطها دائرة بسيطة أو مركبة، ملئت استدارتها بخطوط رفيعة متقاطعة، تبرز من الدائرة بمنتصف التجميعة ورقة كأسية منتفخة تشبه أوراق الاكانتس، تعلوها زهرة الزنبق، تنبعث من نقطة التقائهما فروع مورقة تنتهي بنفس الزهرة بأوراقها المتدلية، وباتجاه الأركان الخارجية شريط مركب ملئ بمعينات برتقالية على أرضية خضراء مزرقة يكتمل بالبلاطات المجاورة مشكلا مربعا، أو تتقاطع مع الدائرة لتأخذ شكلا على هيئة زهرة مفصصة إذا ما جمعت البلاطات الخاصة بالتجميعة، وقد رسمت الزخارف باللون البنفسجي والأخضر المزرق والبرتقالي والأزرق الداكن على أرضية بيضاء طباشيرية غير نقية [1].

البطاقة	94	البطاقة	95
المعلم	قصر احمد باي	المعلم	قصر الباردو
الطول	20سم	الطول	20سم
العرض	20سم	العرض	20سم





البطاقة	96
المعلم	مسجد الداي بالقلعة
الطول	13 سم
العرض	13 سم



[1]- (BROUSSAUD.G, op-cit, PL.9A

النموذج الثالث(البطاقة رقم97):عبارة عن تجميعة تتألف من دائرة مركزية مفصصة تحيطها باقات من الأزهار التي يزينها شريط ربطة العنق تحيطها أقواس السهام وفي أركان التجميعة الاكانتس التي تكتمل في البلاطتين المجاورتين.

البطاقة	97
المعلم	قصر الباردو
الطول	20سم
العرض	20سم



النموذج الرابع(البطاقة رقم98 الشكل رقم97-): عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات، نجدها في كل من قصر أحمد باي وقصر الباردو بمقاسات متماثلة، قوام زخارفها دائرة مركبة تشع منها أوراق ثلاثية أوسطها مدببة تتخللها سيقان مورقة تنتهي بزهرة ثمانية، يحيط التصميم المركزي شريط مربع غير منتظم، عبارة عن عناصر نباتية غليظة من أوراق ثلاثية مدببة وكأسية ومراوح نخيلية وأنصافها: تتوسط أضلاع المربع أشكال بيضوية تحصر بداخلها خطوط مستقيمة ومتقاطعة على هيئة مربعات صغيرة، وبنقطة التقاطع نقط صغيرة باللون الأزرق، يبرز من أعلى الدوائر باتجاه الأركان الخارجية برعم صغير ينتهي بوردة زرقاء، حددت الزخارف بالبني، ولونت بالأخضر الزيتوني والأزرق والأصفر الذي يميل نحو البرتقالي على أرضية بيضاء [1].

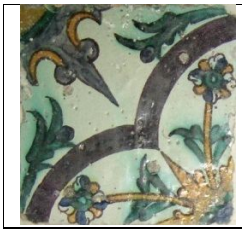
البطاقة	98
المعلم	قصر الباردو
الطول	20سم
العرض	20سم



النموذج الخامس(البطاقة رقم99-101): تتوزع نماذج هذا التصميم بكل من قصر الباردو بمدينة الجزائر وجامع سوق الغزل بقسنطينة، وهي عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات، تتشكل زخارفها من زهرة ثمانية تنمو منها أربعة أفرع في كل بلاطة تنتهي بزهرة عود الصليب أو الياسمين، تحيط بها دائرة مفصصة رباعية، وقد زينت أركان التجميعة بربع العنصر المركزي أو اتخذت شكل زهرة مفصصة مركزية تنموا منها أربع فوهات تخرج منها باقة من الأزهار قوامها عود الصليب والقرنفل المحور.

البطاقة	99		البطاقة	100	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	جامع سوق الغزل	
الطول			الطول	15 سم	
العرض			العرض	15 سم	



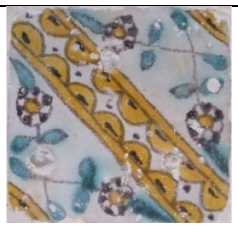


[1]- BROUSSAUD.G, op-cit, PL.12B.

البطاقة	101	
المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم	
العرض	13 سم	

النموذج السادس(البطاقة رقم102-105 الشكل رقم 97 -): عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات، مقاساتها 13×13سم أ× 15×15سم× يعتبر من التصاميم الأكثر استخداما، قوام زخارفه عناصر نباتية وهندسية، على شريط يمتد عبر ركني البلاطة، يتوسطه عنصر زخرفي عبارة عن ساق نباتي مورق ومزهر، تنمو من ركني البلاطة باتجاه المركز لتلتقي بزهرة سداسية تتفرع عنها عناصر حلزونية، وبالأركان نجد زهرة سداسية، تتفرع منها مراوح نخيلية مركبة.

ويتشابه هذا التصميم مع نموذجين لهما خصائص صناعية وفنية مختلفة الأول اسباني، ويقول بروسو(Broussaud) عن هذا النموذج التونسي بأنه تصميم اسباني قلده التونسيون[1]) وله أمثلة في مئذنة تستور بتونس، أما النموذج الاخر فهو من صناعة ايطالية، ونجد له أمثلته التونسية بدار بن جلول وقصر احمد باي ودار بن شريف بمدينة قسنطينة وفي الجزائر نجده في عدة معالم منها قصر الباردو وسقيفة دار الصوف وقصر الداي بالقلعة وسقيفتها، ولا يكمن الاختلاف بين النماذج الثلاثة إلا في بعض التفاصيل الثانوية وتدرج الألوان واختلاف الاكاسيد ودقة ورقة تنفيذ التصميم، علما ان البلاطات الموجودة بدار بن شريف هي من صناعة ايطالية.

البطاقة	102		البطاقة	103	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم		الطول	13 سم	
العرض	13 سم		العرض	13 سم	

البطاقة	104		البطاقة	105	
المعلم	بن شريف		المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم		الطول	13 سم	
العرض	13 سم		العرض	13 سم	

[1]) - BROUSSAUD.G, op-cit, PL.12D.

النموذج السابع(البطاقة رقم106-108): نجد نماذجه تتوزع على كل من قصر الباردو ودار عزيزة وبمقاسات مختلفة 9 12سم، عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات رسم عليها زهرة القرنفل نفذت بالأسلوب الأوربي الذي شاع على البلاطات الايطالية والاسبانية بكثرة.

البطاقة	106		البطاقة	107	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	10 سم		الطول	13,5 سم	
العرض	10 سم		العرض	13,5 سم	

البطاقة	108	
المعلم	قصر الباردو	
الطول	11 سم	
العرض	11 سم	

وتحتفظ دار عبد اللطيف بمجموعة من البلاطات التونسية المتأثرة بالتصاميم الأوربية إلا أن الفنان استخدم الوحدات ذات الطابع التركي الذي نلمحه مع زهرة اللاله والخرشوف المحورة مع احتفاظه بالألوان التونسية التي اعتدنا عليها في المجموعة المؤرخة بالقرن 17 1808 وهي الأزرق والأخضر بدرجاته والأصفر والأبيض، عبارة عن تجميعة رباعية مقاساتها تقدر ب 18سم، نذكر منها ثلاثة نماذج نوردها فيما يلي:

النموذج الأول(البطاقة رقم109 الشكل رقم ح): تجميعة من أربع بلاطات تتشكل من زهرة مركزية محورة تنموا منها أربعة أفرع تنتهي بأزهار اللاله، تتناوب مع أربع جامات مفصصة مركبة، يحيط بكامل الزخرفة شريط دائري تتوسطه معينات تتناوب مع أزهار اللاله محورة صغيرة، في حين زخرفت الأركان الأربعة بزهرة الخرشوف المركبة، تنموا على جانبيها مراوح نخيلية.

البطاقة	109	
المعلم	دار عبداللطيف	
الطول	18 سم	
العرض	18 سم	

النموذج الثاني(البطاقة رقم 110): قوام زخارفه زهرة مركزية محاطة بدائرة زخرفت بأنصاف زهيرات محورة تتناوب مع تويج شديد الاستطالة ينتهي بزهرة اللاله، أو تتبادل مع أزهار الخرشوف

المحورة، والموضوع بكامله محصور داخل دائرة كبيرة تتخللها مراوح نخيلية، بينما الأركان الأربعة للتجميعة زينت بأنصاف زهيرات تنموا على جانبيها مراوح نخيلية.

البطاقة	110
المعلم	قصر الباردو
الطول	18 سم
العرض	18 سم



النموذج الثالث(البطاقة رقم111): قوام زخارفه زهرة شديدة التحوير بتلاتها ثلاثية، أوسطها لوزية تنموا منها مراوح نخيلية، ويتكرر ربع العنصر المركزي بالأركان الأربعة للتجميعة، وفي منتصف أضلاع التجميعة توجد أرباع دوائر تنموا منها أزهار اللاله المغلقة والمتفتحة، وهذه الأخيرة رسمت شديدة التحوير.

البطاقة	111
المعلم	قصر الباردو
الطول	18 سم
العرض	18 سم



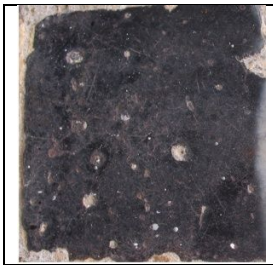
/ البلاطات الخزفية الخالية من الزخرفة:

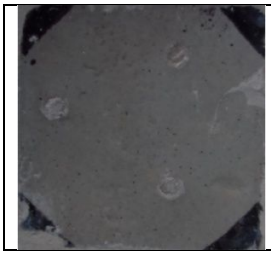
وهي البلاطات الخالية من الزخرفة لونت بالأبيض أو الأسود أو الأخضر وإن وجدت زخارف بها فهي تتشكل من زخارف هندسية تعرف بجناح الخطايفة، حيث يلون نصفها أو أركانها الأربعة، وبذلك يتخذ شكل مثلث متساوي الساقين، وهذا النوع من البلاطات استخدم بكثرة لتأطير المواضيع الزخرفية في الجدران الداخلية، أو كأشرطة تزين بها الأجزاء العليا من الواجهات الخارجية في معظم المنشآت المعمارية بأنواعها المختلفة الدينية والمدنية وحتى العسكرية(البطاقة رقم112-115الشكل رقم 97-).

البطاقة	112
المعلم	قصر الباردو
الطول	9 سم
العرض	9 سم



البطاقة	113
المعلم	قصر الباردو
الطول	9 سم
العرض	9 سم



البطاقة	114		البطاقة	115	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	9 سم		الطول	9 سم	
العرض	9 سم		العرض	9 سم	

/ اللوحات الخزفية:

وبالإضافة إلى التصاميم السابقة، وجدت بعمائر الجزائر في الفترة العثمانية لوحات فنية خزفية يتشكل موضوعها الزخرفي أساسا من المزهريات والعقود المعمارية مؤطرة بأشرطة زخارفها عناصر نباتية، وهي قليلة في عددها نجد غالبيتها في قصر الباردو، وأربعة نماذج بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر، ونموذج واحد متكرر في أكثر من لوحة بدار بن جلول ونموذج آخر يتكرر في المدرسة بقسنطينة التي بنيت خلال فترة الاستعمار الفرنسي إلا أن هذه اللوحات الخزفية جلبت إليها من معالم أخرى، كما توجد حشوات للوحات خزفية بجامع سوق الغزل بقسنطينة أقل حجما وثراء مقارنة باللوحات التي نجدها في المعالم السابقة الذكر، نوردها فيما يلي:

اللوحة الأولى:

رقم البطاقة	116	
المعلم	جامع سوق الغزل	
طول البلاطة	15 سم	
عرض البلاطة	15 سم	
طول اللوحة	60 سم	
عرض اللوحة	60 سم	

الوصف(البطاقة رقم116): حشوة مربعة مقاساتها 60سم، تتألف من 16 بلاطة، وهي تزين جدار القبلة من جامع سوق الغزل، قوام زخارفها مزهرية منتفخة البدن رسمت عليه خطوط مقوسة على هيئة خدود، ورقبتها ضيقة في جزئها السفلي لتأخذ في التوسع في اتجاه الفوهة.

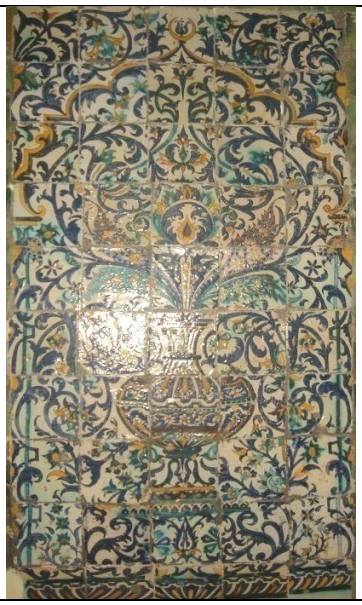
أما بدن المزهرية فتتخلله زخارف نباتية وهندسية، جزؤها السفلي مشكل من خطوط مقوسة تعلوها مراوح نخيلية على جانبيها ضفيرة ذات قاعدة مثلثة، ومقبضين على شكل حرف(S) اللاتيني، تنمو من المزهرية فروع من لفائف وأغصان غليظة ملتوية ملتفة حول بعضها تنتهي أطرافها بأزهار مختلفة، تنمو منها أوراق متنوعة ومراوح نخيلية بسيطة ومركبة، تنتهي الأفرع بأزهار مختلفة، منها

أزهار كاسية بسيطة ومركبة، وأزهار اللاله، وأزهار الرمان، وأزهار القلب الدامي، يحيط التصوير بالكامل إطار بالأزرق ولمسات من الأبيض تزينه عناصر حلزونية متكررة على امتداد الإطار.

وتوجد عدة أمثلة لهذه اللوحة في كل من جامع احمد باشا شائب العين(1110هـ/1699/) بليبيا مع اختلافات بسيطة في بعض التفاصيل الزخرفية الثانوية، والتشكيلة اللونية[1]، ونجدها أيضا في دار جلولي بسفاقص التي تعود إلى القرن 18 [2].

اللوحة الثانية:

رقم البطاقة	117
المعلم	دار بن جلول
طول البلاطة	15 سم
عرض البلاطة	15 سم
طول اللوحة	1,50
عرض اللوحة	75 سم
عدد البلاطات	50 بلاطة



الوصف(البطاقة رقم 117 الشكل58 رقم-): عبارة عن لوحات متكررة بدار بن جلول في الغرفة الغربية من الطابق الأول على طول الجدار، يقدر عددها بالغرفة بـ 9 لوحات، تتكون من 45 بلاطة ذات مقاسات 15×15سم وطينة صفراء، يقدر اتساع اللوحة بـ 154×81سم، نظمت في تسعة صفوف عمودية خمسة أفقية، يحيطها إطاران، الداخلي خالي من الزخارف، أما الخارجي فهو مشكل من بلاطات جناح الخطايفة.

تتكون من مزهرية ذات قاعدة ناقوسية، مشكلة من أنصاف مراوح نخيلية، مكونة بوسطها ورقة ثلاثية، وبدن منتفخ يتميز بالتنوع في زخارفه المشكلة من عناصر نباتية وهندسية متنوعة،

[1])- البهنسي(صلاح احمد) «التصميمات والعناصر الزخرفية على العمائر الإسلامية الليبية في العصر العثماني الأول والعصر القرمانلي» مجلة كلية الآثار، العدد التاسع، 1998 7 3091.

[2])- ZOUARI.A, «le Dar Jallouli et le dar Hintati à S ax», in : L'Habitat Traditionnel dans les Pays Musulmans Autour de la Méditerranée, Rencontre d'Aix-Provence (6-8 JUI 1984), le Caire, 1988, T I, PL : LII.

بعضها على هيئة عقود مفصصة، تتضمن أزهار ووريقات صغيرة، محمولة بأعمدة اسطوانية، يليها شريط متدرج خالي من الزخرفة، ثم شريط أخر تتكرر على جانبيه نفس العناصر السابقة، تتوسطها فروع مورقة، ومزهرة رفيعة، ثم يضيق البدن باتجاه أعلى، مشكلا رقبة رفيعة، تنتهي بفوهة المزهرية، على هيئة تاج عمود.

تقوم المزهرية ككل على قاعدة مستطيلة مفصصة بأنصاف دوائر صغيرة مركبة، تحملها فروع نباتية وأوراق وسيقان ملتفة، تنمو من قاعدة اللوحة الأصلية، وهي عبارة عن أوراق ثلاثية مطولة ومدببة، وجزؤها السفلي على هيئة عقود مفصصة مركبة، وتبرز من فوهة المزهرية زهرة الرمان ذات حجما كبير وأوراق الخرشوف المركبة لفائف وأغصان رفيعة، تمتد بطريقة حلزونية، تنمو منها براعم وفروع مورقة، وتشكيلة من الأزهار المختلفة والمتنوعة في الشكل والحجم المتأثر بأسلوب الباروك منها اللاله والقرنفل والياسمين والقرنفل، ويحتضن التصميم بالكامل عقد حذوي، مشكل بأنصاف المراوح النخيلية المسننة والمتصلة ببعضها بطريقة مقوسة، يعلو قمة العقد هلال تتوسطه زهرة اللاله رسمت بطريقة شديدة التحوير، يقوم العقد على عمودين مشكلان من أنصاف المراوح النخيلية المتصلة ببعضها البعض، يعلوهما تاجان في شكل جرس مقلوب. زخرفت اللوحة بالأزرق الكوبالتي، والأخضر، والأصفر البرتقالي، ولمسات من البني، وحددت عناصرها بالبني.

تتميز هذه اللوحات بأسلوبها الفني المتأثر بالأسلوب الأوربي(الباروك والركوكو)، أكثر من تأثرها بالأسلوب التركي، ويتضح ذلك في اللفائف الورقية والحلزونية، أما التأثيرات التركية فنلمسها في العناصر الزخرفية كزهرة اللاله والرمان والهلال.

وتوجد أمثلة لهذه اللوحات في كل من قصر الباردو، ومتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر، ومتحف الباردو وقصر احمد باي بتونس، وتوجد أمثلة تشبهها بجامع جوربجي بالإسكندرية، مع اختلافات بسيطة في التفاصيل الثانوية، والتشكيلة اللونية[1].

[1])- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص90-91.

اللوحة الثالثة:

رقم البطاقة	118
المعلم	المدرسة
طول البلاطة	15 سم
عرض البلاطة	15 سم
طول اللوحة	1,35
عرض اللوحة	76سم
عدد البلاطات	50 بلاطة



الوصف(البطاقة رقم118): توجد بما يعرف باسم المدرسة بشارع العربي بن مهيدي بمدينة قسنطينة القديمة، وهي حاليا مقر للندوة الجهوية لجامعات الشرق الجزائري، بنيت خلال الفترة الاستعمارية، وقد جلبت إليها هذه اللوحة الخزفية من معلم آخر، وهي تتميز بدقة تنفيذ زخارفها وجمال ألوانها، تتشكل من خمسين بلاطة مؤلفة من خمس بلاطات أفقية وعشرة عمودية، واللوحة مقسمة إلى جزأين، سفلي وعلوي، الجزء السفلي محصور داخل مربع يحصر بداخله عقدين مزخرفين مدببين، بداخل كل واحد منهما شجيرة ترتكز على قاعدة ناقوسية مشكلة من عنصر الأوراق تقوم عليها شجيرة تتشكل من سيقان غليظة، أحدها يتساقط نحو الأسفل وينتهي بزهرة اللاله، والآخر متصاعد ينتهي باللاله شديدة التحوير، تتوسطهما زهرة الخرشوف المركبة، على جانبيها أوراق الساز وزهرة عرف الديك، تبرز منها زهرة الخرشوف وسيقان أخرى تنتهي باللاله والقرنفل بالتناوب لتنتهي بزهرة القرنفل.

يرتكز العقدان على ثلاثة أعمدة ذات بدن أسطواني ترتكز على قاعدة ناقوسية ونفس الشكل يتكرر في شكل التاج، بسيطة ما عدا العمود الأوسط حيث جاء بدنه مزخرف تتوسطه أوراق مركبة الواحدة تعلوا الأخرى، أما كوشتي العقد فزينتا بالفروع الحلزونية اللولبية التي تتخللها أوراق وأزهار.

تفصل الجزء السفلي عن العلوي زخرفة المعينات، تتوسطها عناصر نباتية شديدة التحوير ما عدا البلاطتين الجانبيتين فيوجد في كل منهما زهرة الخرشوف، وقد اتخذ هذا الفاصل كقاعدة للجزء العلوي من اللوحة، وهو عبارة عن بناية على هيئة مسجد يتألف من أربعة طوابق متدرجة متناقصة تنتهي بقبة مفصصة يتوجها هلال تبرز على جانبيه براعم زهرية، وقد زود المبنى بأربع مآذن من

كل جهة مختلفة الشكل والارتفاع، الجانبيتان ترتكزان على الشريط الفاصل بين الجزء العلوي والسفلي، وهي تتشكل من خمسة طوابق، لها قاعدة دائرية وبدن أسطواني مزخرف بخطوط منكسرة، وهو مركب من ثلاثة أجزاء يعلوه جوسق تتوجه قبة مخروطية تنتهي بثلاث تفافيح، وعلى جانب الطابق الثاني نجد مئذنة تتشكل من بدن وجوسق ينتهي بقبة نصف دائرية تتوجها شجرة سرو تنتهي بهلال، بينما الموجودة في الطابق الثالث تنتهي بثلاث تفافيح، أما الطابق الأخير فترتكز على جانبيه سارية تنتهي براية مثلثة مفصصة الحواف تتوسطها زهرة اللاله، وقد زخرفت واجهات الطوابق الأربعة بزخارف متنوعة نباتية ومعمارية شديدة التحوير.

يؤطر اللوحة عقد زخرفي مدبب مصنج، يتوجه هلال، تتوسطه زهرة ثلاثية يعلوها هلال صغير، يرتكز العقد على عمود زخرفي بدنه زخرف بأوراق مركبة مرصوصة فوق بعضها البعض، يرتكز على قاعدة وينتهي بتاج أسطواني الشكل، بينما كوشتي العقد تزينهما فروع رفيعة حلزونية تبرز منها أوراق ومراوح نخيلية تنتهي بأزهار الرمان، تخلل بعضها زهيرات صغيرة.

وقد استخدم في تلوين هذه اللوحة نفس التشكيلة اللونية التي اعتدناها على البلاطات الخزفية التونسية، سواء المنفذة على اللوحات أو على التجميعات الرباعية أو المفردة.

اللوحة الرابعة:

رقم البطاقة	119
المعلم	قصر الباردو
طول البلاطة	15 سم
عرض البلاطة	15 سم
طول اللوحة	1,50
عرض اللوحة	75 سم
عدد البلاطات	50 بلاطة



الوصف(البطاقة رقم119 شكل رقم58-): توجد هذه اللوحة بقصر الباردو في الجدران الخارجية المطلة على ساحة القصر، تتكون من خمسين بلاطة، نظمت في خمسة صفوف أفقية

وعشرة عمودية، يحيطها إطار مشكل من زهيرات سداسية البتلات، تتبادل مع أوراق مركبة ومحورة تنموا منها حلزونات رفيعة.

واللوحة تتشكل من جزأين سفلي وعلوي، السفلي عبارة عن زهرة مشعة تشبه زهرة الرمان، تخرج منها زهرة اللاله، ويبرز على جانبيها سيقان مورقة تتجه نحو الأسفل لتنتهي بشكل حلزوني تنموا منها أزهار الرمان، ويبرز من قاعدة زهرة الرمان المركزية فرعان آخران يتجهان نحو الأعلى.

يفصل الجزء السفلي عن العلوي شكل متدرج على هيئة طاولة ترتكز عليها نافورة مركبة من حوضين، تتشكل من قاعدة نفذت بمراوح نخيلية، يقوم عليها حوض مفصص، يفصله عن الحوض العلوي بدن أسطواني مزخرف، كما أن الحوض العلوي أصغر من السفلي، يقف على الحوضين بشكل متناظر متقابل عصفوران، ينتهي الحوض العلوي بتويج على شكل كيزان صنوبر يخرج منها فرعان نباتيان يتجهان نحو الأعلى ذا نهاية حلزونية تنموا منها وتنتهي بأزهار الرمان والياسمين، يتوسط الفرعان ساق أوسط تخرج منه أزهار اللاله وزهيرات كبيرة متعددة البتلات، تتوسط اللاله وتنموا منها سيقان رفيعة لأزهار الياسمين، وينتهي الموضوع بثلاث أزهار الرمان.

توجد على جانبي النافورة شجرة سرو ذات جذع أخضر وتاج أزرق، والموضوع بكامله محصور داخل عقد مدبب مصنج باللون الأبيض والأسود يرتكز على عمودين بقاعدة وتاج ناقوسي، وبدن أسطواني، زخرفا بخطوط منكسرة، وزودت فتحة العقد بزهرة ثمانية البتلات، أما كوشتاه فتزينهما فروع مورقة مركبة حلزونية النهاية تنتهي بعض منها بزهيرات سداسية وأخرى كأسية، استخدم الفنان اللون الأبيض والأزرق والأصفر والأخضر لرسم اللوحة.

اللوحة الخامسة:



رقم البطاقة	120
المعلم	قصر الباردو
طول البلاطة	15 سم
عرض البلاطة	15 سم
طول اللوحة	1,50
عرض اللوحة	75 سم
عدد البلاطات	32 بلاطة

الوصف(البطاقة رقم120 شكل رقم58-): توجد بقصر الباردو في الجدران الخارجية المطلة على الفناء، تتكون من 32 بلاطة نظمت في ثمانية صفوف عمودية، وأربعة أفقية، وهي مؤطرة ببلاطات صغيرة مستطيلة لونت باللون الأسود، تتشكل من مزهرية تتموضع فوق طاولة، الجزء السفلي منها تتوسطه صرة مفصصة بداخلها زهرة متعددة البتلات، ينموا على جانبيها فروع مورقة حلزونية النهاية، تنتهي بزهرة اللاله.

أما المزهرية فهي على هيئة قارور، ذات قاعدة مثلثة الشكل، لها بدن منتفخ يضيق باتجاه الرقبة، بينما جاءت هذه الأخيرة رفيعة، زخرف الجزء السفلي من البدن بفصوص بينما العلوي توسطته زهرة محورة، تخرج من فوهة المزهرية فروع مورقة تنتهي بأزهار الرمان واللاله والقرنفل تتخللها أوراق الساز البسيطة والمركبة بالإضافة إلى أوراق ملساء بسيطة.

حصرت المزهرية داخل عقد مدبب مركب، السفلي مصنج، والعلوي نفذ على هيئة شريط أسود وأبي اللون، يرتكز على عمودين كل منهما يتشكل من بدن أسطواني أملس وقاعدة وتاج زخرفا بزهرة اللاله، أو بزهرة متعددة الفصوص، تتوج العقد دائرة بداخلها زهرة متعددة البتلات، أما كوشتي العقد فكل منهما تتوسطها صرة لوزية بداخلها زهرة رمان، ينموا على جانبيها فروع مورقة حلزونية، وقد استخدم الفنان في رسم هذه اللوحة نفس التشكيلة اللونية في اللوحة السابقة.

اللوحة السادسة:

رقم البطاقة	121
المعلم	قصر الباردو
طول البلاطة	15 سم
عرض البلاطة	15 سم
طول اللوحة	1,50
عرض اللوحة	75 سم
عدد البلاطات	45 بلاطة



الوصف(البطاقة رقم121): تتكون هذه اللوحة من خمس بلاطات أفقية وتسعة عمودية، وعلى ما يبدو أنها تعرضت للتلف في جزئها السفلي وعوضت ببلاطات أخرى، يعلوها نافورة ذات

قاعدة ناقوسية، تعلوها حلقتان يرتكز عليها حوض مفصص، تخرج منها شجيرة ذات فروع مورقة أفعوانية متداخلة ومتشابكة فيما بينها حتى يصعب تمييز بداياتها ونهاياتها، تتخللها أزهار الرمان.

يتوج الشجيرة زخرفة تشبه قرون الرخاء يعلوها فروع مورقة تنتهي ببراعم وأزهار متعددة لوزية البتلات وكأسية، يؤطر اللوحة شريط يتشكل من زهيرات سداسية تتناوب مع أوراق مركبة، وقد زخرف الشريط في الجزء العلوي والسفلي وأركانه بأزهار الياسمين.

اللوحة السابعة:

رقم البطاقة	122
المعلم	قصر الباردو
طول البلاطة	15 سم
عرض البلاطة	15 سم
طول اللوحة	1,50
عرض اللوحة	75 سم
عدد البلاطات	50 بلاطة



الوصف(البطاقة رقم122 شكل رقم58 –): توجد هذه اللوحة بقصر الباردو، وهي تتكون من خمس بلاطات أفقية، وعشرة عمودية، تتشكل من جزأين، الأول قوامه طاولة مؤلفة من زخرفة على هيئة حرف (S) اللاتيني، وضعت فوقها مزهرية ذات قاعدة ناقوسية مؤلفة من ورقة ثلاثية، يليها بدن كمثري الشكل مفصص، تعلوه رقبة مسلوبة تزخرفها زهرة متعددة البتلات لتنتهي بفوهة ذات حلقتين تخرج منها زهرة الخشخاش، وهي بدورها تنبثق منها تشكيلة من الفروع الرفيعة تنتهي بأزهار اللاله والرمان والقرنفل والسنبل البري بالتناوب، وعلى جانبي زهرة الخشخاش تبرز سيقان تتساقط نحو الأسفل وتنتهي بزهرة اللاله وأزهار عباد الشمس، وتوجد على جانبي المزهرية شجيرة تنتهي فروعها بأزهار اللاله والـ1,50.

وقد حصرت المزهرية داخل عقد مدبب مزرر، فقراته لونت بالأصفر والأخضر، يعلوه عقد آخر مزخرف على هيئة معينات متراصة إلى بعضها البعض، أما كوشتي العقد فزخرفتا بفروع

أفعوانية الحركة تتخللها أوراق بسيطة وزهيرات صغيرة متعددة البتلات وزهرة اللاله، يرتكز العقد على عمودين بدنهما اسطواني وتاج وقاعدة ناقوسية.

بينما الجزء العلوي من اللوحة يتشكل من بناية على هيئة مسجد تتألف من أربعة طوابق وتنتهي بقبة، توسطت الطوابق زهرة القرنفل ما عدا الطابق الرابع الذي زين بزهرة اللاله يتوجها هلال، أما القبة فتتوسطها شجرة السرو.

يوجد على جانبي البناية خمس مآذن، اثنان منها قلمية الشكل، تنتهي واحدة منهما براية على هيئة زهرة اللاله المركبة، بينما المآذن المتبقية فتنتهي بقباب نصف دائرية.

وقد حصرت البناية داخل عقد مصنج باللون الأبيض والأسود، يتوسطه من الأعلى هلال، أما كوشتيه فزخرفتا كل منهما بسيقان رفيعة تبرز منها أوراق بسيطة وفروع تنتهي باللاله والقرنفل، يرتكز العقد المصنج على أعمدة ذات بدن مركب مشكل من أوراق لونت باللون الأصفر والأخضر والأزرق بالتناوب، يرتكز على قاعدة ناقوسية، يعلوه تاج شكل بأوراق متعددة، والفراغ الفاصل بين العقدين عمل الفنان على زخرفته بشجرتين من السرو، رسمت على هيئة سنبلة باللون الأصفر والأخضر، يتفرع من أحد أضلاع العمود الداخلي فروع تنتهي بأوراق الساز المركبة وأزهار كأسية واللاله والقرنفل، وقد أحيطت اللوحة ببلاطات رفيعة مستطيلة لونها أسود، بينما الألوان المستخدمة في اللوحة نجدها لا تختلف من حيث التركيب والأكاسيد عن النماذج السابقة.

اللوحة الثامنة:

رقم البطاقة	124
المعلم	قصر الباردو
طول البلاطة	15 سم
عرض البلاطة	15 سم
طول اللوحة	1,50
عرض اللوحة	75 سم
عدد البلاطات	100 بلاطة



الوصف(البطاقة رقم شكل رقم 124): توجد هذه اللوحة هي الأخرى بقصر الباردو وهي تقع في الواجهة الخارجية للجدار المطل على الفناء الخلفي للقصر، تتكون من تسع بلاطات أفقية وعشرة عمودية، تختلف عن النماذج السابقة، حيث تتألف من بائكة مشكلة من عقدين مدببين، يفصل بينهما عمود رفيع يرتكز على قاعدة مركبة مؤلفة من حلقتين، ينتهي البدن بتاج ناقوسي مزخرف، يقوم عليه العقد، ويتوسط المنبتين زهرة اللاله المركبة، تتفرع منها أوراق متعددة شغلت الفراغ الفاصل بين العقدين.

تتوسط العقدين زخرفة متماثلة متشابهة قوامها مزهرية كمثرية الشكل ذات قاعدة مثلثة، وبدن منتفخ مفصص، يفصل الجزء السفلي عن العلوي حلقة، ولها رقبة متسعة تخرج منها شجيرة متفرعة، الجزء الأوسط منها قوامها زهرة الخرشوف تتفرع منها سيقان رفيعة تتجه نحو الأسفل والأعلى تبرز منها أوراق وفروع تنتهي بأزهار النفل الثلاثية واللاله، كما تعلو زهرة الخشخاش زهرة أخرى تبرز منها هي الأخرى فروع تنتهي بأزهار الحوذان والنفل، ينتهي الجزء السابق بساق رفيعة تتوجه زهرة اللاله نفذت بحجم كبير تتفرع منها فروع حلزونية متساقطة وعلوية تنتهي بنفس الزهرة، وقد زخرفت كوشتا العقد بفروع رفيعة مورقة تتخللها أزهار خماسية، وقد لونت اللوحة باللون الأخضر والأصفر والأزرق والأسود على أرضية بيضاء.

اللوحة التاسعة:

رقم البطاقة	125
المعلم	/
مكان الحفظ	المتحف
طول البلاطة	15 سم
عرض البلاطة	15 سم
طول اللوحة	1,50
عرض اللوحة	75 سم
عدد البلاطات	66 بلاطة



الوصف(البطاقة رقم125): توجد هذه اللوحة في المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بمدينة الجزائر في صحن البناية الرئيسية من المتحف القديم، تتكون من 66 بلاطة،

تتشكل من ست بلاطات أفقية تتقاطع مع إحدى عشر بلاطة عمودية، قوام زخارفها مزهرية كمثرية الشكل ذات قاعدة ناقوسية، نفذت بعناصر ورقية يرتكز عليها بدن ناقوسي زخرف بأوراق مركبة مسننة تتوسطها زهرة الأقحوان أو زهيرات متعددة البتلات، يتوسط الفراغ الفاصل بين الأوراق ثمار الخرشوف، يعلو البدن رقبة مضلعة مفصصة الحوا ، تخرج منها أزهار الورد والأقحوان، يتفرع من هذه الأخيرة ساق غليظ ينتهي بثمار الخرشوف وفروع رفيعة، وفي بعض منها تبرز أوراق بسيطة ثلاثية وزهيرات متعددة البتلات وعرف الديك وكف السبع وغيرها.

يحيط بالمزهرية سيقان غليظة حلزونية تتفرع عنها تشكيلة متنوعة من الأوراق البسيطة والمركبة والساز والأزهار السابقة الذكر.

يؤطر الموضوع عقد نصف دائري متجاوز مصنج باللون الأبيض والأسود، يرتكز على عمود ذو بدن مركب من غير تاج، وقاعدة منتفخة مفصصة، زخرفت كوشتي العقد بنفس السيقان السابقة تتخللها زهيرات متعددة البتلات، ويحيط الموضوع من الأسفل شريط من خمس دوائر تتوسطها زخارف نباتية محورة على هيئة أزهار ثلاثية البتلات متدابرة متعاكسة، وقد استخدمت نفس التشكيلة اللونية المستخدمة في اللوحات السابقة.

اللوحة العاشرة:

رقم البطاقة	126
المعلم	/
مكان الحفظ	المتحف
طول البلاطة	15 سم
عرض البلاطة	15 سم
طول اللوحة	1,50
عرض اللوحة	75 سم
عدد البلاطات	66 بلاطة



الوصف(البطاقة رقم126): توجد هذه اللوحة في المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بمدينة الجزائر في صحن البناية الرئيسية من المتحف القديم، تتكون من 66 بلاطة،

تتشكل من ست صفوف عمودية تتقاطع مع 11 صفا أفقيا، يتألف موضوعها الزخرفي من مزهرية مركبة علوية وسفلية، العلوية أقل حجما ولا تختلف عن سابقتها إلا في القاعدة التي جاءت مثلثة الشكل، زخرفت القاعدة بزهرة الأقحوان بينما العلوية فقاعدتها عبارة عن حلقة دائرية، أما بدن المزهرية فكمثري الشكل مفصص من الأسفل يعلوه شريط أملس ثم شريط آخر مفصص، يضيق البدن مع الرقبة ليتسع مع الفوهة، يزين جانبي المزهرية السفلية عناقيد السنبل البري، أما العلوية فزخرفت بطيور نفذت بأسلوب محور وبشكل متقابل متناظر.

تنمو من المزهرية العلوية زهرة كف السبع على جانبيها يبرز فرعان حلزونيان، جزء منهما يتساقط نحو الأسفل والآخر يتصاعد نحو الأعلى، تبرز منه أوراق بسيطة وغليظة وأوراق الساز المركبة، تنتهي بعض منها بأزهار ثلاثية وكف السبع. يؤطر هذا الجزء عقد نصف دائري متجاوز مزخرف بعقد مفصص يقوم على عمود ذو بدن مركب من غر تاج ولا قاعدة عكس النماذج السابقة، بينما كوشتي العقد فهما مزخرفتان بفروع لولبية غليظة تتفرع منها فروع حلزونية تنتهي بأوراق الساز أو بمراوح نخيلية وكف السبع وعرف الديك وغيرها.

يوجد في الجزء السفلي من اللوحة صف من الأشجار المحورة تتألف من ست أشجار كل واحدة نفذت على بلاطة مفردة، استخدم الفنان نفس التشكيلة اللونية السابقة معتمدا على الأخضر والأصفر والأزرق على أرضية بيضاء.

اللوحة الحادية عشر:

رقم البطاقة	127
المعلم	/
مكان الحفظ	المتحف
طول البلاطة	15 سم
عرض البلاطة	15 سم
طول اللوحة	1,50
عرض اللوحة	75 سم
عدد البلاطات	50 بلاطة



الوصف(البطاقة رقم127): توجد هذه اللوحة في المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بمدينة الجزائر في قاعة العرض الخاصة بالآثار الإسلامية ضمن البناية الجديدة للمتحف، وهي تقع بنفس القاعة والجدار على يسار اللوحة السابقة.

تتكون من خمسين بلاطة، تتوزع على عشرة صفوف من البلاطات العمودية وخمس صفوف أفقية، قوام زخارفها نافورة مركبة، قاعدتها أسطوانية يبرز على جانبيها ورقة الساز المركبة، يرتكز على القاعدة حوض مفصص ينموا منه ساقان أفعاونيا الحركة، يمتدان على ارتفاع اللوحة ليتصلا في الأخير، ثم ينفصلان على هيئة حلزونية تنتهي بأزهار الرمان، تتخللها تشكيلة من الأوراق البسيطة والثلاثية وأوراق الساز البسيطة والمركبة وأنصافها، تتخللها أزهار الرمان واللاله والأقحوان وكف السبع والقرنفل، يعلوا نقطة التقاء الساقين أوراق الساز يتوسطهما هلال.

أما الحوض العلوي فلا يختلف عن الأول إلا أنه أقل اتساعا من الأو،ل يقف على حافته طائران بجناحين مفتوحين على أهبة الطيران، ينتهي الحوض بتويج على شكل شجيرة، تبرز منه فروع نباتية تتفرع منه أزهار القرنفل والرمان وأوراق الساز المركبة.

بينما الفراغ الموجود في الجزء السفلي من اللوحة فقد قام الرسام بزخرفته بشكل متناظر ومتماثل بمشكاة على جانبيها شجرتان من السرو، والجزء الأمامي من الزخرفة يتوسطه طائران بسيقان رفيعة على جانبي كل منهما ضبع، وقد نفذت الزخارف الحيوانية بأسلوب محور تجريدي أفقدها الفنان صورتها الطبيعية الحقيقية.

أطرت الزخارف بعقد مدبب مفلطح يشبه إلى حد كبير العقد الجزائري فلا يختلف عنه إلا في الجزء المدبب، الذي تتوجه زهرة شديدة التحوير، أما كوشتي العقد فتزين كل منهما فروع مورقة تخرج من منابت العقد لتلتف بشكل حلزوني وتنتهي بأزهار شديدة التحوير في الغالب تمثل زهرة الأقحوان.

اللوحة الثانية عشر:

رقم البطاقة	128
المعلم	/
مكان الحفظ	المتحف
طول البلاطة	15 سم
عرض البلاطة	15 سم
طول اللوحة	1,50
عرض اللوحة	75 سم
عدد البلاطات	50 بلاطة



الوصف(البطاقة رقم128): توجد هذه اللوحة في المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بمدينة الجزائر في قاعة العرض الخاصة بالآثار الإسلامية ضمن البناية الجديدة للمتحف، تتشكل من خمسين بلاطة مثلها مثل اللوحة السابقة، تتألف من جزأين سفلي وعلوي، أما بالنسبة للجزء السفلي فقوام زخارفه مزهرية ذات قاعدة ناقوسية مشكلة بأوراق نباتية، يعلوها بدن نصف دائري تتوسطه زهرة الرمان المحصورة داخل دائرة، على جانبيها تنموا فروع نباتية تتخللها أزهار عرف الديك، ويعلو البدن رقبة ضيقة على هيئة تضليعات تتوسطها حلقة، ثم تتسع باتجاه الفوهة التي تبرز منها فروع رفيعة وسيقان غليظة تنتهي بتشكيلة متنوعة من الأوراق البسيطة الملساء والمركبة، والمسننة كالساز، والثلاثية، تبرز منها فروع رفيعة تنتهي كل منها بتشكيلة من الأزهار منها عرف الديك زهرة القرنفل وزهرة اللاله وكف السبع والسنبل البري وزهرة الرمان، تنموا على جانبي بدن المزهرية أوراق الساز التي تميزت باستطالتها الشديدة.

وقد حصرت المزهرية داخل عقد مدبب يرتكز على عمود ذو بدن اسطواني وتاج من الطراز الحفصي، وغطيت كوشتي العقد بزخرفة قوامها فروع مورقة تتخللها أزهار القرنفل وعرف الديك وأخرى ثلاثية.

بينما الجزء العلوي من اللوحة قوام زخارفه مسجد يتألف من أربعة طوابق، الطابق الأرضي منه عبارة عن بائكة من العقود يتوسطها شكل معين وأنصافه، يعلوه الطابق الأول، على شكل مستطيل زخرفت واجهاته بأربع أزهار من زهرة عرف الديك، أما الطابق الثاني فتزخرفه مربعات

تتخللها أزهار نفذت بشكل هندسي، وتنتهي هذه الطوابق بقبة بصلية الشكل، مسلوبة الرقبة، ومنتفخة الخوذة، زخرفت بقشور السمك، يتوجها هلال يقف على جانبيه طائران.

وعلى جانبي المسجد توجد مئذنتان في كل جهة، بدنهما اسطواني ينتهي بشرفة الجوسق على هيئة هلال تتوجه قبة قلمية تنتهي بهلال، ويفصل بين المآذن قباب نصف دائرية تزخرفها قشور السمك، تنتهي بهلال يعلوه سفود.

وبجوار المآذن على جانبي المسجد ترتفع ساريتان تنتهيان براية مستطيلة لونت باللون الأصفر والأخضر بالتناوب، في أسفلها على جانبها يوجد هلال كبير مركب تتوسطه نجمة سداسية.

وقد توج الجزء العلوي بعقد نصف دائري مدبب زخرفي تزينه أوراق نباتية محورة، وهو يرتكز على عمود مركب على هيئة صنجات يقوم على قاعدة منتفخة ومركبة، في حين يخلو من عنصر التاج، أما كوشتي العقد فتزينها فروع مورقة تنتهي بأزهار عرف الديك تتخللها أوراق الساز.

يزين الواجهة الأمامية من الجزء السفلي عناصر حيوانية قوامها ضبعان يتوسطهما جمل نفذ كل منهما بأسلوب تجريدي بعيدا عن الأسلوب الطبيعي، تتخللهم شجيرات مزهرة شديدة التحوير، استخدم الفنان في تلوين زخارف هذه اللوحة اللون الأصفر والأخضر بدرجاتهما والأزرق، حددت الزخارف باللون الأسود، على أرضية بيضاء.

ثانيا/ البلاطات الخزفية التركية:

1/ الخصائص العامة للبلاطات الخزفية التركية:

ترجع صناعة البلاطات الخزفية في الفترة العثمانية بتركيا إلى القرن الثاني عشر والثالث عشر ميلادي، فقد ورثوا هذه الصناعة عن سلاجقة الأناضول، إلا أنهم سرعان ما تمكنوا من هذه الصناعة وحذقوا فيها، حيث ضمت تركيا العديد من المراكز الصناعية التي اشتهرت بها، توزعت عبر أكبر المدن الرئيسية منها على غرار مدينة أدرنة وكوتاهية وإزنيق وبروسة، فقد كانت هذه الأخيرة خلال القرن الخامس عشر ميلادي أول مراكزها في صناعة الخزف، بدأت العمل منذ القرن الرابع عشر، حيث عثر على بلاطات خزفية خالية من الزخرفة ترجع إلى هذه المصانع، ثم تطورت هذه الصناعة بها واحتوت على عناصر نباتية نفذت بالأسلوب الطبيعي.

ومع مطلع القرن السادس عشر والسابع عشر برزت أزنيق في الواجهةن ووصلت صناعة الخزفيات التركية بها إلى مكانة مرموقة احتلت الصدارة في العالم الإسلامي، كما عرف مصمموها بقدراتهم العالية ومهاراتهم الفنية، وأذواقهم الراقية.

وخلال بدايات القرن الثامن عشر اضمحلت صناعة أزنيق لتعوضها مدينة كوتاهية التي قامت على يد الأرمن، وأهم ما تميزت به صناعتها رسوم الأشخاص والسيدات بالملابس والملامح التركية، حيث جاءت ملامح الأشخاص بما فيها الشوارب الطويلة المعقوفة والأيدي المشبكة، ومن خلال ما سبق يمكن أن نقول بان البلاطات الخزفية التركية مرت بمراحل متباينة[1]، ففي القرن السادس عشر استولى سليم الأول 1512–1520م على تبريز، وهي تعتبر من أهم مراكز صناعة الخزف الهامة في العالم الإسلامي، حيث جلب معه منها عددا من الصناع إلى تركيا مما أثر ذلك على صناعة البلاطات الخزفية بها، حيث تميزت باستحواذ العناصر الكتابية في التصاميم، بالإضافة إلى الزخارف الهندسية، مع استخدام الأساليب المحورة في رسم النباتات، سواء بطراز الأرابسك أو الرومي أو الهاتاي، أما بالنسبة للألوان فقد استخدم اللون الأصفر والأزرق والأخضر بدرجاتهما إلى جانب اللون الأبيض والأسود، مع ظهور لمسات من الأحمر الطماطمي أو المرجاني أو الباذنجاني أو الأحمر[2].

[1])– ماهر(سعاد)، الخزف، المرجع السابق، ص36–42.

[2])– مرزوق(محمد عبدالعزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص89. أنظر أيضا: ماهر(سعاد)، الخزف، المرجع السابق، 20. خليفة (ربيع حامد)، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص31–37.

بينما في منتصف القرن السادس عشر ظهر أسلوب زخرفي يطغى عليه الأسلوب الطبيعي إلى جانب استخدام العناصر المحورة ذات التأثير الفارسي، مع اختفاء التذهيب، واستخدام اللون الأزرق والأخضر بدرجاته والتركوازي والأحمر الطماطمي على أرضية بيضاء، تحدد العناصر باللون الأسود، حيث تظهر الألوان بارزة رسمت جميعها تحت طلاء شفاف، وإلى هذه الفترة يمكن تأريخ مجموعة من البلاطات الخزفية التي زين بها ضريح سيدي عبدالرحمن، أما بالنسبة للتصاميم فاتسمت باستخدام الأوراق والأزهار والأشجار والثمار مع وجود تأثيرات سلاجقة الأناضول، كاستخدام خطوط تشبه جلد النمر والسحب الصينية والأقمار أو البرق والكور، كما عرفت زخرفة الرومي تطورا كبيرا مع ندرة استخدام العناصر الحلزونية وكثرة استخدام العناصر المعمارية مثل المساجد والأضرحة[1].

بينما بلاطات القرن السابع عشر عرفت تدهورا شديدا خاصة بعد النصف الأول منه بسبب تدهور الأوضاع السياسية والإقتصادية، حيث افتقرت البلاطات إلى التنوع في الزخارف والألوان وكثر استخدام الأشرطة الزخرفية الضيقة التي اشتملت على رسوم نباتية نفذت بطريقة محورة، كما حل محل اللون الأحمر التركي لون آخر وردي، كما أن اللون الأزرق والأخضر الفاتح أصبح باهتا وإن بقي الأزرق الداكن على صورته الأولى[2].

في حين شهدت بلاطات القرن الثامن عشر تدهورا كبيرا، وتراجعت مصانع أزنيق كمركز رئيسي، إلا أن الوزير داماد ابراهيم باشا عمل سنة 1726م على نقل صناع مدينة إزنيق إلى مدينة تكفوسراي بالقرب من استنبول وبنى مصنعا جديدا لهم، وبذلك ولدت من جديد صناعة الخزف، إلا أن الأساليب الفنية على البلاطات التي أنتجت في هذه الفترة عرفت تدهورا واضحا وكبيرا، أما بالنسبة للألوان فنلاحظ ظهور الأبيض المزرق والأحمر الطوبي، واختفاء الأحمر الطماطمي، وظهور الأصفر الباهت الذي اختفى في منتصف القرن السادس عشر، وإلى هذه الفترة يمكن تأريخ المجموعة الثانية الموجودة بضريح سيدي عبدالرحمن، أما التصاميم فقد جمعت بين العناصر النباتية القريبة من الطبيعية والمحورة ، واستخدمت السحب بكثرة، وظهر تقليد البلاطات الخزفية التي سادت في القرن السادس عشر والسابع عشر.

[1])– ماهر(سعاد)، الخزف، المرجع السابق، ص21–29. أنظر أيضا: لعرج (عبدالعزيز)، الزليج، المرجع السابق، ص26.

[2])– خليفة (ربيع حامد)، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص 47.

وفي هذه الفترة ظهرت مدينة كوتاهية إلى الواجهة، وإن كانت بلاطاتها تعتمد في زخرفتها على مواضيع الإنجيل ذات الطابع الديني، بالإضافة إلى تقليدها مجموعة كبيرة من بلاطات ازنيق[1].

2/ البلاطات الخزفية التركية العثمانية بالجزائر:

أ/ ضريح سيدي عبدالرحمن:

يقع ضريح سيدي عبدالرحمن بمدينة الجزائر ضمن مركب ديني مشكل من ضريح ومقبرة ومسجد، ومرافق أخرى، وقد كان بناؤه سنة 1108هـ/1696م، ثم عرف تجديدات في عهد عبدي باشا سنة 1142هـ/1729-1730م[2].

يحتوي الضريح على أكبر عدد من البلاطات الخزفية التركية الموجودة بمعالم الجزائر، في حين لا نجد أمثلة للبلاطات التركية في غيره من المعالم إلا في قصر الباردو والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بمدينة الجزائر وهي قليلة.

كما كان بمحراب الجامع الجديد بلاطات خزفية من صناعة تركية، إلا أنها نزعت واستبدلت ببلاطات خزفية عصرية ولم يبق منها غير نماذج قليلة منها.

ونظرا لتنوع المجموعة الموجودة بالضريح قمنا بتقسيمها إلى مجموعات حسب نوعية الزخارف المستخدمة عليها، وفي ما يلي نقدم وصفا لأهمها:

أ-1/ البلاطات ذات الزخارف النباتية:

وهي على نوعين، بلاطات مربعة وأخرى مستطيلة، أما بالنسبة للبلاطات المربعة فقد تنوعت مقاساتها ما بين 20 و25سم، وهي ممثلة في النماذج التالية:

النموذج الأول: قوام زخارفه فروع رفيعة تلتف بشكل لولبي، تنموا منها أوراق بسيطة، أو أوراق الساز، تتخللها أزهار القرنفل واللاله، وفي منتصف أضلاع البلاطة رسمت أنصاف زهرة

[1])- ماهر(سعاد)، الخزف، المرجع السابق، ص26. أنظر أيضا: خليفة (ربيع حامد)، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص48. مرزوق(محمد عبدالعزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص80 81 ص115.

[2])- بن بلة (خيرة)- المنشآت الدينية، المرجع السابق، ص 99-102و 196.

الرمان، وقد لونت الزخارف بالأخضر الزيتوني والأزرق الكوبالتي والأحمر الطوبي على أرضية بيضاء(البطاقة رقم129 شكل رقم 59 -9).

البطاقة	129	
المعلم	ضريح سيدي عبدالرحمن	
الطول	24سم	
العرض	24سم	

لهذا النموذج توجد بلاطات مشابهة له من حيث التصميم العام، إلا أن أزهار القرنفل تختفي كما أن أوراق الساز أصبحت أكثر كبرا وعوضت زهرة اللاله ببراعمها، وتحول اللون الأخضر الحشائشي إلى اللون الأ التركوازي(البطاقة رقم130).

البطاقة	130	
المعلم	ضريح سيدي عبدالرحمن	
الطول	24سم	
العرض	24سم	

النموذج الثاني: عبارة عن بلاطة مفردة تتوسطها زهرة الرمان، تنموا منها فروع رفيعة مورقة تنتهي بأزهار القرنفل تتقاطع موع أوراق الساز التي تبرز من نفس نقطة بروز الفروع النباتية، وهي تلتف بشكل لولبي، تنموا من أركان البلاطة أرباع أزهار الرمان، تبرز منها فروع تنتهي باللاله، لون بنفس التشكيلة اللونية السابقة(البطاقة رقم131).

البطاقة	131	
المعلم	ضريح سيدي عبدالرحمن	
الطول	24سم	
العرض	24سم	

النموذج الثالث: بلاطة مفردة تتوسطها زهرة الرمان، تنبثق منها فروع نباتية تلتف بشكل لولبي تتخللها أوراق الساز واللاله، وتنتهي بزهرة القرنفل، لونت باللون الأزرق الكوبالتي والأخضر الحشائشي، وحددت زخارفها باللون البني، على أرضية بيضاء(البطاقة رقم132 شكل رقم 59-).

البطاقة	132	
المعلم	ضريح سيدي عبدالرحمن	
الطول	24سم	
العرض	24سم	

النموذج الرابع: عبارة عن بلاطة مفردة، قوام زخارفها صرة تتوسطها مراوح نخيلية تتفرع منها أزهار القرنفل وعرف الديك، وعلى جانبي الصرة أنصاف أزهار اللاله، التي تتفرع منها فروع تنتهي بأزهار الخشخاش وتتصل مرة أخرى بزهرة اللاله، على جانبيها أنصاف الصرة المركزية، وقد استخدم في تلوينها اللون الأزرق بدرجاته(الكوبالتي والتركوازي) والأخضر الزيتوني والأحمر الطوبي على أرضية بيضاء(البطاقة رقم133 شكل رقم59-).

البطاقة	133	
المعلم	ضريح سيدي عبدالرحمن	
الطول	24سم	
العرض	24سم	

النموذج الخامس: بلاطة مفردة قوام زخارفها زهرة مركزية محورة تنموا منها أربع صرر تتوسطها شجيرة تنموا منها أزهار اللاله وعرف الديك، تتناوب الصرر مع براعم تنتهي بأنصاف أزهار عود الصليب، تتوسط أضلاع البلاطة، وقد لونت العناصر الزخرفية بالأصفر والأزرق بدرجاته والأخضر الزيتوني، وحددت العناصر باللون البني، في حين لونت الأرضية باللون الأبيض(البطاقة رقم 134).

البطاقة	134	
المعلم	ضريح سيدي عبدالرحمن	
الطول	24سم	
العرض	24سم	

النموذج السادس: عبارة عن بلاطة مفردة قوام زخارفها زهرة الخرشوف المركبة، التي ترتكز على فروع تنموا من أنصاف زهرة على جانبيها أنصاف زهرة خرشوف، تنموا منها نحو الأركان العلوية أزهار اللاه عمامة صغيرة، و زهرة اللاله التي تتجه إلى الجزء الأوسط العلوي من البلاطة فرعي الزهرتين متقاطع، بينما ينموا من أركان البلاطة السفلى أوراق الساز المركبة التي تتوسطها زهيرات خماسية البتلات(عرف الديك)، وقد لونت بالأزرق بدرجاته، على أرضية بيضاء، وهي بذلك تختلف عن البلاطات السابقة من حيث التشكيلة اللونية والأسلوب الذي استخدم في تنفيذها، كما أنها)كثر رقة ورشاقة وجمالا منها(البطاقة رقم135 شكل رقم 59—).

البطاقة	135	
المعلم	ضريح سيدي عبدالرحمن	
الطول	24سم	
العرض	24سم	

النموذج السابع: بلاطة مفردة قوام زخارفها أشجار السرو، غطي تاجها بعنصر قشور السمك، يكتنفها من الأعلى والأسفل فروع رفيعة تنتهي بأزهار اللاله، لونت باللون الأزرق بدرجاته والأخضر الزيتوني والاحمر الاجوري، وحددت باللون البني على أرضية بيضاء، ولهذا النموذج أمثلة معروضة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بمدينة الجزائر(البطاقة رقم136 شكل رقم59-).

البطاقة	136	
المعلم	ضريح سيدي عبدالرحمن	
الطول	25سم	
العرض	25سم	

النموذج الثامن: عبارة عن تجميعة مشكلة من أربع بلاطات، قوام زخارفها زهرة مركزية شديدة التحوير تنموا منها أربعة فروع تغطي كل منها بلاطة من البلاطات الأربع، تبرز على جانبي الفروع أوراق الساز وتنتهي بزهرة القرنفل يعلوها وريقات ثلاثية، لونت بالأزرق بتدرجاته، والأحمر الاجوري، وحددت الزخارف باللون البني على أرضية بيضاء اللون(البطاقة رقم137).

البطاقة	137	
المعلم	ضريح سيدي عبدالرحمن	
الطول	24سم	
العرض	24سم	

النموذج التاسع: عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات، قوام زخارفها زهرة الياسمين مركزية، تتفرع عنها زهرة الخرشوف تتناوب مع زخرفة نباتية شديدة التحوير تنتهي بفروع تتجه إلى الأركان الأربعة للتصميم، لتتصل بأرباع العنصر المركزي، لونت زخارفها بالأزرق بدرجاته والأحمر الذي أصبح يميل إلى اللون البني على أرضية بيضاء شاحبة مزرقة(البطاقة رقم138 شكل رقم59 -).

البطاقة	138	
المعلم	ضريح سيدي عبدالرحمن	
الطول	24سم	
العرض	24سم	

النموذج العاشر: عبارة عن بلاطة مفردة، تتوسطها زهرة الرمان غير متفتحة، تنموا منها براعم زهرة الخرشوف غير متفتحة، تبرز منها فروع تنتهي بأوراق الساز، تتناوب مع زخارف نباتية شديدة التحوير، على هيئة زهرة تحتوي على é الساز يتوسطها برعم زهرة غير متفتحة، أوراقها

شديدة الاستطالة تتصل ببعضها البعض مشكلة جامات لوزية حصرت بداخلها براعم زهرة تشبه الاله، وقد لونت باللون الأخضر الفاتح والأزرق والأحمر الطوبي(البطاقة رقم139 شكل رقم 59-).

البطاقة	139	
المعلم	ضريح سيدي عبدالرحمن	
الطول	24سم	
العرض	24سم	

النموذج الحادي عشر: عبارة عن بلاطات مربعة جمعت إلى بعضها البعض مشكلة شريطا مركبا داخليا وخارجيا، وجدت منها بلاطتان فقط منفصلتان، قوام زخارفهما عناصر نباتية نفذت بأسلوب الهاتاي، تتألف من فروع أفعوانية الحركة تتداخل وتتقاطع فيما بينها تتخللها أوراق الساز تتناوب مع أزهار الرمان، بينما الأركان الأربعة فتتوسط أوراق الساز زهرة اللاله عمامة، وقد لونت الزخارف بالأزرق والأحمر الطماطمي والأبيض، على أرضية زرقاء في الشريط الخارجي، بينما الشريط الداخلي استخدم فيه اللون الأزرق الفاتح، والكوبالتي، والأخضر والأحمر الطماطمي على أرضية بيضاء(البطاقة رقم140).

البطاقة	140	
المعلم	ضريح سيدي عبدالرحمن	
طول البلاطات	24 سم	
عرض البلاطات	24 سم	

أما بالنسبة **للبلاطات المستطيلة** الشكل والتي تنتمي لنفس المجموعة، فيوجد بالضريح نموذجين، استخدما في تأطير اللوحات والمواضيع الزخرفية، وهما يختلفان عن البلاطات المربعة السابقة الذكر من حيث الزخارف، حيث جاءا متأثران بطراز الهاتاي، نوردهما في ما يلي:

النموذج الثاني: قوام زخارفها فرعان أفعوانيان الحركة، تتخللهما أزهار اللاله والقرنفل والسنبل البري وغيرها، استخدم في تلوين عناصرها الزخرفية الأخضر الزيتوني والأبيض على أرضية زرقاء(البطاقة رقم141).

البطاقة	141	
المعلم	ضريح سيدي عبدالرحمن	
الطول	24سم	
العرض	24سم	

النموذج الثالث: قوام زخارفه فروع أفعوانية الحركة، تتخلل الفراغات زهرة عود الصليب، تحيط بها أوراق الساز المركبة وتتناوب مع أزهار الرمان أو أزهار الخرشوف، وهي لا تختلف من حيث الألوان مع النموذج السابق، حيث استخدم فيها اللون الأبيض والأخضر الزيتوني والأحمر الطوبي على أرضية باللون الأزرق الكوبالتي(البطاقة رقم142).

البطاقة	142
المعلم	ضريح سيدي عبدالرحمن
الطول	24 سم
العرض	12 سم



2-/ البلاطات الخزفية ذات الزخارف النباتية والهندسية:

تجمع نماذج هذه المجموعة بين الزخارف الهندسية التي تعتمد على عنصر الصرر بمختلف أنواعها وأشكالها، تتوسطها وتحيط بها عناصر نباتية مختلفة من نموذج إلى آخر، وهي تشمل النماذج التالية:

النموذج الأول: عبارة عن بلاطة مفردة، قوام زخارفها زهرة مركزية شديدة التحوير، تنموا منها فروع تنتهي بأزهار عود الصليب، تنموا منها أوراق الساز مشكلة دائرة يحيط بها دائرة مفصصة زخرفت الأركان الأربعة للبلاطة بأوراق ثلاثية شديدة التحوير، لونت الزخارف بالأصفر والأخضر والأزرق الكوبالتي، وحددت العناصر باللون البني على أرضية بيضاء(البطاقة رقم143، الشكل رقم59-).

البطاقة	143
المعلم	ضريح سيدي عبدالرحمن
الطول	24 سم
العرض	24سم



النموذج الثاني: عبارة عن بلاطة مفردة، تتشكل من جامة مركزية لوزية مفصصة بداخلها زخرفة شديدة التحوير على هيئة زهرة رباعية بتلاتها لوزية، ويحيط بالصرة فرعان يبرزان من منتصف ضلعي البلاطة، تتخللهما أوراق بسيطة وأزهار اللاله وثمار، بينما زخرفت الأركان بزخارف أرباع العنصر المركزي، لونت الزخارف بالأزرق والأخضر والأحمر الطوبي على أرضية بيضاء(البطاقة رقم144).

البطاقة	144	
المعلم	ضريح سيدي عبدالرحمن	
الطول	24سم	
العرض	24سم	

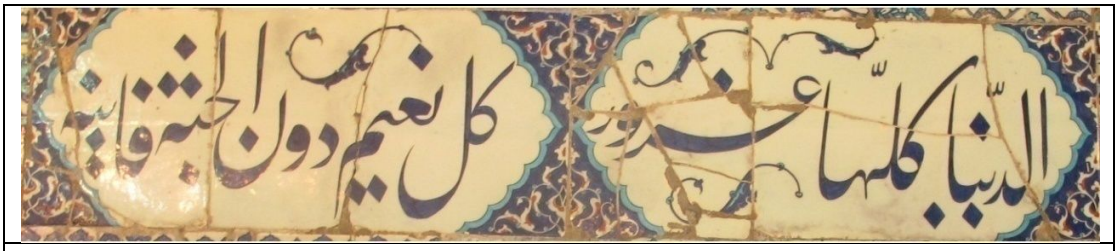
3-/ البلاطات الخزفية ذات الزخارف الكتابية والنباتية:

يحتوي الضريح على مجموعة كبيرة من البلاطات الخزفية التي جاءت على هيئة أشرطة طولية أفقية، تتوزع على أماكن مختلفة من جدران الضريح، قوام زخارفها خراطيش متنوعة، تتوسطها كتابات دينية، وأبيات شعرية من قصيدة البردة، نفذ البعض منها بخط النسخ، والبعض الآخر بالخط الفارسي، تخللت بعض هذه النصوص فروع نباتية ومراوح نخيلية، زخرفت أركان هذه الجامات بمراوح نخيلية متنوعة نفذت وفق أسلوب الرومي، وهي مؤطرة بأشرطة قوامها زخارف نباتية، عبارة عن فروع لولبية أفعوانية الحركة أو مزدوجة متقاطعة، تتخللها أزهار الرمان أو عرف الديك، وأوراق الساز المركبة، يؤطرها شريط آخر على هيئة شرافات اتخذت شكلين مختلفين نفذت بالتناوب، والعناصر جميعها متأثرة بأسلوب الهاتاي، حيث جاءت زخارفها في غاية الجمال والرقة، استخدم في تلوينها الأزرق الكوبالتي والأزرق الفاتح، والأحمر والأخضر والأبيض، وفي ما يلي أهم الكتابات التي وردت على هذه الجامات:

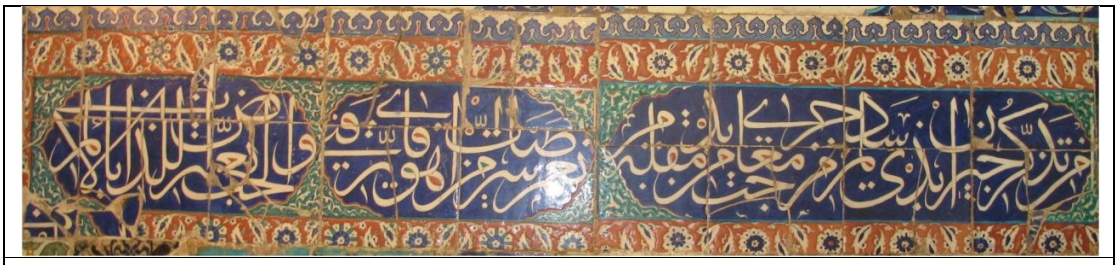
- لا إله إلا الله محمد رسول الله. (أنظر الصورة رقم218).
- الدنيا كلها غرور كل نعيم دون الجنة فانية. (أنظر الصورة رقم219).
- من يكن في خدمة الله يجعل الله الأشياء في خدمته. (أنظر الصورة رقم 220)
- أمن تذكر جيران بذي سلم مزجت دمعا جرى من مقلة بدم. (أنظر الصورة رقم 220)
- نعم سرى طيف من أهوى فارقني والحب يعترض اللذات بالألم. (أنظر الصورة رقم220).
- لا تحزن على كل مفقود وذاكر المعبود موجود.
- لولا الهوى لم ترق دمعا على طلل ولا أرقت لذكر البان والعلم.
- أيحسب الصب أن الحب منكتم ما بين منسجم منه ومضطرم.
- لا كرم أعز من التقوى لا شرف أعلى من الإسلام.



الصورة رقم218: بلاطات خزفية تركية ذات زخارف كتابية



الصورة رقم219: بلاطات خزفية تركية ذات زخارف كتابية



الصورة رقم220: بلاطات خزفية تركية ذات زخارف كتابية

2-4/ البلاطات الخزفية ذات عنصر المزهريات:

يضم ضريح سيدي عبدالرحمن بلاطات فردية ولوحات خزفية تضمنت في رسومها عنصر المزهريات، أهمها تلك اللوحة التي تزين الجزء السفلي من حنية المحراب، ولوحات تزين جدار الجهة الجنوبية الغربية، وإن كانت تختلف عن بعضها البعض من حيث الأسلوب المتبع في تنفيذ الزخارف، ونوعية الألوان وحدتها وجودتها، بالإضافة إلى بلاطة مفردة، كما توجد بلاطات أخرى تتوزع على أماكن مختلفة من جدران الضريح، وهي تعد جزءا من لوحات غير مكتملة، رصت بطريقة عشوائية لا يكتمل معها التصميم العام، وفي ما يلي نعرض أهم هذه النماذج:

النموذج الأول(البطاقة رقم145): عبارة عن لوحة فنية خزفية مشكلة من 24بلاطة خزفية تتوزع على أربعة صفو أفقية على ستة عمودية،وهي تكسو الجزء السفلي من حنية المحراب، قوم زخارفها ثلاث مزهريات، الجانبيتان على هيئة قارورة ذات رقبة مسلوبة، بينما الوسطى شكلها كمثري، زخرف بدن المزهريات بمراوح نخيلية وعنصر الصرر، تتسع رقبة المزهريات وتخرج منها

فروع رفيعة ترتفع إلى نهاية الجزء السفلي من المحراب تتخللها أوراق نفذت بالأسلوب الطبيعي، وأزهار اللاله واللاله عمامة، والقرنفل، والخشخاش، والسنبل البري، يتساقط من مفتاح العقد خيط ينتهي في الأسفل بثلاثة خيوط تتصل بمشكاة مزخرفة بجامات مركبة ومراوح نخيلية.

وقد حصرت الزخارف داخل عقد مدبب، كوشتاه قوام زخارفهما مراوح نخيلية متنوعة، يؤطر اللوحة شريط قوامه فروع نباتية أفعوانية الحركة تتخللها أزهار الرمان والقرنفل واللاله عمامة، يبدوا على الزخارف تأثرها بالأسلوب الأوربي الذي يعتمد على الواقعية من جهة، إلا أنها حافظت على طابعها التركي الذي يتميز بتأثره بأسلوب الهاتاي من جهة أخرى.

وقد استخدم الفنان في زخرفة هذه اللوحة تشكيلة من الألوان، تتمثل في اللون الأحمر الطماطمي، والأخضر والأزرق، في حين استخدم اللون الأبيض كأرضية للوحة في حين لونت أرضية الشريط المؤطر للوحة باللون الأزرق.

البطاقة	145
المعلم	ضريح سيدي عبدالرحمن
طول البلاطات	24 سم
عرض البلاطات	24 سم
عدد البلاطات	24 بلاطات
طول اللوحة	2
عرض اللوحة	90 سم



النموذج الثاني(البطاقة رقم146 شكل رقم59: :): عبارة عن لوحة تتشكل من تسع بلاطات خزفية، قوام زخارفها بائكة ثلاثية لعقود نصف دائرية على هيئة عقود مصنجة زخرفية، محمولة على أعمدة حلزونية تنتهي بتيجان ناقوسية، وقواعد أسطوانية، زخرفت المساحة المحصورة بين عمودي العقد الأوسط بمزهرية كمثرية ذات قاعدة مثلثة وبدن مفصص دائري ورقبة مثلثة ومقابض على هيئة حرف (S) اللاتيني، تخرج من فوهتها فروع رفيعة مورقة تنتهي بالسنبل البري، والقرنفل وعرف

الديك، منها المتصاعد والمتساقط، تعلو المزهرية خرطوشة كتب بداخلها توكلت على الله بخط النسخ، تتوجها زهرتان تتوسطهما مشكاة صغيرة تتدلى من مفتاح العقد.

أما الفراغ المحصور بين العقدين الجانبيين فقد زخرف كل منهما بمشكاة، على جانبيها مشكاة أصغر كتب في الجزء السفلي من المزهرية اسم الخليفة "عثمان" في الجهة اليمنى، واسم الخليفة "علي" في الجهة اليسرى. بينما كوشات العقود كتب عليها اسم الجلالة "الله"، واسم الرسول صلى الله عليه وسلم "محمد" واسم الخليفتين الرشيدين "أبوبكر" " "عمر"، يتوج مفتاح العقود الثلاثة هلال، واللوحة ككل مؤطرة بشريط قوام زخارفه زهيرات سداسية.

وقد استخدم الفنان في رسم زخارف اللوحة تشكيلة من الألوان ممثلة في اللون الأزرق بدرجاته والأخضر الزيتوني على أرضية بيضاء، وفي نموذج آخر نجد الشريط الخارجي قد استخدم فيه الفنان الأزرق الكوبالتي كأرضية للزخارف، بينما استعان بالأزرق الفاتح والأبيض والأحمر الطماطمي في تلوين عناصر الشريط.

البطاقة	146
المعلم	ضريح سيدي عبدالرحمن
طول البلاطات	24 سم
عرض البلاطات	24 سم
عدد البلاطات	09 بلاطات



النموذج الثالث: عبارة عن لوحة شبيهة باللوحة السابقة، من حيث الشكل العام والعناصر الزخرفية، إلا أنها تختلف عنها في العقد الأوسط، حيث جاءت زخارفه عبارة عن حوض مفصص ذو قاعدة مثلثة، تخرج منه فروع السنبل البري تعلوه مزهرية كمثرية الشكل ذات مقبض واحد على هيئة حرف (S) اللاتيني، يتساقط من مفتاح العقد مشكاة شدت بثلاثة خيوط، على جانبيها زهيرات تنبثق منها مروحة نخيلية ثلاثية، وقد أطر الجزء السفلي من العقد الأوسط شريط قوامه زهيرات سداسية وأنصافها(البطاقة رقم147).

البطاقة	147
المعلم	ضريح سيدي عبدالرحمن
طول البلاطات	24 سم
عرض البلاطات	24 سم
عدد البلاطات	09 بلاطات



النموذج الرابع: عبارة عن بلاطة مفردة، يتشكل موضوعها الزخرفي من زهرة خرشوف مركزية مركبة، تتوسطها نافورة ذات قاعدة مثلثة يعلوها حوض مفصص تنتهي بحوض أصغر، يبرز من الحوض السفلي فروع تنتهي بزهرة اللاله، ومن الحوض العلوي فروع تنتهي بزهرة القرنفل والسنبل البري، زينت الأركان الأربعة للبلاطة بأوراق الساز تنموا من أنصاف أزهار توجد في منتصف أضلاع البلاطة، وقد لونت الزخارف بالأزرق بدرجاته، والأخضر الزيتوني المائل للإصفرار، والأحمر الطوبي المائل للبني على أرضية بيضاء(البطاقة رقم148).

البطاقة	148
المعلم	ضريح سيدي عبدالرحمن
الطول	24 سم
العرض	24 سم



/ قصر الباردو:

تحتوي سقيفة قصر الباردو على ست بلاطات خزفية من صناعة تركية، منها المفردة ومنها التي تعد جزءا من لوحات فنية فقدت بلاطاتها الأخرى، وإن كانت تتشابه من حيث الألوان والزخارف والشكل مع ما وجدناه في بلاطات ضريح سيدي عبدالرحمن، جميعها لونت بالأزرق الكوبالتي والأخضر الحشائشي أو الزيتوني على أرضية بيضاء، زود البعض منها بالأحمر الطوبي الذي يميل إلى اللون البني، نوردها فيما يلي:

النموذج الأول: بلاطة مفردة، قوام زخارفها مربعات تحيط بها أشكال سداسية مستطيلة مركبة استخدم في تلوينها الأخضر الزيتوني والأزرق على أرضية بيضاء(البطاقة رقم149).

البطاقة	149
المعلم	قصر الباردو
الطول	23 سم
العرض	23 سم



النموذج الثاني: عبارة عن بلاطة مفردة مشكلة من نجمة ثمانية مركبة تتخللها زهيرات شديدة التحوير، بينما حواف البلاطة زخرفت بأزهار اللاله(البطاقة رقم150).

البطاقة	150
المعلم	قصر الباردو
الطول	23 سم
العرض	23 سم



النموذج الثالث: عبارة عن بلاطة مفردة، قوام زخارفها نجمة ثمانية مركزية، تتوسطها زهرة ثمانية لوزية البتلات، يتوج رؤوس النجمة أزهار اللاله التي نفذت بأسلوبين مغلقة ومتفتحة(البطاقة رقم151).

البطاقة	151
المعلم	قصر الباردو
الطول	23 سم
العرض	23 سم



النموذج الرابع: عبارة عن بلاطة تشكل جزءا من لوحة لم يتبق منها غير هذه البلاطة، وهي تشكل بلاطة الركن السفلي الأيمن من اللوحة، سجل عليها اسم الخليفة "عثمان" رضي الله عنه، وهي شبيهة ببلاطات اللوحة الموجودة بضريح سيدي عبدالرحمن(البطاقة رقم152)، وفي بلاطة أخرى متممة لنفس الموضوع، تحمل اسم الخليفة "علي" رضي الله عنه، وهي مشابهة لبلاطات اللوحة الموجودة بضريح سيدي عبدالرحمن كما أسلفنا الذكر(البطاقة رقم153).

البطاقة	152	البطاقة	153
المعلم	قصر الباردو	المعلم	قصر الباردو
الطول	22 سم	الطول	22 سم
العرض	22 سم	العرض	22 سم





النموذج الخامس: عبارة عن بلاطة تعد جزءا من لوحة فنية لم يتبق منها غير بلاطة واحدة، قوام زخارفها زهرة اللاله تنموا منها فروع مورقة تنتهي بزهرة القرنفل وبراعمها، وزهرة عرف الديك(البطاقة رقم154).

البطاقة	154	
المعلم	قصر الباردو	
الطول	23 سم	
العرض	23 سم	

/ المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية:

يضم المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية لوحة من البلاطات الخزفية التركية معروضة في بنايته الجديدة، إضافة إلى بلاطة خزفية مفردة سبق وأن تطرقنا إليها ضمن مجموعة ضريح سيدي عبدالرحمن، اللوحة تتألف من 12 بلاطة مرصوصة في أربعة صفوف أفقية، وثلاثة عمودية، قوام زخارفها فروع نباتية مورقة أفعوانية الحركة تتداخل فيما بينها، تبرز منها تشكيلة متنوعة من الأزهار كاللاله والرمان والخرشوف والقرنفل وأزهار السنبل البري، يحيط ويؤطر هذه البلاطات شريط قوام زخارفه فرعان أفعاونيا الحركة، يتداخلان فيما بينهما تتخللهما أوراق بسيطة وأزهار النفل الثلاثية اللاله والرمان وعود الصليب، وقد استخدم الفنان تشكيلة من الألوان تتمثل في اللون الأزرق الكوبالتي والتركوازي، والأخضر الحشائشي، والأحمر الطماطي، على أرضية بيضاء ناصعة في الجزء الأوسط من اللوحة وعلى أرضية زرقاء كوبالتية في الشريط المؤطر لها(البطاقة رقم155).

البطاقة	155	
المعلم	/	
مكان الحفظ	المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية	
طول البلاطات	25	
عرض البلاطات	25	
عدد البلاطات	12 بلاطات	

الفصل الثالث
البلاطات الخز ية الأوربية

أولا/ البلاطات الخزفية الإيطالية:

1/ الخصائص العامة للبلاطات الخزفية الإيطالية:

تعتبر ايطاليا من أهم الدول التي تعاملت مع الجزائر وأقامت تبادلات تجارية معها، حيث كان يصدر لها من قسنطينة باعتبارها بايلك الشرق الجزائري الحبوب والتمور وزيت الزيتون والأصواف والمرجان وغيره، في حين كانت ايطاليا تصدر للجزائر مواد مختلفة كالزجاج والمرايا ومواد البناء[1]، ومما لا شك فيه أن المربعات الخزفية كانت من تلك المواد بالإضافة إلى الرخام، كما كانت تجلب من جنوة ونابولي بصفة خاصة[2].

ترجع صناعة البلاطات الخزفية بايطاليا إلى القرن10هـ/16م، وقد اشتهرت مراكز عديدة بها مثل فاينزا، نابولي، صقلية، فلورنس، وعلى الرغم من تعدد هذه المراكز إلا أنها كانت تعمل وفق أسلوب صناعي وفني واحد، متأثرة بأساليب عصر النهضة، التي سادت فيها أقواس السهام وأنصافها (قرون الرخا) والعناصر الحلزونية النباتية الملتفة بشكل لولبي.

وتعتبر مدينة صقلية من المدن الايطالية العريقة التي تزخر بمراكز صناعية عديدة، وتقاليد فنية ورثتها عن الحضارة الإسلامية، بالإضافة إلى العلاقات التجارية التي ربطتها مع بلاد الأناضول ومصر مما أدى إلى تأثرها وتشبعها بالطرز الشرقية[3]، كما تأثرت بتيارين فنيين، الأول ايطالي قلدت فيه الأشكال والعناصر الزخرفية بصورة متطابقة مع نظيرتها بتسكانيا وفينيتو، والثاني اسباني بعد وفود صناع اسبانيين إلى الجزيرة والعمال فيها خاصة مع إنشائهم عدة مصانع بها[4].

وقد ظلت كذلك حتى أواخر القرن 18م، بما فيها نابولي التي تميزت بتقليد الصور الزيتية في زخارفها التي تساعد على التأريخ، لكن استبعاد هذا النوع من الإنتاج الموجه إلى العالم الإسلامي لكراهيته أدى بهذه المراكز إلى إنتاج مواد تلبي أذواق الزبائن[5]، ومن خصائصها العامة استخدام الألوان الأصفر والأزرق الأخضر، البرتقالي بتدرجاتها[6].

---

[1])- الزبيري(محمد العربي)، المرجع السابق، ص103-105.

[2])- نورالدين (عبد القادر) صفحات من تاريخ الجزائر منذ أقدم عصورها إلى انتهاء العصر العثماني، مطبعة الثعالبية، الجزائر،1962، 1401 . انظر أيضا: لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص15.

[3])- عيساوي(فاطمة الزهرة)، المرجع السابق، ص20.

[4])- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص158.

[5])- BROUSSAUD.G, op-cit, p9.

[6])- GUILLAUME , op-cit, p12.

أما مدينة نابولي فقد اشتملت في القرن 10هـ/16م على عدد كبير من معامل الخزف بلغت أوج ازدهارها خلال القرن 11هـ/17م لكن سرعان ما دب فيها التدهور مع نهاية هذا القرن، إلا أنها استطاعت مع بداية القرن 12هـ/18م من استرجاع نشاطها ومكانتها في الأسواق الأوربية.

أما منطقة جينوة فقد اشتهرت بصناعة الخزفيات منذ القرن 16م، تميزت بزخارف الأرابسك والأغصان ذات الأفرع الممتدة الكبيرة، والمتأثرة بتصاميم وألوان البندقية[1].

2/ البلاطات الخزفية الايطالية بالجزائر:

تتوزع البلاطات الخزفية الإيطالية على عمائر عديدة بالجزائر، نذكر من أهمها بمدينة الجزائر قصر الباردو، والدار الحمراء، ودار الصوف، قصر خداوج العمياء، دار عزيزة، وقصر الداي بالقلعة، وقصر جنان حسن داي، وشريح سيدي عبدالرحمن والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية وغيرها، أما بقسنطينة فنجد أغلب نماذجها وأجملها تلك التي نجدها في كل من قصر أحمد باي ودار بن جلول وجامع ومدرسة سيدي الكتاني، والجامع الأخضر، وفي ما يلي نقدم دراسة لأهم النماذج حسب توزعها على كل معلم مع تفادي تكرار النماذج التي سبق دراستها في المعلم الذي يسبق.

أ/ الجامع الأخضر:

تعتبر البلاطات الخزفية الايطالية في بيت الصلاة بالجامع الأخضر من بين أجمل نماذج هذا النوع من حيث العناصر الزخرفية ونوعية الألوان والاكاسيد، وهي لا تزال تحافظ برونقها وبريقها ولمعان ألوانها، تتميز بأسلوب زخرفي وصناعي متماثل، ويمكن تقسيم المجموعة من حيث الشكل إلى نوعين: بلاطات مربعة الشكل، مقاساتها13,5×13,5سم، وبلاطات مستطيلة مقاساتها 13,5×5سم، استخدمت كإطار للحشوات الجدارية.

البلاطات المربعة تتشكل من ثلاثة تصاميم، تتكرر بطريقة تتبادل فيما بينها على ارتفاع يصل إلى 2,15 م وهي كالتالي:

التصميم الأول(البطاقة رقم 156 شكل رقم 57- و): تجميعة من أربع بلاطات قوام زخارفها دائرة مركزية، تبرز منها أوراق طولية ثلاثية، تتناوب مع أوراق الاكانتس، على شكل عفسة الصيد (قدم الأسد)، تنمو باتجاه منتصف أضلاع التجميعة) تعلوها أنصاف دوائر مفصصة تكتمل

[1])- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص 163. انظر أيضا: BROUSSAUD.G, op-cit, P15.

بالبلاطات المجاورة وباتجاه الأركان الخارجية للتجميعة تنموا سيقان متفرعة تنتهي بدائرتين تعلوها زهرة القرنفل، تبرز من الساق أفرع مورقة حلزونية على شكل قرون الرخا[1].

ويرى الكثيرون أن هذا التصميم اسباني الأصل يعود إلى القرن 18م، غير أن بعضهم يرى عكس ذلك، وينسبه إلى ايطاليا، ويحدد مركزه الصناعي بمدينة صقيلية، التي كانت بها صناعة البلاطات مزدهرة خلال نفس الفترة، باعتبارها أهم المدن الايطالية التي كانت تزود العالم الإسلامي ببلاطات تمتاز زخارفها بميولها إلى الطابع العربي الإسلامي[2].

وفي الحقيقة أن كلا البلدين أنتجا بلاطات من هذا التصميم، والمرسومة بنفس الطريقة خلال نفس الحقبة الزمنية، لكن من خلال التعاملات التجارية التي ربطت ايطاليا ومدينة قسنطينة نرجح أن هذه المجموعة ترجع إلى ايطاليا خاصة إذا ما قارناها مع النماذج الموجود بمدينة الجزائر.

وقد استخدم نفس التصميم في اغلب مباني مدينة قسنطينة، حيث نجده في كل من المدرسة الكتانية بالجدران المحيطة بالمقبرة، وبدار بن جلول استعملت في شكل أشرطة تعلوا الحوائط داخل الغرف، وفي العقدين اللذان يتوسطان الغرفة الجنوبية منها، واستخدمت أيضا بقصر احمد باي على نطاق واسع في تكسية الجدران الداخلية لعدة غرف، وفي الحوائط المطلة على الحدائق، إلا أنها ترجع إلى القرن 19م ألوانها في هذا الأخير أصبحت باهتة والأرضية البيضاء المزرقة تحولت إلى أرضية طباشيرية، وتحول اللون الأصفر المائل إلى البرتقالي إلى اللون الأحمر الطوبي، مما يدل على أنهما من صناعة فترتين مختلفتين تماما.

أما بمدينة الجزائر. فأمثلتها كثيرة، حيث توجد نماذج منها في عدة معالم ولا يكاد يخلو بيت من بيوت القصبة منها، وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر: ضريح سيدي عبد الرحمن، والجامع الكبير، وقصر مصطفى باشا، وقصر حسن باشا، ودار عزيزة، دار الصوف 5قصر جنان حسن وقصر الباردو وغيرها، وبوهران نجد له نماذج بقصر الباي بوهران.



البطاقة	156
المعلم	الجامع الأخضر
الطول	13,5سم
العرض	13,5سم

[1])- BROUSSAUD.G, op-cit, PL6 E.

[2])- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص146.

التصميم الثاني: يتألف من مربع مركزي متداخل، تشع من أركانه أوراق الاكانتس شديدة التحوير، وبمنتصف أضلاعه أوراق ثلاثية صغيرة، يحيط التصميم المركزي مربع اكبر، أضلاعه من عناصر حلزونية على هيئة حرف الألف المقصورة (() تلتقي بالأركان الخارجية للبلاطة، تتوسطها ورقة من نفس النوع الأول لكنها نفذت بأسلوب هندسي (فقدها شكلها، وبمنتصف أضلاع التجميعة أنصاف دوائر على جانبيها أنصاف أوراق ثلاثية كأسية تكتمل بالبلاطات المجاورة(البطاقة رقم157 الشكل رقم60+)[1].



البطاقة	157
المعلم	الجامع الأخضر
الطول	13,5سم
العرض	13,5سم

ويتكرر هذا النوع في كل من المقبرة بالمدرسة الكتانية، كما نجده بعمائر مختلفة بمدينة الجزائر كدار عزيزة، ودار خداوج العمياء وقصر الباردو وقصر الداي، وقصر جنان حسن داي ومعظم مساكن العامة التي ترجع إلى الفترة العثمانية.

ويتضمن **التصميم الثالث:** بلاطة مفردة مقاساتها 13,5×13,5سم، قوام زخارفها دائرة مركزية متداخلة مفصصة على هيئة زهرة، تبرز منها باتجاه منتصف أضلاع البلاطة أوراق بسيطة تنمو منها براعم ورود، وباتجاه الأركان الخارجية تنمو أوراق الاكانتس شديدة التحوير تتوسطها عناصر رمحية(البطاقة رقم158 الشكل رقم60-)[2].



البطاقة	158
المعلم	الجامع الأخضر
الطول	13,5سم
العرض	13,5سم

واستخدم نفس النموذج في تكسية حنية محراب الجامع بالمعلم نفسه، ويتكرر في المدرسة الكتانية، ويتطابق مع نماذج توجد بقصر خداوج العمياء بالجزائر، وقصر الباي بوهران.

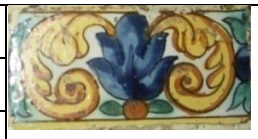
أما **البلاطات المستطيلة** فتضم نموذجين: لم نجذ لهما نماذج إلا في هذا المعلم، فأما بالنسبة **للتصميم الأول**(البطاقة رقم159 الشكل رقم6-) فهو يتضمن زهرة كف السبع تبرزوا من

[1] -(BROUSSAUD.G, op-cit, PL6A

[2] -(ibid, PL.6E.

صغيرة تتفرع منها أوراق صغيرة بسيطة، وتبرز من الزهرة أنصاف أوراق طولية مسننة ملتوية حلزونية النهاية، وعلى جانبي البلاطة أنصاف دوائر صغيرة تشع من أعلاها وأسفلها أوراق كاسية ثلاثية تكتمل بالبلاطات المجاورة، والتصميم ككل يحده من جهتين إطاران مستقيمان باللون الأصفر.

بينما **التصميم الثاني**(البطاقة رقم160 الشكل رقم60-) قوام زخارفه ورقة طولية مسننة ملتفة رسمت عبر ركني البلاطة تشبه أوراق الساز تنمو من أنصاف دوائر تكتمل بالبلاطات المجاورة، وتبرز من أنصاف الدوائر أيضا براعم د تمتد منها عناصر حلزونية رفيعة، ويحد التصميم من جهتين إطار مستطيل مثل النموذج السابق.

البطاقة	159		البطاقة	160	
المعلم	الجامع الأخضر		المعلم	الجامع الأخضر	
الطول	13,5سم		الطول	13,5سم	
العرض	5,5سم		العرض	5,5سم	

وتخضع جميع أمثلة هذا النوع الموجودة بالجامع إلى نفس الخصائص الصناعية، سواء من حيث العناصر الزخرفية، التي تقوم على العناصر النباتية المنتفخة، وأوراق الاكانتس والعناصر الحلزونية، أو من حيث الألوان المستخدمة التي تميزت بتدرجها من الألوان الفاتحة إلى الداكنة واستخدام اللون البنفسجي لتحديد الزخارف وهذا التماثل يدل على أنها من ورشة صناعية واحدة.

/ جامع سيدي الكتاني:

يوجد بجامع سيدي الكتاني نموذج واحد(البطاقة رقم161 الشكل رقم60--) استخدم في تكسية حنية المحراب، أما البقية فهي ترجع للعهد الاستعماري، وهي عبارة عن بلاطة مربعة الشكل مقاساتها 20×20سم، تتكرر لتشكل زخرفة دائرية مركزية تحيطها عناصر مقوسة تشبه أقواس السهام داخل دائرة أخرى غير منتظمة على هيئة مربعين، يبرز من أضلاع المربع الخارجي باتجاه الأركان سلال ملئت بأوراق وزهرة مفصصة بسيطة وثمار استخدم في تلوينها تشكيلة من الأزرق بتدرجاته، وتحول اللون الأصفر إلى البرتقالي الداكن، والأخضر المزرق، وحددت العناصر الزخرفية بالبنفسجي على أرضية بيضاء مزرقة، كما نجد نفس التصميم(البطاقة رقم 162 الشكل رقم60-) في قصر الباردو لكن السلة عوضد بباقة من الأزهار تتشكل من عود الصليب والنرجس وكلا النموذجين نجدهما في قصر احمد باي، والقلعة والدار الحمراء، وقصر وحسن باشا، وقصر جنان حسن داي بمدينة الجزائر، وفي دار بن جلول بقسنطينة، وقصر الباي بوهران، وهي في هذه النماذج بمقاسات مختلفة.

البطاقة	161		البطاقة	162	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	جامع سيدي الكتاني	
الطول	13 سم		الطول	20 سم	
العرض	13 سم		العرض	20 سم	

/ دار بن جلول:

توجد بدار بن جلول مجموعة متميزة وهي من أروع النماذج الايطالية، على درجة كبيرة من الجمال والرقة من حيث الألوان والزخارف المتأثرة بأسلوب الباروك والركوكو، اللذان يعتمدان على الضفائر واللفائف الورقية وورقة الاكانتس والأزهار الكأسية والأقحوان التي رسمت بوضعيات مختلفة طبيعية ومحورة بالإضافة إلى ستخدام زخارف الرومي في زخارفها من فروع ملتوية تتخللها الأشرطة المخططة، أو تتداخل العناصر النباتية مع الهندسية ، وهي ذات مقاسات كبيرة، تقدر بـ 20×20 سم، أو 21×21سم، ذات سمك يقدر بـ2سم وهي:

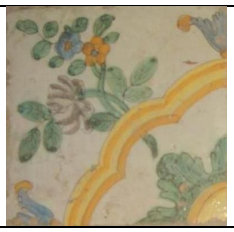
التصميم الأول: قوام زخارفه أغصان نباتية مرسومة بطريقة متعرجة وملتوية، تلتف حول خطوط مزدوجة ممتدة بطريقة مستقيمة، تتفرع من الأغصان النباتية مجموعة من البراعم والسيقان المورقة بأوراق مسننة، والبراعم المزهرة، والأزهار البسيطة الصغيرة الخماسية والسداسي منها عرف الديك والبنفسج (البطاقة رقم163).

البطاقة	163	
المعلم	163 بن جلول	
الطول	20سم	
العرض	20سم	

وتوجد ثلاث تجميعا بها عناصر زخرفية متماثلة في ألوانها وأسلوب رسمها مع الأمثلة السابقة، استخدمت كأطر وحشوات جدرية في الغرف، وبواطن النوافذ، والخزائن الجدارية بالطابق الأول.

التصميم الأ : يتبادل مع بلاطات التصميم السابق، وهو في شكل تجميعة تقوم على حلية مركزية مستديرة مركبة تشع منها أوراق الاكانتس، يحيط التصميم بالكامل دائرة مركبة مفصصة، يبرز من أضلاعها باتجاه الأركان باقة من الأزهار ووردة ، وبمنتصف أضلاع التجميعة دائرة صغيرة تقوم عليها أوراق الاكانتس(البطاقة رقم164 الشكل رقم60-)، أما **التصميم الثاني** يقوم على العنصر المركزي الدائري الذي تشع منه الأوراق الاكنتس المركبة، يحيطها مربع غير منتظم

قائم على رؤوسه، أضلاعه مشكلة من انصاف أقواس السهام متقابلة ، تبرز من نقطة التقائها أنصاف أوراق ملتفة تتوسطها زهرة عرف الديك، ويتكرر ربع العنصر المركزي بالأركان الخارجية(البطاقة رقم165 الشكل رقم60-).

البطاقة	164		البطاقة	165	
المعلم	دار بن جلول		المعلم	دار بن جلول	
الطول	20سم		الطول	20سم	
العرض	20سم		العرض	20سم	

التصميم الثالث قوامه دائرة مركزية محاطة بأوراق الاكانتس الملتفة التي رسمت بستطالة واضحة معقوفة النهاية، يحيط التصميم بالكامل دائرة كبيرة مركبة، ملئت استدارتها بضفيرة باللون البني على أرضية خضراء، وبالأركان الخارجية أنصاف مربع صغير، تتوسطه أانصاف زهرة ذات فصوص طولية(البطاقة رقم166).

البطاقة	166	
المعلم	دار بن جلول	
الطول	20سم	
العرض	20سم	

ويشير بروسو(Broussaud) إلى تواجد هذا التصميم بإيوان قصر احمد باي من صناعة ايطالية[1] إلا أننا وللأسف الشديد لم نعثر عليه أثناء الدراسة الميدانية كما أننا لم نصادف أثناء دراستنا الميدانية بمدينة قسنطينة مثل هذه البلاطات في غير هذا المعلم سواء من حيث التصميم أو دقة تنفيذها وجمال ولمعان ألوانها البراقة، والتي على الرغم من السنين ما تزال تحتفظ برونقها وبهائها.

وقد رسمت العناصر الزخرفية للبلاطات السابقة بنفس التشكيلة اللونية، حيث حددت زخارفها باللون البني، ورسمت بالأصفر والأزرق والأخضر والبرتقالي والبني ولمسات من البنفسجي على أرضية ناصعة البياض.

وهناك مجموعة أخرى تقوم على عنصر اللفائف المفتولة والأشرطة المنكسرة تتخللها عناصر نباتية مختلفة، وهي ذات مقاسات تقدر بـ(20×20سم) وسمك 1,5سم.

[1])- BROUSSAUD.G, op-cit, PL.29F

التصميم الأول: قوامه أشرطة ملتوية مفتولة تلتف على حواف البلاطة، تتخللها أنصاف أزهار رباعية تكتمل بالبلاطات المجاورة، تتوسط التصميم باقة أزهار(البطاقة رقم167)) ويوجد نم مطابق لهذا المثال بقصر احمد باي، غير أن هذه الأخيرة شكلت عناصرها بطريقة مختلفة، حيث يكمن الاختلاف في شكل الباقة التي تتوسط الأشرطة، والألوان التي أصبحت باهتة(البطاقة رقم168).

البطاقة	167		البطاقة	168	
المعلم	دار بن جلول		المعلم	قصر أحمد باي	
الطول	20سم		الطول	20سم	
العرض	20سم		العرض	20سم	

التصميم الثاني: يتألف من بلاطة مفردة متكررة قوام زخارفها شريط منكسر، تقطعه سيقان متفرعة تنتهي بأوراق بسيطة ومسننة صغيرة وكبيرة وبراعم مزهرة وزهيرات خماسية صغيرة وكبيرة، كما تبرز في الجزء العلوي من الشريط زهرة من نوع الورد بنفسجية أو بنية(البطاقة رقم169 الشكل رقم60-)[1].

البطاقة	169	
المعلم	دار بن جلول	
الطول	20سم	
العرض	20سم	

أما **التصميم الثالث والرابع** فهما يقومان على نفس الفكرة وان اختلفت طريقة تنفيذهما وبعض عناصرهما، الأول منهما(البطاقة رقم170-171- الشكل رقم60-) عبارة عن تجميعة قوامها شريط مخطط منكسر، على شكل مثلثات دون قاعدة، يلتف حوله بطريقة لولبية ساق نباتي تبرز منه فروع مورقة ملساء ومسننة71 مركبة، تتغير العناصر النباتية من بلاطة إلى أخرى وهي عبارة عن براعم وزهيرات خماسية وجرسية من الحجم الصغير [2].

وقد تنظم بلاطات هذا التصميم في شكل لوحة من 16 بلاطة لتؤلف تصميما مختلفا، قوامه شريط نجمي من ثمانية رؤوس، تلتف حوله سيقان نباتية، تتفرع عنه باتجاه المركز دوائر من أفرع نباتية مورقة، تحيطها أزهار، وفي الأركان يتكرر أرباع العنصر المركزي متصلا بأرباع دوائر.

[1] -(BROUSSAUD.G, op-cit, PL.30D

[2] -(ibid , PL.32B.

بينما **التصميم الرابع**(البطاقة رقم172-173) يشكل أحيانا موضوعا زخرفيا من أربع بلاطات، وأحيانا أخرى في شكل لوحة جدارية ذات موضوع يختلف عن الأول، يتألف من 16بلاطة استخدم على شكل حشوات بجدران الغرفة الشرقية، قوام زخارفه غصن نباتي غليظ ملتوي بطريقة لولبية، تنمو وتلتف حوله فروع نباتية تنتهي بأوراق كبيرة مسننة ومركبة من زهيرات صغيرة رباعية وخماسية ودوائر متصلة ببعضها البعض، أو بأغصان جافة تنتهي الأوراق بأطراف منحنية وملتوية، وهي تشبه كثيرا ريش الطائر، وتلتف حول الغصن أيضا فروع أخرى مزهرة منها الاقحوان والبنفسج وزهرة الزنجبيل والنرجس والزنبق.

البطاقة	170		البطاقة	171	
المعلم	دار بن جلول		المعلم	دار بن جلول	
الطول	21سم		الطول	21سم	
العرض	21سم		العرض	21سم	

البطاقة	172		البطاقة	173	
المعلم	دار بن جلول		المعلم	دار بن جلول	
الطول	21سم		الطول	21سم	
العرض	21سم		العرض	21سم	

و تنفرد دار بن جلول بهذا النموذج الأخير(البطاقة رقم173 الشكل رقم60-) دون أن نجد له مثيلا في غيرها من المعالم بالجزائر، لكنه يتماثل من حيث الخصائص الصناعية والزخرفية والتشكيلة اللونية مع التصاميم السابقة، كما أنها متماثلة من حيث العناصر والمواضيع والأسلوب الصناعي بمجموعة كبيرة بقصر احمد باي ترجع إلى القرن التاسع عشر والتي جلبها الحاج احمد باي من مدينة صقلية إلا أن البلاطات المتواجدة بدار بن جلول تتميز ببريق ألوانها ولمعانها، وأرضيتها البيضاء، بالمقارنة مع بلاطات قصر احمد باي التي تتحول الألوان إلى الشحوب وتصبح الأرضية البيضاء أرضية طباشيرية.

وتوجد بكل من قصر الباردو وقصر احمد باي والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية وقصر الداي بالقلعة بلاطة مفردة تتميز بنفس العناصر والألوان، إلا أنها تختلف في تركيبتها، إذ تقل العناصر النباتية وتقتصر على الأفرع الرفيعة التي تتخللها زهرة الأقحوان(البطاقة رقم174).

البطاقة	174
المعلم	قصر الباردو
الطول	13 سم
العرض	13 سم



ومن البلاطات التي تشبه النماذج السابقة بلاطات موجودة بدار قايد الرحبة بقسنطينة، وهي عبارة عن تجميعة في شكل شريط لا يظهر منه إلا جزء مصور على ثلاث بلاطات، تعتمد على فكرة في زخرفتها على السيقان الغليظة التي تلتف من حولها بشكل لولبي الفروع المورقة والمزهرة والمثمرة، منها أزهار البنفسج والأقحوان والزنجبيل وثمار الكرز(البطاقة رقم175).

البطاقة	175
.لمعلم	دار قايد الرحبة
الطول	20 سم
العرض	20 سم



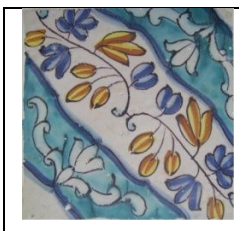
كما يوجد بدار بن جلول **تصميم آخر**(البطاقة رقم 176) عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات، مقاساتها 21×21سم، قوام زخارفها عناصر نباتية وهندسية، على شكل دائرة مركزية يليها مربعات متداخلة، تتوسط الأشرطة زخارف نباتية قوامها سيقان و مراوح نخيلية وبراعم الأزهار وأزهار متنوعة شديدة التحوير .

ويتشابه هذا التصميم مع ثلاثة نماذج لها خصائص صناعية وفنية مختلفة، الأول من صناعة اسبانية ونجده بجوسق الجامع الكبير بمدينة قسنطينة، والثاني من صناعة تونسية نجده بقصر احمد باي، ويتحدث بروسو(Brouss ud) عن هذا النموذج التونسي ويقول عنه بأنه تصميم اسباني قلده التونسيون، وله أمثلة في مئذنة تستور بتونس[1]، أما النموذج الثالث(البطاقة رقم177) فهو من صناعة ايطالية، ونجد له أمثلة بقصر احمد باي، ولا يكمن الاختلاف بين هذه النماذج إلا في بعض التفاصيل الثانوية وتدرج الألوان ودقة ورقة تنفيذ التصميم.

البطاقة	176
المعلم	دار بن جلول
الطول	20سم
العرض	20سم



البطاقة	177
المعلم	قصر احمد باي
الطول	20,5سم
العرض	20,5سم



[1])- BROUSSAUD.G, op-cit, PL.12D.

حددت الزخارف في الأمثلة السابقة بالبنفسجي المنغنيزي، ورسمت بتشكيلة لونية جميلة جدا بالأزرق والأخضر والبنفسجي بتدرجاتهما والأصفر الذي يتحول إلى البرتقالي على أرضية ناصعة البيضاء.

/ قصر أحمد باي:

يضم قصر احمد باي بقسنطينة الـ الأكبر من البلاطات الخزفية الإيطالية ليس بالنسبة لمدينة قسنطينة فحسب وإنما في الجزائر عامة فيه توجد نماذج تعد من أجمل البلاطات الموجودة الموجودة في الجزائر، والتي ما تزال تحتفظ برونقها وجمالها، لكن وللأسف الشديد أن معظم البلاطات التي كانت تزين أروقة وغرف القصر لم تعاد إلى أماكنها الأصلية بعد عملية الترميم التي خضع لها القصر ونظرا للكم الهائل من البلاطات بهذا المعلم ارتأيت تقسيمها إلى مجموعات حسب نوعية الزخارف كما يلي:

المجموعة الأولى: يسود بلاطات هذه المجموعة العناصر الهندسية المختلفة والمتنوعة، تتخللها بعض العناصر النباتية، وهي تتوزع على أماكن مختلفة من القصر، في الجدران المطلة على حديقة البرتقال، وحديقة النخيل بالطابق الأرضي، وبداخل بعض الغرف، وهي ذات مقاسات تقدر بـ20×20سم، وسمكها 2سم، وهي على عدة تصاميم نوردها فيما يلي:

التصميم الأول(البطاقة رقم178-182 الشكل61 رقم أ-): يلاحظ على نماذج هذا التصميم سيطرة العناصر الهندسية بصفة عامة والدوائر بصفة خاصة، تتخللها أو نفذت بعناصر نباتية نفذت في اغلبها بطريقة هندسية أفقدتها شكلها الطبيعي منها عباد الشمس، زخرفت الأركان بأوراق طولية ثلاثية، وقد حددت عناصرها باللون الأسود، ولونت بالأخضر والأزرق والبرتقالي والأسود والأصفر على أرضية بيضاء طباشيرية61 صفراء وان اكتفى الرسام في بعض الأحيان بالأصفر والأسود لتجسيد تصاميمه.

البطاقة	178		البطاقة	179	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر احمد باي	
الطول	20سم		الطول	20سم	
العرض	20سم		العرض	20سم	
البطاقة	180		البطاقة	181	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر احمد باي	
الطول	20سم		الطول	20سم	
العرض	20سم		العرض	20سم	

البطاقة	182
المعلم	قصر احمد باي
الطول	20سم
العرض	20سم

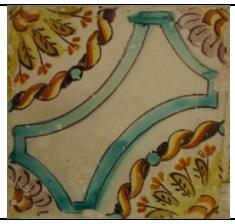


التصميم الثاني: لا يختلف كثيرا عن نماذج التصميم السابق، إلا أن الفنان اعتمد في تنفيذ زخارفه على المضلعات، بلاطته نجدها تكسو جدران مختلفة بالطابق الأرضي المطل على حديقة البرتقال، بالغرف والأروقة وهي ذات مقاسات تقدر بـ20×20سم، وسمكها 1,5سم، ويتكرر احد نماذجها بمقاسات صغيرة تقدر بـ 13×13سم بغرفة فاطمة بنت الباي، ولا يختلف عنه إلا من حيث الألوان، منها ذات الطينة البيضاء ومنها الحمراء، تتكون في مجموعها من تجميعة من أربع بلاطات، قوامها دائرة مركزية تشع منها أوراق مركبة ومدببة أو دائرة مفصصة، تشع منها أوراق بسيطة وسيقان مزهرة، يحيطها شريط دائري ملتوي في هيئة ضفيرة تتخلله دوائر صغيرة (البطاقة رقم183- 184 الشكل رقم61-) أو محصورة داخل دائرة من أزهار صغيرة(البطاقة رقم 185 الشكل رقم61—)) يحيط التصميم بالكامل مستطيلات غير منتظمة أضلاعها مقوسة، وبمنتصف أضلاع التجميعة تبرز أنصاف دائرة تشع منها أوراق مدببة أو دائرية، وبالأركان الخارجية يتكرر ربع العنصر المركزي، نفذت الزخارف باللون الأصفر والبرتقالي والبنفسجي واللون الأزرق والأخضر بدرجاتهما، حددت العناصر بالبنفسجي على أرضية بيضاء طباشيرية.

البطاقة	183
المعلم	قصر احمد باي
الطول	20سم
العرض	20سم



البطاقة	184
المعلم	قصر احمد باي
الطول	20سم
العرض	20سم



البطاقة	185
المعلم	قصر احمد باي
الطول	20سم
العرض	20سم



التصميم الثالث: نجد اغلب نماذجه بجدران السقيفة والأروقة المطلة على حديقة البرتقال والنخيل عبارة عن تكسية جدارية من بلاطات مفردة أو تجميعات مقاساتها 20×20سم 21×21سم، وسمك يتراوح بين 2,522سم، ذات طينة بيضاء وحمراء وتصميماتها مماثلة للأمثلة السابقة، جمعت التصاميم في هذه النماذج بين الدوائر التي تتداخل فيما بينها مشكلة عناصر بيضوية تحصر بداخلها أوراق الاكانتس(البطاقة 186)، أو تتداخل مع عناصر على هيئة زهرة

مفصصة، أو مضلعات تتخللها مراوح نخيلية وأوراق الاكانتس وأزهارها وأزهار كف السبع (البطاقة 187-192 الشكل رقم61-□-□)، ولا نكاد نجد أمثلة لهذه التصاميم إلا في قصر احمد باي دون سواه من المعالم في الجزائر وان تكررت بعض منها فهي قليلة، ما عدا النموذج الأخير في المجموعة(البطاقة 190 الشكل رقم61-□) فهو يتكرر بشكل متشابه من حيث الفكرة العامة في جامع الداي بقلعة مدينة الجزائر، ولا يختلف عنه، غير) أشكاله بيضوية رصت فوق بعضها البعض تتقاطع فيما بينها، السفلي منها تتوسطه نقاط، والعلوي تتوسطه زهرة شديدة التحوير نفذت باستطالة غير معهودة في الأزهار الطبيعية.

البطاقة	186		البطاقة	187	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر احمد باي	
الطول	20سم		الطول	20سم	
العرض	20سم		العرض	20سم	
البطاقة	188		البطاقة	189	
المعلم	قصر أحمد باي		المعلم	قصر أحمد باي	
الطول	20سم		الطول	21سم	
العرض	20سم		العرض	21سم	
البطاقة	190		البطاقة	191	
المعلم	قصر أحمد باي		المعلم	جامع الداي بالقلعة	
الطول	20 سم		الطول		
العرض	20 سم		العرض		

البطاقة	192	
المعلم	جامع الداي بالقلعة	
الطول	13سم	
العرض	13سم	

التصميم الرابع: يعد من بين أجمل البلاطات الخزفية التي تزدان بها جدران قصر احمد باي، وهي تكسوا جدران الغرفة الشمالية الشرقية من جناح الباي، على شكل حشوات جدارية يتكرر فيها التصميم الزخرفي على اتساع أربع بلاطات متماثلة من حيث الخصائص الصناعية، ومقاساتها المقدرة بـ21,5×21,5سم وسمكها1,5سم، وطينتها الحمراء، وعناصرها الزخرفية النباتية، وهي تتكون من تجميعتين، الأولى تكسو الجدران الشمالية للغرفة، والثانية تكسو الغرف الجنوبية نفس الجهة، وأروقة الطابق الأرضي الرابط بين الحديقتين، قوام زخارفهما دائرة مركزية تشع منها حلية نباتية

لأوراق طولية ثلاثية مفصصة، يحصر داخل مربع غير منتظم من سيقان ولفائف ورقية ممتدة ومقوسة تبرز منها باتجاه المركز أوراق وعناقيد العنب(البطاقة 193 الشكل رقم61-□)، والتصميم يتكرر في العديد من معالم مدينة الجزائر في كل من قصر جنان حسن داي وقصر احمد باشا وفي القلعة وقصر الباردو والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، أما التجميعة الثانية تتميز عن الأولى بالأزهار الجرسية والف ع النباتية المورقة خارج الدائرة مع تمدد السيقان والأوراق التي رسمت باستطالة واضحة وبطريقة أكثر تطورا وفقا لأسلوب الباروك والركوكو الذي يعتمد على التقويسات واللفائف الورقية(البطاقة 194 الشكل رقم61--)[1].

البطاقة	193
المعلم	قصر احمد باي
الطول	12,5سم
العرض	12,5سم



البطاقة	194
المعلم	قصر احمد باي
الطول	21,5سم
العرض	21,5سم



التصميم الخامس: توجد بلاطات مطابقة للمثال السابق من حيث استطالة عناصرها الزخرفية والتي نفذت وفق أسلوب الباروك، عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات، مقاساتها 20×20سم، وطينة حمراء، استعملت في جزء من جدران السلالم المؤدية إلى الطابق الأول المطل على حديقة البرتقال، وهو تصميم فريد لا نجد له مثالا إلا بهذا المكان، قوامه حلية دائرية مركبة مركزية تبرز منها فصوص رسمت بأسلوب هندسي على هيئة عقود تنمو منها فروع تتخللها دوائر صغيرة في هيئة عقود حـ وية تحصر بينها انصاف أوراق طولية مسننة، وتبرز من اضلاع التجميعة أنصاف أزهار سداسية تتفرع منها عناصر نباتية لأوراق طولية ملتوية ومتقاطعة، تنمو منها أوراق كأسية ثلاثية وبذور مجهولة، رسمت زخارفها باللون الأحمر الطوبي والأخضر والأزرق والبنفسجي والأصفر، وحددت باللون البنفسجي على أرضية بيضاء مخضرة والملاحظ على هذا التصميم أن عناصره نفذت بدقة متناهية وفقا لأسلوب الباروك والركوكو(البطاقة 195).

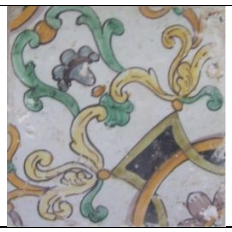
البطاقة	195
المعلم	قصر احمد باي
الطول	20سم
العرض	20سم



التصميم السادس: نجد نماذجه استخدمت في تكسية الجدار الجنوبي من حديقة البرتقال والسقيفة، عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات مقاساتها 20,5×20,5سم، وسمكها 2سم، ذات طينة

[1])- لعرج (عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص162.

بيضاء، يمتد على اتساعها تصميم زخرفي قوامه حلية نباتية مفصصة على هيئة زهرة تحيطها دائرة كبيرة مشدودة بأضلاع مقوسة على هيئة مربع غير منتظم يتقاطع ويتداخل مع دائرة مشكلا في الأجزاء الداخلية عناصر بيضوية، وبأركان المربع دوائر صغيرة تتبعث منها مراوح نخيلية مركبة تتجه نحو أركان ومنتصف التجميعة، هذه الأخيرة تعلوها انصاف دوائر تكتمل بالبلاطات المجاورة على جانبيها مراوح نخيلية، بينما التي تتجه نحو الأركان فتتوسطها زهرة كاسية مفصصة، وحليت الأركان بأرباع دوائر أوسطها مفصصة، استخدم في زخرفتها اللون البرتقالي والأصفر والأخضر والأزرق والأسود، وحددت بالبنفسجي على أرضية ناصعة البياض(البطاقة 196 الشكل رقم61-).

البطاقة	196	
المعلم	قصر احمد باي	
الطول	20,5سم	
العرض	20,5سم	

وقد قلد هذا التصميم بمصانع القلالين بتونس بأسلوب دقيق ونجد منه نماذج بقصر احمد باي، إلا أنها تفتقد إلى دقة ورقة النماذج الايطالية على الرغم من استخدام نفس التشكيلة اللونية، كما تتميز البلاطات التونسية باحتوائها على النقط الثلاثة الناتجة عن عملية الحرق، والتي بواسطتها تمكنا من معرفة مصدرها، والتفريق بينهما.

وهي تتماثل من حيث الألوان السائدة فيها مع الأمثلة السابقة، ومن حيث الأشكال الهندسية والأرضية البيضاء الطباشيرية، وهذا التشابه في الخصائص الصناعية والعناصر الزخرفية والفنية وطريقة رسمها يجعلنا ننسبها إلى نفس المركز الصناعي.

التصميم السابع: تتسم نماذج هذا التصميم باستخدام الفنان فيها الدوائر بشكل رئيسي وأشكال هندسية أخرى ثانوية، كالمثلث والمربع والمعين، حيث تتداخل وتتقاطع وتتشابك في تجميعة من أربع بلاطات بطريقة متكررة، مما يضفي على الجدران طابعا جماليا وفنيا متميزا، تتألف من:

النموذج الأول والثاني تتشابه الأشرطة فيهما، الأول(البطاقة 197 الشكل رقم 61-) نجده في الطابق الأول بالجناح الخاص بالباي، قوام زخارفه دائرة مركزية صغيرة، تشع منها أوراق طولية ثلاثية، تعلوها أوراق كأسية صغيرة، داخل مربع غير منتظم، مؤلف من سيقان مورقة ومزهرة، تبرز من منتصف أضلاع المربع أصداف وقواقع بحرية على هيئة رأس آدمي أو رأس آدمية كما هو الحال في بلاطات قصر مصطفى باشا وقصر قصر الباردو، ومن رؤوس المربع تنمو أوراق طولية الشكل، ويحيط التصميم بالكامل دائرة كبيرة ملئت استدارتها بضفيرة متموجة، تتقاطع مع أنصاف

العنصر المركزي، أما الأركان الخارجية فحليت بأرباع دائرة متموجة تلتف حولها سيقان مورقة ومزهرة، تتوسطها أرباع دائرة صدفية تكتمل بالبلاطات المجاورة، على رضية بيضاء طباشيرية، حددت الرسومات بالبنفسجي، ولونت بالأخضر بدرجاته والبنفسجي والأزرق الفاتح والأصفر.

أما **التصميم الثاني** (البطاقة 198 الشكل رقم 61--): فقد استخدم في تكسية جدران الأروقة المطلة على حديقة البرتقال، قوام زخارفه نجمة مركزية ثمانية، تنبعث منها لفائف نباتية من أوراق طولية في هيئة مراوح نخيلية، تتقاطع فيما بينها لتلتقي بدائرة صغيرة أو أوراق مسننة وبالتناوب مشكلة بذلك عناصر بيضوية وقلبية، يحيط التصميم بالكامل دائرة متداخلة تملؤها تدرجات موجية باللون الأخضر، تتقاطع الدائرة الكبيرة بأنصاف دوائر صغيرة، تنمو من نقطة التقاء الدوائر سيقان مورقة تتصل ببعضها بواسطة زهرة النرجس، وبالارتكان الخارجية للتجميعة أرباع نجمة مركبة وكبيرة, حددت زخارفها باللون البنفسجي، ورسمت باللون الأخضر بدرجاته والزرق الفاتح والأصفر والبرتقالي ولمسات من البني على أرضية بيضاء طباشيرية.

البطاقة	197		البطاقة	198	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر احمد باي	
الطول	20,5 سم		الطول	20 سم	
العرض	20,5 سم		العرض	20 سم	

التصميم الثالث تتوزع نماذجه عبر أروقة الطابق الأرضي المطلة على حديقة البرتقال والسقيفة الرئيسية0 تمتد على اتساعها تصميمات زخرفية من عناصر متكررة (البطاقة 199-201)- قوامها دائرة مركزية مفصصة في هيئة زهرة) يحيط التصميم المركزي دائرة كبيرة على هيئة شريط، ملئت استدارته بعناصر هندسية على هيئة خطوط متعرجة ومنكسرة مشكلة حرف (L) اللاتيني باللون الأصفر على أرضية خضراء، وبمنتصف أضلاع التجميعة تتقاطع مع أنصاف دوائر صغيرة من نفس النوع، تتوسطها أنصاف دوائر مركبة محاطة بحلية نباتية مفصصة تكتمل بالبلاطات المجاورة أو تتقاطع مع دوائر متداخلة1 حليت الأركان الخارجية بعناصر نباتية محصورة داخل دائرة أو مربع تكتمل بالبلاطات المجاورة، حددت زخارفها باللون البنفسجي، ولونت بالأخضر والأزرق بدرجاتهما والبرتقالي والأصفر والبنفسجي على أرضية بيضاء طباشيرية.

البطاقة	199		البطاقة	200	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر احمد باي	
الطول	20سم		الطول	20سم	
العرض	20سم		العرض	20سم	

البطاقة	201
المعلم	قصر احمد باي
الطول	20,5سم
العرض	20,5سم



التصميم الثامن: عبارة عن بلاطات مفردة ذات خصائص صناعية وفنية متماثلة للأمثلة السابقة تتميز بزخارفها المتنوعة التي تقوم على الزخارف النباتية والأشرطة، وهي على شكل أكسية أو حشوات جدارية، استخدمت غلبها في العتبات الداخلية للأبواب والنوافذ، وبالدخلات الصماء الموجودة بأروقة الطابق الأول المطل على الحوض المائي ذات طينة بيضاء، تتألف من أشرطة مستطيلة مستقيمة (البطاقة 202 الشكل رقم62-)) أو أشرطة منكسرة مفصصة (البطاقة 203)) رسمت بطريقة أفقية أو تمتد عبر ركنيين من أركان البلاطة خالية من الزخرفة أو تتوسطها خطوط متعرجة ومنكسرة تلتف حولها بطريقة ملتوية فروع رفيعة مورقة تبرز من بعضها أزهار خماسية وجرسية أو القلب الدامي وثمار فاكهة الكرز ومن الأخرى باقة من الأزهار والثمار المتنوعة(البطاقة 204 الشكل رقم62-)[1]) كما تلتف حول بعضها ريشة من ريش الطيور(البطاقة 205 الشكل رقم62-)[2]، حددت زخارفها باللون البنفسجي، ولونت بالأصفر البرتقالي والبنفسجي والأخضر والأزرق على أرضية بيضاء معتمة.

البطاقة	202		البطاقة	203	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر احمد باي	
الطول	20سم		الطول	20سم	
العرض	20سم		العرض	20سم	

البطاقة	204		البطاقة	205	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر احمد باي	
الطول	20سم		الطول	20سم	
العرض	20سم		العرض	20سم	

وتوجد بلاطة أخرى مطابقة للأمثلة السابقة، ذات طينة حمراء، تكسو الدخلات الصماء الموجودة بالطابق الأول المطل على الحوض، على شكل حشوات جدارية، وبأحد السلالم، وفي الأعتاب الداخلية للنوافذ، قوام زخارفه شريط متعرج يمتد على ركني البلاطة، يلتف حوله شريط أخر،

[1] -(BROUSSAUD.G, op-cit, PL.30B.

[2] -(ibid , PL.30A.

يقطعه ساق نباتي تتفرع منه أوراق صغيرة طولية مسننة وحلزونية وزهيرات متنوعة منها اللاله والنرجس والقلب الدامي والاقحوان، ينتهي حدها بسلة مخروطية ملئت بأزهار صغيرة وثمار فاكهة، حددت الزخارف بالبنفسجي، ولونت بالأزرق والأخضر والبني بدرجاتهم والبرتقالي على أرضية بيضاء بنفسجية(البطاقة 206 الشكل رقم62-).

البطاقة	206
المعلم	قصر احمد باي
الطول	20سم
العرض	20سم



وتتماثل هذه البلاطات من حيث الأرضية البيضاء، والعناصر الزخرفية، والألوان المتطابقة السائدة فيها مع البلاطات المزخرفة بعناقيد العنب، وهذا التماثل يجعلنا ننسبها لنفس هذه الأخيرة من حيث المصدر والتاريخ، وان كنا نجهل مركزها الصناعي بالتحديد.

التصميم التاسع: تتميز نماذجه بنفس التشكيلة اللونية والخصائص الصناعية والزخرفية للأمثلة السابقة، قوام زخارفها أفرع وسيقان نباتية تمتد على اتساع التصميم الذي يتسع لتجميعة من أربع بلاطات مقاساتها20×20 وسمكها 2سم وطينة بيضاء.

النموذج الأول نجده بالرواق المحيط بالحوض في الطابق العلوي، وهو عبارة عن بلاطة مفردة، مقاساتها 20×20سمx وسمكها 2سم، قوام زخارفها أشرطة متقاطعة ومنكسرة تتجه نحو منتصف أضلاع البلاطة، تتخللها فروع نباتية رفيعة ملتفة، تنمو منها أوراق بسيطة وأزهار سداسية واللاله وعرف الديك والنرجس وثمار فاكهة تشبه ثمار البرقوق، رسمت عناصرها الزخرفية باللون الأصفر والبرتقالي والأخضر والأزرق والبنفسجي بدرجاتهما، وحددت بالبنفسجي على أرضية بيضاء(البطاقة 207 الشكل رقم62-).

البطاقة	207
المعلم	قصر احمد باي
الطول	20سم
العرض	20سم



النموذج الثاني نجده هو الآخر بالرواق المحيط بالحوض في الطابق العلوي، والسقيفة الرئيسية، زخارفه تتشكل من فروع نباتية رفيعة، تمتد على حواف البلاطة بطريقة لولبية، لتلتقي بأنصاف أزهار رباعية تكتمل بالبلاطات المجاورة، تنمو من الأفرع أوراق بسيطة وفاكهة تشبه حبات

الكرز، يتوسط التصميم باقة مشكلة من زهرة خماسية، وفاكهة تشبه ثمار البرتقال والبرقوق، تنمو منها أوراق طولية مسننة وأفرع جد رفيعة ملتوية ومتقاطع(البطاقة 208 الشكل رقم62-).

البطاقة	208
المعلم	قصر احمد باي
الطول	20سم
العرض	20سم



المجموعة الثانية: يضم قصر أحمد باي مجموعة جد متميزة، استخدمت فيها بلاطات ذات عناصر زخرفية متماثلة من حيث الألوان وأسلوبها الزخرفي، مع تنوع واختلاف في التفاصيل، في كل من أروقة الطابق الأول المطل على الحوض وبالدخلات الصماء الموجودة بنفس الطابق، وفي الأعتاب الداخلية للأبواب والنوافذ، وبالسقيفة الرئيسية، منها ثلاثة تصاميم تتألف من بلاطة مفردة، تتبادل فيما بينها بطريقة متكررة على امتداد الجدار، مقاساتها 20×20سم، وسمكها 1,5سم، ذات طينة حمراء، قوام زخارفها سيقان طويلة مرسومة بطريقة ملتوية، تنمو على حواف البلاطة تكتمل بالبلاطات المجاورة على امتداد التكسية الجدارية باتجاه السقف، تتخلل السيقان أزهار رباعية، ويتوسط التصميم زخارف مختلفة من نموذج إلى آخر.

النموذج الأول (البطاقة 209 الشكل رقم62-) قوام زخارفه سلة ملئت بأزهار خماسية وسباعية، تنمو منها أوراق مسننة، بينما **النموذج الثاني**(البطاقة 210) يتألف من نافورة ( ) مركبة تقوم على أرضية عشبية، تنمو(منها فروع مورقة تنتهي بثمار فاكهة الكرز، وتخرج من الفوارة مياه تتساقط على الحوض الأول أما **النموذج الثالث**(البطاقة 211) (قوام زخارفه برج صغير، جز) السفلي يشبه الجسر القائم على عقود دائرية، تخرج منه مياه على شكل شلالات، يعلوه طابق تتخلل جدرانه نوافذ معقودة، ينتهي البرج بشرافات دائرية، وتبرز من السطح سيقان شجرة متفرعة مورقة، ويقوم التصميم بالكامل على سحابة عشبية.

والنماذج الثلاث حددت زخارفها باللون البني، على أرضية بيضاء طباشيرية في البلاطة الأولى والثانية وناصعة البياض في الثالثة، ويبدو على هذه الأخيرة تأثرها بالتصاميم المعمارية الصينية.

البطاقة	209
المعلم	قصر احمد باي
الطول	20سم
العرض	20سم



البطاقة	210
المعلم	قصر احمد باي
الطول	20سم
العرض	20سم



البطاقة	211	
المعلم	قصر احمد باي	
الطول	20سم	
العرض	20سم	

كما نظمت إلى جانب البلاطات السابقة بلاطات من نفس الحجم والسمك، وذات طينة حمراء، تخضع لنفس الفكرة، غير أن التصميم يتكون من تجميعة من أربع بلاطات، ثلاث منها قوامها ساق ملتوية تمتد على احد أركان التصميم بشكل عمودي، تنمو منها فروع نباتية ذات أوراق بسيطة ومركبة صغيرة وطويلة، وأزهار وثمار تشبه حبات الكرز يلتف حول الساق بطريقة ملتوية شريط مخطط يربط بالساق الرئيسية بعقدة تشبه ربطة العنق.

ولعل ما يميز هذه التجميعة تغير رسم البلاطة الرابعة ففي: **النموذج الأول** نجدها تتألف من جوق ومزمار وناي وكمنجة متداخلة ببعضها البعض باللون الأصفر والبني أما **النموذج الثاني** قوامها أدوات حربية وموسيقية، عبارة عن طبل وبوق وراية ومنظار وسيف وفأس شاقورية بينما **النموذج الثالث** يتألف من قبعة تعلوها ريشة مع حقيبة يد وقارورة صغيرة في حين **النموذج الرابع** عبارة عن نافورة تعلو سحابة عشبية تنمو منها أفرع مورقة ومزهرة، تتكون النافورة من جزأين سفلي سداسي الأضلاع، والعلوي مخروطي تتدفق منه المياه وقد نفذت الزخارف على أرضية بيضاء ناصعة البياض، تسودها ألوان متماثلة، تدرجت بين البني الأصفر والبرتقال والأخضر والأزرق والبنفسجي الداكن والفاتح، بينما حددت الزخارف بالبنفسجي والبني (البطاقات 212-215 الشكل رقم62---)[1].

البطاقة	212		البطاقة	213	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر احمد باي	
الطول	20سم		الطول	20سم	
العرض	20سم		العرض	20سم	
البطاقة	214		البطاقة	215	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر احمد باي	
الطول	20سم		الطول	20سم	
العرض	20سم		العرض	20سم	

[1])- BROUSSAUD.G, op-cit, PL.35.

ويوجد بجدران الدرج الصاعد إلى الطابق الأول أكسية جدارية عبارة عن تجميعة من تسع بلاطات مطابقة للبلاطات السابقة من حيث التصميم العام والعناصر الزخرفية والفنية (الألوان)، إلا أنها متأثرة بالتصاميم الصينية، مقاساتها 21,5×21,5سم، وسمكه 1,5سم، تتألف من ساق نباتية تمتد مع امتداد التصميم، مرسوم بطريقة ملتوية، تتفرع منه أغصان رفيعة تنتهي بأوراق بسيطة صغيرة وطويلة وأوراق الساز المركبة، وتنمو منه براعم مزهرة وأزهار متنوعة كالزنجبيل والبنفسج ،كاسية (جرسية) الشكل ، يلتف حول الساق بطريقة متعرجة شريط مخطط ثبت بالساق بواسطة عقد تشبه ربطة العنق، ينمو منها احد أطراف الشريط ليكتمل بالبلاطات المجاورة، ويصل إلى يد رجل يجلس على سحابة يحمل مضلة يتجه بنظره نحو الخلف ذو ملامح صينية، والمميز في هذه التجميعة تغير ملامح الوجه والملابس من تجميعة إلى أخرى، ونجده فيها إما مبتسما أو ضاحكا أو عابسا، من دون شعر أو شعره قصير أو طويل بجدائل ذات شوارب أو ملتحي أو من غيرها، مرتديا في بعضها بدلة ترافقها ربطة العنق، أو لباس الكومينو الصيني(البطاقة 216 الشكل رقم62 --)[1].

البطاقة	216
المعلم	قصر احمد باي
الطول	20سم
العرض	20سم



كما استخدمت تشكيلة من المربعات المتماثلة من حيث الخصائص الصناعية والزخرفية مع الأمثلة السابقة في تكسية الجدران الداخلية والخارجية للغرفة الجنوبية بالطابق الأول بجناح الحوض، تمتاز بطينتها البيضاء، ومقاساتها 20×20سم وسمكها 1,5سم:

النموذج الأول ذو طينة حمراء، عبارة عن تجميعة من ست بلاطات، قوامها عناصر نباتية مشكلة من غصن رسم على امتداد التصميم بطريقة متعرجة وملتوية، تبرز منه فروع نباتية رفيعة مورقة بأوراق بسيطة صغيرة وطولية وأوراق ثلاثية تشبه أوراق العنب، بالإضافة إلى تشكيلة من الأزهار المتنوعة الخماسية والجرسين الكبيرة والصغيرة، تنمو في أسفل الساق زهرة كبيرة مشعة تشبه زهرة عباد الشمس لكنها رسمت بطريقة محورة، تبرز منها أفرع نباتية تنتهي بأوراق صغيرة بسيطة وأخرى طولية وزهيرات صغيرة، ويتوسط الغصن شريط معقود تتدلى أطرافه لتحمل سلة ملئت بأزهار مورقة، ينمو من الشريط فرع مزدوج يحمل أزهار جرسية، وعلى جانب الشريط غصن تلتف حوله أزهار من البنفسج، ينتهي الغصن بتشكيلة مخروطية الشكل تحمل بداخلها سمكة، وينتهي

[1])- BROUSSAUD.G, op-cit, PL.34.

التصميم بطائر الطاووس تبرز من ذيله أفرع نباتية مورقة تنتهي بأزهار قرنفلية رسمت بالأسلوب الطبيعي حتى أن الفنان أعطى للأزهار نفس ألوانها المعهودة في الطبيعة (البطاقة 217)[1].

البطاقة	217
المعلم	قصر احمد باي
الطول	20سم
العرض	20سم



النموذج الثاني عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات قوام زخارفها غصن نباتي رسم بطريقة ملتوية بأسلوب طبيعي، تتفرع منه فروع رفيعة تنتهي بأوراق بسيطة، وأخرى تنتهي بأوراق متنوعة، وأزهار جرسية وخماسية، صغيرة وكبيرة، وثمار فاكهة الإجاص وحبات الكرز، وقد ربط الغصن في جزئه السفلي الذي ينمو من أحدى أركان البلاطة بشريط مخطط معقود بعقدة تشبه ربطة العنق، يلتف حوله بطريقة متعرجة ومنكسرة(البطاقة 218 الشكل رقم 63-).

البطاقة	218
المعلم	قصر احمد باي
الطول	20سم
العرض	20سم



والملاحظ على هذا التصميم تغير لون الشريط الذي يلتف حول الساق، بحيث يصبح في نموذج آخر لنفس التجميعة ذو لون بنفسجي متدرج، كما أننا لم نعثر على بلاطات هذا التصميم بنموذجيه بصورة كاملة في القصر وذلك من جراء أعمال الترميم العشوائية التي لم ترجع البلاطات إلى أماكنها الأصلية وعلى صورتها الأولى، لذا حاولنا جمع صور لأجزاء متفرقة منها واعدنا تركيب التجميعة، اعتمادا على تصميم بروسو(Brouss ud)[2].

النموذج الثالث عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات، يتألف من ساق مزدوجة، تمتد على ركنين من أركان التجميعة، ربطت بشريط مخطط بطريقة أفقية وعمودية بربطة تشبه ربطة العنق، ضمت إليها ريشتان من ريشتي الطيور، تنمو من الساق النباتية أوراق مسننة طولية صغيرة وأخرى

[1] -(BROUSSAUD.G, op-cit, PL.8.

[2] -(ibid, PL.32A.

كبيرة، كما تتفرع منها فروع رفيعة تتخللها أزهار مختلفة منها النفل والزنبق، والموضوع يكتمل في البلاطات المجاورة(البطاقة 219 الشكل رقم 63- -) [1].

البطاقة	219
المعلم	قصر احمد باي
الطول	20سم
العرض	20سم



النموذج الرابع عبارة عن تجميعة من19ربع بلاطات، قوام زخارفها سيقان نباتية على هيئة باقة، تبرز منها فروع نباتية تتمل منها أوراق بسيطة ومسننة طولية كبيرة، وحلزونية وبراعم مزهرة وأزهار البنفسج والأقحوان والقلب الدامي واللاله وزهرة القرنفل وزهار ثمانية كبيرة الحجم، ويقف عصفور في نهاية الساق النباتية(البطاقة 210 الشكل رقم63-).

البطاقة	220
المعلم	قصر احمد باي
الطول	20سم
العرض	20سم



النموذج الخامس: عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات، تتألف من ساق تمتد عبر أركان التجميعة وتكتمل بالبلاطات المجاورة، يتفرع منها غصن يتوسطه شريط معقود بعقدة رباعية تتدلى أطرافه بقيطان على هيئة شراشيف، يحمل باقة من الأفرع المورقة والأزهار المتنوعة، كما يلتف حول الساق شريط مخطط ينتهي بعقدة تشبه ربطة العنق، تحمل في نهايتها سلة مستديرة ذات قواعد ثلاثية مستديرة(البطاقة 221).

البطاقة	221
المعلم	قصر احمد باي
الطول	20سم
العرض	20سم



النموذج السادس (البطاقة 222) عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات قوام زخارفها سلة مستديرة تبرز منها فروع نباتية بها أوراق بسيطة صغيرة وطولية وأوراق مسننة وثلاثية تشبه أوراق العنب، مع أزهار خماسية ورباعية وأزهار النفل والنرجس والبنفسج والورد وزهرة القرنفل التي رسمت

[1] -(BROUSSAUD.G, op-cit, PL.32C.

بالطريقة الأوربية، وتتماثل هذه التجميعة من حيث الأسلوب الصناعي والتشكيلة اللونية والرسم الزخرفية مع بعض الاختلاف في التفاصيل الثانوية مع تصميم آخر بنفس الغرفة وفي أروقة الطابق العلوي المحيطة بالحوض(البطاقة 223).

البطاقة	222		البطاقة	223	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر احمد باي	
الطول	20سم		الطول	20سم	
العرض	20سم		العرض	20سم	

كما استخدمت بنفس الغرفة بلاطات مفردة على شكل أطر أو أشرطة، في أعلى وأسفل الجدران، بطريقة متكررة أو متناوبة، تمتاز بخصائص صناعية وزخرفية متماثلة، تتضمن رسومات سلال أو باقات من الأزهار، ذات طينة بيضاء، منها بلاطات قوامها سلة دائرية ملئت بفروع مورقة ومزهرة تحمل أو يقف على مقبض السلة نسر ناشرا جناحيه تلتف حول المقبض حية صغيرة(البطاقة 224 الشكل رقم 63-)، أو ملئت بعناصر نباتية من أوراق وأزهار وفاكهة البرتقال، حليت (ركا ا البلاطة بأرباع نجمة ثمانية تكتمل بالبلاطات المجاورة أو بأفرع مورقة ومزهرة(البطاقة 225).

البطاقة	224		البطاقة	225	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر احمد باي	
الطول	20,5سم		الطول	20,5سم	
العرض	20,5سم		العرض	20,5سم	

بالإضافة إلى بلاطات أخرى تحتوي على باقة أزهار تتضمن غصنا مزدوجا تبرز منه 25 مورقة، ينتهي الغصن ببراعم ورد وأزهار الأقحوان والبنفسج الخماسية والثمانية أو أكثر، تشع منها فروع مورقة تنتهي بعنصر حلزوني (البطاقة 226-228 الشكل رقم63--).

البطاقة	226		البطاقة	227	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر احمد باي	
الطول	20سم		الطول	20سم	
العرض	20سم		العرض	20سم	

البطاقة	228	
المعلم	قصر احمد باي	
الطول	20سم	
العرض	20سم	

وقد لونت بالأخضر والأزرق والبنفسجي بتدريجاتها الفاتحة والغامقة والبرتقالي والأصفر الباهت، وحددت الزخارف بالبنفسجي على رضية بيضاء طباشيرية، والتصاميم السابقة تتميز بقلة التفاصيل الزخرفية، ففي الكثير منها ظلت البلاطات خالية من الزخرفة.

كما يوجد تصميم في الدرج الصاعد المطل على الحوض المائي بالقصر يشبه إلى حد ما النماذج السابقة، سواء من حيث الألوان أو من حيث طريقة توزيع الزخارف، خاصة من حيث خلوها من الزخارف فيما عدا زخرفة مركزية قوامها عناصر حيوانية ونباتية نفذت بشكل أفقي على ركني البلاطة عبارة عن سحابة عشبية ينمو منها عرف مورق يقف فوقها عصفوران متشابهان متقابلان، احدهما فارد جناحيه والثاني يحمل في منقاره ساقا تتفرع منها أوراق بسيطة وزهرة كأسية ثلاثية، استخدمت في(البطاقة رقم229)) وفي نفس الجهة توجد بلاطة أخرى تعتبر جزءا من موضوع غير مكتمل قوامها دلو يتدلى منه فرعان مورقان مثمران، ويقف عليه طائرين متقابلين وكأنهما يشربون الماء(البطاقة رقم230)

البطاقة	229		البطاقة	230	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر احمد باي	
الطول	20سم		الطول	20سم	
العرض	20سم		العرض	20سم	

المجموعة الثالثة: تتوزع بلاطات هذه المجموعة على أروقة الطوابق الأرضية المطلة على الحديقتين من القصر، تتشابه تصاميمها مع بعضها البعض، فهي عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات(البطاقة رقم 231-234 الشكل رقم63-----)، قوم زخارفها حلية نباتية مركزية، تحيطها عناصر حلزونية في هيئة أقواس سهام كبيرة تمتد كل منها على تجميعتين متجاورتين مشكلة باتجاه المركز أشكال وعناصر بيضوية ومربعات غير منتظم الأضلاع، ينبعث منها فرع رفيعة تتوسطه زهرة الياسمين أو تهشيرات، حددت زخارفها بالبني والأسود، والملاحظ على عنصر أقواس السهام في هذه التجميعة أنها تمتد عبر تجميعيتين، وتتميز بالاستطالة إذا ما قورنت بالأقواس الموجودة بالنماذج الأخرى[1].

والملاحظ على هذه التجميعات أن عنصر أقواس السهام والألوان نفذت بطريقة تختلف تماما عن النماذج التي شاهدناها بدار بن جلول والمدرسة الكتانية، بحيث تحولت الألوان من براقة ولامعة إلى ألوان باهتة وشاحبة، ومن عناصر زخرفية نفذت بأسلوب فني دقيق وجميل إلى أسلوب قرب ما

[1])- BROUSSAUD.G, op-cit, PL.30 E, C.

يكون إلى الخشونة، مما يدل على أنهما يرجعان إلى فترتين مختلفتين، خاصة إذا علمنا أن المعلمين ليس من بناء فترة واحدة.

البطاقة	231		البطاقة	232	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر احمد باي	
الطول	20سم		الطول	20سم	
العرض	20سم		العرض	20سم	

البطاقة	233		البطاقة	234	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر احمد باي	
الطول	20سم		الطول	20سم	
العرض	20سم		العرض	20سم	

وهناك بلاطة تشبه رسم البلاطات التي تقوم على عنصر الباقات، استخدمت في تكسية أعتاب النوافذ وباب الحجرة الشمالية الغربية بالطابق الأول المطل على حديقة البرتقال، ذات مقاسات صغيرة 13×13سم، وطينة حمراء، عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات، قوام زخارفها زهرة مركزية بتلاتها رمحية، تتفرع منها أوراق طولية مسننة، تنبعث من رؤوس بتلاتها الرمحية فروع مورقة تنتهي بزهرة القرنفل، تشع من بتلاتها سيقان مورقة تنتهي بتشكيلة من الأزهار المتنوعة والجميلة، منها ×زهار اللاله وعود الصليب الرباعية وأخرى كبيرة تشبه زهرة الخشخاش المحورة يتوسطها برعم رمحي، وبمنتصف أضلاع التجميعة تتكرر أنصاف العنصر المركزي لكن نفذ بأسلوب هندسي على هيئة نجمة، ويتكرر ربع العنصر المركزي بالأركان الخارجية يكتمل بالبلاطات المجاورة(البطاقة 235 الشكل رقم63--)[1].

البطاقة	235	
المعلم	قصر احمد باي	
الطول	13سم	
العرض	13سم	

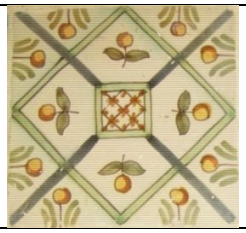
وبالغرفة المجاورة من نفس المعلم نجد نموذجا آخر يكاد يكون مطابقا لهذا التصميم يقول عنه بروسو نه من صناعة فرنسية وينسبه إلى مصانع(Moustiers) بفرنسا[2]، كما نجد نماذجه

[1] -(BROUSSAUD.G, op-cit, PL31F.

[2] -(ibid, PL13B.

تتكرر في كل من القلعة وقصر مصطفى باشا ودار الصوف وقصر احمد باشا وقصر حسن باشا بمدينة الجزائر.

ونجد بالسقيفة التي تؤدي إلى جناح الحريم، وغرف الطابق الأرضي، وأجزاء من الجدران المشرفة على حديقة البرتقال، في شكل حشوات جدارية، أو أطر تتناوب في أغلب الأحيان مع بلاطات ذات تصميم زهرة القرنفل، بلاطات مفردة مقاساتها 13,5×13,5سم وسمكها 1سم، تتضمن مربع مركزي مليء بخطوط متقاطعة مشكلة مربعات صغيرة، تنموا أركانه باتجاه أركان البلاطة خطوط مستقيمة تتقاطع مع مربع قائم على رؤوسه، مشكلة مربعات صغيرة قائمة على رؤوسها، تتوسطها فروع مورقة تنتهي بثمار فاكهة تشبه حبات الكرز، لونت بالأخضر الزيتوني والبرتقالي والأصفر على أرضية بيضاء طباشيرية، وحددت زخارفها باللون البني، ويوجد نفس التصميم بالقصر، وقصر مصطفى باشا إلا أن زخارفهما لونت بألوان مغايرة، حيث استعمل فيهما الأزرق على أرضية ناصعة البياض(البطاقة 236-238 الشكل رقم63-□)[1].

البطاقة	236		البطاقة	237	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	قصر مصطفى باشا	
الطول	13 سم		الطول	13سم	
العرض	13 سم		العرض	13سم	

البطاقة	238	
المعلم	المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية	
الطول	13سم	
العرض	13سم	

/ مدرسة سيدي الكتاني:

توجد بالمدرسة الكتانية والمقبرة التي خلفها بمدينة قسنطينة أربعة تصاميم ايطالية المصدر، عناصرها الزخرفية ذات طابع هندسي ونباتي محور، نفذت بأسلوب الألوان المائية، وهي تتكرر في العديد من المعالم بمدينة قسنطينة وعنابة والجزائر، ووهران وغيرها، نورد وصفا لها في ما يلي:

التصميم الأول (البطاقة 239 الشكل رقم63--): مربع مركزي غير منتظم في هيئة شريط نجمي من أربعة رؤوس، حدد بخطين مستقيمين ملئت بخطوط مستقيمة عمودية وأفقية متقاطعة

[1])-. BROUSSAUD.G, op-cit, PL.31C. لمزيد من لتفاصيل انظر: لعرج(عبد العزيز محمود) الزليج، المرجع السابق، ص166-167.

مشكلة مربعات صغيرة، تتوسط أضلاع المربع عناصر حلزونية مشكلة قواقع بحرية رصعت بخطوط مستقيمة، تنمو منها زهرة كاسية منتفخة، وبمنتصف أضلاع التجميعة أزهار من نوع الورد تنمو منها L رفيعة مورقة، وبالأركان الخارجية للتجميعة أقواس تشبه أقواس السهام، متقابلة تتوسطها زهرة خماسية رسمت بطريقة هندسية، وملئت المساحة المحصورة بين الأقواس بخطوط مستقيمة.



البطاقة	239
المعلم	المدرسة الكتانية
الطول	20سم
العرض	20سم

التصميم الثاني (البطاقة 240 الشكل رقم 63-): بلاطة مفردة قوامها مربع قائم على رؤوسه، أركانه عبارة عن عناصر حلزونية، تنمو من احد أضلاعها ساق متفرعة بأوراق صغيرة تنمو منه وردتان، حليت الأركان الخارجية بعناصر حلزونية على هيئة أوراق شديدة التحوير، واستخدم في تلوينها الأزرق والأخضر والأحمر والأصفر البرتقالي مع لمسات من البنفسجي على أرضية بيضاء، والملاحظ أن عناصر الأقواس وأنصافها التي تشبه أقواس السهام من العناصر الأكثر انتشارا واستخداما من طرف الفنانين في ايطاليا، والتي عرفت في عصر النهضة وذلك ابتداء من القرن 10هـ/16/[1].



البطاقة	240
المعلم	المدرسة الكتانية
الطول	20سم
العرض	20سم

التصميم الثالث: يوجد بالجدران الخارجية المشرفة والمطلة على صحن المدرسة على شكل حشوات جدارية لتجميعه من أربع بلاطات، تتماثل من حيث الألوان الزخرفية، والأرضية البيضاء المزوقة، وعناصر أقواس السهام، والعناصر الحلزونية، ومن حيث المقاسات مع البلاطتين السابقتين، وهذا التماثل من حيث الخصائص الصناعية والعناصر الفنية والزخرفية يجعلنا ننسبها لنفس المصدر والتاريخ، قوام زخارفها دائرة مركزية مشعة محصورة بأقواس متدابرة تشبه أقواس السهام، تتوسطها دوائر صغيرة تعلوها مستطيلات غير منتظمة بأضلاع مقوسة، وبمنتصف أضلاع التجميعة دائرتان صغيرتان تحيط بهما أقواس متدابرة، تنمو منها باتجاه المستطيلات عناصر حلزونية مشكلة قلب صغير، وبالأركان الخارجية للتجميعة يتكرر ربع العنصر المركزي (البطاقة 241).

[1])- لعرج(عبد العزيز(محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص154.

البطاقة	241
المعلم	المدرسة الكتانية
الطول	20سم
العرض	20سم



التصميم الرابع: نجده في سطح تركيبة قبر خدوجة بنت عبد الله خوجة المتوفاة في أوائل شعبان سنة (1204هـ/1789/)، عبارة عن بلاطة مفردة، قوامها دائرة مركزية، تحيطها أقواس متدابرة تعلوها أقواس أخرى متقابلة باتجاه الأركان الخارجية، ملئت المساحة المحصورة بخطوط مستقيمة تتوسطها نقطة، ويتكرر أرباع العنصر المركزي بالأركان الخارجية باللون الأزرق، وبمنتصف البلاطة أقواس متدابرة تقوسها الداخلي مسنن، تعلوها دائرتان باتجاه المركز باللون الأخضر، حددت المساحة بين العناصر الزرقاء والخضراء بأنصاف معينات غير منتظمة تكتمل بالبلاطات المجاورة، وهي ملونة باللون الأصفر البرتقالي على أرضية بيضاء مزرقة (البطاقة 242 الشكل رقم64 –4) نجد أمثلة لهذا التصميم بتربة علي باي (القرن12هـ/18/) بمدينة تونس، و استخدم في شكل إطار أسفل الجدران[1].

البطاقة	242
المعلم	المدرسة الكتانية
الطول	20سم
العرض	20سم



/ قصر الباردو:

يحتوي قصر الباردو على تشكيلة متنوعة من البلاطات الخزفية الإيطالية، المتنوعة والمختلفة، منها ما سبق ذكره في معالم أخرى، ومنها ما ينفرد بها هذا المعلم عن غيره من المعالم بالجزائر خلال الفترة العثمانية، نوردها في ما يلي:

التصميم الأول: عبارة عن بلاطة مفردة تعتبر من بين البلاطات المتميزة بقصر الباردو وبالجزائر ككل، تتشكل من أربع بلاطات ذات تصاميم مختلفة، إلا أنها متشابهة إلى حد كبير من حيث الموضوع، وإذا ما قارناها بالبلاطات الخزفية الموجودة بقصر أحمد باي فهي تتشابه من حيث الخصائص الفنية والعناصر الزخرفية والألوان.

[1])- SAADAOUI.A, op-cit, Fig 90.

موضوعها الزخرفي قوامه دائرة مركبة تتوسطها عناصر آدمية تمثل مواضيع الرقص والطرب، متأثرة بالتصاميم الفارسية، حيث تتضح الملامح الإيرانية على سحن الأشخاص بالإضافة إلى نوع الملابس ذات الطابع الإيراني الإسلامي، في البلاطة الأولى(البطاقة 243) منها نجد رسما لراقص وراقصة متقابلان يفصل بينهما تاج، وتتخلل الموضوع فصوص أزهار، أما البلاطة الثانية(البطاقة 244) فنجد فيها رسم لراقصة بملابس داخلية يقابلها شخص يظهر على ملامحه كبر سنه ذو لحية طويلة من غير شارب، يرتدي تنورة وعمامة، اهتم الفنان بإبراز حركات الأيدي والأرجل عند الراقصة حتى يوضح أنها في حالة حركة، بينما البلاطة الثالثة(البطاقة 245) جاء فيها رسم لرجل يعزف على ناي ويقابله رجل في وضعية القرفصاء في حالة رقص، أما البلاطة الرابعة (البطاقة 246) فيزينها رسم لرجلين يرقصان متقابلان، وقد زخرفت الفراغات في كل البلاطات بفصوص ثلاثية أو مفردة، بينما زينت الأركان الأربعة لكل بلاطة بعناصر نباتية شديدة التحوير قوامها أوراق وفروع تنتهي بفاكهة دائرية، وقد لونت الزخارف الآدمية بالأصفر على أرضية سوداء، في حين زخرفت الأركان والدوائر باللون الأسود على أرضية صفراء.

البطاقة	243		البطاقة	244	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	21سم		الطول	21سم	
العرض	21سم		العرض	21سم	

البطاقة	245		البطاقة	246	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	21سم		الطول	21سم	
العرض	21سم		العرض	21سم	

وبالإضافة إلى هذه المجموعة هناك تشكيلة من البلاطات الإيطالية التي اختلفت مواضيعها وزخارفها وألوانها إلا أنها تشترك في نفس الخصائص والمميزات التي اتسمت بها البلاطات الخزفية الإيطالية، وهي تتمثل في خمسة نماذج كما يلي:

النموذج الأول: تجميعة من أربع بلاطات قوامها عناصر نباتية تتشكل من دائرة مركزية تنموا منها أربعة فصوص تنتهي بأوراق شديدة التحوير، يرتكز بين كل فصين عنصر يشبه قوس السهام، لونت الزخارف بالأصفر والبرتقالي والأزرق بدرجاته التركوازي والكوبالتي، والأخضر، وحددت الزخارف باللون البنفسجي، على أرضية بيضاء مزرقة(البطاقة رقم247).

البطاقة	247
المعلم	قصر الباردو
الطول	13 سم
العرض	13 سم



النموذج الثاني: بلاطة مفردة قوام زخارفها شكل غير منتظم، الجزء الأوسط منه على هيئة ضفيرة مزدوجة، تخللت أحد أركانه فروع رفيعة تبرز منها أزهار رباعية وخماسية البتلات، وأوراق ثلاثية، لونت الزخارف بنفس التشكيلة اللونية السابقة مع اختفاء اللون الأزرق الكوبالتي على أرضية بيضاء شاحبة(البطاقة رقم248).

البطاقة	248
المعلم	قصر الباردو
الطول	13 سم
العرض	13 سم



النموذج الثالث: عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات تتشكل من زهرة مركزية متعددة الفصوص، في حين يتوسط البلاطات الأربعة فراشة، بينما ينموا من منتصف أضلاع التجميعة زهرة عرف الديك تتفرع منها فروع رفيعة مورقة، أما الأركان الأربعة للتجميعة فقوام زخارفها زهرة شديدة التحوير، لونت الزخارف بالأصفر والبرتقالي والأخضر بتدرجاته والأزرق الكوبالتي وحددت باللون البنفسجي على أرضية بيضاء، وهذه التجميعة لا نجد نموذجا لها إلا في قصر الباردو(البطاقة رقم249).

البطاقة	249
المعلم	قصر الباردو
الطول	13 سم
العرض	13 سم



النموذج الرابع: بلاطة مفردة قوام زخارفها زهرة مركبة شديدة التحوير تتألف من اثني عشر فصا مدببا، تتناوب فيما بينها، أحدهما طويل يمثل بتلات زهرية والآخر قصير تمثل الزهرة، محصورة داخل دائرة عبارة عن ساق نباتي مورق يشبه الأكاليل، استخدم في تلوينها اللون الأزرق بدرجاته والبرتقالي والأخضر الفاتح وحددت زخارفها بالبنفسجي على أرضية بيضاء، ويتكرر هذا النموذج في عدة معالم بمدينة الجزائر، حيث نجده في ضريح سيدي عبدالرحمن والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، وقصر الداي بالقلعة ودار الصوف (البطاقة رقم 250 الشكل رقم 64-).

البطاقة	250
المعلم	قصر الباردو
الطول	12 سم
العرض	12 سم



/ الدار الحمراء:

تضم الدار الحمراء عددا لا يقل عن عشرة تصاميم زخرفية لبلاطات إيطالية غير أن أغلبها تم التطرق إليه في النماذج السابقة، ولعل من بين البلاطات المتميزة نذكر النماذج التالية:

النموذج الأول: عبارة عن تجميعة، قوام زخارفها دائرة مركزية تنموا منها أربعة فروع رفيعة مورقة تنتهي بزهرة خماسية البتلات، تقف فوقها فراشة، يتوسط منتصف أضلاع التجميعة أنصاف زهرة متعددة البتلات، وقد استخدم اللون الأصفر البرتقالي والأخضر والأزرق الفاتح، وحددت الزخارف باللون البنفسجي، على أرضية بيضاء(البطاقة رقم251).

البطاقة	251
المعلم	الدار الحمراء
الطول	13سم
العرض	13سم



النموذج الثاني: عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات، زخارفها تتألف من زهرة عباد الشمس تنموا من بتلاتها فروع رفيعة تنتهي بثمار دائرية، أما أركان التجميعة الأربعة فتتوسطها زهرة شديدة التحوير، بتلاتها جاءت على هيئة مراوح نخيلية متقابلة نفذت بالأسلوب الأوربي تنموا عليها نفس الحبيبات السابقة الذكر، وتتوسطها بتلات لوزية، وقد استخدم اللون الأزرق والأصفر والبرتقالي والأخضر في تلوين العناصر الزخرفية، وحددت الرسوم باللون البنفسجي على أرضية ناصعة البياض، ويتكرر هذا النموذج في أكثر من معلم على غرار الدار الحمراء ودار الصوف وقصر الداي بالقلعة، علما : التصميم نجده أيضا على البلاطات التونسية في سقيفة قصر الباردو(البطاقة رقم252).

البطاقة	252
المعلم	الدار الحمراء
الطول	13سم
العرض	13سم



النموذج الثالث(البطاقة 253-255 الشكل رقم 64-): نجده مستخدما في أكثر من معلم، منها الدار الحمراء وقصر الباردو بمدينة الجزائر، وقصر أحمد باي بقسنطينة، النماذج تتشابه في هذه المعالم من حيث الطابع العام للتصميم ولا تختلف إلا في بعض التفاصيل الدقيقة مثلما تظهر في البطاقات التقنية، وهي عبارة عن بلاطات مفردة، حليت بها اطر النوافذ والأبواب، وعلى اتساع الجدران الداخلية والخارجية للغرف، كما تتناوب مع بلاطات زهرة القرنفل، قوامها زخرفة نباتية مركزية تمتد منها أوراق رسمت بأسلوب هندسي على هيئة أنصاف أقواس السهام مشكلة قلوبا تعلوها ورقة ثلاثية، تتخلله أوراق رمحيه باتجاه الأركان بسيطة في نموذج الدار الحمراء وقصر أحمد باي، ومفصصة في نماذج قصر الباردو، لونت العناصر الزخرفية بالأخضر والبني والأصفر، وحددت بالبني على أرضية ناصعة البياض في نموذج قصر الباي، في حين لونت نماذج الدار الحمراء و قصر الباردو باللون.

البطاقة	253		البطاقة	254	
المعلم	الدار الحمراء		المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم		الطول	13 سم	
العرض	13 سم		العرض	13 سم	

البطاقة	255	
المعلم	قصر احمد باي	
الطول	13 سم	
العرض	13 سم	

النموذج الرابع: توجد أمثلة لهذا التصميم في عدة معالم على غرار قصر حسن باشا، والقلعة وقصر أحمد باي بقسنطينة، وهي عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات، قوام زخارفها نجمة مركزية محصورة داخل مربع غير منتظم، تبرز من أركانه أوراق ثلاثية كاسية، يحصر التصميم المركزي بين عناصر نباتية طولية على هيئة أنصاف أوراق طولية حلزونية الأطراف، وباتجاه الأركان دوائر صغيرة تعلوها أوراق كأسية، حددت زخارفها باللون البني ولونت بالأصفر والأزرق الشاحب على أرضية بيضاء مصفرة(البطاقة 256).

البطاقة	256	
المعلم	الدار الحمراء	
الطول	13 سم	
العرض	13 سم	

/ قصر مصطفى باشا:

النموذج الأول: عبارة عن تجميعة، قوام زخارفها زهرة مركبة ثمانية البتلات، تحيط بها دائرة تدور حولها أوراق شديدة التحوير بعض منها حصر داخل دوائر على هيئة أقواس السهام، وذلك بالتناوب، والموضوع بكامله تحيطه به دائرة مركبة، في منتصف أضلاع التجميعة نجد أنصاف دوائر صغيرة تكتمل في البلاطات المجاورة تحصر بداخلها نصف العنصر المركزي، يبرز من أركان التجميعة أوراق الأكانتس التي تلتف بشكل حلزوني على حواف الدائرة الكبرى، لونت العناصر بالأزرق والأصفر والأخضر الفاتح وحددت بالبنفسجي على أرضية بيضاء، وهذا النموذج لا نجد له أمثلة إلا في قصر مصطفى باشا(البطاقة رقم257).



البطاقة	257
المعلم	قصر مصطفى باشا
الطول	13,5سم
العرض	13,5سم

النموذج الثاني(البطاقة رقم258): عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات، قوام زخارفها زهرة الأكانتس المركزية تحيط بها دائرة رباعية الفصوص على هيئة زهرة، زخرفت الأركان الأربعة للتجميعة بأرباع زهرة ذات بتلات مركبة شديدة التحوير، لونت الزخارف بالأخضر والأزرق والأصفر والبرتقالي وحددت باللون البنفسجي، نجد نماذجها تتكرر في كل من قصر الصوف وقصر الداي بالقلعة، وقصر أحمد باي بقسنطينة وفي هذا الاخير نفد بمقاسات كبيرة الحجم تقدر ب20سم.



البطاقة	258
المعلم	قصر مصطفى باشا
الطول	13,5سم
العرض	13,5سم

النموذج الثالث: عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات قوام زخارفها زهرة مركزية متعددة البتلات تحيط بها دائرة مركبة تتوسطها ضفيرة مزدوجة، يحصر المضوع داخل دائرة أكبر غير منتظمة تتخللها مراوح نخيلية، والفراغ الفاصل بين الدائرتين يتوسطها وجه انسان في كل بلاطة من بلاطات التجميعة ذو شعر طويل وملامح متأثرة بطراز الباروك، تتوجه مراوح نخيلية، ينموا من رقبته فرعان على هيئة عقد قوامه أوراق كأسية، يتوسط العقد زهرة الأقحوان، وهذا النموذج يتشابه كثيرا من حيث زخارفه وطريقة تنسيقها وتنفيذها بما هو موجود في نماذج بقصر أحمد باي بقسنطينة، إلا أنها تختلف في بعض التفاصيل الدقيقة(البطاقة رقم259).

البطاقة	259
المعلم	قصر مصطفى باشا
الطول	21سم
العرض	21سم



/ دار الصوف:

من بين البلاطات التي تزين وتؤطر المواضيع الزخرفية بجدران سقيفة دار الصوف بلاطات ذات تصميمين مختلفين من حيث المواضيع الزخرفية، فأما بالنسبة **للتصميم الأول** فهو عبارة عن شريط يتشكل من أزهار الأقحوان المنفذة على جانبي البلاطة، تنموا منها بشكل متدابر عناصر ورقية شديدة التحوير على هيئة أقواس سهام، يتصل الجانبيان من هذه الأقواس مع بعضهما البعض بواسطة شريط يتوجه هلال، وقد لونت العناصر باللون الأزرق والأصفر بدرجاتهما والأخضر والفيروزي، وحددت باللون البنفسجي، وقد اطر الشريط من الأعلى والأسفل بأشرطة لونية من الأزرق والأبيض والأصفر والأخضر بالتناوب، تفصل بينهما خطوط بنفسجية(البطاقة رقم260).

البطاقة	260
المعلم	دار الصوف
الطول	/
العرض	/



أما **التصميم الثاني** فهو عبارة عن تجميعة رباعية تتوسطها زهرة الياسمين المركزية تنموا منها أربعة أوراق ملتفة تتناوب مع أربع أزهار من عود الصليب، استخدم في زخرفتها اللون الأزرق والأصفر والأخضر بدرجاتهم والبرتقالي، وحددت الزخارف بالبنفسجي على أرضية بيضاء(البطاقة رقم261)، ويتكرر هذا التصميم في كل من قصر الباردو(البطاقة رقم262) وقصر الداي بالقلعة.

البطاقة	261	البطاقة	262
المعلم	دار الصوف	المعلم	قصر الباردو
الطول	14 سم	الطول	14 سم
العرض	14 سم	العرض	14 سم





/ قصر الداي:

يضم قصر الداي بقلعة مدينة الجزائر عددا كبيرا من البلاطات الخزفية الايطالية، غير أن أغلبها كنا تطرقنا إليه في النماذج السابق ذكرها، وما نورده هنا نموذجين، أحدهما لم نجد له مثيلا في باقي المعالم، ويتعلق الأمر **بالنموذج الأول**(البطاقة رقم263)، وهو عبارة عن تجميعة من أربع

بلاطات قوام زخارفها مربع غير منتظم مركزي يتشكل من سيقان رفيعة مورقة تحيط به دائرة على هيئة شريط زخرفت بأنصاف دوائر أو مربعات صغيرة تتوسطها نقط، وقد زخرفت الأركان الأربعة بفروع مورقة، أما **النموذج الثاني**(البطاقة رقم264) الذي نجد له أمثلة في كل من قصر مصطفى باشا، والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الاسلامية، فهو عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات، زخارفها تتوسطها زهرة الأكانتس ثمانية تتخلل بتلاتها فروع رفيعة مورقة تنموا منها أوراق محصورة داخل دائرة على هيئة شريط زخرف من الداخل بمربعات بداخلها نقط تتقاطع مع الدائرة مشكلة مضلعا غير منتظم يكتمل في البلاطات المجاورة، أما أركان التجميعة فتتوسطها زهرة كأسية استخدم فيها الفنان الأزرق والأخضر بدرجاته، والأصفر والبرتقالي، وقد حددت العناصر باللون البنفسجي على أرضية ناصعة البياض.

البطاقة	263		البطاقة	264	
المعلم	قصر الداي		المعلم	قصر الداي	
الطول	13,5سم		الطول	13,5سم	
العرض	13,5سم		العرض	13,5سم	





/ المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية:

توجد بالمتحف المذكور نماذج عديدة من البلاطات الخزفية الإيطالية إلا أن أغلبها سبق دراسته ضمن معالم أخرى، ويبقى فقط أن نشير هنا إلى لوحتين خزفيتين لا نجد لهما مثيل بالمعالم السابقة، فيما عدا لوحة واحدة منهما نجد لها نموذجا شبيها لها بقصر الباردو لكنه يختلف عنها في بعض التفاصيل، فأما بالنسبة **للوحة الأولى**(البطاقة رقم265) فهي عبارة عن تجميعة من ست بلاطات، ثلاثة منها عمودية تتقاطع مع بلاطتين في صفوف أفقية، قوام زخارفها مزهرية كمثرية الشكل زخرف بدنها بعناصر مختلفة، لها قاعدة بسيطة وبدن مركب الجزء السفلي منه مفصص تتخلله عناصر نباتية شديدة التحوير، بينما الجزء العلوي منه بسيط أملس تتخلله عناصر ورقية، ويتوج البدن رقبة ضيقة من الأسفل تتسع مع الفوهة لها مقبضين على هيئة (S) اللاتيني تبرز منها باقة من الأزهار تتشكل من أزهار القرنفل واللاله وكف السبع وعرف الديك والسنبل البري، حددت الزخارف باللون البنفسجي ولونت باللون الأصفر والأخضر والأزرق بدرجاتهم والبرتقالي على أرضية بيضاء، أما اللوحة(البطاقة رقم266) التي نجدها في قصر الباردو فهي شبيهة بلوحة المتحف المذكور ولا تكاد تختلف عنها إلا في شكل الرقبة التي بدت في اللوحة الثانية متسعة في الأسفل والأعلى ورفيعة في الأوسط، وكذلك الزهرة التي تتوسط باقة الأزهار أصبحت بتلاتها لوزية على عكس الأولى التي جاءت دائرية.

البطاقة	265		البطاقة	266	
المعلم	المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية		المعلم	قصر الباردو	
الطول	21سم		الطول	21سم	
العرض	21سم		العرض	21سم	

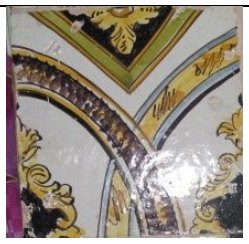
أما **اللوحة الثانية**(البطاقة رقم267)، فهي عبارة عن تجميعة من تسع بلاطات تتشكل من ثلاثة صفوف أفقية تتقاطع مع ثلاث صفوف عمودية، في كل صف ثلاث بلاطات، قوام زخارفها مزهرية كمثرية الشكل، ذات قاعدة مخروطية متسعة في الأسفل ضيقة في الأعلى، يرتكز عليها بدن منتفخ، الجزء السفلي منه مفصص، والعلوي تتخلله أربع أوراق اكانتس تتجه نحو الرقبة المسلوبة الرفيعة تتخللها حلقة وتنتي بفوهة واسعة تتشكل من ثلاث حلقات متناقصة، وللمزهرية مقابض ورقية على هيئة حرف (S) اللاتيني، تبرز من الفوهة تشكيلة من العناصر النباتية قوامها فروع لولبية وأوراق برية شديدة الاستطالة مع تشكيلة من الأزهار اللاله وكف السبع والسنبل البري وغيرها، وقد نفذت بالأسلوب الأوربي عناصره جاءت قريبة من الطبيعة نفذت على أرضية بيضاء مزرقة، بينما الوحدات لونت باللون الأصفر والأزرق والأخضر والبرتقالي بدرجاتهم، وحددت باللون البنفسجي.

البطاقة	267	
المعلم	المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية	
الطول	21سم	
العرض	21سم	

/ دار بن شريف:

توجد في دار بن شريف بمدينة قسنطينة نماذج من البلاطات الخزفية الإيطالية، من بينها نموذجين متميزين عما هو معهود في باقي المعالم المدروسة، كلاهما عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات، الموضوع الزخرفي للنموذج الأول(البطاقة رقم268)، نجمة مركبة مركزية من ستة عشر ضلعا محصورة داخل مضلع غير منتظم مشكل بأشرطة تتقاطع في أركانه الأربعة مشكلة زخرفة تعرف باسم زخرفة الميمات، يتوسط منتصف أضلاع التصميم زهرة الأكانتس، وقد نفذت الزخارف باللون الأخضر بدرجاته والأصفر والأزرق الفاتح، وحددت الزخارف باللون البنفسجي على أرضية

بيضاء، وبمقارنة هذه البلاطة وطريقة تنفيذ زخارفها والتشكيلة اللونية بالمجموعة الموجودة في قصر أحمد باي فإننا نعتقد أنها ترجع إلى نفس الفترة والمصدر، بينما النموذج الثاني(البطاقة رقم269) زخارفه تتشكل من أربع بلاطات قوام زخارفها أشرطة تشكل دوائر تتقاطع فيما بينها يتوسطها شبه معين أضلاعه تزينها مراوح نخيلية على هيئة حرف (S) اللاتيني، يتوج المعين في أركانه الأربعة ورقة كأسية شديدة التحوير، زخرفت منتصف أضلاع كل بلاطة بنصف مربع تتوسطه نصف زهرة شديدة التحوير تكتمل مع البلاطات الأخرى مشكلة موضوعا مخالفا تماما إذا ما جمع مع البلاطات المجاورة، وقد استخدم الفنان في رسم هذه الزخارف اللون الأصفر بدرجاته والأخضر الزيتوني والأسود والأزرق الفاتح والبنفسجي وحددت العناصر باللون البنفسجي على أرضية بيضاء.

البطاقة	268		البطاقة	269	
المعلم	دار بن شريف		المعلم	دار بن شريف	
الطول	20 سم		الطول	20 سم	
العرض	20 سم		العرض	20 سم	

ثانيا/ البلاطات الخزفية الاسبانية:

1/ الخصائص العامة للبلاطات الخزفية الاسبانية:

ترجع صناعة البلاطات الخزفية باسبانيا إلى الفترة الإسلامية، والتي شهدت خلالها أزهى أيامها خاصة في عهد بني الأحمر، وبعد سقوط غرناطة سنة 1492م ورث الاسبان أساليب هذه الصناعة وطوروها، فانتشرت عبر مختلف أقاليمها وظهرت مراكز عديدة بها، مثل مانيسيس وارقونة وكتالونا واشبيلية، وقد أنتجت هذه الأخيرة خلال القرن 15و16م أعدادا هائلة من البلاطات الخزفية المزججة، وذات الزخارف المحددة (الكوارداسيكا)، كما عرف القرن 17 و18م ظهور مراكز صناعية جديدة، مثل تالفيرادى لارينا وليريدا التي خصصت إنتاجها للتصدير إلى خارج اسبانيا.

وقد تأثرت البلاطات الاسبانية بأساليب فن عصر النهضة، فضلا عن التقاليد الإسلامية التي استمرت طوال القرنين 16-17م[1]، مع اتجاهها إلى استخدام العناصر والوحدات الطبيعية خلال القرن 18 لاسيما بعد إحياء هذه الصناعة خلال القرن19م[2].

2/ البلاطات الخزفية الاسبانية بالجزائر:

تعتبر البلاطات الخزفية الاسبانية قليلة جدا بالجزائر، حيث نجد لها نماذج في كل من قصر الباردو ودار بن شنب، وإن كانت بعض الدراسات تنسب بلاطات دار بن شنب إلى إيطاليا[3]، غير أن دراسات أخرى تنسبها إلى اسبانيا بعد مقارنتها ببلاطات صناعة اسبانية[4]، وربما يكون الرأي الأخير هو الصواب إذا ما قارنا الخصائص الفنية والألوان التي رسمت بها البلاطات الموجودة في المعلمين بالإضافة إلى نوعية الملابس التي شاعت وعرف بها الإسبان أكثر من غيرهم، لاسيما الملابس الرجالية، والشيء الأكيد أن معظم الملابس النسوية والرجالية الموجودة على البلاطات ترجع إلى أواخر القرن 17م والقرن 18م.

---

[1])- عيساوي(فاطمة الزهرة)، المرجع السابق، ص24.

[2])- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص172.

[3])- عيساوي(فاطمة الزهرة)، المرجع السابق، ص27.

[4])- COURANJOU, J, Les grands carreaux à motif figuratif (XVIII[e]) du « Palais Oriental » (*Dār ben Cheneb)* à Alger, in : http://arts.medit.occ.pagesperso-orange.fr/palor.htm

/ قصر الباردو:

يضم قصر الباردو تشكيلة من البلاطات ذات تصاميم مختلفة وان كانت تتشابه من حيث الطابع العام، حيث تضم رسومات لعناصر آدمية وحيوانية ومناظر ريفية وسفن شراعية، وقد أرفقت المواضيع بعنصر السحاب كخلفية للموضع على شكل لطخات لونية حرة، كما زخرفت الأركان الجانبية للبلاطات بالأوراق برية شديد الاستطالة، وهي عبارة عن بلاطات مفردة مقاساتها ذات مقاسات واحدة تقدر بـ13×13سم، استخدم الفنان في تنفيذها تشكيلة لونية من اللون البرتقالي، والأصفر، والأزرق والأخضر بتدرجاتهم المختلفة، وحددت العناصر باللون البنفسجي على أرضية بيضاء طباشيرية.

المجموعة الأولى: اتسمت تصاميم هذه المجموعة بوجود عناصر آدمية لنساء ورجال ذووا ملامح وملابس أوربية وصينية يقفون أو يجلسون فوق ربوة أو بجوار شاطئ بحر، في حالة رقص يحمل بعضهم بيده منطادا صغيرا أو مروحة او جالس على صخرة يحمل بيده صنارة صيد أو متكئا على برميل يمد بيده نحو الأمام وكأنه يطعم الطيور، وفي بلاطة أخرى رسم رجل يسير وهو يتكئ على عصا(البطاقة رقم 270-276).

البطاقة	270		البطاقة	271	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم		الطول	13 سم	
العرض	13 سم		العرض	13 سم	
البطاقة	272		البطاقة	273	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم		الطول	13 سم	
العرض	13 سم		العرض	13 سم	
البطاقة	274		البطاقة	275	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم		الطول	13 سم	
العرض	13 سم		العرض	13 سم	

البطاقة	276	
المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم	
العرض	13 سم	

المجموعة الثانية: قوام زخارفه عناصر حيوانية مختلفة متباينة، منها الأليفة كالجدي والمعز والجمل، أو رسوم طيور وحشرات مختلفة كالطاووس والديك والعصافير والفراش، أو حيوانات برية مفترسة كالأسد والثعلب والقندس(البطاقة رقم 277–288).

البطاقة	277		البطاقة	278	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم		الطول	13 سم	
العرض	13 سم		العرض	13 سم	

البطاقة	279		البطاقة	280	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم		الطول	13 سم	
العرض	13 سم		العرض	13 سم	

البطاقة	281		البطاقة	282	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم		الطول	13 سم	
العرض	13 سم		العرض	13 سم	

البطاقة	283		البطاقة	284	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم		الطول	13 سم	
العرض	13 سم		العرض	13 سم	

البطاقة	285		البطاقة	286	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم		الطول	13 سم	
العرض	13 سم		العرض	13 سم	

البطاقة	287		البطاقة	288	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم		الطول	13 سم	
العرض	13 سم		العرض	13 سم	

المجموعة الثالثة: اتسمت تصاميمها بعناصرها المشكلة من حيوانات بحرية كالأسماك او خرافية تمثل عروس البحر على هيئة حصان ينتهي بذيل سمكة(البطاقة رقم 289-290).

البطاقة	289		البطاقة	290	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم		الطول	13 سم	
العرض	13 سم		العرض	13 سم	

المجموعة الرابعة: تتميز هذه المجموعة بعنصر السفن الشراعية التي تسبح في عباب البحر، وهي من نفس الطراز والنوع، إلا أن الفنان تلاعب بالتشكيلة اللونية ووضعية الأشرعة والرايات باعتبار أنه كان يرسم بتلقائية دون تصميم مسبق، استخدم فيها نفس التشكيلة اللونية المتمثلة في البرتقالي والأصفر، والأزرق بدرجاته، على أرضية بيضاء طباشيرية(البطاقة رقم 291-293).

البطاقة	291		البطاقة	292	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم		الطول	13 سم	
العرض	13 سم		العرض	13 سم	

البطاقة	293	
المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم	
العرض	13 سم	

المجموعة الخامسة: يحتفظ قصر الباردو وقصر أحمد باشا بنماذج هذه المجموعة، وهي تختلف عن المجموعات السابقة من حيث المواضيع وطريقة تركيبها، إلا أنها تتألف من نفس التشكيلة اللونية، وهي عبارة عن بلاطات مفردة، قوام زخارفها مزهريات تتشكل من قاعدة مثلثة متناقصة وبدن منتفخ بسيط أو مفصص تعلوه رقبة ضيقة تتوجها فوهة متسعة وهي ذات مقابض أو من غيرها، تخرج منها باقة من الأزهار والأوراق، أو بلاطات مفردة قوام زخارفها إصيصات ذات قاعدة وبدن مفصص تنموا منها أزهار وتشكيلة من الفواكه، وقد البلاطة بمربع مشطوف الأركان مقوس نحو الداخل، تنموا من الأركان الأربعة للبلاطة أوراق ثلاثية وأنصافها أو أرباع زهرة شديدة التحوير.

البطاقة	294
المعلم	قصر الباردو
الطول	21 سم
العرض	21 سم



البطاقة	295
المعلم	قصر الباردو
الطول	21 سم
العرض	21 سم



البطاقة	296
المعلم	قصر الباردو
الطول	21 سم
العرض	21 سم



المجموعة السادسة: نفذت على بلاطات مفردة، قوامها فروع رفيعة مورقة تنتهي بأزهار وورود مفردة أو مزدوجة أو ثلاثية تتوسط البلاطة محصورة داخل مربعة يشبه المربع الموجود بالمجموعة السابقة، تزين أركانه الأربعة نفس الزهرة، وهي ملونة باللون البرتقالي والأخضر والأسود، وحددت العناصر بالبنفسجي على أرضية بيضاء أو صفراء(البطاقة رقم 297).

البطاقة	297
المعلم	قصر الباردو
الطول	13 سم
العرض	13 سم



المجموعة السابعة: لا تختلف هذه المجموعة من حيث الإطار العام والألوان عن المجموعة السابقة، إلا أننا نلاحظ اختفاء الإطار المربع الذي يحيط بالموضوع الزخرفي، كما لم يستخدم الفنان فيها خطوط تحديد العناصر الزخرفية، ورسمها وفق التصوير الزيتي، وهي عبارة عن بلاطات مفردة تتألف زخارفها من فروع رفيعة تتفرع منها أوراق أو أزهار أو كلاهما معا، تتوسط البلاطة، وقد زخرفت الأركان الأربعة ببراعم زهرية تنموا منها فروع مورقة أو زهيرات شديدة التحوير، لونت بالأخضر والبرتقالي والأصفر والأزرق، على أرضية ناصعة البياض(البطاقة رقم 298-300).

البطاقة	298
المعلم	قصر الباردو
الطول	13 سم
العرض	13 سم



البطاقة	299
المعلم	قصر الباردو
الطول	13 سم
العرض	13 سم



البطاقة	300
المعلم	قصر الباردو
الطول	13 سم
العرض	13 سم



المجموعة الثامنة: اثنان منها قوام زخارفهما زهرة مركزية مفصصة تشبه زهرة الأقحوان المحورة، تنموا منها أربع أوراق تتناوب مع أربع أزهار محورة، أما البلاطة الثالثة فتتشكل من زهرة النفل الرباعية تتخللها أوراق نباتية، استخدم فيها الفنان نفس التشكيلة اللونية السابقة الأصفر والأزرق والأخضر بدرجاتهم، وحددت الزخارف بالبنفسجي القاتم على أرضية بيضاء(البطاقة رقم 301-303 الشكل رقم د-).

البطاقة	301
المعلم	الدار الحمراء
الطول	13 سم
العرض	13 سم



البطاقة	302
المعلم	الدار الحمراء
الطول	13 سم
العرض	13 سم



البطاقة	303
المعلم	قصر الباردو
الطول	13 سم
العرض	13 سم



/ دار بن شنب:

تحتوي دار بن شنب على عدد كبير من البلاطات الاسبانية المتميزة جدا بمواضيعها الزخرفية الثرية في عناصرها الريفية والآدمية والحيوانية والمعمارية والسفن الشراعية ومناظر الصيد وغيرها، وقد حاولنا الدخول إلى هذه الدار إلا أننا لم نتمكن بسبب وجود خلاف عائلي بين ورثتها، ولكون المجموعة مهمة لإثراء الدراسة اعتمدنا على ما نشرته السيدة عيساوي زهرة[1]، وما نشره السيد (Jean Couranjou)[2].

وعلى الرغم من ان هذه البلاطات كانت محل اختلاف بين الدارسين مثلما أشرنا سابقا، إلا أن الدراسة التي قام بها الباحث (Couranjou) المذكور تعد في غاية الأهمية، حيث قام بمقارنة البلاطات الخزفية ومواضيعها مع نظيرتها في اسبانيا وخلص إلى أنه بالإمكان إرجاعها إلى صناعة اسبانية وبالتحديد من فالونسيا وتؤرخ بأواخر القرن الثامن عشر((12 ().

[1])- عيساوي(فاطمة الزهرة)، المرجع السابق، ص27-31.

[2])- COURANJOU, J, Les grands carreaux à motif figuratif (XVIII[e]) du « Palais Oriental » (*Dār ben Cheneb)* à Alger, in : http://arts.medit.occ.pagesperso-orange.fr/palor.htm

البلاطات في عمومها ذات مقاسات تقدر بـ20×20سم إلى 20,5×20,5 سم، في بلاطات مفردة في الكثير من الأحيان، أو تجميعة من بلاطتين في نماذج قليلة منها، استخدم الفنان تشكيلة لونية من اللون الأصفر والأزرق والأخضر والبنفسجي بدرجاتهم والبرتقالي والبني الفاتح والأسود على أرضية شديدة البياض نقية صافية، في حين حددت العناصر والوحدات الزخرفية باللون البنفسجي، وبلاطات هذا المعلم على غرار بلاطات قصر الباردو تتميز بوجود الأرضية الطبيعية، واستخدام الأوراق البرية الطويلة التي تكتنف جانبي البلاطة، والتي لا نجدها إلا في هذا النوع من البلاطات، بالإضافة إلى استخدام الملامح الأوربية والصينية في نفس الوقت، لكن الشيء الأكيد أن بلاطات الباردو هي الأقدم بمقارنتها مع مجموعة دار بن شنب، والتي يمكن تقسيمها إلى المجموعات حسب المواضيع الزخرفية:

المجموعة الأولى(أنظر الصورة رقم221–222): تضم زخارف مشكلة من عناصر آدمية وحيوانية، الآدمية ذات ملامح صينية، نفذت في وضعيات مختلفة منها شخصيات حاملة مظلة، وأخرى واقفة تحمل بيدها شجرة، ومنها شخصيات جالسة على صخرة أو ربوة، أو أشخاص بملامح وملابس أوربية اسبانية لنساء ورجال في وضعيات مختلفة تمثل مناظر صيد في أغلبها، منها ما هو في وضعية القرفصاء يتأهب للقنص ببنادق، أما النساء ففي الغالب رسمن واقفات يتأملن مناظر طبيعية ما عدا البعض منهن يلاحظ عليهم ارتداء ملابس صيد يتكئن على سياج خشبي أو بندقية صيد، على رؤوسهن قباعات ذات طرز وأنماط مختلفة، وفي بعض الأحيان نجد الرجال والنساء معا في بلاطات أخرى يتكئون على براميل في الشاطئ.

أما العناصر الحيوانية فهي متنوعة ومختلفة، منها البرية الأليفة مثل كلاب الصيد التي تعدوا وراء الطريدة مرافقة للصيادين، بالإضافة إلى الطيور والحيوانات الخرافية، حيث نجد أغلبها تمثل طيور الطاووس واللقلق وهي واقفة على أرجلها أو متأهبة للطيران فاتحة أجنحتها على أرضية طبيعية ترافق المناظر البرية والبحرية، تكتنفها في الغالب في أحد جوانبها أوراق أو فروع مورقة برية تتميز باستطالتها الشديدة، أو رسم بجع يسبح، بالإضافة إلى عناصر الطيور استعان الفنان بالعناصر الخرافية الموجودة في الموروث الصيني المتمثل في العنقاء، أو تمثل عنصر التنين بأربع قوائم من دون أجنحة بذيله الذي ينتهي بشكل رمح، كما جسد ثعبان يلتف حول شجرة طوله يساوي نفس طول الشجرة تقريبا.



الصورة رقم221: بلاطات خزفية ذات رسوم حيوانية(عن عيساوي)



الصورة رقم222: بلاطات خزفية ذات رسوم حيوانية(عن Couranjou)

المجموعة الثانية(أنظر الصورة رقم223-224): احتوت العديد من بلاطات هذه المجموعة على أوراق شديدة الاستطالة وسيقان متفرعة لنباتات برية متنوعة ومختلفة تتوسط البلاطات، أو رسمت شجيرات مجردة، أو نخيل بعراجينها، أو أزهار وورود عليها حشرات كاليعسوب أو الفراش، وفي الغالب نجد شجرة فردية تكتنف مختلف المواضيع الزخرفية على جميع البلاطات الخزفية.

أما البلاطات ذات المناظر المعمارية، فهي بدورها متنوعة ومختلفة، حيث رسمت فيها عمائر مدنية تمثل البيوت والقصور المنفردة تشكل الموضوع الزخرفي الرئيسي، مغطاة في الغالب بالقرميد، أو قلاع وحصون دائرية تنتهي بأسقف مخروطية مغطاة بالقرميد، تتخللها فتحات معقودة، رسمت في مناظر ريفية، أو تطل وتشرف على شاطئ البحر، على نفس الأرضية التي شاهدناها في المجموعة السابقة، وفي بعض الأحيان نجد الفنان قد استغنى عن الواجهة الخارجية لهذه المباني حتى يظهر لنا السلالم والتقسيم الداخلي لها.



الصورة رقم223: بلاطات خزفية ذات رسوم حيوانية(عن عيساوي)



الصورة رقم224: بلاطات خزفية ذات رسوم حيوانية(عن Couranjou)

المجموعة الثالثة(أنظر الصورة رقم225)**:** رسمت على بلاطات هذه المجموعة سفن وقوارب بحرية، فهي تمثل قوارب راسية على شواطئ البحر في مجموعات أو مفردة، أو مراكب وسفن تبحر في مياه البحر الهادئة، زودها الفنان بالحركة من خلال شكل أشرعها المنتفخة، ورایاتها التي ترفرف في وسط وآخر السفينة، ترافقها أحيانا طيور رسمت بشكل تجريدي على هيئة رقم "3" معكوسة نحو الأسفل، وقد أرفقت المواضيع بأرضية برية رملية، وحتى يعطيها الفنان نوعا من الواقعية أكسبها لون الشاطئ المعهود في الطبيعة المتمثل في الأصفر والبرتقالي.



الصورة رقم225: بلاطات خزفية ذات رسوم حيوانية(عن عيساوي)

ثالثا/ البلاطات الخزفية الهولندية:

1/ الخصائص العامة للبلاطات الهولندية:

يرجع إنتاج الخزف بهولندا إلى بداية القرن 16م، والواقع أن هولندا كانت تضم عددا ضخما من المراكز الصناعية التي توزعت عبر معظم واكبر المدن الرئيسية التي تعززت بعد معاهدة بريدة(B EADA) عام 1906م وتوحيد المناطق المتحررة عن اسبانيا تحت إطار سياسي واحد وهي جمهورية هولندا وزاد انتاجها لاسيما بعد استقرارها سياسيا واقتصاديا[1].

وتعتبر دلفت من أهم المراكز الصناعية وأكبرها بهولندا وأكثرها انتشارا بأوربا منذ القرن 10هـ/16م/ عندما لجأ إليها مهاجرون من أصل انجليزي واسباني، حيث أدخلوا معهم تقنياتهم ومهاراتهم في صناعة البلاطات الخزفية لدرجة أصبح الإنتاج الخزفي في هذه المدينة وفق الأسلوب الصناعي والزخرفي المتبع في ايطاليا، كما تأثرت الصناعة الخزفية بدلفت بتصاميم الصناعة الخزفية الشرقية من خزف البرسلين الصيني والياباني والذي اكتسب شهرة لا مثيل لها خلال القرن 17-18م وبلغ درجة كبيرة من المهارة والإتقان- مما جعل إنتاجهم ينشر بكامل أوربا، وما زادها ازدهار ورواجا ارتباطها بالتجارة البحرية، وأصبحت بذلك النموذج الأكثر تقليدا من طرف مصانع وخزافي هولندا خاصة وأوربا عامة، لدرجة انه في الكثير من الأحيان ما نجد تسمية خزف بعض هذه البلدان باسم خزف دلفت، حيث يصعب التمييز بين مختلف المراكز الصناعية، وذلك بسبب ما خضعت له من تأثير من جهة ،ومن جهة أخرى بسبب نسخ هذه المراكز لرسومات وتصميمات والعناصر الزخرفية التي شاعت على البلاطات المصنوعة بدلفت.

ومع مطلع القرن 18م ازداد الطلب على بلاطات مدينة دلفت. وتوجهت مصانعها نحو الإنتاج التجاري لتلبيتة حاجيات العامة، مما أدى إلى زيادة وتكثيف الإنتاج والتسريع فيه، لكن ذلك كله كان على حساب النوعية والقيمة الفنية للبلاطات الخزفية، وما زاد في التعجيل بانحدار وضعف هذه الصناعة بدلفت هو تخلي أصحاب الورش الحقيقيين للتجار وأصحاب رؤوس الأموال، حيث أصبحت المصانع تدار وفق ذوق الزبائن الجدد، وهو ما أدى إلى تناقص عدد المصانع، والتي كان عددها 28 في أوائل القرن 18 لينخفض عددها مع أواخر القرن إلى 10مصانع، وقدر عددها سنة 1807 بثمانية مصانع، ولم يبق منها سنة 1850م سوى مصنعين[2].

[1])- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص127.

[2])- نفسه، ص126-127.

والحقيقة أن الصناعة الخزفية بمدينة دلفت الهولندية مرت بثلاث مراحل اساسية نوردها فيما يلي:

- **المرحلة الأولى**(بين القرن 16 و أوائل القرن17) خضعت فيها للتأثيرات الايطالية وتميزت بألوانها الأصفر والأخضر والأرجواني والمنغنيزي والأزرق بدرجاته لدرجة يصعب فيها تميز البلاطات الايطالية عن الهولندية.

-**المرحلة الثانية** (القرن 17 ومنتصف القرن 18م) تميزت بسيادة الأزهار والصور والمناظر الريفية والمواضيع البحرية، كون الهولنديين شعب بحار شغوف بالمناظر البحرية لاسيما السفن الشراعية والمناظر المطلة على البحار والشواطئ، من السهل التعرف عليها وتحديدها على الرغم من اختلاف مواضعها إلا أننا لا نكاد نجد نموذجا متكررا وان كرر فهو يختلف في التفاصيل الدقيقة) وقد ساد فيها اللون الازرق.

-**المرحلة الأخيرة** تمتد إلى نهاية القرن 18، وقد تميزت بسيادة العناصر الزخرفية للمناظر الريفية والمواضيع المقتبسة من قصص الإنجيل، والتي تحصر داخل دوائر كبيرة وذات أركان متنوعة الزخارف، وتميزت باللون الأرجواني المنغنيزي بدرجاته[1].

ومن المراكز الصناعية المعروفة بهولندا مراكز روتردام التي تعود بدايتها إلى القرن 10هـ/16م، حيث تخصصت في صناعة البلاطات الخزفية ابتداء من القرن 17م، وكانت بلاطات هذا النوع مرسومة بالبنفسجي المتدرج على أرضية بيضاء تتبع في تنفيذ زخارفها على أسلوب عصر النهضة، إلا انه بعد القرن 17م دخلت التأثيرات الصينية واستعمل على بلاطاتها اللون المنغنيزي والبنفسجي والأزرق وأنتجت مجموعة كبيرة من البلاطات واللوحات المتأثرة بالمواضيع الدينية والمنحوتات[2].

وعموما فإن المراكز الصناعية بهولندا أنتجت بلاطات خزفية تميزت بتأثرها بمصانع دلفت، حيث قلدت فيها التصاميم والعناصر الزخرفية التي كانت تستعمل بهذه الأخيرة، إلى درجة التطابق والتماثل، مما يصعب من مهمة تحديد المركز الصناعي للبلاطات الخزفية الهولندية.

وهي بلاطات مربعة ومستطيلة، ذات أحجام ومقاسات مختلفة، وزخارف متنوعة، نسقت في شكل تكسيات وحشوات كاملة أو متبادلة مع تجميعات أخرى، عبارة عن بلاطات مفردة أو تجميعات

[1])- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص126-127.

[2])- نفسه، ص129.

من أربع بلاطات أو ستة أو تسعة، أو أكثر، تأخذ شكل الحشوات فيها شكلا مربعا، أو مستطيلا في هيئة شريط، تؤطرها في الغالب أشرطة من بلاطات أخرى، كما تنوعت من حيث أساليبها الصناعية وطرق زخرفتها.

2/ البلاطات الخزفية الهولندية بالجزائر:

تعتبر البلاطات الهولندية بالجزائر من بين أجمل البلاطات الخزفية التي زينت بها بعض عمائر الجزائر، والتي نجدها في كل من الدار الحمراء، ودار الصوف، ودار خداوج العمياء، وقصر حسن باشا، وقصر مصطفى باشا، وقصر الداي بالقلعة، وقصر جنان حسن داي، وقصر الباردو بالجزائر، في حين أمثلتها بمعالم قسنطينة نادرة حيث لا نجد منها غير أربعة تصاميم بقصر أحمد باي، وهي في عمومها ذات مقاسات متوسطة تقدر بـ13×13سم، وسمكها الرفيع الذي يتراوح بين 1و 2سم[1].

أ/ الدار الحمراء:

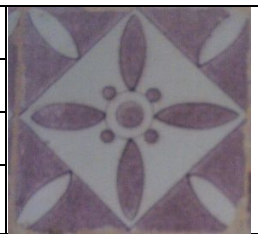
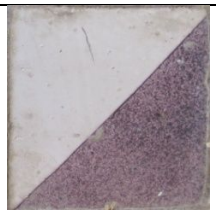
تضم الدار الحمراء أكبر عدد من البلاطات الخزفية الهولندية، وهي ذات زخارف متنوعة هندسية ونباتية أو شكلت من كليهما أو تتشكل من مناظر طبيعية وسفن شراعية، لهذا عملنا على تقسيم البلاطات في هذا المعلم إلى قسمين من حيث العناصر الزخرفية.

القسم الأول: تعتمد هذه المجموعة بالدرجة الأولى على العناصر والوحدات الهندسية في زخرفتها، فهي في الغالب خالية من الزخارف أو شكلت من أشرطة هندسية أو عناصر نجمية، يمكن تصنيفها إلى المجموعات التالية:

المجموعة الأولى(البطاقة رقم304-309 الشكل رقم 64 و- ز): بلاطات مفردة خالية من الزخارف لونت باللون البنفسجي أو قسمت إلى قسمين على هيئة مثلث، تشبه البلاطات التونسية التي تعرف بجناح الخطيفة، أو نفذ عليها مربع قائم على زواياه باللون الأبيض، بينما باقي أجزاء البلاطة فتم تلوينها باللون البنفسجي، أو تتوسط المربع زهرة شديدة التحوير، أو زخرفت البلاطة بأشرطة على هيئة مربع رؤوسه احتوت على زخرفة الميمات، والأركان الأربعة للبلاطة زخرفت بأرباع دوائر مفصصة، وفي بلاطة أخرى تم تقسيمها إلى أربع مثلثات يتوسط نقطة التقائها زهرة رباعية البتلات شديدة التحوير لتتصل بأنصافها في منتصف أضلاع البلاطة، وتوجد نماذج هذه

[1])- عيساوي(فاطمة الزهرة)، المرجع السابق، ص23.

لمجموعة في معالم أخرى بمدينة الجزائر على غرار قصر الداي بالقلعة، قصر مصطفى باشا ودار الصوف، وقصر أحمد باي بقسنطينة.

البطاقة	304		البطاقة	305	
المعلم	قصر احمد باي		المعلم	الدار الحمراء	
الطول	13 سم		الطول	13سم	
العرض	13 سم		العرض	13 سم	
البطاقة	306		البطاقة	307	
المعلم	الدار الحمراء		المعلم	الدار الحمراء	
الطول	13 سم		الطول	13 سم	
العرض	13 سم		العرض	13 سم	
البطاقة	308		البطاقة	309	
المعلم	الدار الحمراء		المعلم	الدار الحمراء	
الطول			الطول		
العرض			العرض		

المجموعة الثانية(البطاقة رقم 310–313 الشكل رقم64--): منها ما نفذ على بلاطات مفردة، وأخرى على تجميعة من أربع بلاطات، قوام زخارفها نجمة ثمانية مركزية يحصرها مضلع غير منتظم صليبي الشكل أضلاعه الأربعة مقوسة نحو الداخل، تتوسط هذه التقويسات أنصاف النجمة المركزية، وفي الأركان الأربعة للبلاطة أرباع النجمعة المذكورة، أو نفذت على تجميعة تتوسطها دائرة تحيطها نجمة ثمانية يتصل بها في منتصف أضلاع التجميعة دائرة مركبة، أما أركان البلاطة فزخرفت بزهرة ثمانية البتلات تكتمل مع البلاطات الأخرى لتشكل موضوعا زخرفيا آخرا، وقد لونت هذه المجموعة إما باللون البنفسجي أو الأزرق الكوبالتي، توجد نماذج منها في قصر الداي بالقلعة وقصر مصطفى باشا ودار الصوف، وقصر حسن باشا بمدينة الجزائر.

البطاقة	310		البطاقة	311	
المعلم	الدار الحمراء		المعلم	الدار الحمراء	
الطول	13,5سم		الطول	13,5سم	
العرض	13,5سم		العرض	13,5سم	
البطاقة	312		البطاقة	313	
المعلم	الدار الحمراء		المعلم	الدار الحمراء	
المعلم	الدار الحمراء		المعلم	الدار الحمراء	
الطول	13,5سم		الطول	13,5سم	

القسم الثاني: تعتمد بلاطات هذا القسم على الزخارف النباتية في تشكيل مختلف تصاميمها الفنية والزخرفية، المتأثرة بطراز الباروك والركوكو، وقد استخدم في تلوينها اللون الأزرق والبنفسجي، وفي بعض الأحيان يشتركان مع بعضهما البعض، وهي تشتمل على العديد من التصاميم المتشابهة مع بعض الاختلافات التفصيلية الدقيقة، يمكن تصنيفها إلى ست مجموعات كما يلي:

المجموعة الأولى(البطاقة رقم 314–316 الشكل رقم64–): تجميعات من أربع بلاطات، قوام زخارفها زهرة الأكانتس رباعية البتلات تفصل بينها بالتناوب مراوح نخيلية، بينما الأركان الأربعة للتجميعة جاءت خالية من الزخرفة، أو زخرفت بزهرة الأكانتس، وهي منفذة إما باللون الأزرق أو البنفسجي.

البطاقة	314
المعلم	قصر احمد باي
الطول	13
العرض	13



البطاقة	315	البطاقة	316
المعلم	الدار الحمراء	المعلم	الدار الحمراء
الطول	13,5سم	الطول	13,5سم
العرض	13,5سم	العرض	13,5سم





المجموعة الثانية(البطاقة رقم 317–319): عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات، قوام زخارفها دائرة مركزية ينموا منها في كل بلاطة فرعان رفيعان ينتهي كل منهما بورقة مسننة طويلة، ثم يتقاطع الفرعان فيما بينهما، أما الأركان الأربعة فزخرفت بزخارف نباتية شديدة التحوير على هيئة ورقتين تتوسطهما زهرة تتجه نحو الأوراق المتقاطعة السابقة الذكر، وقد استخدم في رسم هذه المجموعة اللون الأبيض، بينما الأرضية جاءت إما بنفسجية أو زرقاء، وفي تصاميم أخرى استخدمت الألوان الثلاثة.

البطاقة	317	البطاقة	318
المعلم	الدار الحمراء	المعلم	الدار الحمراء
الطول	13,5سم	الطول	13,5سم
العرض	13,5سم	العرض	13,5سم





البطاقة	319
المعلم	الدار الحمراء
الطول	13,5سم
العرض	13,5سم



المجموعة الثالثة(البطاقة رقم 320–325 الشكل رقم64–): وهي تتشكل من ثلاثة تصاميم عبارة عن تجميعات رباعية، قوام زخارفها زهرة الأكانتس الرباعية، أو زهرة ثمانية لوزية البتلات، يتوسط منتصف أضلاع التجميعة أنصاف زهرة بتلاتها تتشكل من أنصاف أوراق الأكانتس تتناوب مع أغصان أوراق الغار، ينموا من كل واحد منها فروع رفيعة تتقاطع فيما بينها، وتنتهي في واحد منها بزهرة قرنفل، والآخر بزهرة اللاله ذات بتلات متعددة بسيطة، أو زخرفت بقشور السمك، يعلوا الأزهار زخرفة على هيئة قلب في بعض النماذج، بينما يخلوا في نماذج أخرى، الأركان الأربعة زخرفت بأوراق ثلاثية لورقة الأكانتس تتخللها ثلاث نقاط، وفي تصميم آخر عوضت بمراوح نخيلية مركبة، وقد لونت الزخارف باللون الأبيض على أرضية زرقاء، أو على أرضية لونت باللون البنفسجي، أو العكس، أو تشترك الألوان الثلاثة في تنفيذ تصميم واحد.

البطاقة	320		البطاقة	321	
المعلم	الدار الحمراء		المعلم	الدار الحمراء	
الطول	13,5سم		الطول	13,5سم	
العرض	13,5سم		العرض	13,5سم	

البطاقة	322		البطاقة	323	
المعلم	الدار الحمراء		المعلم	دار الصوف	
الطول	13,5سم		الطول	13,5سم	
العرض	13,5سم		العرض	13,5سم	

البطاقة	324		البطاقة	325	
المعلم	الدار الحمراء		المعلم	الدار الحمراء	
الطول	13,5سم		الطول	13,5سم	
العرض	13,5سم		العرض	13,5سم	

المجموعة الرابعة(البطاقة رقم 326–329 الشكل رقم64): عبارة عن تجميعات من أربع بلاطات، قوام زخارفها عناصر هندسية نباتية شديدة التحوير، تتألف من زهرة مركزية مركبة، تأخذ أربع من بتلاتها شكلا لوزيا تتناوب مع زوجين من المراوح النخيلية، تتوسطها زهرة شديدة التحوير، يحيط العنصر المركزي دوائر مفصصة، ثم يحيطها مرة أخرى شكل مضلع غير منتظم على هيئة دونتال مخرم، زخرفت الأركان الأربعة بأرباع زهرة محصورة داخل دوائر مركبة، الخارجية منها مفصصة تتخلل فصوصها زخرفة شديدة التحوير، وقد زخرف منتصف أضلاع التجميعة بأنصاف زهرة رباعية البتلات تكتمل في البلاطات المجاورة، وقد تلاعب الفنان بألوان التصاميم، فاستخدم

البنفسجي على أرضية بيضاء، أو لونت الزخارف بالأبيض والأزرق على أرضية بنفسجية، أو لونت الزخارف بالبنفسجي والأزرق على أرضية بيضاء، ونجد لها أمثلة في عدة عمائر منها قصر الداي بالقلعة وقصر مصطفى باشا وقصر حسن باشا وقصر أحمد باشا، ودار الصوف.

البطاقة	326		البطاقة	327	
المعلم	الدار الحمراء		المعلم	الدار الحمراء	
الطول	13,5سم		الطول	13,5سم	
العرض	13,5سم		العرض	13,5سم	

البطاقة	328		البطاقة	329	
المعلم	الدار الحمراء		المعلم	الدار الحمراء	
الطول	13,5سم		الطول	13,5سم	
العرض	13,5سم		العرض	13,5سم	

المجموعة الخامسة(البطاقة رقم 330-332): تجميعات من أربع بلاطات تتوسطها زهرة الأكانتس ثمانية البتلات، تتصل وتلتف بأربع بتلات منها بزوجين من الأوراق التي تشبه أوراق العطر، تتفرع منها فروع تتصل ببعضها وتحصر بينها ثمرة البلوط، غطيت الأركان الأربعة ومنتصف أضلاع التجميعة بأزهار الأكانتس المحورة والتي تكتمل مع التجميعات الأخرى، وقد تختفي ثمرة البلوط في بعض النماذج، لونت الزخارف بالأبيض على أرضية زرقاء أو على أرضية بنفسجية، نجد لها نماذج في معالم أخرى بكل من قصر الداي بالقلعة ودار الصوف وقصر مصطفى باشا وقصر احمد باشا.

البطاقة	330		البطاقة	331	
المعلم	الدار الحمراء		المعلم	قصر الداي	
الطول	13,5سم		الطول	13,5سم	
العرض	13,5سم		العرض	13,5سم	

البطاقة	332	
المعلم	الدار الحمراء	
الطول	13,5سم	
العرض	13,5سم	

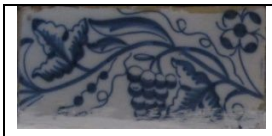
المجموعة السادسة(البطاقة رقم 333-334 الشكل رقم64 -): تجميعة من أربع بلاطات، قوام زخارفها مربع مركزي تحيط به نجمة رباعية مركبة، زخرفت نقطة التقاء النجمة بزخرفة تشبه

القواقع المحورة، الجزء العلوي منها على هيئة قوس السهام، أو جاءت مدببة تتوجها زهيرات ثلاثية أو زهرة شديدة التحوير، تنموا من أركان منتصف أضلاع التجميعة فروع مورقة تنتهي بالقرنفل، وفي تجميعة أخرى عوضت النجمة بزهرة مركبة ثمانية لوزية البتلات[1]، استخدم الفنان في تشكيل زخارفها اللون البنفسجي على أرضية بيضاء، أو الأزرق على أرضية بيضاء في نماذج أخرى، أمثلتها نجدها أيضا في قصر الداي بالقلعة ودار الصوف وقصر مصطفى باشا.

البطاقة	333		البطاقة	334	
المعلم	الدار الحمراء		المعلم	الدار الحمراء	
الطول	13,5سم		الطول	13,5سم	
العرض	13,5سم		العرض	13,5سم	

المجموعة السابعة(البطاقة رقم 335-338): بلاطات مربعة أو مستطيلة الشكل استخدمت في الغالب لتأطير اللوحات والتجميعات، قوام زخرفها فروع رفيعة أو غليظة تسير بأسلوب أفعواني الحركة، تتخللها أوراق ثلاثية، وأخرى بسيطة، وأزهار رباعية وعناقيد العنب، وفي نموذج آخر تتخللها أوراق بسيطة لوزية، وأزهار اللاله وعود الصليب، لونت باللون البنفسجي أو اللون الأزرق على أرضية بيضاء، نجد أمثلتها تتكرر في دار الصوف والقلعة ومصطفى باشا وقصر جنان حسن .

البطاقة	335		البطاقة	336	
المعلم	الدار الحمراء		المعلم	الدار الحمراء	
الطول	13,5سم		الطول	13,5سم	
العرض	13,5سم		العرض	13,5سم	

البطاقة	337		البطاقة	338	
المعلم	الدار الحمراء		المعلم	الدار الحمراء	
الطول	13,5سم		الطول	13,5سم	
العرض	6سم		العرض	6سم	

/ دار الصوف:

يوجد بدار الصوف بلاطات متعددة تتشابه كثيرا وتتطابق في بعضها مع المجموعات السابقة الذكر، وهي إما بلاطات مفردة أو تجميعات من أربع بلاطات، أو على شكل لوحات فنية، نوردها في ما يلي:

[1])- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص575 200.

التصميم الأول(البطاقة رقم 339–340): تجميعة من أربع بلاطات قوام زخارفها زهرة مركبة مفصصة تحيط بها أوراق الأكانتس المحورة، زينت أركان البلاطات الأربعة بشكل مضلع غير منتظم غطي بخطوط متقاطعة مشكلة مربعات صغيرة، على جانبيه عنصر أقواس السهام وأنصافها، تتصل من الأعلى بعنصر أقواس السهام آخر تتوجه ورقة الأكانتس، والعناصر كلها متصلة ببعضها البعض تشكل زخرفة على هيئة محارة شديدة التحوير، وقد لونت الزخارف باللون البنفسجي على أرضية بيضاء، نجد أمثلته في كل من قصر الداي.

البطاقة	339		البطاقة	340	
المعلم	دار الصوف		المعلم	قصر الداي	
الطول	13,5سم		الطول	13,5سم	
العرض	13,5سم		العرض	13,5سم	

التصميم الثاني(البطاقة رقم 341): تجميعة من أربع بلاطات، قوام زخارفها زهرة مركزية متعددة البتلات محصورة داخل مربع قائم على زواياه تتوج أركانه ومنتصف أضلاعه أزهار كأسية، يحيط بها عنصر أقواس السهام متصلة ببعضها البعض مشكلة مربعا قائما على رؤوسه، وقد زخرفت المساحة المربعة بخطوط مستقيمة أفقية وعمودية بالتناوب مشكلا مربعات متداخلة، أما الأركان الأربعة للتجميعة فتزخرفها عناصر نباتية قوام زخارفها زهرة مركزية مركبة شديدة التحوير تنموا على جانبيها فروع رفيعة تتخللها أوراق لوزية وأزهار مركبة لوزية البتلات خماسية وسداسية، استخدم اللون البنفسجي في رسم العناصر والوحدات الزخرفية على أرضية بيضاء، ونجد لها أمثلة في القلعة.

البطاقة	341	
المعلم	دار الصوف	
الطول	13,5سم	
العرض	13,5سم	

التصميم الثالث(البطاقة رقم 342): عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات قوامها زهرة رباعية مركزية، تتشكل من أوراق الأكانتس تنموا منها مراوح نخيلية يحيط بها مضلع غير منتظم على هيئة دانتال غير منتظم زواياه الأربعة تتوسط منتصف أضلاع التجميعة تنموا من أضلاعه مراوح نخيلية مركبة تتجه نحو الأركان الربعة للتصميم، لونت العناصر بالأبيض على أرضية بنفسجية.

البطاقة	342	
المعلم	دار الصوف	
الطول	13,5سم	
العرض	13,5سم	

التصميم الرابع(البطاقة رقم 343): قوام زخارفه سلة ينموا منها فرعان مورقان يتجهان بشكل متعاكس، تتوسطهما زهرة اللاله التي تنمو منها باقة من الأزهار المتنوعة والمختلفة شديدة التحوير، وقد استخدم الفنان في تشكيل اللون الأزرق على أرضية بيضاء.



البطاقة	343
المعلم	دار الصوف
الطول	13,5سم
العرض	13,5سم

التصميم الخامس(البطاقة رقم 344 الشكل رقم 65-): عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات، قوام زخارفها نجمة مركزية تحيط بها عناصر نباتية مشكلة زهرة ثمانية البتلات، تنموا منها أنصاف أوراق شديدة التحوير تتقاطع فيما بينها ذات نهاية حلزونية يقف على نهاية أحد منها عصفور، ، وبأركان البلاطة الأربعة نجد زهرة ثمانية البتلات، وقد لونت العناصر باللون الأبيض على أرضية زرقاء، وفي نموذج اخر يختفي العصفور والعنصر المركزي.



البطاقة	344
المعلم	دار الصوف
الطول	13,5سم
العرض	13,5سم

التصميم السادس(البطاقة رقم 345-346): بلاطة مفردة قوام زخارفها دوائر أو مضلعات ثمانية، تحصر بداخلها مواضيع مختلفة، قوامها مناظر ريفية ترافقها القلاع والحصون، وجسور وقناطر، أو طواحين بمختلف أنواعها مجاورة للحقول أو المزارع، أو الأنهار وشواطئ البحار، أو تمثل مناظر المزارع والحقول يعمل الفلاحون على حرثها وبذرها، خلفيتها تتشكل من مساكن وأكواخ ذات أسقف جملونية قرميدية، أو حصرت بداخلها قوارب ومراكب أو سفن شراعية على شواطئ البحر، أو مبحرة في عبابه تتلاطمها الأمواج والرياح، وفي مجموعة أخرى نفذت عليها آبار على ربوة زينت خلفيتها بسفن شراعية.

وبلاطات أخرى نجد بها عناصر حيوانية وآدمية، فأما بالنسبة للحيوانية نذكر من بينها منظر لحصان يجر عربة، أو إوز يسبح، أو على أهبة الطيران، بينما الزخارف الآدمية تظهر في بلاطات تصور لمناظر ريفية تتضمن رسوم رجال ونساء يشتغلون في الزراعة والحرث، أو جالسون على الشاطئ يصطادون السمك، يحملون في الغالب صنارة الصيد، وهم يرتدون ملابس أوربية، لم يهتم الفنان بإبراز ملامح الوجه.

وقد زخرفت الأركان الأربعة في هذه المجموعة بأزهار رباعية شديدة التحوير أو بأزهار القرنفل القريبة من شكلها الطبيعي، استخدم الفنان في تنفيذ تصاميمها اللون البنفسجي في رسم الزخارف على أرضية بيضاء بالنسبة للمواضيع المحصورة داخل دوائر، اما البلاطات ذات الزخارف المحصورة داخل الشكل الثماني الأضلاع فقد رسمت باللون الأزرق على أرضية بيضاء.

البطاقة	345		البطاقة	346	
المعلم	الصوف		المعلم	الصوف	
الطول	13		الطول	13	
العرض	13		العرض	13	

ولهذه المجموعات نماذج تتكرر في بعض العمائر منها دار خداوج العمياء وقصر جنان حسن داي، وقصر الباردو، غير أن هناك اختلافات بسيطة بينها، حيث جاءت بلاطات قصر خداوج العمياء وقصر جنان حسن داي تضم دائرة مركزية تلامس أطراف البلاطة، رسم بداخلها سفينة شراعية يتغير شكلها من بلاطة إلى أخرى، وأحيانا وجدت مناظر ريفية مماثلة لمناظر بلاطات دار الصوف، كما تختلف بلاطات دار خداوج العمياء عن بلاطات دار الصوف في الزخارف التي تشغل أركان البلاطة والمشكلة من زهرة القرنفل، وهو نفس العنصر الذي نجده يتكرر على بعض بلاطات قصر جنان حسن داي، في حين تشترك بلاطات أخرى في نفس العنصر الموجود على بلاطات دار الصوف، كما نفذت بلاطات دار خداوج العمياء بلونين، بلاطات ذات لون أزرق وأخرى ذات لون بنفسجي على أرضية بيضاء، أما بالنسبة لقصر الباردو فهو يضم بلاطة واحدة مفردة مماثلة لبلاطات دار الصوف ولا تختلف عنها إلا في كون زخارفها ملونة باللون الأزرق على أرضية بيضاء(البطاقة رقم 347).

البطاقة	347		
المعلم	دار خداوج العمياء		
الطول	13		
العرض	13		

ومن البلاطات التي تتميز بها دار الصوف عن المعالم الأخرى بلاطات على شكل لوحات تتخلل الجانب الأيمن والأيسر من أواوين الطابق العلوي، تميزت بالأسلوب الأوربي المتأثر بطراز عصر النهضة الذي عمل على إحياء الزخارف الكلاسيكية، وهي تضم ثلاث لوحات، واحدة منها يكتمل الموضوع وهي المنفذة على بلاطات وخارفها منفذة باللون الأزرق، في حين جاءت اللوحات المنفذة على البلاطات ذات الزخارف الملونة بالبنفسجي التي نجدها في سقيفة الدار فالمنظر فيها غير مكتمل، كما أن بلاطتها تتداخل فيما بينها بعد أن أعيد تركيبها بطريقة عشوائية.

اللوحة الأولى(البطاقة رقم 348–349، الشكل رقم 65—): نجد له نماذج بالسقيفة وهو يتشكل من عمودين مزدوجين بدنهما لولبي، وقاعدة مركبة، السفلي منها مستطيل، يزخرفها عقد على هيئة مدخل تقف في صدره امرأة شابة في مقتبل العمر على جانبيها يقف صبيان وتحمل آخر على ذراعها اليمنى وهم من غير ملابس، وفي القاعدة الثانية من العمود توجد ساحرة تحمل في يدها اليسرى صليب كبير الحجم وعلى يدها اليمنى يقف طائر البوم، وكل منهما ترتدي ثوب فضفاض عريض وطويل وطيات متعددة، يعلوا هذا الجزء ثلاث حلقات دائرية يقوم عليها بدن لولبي يلتف حوله مع التفافه ساق مورق تتساقط منه تشكيلة من الأزهار المحورة والفواكه والثمار كالعنب والاجاص، وقد تخللت هذه الأوراق ملائكة ذات شعور قصيرة أو طويلة وبملامح رجولية، رسمهم الفنان بوضعيات مختلفة إما جالسين أو مسترخين على بطونهم أو يتسلقون الشجرة، على تشكيلة من الثمار، ينتهي بدن العمود بتيجان مركبة، حيث جمع الفنان بين أوراق الأكانتس وعنصر الحلزونات يعلوه جزء أسطواني ينتهي بعنصر البيضة والرمح، تتوجه وسادة، وقد رسمت الزخارف بالأزرق على أرضية بيضاء.

البطاقة	348	المعلم	دار الصوف	طول البلاطة	13,5سم	عرض البلاطة	13,5سم





البطاقة	349
المعلم	دار الصوف
الطول	13,5سم
العرض	13,5سم

اللوحة الثانية(البطاقة رقم 350): لا تختلف عن النموذج السابق إلا أن الساحرة التي تحمل الصليب عوضت بساحرة أخرى تحمل رمحا طويلا ترتكز عليه، وبجوار الرمح على الأرضية يقف بوم ريشه منتفخ، وفي هذه الصورة تعتلي الساحرة قبة بريشة، كما أن ملامح الملائكة الرجولية أصبحت طفولية، واللوحة هنا لونت بالبنفسجي بدلا من اللون الأزرق.

البطاقة	350
المعلم	دار الصوف
الطول	13,5سم
العرض	13,5سم



اللوحة الثالثة(البطاقة رقم 351): تشبه اللوحات السابقة ولا يختلف موضوعها عنها إلا في بعض التفاصيل، حيث احتوى العقد الموجود في القاعدة الأولى على صورة لملك يحمل صولجانا على رأسه تاج، بينما العقد المجاور له رسم فيه كلب ينظر إلى الجانب الأيمن برقبته حلقة، بالإضافة إلى اختفاء الأزهار والفواكه والثمار على الساق الذي يلتف حلو البدن اللولبي، مع تغير نوع الأوراق التي أصبحت تشبه أوراق الغار، وقد استخدم الفنان في تنفيذ زخارف هذه اللوحة اللون البنفسجي على أرضية بيضاء.

البطاقة	351
المعلم	دار الصوف
الطول	13,5سم
العرض	13,5سم





اللوحة الرابعة(البطاقة رقم 352): تختلف هذه اللوحة عن تصاميم اللوحات السابقة، بحيث تتشكل من عنصر المزهريات أو الإصيصات المزخرفة، موضوعة على طاولة بداخلها تبرز تشكيلة من السيقان المورقة والمزهرة، تحيط بها مجموعة من الحشرات كالفراش والذباب واليعسوب والنحل، والمنظر بكامله محصور بين أنصاف أوراق شديدة التحوير على هيئة إطار، وقد لونت زخارفها باللون الأزرق على أرضية بيضاء، ويتكرر هذا النوع من اللوحات في سقيفة قصر مصطفى باشا،

وهي تختلف من لوحة إلى أخرى في التفاصيل الدقيقة، ويبدو أن الفنان اعتمد على قدراته ومواهبه في تنفيذ اللوحات ولم يستخدم التصاميم المسبقة الرسمة، كما أن البعض من هذه اللوات ضمت إمضاء الفنان الرسام يحمل إسم (J.M) V. M (J.M)، وأحيانا يكتب إسم الفنان كاملا (Je V M k).

البطاقة	352
المعلم	دار الصوف
الطول	13,5سم
العرض	13,5سم



/ قصر مصطفى باشا:

يضم قصر مصطفى باشا بلاطات هولندية ذات تصاميم عديدة إلا أن اغلبها تم التطرق إليه في النماذج السابقة، ويبقى تصميم واحد نجده يزين سقيفة القصر يتميز من حيث طريقة التنفيذ وإن كانت الفكرة واحدة شبيهة مع بلاطات كنا رأيناها في دار الصوف، وهي عبارة عن بلاطات مفردة، قوام زخارفها عنصر مركزي مشكل من سفينة شراعية تختلف وضعياتها وطرق تجسيدها من بلاطة إلى أخرى تحمل رايات هولندية، وهي منفذة باللون البنفسجي على أرضية بيضاء(البطاقة رقم 353).

البطاقة	353
المعلم	قصر مصطفى باشا
الطول	12,5سم
العرض	12,5سم



/ قصر جنان حسن داي:

يضم قصر جنان حسن داي تشكيلة من البلاطات الخزفية الهولندية سبق الإشارة إلى معظمها في معالم أخرى، فيما عدا لوحات خزفية متكررة تعد من أجمل اللوحات الخزفية بالجزائر، نجد لها أمثلة أيضا في قصر حسن باشا وقصر مصطفى باشا وقلعة مدينة الجزائر، غير أنها في هذه المعالم لا تكتمل صورتها بشكل كلي فيما عدا قصر حسن باشا،وهي تتشكل من أربعة وعشرين بلاطة رصت في صفين عموديين يبدأ الموضوع الزخرفي بذكر طاووس ناشر ذيله، تعلوه شجرة عنب تتفرع عنها أوراق وعناقيد العنب، يقف بين أغصانها طاووس نفذ بوضعيات مختلفة من بلاطة إلى أخرى، فهو يتجه تارة إلى اليمن وتارة إلى اليسار بشكل متناوب، ذيله متساقطة إلى الأسفل، أو متصاعدة نحو الأعلى، يتخلل الموضوع عصافير طائرة لونت الزخارف باللون الزرق على ارضية بيضاء، بينما نجدها في قصر حسن باشا منفذة على بلاطات ذات لون بنفسجي على أرضية بيضاء(البطاقة رقم 354(الشكل رقم65-).

البطاقة	354	المعلم	قصر جنان حسن داي	طول البلاطة	13سم	عرض البلاطة	13سم
							

هـ/ قصر الداي:

يحتوي قصر الداي بقلعة مدينة الجزائر على تشكيلة كبيرة من البلاطات الخزفية الهولندية ذات اللون البنفسجي والأزرق لمواضيع مختلفة، من أهمها:

المجموعة الأولى(البطاقة رقم 355): نجد اغلب بلاطات هذه المجموعة في غرف الجناح الخاص بالداي، وهي لا تختلف عن المجموعات الموجودة بدار الصوف من حيث طريقة تنفيذ المواضيع أو الأسلوب المستخدم، إلا أنها ترجع إلى فترة مختلفة عنها، والشيء الأكيد أنها من ورشة مختلفة، قوام زخارفها مناظر ريفية لمنازل مفردة ذات طابق واحد أو متعددة الطوابق أو حصون وقلاع زود معظمها بمداخن يخرج منها الدخان، وعلى جانبي هذه المنشآت أو في جانب منهما نجد في الغالب شجرة أو شجرتين على الأكثر، والمواضيع نفذت على أرضية اتخذت شكل سحابة، زخرفت الأركان الأربعة بالأزهار الرباعية المحورة التي اعتدنا ظهورها على هذا النوع من البلاطات.

رقم البطاقة	355	المعلم:	قصر الداي	الطول	13 سم	العرض	13 سم



المجموعة الثانية: تختلف تصاميم هذه المجموعة عن بلاطات المجموعة السابقة، فقوام زخارفها عناصر نباتية على بلاطات مفردة أو تجميعة من اربع بلاطات، وهي على عدة نماذج:

التصميم الأول(البطاقة رقم 356): تجميعة من أربع بلاطات قوام زخارفها نجمة ثمانية غطت رؤوسها أرواق الأكانتس وأنصافها بالتناوب، تتفرع عن أنصافها زهرة سباعية البتلات، وفي منتصف أضلاع التجميعة توجد زهرة ذات ثلاث بتلات لوزية تنموا منها مراوح نخيلية نفذت بالأسلوب الأوربي، أما أركان التجميعة فهي مزخرفة بأرباع زهرة تكتمل بالبلاطات الأخرى، تنموا منها باتجاه المركز أروراق تشبه الأوراق التي تنموا وتحيط بالنجمة المركزية إلا أنها نفذت بأسلوب مغاير، وقد استخدم الفنان اللون البيض في تلوين العناصر والبنفسجي كأرضية للموضوع الزخرفي.

البطاقة	356
المعلم	قصر الداي
الطول	13سم
العرض	13سم



التصميم الثاني(البطاقة رقم 357): عبارة عن بلاطة مفردة قوام زخارفها زهرة الكانتس محصورة داخل مربع، أركانه الأربعة على هيئة فص مدبب، استخدم الفنان اللون الأبيض لرسم الزهرة والبنفسجي كأرضية.

البطاقة	357
المعلم	قصر الداي
الطول	13سم
العرض	13سم



التصميم الثالث(البطاقة رقم 358–359): عبارة عن بلاطة مفردة قوام زخارفها زهرة مركزية شديدة التحوير تنموا منها أربع فروع اثنان منها تبرز منها أزهار اللاله بينما الفرعان الآخران ينتهيان بأزهار القرنفل، وهي منفذة بالتناوب، تفصل بينهما فروع مورقة شديدة التحوير، وقد زينت الأركان الربعة بخطوط تنموا منها أوراق شديدة التحوير تتوسطها فروع رفيعة حلزونية، يكتمل الموضوع في التجميعات المجاورة ليشكل تصميما مخالفا تماما، بحيث يصبح المركز في شكل مربع مركب متداخل، وهي ملونة باللون البنفسجي على أرضية بيضاء.

البطاقة	358	البطاقة	359
المعلم	قصر الداي	المعلم	قصر الداي
الطول	13سم	الطول	13سم
العرض	13سم	العرض	13سم





التصميم الرابع(البطاقة رقم 360): عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات، تتشكل زخارفها من مضلع غير منتظم نفذ بعنصر أنصاف أقواس السهام، حيث يتوسط كل بلاطة شكل على هيئة محارة يبرز منها أنصاف أوراق تتفرعان في اتجاهين مختلفين، تتوسطهما ورقة الأكانتس الثلاثية، وقد نفذت الزخارف بأسلوب هندسي ولونت باللون الأبيض على أرضية بنفسجية.

البطاقة	360
المعلم	قصر الداي
الطول	13سم
العرض	13سم



التصميم الخامس(البطاقة رقم 361): عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات قوام زخارفها عناصر هندسية ونباتية تتشكل من زخرفة على هيئة أربعة قلوب بداخلها فروع مورقة تنتهي بأزهار القرنفل وعرف الديك، زخرف منتصف أضلاع التجميعة بأوراق مفصصة شديدة التحوير على هيئة زهيرات، أما الأركان الأربعة فتتشكل من أرباع زهرة رباعية البتلات تكتمل بالبلاطات المجاورة، تنموا بين بتلاتها فروع مركبة مورقة على هيئة رمح، تبرز منها هي الأخرى فروع مورقة ومزهرة، وهي منفذة باللون الأبيض على أرضية بنفسجية داكنة.

البطاقة	361
المعلم	قصر الداي
الطول	13سم
العرض	13سم



التصميم السادس(البطاقة رقم 362): عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات زخارفها تتشكل من دائرة مركزية تتوسطها زهرة شديدة التحوير يحيط بالدائرة أرباع أوراق الأكانتس وأنصافها، غطت أركان التجميعة أرباع زهرة يحيطها شكل مضلع تتشكل تضليعاته من محارة منفذة بعناصر نباتية أقرب إلى أوراق الأكانتس، رسمت العناصر باللون البنفسجي على أرضية بيضاء أو العكس في بلاطات أخرى.

البطاقة	362
المعلم	قصر الداي
الطول	13سم
العرض	13سم



التصميم السابع(البطاقة رقم 363 الشكل رقم65–): عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات قوامها زهرة مركبة ثمانية لوزية البتلات، ينموا من منتصف أضلاع التصميم والأركان الأربعة فروع لأزهار القرنفل وبراعمها تتجه نحو مركز التجميعة، وهي منفذة باللون البنفسجي على أرضية بيضاء، علما بان هذا النوع يتكرر في كل من قصر مصطفى باشا ودار الصوف إلا أنه نفذ باللون الأزرق.

البطاقة	363
المعلم	قصر الداي
الطول	13سم
العرض	13سم



التصميم الثامن(البطاقة رقم 364): عبارة عن تجميعة رباعية، زخارفها تتشكل من دائرة مفصصة مركبة على هيئة دانتيلا، يحيطها شكل مضلع غير منتظم زخرف بعناصر متنوعة منها المراوح النخيلية وشبكة المعينات يبرز من المضلع باتجاه الأركان شجيرة صغيرة شديدة التحوير تبرز منها فروع رفيعة وأوراق وزهيرات شديدة التحوير، زخرفت أركان التجميعة بنجمة ثمانية بينما منتصف أضلاع التصميم زخرف بأرباع العنصر المركزي مع اختلاف في الألوان في تنفيذهما، وقد استخدم الفنان اللون البنفسجي والأبيض في تنفيذ الوحدات الزخرفية.

البطاقة	364	
المعلم	قصر الداي	
الطول	13سم	
العرض	13سم	

التصميم التاسع: ينفرد قصر الداي بهذا التصميم دون سواه من المعالم، وهو يتشكل من بلاطتين قوامه زهرة سداسية البتلات تنموا منها فروع لأوراق الأكانتس، نفذت في تصميمين، الأول(البطاقة رقم365) تميزت أوراقه بتفتحها وكبر حجمها، بينما الثاني(البطاقة رقم366) جاءت أوراقه على هيئة أنصاف نهايتها معقوفة حلزونية، لونت العناصر باللون الأبيض على أرضية زرقاء، ويبدو أن هذا التصميم قد استخدم كشريط وإطار زخرفي يحيط باللوحات أو الحشوات الرباعية أو غيرها.

البطاقة	365		البطاقة	366	
المعلم	دار الصوف		المعلم	دار الصوف	
الطول	13سم		الطول	13سم	
العرض	13سم		العرض	13سم	

التصميم العاشر(البطاقة رقم 367-368): عبارة عن تجميعة رباعية، زخارفها تتشكل من زهرة الأكانتس رباعية محصورة داخل مضلع ثماني، تنموا من أركانه فروع تنتهي بأزهار عرف الديك تتخللها أوراق تشبه أوراق الأكانتس المحورة بينما الأضلاع الربعة للمضلع تبرز منه أوراق شديدة التحوير، زخرفت الأركان الأربعة بزهرة الأكانتس السداسية، وقد لونت الزخارف باللون الأبيض على أرضية زرقاء، بينما في النموذج الذي نجده في الدار الحمراء نفذت الزخارف على أرضية بنفسجية، كما يتكرر هذا التصميم في دار الصوف وقصر مصطفى باشا.

البطاقة	367		البطاقة	368	
المعلم	الدار الحمراء		المعلم	قصر الداي	
الطول	13سم		الطول	13سم	
العرض	13سم		العرض	13سم	

/ قصر الباردو:

تمثل البلاطات الهولندية بقصر الباردو نسبة ضئيلة ضمن المجموعة المتحفية المعروضة به، وهي تضم مجموعة من البلاطات ذات تصاميم مختلفة(البطاقة رقم 369-373)، قوام زخارفها

عناصر آدمية وحيوانية خرافية أو عناصر نباتية قوامها سيقان مزهرة، نفذت على بلاطات مفردة باللون الأزرق أو بالأزرق مع لمسات من الأخضر الزيتوني والبرتقالي على أرضية بيضاء، زخرفت الأركان بالزهرة الرباعية، أو بزهرة اللوتس التي شاعت على الفنون والصناعات الأوربية، ويتوسط البلاطة في النموذج الأول منها حيوان خرافي في عرض البحر له رأس حصان وذيل سمكة، على هيئة عروس البحر، يوجد نماذج منه في دار خداوج العمياء، بينما في النموذج الثاني رسم رجل تعلوه هالة ويضع يده على رأس طفل صغير يقف على أرضية في هيئة سحابة، أما التصميم الثالث فقوامه فرعا مورقا ينتهي بزهرة اللوتس أو بزهرتين يتوسطهما برعم بعضها حصر داخل مربع قائم على رأسه.

البطاقة	369		البطاقة	370	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم		الطول	13 سم	
العرض	13 سم		العرض	13 سم	

البطاقة	371		البطاقة	372	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم		الطول	13 سم	
العرض	13 سم		العرض	13 سم	

البطاقة	373	
المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم	
العرض	13 سم	

كما توجد بالقصر مجموعة أخرى(البطاقة رقم 374–375) عبارة عن بلاطات مفردة قوامها إما مزهرية كمثرية الشكل قاعدتها مثلثة، ولها بدن منتفخ مفصص، زودت بمقابض على هيئة حرف (S) اللاتيني، من غير رقبة، تبرز من فوهتها تشكيلة من الأزهار وبراعمها منفذة بطريقة محورة، في حين زخرفت الأركان الأربعة بعناصر حلزونية، أو جاء التصميم على هيئة باقة تتشكل من زهرة قرنفل تتوسط زهرتين من اللاله نفذت بأسلوب قريب من الطبيعة، محصورة داخل دائرة، بينما الأركان الأربعة زخرفت بزهرة شديدة التحوير، تنمو من فروع مورقة، لونت الزخارف باللون الأزرق على أرضية ناصعة البياض.

البطاقة	374		البطاقة	375	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	13 سم		الطول	13 سم	
العرض	13 سم		العرض	13 سم	

كما يضم القصر بلاطة تختلف تماما عن المجموعة السابقة من حيث التصميم إلا انها تقوم على نفس الخصائص التي تميزت بها البلاطات الهولندية، والمتمثلة في استخدام اللون البنفسجي، قوام زخارفها زهرة الأقحوان تتوسط البلاطة، نفذت باللون البنفسجي والأزرق على أرضية بيضاء، نجدها في العديد من المعالم على غرار قصر الداي بالقلعة ودار الصوف(البطاقة رقم376).

البطاقة	376	
المعلم	قصر الباردو	
الطول	13سم	
العرض	13سم	

رابعا/ بلاطات خزفية أوربية مجهولة المصدر:

تحتوي معالم الجزائر على عدد كبير من البلاطات الخزفية الأوربية الصناعة إلا أنها مجهولة المصدر، حيث للأسف الشديد لم تتمكن الدراسات التي تطرقت للموضوع إلى تحديد مراكزها الصناعية لعدم توفر أدلة كافية تحدد مصدرها، كما أنها لا تتميز بخصائص البلاطات الأخرى المحددة الهوية على اختلاف مصادرها تونسية او تركية أو أوربية بمختلف أنواعها، إلا أنه وبالنظر إلى أهميتها كمادة أثرية لا يمكن تجاهلها والتغاضي عنها بسهولة، مما يدفعنا إلى التطرق إلى أهم نماذجها التي نجدها تتوزع على بعض المعالم التي نوردها في ما يلي:

يحتوي كل من قصر الباردو وأحمد باشا وقصر جنان حسن داي والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية على مجموعة من البلاطات الخزفية المتماثلة من حيث المواضيع والعناصر الزخرفية والألوان المستخدمة وطريقة تنفيذها المتبعة في الألواح الزيتية، ذات مقاسات تقدر بـ13×13سم، وهي عبارة عن بلاطات مفردة، ذات زخارف متنوعة محصورة داخل دوائر لونية متدرجة زخرفت الأركان الأربعة بأرباع زهرة بتلاتها لوزية تتفرع منها فروع رفيعة تنتهي بأزهار رباعية شديدة التحوير، زخرفت الأركان بزهرة رباعية لوزية البتلات محورة، تتخللها أربع أوراق، وقد جاءت مواضيعها الزخرفية المحصورة داخل الدوائر متنوعة ومتباينة يمكن تقسيمها إلى مجموعات نوردها في مايلي:

المجموعة الأولى تتوسط الدائرة منشآت معمارية ذات طابع ديني تتألف من كنائس وأديرة ومعابد ومساجد وأضرحة ذات صوامع ومآذن مرتفعة وقباب، وهذه الأخيرة وإن كانت إسلامية إلا أنها منفذة وفق الأسلوب الأوربي حيث تظهر وكأنها بنايات رومانية في الوهلة الأولى، بينما **المجموعة الثانية** توجد داخل الدائرة قلاع وقصور ومنازل وبيوت تنتهي بسقوف جملونية أو قباب أو مسطحة تتشكل أغلبها من طابق أرضي ترافق الموضوع في الغالب شجرة تتكرر على كل البلاطات نفذت بوضعيات وأشكال متباينة مختلفة، في حين تضمنت **المجموعة الثالثة** داخل الدائرة مباني قديمة متهدمة في الغالب هي معالم ومباني أثرية بالإضافة إلى الأعمدة التي ترافقها الشجرة السابقة الذكر(انظر الصورة رقم 226-228، الشكل رقم65-هـ).



الصورة رقم226: بلاطات خزفية مفردة قصر أحمد باشا



الصورة رقم227 : بلاطات خزفية مفردة قصر جنان الداي حسن



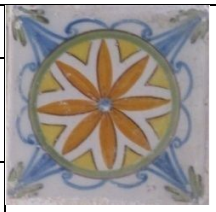
الصورة رقم228: بلاطات خزفية مفردة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية

المجموعة الرابعة(انظر الصورة رقم229): قوامها قوارب ومراكب شراعية وسفن بحرية من النوع الصغير والكبير بأشرعتها أو من غيرها تبحر في مياه هادئة، ترافقها في الغالب شواطئ وتلال تطل عليها.



الصورة رقم229: بلاطات خزفية مفردة بقصر الباردو

المجموعة الخامسة(البطاقة رقم 377–378): تتوسط الدائرة أزهار محورة ثمانية لوزية البتلات شديدة التحوير لونت باللون الأصفر والبرتقالي، زخرفت أركان الأربعة بمثلثات تنتهي بأزهار القرنفل، وهي بذلك تختلف زخرفة أركانها عن المجموعات السابقة، أو زخرفت الأركان الأربعة باوراق لوزية تتخللها عناصر حلزونية، مع اختفاء عنصر الدائرة.

البطاقة	377		البطاقة	378	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الاسلامية	
الطول	13 سم		الطول	13 سم	
العرض	13 سم		العرض	13 سم	

المجموعة السادس: نجدها بقصر أحمد باي وهي تشمل عدد كبير من البلاطات الخزفية الأوربية المجهولة المصدر إلا أننا اخترنا نماذج منها، تتكرر في عدة معالم بقسنطينة والجزائر ووهران وعنابة نوردها في ما يلي:

التصميم الأول (البطاقة 379): تجميعة قوامها مربع مفصص متداخل تتصل أركانه بمربع صغير وتتكرر أنصاف وأرباع العنصر المركزي بالأركان الخارجية ومنتصف أضلاع التجميعة، وملئت الفراغات التي تفصل بين المربعات خطوط مستقيمة.

البطاقة	379
المعلم	قصر أحمد باي
الطول	قصر أحمد باي
العرض	20 سم



التصميم الثاني (البطاقة 380): تجميعة من أربع بلاطات قوام زخارفها عناصر هندسية عبارة عن مساحة مفصصة بداخلها أزهار خماسية من خمسة نقط تتوسطها نقطة وتتميز هذه التجميعة بتشابه تصميمها الزخرفي مع تجميعة بالحجرة الرئيسية بالطابق الأول من القصر الغربي بقصر الداي لدرجة التماثل على الرغم من الاختلاف بان بلاطات قصر الداي بلاطات هولندية لونت بالبنفسجي على أرضية ناصعة البياض بينما المتواجدة بقصر احمد باي استخدم في تلوينها تشكيلة من الأسود والبرتقالي المحمر والأخضر الزيتوني على أرضية بيضاء مع اختلاف في بعض التفاصيل الثانوية كالزهرة الموجودة داخل المضلعات المفصصة ففي النموذج الأول الزهرة نفذت بأسلوب طبيعي من خمس بتلات بينما بالنموذج الثاني نجد الزهرة تحولت إلى خمس نقط تتوسطها نقطة ويبدو أن التصميم هولندي الأصل تم تقليده من طرف مراكز صناعية أخرى بأوربا نجهل بلادها.

البطاقة	380
المعلم	قصر أحمد باي
الطول	20 سم
العرض	20 سم



التصميم الثالث: قوام زخارفه عناصر هندسية عبارة عن معينات سداسية مركبة في هيئة خلية نحل يسودها اللون الأصفر والأزرق بالتناوب تحصر بداخلها زهرة سداسية طبيعية بالمعينات الزرقاء بينما الصفراء فتحتوي على زهرة سداسية نفذت بأسلوب هندسي بحت افقدها صورتها الطبيعية(البطاقة 381 الشكل رقم66-).

البطاقة	381
المعلم	قصر أحمد باي
الطول	20 سم
العرض	20 سم



التصميم الرابع (البطاقة 382): بلاطة مفردة قوامها زهرة مركزية ثمانية محصورة داخل دائرة ثمانية الأضلاع تبرز من رؤوسها خطوط تتجه نحو حواف البلاطة ملئت بخطوط مستقيمة متقاطعة

شكلت مربعات صغيرة تتوسطها نقطة حليت أركان بأرباع العنصر المركزي والتصميم بالكامل عبارة عن زهرة ثمانية شديدة التحوير رسمت بأسلوب هندسي عمل الرسام على تجريدها من صورتها الطبيعية.

البطاقة	382
المعلم	قصر أحمد باي
الطول	20 سم
العرض	20 سم



التصميم الخامس: قوامه بلاطة تتضمن مربع مركب غير منتظم أضلاعه مقوسة باتجاه الأركان الخارجية رصعت مساحته بقشور السمك تنتهي رؤوسه بعناصر حلزونية تقوم عليها ثلاثة أوراق مدببة رسمت بطريقة هندسية، تبرز من منتصف أضلاع البلاطة أوراق طولية ثلاثية وعناصر حلزونية على هيئة باقة.رسمت باللون البرتقالي والزرق وحددت زخارفها بالبني على أرضية بيضاء (البطاقة 383 الشكل رقم66 –).

البطاقة	383
المعلم	قصر أحمد باي
الطول	20 سم
العرض	20 سم



التصميم السادس (البطاقة 384 الشكل رقم66––): بلاطة مفردة عبارة عن دائرة مركزية متداخلة ومفصصة تبرز من فصوصها أقواس مدببة متجاوزة تتناوب مع عناصر حلزونية، تنمو من هذه الخيرة أضلاع طولية مقوسة تشبه أضلاع المحارة البحرية وبمنتصف أضلاع البلاطة أنصاف مربع تكتمل بالبلاطات المجاورة رصعت بخطوط مستقيمة عموديا وأفقيا بالتناوب والمساحة المحصورة بين اتصاف المربع والقواقع ملئت بحراشف السمك.

البطاقة	384
المعلم	قصر أحمد باي
الطول	20 سم
العرض	20 سم



التصميم السابع: بلاطة مفردة، قوامها حلية نباتية مركزية، تحيطها دائرة رسمت بنقاط صغيرة مربعة بطريقة القطع الفسيفسائية، يحيطها مربع كبير قائم على زواياه، قسم إلى مربعات

صغيرة، تبرز منه أنصاف مربعات تكتمل بالبلاطات المجاورة، نفذت بنفس الطريقة الفسيفسائية، وبمنتصف أضلاع المربع دائرة صغيرة تعلوها زهرة كاسية تبرز منها ورقة مدببة وعناصر حلزونية متفرعة على هيئة المراوح التخيلية المزدوجة، ملئت المساحة المحصورة بينها وبين المربع بحراشف السمك، بينما المساحة المحصورة بينها وبين الأركان الخارجية للبلاطة فتتضمن خطوط مستقيمة، لونت بالأزرق والأسود والبرتقالي الذي يميل إلى اللون الآجوري على أرضية بيضاء(البطاقة 385 الشكل رقم 66—).

البطاقة	385
المعلم	قصر أحمد باي
الطول	20 سم
العرض	20 سم



التصميم الثامن: عبارة عن تجميعة من أربع بلاطات قوامها دائرة مركزية محاطة بحلية نباتية من أوراق نباتية مدببة تفترش على رؤوسها عناصر حلزونية بشكل دائري يحيط التصميم بالكامل دائرة كبيرة تحصر بداخلها أنصاف دوائر على هيئة زهرة رباعية رصعت المساحة المحصورة بقشور السمك وبمنتصف أضلاع التجميعة وبالأركان الخارجية يتكرر العنصر المركزي لتكتمل بالبلاطات المجاورة لونت بالأسود والبرتقالي والأخضر والأزرق، وحددت بعض عناصرها باللون البني(البطاقة 386 الشكل رقم66--).

البطاقة	386
المعلم	قصر أحمد باي
الطول	20 سم
العرض	20 سم



التصميم التاسع(البطاقة 387 الشكل رقم66-):تكسو سمك أبواب الغرف العلوية الجنوبية المطلة على حديقة البرتقال, قوامها دائرة كبيرة تتوسطها سفينة بحرية من النوع الكبير المعروف بالغليون تسير في عرض البحر ناصبة شراعيها، وقد رسمت أمواج البحر بفعل السير على شكل خطوط متعرجة، تبرز من الأركان الأربعة حلية نباتية.

البطاقة	387
المعلم	قصر أحمد باي
الطول	20 سم
العرض	20 سم



التصميم العاشر (البطاقة 388 الشكل رقم 66 --): يوجد هذا النموذج بأرضية الغرفة التي تنفتح على الرواق الشمالي من حديقة البرتقال بالطابق العلوي، مقاساتها 20×20سم، سمكها 2سم، قوام زخارفها أوراق كاسية ثلاثية في هيئة زهرة من أربع بتلات يحيطها مضلع غير منتظم من النقط المتعرجة، ينمو من التاركا- الخارجية أوراق ثلاثية طولية باللون الخضر والأزرق على أرضية بيضاء، كما تتميز العناصر الزخرفية بهذا التصميم بالبروز الخفيف الذي يشعر به الشخص عند ملامسته للبلاطة.



البطاقة	388
المعلم	قصر أحمد باي
الطول	20 سم
العرض	20 سم

التصميم الحادي عشر (البطاقة 389 الشكل رقم66--): تجميعة من أربع بلاطات، مقاساتها 20,5×20,5سم، وسمك يقدر بـ2سم، ذات طينة بيضاء، قوام زخارفها دوائر مفصصة، تتوسطها حلية نباتية شديدة التحوير، ويتكرر العنصر المركزي بالأركان الخارجية وبأنصاف التجميعة، ويتكرر هذا التصميم في أجزاء مختلفة من القصر.وتوجد لها أمثلة بالقاعة الضريحية بتربة علي باي (القرن12هـ/18/) بمدينة تونس، إلا أنها استخدمت ككسوة حائطية وليس في الأرضية.



البطاقة	389
المعلم	قصر أحمد باي
الطول	20,5 سم
العرض	20,5 سم

التصميم الثاني عشر (البطاقة 390 الشكل رقم66 -): استخدم في تكسية جدران الطابق الأرضي المطل على حديقة البرتقال، قوامه حلية نباتية مركزية مفصصة تشع منها فروع مورقة تتجه نحو أركان البلاطة مشكلة عناصر بيضوية، يحصر التصميم المركزي داخل معين غير منتظم، لونت بالأزرق والأصفر وحددت بالبني على أرضية بيضاء.



البطاقة	390
المعلم	قصر أحمد باي
الطول	13 سم
العرض	13 سم

المجموعة السابعة(البطاقة رقم391-393): نجدها في قصر مصطفى باشا، وهي تتألف من ثلاثة تصاميم تتشابه من حيث أسلوب التنفيذ والمقاسات، والألوان ولا تختلف عناصرها إلا في بعض التفاصيل، قوام زخارفها عناصر نباتية لفروع رفيعة مورقة تتخللها في الغالب أزهار الأكانتس وبراعمها تحيط بها زخارف كأسية لونت بالأزرق والأخضر بدرجاتهما والأصفر والبترقالي والبنفسجي، في حين حددت الزخارف باللون البنفسجي على ارضية ناصعة البياض.

البطاقة	391		البطاقة	392	
المعلم	قصر مصطفى باشا		المعلم	قصر مصطفى باشا	
الطول	13,5سم		الطول	13,5سم	
العرض	13,5سم		العرض	13,5سم	

البطاقة	393	
المعلم	قصر مصطفى باشا	
الطول	13,5سم	
العرض	13,5سم	

مجموعة قصر الباردو: يحتوي هذا القصر على عدد هائل من البلاطات المتنوعة ذات المصادر المختلفة تم التعرف على مصدر صناعتها في غالبيتها إلا أنه وللأسف الشديد تبقى مجموعة معتبرة منها لم نتمكن من التعرف عليها، لتبقى مجهولة المصدر، نورد نماذج منها في ما يلي:

النموذج الأول(البطاقة 394-395): يتشكل من تصميمين لا يختلفان كثيرا من حيث الفكرة عن بعضهما البعض، قوام زخارفهما دائرة مركزية مهشرة أو تحيط بها عناصر ورقية على هيئة مراوح نخيلية تبرز منها فروع مورقة تتجه نحو أركان التجيمعة الرباعية، تتخللها وتنتهي بأزهار القرنفل والورد والسنبل البري واللاله وبراعمها، وهي منفذة بتشكيلة لونية من الأزرق والأخضر والأصفر بدرجاتهم، وحددت الزخارف بالبنفسجي أو بنفس اللون الذي استخدم في رسم الوحدة الزخرفية على أرضية بيضاء ناصعة.

البطاقة	394		البطاقة	395	
المعلم	قصر الباردو		المعلم	قصر الباردو	
الطول	13,5سم		الطول	13,5سم	
العرض	13,5سم		العرض	13,5سم	

النموذج الثاني(البطاقة 396): يختلف هذا النموذج عن سابقه من حيث الوحدات الزخرفية والألوان وطريقة تنفيذها، قوام زخارفه زهرة عباد الشمس، استخدمت في زخرفته اللون الأزرق والأصفر والأخضر بدرجاتهم والبرتقالي، وحددت الزخارف بالبنفسجي على أرضية بيضاء، ويتكرر هذا التصميم في دار الصوف وقصر الداي بالقلعة.



البطاقة	396
المعلم	قصر الباردو
الطول	13,5
العرض	13,5

القسم الخامس
ا راسة الت لميلية الفنية

الفصل الأول
العناصر الزخرفية النباتية

أولا/ تمهيد:

المقصود بالعناصر الزخرفية النباتية كل زينة أو حلية زخرفية تعتمد في زخرفتها على عناصر نباتية أو أجزائها، كالسيقان والأوراق والأزهار والثمار، تختلف أشكالها وصورها، سواء كانت بشكلها الواقعي الطبيعي، وهي تضاهي بذلك مثيلاتها في الطبيعة من حيث الشكل واللون، أو تجريدية محورة بعيدة عن صورتها الأصلية إلى درجة يصعب فيها التعرف عليها في الكثير من الأحيان، تنظمها القوانين الهندسية[1]، فالزخارف النباتية عبارة عن منظومة من الأشكال والخطوط والتقنيات المختلفة والمتنوعة، التي تخضع لحيز من التكوينات المتماثلة والمتكررة والمتناظرة، إما متشابكة أو متداخلة وفق حركية مستمرة غير منتهية تدخل البهجة والسرور في النفوس، إذ تعتبر النباتات بمختلف أنواعها أهم الوحدات التي استخدمت في تزيين العمائر والتحف الفنية عبر التاريخ، وهي غالبا ما تكون متبوعة ومكملة بالعناصر الهندسية والكتابية[2].

وفي الحقيقة أن الفنان المسلم اتجه إلى أسلوب التجريد أكثر من الأسلوب الواقعي، معتمدا في ذلك على خصوبة مخيلته وقدراته الفنية وانفعالاته لملء الفراغ، الأمر الذي مكنه من تفريغ الوحدات النباتية من أصالتها وطبيعتها وفق نظرة فنية تتوافق وتنسجم إلى حد بعيد مع معتقداته ومبادئه الدينية، وهو بذلك يبتعد عن مضاهاة الخالق في خلقه تبجيلا وتعظيما لجلالة الخالق وعظمته[3].

وعلى الرغم من استخدام الزخارف النباتية في كل فنون الحضارات السابقة للإسلام، مثل أوراق الاكانتس والعنب وفروعه، والمراوح النخيلية، إلا أنها لم تصل إلى ما وصلت إليه في الفن الإسلامي، الذي عمل على تطويرها وتجريدها وابتكار صور جديدة للزخارف النباتية التي ميزت الفن الإسلامي عن غيره من الفنون.

وقد تأثرت الزخارف النباتية بشكل كبير بانصراف المسلمين عن استحياء الطبيعة وتقليدها تقليدا صادقا[4]، وربما يرجع ذلك إلى العقيدة الإسلامية والدين في تحريم صور الكائنات الحية وكل ما له روح، في حين تبيح وتجيز تصوير كل ما ليس فيه روح كالأشجار والأزهار ونحو ذلك، استنادا إلى ما جاء في الحديث النبوي الشريف عن سعيد بن أبي الحسن جاء فيه [كنت عند ابن عباس رضي الله عنهما إذ أتاه رجل فقال: يا ابن عباس إني إنسان إنما معيشتي من صنعة يدي، واني

---

[1])- سالم(عبد العزيز صلاح)، الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، مركز الكتاب للنشر، القاهرة، 1999 1 237.

[2])-خليفة(ربيع حامد): المربعات الخزفية، المرجع السابق، ص281 .

[3])-(عبد الحق) معزوز، المرجع السابق، ص376 377.

[4])- سالم(عبدالعزيز صلاح)، المرجع السابق، ص237.

اصنع هذه التصاوير، فقال ابن العباس: لا أحدثك إلا ما سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: سمعته يقول: "من صور صورة، فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح، وليس بنافخ فيها أبدا" فربا الرجل ربوة شديدة، واصفر وجهه، فقال ابن عباس: ويحك! إن أبيت أن تصنع فعليك بهذا الشجر، وكل شيء ليس فيه روح] [1]، بالإضافة إلى أن الزخارف النباتية فيها نوعا من الإيحاء على الجنة وما تحتويه، لهذا نجد الفنان المسلم استخدم الأشجار بمختلف أنواعها، لاسيما تلك التي ذكرت في القرآن الكريم، كالعنب والرمان والنخيل والزيتون وغير ذلك، مما أضفى عليها نوعا من الوقار والقداسة، وجعلها محببة ومفهومة عند المسلمين، الشيء الذي يفسر الإقبال على هذا النوع من الزخرفة.

وهناك من يرى أن الزخارف النباتية ما هي إلا عناصر مجردة تمثل براءة الطبيعة ونقاء العقيدة وصفاء النفس، أو أنها عناصر ذات دلالات رمزية سياسية مرتبطة بالحكام والأمراء وانتصاراتهم، كما هو الحال في زخارف قبة الصخرة(72هـ/691م) [2].

واستخدام العناصر النباتية الرمزية منذ بدايات الفن الإسلامي مع قبة الصخرة(72هـ/691م) الجامع الأموي(86-96هـ/705-715م) بدمشق، واستمر هذا مع باقي الفنون الإسلامية لينتشر في العالم الإسلامي، وبقي كذلك حتى العهد العثماني، لنشاهده على كافة الفنون والصناعات، من خزف وخشب ونسيج ورخام وغيرها.

فكانوا يستخدمون الجذوع والأوراق لتكوين زخارف تمتاز بما فيها من تكرار وتقابل وتناظر، تميل إلى الشكل الهندسي، لكونها تعتمد على الخطوط المنحنية أو الملتصقة يتصل بعضها ببعض، ومنها ما يخرج منه فص أو أكثر، مع مراعاة مبدأ التقابل والتماثل[3].

ولعل أروع مثال لذلك الابتكار، هو التفوق الذي يتضح في الزخارف النباتية التي تعرف باسم الارابسك، وهو لفظ أجنبي أطلقه الأوربيون على ما يسمى بالتوريق العربي أو الرقش العربي، وتعني الكلمة النمو والتكاثر[4]، وهي زخرفة مجردة استوحت قواعدها من الهندسة العلمية، ظهرت

[1]- ابن حجر(احمد بن علي العسقلاني)، فتح الباري شرح صحيح البخاري، دار السلام، الرياض، ط1 1421/2000 4 ص525. واصل(محمد بن أحمد علي)، أحكام التصوير في الفقه الإسلامي، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط1. 1430/1999 144.

[2]- البحيري (صلاح الدين)، عالمية الحضارة الإسلامية ومظاهرها في الفنون التطبيقية، حوليات كلية الأدب، جامعة الكويت، العدد الثالث، 1982 48. انظر أيضا: ياسين (عبد الناصر)، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2006) ص66.

[3]- سالم(عبدالعزيز صلاح)، المرجع السابق، ص237.

[4]- سالم(عبدالعزيز صلاح)، المرجع السابق، ص237. انظر أيضا: رزق(محمد عاصم)، معجم، المرجع السابق، ص12.

نتيجة لرغبة الفنانين في إيجاد أسلوب فني جديد ينسجم مع متطلبات الدين الإسلامي، بحيث تشهد هذه الزخرفة على قلق الفنان العربي، وعدم استقراره على أسلوب فني واحد، وطريقة موحدة في الزخرفة، بل كان يسعى وراء التوصل إلى زخرفة واتجاه جديد له دلالة معبرة عن القيم الروحية للحضارة الإسلامية والعقيدة والإيمان.

والأرابسك زخارف تتكون من أوراق وجذوع وفروع نباتية متشابكة، وأغصان متقاطعة ومتتابعة، لا يعرف الناظر إليها من أين تبدأ وأين تنتهي، بدت بسبب تحويرها وشدة بعدها عن الطبيعة وكأنها هندسية بحتة، وقد بدأت شخصية هذه الرسوم النباتية المجردة في الظهور ابتداء من نهاية القرن 2هـ/8م وبداية القرن 3هـ/9م، خلال العهد العباسي(132-656هـ/750-1258م) في مدينة سامراء بالعراق[1]، والتي كادت أن تطلق على كل الزخارف النباتية، إلا أن الارابسك تعني أيضا جميع العناصر الهندسية التي تعتمد على الخطوط والزوايا، ويسمي بالتسطير، وغالبا ما تشترك العناصر النباتية والهندسية في تأليف عمل فني منسجم في تناغم جميل ومتكامل[2].

وإن بدت هذه الزخارف بعيدة عن الطبيعة إلا أنها احتفظت بجمالها الفني، إذ لم يكن تحوير العناصر الزخرفية ناتج عن ضعف لدى الفنان المسلم، أو عجز في قدراته الفنية، وإنما كان نتيجة اتجاه ورؤية جديدة في الفن، حيث لم يعد الفنان يهدف إلى خدمة الدين قدر ما كان هدفه خدمة أغراضه الدنيوية[3].

ونرى في فن الأربسك من خلال تكرار العنصر الزخرفي تجددا واستمرارا لا نهائيا، وهذا الفن لا يعبر عن تكرار عناصره فقط، ولكن بتجديدها أيضا بطريقة لا نهائية[4]، وبإيقاع منتظم، إذ يحصل الفنان على التباين عن طريق تغير النور والظل، وباختلاف الكثافة الزخرفية( ).

وينسب هذا النوع من الزخرفة إلى الطراز الثالث من طرز "سامراء"، الذي ترجع عناصره أساسا إلى الأصول الهلنستية والساسانية[6]، بحيث يمكن لمؤرخي الفن أن يتعرفوا على تطور زخارف

---

[1])- بن بلة(خيرة)، المنشآت، المرجع السابق، ص379. انظر أيضا: الالوسي (عادل): الفن الإسلامي، نشر عالم الكت): مصر،2003) 23. رزق(عاصم محمد)، الفنون الزخرفية، المرجع السابق، ص35. حسين (خالد)، الزخرفة في الفنون الإسلامية، دار البحار، بيروت، 1983 57.

[2])-رزق (محمد عاصم)، معجم، المرجع السابق، ص13.

[3])- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، 276.

[4])- رزق(محمدعاصم)، الفنون الزخرفية، المرجع السابق، ص35.

[5])- سالم(عبدالعزيز صلاح)، المرجع السابق، ص239.

[6])- 3 19(محمد حسين)، الفن العربي الإسلامي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الطبعة الأولى 1419هـ - 1998 9 961.

الفروع النباتية الكلاسيكية، ومعرفة أصل الفروع الإسلامية المستمدة من تلك الزخارف القديمة، ويعتبر الطراز الأموي حلقة الوصل بين الزخارف النباتية الكلاسيكية، والزخارف النباتية الإسلامية[1].

ومما ساعد أيضا على تنوع الزخرفة النباتية الإسلامية وتطورها فضلا عن التأثيرات الساسانية، تنوع العنصر البشري وثقافاته الفنية المتعددة، والتي كانت وراء بروز أساليب فنية جديدة، كما كان الحال مع سلاجقة الروم الذين قاموا بتطوير عناصر الارابسك تطورا بالغا في إيران والعراق، وليس أدل على ذلك من زخارف آثارهم المعمارية والفنية[2]، وقد أطلقوا عليه اسم رومي وذلك كإشارة إلى أنها ترجع إلى سلاجقة الروم أي إلى آسيا الصغرى، وكلمة رومي تعنى عند العرب بيزنطي، وقد ورث الاتراك العثمانيون هذا الأسلوب، ووفقوا فيه توفيقا كبيرا، ووصل على أيديهم أرقى درجات الإتقان والروعة، لدرجة الإبداع من حيث التشكيل الزخرفي ذو العناصر الهندسية والنباتية، فجاءت هذه الزخارف على أيديهم أكثر مرونة، وأقرب إلى الحقيقة الطبيعية منها في سائر الطرز الإسلامية[3]، إذ يلاحظ عليها أنها كانت تميل إلى صدق تمثيل الطبيعة كما أسلفنا[4].

والعناصر النباتية تنقسم إلى قسمين: أولهما رئيسي عبارة عن زخارف نباتية منفردة، وهي محور الموضوع، وثانيهما ثانوي نفذت على شكل أرضية أو مهاد تقوم عليه زخارف متنوعة هندسية وكتابية وحيوانية وآدمية وغير ذلك.

وقد استخدمت الزخارف النباتية في الفترة العثمانية بالجزائر على مختلف المواد في معظم النماذج بأساليب متنوعة، حيث شملت السيقان وأفرعها، والأوراق البسيطة والمركبة لاسيما الرمحية منها، والزهور بأنواعها المختلفة من القرنفل واللالـه والرمان، والأشجار بما فيها السرو والنخيل والرمان، والثمار من أهمها العنب والرمان والتين والبلح والتفاح والليمون والبرتقال وغيرها، وقد اختلفت أشكالها وطريقة تنفيذها ومعالجتها حسب نوع المادة التي نفذت عليها، والأساليب الفنية المستخدمة، كزخارف الاربسك (التوريق) وزخارف الرومي(الاربسك العثماني) والهاتاي وأسلوب الباروك والركوكو، وفي ما لي عرض لأهم هذه الأساليب وخصائصها ومميزاتها.

---

[1])- بن بلة(خيرة)، المنشآت، المرجع السابق، ص 380.

[2])- نفسه، ص 380، انظر أيضا: لعرج(عبدالعزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص278.

[3])- رمضان (زينب سيد)، المرجع السبق، ص311.

[4])- ARCEVEN, Op-Cit, P88.

1-أسلوب الرومي:

ينسب هذا الطراز إلى سلاجقة الروم الذين كانوا ببلاد الأناضول، وهو عبارة عن عناصر نباتية من براعم وأوراق نباتية وأزهار بالإضافة إلى الثمار والأشجار والسيقان وأصناف المراوح النخيلية والأغصان الملتفة، المتصلة ببعضها البعض، وتنتهي عند أطرافها بأنصاف مراوح نخيلية بشكل محور يشبه منقار الطائر في أشكال متعاكسة، علاوة على العناصر الحيوانية والطيور والأسماك المحورة والبعيدة عن الواقع لدرجة يصعب التعرف عليها[1].

ترجع الأصول التاريخية لهذا الأسلوب إلى أسلوب الأرابسك الذي مثلما أشرنا سابقا كان ظهوره في سامراء خلال القرن 3هـ/9م، وتطورا في العراق وإيران من قبل السلاجقة ثم انتقلت معهم إلى آسيا الصغرى وعملوا على تطويره حيث تفننوا في رسم عناصره وأضافوا إليه عناصر جديدة مستوحاة من أشكال الحيوانات والطيور والأسماك، بعد تحويره وتجريده من عناصره لدرجة يصعب التعرف عليها حيث تبدو كزخرفة نباتية بحتة، ثم جاء العثمانيون الذين يعتبرون أنفسهم الورثة الشرعيين للسلاجقة الروم واستعملوا أسلوبهم الزخرفي وطوروه حتى وصلوا به إلى درجة عظيمة من الروعة والإتقان[2]، وفي عهدهم سميت هذه الزخرفة بزخرفة التوريق العثماني أو الارابسك العثماني، وأطلق علماء الفنون مصطلح رومي على زخرفة التوريق العثماني التي شاعت في مقر الخلافة العثمانية ثم انتشرت الى الولايات التابعة لها.

والمعنى الحرفي لكلمة الرومي هو روماني اي بيزنطي، وقد اطلق العرب على الروم "بيزنطيين" منذ قيام الدولة الإسلامية واتساعها مع الفتوحات، وهو الاسم الذي أطلقه السلاجقة على بلاد الأناضول أي بلاد الروم بآسيا الصغرى بعد استيلائهم عليها من الدولة البيزنطية في القرن 5هـ/11م[3].

---

[1]- مرزوق(محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص11. أنظر أيضا: عبدالحافظ(عبدالله عطية)، المرجع السابق، ص72-73.

[2]- عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، الاخشاب، المرجع السابق، ص160.

[3]- ماهر(سعاد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص65-66. انظر ايضا: مرزوق(محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص11l 12 الدسوقي(شادية)، الاخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة، المرجع السابق، ص160. رزق(عاصم محمد)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص127.

ولفظ رومي اصطلاح فني يطلقه الأتراك على الزخارف المحورة والوحدات الفنية لا نهائية يصعب فيها الوصول إلى الأصل، والتي أطلق عليها الأتراك العثمانيون رومي من قبل اختصارا لعبارة سلاجقة رومي او بلادي رومي[1].

وهناك رأي آخر يرى أن هذا اللقب قد أطلق على سكان "ألانا" المدينة الرومية التي فتحها السلاجقة في القرن الحادي العاشر الميلادي والذين أبدعوا في تلك الزخرفة فسميت الزخرفة باسم صانعيها[2].

ويرى البعض الآخر أن تسمية هذا النوع من الزخرفة باسم الرومي فيه نوع من الإجحاف في حق الشعوب العربية الإسلامية في ابتكار وتطوير هذه الزخرفة، وفضلوا تسميتها باسم زخرفة "التوريق الإسلامي المحور المطور"، في حين تعرف زخرفة الارابسك باسم زخرفة "التوريق الإسلامي المحور"[3].

2-أسلوب الهاتاي:

الهاتاي أو القاطاي او الخاطاي كلمة تركية الأصل تعرف بها منطقة أو بلدة في التركستان الشرقية تعرف ب "خطا" نسبة إلى ختاي وهي قبائل الكيتان، وهي تعد الموطن الأصلي للأتراك، كما أطلق لفظ الخاطاي على الشعب الذي يعيش في شرق نهر ارخون، وقد عرفت أسرتهم عندما حكمت الصين أسرة ليوئو (Leao) ثم حكم القراخطاي آسيا الوسطى.

وهذه التسمية أطلقت على أسلوب زخرفي كان معروفا بهذه المنطقة ثم تطور في العهد التركي، وأصبح من أهم الأساليب الفنية والزخرفية، يتميز بزخرفته النباتية في شكل أغصان نباتية رقيقة تلتف حول بعضها البعض لتشكل ما يشبه الميدالية، وتحتوي بداخلها زخارف من أوراق النبات والزهور[4]، وفي الحقيقة هي مزج بين العناصر الفنية الصينية والإيرانية التي تجمع بين المراوح النخيلية والسحب الصينية التي تعرف بزخارف "تشى تشى" والفروع النباتية الإيرانية[5]، وفي الكثير

---

1)- ARCEVEN, op-cit, P. 7.

2)- مطاوع (حنان عبد الفتاح)، الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية، دارالوفاء لدنيا الطباعة والتوزيع، الاسكندرية، ط1 2010 ص153.

3)- مصطفى(نجاح مهدي محمد) المرجع السابق ص589.

4)-ماهر(سعاد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص66. انظر ايضا: مرزوق(محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص77. عبدالحافظ(عبدالله عطية)، المرجع السابق، ص148.

5)-عاصم رزق، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص317.

من الأحيان مزج الفنان بين زخرفة الرومي والهاتاي، ورغم المزج بينهم إلا انه يسهل التمييز والتفريق بينهم من حيث الأوجه التالية:

1- زخارف الهاتاي تقتصر على رسوم الزهور والأوراق النباتية، أما الأسلوب الرومي فعناصره قوامها الرسوم الحيوانية والفروع والسيقان معا.
2- من السهل التعرف على العناصر الزخرفية المحورة في طراز الهاتاي، بينما يصعب معرفتها في الطراز الرومي لشدة تحورها[1].

وقد شاع استخدامها بصفة كبيرة في الزخارف الداخلية للعمائر وعلى الخزف والسجاد بصفة خاصة[2].

3-أسلوب الباروك:

لفظة باروك كلمة من أصول برتغالية تعني الشيء الغريب أو المحور عن أصله أما لغويا فهي تعني اللؤلؤة الخام أو الغير مهذبة الخشنة ذات شكل غير متناسق، الشاذة في مظهرها عن المألوف، ثم أطلقت على أسلوب زخرفي، كان في البداية يحمل معنى انتقاصيا محقرا لأنه شذ في عناصره الزخرفية عما هو مألوف في فنون عصر النهضة، وكان الهدف في استخدام طراز الباروك الخروج عن النظام و الرزانة التي يتيميز بها الفن الكلاسيكي القديم، وهو يجمع بين الفن الكلاسيكي والقوطي والنهضة[3].

يعتبر أسلوب الباروك من الأساليب الفنية التي ازدهرت وشاع استخدامها في القرن الحادي عشر هجري والسابع عشر ميلادي في أوربا، لاسيما العمارة الكاثوليكية في البرتغال واسبانيا وايطالية وبعض بلدان أوربا وأمريكا الجنوبية، حيث اتجه فنانوا عصر النهضة في أوروبا نحو الواقعية بعدما سئموا من الاشكال والزخارف التي فرضتها الكنيسة على المجتمع الأوربي، وكرد فعل ضد الأفكار المسيحية التي سيطرت على أوربا في العصور الوسطى التي كانت تدعوا إلى احتقار الدنيا وجمال الطبيعة بدؤوا يبحثون عن صيغ جديدة للزخرفة حتى اهتدوا إلى فن الباروك الذي اتسم بالثراء المعماري والفني [4].

---

[1])- ماهر(سعاد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص66.

[2])-ماهر(سعاد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص66. انظر ايضا: مرزوق(محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص77. عبدالحافظ(عبدالله عطية)، المرجع السابق، ص148.

[3])-الكسباني(مختار حسين)، تطور فن العمارة في اعمال محمد علي بمدينة القاهرة، رسالة لنيل شهادة الدكتوراة في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1993 3 9 257. 258.

[4])-أقطاي(اصلان ابا)، فنون الترك وعمائرهم، ترجمة احمد محمد عيسى، استانبول، ط1987،1 3912.

وعناصره الأساسية في الزخرفة هي الأصداف والقواقع والشماعد وقرون الرخا والجامات والأوراق المعقوفة ونبات الاكانتس وغيرها[1]، ومن أهم مميزاته عزوفه عن استعمال الخطوط المستقيمة، وإقباله على الخطوط المنحنية والحلزونية والأسطح المائلة والمتموجة والأقواس التي مزج بينها وبين الأوراق النباتية والثمار في وحدات زخرفية مركبة، والتي تتميز بالإبهار والبذخ والفخامة وحرية التكوين والأشكال المركبة ووضوح الضوء والظل في عناصره الزخرفية، واعتماده على الألوان المشرقة البراقة والداكنة كالبني والقرمزي والأزرق والذهبي وغير ذلك.

ويتميز بميل واضح نحو إظهار الحيوية والحركة في اندماج مع الأحاسيس، مع إضافة البساطة والوضوح المنطقي في وسائل التشكيل[2]، وقد استطاع الفنان الباروكي أن يجمع في فنه بين السيطرة في الأشكال من ناحية، والرغبة القوية في خلق إحساس بالحركة من ناحية أخرى، وشغفه بالتفاصيل الزخرفية[3].

وفن الباروك اخذ في الانتشار منذ ظهور جماعة اليسوعيين الدينية التي عملت على بناء الكنائس للدعوة إلى مذهبها، وقد نجح هذا الأسلوب في اجتذاب العامة إليه، لاسيما مع تشجيع البابوية، وسرعان ما أصبح هو الأسلوب السائد في عمائر روما الدينية والمدنية[4]، وكل ايطالية ووصل إلى مرحلة الكمال في فرنسا ومنها وصل إلى تركيا[5].

وقد انتشر في العديد من دول العالم إلا أن زخارفه تختلف وتتباين من بلد إلى آخر، وهذا راجع إلى طبيعة البيئة واختلافها، وكذلك التراث التاريخي والتقاليد الفنية الموروثة بكل منطقة، حيث كان لكل بلد بصمته وإضافاته في هذا الأسلوب، كما اختلفت مسميات هذا الطراز من بلد إلى آخر،

---

[1]- مرزوق(محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص55. انظر أيضا: رزق (محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص126-127. ماهر(سعاد): الخزف التركي، المرجع السابق، ص79.

[2]- عزالدين(اسماعيل)، الفن والإنسان، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 2003) 113. انظر أيضا: يوسف (عائشة إبراهيم الدسوقي)، أشغال الرخام في قصر الأمير محمد علي بالمنيل دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2009/1430 9 0 353.

[3]- عطية(محسن محمد)، جذور الفن، دار المعارف، مصر، ط2: 1997 3 1863. انظر أيضا: عطية(محسن محمد)، الفن والجمال، المرجع السابق، ص152.

[4]- عزالدين(اسماعيل)، المرجع السابق، ص91، انظر أيضا: عبد الستار (محمود عيد عبد الستار)، المرجع السابق، ص353.

[5]- عبدالحافظ(عبدالله عطية)، المرجع السابق، ص 314.

ففي انجلترا سمي بطراز النهضة المتأخرة ،وفي ألمانيا أطلق عليه طراز الباركو أو الباروك، وفي فرنسا عرف باسم طراز لويس الرابع عشر[1].

وقد كان دخول هذا الأسلوب الفني إلى تركيا مع بدايات القرن 12/ 18م، وتأثرت به الفنون الزخرفية العثمانية، ثم سرعان ما طوره الأتراك وصاغوه بأسلوب تركي متميز، حتى صار يطلق عليه خلال القرن التاسع عشر بالباروك التركي[2].

والحق أن هذا الأسلوب غير وأضفى على القصور والميادين والنافورات والمسارح والمباني الضخمة والتذكارية وجها جديدا يبعث على البهجة[3]، كما أن الباروك لم يقتصر على فن العمارة فقط، وإنما امتد إلى فنون أخرى كالأدب والموسيقى والتصوير وغيرها[4].

4-أسلوب الركوكو:

اشتقت كلمة الركوكو(Rococo) من كلمة روك "Rock" التي تعني الحجر بالانجليزية، وهي تطلق أيضا على النقوش المحفورة في الحجر، وهناك رأي آخر يرى أن الكلمة مشتقة من كلمة (ROCAILLE) اللاتينية، وهي تعني أشكال محارية او صدفية، وقد استمد هذا الطراز روحه من طراز الباروك، يعتمد على الأوراق النباتية والأشكال المحارية، فهو الآخر يتميز بكراهيته لاستخدام الخطوط المستقيمة، وحبه للخطوط الحلزونية والمنحنية، وما يتصل بها من سطوح مائلة وأقواس مختلفة، وكان أميل إلى الرقة والرشاقة من فن الباروك( ) إلى جانب استخدامه أكاليل الأزهار والخطوط المنحنية المحاكية لأشكال القواقع[6]، ومن عناصره الأوراق والفروع النباتية وأشكال المحاريات البحرية، وقد كان ظهوره في فرنسا وتطور فيها وازدهر خلال القرن 12هـ/18م [7]، وقد اختلفت مسميات هذا الطراز من بلد إلى آخر، ففي معظم أنحاء أوروبا أطلق عليه طراز **الباروك،** أما في فرنسا فقد سمي في الفترة الممتدة ما بين 1715-1723م اسم (Regence) ريجنس، كما

---

[1])- يوسف (عائشة ابراهيم الدسوقي)) المرجع السابق 3 7 353.

[2])- مرزوق(محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص55. انظر أيضا: رزق (محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص 30-31 ماهر(سعاد): الخزف التركي، المرجع السابق، ص79.

[3])- عبد الستار (محمود عيد عبد الستار)، المرجع السابق، ص353.

[4])- عبدالحافظ(عبدالله عطية)، المرجع السابقً، ص314.

[5])- مرزوق(محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، 58. انظر أيضا: رزق (محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص126-127.

[6])- حسانين(ابراهيم وجدي ابراهيم)، المرجع السابق، ص138.

[7])- مرزوق(محمد عبد العزيز)، المرجع السابق، ص58. انظر أيضا: رزق (محمد عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص127، أقطاي(اصلان ابا)، المرجع السابق، ص416 .

عرف بطراز "لويس الخامس عشر"، وسمي أيضا بطراز "لويس السادس عشر"[1]، وفي انجلترا سمي باسم "تشبنديل" نسبة إلى اسم أحد المهندسين البارعين والمتميزين في هذا الفن[2].

وقد دخل الركوكو إلى الفنون العثمانية في فترة حكم السلطان احمد الثالث [3] حيث اقبل عليه العثمانيون وترك في فنونهم أثرا بالغا، على الرغم من أن طراز الركوكو والباروك جاءا إلى تركيا بملامح أوربية إلا انه مع مرور الزمن تأثر بالبيئة العثمانية، ودخلت عليه لمسات من الفن العثماني غيرت في شخصيته الأوربية[4].

وفي الحقيقة أن طراز الركوكو يمثل المرحلة الأخيرة في التطور الذي عرفته أوربا مع بداية عصر النهضة، وجاء لحاجة ماسة وملحة إلى ابتداع أسلوب جديد يكون ملائما لصور الحياة الجديدة في أورا 9–خذ المعماريون يشيدون مباني وبيوتا صغيرة، وحلت محل الألوان الكثيفة الحادة الألوان الخفيفة الزاهية، حيث مثل طراز الركوكو الطبقة الارستقراطية والطبقة الوسطى، أي انه لم يكن طرازا ملكيا على عكس طراز الباروك الذي اعتنى به الحكام والملوك في شتى أنحاء أوربا والذي حضي بعناية البابوية التي سمحت باستخدامه في كنائسها، وعلى هذا النحو اقترب الركوكو من الطبقة الوسطى في القوالب والأشكال المصغرة، وأصبح بحق فن المجتمع الراقي، فهو فن زخرفي رقيق وهش وعصبي في نفس الوقت( ).

ومما سبق نستطيع تحديد مميزات وخصائص كل من أسلوب الباروك والركوكو في النقاط التالية:

1- استعمال خطوط القواقع مع الحلزونيات وعناصر المحار وحراشف الأسماك والشماعد والأوراق المعقوفة وقرون الرخا والجامات كعناصر رئيسية في الزخرفة.
2- تنفيذ الخطوط في انحناءات والتواءات حرة متوازنة ومتوازية وكراهية استخدام الخطوط المستقيمة وحبه للخطوط الحلزونية والالتفاف والمزح بينها وبين الأوراق النباتية والثمار.
3- كثرة استخدام أوراق الاكانتس بنهايات والتواءات حادة، واستخدام الفروع التي تخرج منها العناصر النباتية من البراعم، الأوراق والأزهار.

---

[1])- حسانين(ابراهيم وجدي ابراهيم)، المرجع السابق، ص138.
[2])- يوسف (عائشة ابراهيم الدسوقي). المرجع السابق 3541.
[3])- يوسف (عائشة ابراهيم الدسوقي). المرجع السابق 4 3543.
[4])- مرزوق(محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص58-59.
[5])- عزالدين(اسماعيل)، المرجع السابق، ص99.

4- استخدام الأشكال المتشابكة وعناصر أقواس السهام التي على شكل حرف" C" متقابلة أو متشابكة معا.

5- استعمال المرايا والأرضيات الباروكية في المباني السكنية وخاصة القصور.

6- استخدام مواد غالية الثمن لإظهار الزخارف مثل الذهب والفضة والرخام[1]

[1])- يوسف (عائشة ابراهيم الدسوقي) المرجع السابق 3 9 356.

ثانيا/ الأفرع والسيقان:

تعد السيقان والفروع من مقومات وأساسيات العناصر الزخرفية التي استعملها الفنان، وانتشر استخدامها بكثرة في مختلف المواد، حيث نفذت بأشكال ووضعيات مختلفة ومتنوعة، سواء على الخشب، أو الجص بنوعيه المنقوش والملون، أو على الرخام والبلاطات الخزفية بمختلف مصادرها، مستفيدا من ظاهرة التنوع والنمو والتفرع للنباتات، فرسمها منفردة متصلة مستمرة على هيئة سلاسل ومتفرعة، رسمت بأسلوب متناظر ومتقابل ومتكررة، على شكل نقوش غائرة أو بارزة أو عن طريق الرسم بالألوان.

والفروع النباتية هي الأفرع الخالية من الأوراق والحلزونيات التي تساعد النباتات على التسلق والصعود، بينما الغصن فهو كل ما يتشعب من غصن الأشجار، والفرع كل شيء أعلاه وما تفرع منها يسمى فروع، وفي الحقيقة الفروع والسيقان تعتبر العنصر الأساسي للموضوع الزخرفي النباتي، فالسيقان والأغصان بأنواعها هي التي تحمل العناصر النباتية، بما فيها من براعم أو أوراق أو أزهار أو ثمار، لذا نجد الفنان يسمي الموضوع الزخرفي بعدد الفروع المستخدمة، فيطلق على الموضوع الذي يستخدم فيه فرعا واحدا باسم ذي الخيط الواحد، أو ما يعرف عند الأتراك بـ (Tekiplik)، وإذا كان من فرعين سمي بذي الخطين (Tchiflipliki)، أما الزخرفة المشكلة من ثلاثة أفرع فقد أطلقوا عليها ذات الخيوط الثلاثية (Utchiplikli)، وأحيانا يتداخل أكثر من نوع أو ثلاثة من السيقان بأسلوب حلزوني تتخذ شكلا لولبيا[1].

ومن خلال الفروع والسيقان النباتية يستطيع الرسام تكوين موضوع زخرفي متكامل، تنموا منها وتمتد البراعم والأوراق والأزهار والفواكه المتنوعة والمختلفة، كما ترتبط بها أو تجاورها أو تلامسها، وغيابها يعتبر بمثابة بتر حيوية وجمال الزخرفة النباتية[2].

وتكمن أهمية هذا العنصر بما يمتاز به من خصائص طبيعية، كاللليونة والطراوة التي أكسبته قابلية التشكيل وحركات متنوعة ومختلفة، يصعب التمييز فيها بين عناصر الموضوع الواحد، إذ تمتد الورقة أو المروحة النخيلية فينبت منها غصن جديد، وقد يمتد الغصن داخل الورقة فيقسمها إلى نصفين، ثم يتفرع منها أو ينفذ من رأسها ليعاود خط سيره في حركة غير منتهية، بأسلوب فني غاية

[1])- ماهر(سعاد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص 272 7. انظر أيضا: عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، فن التذهيب: المرجع السابق 3 2-4 2. ARCEVEN, op-cit, P 7.

[2])- لعرج(عبد العزيز محمود)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص203.

في الجمال والروعة، وقد تلتف حول محور رأسي، أو أفقي تلتقي فيه السيقان، أو تتفرع منه مراوح نخيلية وسطى، أو ورقة كاسية، أو غيرها من العناصر[1].

تعود أصول التاريخية للأفرع والسيقان إلى الحضارات القديمة، ويعتبر الإغريق من الأوائل الذين استعملوا الفروع والسيقان النباتية التي تنبعث منها أوراق الاكانتس في صورة قريبة من الطبيعة، وورثها عنهم الرومان، ومن بعدهم البيزنطيون الذين توجوها بأوراق وعناقيد العنب[2].

والسيقان في الغالب تكون رئيسية تتفرع عنها سيقان ثانوية، تمتد وتتداخل وتتقاطع فيما بينها، وتلتف وتنحني لتضفي حركة وحيوية على الموضوع الزخرفي، وتشكل في الغالب مساحة زخرفية، قوامها عناصر نباتية متكاملة غاية في الجمال والإبداع.

وقد ظهرت الأفرع والسيقان والأغصان في زخرفة مواد العمائر موضوع الدراسة على معظم المسطحات الجدارية المستوية وغير المستوية ومعظم الأشغال على جميع المواد، الجص بنوعيه والخشب والرخام والبلاطات بأنواعها، نفذت بأسلوب يتوافق ونوعية المادة والمساحة التي تشغلها، فنجدها على شكل أشرطة وأطر أو أحزمة، أو على شكل حشوات تتخلل بطون العقود وأركانها وكوشها، أو على الجدران المسطحة أو في القباب وعلى المحاريب والنافورات والعيون، وعلى الأبواب وأفاريزها وسواكفها وكوابلها والخزائن الجدارية، وفي كل من المنابر الرخامية منها والخشبية، ودكة المبلغ، واطر الأبواب والنوافذ الرخامية والأبواب الخشبية وغيرها، وهي تمس أي فراغ تعمل على ملئه بحركات منحنية ومنكسرة ،أفقية أو عمودية ممتدة ومستمرة، أو بالدوران والالتفاف حول نفسها، أو حول غيرها من العناصر الأخرى، كانت هندسية أو حيوانية أو آدمية أو الكتابية، وفي هذه الأخيرة استخدمت بكثرة على شكل أرضية وخلفية للمسطحات الكتابية التي تخللت الجص والرخام بصفة خاصة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى قدرة الفنان وكفاءته ومهارته الفنية في التحكم بالتقنيات وتنفيذها، حتى ولو كانت العناصر صغيرة ودقيقة التنفيذ.

ومن خلال ما سبق يمكننا تقسيم الفروع والسيقان إلى نوعيين، الأول منهما عبارة عن فروع رئيسية أساسية تمثل محور الموضوع الزخرفي، غرضها ملء المسطحات المراد زخرفتها بالكامل، كما هو الحال في الشمسيات والقمريات والقباب (الصورة رقم 20 21 اللوحة رقم 3)، أو في

---

[1])- احمد (عبد الرازق احمد)، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، دار الحريري للطباعة، الطبعة الأولى،مصر، 2001 0 7 3.

[2])- معزوز (عبد الحق)، شواهد القبور في المغرب الأوسط، المرجع السابق ص2 3. أنظر أيضا: معزوز (عبد الحق)) «الظواهر الزخرفية في الكتابات الحمادية» عن: كتاب المؤتمر العاشر للاتحاد العام للآثاريين العرب، مجلد2، مصر، 200: ص47 .

زخرفة الأشكال الهندسية المختلفة بزخارف الفريسكو الموجودة بقصر احمد باي بقسنطينة، أو في زخارف الفريسكو بقصر الداي بالجزائر، وعلى البلاطات الخزفية الأوربية، لاسيما منها البلاطات الايطالية وبنسبة أقل الهولندية.

أما النوع الثاني فهي في شكل أفرع وسيقان ثانوية تنتج عنها لفائف نباتية تتداخل بطريقة متقابلة تتقاطع مع بعضها، تختفي أو تظهر، استخدم الفنان فيها ترتيب العناصر الزخرفية من براعم وأوراق ومراوح نخيلية وأنصافها، تنتهي في أغلبها بأزهار متنوعة، كان فيها عنصر الحركة في التكوين الزخرفي أساسا لتكرار الشكل، غرضها ملء الفراغات الذي تتركه الأشكال الأخرى، كإحاطتها بأشرطة زخرفية منفذة بأشكال بسيطة خالية من التعقيد، أو الأشرطة النباتية المحصورة داخل الخطوط الرفيعة المنفذة على الأسقف بالألوان المائية على الخشب، أو الأشرطة التي تحيط بالمواضيع الرئيسية في الجزء العلوي والسفلي بزخارف الفريسكو، أو على الرخام كإطار دار عزيزة (الصورة رقم 151 157 158 159 170 171)، وعلى البلاطات الخزفية لاسيما منها التركية والتونسية(البطاقة 140 144 145)، متأثرة بالأسلوب الأوربي، أو نفذت بأسلوب محور، ملفوفة حلزونية النهاية والأطراف، متقابلة أو متعاكسة أو متتالية، متأثرة بالأسلوب الرومي والهاتاي، أو بالأسلوب المحلي الذي شاع في بلاد المغرب والأندلسي.

أما من حيث الشكل، فقد استفاد الفنان من طواعيتها وشكلها، فجاءت متنوعة ومختلفة، تنموا وتتفرع من السيقان والفروع الوحيدة، والسيقان المزدوج، التي تتألف من فرعين، وحتى السيقان المضاعفة تعتمد على التماثل في الجانبين، أو تتضافر مع بعضها على شكل انحناءات حلزونية متشابكة شديدة التعقيد.

جاءت الفروع النباتية متعددة الأشكال محاكية الطبيعة في رسمها ونقشها، ولإعطائها نوعا من الواقعية أضاف لها الحزوز وأشواك على هيئة شعيرات جد رفيعة لاسيما على البلاطات الخزفية الأوربية، وعلى الخشب بتقنية الألوان المائية والحفر بأنواعه وعلى الرخام، وعلى زخارف الفريسكو متاثر بالباروك والركوكو او الرومي والاربسك والهاتاي، استخدمت في الغالب كإطارات للمواضيع الزخرفية، أو كأرضية لتغطية مختلف المسطحات، بما فيه الزخارف الهندسية والحيوانية والكتابية، حيث اسخدمت في الزخارف الكتابية لتغطية الحقول والنصوص الكتابية، وفيما يلي عرض لأهم الأشكال التي ظهرت بها ونماذج تواجدها:

السيقان المسننة أو المحزوزة المفردة أو المزدوجة: وهي أقرب إلى الطبيعية، تتميز بوجود الحزوز، تمتد بطول الساق الذي تتخلله البراعم والأوراق والأزهار، أو تنموا من زهرة مفصصة، أو

أزهار اللالـه والقرنفل الاقحوان والياسمين والنرجس، استخدمت بكثرة على زخارف الفريسكو تتخلل الأشـرطة التـي تفصـل وتحـيط بالمواضـيع الزخرفيـة بقصـر احمـد بـاي، أو فـي البلاطـات الخزفيـة الايطالية الموجودة بقصر احمد باي ودار بن جلول بقسنطينة، أو بسيقان وأفرع الباقات التي تزين البلاطات الخزفية الهولندية الموجودة بسقيفة قصر مصطفي باشا ودار الصوف، أو على الأسقف الخشبية كسقف الدار الحمراء، ودار عزيزة، وغرفة الطعام بقصر 18 حصن23 بمدينة الجزائر، وعلى المنابر الخشبية التي نفذت عليها الزخارف بالألوان المائية، كمنبر الجامع الأخضر ودكة جامع سيدي الكتاني بقسنطينة.

- فروع وسيقان تنموا منها مراوح نخيلية بسيطة ومركبة، مفردة أو مزدوجة أو ثلاثية أو أكثر، ترتبط بها أو تلامسها حبات الصنوبر في الزخارف الجصية بالقبة والعقود التي تتقدم محراب جامع عين البيضاء بمعسكر وبواجهته، نظمت بطريقة متقابلة حول محور عمودي يقسمها إلى قسمين متساويين، وعلى شمسيات جامع سوق الغزل بقسنطينة، وهي من أجمل نماذج الفترة العثمانية بالجزائر المتأثرة بالطراز الأندلسي المغربي، ونجدها كذلك في المنبر الخشبي بجامع الباشا بوهران على شكل حشوات، وقد تجاورها في بعض الأحيان الأوراق والأزهار وفق طراز الباروك، مثلما هو عليه الحال في قباب دار الصوف، أو الأطر الرخامية الموجودة بدار عزيزة.
- أغصان مفردة وعريضة تتميز بشكلها الطبيعي الغليظ والخشن، مستقيمة أو لولبية لاسيما عند نقطة تفرع الغصن، ليقل سمكها وحجمها عند أطرافها، نفذت بدقة متناهية تنم عن قدرة الفنان على تجسيدها ومهاراته الفنية، كما هو عليه الحال في البلاطات الهولندية والايطالية التي تتضمن مواضيع اشجار العنب واللبلاب(البطاقة رقم 175(206(348(349(350(344 شكل رقم 65 ~~θ~~ 65-ج).
- سيقان عبارة عن خيوط وخطوط رفيعة ملساء نفذت بشكل تجريدي تحولت إلى شكل هندسي لا يخضع شكلها لأي نظام من الطبيعة، مما ساعد على تكرار الوحدة في جميع الاتجاهات، وأحدث تنوعا وجمالا متناغما في الإيقاع تنمو في غالب الأحيان من مثلث رأسه نحو الأسفل، وقد يتكرر المثلث بطول الساق وهي ممتدة، أو ملتفة ومتشابكة على شكل فرع واحد أو مزدوجة أو أكثر، مترابطة أو متقابلة، تتخللها أو تنبثق منها عناصر نباتية أخرى كالأوراق البسيطة والكأسية والأزهار، نفذت بتقنية الحز على الرخام والخشب والجص أو بالألوان المائية على البلاطات والخشب والفريسكو.
- أفرع متموجة صاعدة تارة ونازلة تارة أخرى، مستقلة أو متشابكة أو ملتفة، ملتوية متقاطعة غير منتهية شديدة التعقيد، لا نجد لها بداية ولا نهاية في التصميم، تنموا منها عناصر ورقية كأسية أو أوراق ثلاثية، أو تشكيلة من الأزهار المتنوعة، أو تنتهي ببراعم أزهار غير متفتحة، ارتبطت

بالمواضيع التي تصمنت مواضيع المزهريات والاصيصات، وقد رسمت بأسلوب الباروك العثماني والرومي أو نفذت بالأسلوب الأوربي الطبيعي المتأثر بأسلوب عصر النهضة على هيئة باقات، استخدمت على البلاطات الخزفية لاسيما التونسية المتأثرة بشجرة الحياة، وعلى البلاطات الهولندية الموجودة بقصر مصطفى باشا، وعلى مزهريات الفريسكو بقصر احمد باي ، وعلى الأطر الرخامية الموجودة بدار عزيزة ونافورتها، والأبواب الخشبية الموجودة بقصر احمد باي، والبلاطات الخزفية التونسية الخاصة باللوحات، كتلك الموجودة بقصر الباردو ودار بن جلول ودار بن شرف وغيرها.

- أفرع حلزونية في شكل مراوح نخيلية وأنصافها، نفذت على الأشغال الخشبية والجصية المحفورة، والبلاطات الخزفية التركية، وعلى الاطر الرخامية وفق اسلوب الارابسك أو الرومي التركي .
- سيقان تنموا من زهرة القرنفل أو اللاله أو الرمان، وقد تشترك مع بعضها البعض مشكلة موضوعا واحدا، تتفتح منها براعم وأوراق ثلاثية وأخرى فردية، تنتهي بنفس أنواع الأزهار التي تنموا منها، وهي منفذة بأسلوب الهاتاي والرومي لتلتف حولها وتحيطها بأوراق وبراعم كما هو الحال في بلاطات تركية بضريح سيدي عبد الرحمن، وأطر دار عزيزة.
- سيقان ملتفة متداخلة تتخذ شكل القلب نفذت بكثرة على البلاطات الايطالية (البطاقة رقم255) والبلاطات الهولندية والتونسية(البطاقة رقم126 56 363 84) وعلى الخشب
- سيقان اتخذت شكلا ملتويا على هيئة (S) اللاتيني في وضعية قائمة أو نائمة كإطار وشريط وفق طراز الرومي في نوافذ دار عزيزة، وفي حشوات المربعات أو المستطيلات أو المعينات التي تتوسط دفة معظم الأبواب الخشبية والخزائن الجدارية والنوافذ والمنابر والأسقف كسقف جامع سيدي الكتاني.

وعلى الرغم من التشابه بين تنفيذ الفروع والأغصان في جميع التصاميم الزخرفية، فإنه تظهر للمدقق العديد من التفاصيل والاختلافات الفنية في تنفيذها، فقد استطاع الفنان التعبير عن واقعية الفروع النباتية من خلال إضفاء بعض الجزئيات والتفاصيل، كالإنحناءات والإنكسارات والشعيرات التي تتخلل الأفرع، والتزامه في بعض التصاميم باللون البني في تحديد الزخرفة أو في رسمها، حيث تكون الأغصان غليظة وسميكة من الأسفل أو في الوسط، إما منفردة أو مزدوجة، ثم تنموا أو تنبثق منها مجموعة من الأفرع التي نلاحظ عليها أنها أقل سمكا وأكثر تشابكا، كما نلاحظ أن توزعها يختلف باختلاف التصميم والمساحة المتاحة لها.

ثالثا/ الأوراق:

تعد من العناصر المهمة في المنظومة الزخرفية، خاصة وأن الفنان بمقدوره أن يشغل بها أي فراغ كان، تمثل عنصرا ثانويا تملء الفراغات المحصورة بين الوحدات الزخرفية الأساسية النباتية أو الهندسة أو الكتابية، كما اتخذت في بعض الأحيان كموضوع زخرفي مستقل بذاته.

تعددت وتنوعت ألوانها، واختلفت أشكالها، وطريقة معالجتها حسب نوع المادة التي نفذت عليها، حيث لعبت دورا بارزا وهاما في الفنون الزخرفية بالجزائر، وارتبطت بالدرجة الأولى بالفروع والسيقان، نفذت تنموا منها، تتوافق مع تشابك الأغصان وتداخلها وامتدادها، تتفق مع تقوسات وانحناءات الفروع والسيقان بأسلوبين: الواقعي المأخوذة من الطبيعة وفق فيها الفنان في التعبير عنها، خاصة المنفذة بالألوان المائية على البلاطات الخزفية والجص بتقنية الفريسكو أو على الخشب، أو نفذت بالأسلوب القريب من الطبيعة، أو شديدة التحوير جردها الفنان من أجزائها وأقسامها، وأصبحت ذات طابع هندسي أكثر منه نباتي،في الغالب لا تنتمي إلى المنظمة الطبيعية منها البسيطة والمركبة، المسننة والملساء، يتوسطها عمودها الفقري أو من دونه، الرفيعة منها والمنتفخة، كاملة كانت أو نصفية، معتمدا على التكرار والتقابل والتناظر في وضع وحداتها للحصول على التكوينات الزخرفية، ومن بين الأوراق الأكثر استخداما نذكر:

1/ الأوراق الطبيعية:

جاءت مسننة الحواف، متوسطة الحجم، تحيط بغالبية أزهار الورد والبنفسج والاقحوان والنرجس، تتخللها خطوط مائلة لإعطاء نوع من الواقعية، استخدم فيها الفنان التدرج في الألوان، مما شكل نوعا من التباين، أطرافها جاءت حادة مسننة، أو منحنية شديدة الواقعية، فاهتم الفنان بإبراز أسنان أطرافها وانحناءاتها، كما استخدم الأوراق الطولية واللوزية ذات الحواف الملساء كاوراق الزيتون والغا، نفذت بطريقة متعرجة، أو ذات حواف غير منتظمة، اهتم الفنان بإبراز أدق تفاصيلها مما أعطاها صورتها الطبيعية.

2/ الأوراق اللوزية:

تتخذ شكلا بيضويا، تشبه الشكل اللوزي، تنتهي بطرف مدبب يميل نحو الالتفاف يمينا أو يسارا، وجدت بكثرة على البلاطات الخزفية بأنواعها، وفي معالم مختلفة، وبأحجام متعددة، بسيطة خالية من الزخرفة، أو مركبة تتوسطها دوائر أو زهيرات صغيرة أو أزهار اللاله.

3/ الأوراق الكأسية:

يطلق عليها بوريقات كم الزهرة، ويقصد بها الجزء الأسفل من أي زهرة، وقد سميت بالكأسية نظرا للشبه الموجود بينها وبين أشكال الكؤوس، وهناك من يرى أنها اقتبست من جزئيات ورقة الأكانتس[1]، تعود أصولها إلى العصور القديمة، فقد ظهرت في الفنون الفرعونية على عهد الدولة الحديثة في مصر، وانتقلت إلى الأشوريين، ومنهم إلى الفنون الساسانية، وعنهم أخذها المسلمون وعملوا على تطويرها لاسيما في طراز سامراء الثاني[2].

تعتبر من أكثر الأوراق استخداما في الفنون الزخرفية العثمانية بالجزائر، نفذت بكثرة على البلاطات الخزفية التركية، كما هو في ضريح سيدي عبدالرحمن، وعلى الكثير من البلاطات التونسية المفردة أو ضمن أشرطة تحيط باللوحات الخزفية الموجودة بدار بن جلول، وقصر أحمد باي، وقصر الباردو ومتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية وغيرها، وعلى البلاطات الايطالية بجامع سيدي الكتاني، وهي في الغالب على هيئة شرافات تحيط بالمواضيع الزخرفية، عبارة عن ورقة ثلاثية الفصوص، أوسطها أكبرها، نفذت بشكل مدبب، بينما الفصان الجانبيان اتخذت نهايتهما شكلا ملتويا شبه حلزوني، أو ظهرت بصورة بسيطة أو مركبة تتوسطها زهيرات وشجيرات صغيرة مزهرة تنبعث منهما زهرة اللالـه والقرنفل والأقحوان وغيرها، كما نفذت على الزخارف الجصية بالألوان المائية، على هيئة شرافات تعلوا الأعمدة والدعامات في المساحات الخارجية المطلة على حديقة النخيل والبرتقال والحوض المائي بقصر أحمد باي(الشكل رقم67).

وقد نفذت بالأسلوب الطبيعي والقريب من الطبيعي، تتخلل أو تتوسط العناصر النباتية الأخرى مع باقات الأزهار في الأطر الرخامة وعلى بعض تيجان الأعمدة المتأثرة بالطراز التركي وعلى الباب الخشبي لجامع كتشاوة أبواب قصر احمد باي، أو تنموا من نهايات الحروف، وتتخلل النصوص الكتابية المنفذة بتقنية الحفر على الجص في كل من دار الدايخة بنت الباي ودار رقم 26 شارع فلسطين بمدينة قسنطينة، بينما على الرخام نجدها مستخدمة على منبر جامع السيدة المحفوظ بالجامع الجديد، ومنبر جامع سيدي الكتاني، وعلى بعض الأطر الرخامية، كما تتوسط الحشوات

---

[1])- شافعي(فريد)، المرجع السابق، ص119. أنظر أيضا: غيلان (حمود غيلان)، المرجع السابق، ص204.

[2])- عمارة (العربي صبري عبد الغني)، التأثيرات الساسانية على الفنون الإسلامية من الفتح الإسلامي وحتى نهاية القرن الخامس الهجري: دراسة فنية مقارنة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستر في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة)2001) المرجع السابق، ص140. حميد(عبد العزيز) وآخرون، الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي: جامعة بغداد، العراق، 2 19 0 91

الكتابية، كالإطار المحفوظ بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، وإطار الجامع الجديد، أو تنموا من نهايات الحروف باللوحات التأسيسية، أو تتخلل أركان هذه الأخيرة.

أما على الخشب فقد استخدمت بكثرة على الأسقف الخشبية بقصور مدينة الجزائر على هيئة وريقات متساقطة تحيط بحواف السقف، نفذت على الجوانب العليا للجدران الأربعة للغرفة، وعلى شكل شرافات تعلوا المنبر الخشبي بالجامع الجديد، وهي منفذة في هذا المعلم بتقنية الحفر المجسم، وبتقنية الألوان المائية في منبر الجامع الأخضر تتخلل الأفرع النباتية الرفيعة.

4/ المراوح النخيلية:

تعتبر المراوح النخيلية من أهم العناصر النباتية الزخرفية في الزخرفة الإسلامية، وأكثر انتشارا وتنوعا، خاصة في الزخارف العمائرية بأنواعها، فهي لا تقل أهمية عن باقي العناصر النباتية الأخرى،وهي تمثل جزءا من شجرة النخيل التي تتكون من عدة أجزاء، تتشكل أساسا من الجذع والساق والأوراق والأزهار والثمار، وما يهمنا هنا الأوراق، أو ما يعرف بالجريد أو السعف التي عرفت تحويرا وتجريدا عبر الفترات التاريخية، تعد من أكثر العناصر والوحدات الزخرفية انتشارا واستعمالا وتنوعا، اختلف مؤرخوا الفنون حول أصولها، منهم من ينسبها إلى أصول أشورية اقتبسها عنهم الفرس، فقد وجدت بكثرة على تيجان حكامها على شكل عناصر مجنحة، ومنهم انتقلت إلى الفنان الإغريقي الذي استخدمها بصورتها الطبيعية، وعرفها الرومان إلا أنهم لم يطوروا شكلها، بل ظلت على ما كانت عليه في الصورة السابقة، ومنهم من ينسبها إلى أصول بيزنطية التي تميزت بمرونتها، وتكيفت مع ما حولها من محيط هندسي[1].

والشيء الأكيد أنها من الزخارف النباتية التي ورثها الفنان المسلم عن الفن الساساني، ورسمها بأسلوب طبيعي أو محور[2]، ففي البداية أخذها ونقلها على شكلها دون تغيير أي جزء منها ودون تحويرها، فظهرت في واجهة قصر المشتى ببادية الشام وبجامع القيروان، لكن الفنان المسلم لم يقف عند هذا الحد بل عمل على تطويرها، وغير من شكلها ومظهرها، وأصبحت مع مرور الوقت عنصرا مبتكرا في صورة جديدة لم تكن معروفة من قبل، حيث تميزت بالتجريد، وكان هذا التطور

[1])- حميد(عبدالحميد)، المرجع السابق، ص18. انظر أيضا: الجمعة(احمد قاسم الحاج عبد الله)، محاريب مساجد الموصل إلى نهاية الحكم الاتابكي سنة 660هـ، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1980 0 336..

[2])- الشافعي(فريد)، العمارة العربية، المرجع السابق، ص260-260. انظر أيضا: مطاوع (حنان عبدالفتاح)، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية، ط1: 2011، المرجع السابق، ص 6. ARCEVEN, op-cit, P70.

وراء ظهور أسلوب زخرفي إسلامي أصيل، أصبحت من خلاله أكثر استطالة وتلاصقا، وأصبح قطاعها محدبا، لها ظلال متدرجة، تراوحت بين المراوح البسيطة والمركبة والملفوفة والمزهرة والمعرقة (المصبعة) والقلبية وغيرها، فاستخدمت على الخزف العباسي(132-656هـ/750-1258م)) وعلى المنتجات الفاطمية بمصر حيث وجدت مع بداية القرن 4هـ/10م في كل من جامع الازهر والحاكم بالقاهرة، واستخدمت على الاشغال المعدنية المملوكية(648-923هـ/1250-1517م) والسلجوقية[1].

وفي الفترة العثمانية بالجزائر استخدم الفنان نوعين من المراوح النخيلية، اتبع فيها الاسلوب القريبة من الطبيعة والاسلوب المحورة حيث جردها الفنان من اصولها الطبيعية، أما بالنسبة للأولى فقد جاءت على شكل سعف وجريد النخل، نفذت بطريقة ريشية تتألف من أوراق طويلة رفيعة تستدق أطرافها كلما اتجهت نحو حافة الورقة، حيث تنتهي بخطوط رفيعة مدببة، وهي تبرز من أرضية الصورة كمجموعة مختلفة التدرج، أوسطها أطولها، لتبدأ بالتناقص كلما ابتعدت عن المركز معطية شكل مروحية، أي أنها تبدأ من مركز واحد ثم تتشعب على شكل مروحة، تظهر بقصر احمد باي منفذة على الجص بتقنية الفرسكو على هيئة إطارات تؤلف بائكة من العقود شبه مدببة مفصصة، تحصر بداخلها مواضيع مختلفة.

أما الثانية فهي عبارة عن مراوح نخيلية محورة، اختلفت أشكالها وأحجامها من ورقة إلى أخرى حسب الفصوص المكونة لها من المفردة والمزدوجة والثلاثية والخماسية، البسيطة منها والملساء والمعرقة والمركبة، منها ما يأخذ أشكال القلوب والأزهار، ومنها ما ينفذ على شكل نصفين مجتمعين وأنصاف مفردة(الشكل رقم67).

أما بالنسبة لمادة الجص فقد ظهرت في زخارف جامع عين البيضاء بمعسكر(الصورة رقم 0)، وقباب دار عزيزة(الصورة رقم23)، وقباب دار الصوف(الصورة رقم20 21)، ومحراب جامع سوق لغزل (الصورة رقم04) وفي هذه الأخيرة بدت متأثرة بطراز الرومي، وفي واجهة محراب الجامع الجديد(الصورة رقم02) 1ستخدمت بكثرة في تزيين الزخارف والأشرطة الكتابية بكل من دار بن جلول ودار رقم 26 شارع فلسطين بقسنطينة(الصورة رقم34- 3)، وغيرها من المعالم.

أما على مادة الخشب فنجدها منفذة بتقنية الحفر بأنواعه المختلفة، والألوان المائية واللاكه، في كل من منبر جامع سوق الغزل بقسنطينة، ومنبر الجامع الجديد بمدينة الجزائر، ومنبر جامع الباشا بوهران، والأسقف الخشبية بكل من الدار الحمراء، وقصر مصطفى باشا وقصر حسن باشا،

[1])- عمارة (العربي صبري عبد الغني)، المرجع السابق، ص123- 12N2. انظر أيضا: حسن (زكي)، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، مطبعة دار الكتب المصرية، 1940 231. حسين (محمود ابراهيم)، الزخرفة الإسلامية، الطبعة الثانية، لبنان،1991 1 47 4. معزوز (عبد الحق)) الظواهر الزخرفية، المرجع السابق، ص .

وبعض أبواب قصر أحمد باي، ومعظم السواكف الخشبية بقسنطينة ، ودكة المبلغ بجامع سيدي الكتاني.

في حين يقل استخدام هذا العنصر الزخرفي على الأشغال الرخامية، حيث استخدمت المراوح في أطر بعض النوافذ كأطر دار عزيزة، وإطار مدخل الجامع الجديد، كما جاءت تتخلل بعض النصوص الكتابية في اللوحات التأسيسية والزخرفية، تنموا من نهايات الحروف.

أما بالنسبة للبلاطات الخزفية، فقد كان استخدامها واسعا، حيث وجدت على البلاطات الخزفية الإيطالية متأثرة بالطراز الأوربي، كما استخدمت على البلاطات الخزفية التركية(الصورة رقم219) والتونسية، لاسيما منها الخاصة باللوحات التي تضم الكتابات وعنصر المزهريات.

ومن خلال الدراسة يمكن أن نميز منها عدة أشكال، نذكر أهمها في ما يلي:

- مراوح نخيلية مفردة بسيطة، تتألف من ورقة أو فص واحد معقوف النهاية، يتدرج من الشكل المفتوح إلى المنغلق، تكون القاعدة فيه برعمية كأسية الشكل، أو هلالية أو معقوفة الوسط، بينما البدن ينحني على شكل لولبي منتفخ، ذو نهاية حادة معقوفة على نفسها بشكل □□ انحناء خفيف يأخذ شكل علامة استفهام[1]) وتكون فيه المروحة مخرمة أو غير مخرمة، توجد نماذج منها بجامع عين البيضاء بمعسكر، ومنبر جامع الباشا بوهران، وقد نفذت مفردة، أو تشترك وتتبادل مع المراوح النخيلية المزدوجة وكيزان الصنوبر، كما هو الحال في تيجان الأعمدة المغربية الأندلسية(اللوحة رقم 979 0)، واستخدمت بكثرة على البلاطات الخزفية الأوربية(البطاقة رقم177 0 9 1 0 196) والتونسية(البطاقة رق2 3 2 3 2 2 3) وعلى الأشغال الرخامية، تتوسط وتحيط بالنصوص الكتابية على مختلف المواد، أو لملء الفراغات، تنبعث من نهايات الحروف.

- مراوح نخيلية مزدوجة وهي الأكثر استخداما، يختلف شكلها وطريقة تنفيذها، منها المراوح النخيلية ذات الفصوص المتساوية، نهايتها حادة مدببة، تكون مسطحة مبسوطة، أو حلزونية ذات استطالة شديدة خالية من التعريقات، أو بها تعريقات، أو يكون أحد فصاها خالي من الزخرفة غليظا والآخر رشيقا، أو مراوح نخيلية ذات فصين، امتاز أحدهما باستطالة مع وجود تقعيرات بها وتضائل الآخر حتى كاد أن يكون التواء رقيقا، أو مراوح نخيلية قصيرة نفذت على هيئة فصين متقابلين متناظرين متحدين تتراجع نهايتهما إلى الداخل مشكلة نصف دائرة أو عقد عند التقائهما بمراوح أخرى، أو تنمو من قاعدة واحدة تبرز إلى الخارج، تظهر متدابرة، أو يتبادل

[1])- لعرج (عبد لعزيز)، جمالية الفن، المرجع السابق، ص 206.

تراجعها وبروزها، أو تبرز من أفرع نباتية متموجة في أوضاع متقابلة أو متدابرة، وهي تقبل كل أنواع التمدد والاستطالة والانحناء، تبدو بمظهر منتظم ومتناسق ومتجانس في نفس الوقت، أو غير منتظمة، يظهر عليها عدم الانسجام والتوافق والتناسق، كما استخدمت لتكوين عناصر أخرى تختلف عن بعضها البعض، كتشكيل العقود بمختلف أنواعها، بالإضافة إلى شبكة المعينات والدوائر[1] .

- مراوح نخيلية ثلاثية: من بين الأشكال التي تعتمد على المراوح النخيلية المزدوجة، حيث جعل الفنان كل فص يتضاءل في السمك حتى أصبح خطا رفيعا، ثم قام بجمع نصفي مروحة بعد أن اتخذ كل واحد منهما نفس الهيئة السابقة، يلتصق كل فص علوي مع الآخر مؤلفا شكلا يتألف من فصين جانبيين يتوسطهما فص ثالث، يشغل الفصوص الثلاثة أو أوسطها تعريقات أو حبيبات، أو مراوح يظهر جانب منها مفصص، تبدوا فصوصه كالأسنان، وإلى جانب ذلك نجدها نفذت متدابرة تنموا من مركز واحد عبارة عن مراوح نخيلية ملساء متساوية الأطراف تشبه أجنحة الطير يتوسطها برعم أو زهرة أو ورقة ثلاثية، أو عبارة عن مراوح نخيلية بتلاتها غير متساوية، إحداها أكثر استطالة ونهاية معقوفة نحو الأسفل، تتخذ شكلا شبه دائري أو حلزوني، أو مراوح تأخذ شكل القلب[2].

وقد استخدم هذا النوع من الزخرفة بكثرة داخل الجامات والحشوات الجصية بواجهة محراب الجامع الجديد، وجدران وواجهات وشمسيات جامع سوق الغزل، ودار 26 نهج فلسطين بقسنطينة، ومحراب وقباب ومناطق انتقال قباب جامع عين البيضاء بمعسكر، وعلى البلاطات الخزفية التونسية والتركية، كما نفذت على الأشغال الخشبية بالألوان المائية على منبر الجامع الجديد، ومنبر جامع الباشا بوهران.

والمراوح النخيلية نميز وجودها في البلاطات التونسية التي خضعت تصاميمها للتأثيرات التركية والاسبانية، كما استخدمت على البلاطات الايطالية والتركية، التي تميزت بالتنوع والاختلاف الشديد في الأشكال والأحجام التي تراوحت بين الصغيرة والمتوسطة والكبيرة.

وعلى الرغم من قلة عدد تصاميم البلاطات التي تتخذ من المراوح النخيلية موضوعا زخرفيا كاملا، إلا أنها لا تقل أهمية عن بقية العناصر الأخرى، بحيث نجدها على أشكال مختلفة ومتعددة بسيطة ملساء تتخذ شكل الريشة ذات تعريقات دقيقة، ومراوح بسيطة رقيقة تتميز بكون تعريقاتها

[1]- لعرج (عبد لعزيز)، جمالية الفن، المرجع السابق، ص 20.

[2]- حسانين(ابراهيم وجدي ابراهيم)، المرجع السابق، ص 2 2-3 2.

السفلية تنحني كثيرا نحو الأسفل، بينما الجزء العلوي للمروحة ينحني نوعا ما نحو الداخل أو الخارج، مشكلة مروحة جميلة ورشيقة رغم صغر حجمها، ومراوح غليظة ومنتفخة نوعا ما إذا ما قورنت بالسابقة.

كما نجد المراوح المزدوجة، من بينها مراوح تنحني على الجانبين، لكن بشكل غير متساوي، فجهة يكون فيها الانحناء بسيطا، والجهة المقابلة يكون الانحناء كبيرا، ومراوح تنحني على الجانبين لكن في اتجاهين متعاكسين، فجهة ينحني بشكل بسيط نحو الداخل، والجهة المقابلة تنحني بشكل كبير نحو الخارج.

بالإضافة إلى مراوح تميزت باستطالة جناحيها المتميزان بالرقة والرشاقة في زخرفتهما، تنحني بشكل دائري نحو الخارج أو الداخل، كما أن نهايتها تنتهي بشكل رمحي ينحني نوعا ما، ومراوح نخيلية أخرى شبيهة بالتي سبق ذكرها، إلا أن الاختلاف يكمن في حجمها الكبير، فهي ذات جناح كبير تنحني نحو الداخل بشكل واسع على هيئة حرف الواو "و"، أما الجناح الثاني فهو طويل وقليل الانحناء.

كما نجدها مركبة أو على هيئة أنصاف مراوح نخيلية على هيئة ورقة مقوسة ومقسمة إلى قسمين يربط بينهما الساق والأفرع النباتية، كما نجدها مفصصة ومسننة الحواف(اللوحة 22).

5/ أوراق الأكانتس:

تعرف ورقة الاكانتس بأسماء عديدة، منها ورقة الخرشوف البري، وتسمى أيضا باسم شوكة اليهود، وورقة الأكانتس، أو أقنثا أو أقنتوس، وهي لفظة إغريقية معناها الشوك، أصلها مدينة أغانتوس، وهي نبات من الفصيلة الشوكية، موطنه الأصلي حوض البحر الأبيض المتوسط، وقد غلب عليها هذا الإسم لأن أوراقها في أغلبها تنتهي بأطراف شوكية، وهي نبات حشيشي أوراقه مجزرية عرضية، وأزهاره سنبلية شوكية[1].

وأول من استخدم عنصر ورقة الاكانتس في الزخرفة هم الإغريق، وقد استوحى منها الفنان الإغريقي "كاليماك" زخرفة تيجان الأعمدة الكورنثية في أواخر القرن ق.م، مجسدا بذلك السلة التي وضعت فوق قبر فتاة من كورنثيا، وهذه السلة عملت مرضعتها على تجميلها بما هو عزيز ومحبب للمتوفية، وعملت على تغطيتها ببلاطات قرميد تقيها من المطر، وبعد مدة نمى نبات شوكي جذوره أسفل السلة وأورقه التفت نحو الأعلى مشكلة صفين من الأوراق، وقد صادف نموه بهذا الشكل مرور

[1])- حسانين(ابراهيم وجدي ابراهيم)- المرجع السابق 3 9 126.

الفنان كاليماك بالمكان فأعجبه المنظر، وعمل على تجسيده في تيجان الأعمدة، وبذلك أضاف طرازا جديدا للأعمدة اليونانية[1].

وعن الإغريق أخذها الرومان، وانتشر استخدامها بشكل واسع، وعملوا على تطويرها وأدخلوا عليها تغييرات عدة، واشتقوا منها الكثير من أشكال وجزئيات العناصر الزخرفية، منها الكؤوس والعروق المتموجة وغيرها، حيث جسدت في الكثير من الأحيان لينة عريضة، فصوصها رفيعة طويلة، أطرافها ملساء غير حادة (دائرية) حتى أصبح شكلها يشبه سعف النخيل، في الغالب ما تتركب من حلزون ينتهي بزهرة مستديرة الشكل.

أما البيزنطيون فقد استخدموا الاكانتس الشوكية في زخرفة فنونهم، خاصة الأعمال الخشبية والحجرية، وأصبحت شائعة في كل أعمالهم، لا سيما وأنها كانت ترمز عند المسيحيين إلى السماء، وأقبلوا على رسمها منذ القرن الأول ميلادي، وفي الكثير من الأحيان جمعوا بينها وبين مختلف أجزائها وبين الزخارف الهندسية لتتداخل وتتشابك فيما بينها، وخلال تلك الفترة انتشرت في سوريا ومصر [2].

ومن البيزنطيين انتقلت إلى المسلمين، ولعبت دورا هاما في الفنون والزخرفة الإسلامية، وقد كان ظهورها في وقت مبكر، حيث نجدها في الزخارف الفسيفسائية بقبة الصخرة (72هـ/691م)، وقد تميزت فيها باستطالتها وجمالها[3].

وقد نفذت ورقة الاكانتس في جميع المواد بمظهرها الطبيعي، ورسمت بأشواكها، ذات أطراف مدببة وحادة أو دائرية، أو اتخذت شكلا محورا ابتعدت عن أصولها، ملساء خالية من أشواكها تشبه إلى حد كبير أوراق الزيتون، أو ذات أطراف معقوفة حلزونية كثيرة الفصوص والتعريقات، مليئة بالخطوط أو ملساء خالية منها، كما ساعد شكلها ومرونتها على تجسيدها بأحجام متباينة ومتفاوتة، وبوضعيات مختلفة مفتوحة مستقيمة، أو ملتفة على شكل حلزوني، عرضية أو طولية رمحية مدببة الطرف ومسننة من أحد الجانبين أو كليهما، متراصة فوق بعضها البعض أو بجانب بعضها،

---

[1])- غنيمة(عبدالفتاح مصطفى)، تاريخ الفن والجمال في العصور القديمة والعصر الوسيط، مطابع جامعة المنوفية، مصر، 2000 i126. أنظر أيضا: R, ROLAND. M, Dictionnaire méthodique de l'architecture recque et Romaine, matériaux techniques de constriction, et forme de décores, Rome, 19 , P.167.

[2])- شافعي (فريد)، العمارة العربية، المرجع السابق, 9 2119 1. أنظر أيضا: ديماند(م.س): الفنون الإسلامية، ترجمة محمد احمد عيسى، دار المعرف،القاهرة، ط3 2 19 ص 2. حسانين(ابراهيم وجدي ابراهيم)، المرجع السابق، ص120. المهدي(عنايات)، المرجع السابق، ص76.

[3])- رزق(عاصم)، معجم مصطلحات، المرجع السابق، ص132.

متناظرة ومتقابلة تنتهي بأزهار صغيرة، بالإضافة إلى ذلك رسمت بشكل هندسي، أو حصرت داخل دوائر على شكل أزهار مستقلة تمثل الموضوع الرئيسي، أو ثانوية تتألف من أربعة أو ستة أو ثمانية بتلات في معظم الأشغال الرخامية في كوشتي عقود أطر الأبواب وتيجان الأعمدة، وفي كل من منبر جامع السيدة، ومنبر جامع سيدي الكتاني، وعلى الأسقف الخشبية، بتقنية التجسيم والحفر وبالألوان المائية بقصور مدينة الجزائر، وعلى سقف جامع سيدي الكتاني والجامع الأخضر بقسنطينة.

كما وظفت على هيئة زهرة ثلاثية البتلات، إلا أن هذه البتلات رسمت باستطالة كبيرة كثيرة التعريقات والتسنينات، نقشت بواقعية شديدة، تحتل كوشتي العقود بالأطر أو الأجزاء السفلى، مثل ما هو علية في إطار دار عزيزة، أو بعض الأطر بكل من قصر الداي، ودار الحمراء، وقصر احمد باي، واستخدمت مفردة على هيئة ورقة شديدة الاستطالة في كل من منبر الجامع الجديد بالجزائر، ومنبر جامع سيدي الكتاني بقسنطينة، وعلى كل من نافورة دار عبد اللطيف، ونافورة دار عزيزة، ونافورة قصر مصطفى باشا، ونافورة قصر الداي بالجزائر، ونافورة قصر احمد باي بقسنطينة وغيرها، كما نفذت على الخشب بتقنية الحفر بأنواعه لاسيما الحفر المجسم، وبالألوان المائية بأسقف مدينة الجزائر، كسقف دار عزيزة ودار الحمراء وقصر 1 بحصن 23.

وشكلت غلى هيئة تاج تتألف من ورقتين متقابلتين تشبه إلى حد كبير ورقة العنب على البلاطات الخزفية، وهي منفذة بالأسلوب الطبيعي والمحور في البلاطات التونسية والهولندية والايطالية (الشكل رقم67).

والجدير بالذكر أن ما تعرضت له كل من ورقة العنب والاكانتس والنخيل من تحوير وتجريد قد صعب علينا التعرف عليها، لاسيما أنها اتخذت في الكثير من الأحيان هيئات متشابهة مما يختلط الأمر في تحديدها.

6/ أوراق الساز:

تعرف عند الأتراك العثمانيين ورقة الساز باسم(Berkitri)، وأطلقت عليها الأستاذة سعاد ماهر اسم ورقة العتره، وتعتبر من أهم الأوراق النباتية والأكثر استخداما في زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية، من بلاطات خزفية وخشب ورخام وسجاد ونسيج وغيرها[1].

[1])- ماهر (سعاد)، الحزف، المرجع السابق، ص77.

تأخذ ورقة الساز شكل ورقة طولية رمحية مدببة الطرف، ومسننة من أحد الجانبين أو كليهما، نفذت بالأسلوب الواقعي، ولكن في الكثير من الأحيان رسمت ونفذت بالأسلوب الزخرفي التجريدي لدرجة يصعب معه التعرف عليها، متأثرة بأسلوب الهاتاي أو الرومي التركي (الشكل رقم67).

ومن خلال نماذج الأوراق المسننة التي تظهر على الزخارف موضوع الدراسة يمكن تقسيم أشكالها إلى نمطين:

النمط الأول: يتميز بالبساطة والواقعية، وهو على **شكلين: الأول** منها يتسم بكونه من الأوراق الرمحية المسننة من أحد الجانبين، وتزدان بها كل من البلاطات الخزفية التركية الموجودة بضريح سيدي عبد الرحمان، وقصر الباردو، والبلاطات التونسية، وهي عبارة عن ورقة رمحية ملتوية الطرف، كما نفذت على الخشب بالألوان المائية وبتقنية اللاكه بمنبر الجامع الجديد، وبالألوان المائية على الأسقف في كل من دار عزيزة وقصر 1بحصن 23 وقصر دار الحمراء، وبقصر احمد باي بقسنطينة.

أما الشكل الثاني فقد جاءت فيه الورقة بسيطة مسننة الطرفين على البلاطات الخزفية التركية والتونسية والايطالية، وبنفس الأسلوب نفذت على مادة الخشب بتقنية الحفر البارز والألوان المائية في أبواب قصر احمد باي.

أما على الجص فوجدت بجدران سقيفة قصر الداي بقلعة مدينة الجزائر، وقصر احمد باي بتقنية الفريسكو، وقد رسمت كبيرة الحجم بفصوص دائرية شكلها يشبه إلى حد ما البازلاء.

النمط الثاني: مجردة ومركبة مدببة الأطراف حلزونية النهاية أو تنتهي بزهرة، تتوسطها في الغالب أزهار اللاله أو الحوذان أو أزهار رباعية البتلات او أوراق رمحية مجردة أو دوائر صغيرة أو نقط.

نفذت في كل من البلاطات التركية الموجودة في ضريح سيدي عبد الرحمان، والبلاطات التونسية الموجود في اللوحات، تتخلل باقات الأزهار أو البلاطات المفردة.

كما نفذت تنبت من قمة زهرة الخرشوف، أو تتوسط الفروع الحلزونية تشترك مع أزهار اللاله والقرنفل، نفذت بأسلوب الهاتاي على الرخام في أطر الأبواب والنوافذ بدار عزيزة، وتتخلل النصوص الكتابية تشترك مع أزهار اللاله في اللوحات والنصوص الكتابية.

أما على مادة الخشب فقد استخدمت بتقنية الألوان المائية في كل من سقف دار عزيزة، وسقف الدار الحمراء، وسقف قصر حسن باشا.

ووجدت مركبة على الجص بتقنية الفريسكو بقصر احمد باي في جناح المحكمة وبعض غرف الطابق الأرضي وغرف الطابق العلوي المطلة على الحوض وبسقيفة القلعة بمدينة الجزائر، تميزت بكبر حجمها وفصوصها الدائرية تتوسطها دوائر متراصة متصلة، وهي تشبه إلى حدا ما البازلاء.

جاءت على هيئة ورقتين متدابرتين في الاتجاه والحركة ومتقابلة، مشكلة عناصر بيضوية تتوسطها وتفصل بينها أزهار القرنفل أو الرومان ببراعمها.

7/ أوراق العنب:

وهو نبات بري وبستاني، تنمو منه ثمرة العنب الذي يعصر منه الشراب، أما البري فأغصانه خشبية غليظة مقتلعة القشرة، وورقه شبيه بورق العنب البستاني، وزهره يشبه الطحلب، يعطي حبا صغيرا يتفاوت لونه حسب أصنافه[1].

وقد عرف قديما بالكرم، والكرم شجرة العنب، سميت كذلك لكرمه، وكثرة ما يعطيه من حب وفير، قال عنه أبو بكر الصديق رضي الله عنه: سمي بالكرم لأن الخمر المتخذة منه ترمز للسخاء والكرم وتأمر بمكارم الأخلاق، فاشتقوا له اسما من الكرم للكرم الذي يدره[2].

ظهرت أوراق الكرم وثماره في فنون الحضارات القديمة، فقد ارتبطت في الحضارة الفرعونية بعبادة الإله أوزيريس وبعثه، وهي بذلك ترمز للإحياء والبعث من جديد، وفي العصر اليوناني كانت تمثل الإله يونيسيوس، حيث مثلت على العمارة والأعمدة، وارتبطت بالجانب الديني في الفترات الرومانية لاستخدامه على النصب الجنائزية من خلال وضع كمية من الخمر على قبر المتوفى، وقد كانت هناك فتحة معينة لهذا الغرض، وانتشر ذلك في معظم ديانات حوض البحر الأبيض

[1])- عقيل(محسن)، معجم الأعشاب المصور) مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، ط1، لبنان1 2003 ص461.

[2])- دياب(كوكب)، المعجم المفصل في الأشجار والنبات في لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1- 12001 ص223.

المتوسط[1]، وارتبطت الكروم في الفن المسيحي بالسيد المسيح كأحد رموزه المقدسة مثلها مثل الصليب، فهو يرمز إلى دم المسيح والخمر المقدس[2].

كما استخدمت أوراق العنب الخماسية التي اتخذت مكانة هامة في مختلف الفنون الأخرى محتفظة بخصائصها الطبيعية، لتعرف التحوير التدريجي في الفن الإسلامي في الفترة الأموية(41-132هـ/661-750م) وما بعدها وهي ذات أصول هلنستية، غير أن ظهورها في الفترة العثمانية يعود إلى اتصال الأتراك بالفن البيزنطي عقب فتحهم مدينة القسطنطينية عام 857هـ/1453م وتأثرهم بتقاليد بيزنطية، والتي ظلت مختزنة في تلك المدينة، وبذلك أصبحت ضمن تقاليد العالم الإسلامي بما فيها الجزائر[3].

وهذا النوع من الأوراق نميزه في مختلف مواد الدراسة منفذ بتقنيات مختلفة، بالألوان المائية على الخشب والبلاطات الخزفية التونسية والتركية والأوربية، وبتقنيات الحفر المجسم والبارز على الرخام، بمختلف أنواعها كانت ثلاثية أو رباعية أو خماسية الفصوص، خرجت عن جمودها فانفتحت مرة وانكمشت أخرى، وانبثقت أحيانا، واعتدلت أحيانا أو انحرفت أو انشقت أو انبسطت واستوت أطرافها أو تضرست كثيرة التعريقات أحيانا أخرى، لتصبح في بعض الأحيان شديدة الاستطالة، تشبه كثيرا أوراق الاكانتس، وقد رسمت بشكلها وألوانها الطبيعية أو محورة صغيرة رفيعة تشبه أوراق الزيتون، كالخيوط المتصلة والحزم الملتصقة، ترافق في بعض الأحيان باقات الأزهار والفواكه، أو جاءت مجردة ذات طابع هندسي، فظهرت منتفخة مجردة من صفتها الحيوية، تعريقاتها وفروعها حلزونية لولبية، تخللت أسنانها دوائر مثقوبة أو مشققة، تبرز منها عناقيد العنب المتدلية، حيث ظهرت على البلاطات الخزفية الهولندية الموجودة بدار الصوف ودار الحمراء وقصر مصطفي باشا وقصر جنان حسن داي، والبلاطات الخزفية الايطالية بكل من قصر الباردو وقصر الداي بالقلعة وقصر احمد باي وغيرها، وعلى البلاطات التونسية خاصة التي تتضمن اللوحات الكبيرة، وعلى الأطر الرخامية بالمداخل الرئيسية، كمدخل دار عزيزة، وقصر احمد باي، وقصر مصطفى باشا، ودار الصوف، وخداوج العمياء، وعلى بعض تيجان الأعمدة، وهي منفذة بتقنية الحفر، تشترك مع باقات الأزهار كالنرجس والورد والياسمين والأقحوان والزنبق، وعلى منبر جامع السيدة الموجود بجامع الجديد تعلو باب المقدم(الشكل رقم67).

---

[1])- سيرنج(فيليب)، الرموز في الفن-الأديان-الحياة، ترجمة عبدالهادي عباس، دار دمشق، سوريا، 71992 1 ص313-317. أنظر أيضا: مطاوع(حنان عيد الفتاح)، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، الوفاء لدنيا الطباعة، مصر، ط1: 2011 7 3 6.

[2])- ياسين(عبد الناصر)، الرمزية، المرجع السابق، ص47. أنظر أيضا: عقيل (محسن)، المرجع السابق، ص313.

[3])- ARCEVEN, op-cit, P70.

ونفذت بالأسلوب الطبيعي، ذات أوراق ثلاثية أو خماسية أو أكثر، على البلاطات الخزفية الايطالية بصفة خاصة، وبالألوان المائية والحفر المجسم على الأسقف الخشبية الموجودة في قصور مدينة الجزائر.

8/ أوراق الزيتون:

من الزخارف التي شاع استخدامها في الحضارات القديمة، فقد كان يوضع على شكل أكاليل على رؤوس الموتى في الحضارة المصرية[1]، وهي من الأوراق التي نفذت على اطر الأبواب الرخامية كأحد الأطر الرخامية بقصر احمد باي وجداريات العيون مشكلة من أغصان متدلية من الزيتون تخرج منها أوراق نباتية وحبات الزيتون، مثلما هو الحال في جدارية العين الرخامية الموجودة بعنابة وعلى احد الأعمدة الموجودة بجامع صالح باي بعنابة وعلى البلاطات الأوربية على هيئة أكاليل.

[1]- نظير(وليم)، الثروة النباتية عند قدماء المصريين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 0 19 136(.137

رابعا/ الأزهار:

تعتبر الأزهار من أهم العناصر الأساسية في الزخرفة النباتية، وقد كان الإنسان منذ القدم على اتصال مباشر بها، فانجذب وأعجب بجمالها، وسحر بعطرها وألوانها المتعددة الدافئة والساخنة، الباردة والهادئة، كانت مثمرة أو غير مثمرة، أو ما كانت للزينة والتجميل، ولعل طبيعة شكل الأزهار وجماليتها كانت وما تزال من أهم العوامل التي أدت بالفنان إلى التركيز عليها كعنصر زخرفي خاصة في العهد العثماني، فلا نجد شعبا من الشعوب العريقة أحب الأزهار وأغرم بها وأحبها مثلما فعل آل عثمان، فقد انتشرت حدائق الزهور في أنحاء تركيا بالمساجد والمقابر وداخل المنازل، كما عملوا على تهجين وابتداع العديد من سلالات الأزهار وزراعتها بالبلاد، وأولى سلاطينهم للزهور اهتماما كبيرا وبصفة خاصة السلطان احمد الثالث[1]، والسلطان مراد الثالث(982-1004هـ/1574-1595م)، وإقبالهم إلى استنبات أنواع جديدة من الزهور والورود[2]، لما لها من تأثير على النفس وذلك بمجرد رؤيتها أو شم عبقها، فرؤوسها تعطي للمتأمل راحة نفسية، والأزهار ترمز وتحمل أجمل المعاني من حب وصداقة ومودة واحترام، بالإضافة إلى الولاء والإخلاص، فضلا عن كونها همزة وصل بين الأشخاص، ووسيلة تعبير عن الأحاسيس، الشيء الذي دفع بالفنانين إلى إعطائها اهتماما خاصا وبالغا في رسمها وزخرفتها[3]، وذلك عن طريق تكرارها وربطها فيما بينها بمجموعة من الأفرع والسيقان المتصلة والمتشابكة والتي تزينها البراعم والأوراق للحصول على زخارف وتكوينات غاية في الجمال والروعة، ضف إلى ذلك إذا ما حاولنا معرفة خصائص ومميزات هذه الأزهار والورود لوجدناها جميعها ذات خاصية علاجية، فقد ارتبطت بطريقة أو بأخرى باستخدامات طبية، الشيء الذي ساعد على انتشارها واستخدامها على مختلف الأعمال الفنية والزخرفية.

والأزهار تعد أساس أي زخرفة نباتية كاملة العناصر ليس لتعددها واختلافها، بل بسبب طواعيتها وقابليتها لاتخاذ مظاهر زخرفية مختلفة، إذ يعمل الفنان على رسمها وتنفيذها في وضعيات وألوان مختلفة، وذلك وفق ما يتناسب مع ذوقه الجمالي وإحساسه الفني، وهذا ما تعكسه لنا الأنواع المختلفة والمتنوعة المستخدمة على سطح المواد، والتي نذكر من بينها زهرة اللاله(شقائق النعمان) (الشكل رقم 68) بأنواعها المختلفة، والقرنفل(الشكل رقم69) والرمان والوردة خاصة الورد الجوري أي البلدي (الشكل رقم70) والنسرين (الشكل رقم71) والياسمين (الشكل رقم70) والنرجس(الشكل رقم

[1])- خليفة (ربيع حامد)، البلاطات الخزفية، المرجع السابق، ص 2 2-3 2.

[2])- سعيد(هند علي علي محمد)، الزخارف النباتية على الفنون التطبيقية في آسيا الصغرى خلال العصر العثماني، رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2012/1433 260L N.

[3])- حساين (محمد يوسف) القاضي (حسن حمودة)، فن ابتكار الأشكال الزخرفية وتطبيقاتها العلمية، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، مصر، د. 12 772.

71) والحوذان (كف السبع) (الشكل رقم71) وسلطان الغابة(الشكل رقم71) السنبل البري(الشكل رقم70)، البنفسج(الشكل رقم70)، الأقحوان(المارجريت) (الشكل رقم70)، عرف الديك (الشكل رقم71) دوار الشمس باقات الورود وغيرها من أنواع الورود والزهور المختلفة، وفي الكثير من الأحيان نجد الفنان يتخذ من الزهرة الواحدة موضوعا زخرفيا متكاملا، وذلك بتكرار نفس الزهرة وربطها ببعضها البعض بواسطة الفروع والسيقان النباتية التي تلتف وتتداخل وتتشابك فيما بينها كخيوط العنكبوت، أو ملتوية، أو على شكل جدائل تتفرع، أو تنتهي في الغالب ببراعم وأوراق ومراوح وأنصافها، يتحصل الفنان في الأخير على تركيبة زخرفية معقدة ومفعمة بالحيوية في غاية من الجمال والروعة، أو تشترك مع أزهار وعناصر أخرى ولا تقوم بمعزل عن بقية الزخارف ولا تستقل بذاتها، رسمت بأسلوبها الطبيعي الواقعي متأثرة بالأسلوب الباروك والركوكو الأوربي أو التركي، أو بأسلوب مجرد ومحور يصل بعضها إلى درجة كبيرة من التحوير تفقد معه شكلها وأصولها وفق زخارف الرومي والهاتاي، و قد انتشرت هذه العناصر في مختلف الأقاليم التابعة للدولة العثمانية، ومنها انتقلت إلى مختلف الدول الأوربية[1].

والشيء الملاحظ على الفنان العثماني هو المزج بين المواضيع الزخرفية التي يغلب عليها التجريد والمثالية متجنبا الواقعية والإثارة، لدرجة يصعب فيها في الكثير من الأحيان التمييز بينها، ومعرفة وتحديد نوعها كزهرة الزنبق واللاله وكف السبع، والهدف من ذلك إعطاء الوحدة الفنية على حساب تحديد نوعية العناصر، والعكس تماما في الوحدات الزخرفية الأوربية التي تبدو واقعية، وإن جردها من عناصرها فمن السهل التعرف عليها[2].

وتصميم الزهرة يتألف من خمسة عناصر رئيسية هي: الفروع الكبيرة، والأغصان أو السيقان الثانوية الصغيرة والأوراق والبراعم ثم الزهرة، إذ يمكن تشكيل موضوع زخرفي كامل قوامه زهرة واحدة وذلك بأجزائها الخمسة أو من دونها، سواء كانت في صورة طبيعية أو محورة، لنحصل بواسطتها على تركيبة زخرفية متكاملة في غاية الجمال والروعة[3].

وقد نفذت الزهرة بمختلف مراحلها بداية من مرحلة البرعم: وهي الزهرة قبل أن تتفتح، ثم مرحلة التفتح الجزئي: تكون أوراق الزهرة الداخلية مغلقة، وهي بذلك تتجه رأسيا، وصولا إلى مرحلة

---

[1])- ماهر (سعاد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص72. أنظر أيضا: معزوز (عبد الحق)) المرجع السابق، ص402. الصوفي (ماهر احمد)، آيات الله في الجبال والغابات وفي النباتات والأزهار والألوان المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، 200 2 4694-472. . ARCEVEN, op-cit, P 4

[2])- ARCEVEN, op-cit,p 7.

[3])- ماهر (سعاد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص72.

التفتح الكلي: وفيها تكون جميع أجزاء الزهرة متفتحة أي تامة التفتح، ويظهر مركزها في منتصفها في حين لا يظهر المركز في المرحلتين السابقتين[1].

1/ زهرة اللاله:

تنتمي إلى عائلة السوسن (Liliaceae)، وهي من فصيلة الزنبقات ذات بصلة مدورة [2] كما تعرف أيضا باسم الخزامى، وهي بذور أزهار السنبل، تعرف في تركيا باسم لاله (lale)[3]، وهي مشتقة من الكلمة الفارسية "لال" التي تعني اللون الأحمر، وبالانجليزي (Tulip)، وهي تعني كل زهرة تنبث بنفسها في المناطق الرطبة، وهي نفسها شقائق النعمان، وقيل أن تسميتها بشقائق النعمان نسبة إلى النعمان بن المنذر ملك الحيرة، الذي أعجب كثيرا بها، وخصها لنفسه وكان يقول عنها أن الشقائق ملك الورود، وقيل سميت بالشقائق لان لونها احمر يشبه شقيقة البرقوق[4]، ويذكر ديسقوريدس أنها صنفان أولهما بري والثاني بستاني أوراقها تشبه أوراق الكزبرة ذو ساق اخضر يتوسط أزهارها رؤوس سوداء اللون( ).

ولأزهار اللاله شكل مميز يشبه كثيرا البيضة أو الفنجان، وهي تختلف من حيث الحجم فمنها الأحجام الصغيرة والكبيرة [6]، واللاله أزهارها منفردة نادرا ما تكون زوجية أو ثلاثة، وهي كبيرة نسبيا ذات ست او ثماني بتلات ملتفة، ألوانها مختلفة أو متحدة الظلال، تتميز بألوانها المتغيرة مابين الأحمر والأزرق البنفسجي، والأصفر البرتقالي والوردي، والأبيض الوردي و الأبيض النقي.

تعود الأصول الأولى لهذه الزهرة إلى الأشوريين، كما أحبها واستخدمها الفرس وبلغ حبهم للزهور أن نشأت لديهم الأساطير التي تحيي أصول الزهور، ومن أهمها أسطورة الأمير الذي بكى حبيبته الأميرة المتوفاة بكاء حارا وصادقا وتساقطت دموعه على الأرض لتنبت مكانها زهرة اللاله.

---

[1])- سعيد (هند علي علي محمد)، المرجع السابق، ص261.

[2])- دوماس (الكسندر)، الزنبقة السوداء، تعريب أكرم الرفاعي، تونس، 2000 1 72.

[3])- السعدي(رحاب ابراهيم احمد احمد)، التحف الإيرانية المزخرفة على اللاكيه في ضوء مجموعة جديدة في متحف رضا عباس بطهران، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة 2010 1 Ø .3

[4])- عبد الدايم (نادر محمود)، التأثيرات العقائدية في الفن العثماني، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 9/1410 19 0 613. انظر أيضا: مصطفى(نجاح مهدي محمد)ا المرجع السابق 0 73 .

)- مصطفى(نجاح مهدي محمد)، المرجع السابق، ص73 .

[6])- ابو الذهب (محمد ابو الدهب) إنتاج نباتات الزينة، دار المريخ للنشر، الرياض، 1992 31 230.

كما اقتبسها الإغريق من الأشوريين ثم الروم من بعدهم، بينما في الفنون الإسلامية استخدمت منذ العهد الأموي(41-132هـ/661-750م)، ورسمت بطريقة محورة في فسيفساء قبة الصخرة، ووجدت أمثلة لها على محراب بيمارستان النوري(529-549هـ/1154-1173م)، وبين عمودين بالمسجد الجامع بحمص(549-577هـ/1154-1181م)، كما نفذت بكثرة على القطع النقدية الأيوبية(567-648هـ/1171-1250م) والمملوكية (648-923هـ/1250-1517م)) واستخدمت بكثرة في الفنون العثمانية[1].

وقيل أن الأتراك العثمانيون أخذوا هذه الزهرة عن الهولنديين على يد سفير النمسا في اسطنبول خلال القرن 11هـ/17م في عهد السلطان محمد الثالث، ورأي آخر يرى عكس ذلك حيث انتقلت إلى هولندا من تركيا، ويقال أن سفير هولندا ويدعى سميت هورن (S.Horn) هو الذي نقلها إلى حديقة منزله في هولندا خلال القرن 12هـ/18م ووزعها هناك، وحرص على أن يحتفظ بها لنفسه دون غيره ممن شاهدها، وأعجب بها وبجمالها، لكن رغم حرصه سرقت من حديقته، وزرعت في أنحاء شتى من هولندا، ثم خرجت إلى باقي بلدان أوربا وذاع صيتها[2].

لكن الأدلة والوقائع التاريخية والأثرية تؤكد أن هذا الرأي غير صحيح، وان الهولنديين عرفوا زهرة اللاله من الأتراك خلال القرن 10هـ/16م، حيث وجدت هذه الزهرة في الصناعات الخزفية والنسيجية التركية مند القرن 9هـ/15م[3].

وقد تعددت أسماؤها وألوانها وأشكالها، فقد بلغت ما يقدر بخمسمائة وخمسون إسما[4] فاسطنبول لوحدها كانت حدائقها تضم أكثر من ألف نوع، ولكل نوع شكله ولونه( )، واختلفت قيمتها الشرائية وبلغت زهرة اللاله المسماة نيزه رماني خمسين قرشا في اسطنبول، كما بلغت قيمة الزهرة التي تعرف باسم دوختر في إيران بألف قطعة ذهبية[6].

---

[1]- سعيد (هند علي علي محمد)، المرجع السابق، ص 26.

[2]- ماهر (سعاد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص77-79. انظر أيضا: خليفة (ربيع حامد)، البلاطات الخزفية، المرجع السابق، ص297- 29. ARCEVEN, op-cit, P 4

[3]- ماهر (سعاد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص77. انظر أيضا: ARCEVEN, op-cit, P 4

[4]- مرزوق(محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق. ص3 .

)- ماهر (سعاد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص77.

[6]- حسانيت(ابراهيم R é ابراهيم) المرجع السابق، ص127 12. انظر أيضا: سمية (محمد حسن): صور الاحتفالات في المخطوطات العثمانية، رسالة لنيل شهادة الماجستر، كلية الآثار جامعة القاهرة، 19 1 41. ARCEVEN, op-cit, . P 4

ومما لا شك فيه أن اهتمام وعناية الأتراك بهذه الزهرة لا يكمن في جمالها فحسب، بل ارتبطت لديهم بمعاني ومفاهيم ميتافيزيقية وعقائدية، فقد اتخذها آل عثمان كرمز للنجاح والازدهار، ويلاحظ على حروفها وهي الألف واللام والألف واللام والهاء، أنها هي نفس الحروف التي يتألف منها لفظ الجلالة "الله"، لذا اكتسبت شرفا قدسيا عند الأتراك، فكثيرا ما كتبوا اسم الجلالة في صورة زهرة اللاله[1]، وان قرأت حروف كلمة لاله معكوسة هي نفسها حروف كلمة "هلال"، والهلال كان يمثل رمزا للدولة العثمانية والعالم الإسلامي ككل، يرسمونه على أعلامهم ومنتجاتهم من فنون وعمارة، وهذا ما زاد من ولع واعتزاز الأتراك بها، لهذا في كثير من الأحيان رسمت في هيئة هلال أو تتوسطه، وقد حافظت هذه الزهرة على مكانتها في الزخرفة، سواء على السجاد أو الملابس وغيرها[2]، كما لهذه الزهرة دلالة رمزية عند المتصوفة، فقد اتخذوها كرمز للحب الصوفي، وصوروها على أنها كأسا أحمر أو اصفر به شراب، وربما يرتبط هذا بمعنى الكأس والشراب عند المتصوفة يرمزون به إلى المحبة الالهية[3].

ولاسيما في القرن الثامن عشر، خاصة في عهد السلطان احمد الثالث(1115-1143هـ/1703-1730م)، الذي انشأ لأزهار اللاله حديقة خاصة داخل أسوار قصر طوب قبو سراي، وكانت تجرى في عهده المسابقات في زراعة أجود هذه الأنواع، واختيار أجمل الأسماء لها، حتى أصبح هذا العهد يعرف باسم عصر اللاله دوري، فقد عمل هواة هذه الزهرة على تهجينها واستنبات أنواع جديدة، لكل منها شكله الخاص ولونه المميز، وكانت تصرف مكافآت سخية لمن يعمل على تهجين أنواع جديدة ونادرة، وإنتاج أحسن الأنواع[4]، كانت تقدر قيمتها بخمسمائة جنيه ثمنا لنوع جديد منها( ) وكانت الزهرة الفائزة في المسابقة تعطى اسما تعرف به.

وتكمن أهمية هذه الزهرة وعناية الدولة بها عندما قام السلطان احمد بتشكيل مجلس عرف بمجلس الزهور يشرف على زراعتها، ويعمل على حمايتها من تقلبات الجو، لدرجة أن مزارع اللاله كانت أثناء الحر تغطى بقطع قماشية من التيل، وتنظم في مزارعها حفلات ليلية تضاء فيها الحقول بمصابح صغيرة، حتى قيل أن في حقول اسطنبول لوحدها أكثر من ألف نوع من هذه الزهرة، كما

---

[1])- ياسين(عبد الناصر)، الرمزية الدينية، المرجع السابق، ص 9.

[2])- مرزوق(محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص4 . أنظر أيضا: ARCEVEN, op-cit, P 4 .

[3])- عبد الدايم (نادر محمود) المرجع السابق. 62-64. أنظر أيضا: ياسين (عبد الناصر)، الرمزية الدينية، المرجع السابق، ص120.

[4])- عبدالعزيز(شادية الدسوقي) الأخشاب، المرجع السابق 0 7 166 167.انظر أيضا ARCEVEN, op-cit, P)- ماهر (سعاد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص79. انظر أيضا: خليفة (ربيع حامد)، البلاطات الخزفية، المرجع السابق، ص297- 29. رمضان(زينب سيد)) المرجع السابق، ص316.. ARCEVEN, op-cit, P 4

أنشئت لها معاهد خاصة لتدريس خصائصها ومميزاتها[1]، فضلا عن فوائدها الطبية التي لا تعد ولا تحصى.

وقد انتقلت هذه الزهرة إلى جميع الولايات والأقاليم التابعة للدولة العثمانية، كما عرفت انتشارا واسعا بإنحاء أوربا، لاسيما في القرن 10هـ/16م، ومن بينها هولندا التي تحتفل سنويا بذكرى جلب بذور هذه الزهرة من تركيا.

استخدمت هذه الزهرة على مختلف مواد موضوع الدراسة بأساليب الحفر بأنواعه، على الجص والخشب والرخام، وبالألوان المائية على الجص بتقنية الفريسكو وعلى الخشب والبلاطات الخزفية، فظهرت بأشكال متنوعة، وأحجام مختلفة، وألوان متباينة، بمختلف مراحلها، قبل تفتحها وهي ما تزال عبارة عن براعم، أو في طور التفتح، منها البسيطة والمركبة، المجردة من عناصرها والقريبة من الطبيعة متأثرة بالأسلوب الأوربي كالباروك والركوكو، أو بأسلوب الهاتاي والرومي التركي، كما تعددت بتلات زهرة اللاله في مواضيع الدراسة، كما جمعت بين أكثر من شكل زخرفي في موضوع واحد، منها الثنائية البتلات وثلاثية البتلات وخماسية، ذات نهاية لوزية مدببة، في اغلب الوضعيات التي اتخذتها على مختلف المواد، فتنوعت مواضيعها وجاءت في صور عديدة كما يلي:

- مستقلة في بعض الأحيان، من غير سيقان، أو بسيقان خالية من الأوراق، أو بسيقان ملساء بعيدة عن الواقع، أوراقها ابرية ممتدة في تموج تتشابه مع ما هو موجود في الطبيعة.
- نفذت بأشكال بسيطة بأسلوب واقعي مماثل لما هو في الطبيعة وفق الأسلوب الأوربي، مستقلة بذاتها مكونة الموضوع الرئيسي، تنمو من فروع ملتوية، أو تتخذ شكل أشرطة، وإطار تحيط بحواف المواضيع واللوحات، لاسيما في زخارف الفريسكو، والبلاطات التركية، وعلى أطر النوافذ الرخامية.
- استخدمت الزهرة بكثرة تتبادل مع زهرة القرنفل، تتفرع في نهايتها إلى خمسة بتلات، بحيث رسمت بدقة واضحة من حيث التشكيل، وتتبادل مع أزهار أخرى تكون في الغالب أزهار القرنفل وكف السبع والأقحوان والبنفسج والرمان والحوذان على هيئة باقات مشدودة بقطعة قماش، أو داخل المزهريات، أو تنمو من فروع رقيقة ورفيعة. بحيث تكون هذه الأخيرة ثانوية أو رئيسية، أو تتبادل مع أوراق الساز البسيطة المسننة أو السحب الصينية، وأنصاف المراوح النخيلية وفق أسلوب الهاتاي أو الرومي، أو تتبادل مع عنصر الهلال، كما رسمت تتوسط الأوراق النباتية الملتوية والمرسومة بأسلوب الرومي.

---

[1])- ماهر (سعاد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص79. انظر أيضا: خليفة (ربيع حامد)، البلاطات الخزفية، المرجع السابق، ص297- 29. رمضان(زينب سيد)) المرجع السابق، ص316.. 4 ARCEVEN, op-cit, P

- نفذت بأشكال تجريدية شديدة التحوير فقدت معها شكلها وأصولها، يصعب التعرف عليها بمقارنتها بالأزهار الأخرى، أو يغلب عليها الطابع الزخرفي الهندسي يشبه لفظ الجلالة، لاسيما في خشم الأبواب، والروابط الخشبية، والبلاطات التونسية، كما رسمت باستطالة شديدة على هيئة قلب.
- جاءت مركبة في بعض المواضيع، حيث تشغلها من الداخل أفرع نباتية، تنبثق منها فروع مورقة ومزهرة، أو تتوسطها زهيرات صغيرة رباعية أو خماسية البتلات، أو يتوسطها عرف الديك وأوراق صغيرة، أو زخرفة دوائر أو نقاط أو دوائر صغيرة من الداخل، أو تتخللها خطوط دقيقة منكسرة قسمتها إلى أقسام، أو تتخللها زخرفة الأقمار.
- زينت بتلاتها بحراشف وقشور السمك على البلاطات الخزفية الهولندية والتونسية.
- رسم الزهرة داخل أطر دائرية أو بيضوية لجلب الانتباه، خاصة مع قلة العناصر الزخرفية.
- تتوسط عنصر الراية، أو شكلت في هيئة راية، أو تتوسط عناصر نباتية، كورقة الساز المسننة المرسومة بطريقة طوليةوالرمان، أو تتوسط عنصر الهلال.
- تنمو وتتبعث من نهايات الحروف، تتخلل النصوص والأسطر في النصوص الكتابية.

كما نجد نوعا من اللاله أطلق عليه عمامة السلطان، وعرف بالتركية باسم (Tulbend)) وتعني العمامة، وقد أطلق عليها هذا الاسم لبتلاتها التي تتشكل من عدة طبقات ملونة تشبه بذلك العمامة التي تلف حول الرأس[1]، وقد ظهرت في الدراسة على كل من البلاطات التركية الموجودة بضريح سيدي عبد الرحمن في أكثر من نموذج، وبالأسقف الخشبية بقصور مدينة الجزائر بالألوان المائية المتأثر بأسلوب الهاتاي في كل من الدار الحمراء ودار عزيزة وقصر 23حصن 23، وقد نفذت في الغالب وهي تشترك مع أزهار القرنفل واللاله والرمان وكف السبع، تنبت من أرضية عشبية أو من المزهريات، أو على شكل أشرطة وأطر تتبادل مع اللاله أو القرنفل أو عود الصليب(الشكل رقم68).

2/ زهرة الرمان:

الاسم العلمي لها رمان الزهور، وفي اللغة العربية رعث الرمان، أي زهرة الرمان، وبالفارسية يطلق عليها جلنار، وهي مركبة من جل بمعنى ورد، ونار بمعنى رمان، موطنها الأصلي بلاد فارس بإيران، ومنها انتقلت إلى المناطق المجاورة والمحيطة بها، وسواحل البحر الأبيض المتوسط، ويقال بأن أصل الكلمة يرجع إلى المصريين القدماء الذين كان يعرف عندهم باسم "أرهماني"، ومنهم

[1])- مصطفى (نجاح مهدي محمد)، المرجع السابق، ص273.

اشتقت التسمية بالقبطية "أرمن" أو "رمن"" ومنها انتقلت إلى اللغة العبرية، فصارت "رمو" التي تحولت مع الزمن إلى رمان في اللغة العربية، وهو على عدة أصناف مختلفة في الحجم والشكل واللون والحلاوة ودرجة الحموضة وشكل البذور ولونها، أجوده شديد الحمرة، رقيق القشرة، كثير الماء.

والرمان يعتبر من أقدم الفواكه التي عرفها الإنسان، فقد ذكر في الكتب السماوية، وعرف في ثقافات وفنون الشعوب والأمم السابقة، الفرعونية، والفارسية والرومانية، حيث استخدم الفراعنة أزهار الرمان في صناعة الباقات الجنائزية، وكان عند الفرس والرمان يرمز إلى الخصوبة والحياة المديدة، وكثرة الذرية لتميزه عن غيره من الثمار بتعدد حباته، بالإضافة إلى رمزيته الجنائزية، باعتباره يرمز إلى الموت والبعث في الآخرة، أما عند المسيحيين فهي ترمز إلى الإحسان والعطاء والكثرة، كما تمثل عندهم الكنيسة، وعند الصينيين يرمز إلى السعادة والحياة المديدة[1].

وفي الإسلام كانت للرمان أهمية كبيرة، بالنظر إلى كونه من الأشجار التي ذكرت في القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة، فضلا عن كونه من ثمار الجنة، حيث روي عن ابن العباس رضي الله عنه انه قال"ما نضجت رمانة قط إلا بقطرة من ماء الجنة"، بالإضافة إلى كونه من أفضل الفواكه وأغناها غذاء ودواء، ووصف على أنه مقو للقلب وطارد للدود، وله فوائد جمة[2]، ففي القرآن الكريم ورد ذكره ثلاث مرات، في قوله سبحانه وتعالى: {فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَّانٌ}(سورة الرحمن الآية 6)، وقوله أيضا: [وَهُوَ الَّذِي أَنشَأَ جَنَّاتٍ مَّعْرُوشَاتٍ وَغَيْرَ مَعْرُوشَاتٍ وَالنَّخْلَ وَالزَّرْعَ مُخْتَلِفًا أُكُلُهُ وَالزَّيْتُونَ وَالرُّمَّانَ مُتَشَابِهًا وَغَيْرَ مُتَشَابِهٍ كُلُوا مِن ثَمَرِهِ إِذَا أَثْمَرَ وَآتُوا حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ وَلَا تُسْرِفُوا إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ](سورة الأنعام، الآية 141).

وعلى هذا الأساس اهتم الفنان المسلم خاصة خلال الفترة العثمانية بهذه الشجرة وفاكهتها، وكانت من الأزهار المحببة إليه على غرار زهرة اللاله، فاستخدمها في زخرفة أعماله الفنية، إما على شكل أزهار أو أشجار تتدلى منها فاكهة الرمان كعنصر رئيسي بين الزخارف النباتية، تحاكي شكلها الطبيعي أو محورة[3].

---

[1])- سيرنج(فيليب)، المرجع السابق، ص 317-319. أنظر أيضا: ابن الوردي، منافع النبات والثمار والبقول والفواكه والخضراوات والرياحين، تحقيق وتعليق محمد سيد الرفاعي، دار الكتاب العربي، دمشق، د.66 73. محمد(ماهر حسن محمود)، الطب البديل الثمار والأعشاب الواردة في القرآن الكريم والسنة النبوية، دار الندى، مصر، 2006 9 3 13.

[2])- محمد(ماهر حسن محمود)، المرجع السابق، ص0 1. انظر أيضا: ياسين(عبدالناصر)، الرمزية، المرجع السابق، ص 11 119.

[3])- عبدالعزيز(شادية الدسوقي) الأخشاب، المرجع السابق، ص 16. أنظر أيضا: ماهر(سعاد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص77. رمضان(زينب سيد)) المرجع السابق، ص319.

وبالجزائر خلال الفترة العثمانية نجد أن هذه الشجرة وثمارها وأزهارها استخدمت على نطاق واسع، حيث نجدها نفذت في شكل شجرة في زخارف الفريسكو بقصر احمد باي، في حين استخدمت أزهار الرمان بكثرة في زخرفة البلاطات الخزفية، خاصة التركية والتونسية منها بأشكال وأحجام مختلفة، ووضعيات متنوعة شديدة التحوير (الشكل رقم71).

نفذت بشكل قريب من الطبيعة أو محورة تمثل العنصر الرئيسي في أغلب الاحيان، مفردة أو تشترك مع عناصر أخرى) إما متداخلة مع فروع نباتية تقوم على فروع مزدوجة، على هيئة جامات مشعة، أو تدمج مع زهرة أخرى أساسية أو عدة أزهار، كأزهار اللاله والقرنفل، أو تتوسط الفروع النباتية الملتوية والمراوح النخيلية واوراق الساز

3/ زهرة القرنفل:

أطلق عليها الأتراك العثمانيون اسم:(karanfil)[1]، والقرنفل نبات عشبي معمر، أنواعه برية وزراعية، وأزهاره جميلة مزدوجة عطرية الرائحة، تتنوع ألوانها من الأبيض والأصفر الفاتح الذي يتدرج من الوردي والبرتقالي والأحمر، يشتمل القرنفل على أكثر من 70 جنسا و2100 نوعا، تنتشر في المناطق المعتدلة الشمالية، والقليل منها في المناطق المعتدلة الجنوبية وفوق الجبال والمناطق الاستوائية[2].

والاسم العلمي لزهرة القرنفل دنتش كاريفلوس (Dainthus Caryopilus)، وهي مشتقة من الكلمة اليونانية القديمة دويس DOIS وتعني سامي أو إله، وكلمة انتوس (Anthos) معناها زهرة، أي زهرة الإله، أو الزهرة السامية الفاخرة، وقد تحدث عنها اسيفراستس تلميذ "ارسطو" و"طاليس"الذي عاش في 300ق.م، واصفا منظرها وجمالها[3]، وذكرها ابن الفضل على أنها شجرة تنبت في جزر الهند، وثمرتها كالياسمين إلا أنها أشد، وأهلها لا يخرجون ثمارها إلا مطبوخا لكي لا تنبت في أي مكان غير بلادهم[4].

---

[1]- ماهر (سعاد)، الحزف، المرجع السابق) ص 7.

[2]- السعدي(رحاب ابراهيم احمد احمد) المرجع السابق 0 3 3. أنظر أيضا: القاضي(عفت)) معجم ورموز ودلالات الأزهار والنبات، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان، 200 ص120.

[3]- حسين(عباس السيد)، القرنفل، القاهرة د. 0 42، انظر أيضا : ابو الذهب (محمد ابو الدهب) المرجع السابق، ص111. القاضي(عفت) المرجع السابق، ص120.

[4]- العمري(ابن فضل الله شهاب الدين احمد)، مسالك الابصار في ممالك الامصار، في الحيوان والنبات والمعادن، تحقيق عبد الحميد صالح حمدان، مكتبة مدبولي، ط2 1996 ص4-6.

ويسميها الفرنسيون بالعيون الصغيرة، وقد ارتبطت هذه التسمية بالأسطورة الفرنسية التي مفادها أن الآلهة ديانا إلتقت براعي غنم جميل المظهر، ذو عينين رائعتي الجمال، فخافت على نفسها من الفتنة فاقتلعت عيناه، ورمت بهما على الأرض ونمت مكانهما أزهار القرنفل[1].

وفي انجلترا عرفت في العصور الوسطى باسم: (Gilli Flowes) أي زهرة جويلية (July Flowes)، واسمها بالانجليزية (Coronation)، وهي مشتقة من كلمة التاج (Crown)، حيث كان تصنع منها أكاليل الأباطرة، وتتوج به هامات الأبطال والمحاربين في الفترات القديمة، وتطورت الكلمة إلى (Coronation) في وقتنا هذا[2].

أما عن أصول زهرة القرنفل فقد اختلفت الدراسات وتباينت أراء الباحثين، فالبعض أرجعها إلى أصول يونانية[3]، كما أوردت بعض الأساطير الفرنسية أن مصدرها إسبانيا، وذكر البعض الآخر أنه جيء بها من إيطالية مع الملك (Dienjuo Rene) ملك نابولي بعد خلعه وذهابه إلى فرنسا، وهناك من يقول أن القرنفل نبات بري وجد في الشواطئ الغربية لجزيرة كورسيكا[4].

وقد عرف الرومان هذه الزهرة على أنها زهرة الاله جوبيتر(Jupiter) كبير الآلهة الرومانية( )، غير أن البعض يرجع أصول وجودها إلى شمال إفريقيا ومنها انتشرت إلى بقاع العالم الأخرى، وما يؤكد هذا الرأي عثور الباحتين على أنواع مختلفة من القرنفل البري بشمال إفريقيا بحالته الطبيعية[6].

وترجعها بعض الدراسات إلى أصول صينية أو إيرانية إلى العصر الساساني، ويحتفظ متحف برلين على أمثلة لزخارف زهرة القرنفل نفذت على الجص، وهي من الأمثلة المبكرة التي ترجع

---

[1])- ابو الذهب (محمد ابو الدهب)، المرجع السابق، ص111.

[2])- ابو الذهب (محمد ابو الدهب)، المرجع السابق، ص111-112.

[3])- السعدي(رحاب ابراهيم احمد احمد) الحليات المعمارية والتكسيات الخزفية على العمائر الدينية بمدينة اصفهان في العهد الشاهعباس الاول996- 103هـ/ 1-1629م والشاه عباس الثاني2 10-1077هـ/ 1642-1666م دراسة اثرية فنية، لنيل شهادة الماجستر في الاثار الإسلامية، كلية الاثار، جامعة القاهرة، 200- ص 62.

[4])- ابو الذهب (محمد ابو الدهب)، المرجع السابق، ص111. انظر أيضا: خيري(آلاء عبدالعزيز محمد)، المرجع السابق، ص391.

)- عبدالعزيز(شادية الدسوقي). فن التذهيب العثماني، المرجع السابق، ص 271.

[6])- ابو الذهب (محمد ابو الدهب)، المرجع السابق، ص111.

إلى العصر الساساني[1]. أما أقدم النماذج التي وصلتنا لهذه الزهرة في العصر الإسلامي فهي ترجع إلى الزخارف الفسيفسائية الموجودة في قبة الصخرة بالقدس والمؤرخة بسنة 72هـ/961م.

أما عن الأتراك العثمانيين، فقد انتقلت إليهم عبر التأثيرات الفارسية المقتبسة من الفن الصيني، وهناك احتمال آخر أنها انتقلت إليهم أثناء مجاورتهم للصين، وقد أحبها الأتراك العثمانيون، واعتبروها رمزا للحكمة والسعادة والمعرفة[2]، وأغرموا بها لدرجة جعلتهم ينفذونها ويجسدونها على جميع منتجاتهم الفنية والصناعية، حيث عرفت خلال القرن 18هـ/17م نهضة حقيقية لإنتاج أصناف جديدة لها، كما عملوا على تهجينها وتحسين أصنافها، وازداد الاهتمام بها وعرفت انتشارا واسعا خلال القرن 12هـ/18م، حتى أصبحت هذه الفترة بمثابة العصر الذهبي لزهرة القرنفل، وبدأ الهواة يتسابقون في إقامة المعارض لها، كما خصصت جوائز ثمينة لأحسنها وأجودها، وزرعت مدينة اسطنبول منها أكثر من مائتي نوع[3]، وقد انتشرت في مختلف الأقاليم التابعة للخلافة العثمانية، بالإضافة إلى أوربا التي نفذت فيها وفق طراز الباروك والركوكو، الذي شاع في القرنين11-12هـ/17-18م أو بالاسلوب الطبيعي.

وتتميز زهرة القرنفل عن بقية الأنواع الأخرى التي يسهل التعرف عليها عند تحويرها، وذلك بفضل بتلاتها المسننة، إضافة إلى إمكانية تشكيلها ورسمها في وضعيات وأحجام وأشكال وألوان مختلفة ومتباينة لا تعد ولا تحصى[4]، وهذا إن دل عللا شيء فإنما يدل على مدى مهارة وقدرة الفنان المسلم في هذه الفترة على التنويع والإبداع الابتكار، وذوقه الراقي المتميز.

لهذا احتلت مكانة مرموقة بين العناصر الزخرفية عموما وبين الأزهار خصوصا لما يمتاز به شكلها وجمالها، فاستخدمت على مواد موضوع الدراسة في كل من مادة الرخام على الأعمدة تتخلل باقات الازهار، وترافق بعض النصوص الكتابية تلك الموجودة على إفريز مدخل جامع الجديد، وعلى أطر النوافذ والأبواب وأفاريزها، وبالألوان المائية واللاكه على الخشب في المنابر والأسقف الخشبية، وبتقنيات الحفر بأنواعه على الدرابزينات والمنابر ودكة المبلغ والأسقف والأبواب، ونفذت على الجص بتقنية الألوان المائية أو الجص المنقوش على القباب والشمسيات، وتتخلل النصوص

[1]- عبدالعزيز(شادية الدسوقي) الأخشاب) المرجع السابق، ص167- 16. أنظر أيضا: ابن الوردي، المصدر السابق، ص 9.

[2]- حميدالله (جمعة محمد) كتاب النبات، مطبوعات المعهد الفرنسي، القاهرة، 2 19 1 20. أنظر أيضا: عبد الدايم (نادر محمود) المرجع السابق 2 6.

[3]- ماهر (سعاد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص 7. انظر أيضا: لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص331. رمضان(زينب سيد)) المرجع السابق، ص322.

[4]- طيان (شريفة)) المرجع السابق، ص279.

الكتابية في واجهة محراب جامع عين البيضاء بمعسكر، وجامع سيدي الكتاني، وعلى البلاطات الخزفية بمختلف أنواعها ومصادرها(الشكل رقم69) ، حيث:

- وظفت بصورتها وأوضاعها البسيطة الطبيعية وفق الأسلوب الأوربي المتميز، تنبثق من الأفرع النباتية المتشابكة المتداخلة، أو تنطلق من الحزم النباتية مليئة بالحيوية والحرية، أكسبها الفنان نوعا من المرونة والانطلاق.
- اتخذت أشكالا معقدة محورة بعيدة كل البعد عما هو في الطبيعة، تنطلق من الفروع الانسيابية المتشابكة وفق طراز الهاتاي والرومي، تؤطر المواضيع الزخرفية في الكثير من الأحيان.
- شديدة التحوير إلى درجة كبيرة فقدت معها شكلها العام وأصولها النباتية، يبدو عليها الجمود في معظم الأحيان، لاسيما في البلاطات الخزفية التونسية، وتتحول في بعض البلاطات الاسبانية ليغلب عليها الطابع الزخرفي الهندسي.
- مثلت الزهرة من غير فروع تنطلق منها، وإنما تنطلق من نصف دائرة.
- مزج الفنان أحيانا في تنفيذها بين أسلوب الرومي والهاتاي وبين الرومي والباروك.
- وقد جسدت مستقلة بذاتها تكون موضوعا رئيسيا، أو تدمج مع زهرة أخرى أساسية مكونة باقة من زهرتين أو عدة أزهار، أو نفذت جنبا إلى جنب مع زهرة اللاله أو الرمان بالتناوب ، بحيث يشكلان الموضوع الرئيسي، أو تشترك مع أزهار الرمان والحوذان وكف السبع والبنفسج والأقحوان وغيرها، أو متداخلة مع فروع نباتية.
- تنبثق من المزهريات مثلما هي عليه في الطبيعة، أو بالأسلوب التجريدي البعيد كل البعد عن الطبيعة.
- وقد جاءت بتلاتها قصيرة الفصوص منتفخة أو طولية، مشعة بشكل مروحي رقيق ورشيق، أو على هيئة استدارة كاملة، ثنائية الفصوص أو ثلاثية أو خمسة أو سداسية أو أكثر، منفصلة أو متصلة ببعضها البعض، وذات أحجام متباينة، أطراف بتلاتها ملساء أو مسننة أو حلزونية، ذات خمسة فصوص أكبرها أوسطها.

4/ زهرة الورد:

وهي ملكة الأزهار، شكلها ولونها مريح للعين، وعطرها مميز، أشكالها وألوانها كثيرة ومتنوعة، أشهرها زهرة الورد الأحمر البلدي التي يستخرج ويقطر منها ماء الورد، ودهن يسمى عطر

الورد[1]، وهي الزهرة التي تعرف بإيران باسم زهرة الورد الجوري نسبة إلى مدينة جور بإيران، التي اشتهرت بكثرة إنتاجها لماء الورد الجوري، ويطلق عليها بالفارسية اسم: "كَلَ كَلاَبَ"، في حين يعرف الورد الأحمر بـ"كل محمودي"[2].

وقد سبق وأن ظهرت هذه الزهرة في الفنون القديمة الساسانية والرومانية والبيزنطية، وكانت لها معاني عديدة، فهي رمز النصر والكبرياء في الفن الروماني، كما لألوانها معاني ورموز، فالزهرة الحمراء في الفن المسيحي ترمز إلى الشهادة، والبيضاء رمز الطهارة، وإكليل الورد يرمز للقدسية، وقراطيسها ترمز للحرية[3].

وقد أجمع الشعراء والمتصوفة العرب والمسلمون على أن زهرة الورد هي من أحسن أنواع الأزهار وأبهاها، فهي تعبر عن السعادة والمحبة والجمال، بالإضافة إلى الدلالات الرمزية الأخرى التي تحملها، وقد تم ذكرها في العديد من الأبيات الشعرية التي تشبهها بخد المحبوب المحمر، وهي عند الصوفية ترمز إلى الذات الإلهية والمعشوق، لذا تعتبر من أحسن أنواع الأزهار المتخذة للتعبير عن جمال الله وجلاله، لما فيها من نعومة ولطافة ورائحة محببة مع الأشواك القاتلة[4] وهناك من يرى انها من بين التقاليد الفنية الأوربية التي وفدت على الفنون العثمانية خلال القرن 18م، حيث استطاعة ان تحتل كانت مكانة خاصة عند العثمانيين والأوربيين على السواء( ).

ظهرت أزهار الورد في مختلف المواد المدروسة في تزيين العديدة من الأعمال الفنية بالعمائر الجزائرية خلال العهد العثماني، حيث نجدها استخدمت بكثرة في البلاطات الخزفية الايطالية والهولندية أكثر من غيرها، وجدت أمثلة لها في باقات الأزهار الموجود في سقيفة مصطفى باشا ودار الصوف وقصر الباردو، وبلاطات قصر أحمد باي، وبلاطات دار الدايخة بقسنطينة، واستخدمت بتقنية الألوان المائية والحفر على الخشب في باب جامع كتشاوة على سقف دكة المبلغ بجامع سيدي الكتاني، ومعظم الأسقف بمدينة الجزائر في سقف دار عزيزة وقصر حسن باشا، وسقف غرفة الطعام بقصر18حصن23، وبتقنية الفريسكو على الجدران بقصر احمد باي نفذت على

---

[1])- المقدسي(عز الدين بن عبدالسلام)3 كشف الأسرار في حكم الطيور والأزهار، تحقيق علاء عبدالوهاب محمد، دار الفضيلة، القاهرة، د.ت :0 -71. أنظر أيضا: ابن الوردي، المصدر السابق، ص 16.

[2])- مصطفى (نجاح مهدي محمد)، المرجع السابق، ص7 .

[3])- مرسي(عصام عادل): «دراسة جديدة لبعض تصاوير آل عثمان في ضوء مفرش من النسيج دراسة أثرية فنية»، عن كتاب: دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الإسلامية ، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1: 2005 2 394.

[4])- عبد الدايم (نادر محمود): المرجع السابق 0 . أنظر أيضا: ياسين (عبد الناصر)، الرمزية الدينية، المرجع السابق، ص169. السعدي(رحاب ابراهيم احمد احمد) المرجع السابق 9 3431.

)- معزوز (عبد الحق)) شواهد القبور، المرجع السابق، ص 2.

شكل أشرطة تزين وتحيط بالمواضيع الزخرفية في الجزء العلوي والسفلي للمواضيع واللوحات التي تتخلل الجدران، أو تتخلل كوش العقود، وهي تشبه إلى حد كبير الزخارف الموجود في سقيفة قصر الداي بالقلعة بالجزائر العاصمة، ووجدت منفذة بتقنية الحفر البارز والشبه مجسم منفردة على كل من التيجان المتأثرة بالطراز الكورنثي واطر الأبواب الرخامية وفي نافورة دار عزيزة تشترك مع باقات من الأزهار المتنوعة.

نفذت بأساليب وطرق متنوعة، وبأحجام متباينة، وأشكال وألوان مختلفة، بالأسلوبين الطبيعي والمحور، وإن كان يغلب عليها الأسلوب الطبيعي، من أبسط صورها إلى أعقدها، بأبعادها ومكوناتها، وهي من الأزهار التي يسهل التعرف عليها حتى بعد تحويرها، ففي بعض النماذج رسم هذا العنصر خاليا من قلب الوردة لتبدو وكأنها وريدات صغيرة، كما نفذت في أوضاع مختلفة، سواء كانت على الجانب، أو في طور التفتح، وبأحجام متنوعة في نفس الموضوع، وذلك ليزيد من مدى واقعيتها(الشكل رقم70).

فقد ظهرت منفردة تنمو من فرع واحد كوحدة متكررة، أو من فرعين، أو على شكل باقة مستقلة تمثل الموضوع الرئيسي، أو تشترك مع أزهار أخرى، وقد نفذها الفنان بأحجام صغيرة على هيئة برعم قبل تفتحها، أو مغلقة غير متفتحة، أو في مرحلة التفتح الجزئي في البلاطات[1] بتلاتها الداخلية مغلقة، ومركزها على شكل أنصاف حلقات، كما رسمها تامة التفتح يظهر مركزها في منتصفها، في حين لا يظهر المركز في المرحلتين السابقتين، مع اهتمامه بإبراز أدق تفاصيلها، ذات أوراق كثيرة مسننة غير متناسقة في الغالب، أو أوراقها ملساء خالية من التعريقات، وليزيدها واقعية نجده في بعض الأحيان أضاف لبتلاتها قطرات من الماء على شكل ندى ووضع أشواكا رفيعة على أغصانها.

كما ظهرت على شكل زهرة متفتحة ذات بتلات دائرية متعددة يختلف عددها من واحدة إلى أخرى، أو بتلات طولية مدببة الرأس ، غير منسقة في الغالب، أو تنبثق من مزهرية، تشترك مع أنواع أخرى من الأزهار منها اللاله والقرنفل والحوذان والياسمين والنرجس وغيرها، كما رسمت مع أزهار أخرى، تتوسط السيقان والأوراق، أو تنمو من سيقان متفرعة ومورقة، أو رسمت بأسلوب شديد التحوير فقدت شكلها الطبيعي واتخذت شكلا بيضويا على هيئة باقات من ثلاث إلى أربع ورود، محصورة بين أوراق بسيطة أو مسننة في بعضها، أو محاطة بدائرة.

[1])- عقيل (محسن)) المرجع السابق، ص461.

كما تشترك مع أزهار الياسمين واللالـه والسنبل البري والزنبق والياسمين وفاكهة الايجاص في تشكيل الأكاليل، مثلما هو عليه الحال في تيجان الأعمدة الكورنثية، تنبعث من أزهار رباعية تتوسط الجزء الحلزوني، كما نفذت على نافورة دار عزيزة، والبلاطات الايطالية بقصر احمد باي ودار بن جلول بقسنطينة.

5/ زهرة الحوذان:

أو ما يعرف أيضا باسم زهرة "كف السبع"، نسبة إلى أن ورقها الذي يشبه كثيرا كف السبع، فضلا عن الأسماء الأخرى التي عرفت بها مثل: كف الهر، أو الغافقي الحزنبل وجرمانه، كف النسر، كف الحداية، كف الضبع، عرق الحية، ذو ألف ورقة وغيرها من الأسماء[1]، إلا أن الشائع منها هو زهرة الحوذان، وهي زهرة برية ذات رائحة عطرة نفاذة، تنمو في حوض البحر الأبيض المتوسط والأراضي الجبلية المشمسة، ذات عيدان طويلة، يصل ارتفاع ساقها إلى ما بين 30 و60سم، أوراقها خضراء رمادية مسننة الأطراف حادة النهاية، تتألف من خمسة فصوص أو بتلات لكل منها شفتان، تنوعت واختلفت ألوانها بين الأزرق والبنفسجي والأحمر وغير ذلك[2].

ومن المحتمل أن تكون أصول هذه الزهرة إغريقية، وهي تعتبر من الأزهار التي شاع استخدامها في الفنون الزخرفية الهلنستية، ومنها انتقلت إلى الفنون البيزنطية[3]، ومنها إلى الفنون الإسلامية، وهي من الأزهار التي حظيت باهتمام الأتراك العثمانيين، فقد أحبوها كثيرا واستخدموها بشكل واسع في زخرفة منتوجاتهم الفنية، ومنهم انتقلت إلى مختلف الأقاليم التابعة إلى الدولة العثمانية ومن بينها الجزائر التي استخدمت في فنونها التطبيقية والمعمارية على مختلف المواد بنطاق واسع.

وجدت منفذة على الخشب بتقنية الحفر المفرغ والبارز وبالألوان المائية واللاكه على سقوف مدينة الجزائر، وعلى مصاريع الأبواب، وفي كل من منطقة الحاجب، وفي سواكف الأبواب والسلالم، وفي الفتحات التي تعلو الدرفة أو المصراع، وفي كوابلها، وعلى كل من الدرابزينات، وعلى الأسقف بالألوان المائية وتقنية الحفر، وفي الرخام في كل من اللوحات التأسيسية، وعلى أفاريز الأبواب، واستخدمت على البلاطات الخزفية التونسية والايطالية.

---

[1])- ابن البيطار(ضياء الدين ابو محمد عبدالله)، الجامع لمفردات الأدوية والأغذية، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1 1992 2 ص274- 27. أنظر أيضا: ARCEVEN, op-cit, P , 6

[2])- عقيل(محسن)، المرجع السابق، ص 1 1. أنظر أيضا: دياب(كوكب): المرجع السابق 1 791.

[3])- سعيد (هند على محمد)، المرجع السابق، ص 3 2.

نفذت بالأسلوبين الطبيعي والمحور تبدو واقعية، تتخذ في الغالب نفس الشكل مما يسهل التعرف عليها حتى بعد تجريدها من عناصرها، وإن كان يغلب عليها الطابع المحور، اتخذت أحجاما متنوعة، وأوضاعا مختلفة جانبية، أو في طور التفتح، أو على هيئة براعم صغيرة(الشكل رقم71).

- جاءت مفردة كوحدة زخرفية مستقلة تمثل الموضوع الرئيسي بأشكال محورة من غير سيقان، أو زودت بفروع رفيعة تمتد بشكل حلزوني متقابلة متدابرة تنبعث منها مراوح نخيلية وأنصافها وزهيرات في طور التفتح أو على هيئة براعم.
- جمعت بين الأسلوب الطبيعي أو المحور تتوسط باقات الأزهار وباقات الفواكه، أو تنمو من المزهريات، تشترك في غالبية الأحيان مع زهرة اللاله والقرنفل والرومان بأسلوب الباروك أو الرومي أو الهاتاي.
- نفذت على شكل فروع زهرية متموجة يظهر عليها التكرار والتماثل، ظهرت بمختلف مراحلها الصغيرة والكبيرة المتفتحة والمغلقة.
- استخدمت في ملء الفراغات والمساحات الموجودة في الأركان والزوايا، لما يمتاز به شكلها في تغطية تلك الأماكن.
- تنمو وتنبعث من نهايات الحروف تتخلل النصوص والأسطر في النصوص الكتابية، وتفصل بين الخراطيش الكتابية والبخاريات الممتلئة بالكتابات.
- رسمت داخل أوراق الساز المسننة.

6/ أزهار السنبل البري:

هو نبات من فصيلة الزنبقية من صنف الياسنت، نشأ في حوض البحر الأبيض المتوسط وآسيا الصغرى، ساقه خشبية ذات فروع متعددة، ارتفاعها يتراوح بين قدمين إلى ثلاثة أقدام، أوراقه خيطية تتسع نحو القمة، حافتها تلتف نحو الأسفل، أزهارها ربيعية ناقوسية أنبوبية الشكل، يتميز بأنواعه المتنوعة والمتعددة، وبخواصه الطبيعية ذات ألوان متنوعة، منها الأزرق الفاتح والأبيض والبنفسجي المزرق والأحمر والبرتقالي[1]، اشتهرت هولندا بزراعته واستنباط أنواع جديدة، وأطلق عليها الياسنت الهولندي.

[1])- 913-(محمد فريد)، دائرة معارف القرن العشرين، دار المعرفة، لبنان، 1971 é 307 é.

وقد كانت لهذه الزهرة عند الأتراك مكانة مهمة، حيث اهتموا بزراعتها في الحدائق، واستخدموها كعنصر زخرفي في تزيين أعمالهم الفنية، خاصة المشغولات الخزفية، والأشغال الخشبية لما تتوفر فيها من طواعية وليونة في تنفيذها على هذه المواد (الشكل رقم70) حيث مثلت على مواد موضوع الدراسة على النحو التالي:

- رسمت بأبعادها وأجزائها وبأشكالها المتنوعة، وألوانها المعهودة في الطبيعة الأزرق والبنفسجي والوردي والأبيض والأحمر، وظفت بصورتها كما هي في الطبيعية على مادة الخشب بتقنية الألوان المائية في كل من منبر ودكة المبلغ بجامع سيدي الكتاني، والأسقف الخشبية بكل من الدار الحمراء ودار عزيزة وقصر حسن باشا وفي قصر 1بحصن 23، ووجدت على البلاطات التركية والتونسية والايطالية والهولنية تنموا من المزهريات، أو على هيئة فروع مزهرة تشترك مع فروع أخرى، حيث وجدت على البلاطات الخزفية التركية الموجودة بضريح سيدي عبد الرحمن وفي متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية، وعلى البلاطات التونسية والهولندية وأخص بالذكر بلاطات اللوحات الموجودة في كل من قصر الباردو، ومتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية، ودار بن جلول وجامع سوق لغزل بقسنطينة، وعلى مادة الرخام في الإطار الرخامي للمدخل الرئيسي بدار عزيزة، أو تتوسط باقات الأزهار على هيئة أكاليل في التيجان الكورنثية، وفي باقات الأزهار التي تزين نافورة دار عزيزة.
- واتخذت الشكل المحور على المسطحات الرخامية تكتنف النصوص الكتابية على أفاريز الأطر وعلى اللوحات التأسيسية.
- جاءت خالية من السيقان ضمن باقات، أو تتألف من سيقان رفيعة تتفرع منها عدة فروع صغيرة يتوج كل منها زهرة السنبل الناقوسية أو أكثر، تخلو من ، أو تنبعث من فروعها أوراق رمحية طولية صغيرة.
- تبادلت العناقيد الياقوتية مع الفروع الزهرية المتنوعة من الرمان والقرنفل واللاله والنرجس والأقحوان والبنفسج وكف السبع وثمار الكرز والاجاص.
- تشترك مع القرنقل والرمان واللاله وفق طراز الهاتاي.
- نفذت في شكل براعم زهرية لم تتفتح تشترك في الغالب مع أخرى في طور التفتح أو تامة التفتح بالألوان المائية على الأشغال الخشبية بغرفة الطعام بقصر حسن باشا وقصر 1 حصن 23 ودكة المبلغ بسيدي الكتاني بقسنطينة وغيرها.
- استخدمت تنبعث من فروع متموجة على شكل أطر تحيط بالمواضيع الزخرفية.
- تواجدت كوحدة زخرفية متكررة تملأ المسطحات والفراغات تشترك مع عناصر أخرى، فلا نكاد نجدها مستقلة بالموضوع الزخرفي عكس الكثير من الأزهار التي رافقتها.

7/ زهرة الخرشوف:

نبات عشبي حولي شبه متخشب إلى متخشب، بري وزراعي، له ساق يصل طولها نحو الشبرين، تتشعب منه فروع متعددة تنته بتجمع من الأزهار الجميلة ذات الرائحة العطرة، أوراقها بيضوية مسننة، ألوانها مختلفة منها الأحمر والوردي، وهي ذات فوائد طبية عديدة[1].

وهذه الزهرة صينية الأصل انتقلت إلى إيران ومنها إلى آسيا الصغرى، واستوطنت المناطق الاستوائية في آسيا وإفريقيا واستقدمت إلى أوربا مع أواخر القرن 10هـ/16م[2].

نفذت هذه الزهرة وثمرتها بشكلها الطبيعي والمحور على البلاطات الخزفية التركية والتونسية والايطالية والهولندية، تتخلل باقات الأزهار المنبعثة من المزهريات، أو تنمو من فروع رفيعة تتناوب مع أزهار اللاله والقرنف . والرمان، وعلى أطر الأبواب الرخامية بدار عزيزة، وقد ظهرت في هذه الأخيرة بصورتها الطبيعية، تحيط بها أوراقها الشبيهة بالأكانتس وثمارها وباقة من الفواكه الأخرى.

وجاءت بالأسلوب المحور ذات طابع هندسي أو بأسلوب الهاتاي، تتخللها الأوراق الرمحية المسننة المتناثرة، تحيط بها فروع نباتية ملتوية، واستخدمت مع أوراق الساز بأسلوب مركب حيث شغلتها زخرفة الرومي، أو تتخللها أوراق نباتية ووريدات متعددة البتلات، ونفذت كوحدة زخرفية بالتبادل مع أوراق الساز وأزهار القرنفل واللاله على البلاطات الخزفية التركية والتونسية وبالالوان المائية على الاسقف الخشبية بقصور مدينة الجزائر(الشكل رقم71).

8/ زهرة الفاوانيا:

تنتمي إلى عائلة القطيفة (Amaranthaceae)[3]، تعرف في اللغة الفارسية باسم الفاونيا، وفي التركية باسم "كلنجك جيجكي وآيولكي"، والإسم الشائع لها هو زهرة عود الصليب، عود فاوانيا، وأصابع الكف، أو عود الريح، بوني، وربما تفسير تسميتها بزهرة عود الصليب إلى الشكل الذي تتخذه بتلاتها الأربعة وتوزعها على هيئة صليب متعامدة شبيهة بالصليب، وإن كان في بعض الأحيان يصل عدد بتلاتها إلى ستة أو ثمانية(الشكل رقم71)، نفذت مستقلة تمثل الموضوع الرئيسي بطريقة شديدة التحوير تتخللها أوراقها الأربعة على الرخام في أطر الأبواب والنوافذ الرخامية، وعلى

[1]- عقيل(محسن)، المرجع السابق، ص390.

[2]- سيرنج(فيليب)، المرجع السابق، ص309.

[3]- سعيد (هند على محمد)، المرجع السابق، ص291.

التيجان ذات الطراز العثماني الموجودة بجامع صالح باي بعنابة وبعض دور مدينة قسنطينة، وعلى الخشب في سواكف ووسادت التيجان في دار بن جلول.

كما نفذت بالألوان المائية على أسقف قصور مدينة الجزائر، وزخارف الفريسكو بقصر احمد باي وسقيفة قلعة مدينة الجزائر، وعلى البلاطات الخزفية الايطالية والتونسية والتركية تتوسط النباتات الزهرية، وتتعانق مع السيقان النباتية المتداخلة بألوان متعددة، كما تنموا من المزهريات والاصيصات.

9/ زهرة القلب الدامي:

وهي من عائلة (fumariceae) اسمها العلمي: (Spectabilis Lanprocapnos) موطنها الأصلي اليابان، جلبت إلى أوربا مع بدايات القرن التاسع عشر، وهي من نباتات الزينة المعمرة، أنيقة نحيلة الجذوع، أوراقها خضراء كثيرة التقسيمات، تزهر في أواخر الربيع حتى منتصف الصيف، اكتسبت اسمها من شكلها الشبيه بقلب تتساقط منه رؤوس بيضاء على هيئة قطرات بلون ابيض، تأتي بثلاث ألوان الوردي والأحمر والأبيض، وهي وردة سامة إذا ما تم ابتلاعها، وتكسب حساسية شديدة للجلد في حالة لمسها، أما استخدامها من طرف الفنانين العثمانيين فقد يكون من التأثيرات الشرقية التي وفدت عند هجرتهم إلى آسيا الصغرى، واستخدمها العثمانيون بكثرة في منتوجاتهم الفنية لاسيما على منسوجاتهم، نفذت بالأسلوب الطبيعي أو المحور والمركب(الشكل رقم71)[1].

أما فيما يخص مواد موضوع الدراسة فنجدها منفذة بأسلوبها الطبيعي على اكثر من نموذج من البلاطات الخزفية الاوربية، منها البلاطات الايطالية الموجودة بقصر احمد باي بقسنطينة تنمو من فروع نباتية ممتدة تنبثق منها الأزهار المتساقطة بشكل عنقودي، وعلى البلاطات الهولندية الموجودة بسقيفة قصر مصطفى بمدينة الجزئر، تتوسط باقات الأزهار التي تنبعث من المزهريات، وقد صورت بشكلها الطبيعي بأحجام صغيرة، عبارة عن فروع نباتية ممتدة بشكل أفقي تنمو منها بشكل متساقط على هيئة عناقيد، أزهارها قلبية الشكل باللون الوردي، أما الجزء الداخلي فهو أبيض اللون، كما وجدت منفذت على البلاطات الاسبانية الموجودة بدار بن شنب بمدينة الجزائر بنفس الوضعيات السابقة.

[1])- سعيد (هند على محمد)،المرجع السابق، ص300.

10/ زهرة النرجس:

عرفت هذه الزهرة بعدة أسماء، أشهرها: العنبهر، التفاتيح، العبقر، القهد، عيون القهه[1]: جرندس، ويطلق عليه بسوريا محلا زمانه، واسمها العلمي: (Narcissus Poeticus)، أما اسم النرجس فيعتقد أنها كلمة فارسية الأصل، وهي نبات مهم ومعروف بجماله ورائحته العطرية الطيبة، وبأنواعه المتعددة أشهرها الأصفر والأبيض، موطنه الأصلي حوض البحر الأبيض المتوسط وأواسط آسيا، أما أزهاره فتتألف من خمس أو ست بتلات اهليجية شبه بيضوية، يعلوها تاج أصفر اللون وأوراقه شريطية طولية[2] شبيهة بأوراق الكراث، إلا أنها أدق منه وأصغر بكثير، ساقها ملساء طولها أكثر من شبر تنتهي بالزهرة.

ولزهرة النرجس ارتباط بالأسطورة القديمة التي تشير إلى شاب مغرور بنفسه عاشق لذاته، كان ينظر دائما لانعكاس صورته في الماء، وفي أحد الأيام وهو ينظر لانعكاس صورته سقط وغرق في ذلك الجدول، فنمت في مكان سقوطه زهرة جميلة سميت باسمه "نرجس"، ولهذا عادة ما تطلق صفة النرجسية على المغرور والمعجب بنفسه، ومما تتسم به هذه الزهرة فوائدها الطبية المتعددة، وقدرتها على حماية نفسها وقتل أعدائها من النباتات الطفيلية التي تنموا بجانبها[3].

وعنها قال كسرى: "النرجس ياقوت أصفر بين در أبيض على زبرجد أخضر"، وعنه يقول الرسول صلى الله عليه وسلم: [شموا النرجس، فما منكم من أحد إلا وله شعبة من برص أو جذام][4].

وهي من الأزهار التي استخدمت على كل من الفريسكو والبلاطات الخزفية والخشب بالألوان المائية، والرخام بتقنية الحفر المجسم، وظفت بأشكال طبيعية كما هي في الطبيعة، أو شديدة التحوير يصعب التعرف عليها في كثير من الأحيان لتشابهها بزهرة الياسمين، وهي في الغالب تنبعث من فوهة المزهريات كما في البلاطات الهولندية بسقيفة قصر مصطفى باشا والبلاطات التونسية، كما وجدت هذه الزهرة تتخلل باقات الأزهار المزينة بأشرطة قماشية في الأطر الرخامية، وعلى نافورة دار عزيزة، كما استخدمت في صورة أكاليل متساقطة تتخلل التيجان الكورنثية، ونفذت في صورة طبيعية بالألوان المائية واللاكيه على دكة المبلغ بمسجد سيدي الكتاني بقسنطينة باللون الأبيض وتويجها الأصفر تنطلق من فروع مورقة، كما هو الحال على معظم الأسقف الخشبية بقصور مدينة الجزائر (الشكل رقم71).

---

[1])- دياب(كوكب)، المرجع السابق، ص317.

[2])- المقدسي(عز الدين بن عبدالسلام)- المصدر السابق 7 3 . أنظر أيضا: عقيل(محسن)، المرجع السابق، ص0 2.

[3])- ابن البيطار(ضياء الدين ابو محمد عبدالله)) المصدر السابق، ج4: ص476-477.

[4])- ابن الوردي، المصدر السابق، ص169.

11/ زهرة الياسمين:

الياسمين من الألفاظ الفارسية المعربة من كلمة ياسمون، وحدته ياسما [1]، شجرة أزهارها بيضاء وصفراء وقرنفلية، خماسية البتلات، أوراقها مدببة[2].

تعتبر من نباتات الزينة، وهي من بين الأزهار التي وفدت إلى الجزائر مع قدوم الأتراك العثمانيين، ما تزال إلى يومنا هذا تحتل مكانة خاصة في نفوس أهل مدينة الجزائر والبليدة وقسنطينة وتلمسان وغيرها من المدن الجزائرية، فقد أحبوها واهتموا باستنباتها وزراعتها في حدائقهم المنزلية، واستخرجوا منها العطر والزيت، فلا يخلو بيت من بيوتها إلا وقد غرست هذه الشجرة التي تمتاز بأزهارها الصغيرة وبعبقها ورائحتها الزكية والطيبة، فضلا عن شكلها الجميل[3].

ظهرت محورة تنتهي بتلاتها بشكل مدبب، وفي بعض الأحيان رسمت بتلاتها على شكل ورقة قلبية على البلاطات الخزفيةالايطالية والهولندية والتونسية، وعلى الخشب بالألوان المائية بأسقف قصور مدينة الجزائر، كما نفذت بالأسلوب الطبيعي بلونها الأبيض النقي مع باقات الأزهار وأكاليل الورود والفاكهة بزخارف الفريسكو بقصر احمد باي، وعلى الرخام نجدها نقشت على التيجان الكورنثية وعلى معظم أطر الأبواب الرخامية بالجزائر، وعلى كل من الأحواض والنافورات وألواح العيون الرخامية، كما هو الحال بقصر مصطفى باشا، متأثرة أحيانا بطراز الرومي وأحيانا بطراز الباروك، تشترك في الغالب مع تشكيلة من الأزهار الطبيعية والفواكه(الشكل رقم70).

أما بالنسبة للأسقف الخشبية، فيظهر استعمال هذه الزهرة في عدة أمثلة، من بينها كل من قصر مصطفى باشا، وحصن 23 بمدينة الجزائر، ووجدت رسوم لها أيضا في سقف دكة المبلغ بجامع سيدي الكتاني بقسنطينة بصورتها الطبيعية على هيئة فروع تنموا منها الزهرة، أو على هيئة أكاليل وسط التضليعات التي تتخلل العناصر الهندسية الدائرية والبيضوية.

---

[1])- ادي شير، الألفاظ الفارسية المعربة، الطبعة الثانية، دار العرب للبستاني، القاهرة، 19 7 1607. انظر أيضا: عقيل(محسن)، المرجع السابق، ص39 .

[2])- ابن البيطار(ضياء الدين ابو محمد عبدالله)) المصدر السابق، ج4- ص09 .

[3])- معزرز (عبد الحق)، شواهد القبور، الموجع السابق، ص410.

12/ زهرة النسرين:

اسمها العلمي(Ross Canina)، من أسمائها الشائعة الورد البري، جلنسرين، ورد السياج، وهو من فصيلة الورديات[1]، وأطلق عليها في بعض المناطق اسم الورد الصيني لشبهها بشجرة الورد، رائحتها عطرة وزكية، تشبه رائحة الياسمين، وشكلها يشبه النرجس لدرجة كبيرة.

والنسرين شجرة متفرعة شوكية الأغصان، يصل ارتفاعها ما بين 1 إلى 2,م، أوراقها بيضوية الشكل، حوافها مسننة معقوفة نحو الأسفل، تتألف زهرتها من خمس إلى سبع بتلات إهليجية، أو بيضوية، لكل منها شفتان، وهي من النباتات الطبية التي استعملت عبر مختلف الفترات، وقد استوطنت حوض البحر الأبيض المتوسط وآسيا وأوربا[2].

استخدمت بمواد موضوع الدراسة بشكل محتشم في كل من الإطار الرخامي للباب الرئيسي بقصر احمد باي تتوسط زهرة اللاله، نفذت بالأسلوب الواقعي بالحفر الشبه مجسم، أو بالأسلوب المحور على بعض البلاطات الخزفية التونسية والايطالية تتوسط التجميعات، تتخذها العناصر الأخرى كنقطة انطلاق، أو تتوسط الأفرع والسيقان المتسلقة(الشكل رقم70).

13/ زهرة السوسن:

كلمة يونانية تعني الحلو، وهي نبات معمر بري وزراعي من فصيلة السوسنيات، أصنافها متعددة ومتنوعة، يصل عددها إلى مائة جنس، يقدر ارتفاع ساقها نحو الذراعين، تنتهي بزهرة واحدة أو أكثر، ذات ألوان متعددة وجميلة، منها البنفسجي والأزرق والأصفر والأبيض[3]، نفذت على بعض النماذج المدروسة خاصة البلاطات الخزفية والأسقف الخشبية الملونة، حيث نجدها في كل من البلاطات الهولندية الموجودة بسقيفة قصر مصطفى باشا التي تتضمن عنصر المزهريات وعلى البلاطات مجهولة المصدر بسقيفة دار الصوف وقصر الباردو، وفي الأسقف الخشبية بدار الحمراء وقصر 23 حصن23 بمدينة الجزائر(الشكل رقم70).

---

[1])- عقيل(محسن)، المرجع السابق، ص23 .

[2])- دياب(كوكب)، المرجع السابق، ص317.

ابن البيطار(ضياء الدين ابو محمد عبدالله)) المصدر السابق، ج3- ص 6 . أنظر أيضا: السعدي(رحاب ابراهيم احمد احمد)، التحف الإيرانية) المرجع السابق، ص1 3.

14/ زهرة الخشخاش:

تعرف هذه الزهرة عند بائع الأعشاب باسم "أبو النوم"، كما لها أسماء أخرى منها: رمان السعالي، والأفيون، وهو عشب حولي، ساقه ممتدة تتفرع منه الأغصان التي تغطيها شعيرات دقيقة، أوراقها بيضوية طولية مسننة الحواف تشبه ورقة الساز، أغصانها تنتهي بزهرة مفردة، لونها وردي بنفسجي أو أبيض مصفر، وثمرتها دائرية مفصصة خضراء اللون، جزؤها العلوي يميل لونه نحو الاصفرار، بداخلها بذور مستديرة صغيرة الحجم.

وقد عرفت هذه الزهرة منذ القدم، حيث استخدمها القدماء المصريون، وتبادلوها مع الصينيين، كما وصلت إلى إيران خلال القرن التاسع ميلادي، واستخدموها كمخدر بدلا من الخمر[1]، وفي القرون الوسطى كان الكيميائيون ينظرون إليها على أنها من طبيعة قمرية، وربما يرجع ذلك إلى ما تجلبه النبتة من نعاس ودوران، وفي يومنا هذا هي خطر يتفشى ويتنامى بين الشباب لما تحويه من الأفيون، وتعتبر من الأعشاب الطبية المخدرة والمنومة، واستخدمت كمسكن قوي للألم[2].

تعد من بين الأزهار التي وفدت على الفنون العثمانية متأثرة بالفنون الشرقية الصينية، وهي من الأزهار التي قدمت إلى المشرق والمغرب مع التوسع العثماني واستقرارهم بالمناطق التي فتحوها، تعد من أجمل الأزهار في العالم، بالإضافة إلى فوائدها الطبية التي لا تعد ولا تحصى، لهذا نجد الفنان في الفترة العثمانية استعان بها واستخدمها بل وأحبها لدرجة أننا نجدها في الكثير من أعماله الفنية، على غرار البلاطات الخزفية التركية الموجودة بسقيفة قصر الباردو وضريح سيدي عبدالرحمن منفذة بأسلوب الهاتاي، وجاءت بأسلوب محور تتخذ شكلا مركبا تتوسطها زهرة كف السبع وعرف الديك، أو زهيرات رباعية الفصوص، وعلى مادة الرخام بتقنية الحفر المجسم على هيئة ثمرة تنمو من الأفرع النباتية، زينت بها عضادات الأطر الرخامية بدار عزيزة، فجاءت طبيعية ذات فصوص تنمو من جذع غليظ تحيط بها أوراق الأكانتس والعنب شديدة التحوير لدرجة أنه يصعب التمييز بينهما(الشكل رقم71).

15/ زهرة عباد الشمس:

تعرف باسم دوار الشمس، أو عين الشمس، أو عباد الشمس، اسمها العلمي المعروف في اللاتينية هو (Helianthus Annuns)، وهي نباتات زراعية، يصل ارتفاعها إلى المترين، تحمل في أعلاها بعض الفروع الدقيقة، أوراقها كبيرة الحجم، نصلها خشن الملمس، قرص الزهرة كبير الحجم،

[1])- عقيل(محسن)، المرجع السابق، ص23 .

[2])- سيرنج(فيليب)، المرجع السابق، ص 327.

أزهارها صفراء ذهبية اللون، شعاعية الأطراف، ويقال أن زهرة عباد الشمس تركية الأصل، نقلها الأتراك معهم إلى البلاد المفتوحة، وهي شبيهة بأزهار الأقحوان إلى حد كبير، ولا تختلف عنها إلا في أوراقها المدببة الأطراف مقارنة مع أوراق الأقحوان، التي تميل إلى الاستدارة[1].

تعتبر من أكثر الأزهار التي شاع استخدامها في القرن 13هـ/19م على الفنون التطبيقية العثمانية، ومن الأزهار التي دخلت إلى الفنون الاسلامية مع العثمانيين مشرقا ومغربا، واستعان بها الفنان بالجزائر في فنونه لدرجة أننا نجدها على معظم أعماله الفنية بمختلف التقنيات والأساليب.

نفذت على البلاطات الخزفية الإيطالية والتونسية والهولندية، وعلى مادة الخشب بتقنية الألوان المائية وبتقنية الحفر المجسم والبارز مفردة خالية من الأفرع تمثل الموضوع الرئيسي بصورتها المعهودة في الطبيعة متأثرة في تنفيذها بأسلوب الباروك، أو تفترش الأوراق الرمحية مدببة الشكل ملساء الحواف، أو تنمو من الأفرع النباتية المتسلقة، أو تكتنف باقات الأزهار، أو تبرز من المزهريات منفذة بأحجام مختلفة، وبألوانها المعهودة في الطبيعة الأصفر والأبيض والذهبي أو باللون مغاير لما هو معهود كالأزرق والبنفسجي، وقد وجدت مستخدمة في كل من قصر مصطفى باشا على البلاطات الهولندية الموجودة بالسقيفة، والبلاطات التونسية الخاصة باللوحات الموجودة بقصر الباردو، والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر، ودار بن جلول بقسنطينة وغيرها، ومفردة تمثل الموضوع الرئيسي على البلاطات الايطالية، وفي البلاطات التركية بضريح سيدي عبد الرحمن استخدمت كوحدة زخرفية رئيسية تتبادل مع زهرة عود الصليب متأثرة بأسلوب الهاتاي.

أو نفذت بشكلها المحور ذات الطابع الهندسي، تأخذ بتلاتها شكل أقراص دائرية وكأنها في حركة دائرية، خطوطها متعرجة أو مستقيمة مفردة تمثل الموضوع الرئيسي في البلاطات الايطالية، أو اتخذت شكلا دائريا أو بيضويا تتوسط الأسقف الخشبية كما هي عليه في بعض أسقف قصر حسن باشا والدار الحمراء ودار عزيزة، أو على الأبواب الخشبية على شكل حشوات بالجزء السفلى للباب كتلك الموجودة بقصر احمد باي ودار بن شريف بقسنطينة وباب جامع كتشاوة المحفوظ بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفن الاسلامية بالجزائر، كما وجدت بنفس الشكل على الأسقف الخشبية بقصر حسن باشا وقصر 1 بحصن 23 ودار عزيزة(الشكل رقم71).

[1])- مطاوع (حنان عبد الفتاح)، الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية، المرجع السابق، ص 1. انظر أيضا: سعيد (هند علي علي محمد)، المرجع السابق، ص291.

16/ زهرة الأقحوان:

الأقحوان اسم مفرد، جمعه أقاح، وهو يعرف بأسماء مختلفة في البلاد العربية، ففي المغرب الأقصى يطلق عليه اسم شجرة مريم، وفي مصر يعرف باسم: الكركاش، وبسوريا اسم Hk ES "الدجاجة"، وبمدينة الموصل: "الكافور"، أزهاره تشبه البابونج في شكلها[1]، غير أن ابن البيطار يقول بأن الأقحوان عند العرب هو البابونج[2].

إسمها العلمي (An Thenis Cotula)، وفي اليونانية تعرف باسم (Chrysos)، بمعنى الذهب (Anthos)، أي زهرة الذهب، وقد تم استنباتها في الصين منذ عام 00 ق.م، ووصلت إلى أوربا مع بداية القرن 13هـ/نهاية القرن 1م[3].

والأقحوان نبات عشبي ساقه مستقيم متفرعة، أوراقه مجنحة، أزهاره مستديرة صفراء اللون تلتف حولها بتلات باللون الأبيض، وهي زهرة عطرية عندما تخدش تصدر رائحة عطرة، مذاقها شديد المرارة، أزهارها منفردة ومزدوجة، يتراوح عدد بتلاتها من 4 إلى 32[4].

وهي تعد من بين الأزهار التي وفدت على الفن العثماني عبر التأثيرات الأوربية التي شاعت خلال القرن التاسع عشر ميلادي، واحتلت مكانة خاصة في الجزائر، ووظفها الفنان على مختلف منتجاته وأعماله الفنية الصناعية والمعمارية الدينية والمدنية، وعلى مختلف مواد موضوع الدراسة، بتقنيات وأساليب مختلفة ومتنوعة بالحفر بأنواعه والحز والألوان المائية، على البلاطات الخزفية والفريسكو والخشب والرخام، وظفها الفنان في الكثير من الأحيان بأسلوبها الواقعي وصورتها الطبيعية بكل أبعادها ومكوناتها وبتلاتها الدائرية المتعددة السداسية والثمانية وأكثر من ذلك، بألوانها الطبيعية الأبيض والأصفر والوردي، وفي بعض الأحيان أضاف الفنان اللون الأزرق كما هو عليه في الأسقف الخشبية بقصور مدينة الجزائر بالألوان المائية واللاكيه والحفر بأنواعه، وعلى الأبواب والدرابزينات والأبواب والنوافذ والخزائن الجدارية، وبكل من دكة المبلغ بسيدي الكتاني، وعلى البلاطات الخزفية على اختلاف مصادرها التونسية والايطالية والهولندية والتركية، في كل من قصر أحمد باي ودار بن جلول ودار بن شريف بقسنطينة، وقصر الباردو وقصر مصطفى باشا بمدينة الجزائر.

---

[1])- المقدسي(عز الدين بن عبدالسلام)- المصدر السابق 67.

[2])- ابن البيطار(ضياء الدين ابو محمد عبدالله)7 المصدر السابق، ج1 ص66. أنظر أيضا: دياب(كوكب)، المرجع السابق، ص26.

[3])- سعيد (هند علي علي محمد)) المرجع السابق، ص 27. أنظر أيضا: سيرنج(فيليب)، المرجع السابق، ص 30.

[4])- المقدسي(عز الدين بن عبدالسلام)- المصدر السابق 673.

ونفذت محورة غير طبيعية من أبسط أشكالها إلى أعقدها أو مركبة مفردة خالية من الفروع أو تتفرع من أغصان واحدة أو مضاعفة، أو على شكل باقات مستقلة، أو تشترك أو تتبادل مع أزهار أخرى كالبنفسج والقرنفل والزنبق والسنبل وكف السبع وغيرها، كما تشترك مع الفواكه كالاجاص والكرز والبرتقال، أو تنبعث في الغالب من المزهريات والنافورات وفي هذه الأخيرة، وفي الكثير من الحالات جاءت بأسلوب محور أقرب إلى زهرة عباد الشمس، وظهرت مع أوراق الأكانتس والمراوح النخيلية وأنصافها، ووجدت كعنصر زخرفي يزخرف شجيرات صغيرة تشترك مع اللالـه والقرنفل (الشكل رقم70).

17/ زهرة البنفسج:

ويطلق عليها بالفرنسية والانجليزية اسم(fviolet)، تزرع في الحدائق، وتتميز بصغر حجمها، أزهارها متعددة الألوان منها الأبيض والأحمر أشهرها البنفسجي، يستخرج منها أجود أنواع العطور وأفخرها، وهي من الأزهار التي تغنى بها الشعراء وشبهوها بخرقة خانقاه الصوفية، وهي ترمز إلى الذل والانكسار، حيث تنخفض بتلاتها لأسفل كما يسجد العبد لسيده[1].

من الأزهار التي ظهرت على البلاطات الخزفية الايطالية بقصر احمد باي، وعلى البلاطات الهولندية الموجودة بسقيفة قصر مصطفى باشا بصورتها الطبيعية، أو التونسية الموجودة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية وقصر الباردو، متأثرة بالتصاميم الأوربية بتلاتها تنحني وتتساقط نحو الأسفل، أو على الأشغال الخشبية لاسيما الأسقف الخشبية المنفذة بالألوان المائية، استخدم فيها الفنان ألوانها المعروفة في الطبيعة اللون البنفسجي والأزرق والوردي، بأحجام متباينة الصغيرة والكبيرة، أو تمثل مراحل تفتحها، مفردة أو في شكل باقات، أو على هيئة فروع، تنبعث منها أزهار مفردة أو مزدوجة، تنموا منها أوراق طويلة ملساء، وسيقان شوكية تتبادل أو ترافق في الغالب أزهار القرنفل واللالـه والرمان وكف السبع، واستخدمت بشكل محتشم على الأطر الرخامية بتقنية الحفر البارز الشبه مجسم بدار عزيزة، تتوسط باقات الفواكه وأوراق الأكانتس والعنب المحورة.

نفذت كوحدة زخرفية تتبادل مع أوراق الساز والقرنفل واللالـه، أو تنموا من المزهريات والاصيصات بوضعيات وأحجام متنوعة، جاءت إما في صورة طبيعية متأثرة بالأسلوب الأوربي، أو محورة بشكل بسيط تجريدي الغرض منه زخرفي لا غير، أو وفق طراز الهاتاي أو الرومي على الأسقف الخشبية بالألوان المائية وعلى البلاطات الايطالية.

[1])–الصعيدي(رحاب ابراهيم)، المرجع السابق، ص361.

وبالإضافة إلى هذه الأنواع من الأزهار، استخدمت أزهار أخرى مختلفة ومتنوعة، **كأزهار الزنبق** التي نفذت بأسلوبها الطبيعي والمحور، **وأزهار الداليا** التي استخدمت بكثرة على الأشغال الرخامية كأطر الأبواب والنوافذ والأبواب الخشبية، ومجموعة أخرى كبيرة من **أزهار النفل** الثلاثية والرباعية البتلات البسيطة والمركبة المتفتحة او على هيئة براعم ، بالاضافة إلى **زهرة الزنجبيل** التي نفذت على البلاطات الايطالية والاسبانية بكثرة وتشكيلة من **الأزهار الجرسية** الملساء والمسننة والثلاثية، والأزهار الكبيرة المنتفخة على هيئة يقطينة والتي تميزت بها البلاطات الايطالية والاسبانية، إضافة إلى تشكيلة من الزهيرات المحورة المتعددة البتلات.

خامسا/ الأشجار:

وحدتها شجرة، وهي برية وزراعية، ذات ساق واحدة، نجدها ذات أشكال اهليجية بيضوية قلمية شاهقة الارتفاع، أو مفترشة، أو زاحفة ممتدة، أو ذات فروع متسلقة، فهي تمثل أعلى مستوى تزييني جمالي قائم لوحده في الحديقة، أو تعلو الجبال والسهول، وتزين الوديان والبساتين، وللشجرة كيان وشخصية تبرز من خلال أزهارها التي تتوجها وتكللها في الربيع، مثمرة في الصيف ومتساقطة في الخريف، أو تحافظ عليها فتبقى دائمة الاخضرار[1]، وقد ظهرت رسوم الأشجار في الفن العراقي القديم ثم الفن الساساني، وانتقلت بعد ذلك إلى الفن الإسلامي، ومن أشهر الأشجار التي رافقت الفنون السابقة شجرة الحياة التى تتميز بكثرة تفرعاتها وانحناءاتها.

وللشجرة دلالات عديدة متباينة، فهي رمز للخير والشر حسب نوعية الشجرة ومنافعها، وعند الصوفية ارتبطت الشجرة بالإنسان الكامل كما تعبر عن هيكله الكامل، وهي تجمع الحقيقة لا شرقية ولا غربية بل بينهما، أصلها ثابت في الأرض السفلى، وفرعها في السماوات العلى، تمثل الحقيقة الروحية[2].

والأشجار من العناصر الزخرفية المستخدمة في مواد موضوع الدراسة بمختلف أنواعها المثمرة وغير المثمرة، المورقة ذو الأغصان والسيقان الملساء والشوكية، وفي الغالب تمثل وحدة زخرفية ثانوية لملء خلفية المواضيع وفق الأسلوب الواقعي، تتكون من نفس أجزاء الشجرة الطبيعية مما سهل تحديد نوعية العديد منها، نجدها منفذة بكثرة على البلاطات الخزفية والجص بتقنية الفريسكو بمقارنتها مع المواد الأخرى، حيث اهتم بإبراز أوراقها وثمارها، واعتنى بالتفاصيل وبالألوان، واستخدم الظل في رسم ثمارها، كما جاءت محورة في أرضية المواضيع، عبارة عن شجيرات صغيرة، ذات سيقان تتسع في الأسفل تضيق كلما ارتفعت، أو تنبت منها فروع وسيقان رفيعة تنموا منها أوراق اصطلاحية على شكل لطخات، أو ذات طابع هندسي، ومن أهم أنواع الأشجار المنفذة في الدراسة: شجرة السرو العنب والنخيل والاجاص والبرتقال والليمون والصنوبر والدلب غيرها.

1/ شجرة السرو:

شجرة طويلة، حسنة المنظر، قوية الساق، يضرب بها المثل في الاستقامة، تنتمي إلى العائلة الصنوبرية، يمتاز خشبها بجودته من حيث الصلابة والمتانة، وبأنواعه المتعددة إلى أكثر من أربعة

[1])- الصوفي (ماهر احمد)، الموسوعة الكونية الكبرى: ايات الله في الجبال والصحاري والغابات، المكتبة العصرية، بيروت،ط1: 1427/ 200 0 22 4.

[2])- الصوفي (ماهر احمد)، المرجع السابق، ص1 1 103.

عشر نوعا في حوض البحر الأبيض المتوسط وآسيا وشمال الهند، وهي من الأشجار دائمة الإخضرار، ومعمرة ذات أفرع كثيرة موازية للساق الرئيسي الذي يأخذ اللون الرمادي، يتراوح ارتفاعها ما بين الأربعين والستين مترا، متخذة شكلا اسطوانيا أو عموديا، أغصانها صغيرة مورقة ومزهرة، وأوراقها إبرية حرشفية رهيفة خضراء اللون، استخدمت لاستخراج الزيوت العطرية، وخشبها متوسط الصلابة، عطري الرائحة، وخفيف الوزن، أما ثمارها فيطلق عليها اسم جوزة السرو، استعملت لصناعة الصابون والمنظفات والمعطرات المنزلية، وقد كانت تستخدم أوراقه وثماره للتداوي.

ومن المحتمل أن موطنها الأصلي هو المناطق الشمالية الباردة لأوربا وآسيا وأمريكا وانتشرت زراعتها في أجزاء مختلفة من المناطق المعتدلة، لاسيما حوض البحر الأبيض المتوسط وشمال الهند[1].

تعد شجرة السرو من أنواع الأشجار التي عرفت اهتمام خاصا لدى شعوب الحضارات القديمة، وذلك لارتباطها بمعاني دينية وجنائزية، فقد كانت بمثابة إله الموتى، حيث كانت تغرس أغصانها أمام بيت الميت، أو في ساحة بيته حتى يحين وقت دفنه، أو تغرس بجانب القبور حيث تجتمع أسر الموتى في حلقات لأداء معتقداتهم وطقوسهم الجنائزية، وقد عرفت عند القدماء المصريين، وكانت مقدسة لدى الإله أوزيريس[2]، وخصصت لبعض الآلهة الإغريقية والرومانية، كما وضع الرومان اللاتين أوراقها على رؤوسهم تعبيرا منهم على مدى حزنهم الشديد عند فقدان موتاهم[3]، كما كانت تمثل شجرة الحياة عند الفنيقيين، وهي ترمز عند الفرس إلى رشاقة الشباب وجماله، وهي رمز آري يجسد فكرة الخلود[4].

أطلق عليها الأتراك اسم سيلفي (Selvi)[ ]، وهي مأخوذة من الكلمة البهلوية (Sav) وعربيتها عرعر[6]، وهي من بين الأشجار التي اهتم الفنان العثماني برسمها على منتجاته، حيث

---

[1])- ابن الوردي، المصدر السابق v 111S. انظر أيضا: إمام(محمد سعيد): الأشجار الخشبية، دار التعاون للطبع والنشر، د. L36-37. أنظر أيضا: عقيل(محسن)) المرجع السابق، ص269: 272.

[2])- نظير (وليام)، المرجع السابق، ص1 1-2 1.

[3])- معزوز(عبدالحق)- شواهد القبور،المرجع السابق، ص416- 472.

[4])- البهنسي(صلاح احمد)، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصر التيموري والصفوي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1. 1990 2 1224.

)- ماهر(سعاد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص 7.

[6])-خسارة(ممدوح محمد)، معجم الكلمات المصطلحية في لسان العرب: الحيوان والنبات، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق،2010/1413، سوريا، ص361.

كانت لها مكانة مرموقة عنده، فقد استخدمها في تزيين العمائر والفنون المختلفة، لما تحمله من دلالات دينية ورمزية في نفوس العثمانيين.

وترجع الأهمية الخاصة لشجرة السرو عند الأتراك لعدة اعتبارات منها: معانيها الدينية، واخضرار أوراقها الدائم على مدار فصول السنة دون تغيير جعلها حسب اعتقادهم رمزا للخلود والديمومة، فهي بذلك تعبر عن الحياة المتجددة الدائمة والخالدة، بالإضافة إلى أن اللون الأخضر هو المفضل لديهم وعند المسلمين عامة، حيث كان شعارا للأسرة النبوية الشريفة[1]، كما كان ارتفاعها الشاهق، وقامتها الرشيقة، وتطلعها نحو السماء ما يربط بينها وبين صعود الروح إلى بارئها جل وعلى بعد أن تترك الجسد الفاني على الأرض، وهي بذلك رمزا للحزن في حياتهم.

وقد ربط بعض العلماء بين طول شجرة السرو وبين التطلع نحو المجهول، وبذلك اعتبروها رمزا للكشف عن المجهول، بالإضافة إلى دلالاتها الرمزية عند الصوفية، فارتفاعها الشاهق يعتقد أنه يسمو به وبرفعه من العالم المادي والدنيوي إلى السماء، وإلى الله سبحانه وتعالى، وبذلك اتخذها الأتراك وسيلة يصعد بها إلى السماء، وما يؤكد هذا المفهوم الطريقة التي رسم بها الأتراك هذه الشجرة على عمائرهم وفنونهم، فقد زينوا بها الأجزاء المقدسة من المباني فرسموها بجوار أو داخل المحاريب أو في بيت صلاة في المساجد والأضرحة، وعلى نهايات وقمم المنابر، أو على القباب إضافة إلى الميضآت أو بجوارها، وعلى سجاجيد بيت الصلاة، والزرابي، وهي بذلك رمز مناجاة الخالق والتقرب من الله سبحانه وتعالى، ولعلهم رأوا في طولها الذي يفوق في بعضها 30م ما يذكرهم بمئذنة المسجد التي ترتفع عاليا في السماء، فجاءت إما قلمية أو رمحية ذات نهاية تشبه السرو التي ينبعث منها صوت المؤذن للصلوات الخمس، والذي يوقظ في النفس الشعور الديني، ويذكر الإنسان بالآخرة حيث الراحة والنعيم[2]) بالإضافة إلى نقشها على شواهد القبور وعلى غير ذلك، كالخزف والعيون المخصصة للوضوء، وكان الفنان يراعي في رسمها دائما الوضع الرأسي.

ومن ناحية أخرى كانت رائحتها الزكية سببا في جعلهم يكثرون من غرسها في حدائق قبورهم وأضرحتهم ومزاراتهم، حيث تعطي تلك الرائحة الطيبة التي تصدرها أوراقها ما قد ينبعث من الروائح الضارة المنبعثة من جثث الموتى.

---

[1])- مرزوق(محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص39. أنظر أيضا: ماهر(سعاد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص 7 .ARCEVEN, op-cit, P60 ,

[2])- ياسين(عبد الناصر)، الرمزية، المرجع السابق، ص120-121. أنظر أيضا: عبد الدايم (نادر محمود): المرجع السابق: ص . ARCEVEN, op-cit, P60.

ونتيجة لولع فناني أوربا بالفنون والعناصر الشرقية لاسيما العثمانية انتقل عنصر شجرة السرو مع باقي العناصر والوحدات الزخرفية الآخر إلى أوربا[1].

تعتبر شجرة السرو من العناصر والوحدات الزخرفية التي استخدمت في العمائر والفنون العثمانية بالجزائر، نفذت بأسلوب التجسيم والحفر البارز تزين أحد كوابل المدخل الرئيسي لدار شارع سيدي الجليس بقسنطينة، وعلى كوابل السلالم في دار عزيزة، وعلى كوابل أطر أبواب الطابق الأول بقصر جنان حسن داي بالجزائر، وعلى ساكف باب شارع عبد الحميد بن يمينة، وجاءت على هيئة مآذن قلمية تتوج شرافات منبر الجامع الجديد.

ورسمت بصورتها الطبيعية ترتفع إلى أعلى بالأسلوب الطبيعي تتضح فيها محاكاة الشكل الطبيعي لشجرة السرو منفذة على البلاطات الهولندية تتخلل المناظر الريفية والمزارع التي تحيط بالمنازل والقصور، ووجدت على زخارف الفريسكو الموجودة بقصر احمد باي في محيط المدن وبجانب القصور وفي مناظر ريفية، حيث رسمت بحجم كبير بوضع رأسي بقمة قلمية، أو مفترش، أغصانها تملأ واجهة الجدارية بجوار المباني العالية.

وقد جاءت في غالبيتها مجردة عن صورتها الطبيعية أو قريبة منها، مع احتفاظها بشيء من التحوير، ذات جانبين مستقيمين أو مسننة، حيث ظهرت في الكثير من الأمثلة في صورة تشبه سنابل القمح، تنتهي بقمة مدببة على البلاطات الخزفية التونسية في معظم اللوحات، وفي البلاطات التركية الموجودة بضريح سيدي عبد الرحمن، وعلى الزخارف الجصية المحفورة الموجودة بدار الصوف، وقد زخرف جزؤها الداخلي بقشور السمك أو بخطوط متموجة، وعلى الخشب تتخلل العناصر الكتابية أو عناصر حلزونية على سواكف مداخل مدينة قسنطينة، منفذة بالألوان المائية، أو بأسلوب الحفر، كما هو الحال في منبر جامع سيدي الكتاني، حيث يتوجها عنصر الهلال، وفي مدخل دار شارع عبد الحميد بن يمينة بمدينة قسنطينة، ونفذت بهيئة صغيرة تتكرر على جانبي التصميم الزخرفي الذي يحيط بالمزهرية، أو العمارة الدينية في اللوات الخزفية التونسية كفاصل بين التكوينات الزخرفية، تنتهي قممها برؤوس سهمية على هيئة مآذن تكتنف العمارة الدينية، والفنان هنا حاول الربط بين معانيها الدينية والدنوية في صورة صوفية جميلة، واستخدمها كأطر في البلاطات الخزفية التونسية التي نفذت على اللوحات، أو تفصل بين أسماء الصحابة كما هو علية في البلاطات التركية بضريح سيدي عبد الرحمن، أو تتناوب مع أزهار كأسية تتصل ببعضها بواسطة فروع على شكل شريط يحيط بالموضوع الزخرفي في البلاطات التونسية المحفوظة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، وقصر الباردو.

[1])- خيري(آلاء عبدالعزيز محمد)، المرجع السابق، ص409.

كما استخدمت بكثرة على الزخارف الجصية المحفورة(اللوحة رقم02) بشكل هندسي مركب في الشمسيات في قصر خداوج العمياء وقصر الباردو وحسن باشا ودار عزيزة متخذة شكلا لوزيا ذو جذع غليظ يتناقص نحو الأعلى أو من غيره، ترتكز الشجرة على قاعدة مثلثة، تنموا من قمتها أربعة فروع، اثنان في كل جهة، تتفرع منها أزهار رباعية وعرف الديك واللاله، والجذع تتوسطه شجيرة مزهرة لنفس الأزهار السابقة.

وهي تشبه أشجار السرو التي تتوسط تضليعات قباب عمائر مدينة قسنطينة، حيث غطيت بأشجار سرو ذات شكل رمحي، أو تنتهي قمتها برمح دون قاعدة أو بقاعدة دائرية أو نصف دائرية، كما نفذت بشكل تجريدي على هيئة لوزية بجذع أو من دونه على الجص بقباب زاوية باش تارزي ان دار رقم 26 نهج فلسطين (الصور رقم 11-13 1 24- 2، الشكل رقم 72).

2/ شجرة النخيل:

من أقدم الأشجار التي عرفها الإنسان في المناطق الصحراوية خاصة شبه الجزيرة العربية وبلاد الشام، وهناك من ينسبها إلى الخليج العربي وبالتحديد إلى جزيرة حوقان الواقعة على الخليج العربي بالبحرين ومنها انتقلت إلى بابل ثم إلى أنحاء مختلفة من العالم[1]، تعتبر الشجرة الوحيدة التي لا تتساقط أوراقها، تتميز بقوامها الرشيق ورأسها المرفوع، وهي شجرة مباركة أصلها ثابت وفرعها في السماء، أما ثمرها فهو غذاء كامل وعلاج، أما بقية أجزائها فتستخدم لأغراض مختلفة ومتنوعة، حيث يستعمل جريدها وسعفها في التسقيف وصناعة العصي، وجذوعها في صنع السواري والأعمدة، وخوصها في صناعة الحصائر والمكاحل وسائر أنواع الأواني كالأطباق والعبوات والكراسي الخفيفة، وأليافها تستعمل في صنع الحبال والسلال والنعال، وحشو الوسائد، والاغتسال، وكان يستخرج منها زيت الطعام، ونوى ثمرها تتغذى به المواشي والدواب[2].

ولشجرة النخيل وسعفها من بين أهم الأشجار استخداما في زخرفة التحف الفنية المختلفة منذ القدم، وذات دلالات متنوعة ومختلفة عبر الفترات الزمنية، فهي من الأشجار المقدسة التي كانت رمزا لدى الكثير من الأمم، فهي شجرة الحياة عند الساميين، وتمثل إله الإخصاب عشتروت عند

[1])- الحويت(وفاء عباس حسن) النخل عند الأصمعي وابن سيده قديما والنخل حديثا، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 3 19 . 1-2.

[2])- طيان(شريفة)، المرجع السابق، ص319. أنظر أيضا: نظير (وليام)، المرجع السابق، ص 12. الحويت(وفاء عباس حسن): المرجع السابق، ص1: 10. أنظر أيضا: ياسين(عبدالناصر)، الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ الفتح الإسلامي إلى نهاية العهد الفاطمي، المرجع السابق، ص 4 -46 .

الفنيقيين، كما ترمز عند الأشوريين إلى الخصوبة، وعند اليونانيين ترمز إلى النصر والتفاؤل[1]: واعتبرها المصريون القدماء شجرة الفردوس والجنة، وهي ترمز للجمال والخصوبة في المال والبنين، وقد اتخذها اليهود رمزا وشعارا على معاملاتهم التجارية والإدارية[2]، وهي ترمز إلى الاشتياق والحنين للوطن الأم، والأشخاص المنفيين والمبعدين عن ديارهم وأوطانهم الأصلية[3]، وهي عند العرب رمز للوفرة والخصوبة والجَلَد والصبر، بالإضافة إلى السمو والكرم، وقد تغنى بها العربي كما يتغنى بامرأة يعشقها، وأجاز في وصفها[4].

وقد ورد ذكرها في جميع الكتب السماوية كالتوراة والإنجيل والقرآن الكريم، واحتلت مكانة مرموقة عند المسيحيين والمسلمين على السواء لاعتبارات عديدة، فأما بالنسبة للمسيحيين فذكرها يرتبط بالسيدة مريم العذراء، وميلاد المسيح عيسى عليه السلام، وقد جاء ذكرها في الإنجيل ليروي لنا هذه القصة، وقصة دخول سيدنا عيسى عليه السلام إلى أورشليم، وفرشوا له الأرض بسعف النخيل وأغصان الزيتون وغير ذلك، حتى أن النبي عيسى أطلقوا عليه اسم "ذو النخلة"، لولادته تحتها( ).

أما عند المسلمين فهي من الأشجار المباركة لكونها من أشجار الجنة، وقد ورد ذكرها في القرآن الكريم عشرين مرة في عشر سور، منها قوله تعالى: {وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا} الآية 2 من سورة مريم، وقوله أيضا: {وَزُرُوعٍ وَنَخْلٍ طَلْعُهَا هَضِيمٌ} الآية 14 من سورة الشعراء، وقوله تعالى: {فِيهَا فَاكِهَةٌ وَالنَّخْلُ ذَاتُ الْأَكْمَامِ} الآية11 من سورة الرحمن، وقوله أيضا: {وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَهَا طَلْعٌ نَضِيدٌ} الآية 10-11 من سورة ق.

كما ورد ذكر النخلة في العديد من الأحاديث النبوية الشريفة، فقد بين الرسول علية الصلاة والسلام فوائدها العظيمة سواء في ثمرها أو سعفها أو ساقها، أو جريدها، أو خواصها، وحثنا على إكرامها والعناية بها، وأكل ثمارها، والتداوي بها، كما شبه المسلم بالنخلة وصفاتها بالصمود والشموخ، فقال: [من الشجر شجرة مثل المسلم هي النخلة]، وقال أيضا: [ليس على الله من الشجر شجرة أكرم

[1])- عبد الدايم (نادر محمود) المرجع السابق : [60. أنظر أيضا: ياسين(عبد الناصر): الرمزية، المرجع السابق، ص49-0 . قانصو(أكرم)، التصوير الشعبي العربي، سلسلة عالم المعرفة، مطابع السياسة، الكويت، 199 . 100-101.

[2])- الحويت(وفاء عباس حسن)، المرجع السابق، ص6-7.

[3])- طيان(شريفة)، المرجع السابق، ص321.

[4])- الحويت(وفاء عباس حسن)، المرجع السابق 1 13- 9.

)- الحويت(وفاء عباس حسن)، المرجع السابق، ص7-9.

على الله من شجرة نزلت تحتها مريم بنت عمران]، ونصح بأكل ثمرها لفوائده الجليلة، فقال: [أطعموا نساءكم الولد الرطب، فإن لم يكن رطبا فتمر]، وغير ذلك من الأحاديث[1].

أما ثمارها فلها مكانة خاصة عند المسلمين، فهو غذاء ودواء، وهو من أفضل الأطعمة التي أوصانا بها الرسول صلى الله عليه وسلم، وبين فوائدها العظيمة، وحثنا على أكلها والتداوي بها، وقد ذكرت أكثر من 300مرة في الأحاديث النبوية الشريفة، منها قوله صلى الله عليه وسلم فيما يروى عن عاشة رضي الله عنها، أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: [يا عائشة بيت لا تمر فيه جياع أهله، أو جاع أهله](رواه مسلم)، وقوله أيضا: [إن في عجوة العالية شفاء، أو إنها ترياق أول البكرة](رواه مسلم)، وفي قوله عليه الصلاة والسلام: [العجوة من الجنة وهي شفاء من السم والكمأة من المن وماؤها شفاء للعين][2].

ومن هنا يظهر مدى أهمية هذه الشجرة وعظمتها لدى الفنان المسلم، فقد اهتم بها وعمل على تجسيدها في منتجاته الفنية المختلفة باعتبارها من أشجار الجنة، فهي ترمز إلى الكفاف، ولهذا نجدها مجسدة في الأماكن المقدسة كالمحاريب والأضرحة، والمساجد والمقابر والسجاجيد.

وقد تم استخدام النخلة وسعفها كعنصر زخرفي في الأعمال الفنية بالعمائر والفنون والصناعات الإسلامية منذ عهد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان بقبة الصخرة(72هـ/691م)2 حيث رسمت بشكلها الطبيعي والتجريدي[3].

تعرف شجرة النخيل في اللغة التركية باسم: (Hurma Agaci)[4]، وهي من الأشجار الأكثر قداسة لديهم، وهي توحي بالعظمة والشموخ لاعتدال ساقها وامتدادها في عنان السماء، وأيضا لعمق جذورها الضاربة في الأرض، كما ارتبطت بالسرور والسعادة، وكانت لها دلالات عند الصوفيين فهي ترمز عندهم للنشاط الروحي( )، هذا ما يفسر استخدامها في ضريح سيدي عبد الرحمن تكتنف أسماء الصحابة والرسول صلى الله عليه وسلم، وهو ما جسده الفنان محاولا الجمع بين مكانة هذه الشجرة وخصائصها ومميزاتها التي لا تعد ولا تحصى وبين النشاط الروحي للصحابة والربط بينها وبين أسمائهم رضوان الله عليهم.

---

[1])- ياسين(عبد الناصر)، الرمزية، المرجع السابق، ص1 . أنظر أيضا: الحويت(وفاء عباس حسن)، المرجع السابق، ص7-9.

[2])- الحويت(وفاء عباس حسن)، المرجع السابق، ص7-9.

[3])- ياسين(عبد الناصر)، الرمزية، المرجع السابق، ص0 .

[4])- مصطفى(نجاح مهدي محمد)، المرجع السابق، ص63 .

)- طيان(شريفة)، المرجع السابق، ص319). أنظر أيضا: ياسين(عبد الناصر)، الرمزية، المرجع السابق، ص0 .

وقد ظهرت في البلاطات الخزفية التركية الموجودة بضريح سيدي عبد الرحمن، وعلى البلاطات التونسية كتلك الموجودة في المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية تنموا منها عراجين الثمر، وقد جاءت قريبة من الواقع مع وجود مسحة تجريدية (الشكل رقم72).

واستخدمها الفنان على مادة الجص بتقنية الفريسكو بالأسلوب المحور، حيث استعان بأوراقها، وزين بها أماكن مختلفة من قصر احمد باي وفق الأسلوب الذي شاع في الحضارات القديمة، وظهرت سعف النخيل على هيئة زهرة اللوتس (الصورة رقم 4 49)، أو رسمت داخل الأوراق عناصر نباتية كالأزهار، وأصبحت بذلك عناصر مركبة، وامتزجت مع العناصر الحلزونية مشكلة عناصر معمارية في هيئة عقود مركبة، وبنفس الأسلوب نشاهده على الرخام في الكتابة التأسيسية لدار صالح باي والتي توجد بغرفة فاطمة بنت الباي احمد، واستخدمت على بعض أبواب القصر منها باب القهواجي وباب الغرفة المطلة على حديقة النخيل من الناحية الشمالية الغربية على يسار الداخل الى القصر.

وكما استعان بها الفنان لملء الفراغات، وكخلفية ترافق المناظر الطبيعية والريفية تحيط بالمدن ذات البيئة الصحراوية، كالمدينة المنورة ومكة المكرمة ومدينة القاهرة وعلى ضفاف نهر النيل وجدة وغيرها بزخارف الفريسكو بقصر احمد باي، حيث استعان الفنان بالأسلوب الطبيعي في رسم تفاصيلها سواء الجذع أو السعف (الصورة رقم 4).

3/ شجرة الدلب:

تعتبر من أكثر الأشجار استخداما في تصوير المخطوطات الإسلامية منذ العصر التيموري، فقد ظهرت عند الفرس وارتبطت بمعتقدات مختلفة، فهي طاردة للأمراض والأوبئة، عبارة عن شجرة كبيرة متسعة لا نور لها ولا ثمر، وأوراقها تشبه أوراق التين، وأحد أوجهها ذو زغب[1]، استخدمت بكثرة على زخارف الفريسكو الموجودة بأروقة الطابق الأرضي بقصر أحمد باي كخلفية للمناظر الطبيعية.

[1]-البهنسي(صلاح أحمد)، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي، مطبعة مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1 1990 L123. أنظر أيضا: عكاشة (ثروت)، التصوير الفارسي والتركي، بيروت، 3 é19 90.

سادسا/ الثمار:

ظهرت الثمار بأنواعها المختلفة في بداية الفن الإسلامي متأثرة بالفنون البيزنطية، واعتبرت من الموضوعات الثرية، وان كانت نادرة حتى القرن 12هـ/18م، إلا أنها أصبحت من المواضيع المحبذة والمنتشرة فيما بعد لما تشكله من أهمية، وما تحمله من معاني رمزية خاصة[1]، وهي من العناصر الزخرفية التي وفدت إلى الجزائر مع قدوم العثمانيين، حيث استخدمت على مختلف المواد بدقة متناهية وبعناية خاصة، واختاروا المستديرة والبيضوية منها، فتميزت أشكالها بالحيوية والطبيعية، ونفذت بأحجام متنوعة، إما منفردة أو مجتمعة على الأطباق أو الأواني وفي داخل سلال، بفروعها وأوراقها أو من دونها، تتخلل باقات الأزهار والورد، رسمت على أشجارها وأغصانها، استخدمت كعنصر ثانوي مكمل للموضوع الزخرفي، وأحيانا رسمت كموضوع قائم بذاته تمثل الموضوع الرئيسي وان كانت نماذجها قليلة، نفذت بأساليب متنوعة كالحفر المجسم والبارز على الرخام(الصورة رقم) والخشب وبالألوان المائية على الجص والخشب والبلاطات الخزفية ومن أهمها عناقيد العنب، والبرقوق، والخوخ أو المشمش والايجاص والرمان، التين والبلح والبرتقال والتفاح الليمون، وكذلك ثمرة الخرشوف والبطيخ.

فأما بالنسبة للعنب فهو يرمز في الفن المسيحي إلى الكنيسة تارة والى السيد المسيح أحيانا، وأحيانا أخرى رمز به إلى دم المسيح، واستخدموه أيضا للدلالة على الخمر المقدس، كما يعتبر بالنسبة للمسيحيين من نبات إلهي، باعتبار أن الله من قام بغرسه، وفي التوراة ورد ذكر الكرم، وهو يرمز إلى بني إسرائيل[2].

أما في الإسلام فالعنب من ثمار الجنة، حيث يروى عن جابر رضي الله عنه انه قال: [بينما نحن في صلاة الظهر إذ تقدم رسول الله صلى الله عليه وسلم فتقدمنا، ثم تناولنا شيئا ليأخذه ثم تأخر، فلما قضى الصلاة، قال له "أبي بن كعب": يا رسول الله، صنعت اليوم في صلاتك شيئا ما كنت تصنعه؟ قال صلى الله عليه وسلم: انه عرضت علي الجنة وما فيها من الزهرة والنضرة، فتناولت من العنب لآتيكم به فحيل بيني وبينه، ولو أتيتكم به، لأكل منه من بين السماء والأرض لا ينقصونه].

وقد نهى الرسول صلى الله عليه وسلم عن إطلاق مصطلح الكرم على العنب لاستخدامه المرتبط بالخمر، حيث روى وائل بن حجر عن الرسول صلى الله عليه وسلم أنه قال: [لا تقولوا

---

[1])- طيان (شريفة)، المرجع السابق، ص322.

[2])- سيرنج(فيليب)، المرجع السابق، ص 31-316. أنظر أيضا: ياسين (عبد الناصر)، المرجع السابق، ص747 74- 7.

الكرم، ولكن قولوا العنب والملة]، ومن هذا الحديث الشريف نفهم بأن النبي صلى الله عليه وسلم أراد اجتناب لفظ "الكرم" لارتباطه بالشراب، والكرم على حسن ما قال الرسول صلى الله عليه وسلم في حديث آخر: [لا يقولن أحدكم للعنب الكرم، الكرم: الرجل المسلم]، وفي رواية أخرى [إنما الكرم قلب المؤمن].

وورد ذكره في القرآن الكريم إحدى عشرة مرة، منها ما جاء في الآية رقم 28 من سورة عبس: {فَأَنْبَتْنَا فِيهَا حَبًّا (27) وَعِنَبًا وَقَضْبًا (28) وَزَيْتُونًا وَنَخْلًا (29)} وبالإضافة إلى هذا، فالعنب على ما يقول ابن القيم هو من أفضل الفواكه وأكثرها منافع، وهو فاكهة من الفواكه، وقوت من الأقوات، ودواء من الأدوية، وشراب من الأشربة، ومنافعه لا تعد ولا تحصى[1].

وسواء اقتبس الفنان المسلم هذا العنصر من الفنون السابقة أو من الطبيعة، فإن الفنان المسلم قد برع في رسم عناقيد العنب وأوراقه على مختلف الفنون وذلك منذ القرن الأول للهجرة، فنجدها تزين جدران قبة الصخرة(72هـ/691م)) وضمن زخارف قصر المشتى(125-126هـ/742-743م)، وقصر الطوبة(126هـ/744م)، وقصر الحير الغربي(109هـ/727م)، ويشير بعض الباحثين إلى أن الأتراك لم يستخدموا الكروم بكثرة على منتجاتهم الفنية، لأنه يعصر منه النبيذ والخمر الذي حرمه الدين الإسلامي، إلا أن فاكهته نفذت بكثرة باعتبارها من فواكه الجنة[2].

وفي مواد الدراسة يمكننا أن نميز نوعيين منه من حيث الشكل: الأول حباته دائرية، والثاني جاءت حباته طولية قليلا قريبة من الشكل البيضوي، نفذت بشكلها الطبيعي ذات أوراق ثلاثية أو خماسية، أو شديدة التحوير يغلب على شكلها الطابع الهندسي، ظهرت في الغالب بين تفريعات وأوراق العنب، أو تتساقط من الأشجار والأفرع النباتية، حيث وجدت على البلاطات الخزفية بأنواعها وتميزت البلاطات الخزفية ذات الأصل الأوربي الايطالية والهولندية، بعناقيد العنب وأوراقه وفروعه المتأثرة بطراز الباروك، ونفس الأمر يقال على عناقيد وحبات العنب التي نراها في الأطر الرخامية للأبواب، بكل من دار عزيزة وقصر احمد باي ودار الصوف وبمنبر سيدي الكتاني، كما وضع العنب داخل سلال في زخارف الفريسكو بقصر احمد باي، ونفذ على الخشب بأسلوب الحفر المجسم

[1]- ابن القيم الجوزية(شمس الدين محمد بن ابي بكر)، الطب النبوي، مراجعة عبدالغني عبدالخالق، دار الفكر للطباعة، لبنان، ص224. أنظر أيضا: ياسين (عبد الناصر)، المرجع السابق، ص747 74- 7. محمد(ماهر حسن محمود)، المرجع السابق، ص129. حسن(جمال صفوت سيد)، العمائر الدينية في غرب الأناضول إبان عهد الإمارات (البكوات) دراسة أثرية معمارية فنية، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار والفنون الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2009/1430 9 1 24 4.

[2]- ياسين (عبد الناصر)) الرمزية الدينية، المرجع السابق، ص747 74- 7.

والبارز في الكوابل التي تكتنف سواكف السلالم وفي احد كوابل أبواب الطابق العلوي بدار عزيزة ذات سيقان رفيعة تنبعث منه ورقتين رمحيتين.

أما بالنسبة للرمان فنجده في شكل منفرد على بلاطة خزفية معروضة بالمتحف الوطني للباردو، متفتحة في جزء منها، تظهر منها حباتها الداخلية، وقد سبق وأن أشرنا إلى أن هذه الفاكهة أولى لها الإنسان عناية كبيرة وصبغ عليها عدة معاني رمزية في مختلف الحضارات الفرعونية والرومانية والفارسية، والبيزنطية والإسلامية[1]، فضلا عن قيمته الغذائية وفوائده الطبية والصحية.

بالإضافة إلى استخدامها تتوسط الصحون على الأسقف التي تزين سقف غرفة الطعام في قصر مصطفى باشا بحصن 23، والدار الحمراء، وعلى سواكف السلالم في كل من دار عزيزة وكوابل احد أبواب قصر جنان حسن داي بمدينة الجزائر.

كما نفذت ثمار الرمان على الأطر الرخامية بتقنية الحفر البارز تكتنفه تشكيلة من أوراق العنب والاكانتس والفواكه المتنوعة كالاجاص الخرشوف البري والخشخاش وغيرها من العناصر بدار عزيزة.

ومن الفواكه أيضا فاكهة البرتقال التي نجدها منفذة على نماذج من البلاطات الايطالية بقصر أحمد باي، حيث نجدها داخل سلال تشترك مع فاكهة أخرى، أو مع عناصر نباتية كالأوراق والأزهار، كما نفذت على زخارف الفريسكو بنفس المعلم تتخلل السلال، أو في أشجارها، ونجدها أيضا على الأطر الرخامية كإطار دار عزيزة.

والايجاص من الثمار التي نجدها منفذة على زخارف الفريسكو، والبلاطات الخزفية الايطالية الصنع بقصر أحمد باي تتوسط السلال أو تنمو من الشجرة ، وعلى الأطر الرخامية تكتنف الأوراق البسيطة الملساء أو تتخلل أوراق الاكانتس أو العنب المحورة، وعلى تيجان الأعمدة، ونفذت بالحفر المجسم على كوابل سلالم دار عزيزة تتألف من حبتين ذات فروع رفيعة تنبعث منها أوراق لوزية، في حين نجد ثمرة البرقوق منفذة على بلاطات خزفية اسبانية بقصر الباردو بالجزائر، وبالبلاطات ايطالية بقصر احمد باي بقسنطينة، وبالحفر المجسم على سقف الدار الحمراء وبقصر 18 بحصن 23، كما نفذت بالألوان المائية بغرفة الطعام بقصر حسن باشا بمدينة الجزائر.

[1])- سيرنج(فيليب) المرجع السابق، ص 317-319. أنظر أيضا: محمد(ماهر حسن محمود)، المرجع السابق، ص0 1. حميد(عبد العزيز) واخرون، المرجع السابق، ص 1.

أما بالنسبة إلى ثمرة السرو المعروفة بكيزان الصنوبر فقد نفذت على الجص المحفور في جدران وقبة جامع عين البيضاء بمعسكر، وجدران جامع سوق الغزل، وجدران دار 26 نهج فلسطين ودار الدايخة بنت الباي بقسنطينة، ودار الصوف بمدينة الجزائر، أما بالنسبة إلى الخشب فقد نفذت بالحفر المجسم على جدران الجامع الأخضر، كما نجدها من غير ساق تقوم مباشرة على كوابيـ6 الأبواب، عكس الثمار الأخرى التي نفذت على الكوابل والتي زودت بالأفرع في كل من كوابل سلالم ومداخل غرف الطابق الأول بدار عزيزة، بالإضافة إلى كوابل مداخل نفس الطابق بقصر جنان حسن داي، وعلى أحد الأبواب الرئيسية بدار شارع سيدي الجليس بمدينة قسنطينة، كما نجدها مجسمة تعلوا الأركان الأربعة والتاج العلوي من جلسة الخطيب بالجامع الأخضر بقسنطينة، بينما على الرخام نجدها في الجزء العلوي من نافورة دار عبداللطيف على هيئة تويج تنفر منه المياه، وعلى البلاطات التركية الموجودة بضريح سيدي عبد الرحمن والمتحف الوطني للاثار القديمة والفنون الإسلامية وقصر الباردو، وعلى البلاطات الهولندية وهي تكتنف باقات الأزهار التي تنبعث من المزهريات بسقيفة قصر مصطفى باشا.

وبالإضافة إلى العنب والرمان والبرتقال نجد فواكه أخرى نفذت بصورتها الطبيعية تنمو من الأشجار أو تتوسط الصحون والسلال، على غرار حبات الكرز والليمون والبطيخ الأحمر والتين وغيرها(انظر الشكل رقم73).

سابعا/ الباقات والأكاليل والقراطيس:

1/ الباقات:

تعد الباقات من العناصر الهامة التي يتميز بها طراز الرومي التركي والباروك الأوربي، كما تعتبر من المواضيع الزخرفية المنتشرة في العصر الروماني والتي سادت عصر النهضة، ظهرت على مختلف المواد بمختلف الأساليب الفنية والزخرفية منها الطبيعية، أو المجردة البسيطة، أو ذات طابع هندسي، تتشكل من كل أنواع الأزهار والورود والأوراق بمختلف أشكالها وأحجامها، بسيقان ملساء ومسننة، أو من غير سيقان، منفردة أو تشترك مع ثمار البرتقال أو التفاح أو الاجاص أو غيرها ذلك، مستقلة بالموضوع الزخرفي الرئيسي أو جزء منه، تنموا من فوهة مزهرية، أو فوهة على هيئة حرف "S" اللاتيني مقلوب، أو تنموا من سلة دائرية أو من قراطيس مخروطية، أو تتوسط دائرة مفصصة، أو باقات تفترش أشرطة، أو تفترش عناصر ورقية ملئت بها الدوائر، كما نفذت الباقات انطلاقا من زهرة واحدة تنمو من عدة فروع أو من زهرتين، أو من عدة أزهار، تتسم بتنوعها واختلافها من الكبيرة إلى الصغيرة، الطبيعية و المحورة (الشكل رقم74).

2/ الأكاليل:

تعد أكاليل الأوراق والأزهار من العناصر ذات الجذور القديمة التي اعتاد القدماء على تقديمها كنوع من القرابين للآلهة، لهذا وجدت ممثلة بشكل دائم على الأفاريز والأعتاب في المعابد وعلى الجدران والأبواب، أو على محيط المذابح، تتميز بشكلها الطويل الذي يأخذ شكلا مقوسا أو أفقيا، أما عن بداية ظهورها كعناصر زخرفية فيرجع أصولها إلى الإغريق الذين هم أول من استخدم هذه الزخارف النباتية بشكل عقود أو أشرطة أو عقود، وكانت تتكون أساسا من الفواكه وأوراق الأشجار كالأكانتس والزيتون والعنب والنخيل واللوز وغيرها، وتتميز بأنها أقل سمكا وتتسم بالأناقة والرقة والمهارة في تنفيذها، وفي العهد الروماني تميزت عقود الأوراق والأزهار بالتنوع الشديد، إلا أنها أصبحت أكبر حجما وسمكا، ترافقها تشكيلة من الثمار، فاستخدمت في المقابر والمذابح ،أما في الفترات الكلاسيكية فقد استخدمت بشكل محتشم، لتعاود الظهور في عصر النهضة والباروك متأثرة بالأسلوب الرومي، لكنها أصبحت أكثر جمالا وأناقة ومهارة في تنفيذها، وأصبحت أكثر ليونة،

فاستخدمت في المقابر والمذابح وعلى الواجهات الداخلية والخارجية، وفي مختلف الفنون والصناعات[1].

وكان استخدام هذه العقود بغرض رمزي في عصر النهضة، فهي ترمز إلى سبحة مريم العذراء، كما ترمز إلى سرور الملائكة بأرواح الشهداء والقديسين والأبرار الذين يدخلون السموات منتصرين فائزين[2].

وأروع النماذج التي وصلتنا من العصر الإسلامي هي تلك التي نفذت على قبة الصخرة بالقدس(72هـ/691م)، والتي امتازت بتكويناتها العشرة الرائعة حين مزجت الفواكه بالأوراق المختلفة، أو رسمت على شكل أكاليل من ورقة الأكانتس، تخرج منها نباتات وفواكه أخرى أهمها العنب والرمان[3].

تعتبر عقود النباتات والأوراق والأزهار والفواكه من العناصر الزخرفية التي وفدت إلى الجزائر خلال الفترة العثمانية، ومن بين التأثيرات الأوربية التي شاعت وانتشرت بشكل كبير في عصر النهضة وطراز الباروك، متخذة أشكالا مختلفة منها:

- تتألف من أوراق الشجر فقط، تلتف حول بعضها على هيئة حبل مضفور كما هو الحال في منبر جامع السيدة الموجود بجامع الجديد(الصورة رقم 6 1) ومنبر جامع سيدي الكتاني(الصورة رقم 17)، والتيجان المركبة بدار عزيزة (اللوحة رقم 55) وغيرها.
- نفذت بواسطة الأزهار والورود، نادرا ما تتوسطها فواكه، غالبا ما تكون بشكل مقوس (البطاقة رقم 197- 19- 200- 202) أو أفقي تتصل ببعضها بحبل أو خيط أو أشرطة من القماش، وتزين بدايتها ونهايتها أشكال ربطة العنق أو الأشرطة المتطايرة، مثلما هو عليه الحال في الأطر الرخامية وتيجان بعض الأعمدة (اللوحة رقم 255 الصورة رقم 148 156).
- تتشكل من فواكه مختلفة تتخللها اوراق نباتية اقتصر ظهورها على تيجان الاعمدة الرخامية المركبة (اللوحة رقم47 56).

[1])- بهنسي(عفيف)، معجم مصطلحات الفن الإسلامي، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبو) 19) ص 6 المرجع السابق، ص 6. أنظر أيضا: نجم (سالم عبد المنصف)، قصور الأمراء، المرجع السابق 6 1141: 115: 212. يوسف (عائشة ابراهيم الدسوقي). المرجع السابق 2 3672.

[2])- حسانين(ابراهيم وجدي ابراهيم)- أشغال الرخام، المرجع السابق، ص97.

[3])- رزق(عاصم محمد)، معجم مصطلحات العمارة، المرجع السابق، ص20.

- تشتمل تشكيلة من أوراق الغار أو الزيتون كما هو عليه في العين الجدارية بعنابة، وتاج احد الأعمدة الموجودة بقصر خداوج العمياء وقصر مصطفى باشا وحسن باشا وقصر احمد باي(اللوحة رقم 444 73) وعلى احد الاطار الرخامي في هذا الاخير.

وفي كثير من الأحيان لا يمكننا الفصل بين هذه العناصر لأنها في الغالب ما تكون مرتبطة ببعضها البعض مكونة عقد واحدا يشتمل على هذه العناصر مجتمعة، إلا أن عقود الأزهار هي الأكثر استخداما وانتشارا في طراز الباروك.

وقد نفذت عقود الأزهار والأكاليل بأشكال متنوعة ومختلفة، فمنها ما تتخذ شكلا منحنيا أي تتدلى بين نقطتين متباعدتين لعمل تقويس منحني، أو تتدلى بشكل رأسي وهنا يطلق عليها متساقطة الأوراق، أما إذا كانت بشكل أفقي فيطلق عليها اسم شريطية، أما إذا كانت مستديرة فيطلق عليها دائرية وهي بذلك عبارة عن أكاليل[1].

وقد رأينا هذه العقود والأكاليل على الأشغال الرخامية والخزفية والخشبية، وفي زخارف الفريسكو، فتظهر على عقود الاطر الرخامية رأسية تتدلى منها الأوراق النباتية، كما ظهرت على شكل عقود أفقية على هيئة نصف دائرية تزين بدايتها ونهايتها أشرطة من القماش على هيئة أشكال معقودة تشبه ربطة العنق (فيونكات) أو أشرطة متطايرة.

3/ قراطيس الأزهار:

وهذه القراطييس تشبه قرون الرخا أو الأبواق، تزخرفها في بعض الأحيان قنوات أو تجاويف تنفذ منفردة أو مزدوجة تتقاطع فيما بينها، وغالبا ما تتخللها أشرطة من القماش[2]، تعد من العناصر الزخرفية التي شاع استخدامها في الفترة الرومانية والتي ترمز إلى الحرية، وقد سادت خلال عصر النهضة وتأثر بها الطراز الرومي التركي، تتألف من باقة من الأزهار والورود المتنوعة، وغالبا ما تتخللها مجموعة من الفواكه، حيث اختاروا الأنواع التي تتميز بأشكالها المستديرة كالبرتقال والكمثري والخوخ والتفاح والرمان والبلح، وهي جميعها من فواكه الجنة، كما ترسم بشكلها الطبيعي الواقعي، إذ

[1])- بهنسي(عفيف)، معجم مصطلحات الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص 6. أنظر أيضا: سالم (نجم)، المرجع السابق، ص114.

[2])- عبدالمنعم(شيماء أسامة محمد)، الطراز الرومي التركي على العمائر والفنون التطبيقية بمدينة القاهرة في القرن التاسع عشر دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، 2014/143 4 1391.

من السهل التعرف عليها، ويلاحظ عليها عدم استخدام نوع بحد ذاته من الفاكهة، ولكن في الغالب تكون مجموعة فواكه متنوعة[1].

وقد استخدم هذا العنصر في البلاطات الايطالية الصنع منها المتواجدة في دار بن جلول وقصر احمد باي بمدينة قسنطينة، وقصر الباردو بالجزائر، ونجدها في تيجان الأعمدة الرخامية وفي اطر الأبواب الرخامية وبزخارف الفريسكو بقصر احمد باي الموزعة عبر الجدران، تتألف من مجموعة من الأوراق والفاكهة كالتفاح والبرتقال والكرز والايجاص وغيرها(الشكل رقم74).

[1])- عبدالمنعم(شيماء أسامة محمد)- المرجع السابق) 139.

الفصل الثاني
العناصر الزخرفية الهندسية

أولا/ تمهيد:

يعتبر الفنان المسلم العناصر الزخرفية الهندسية بمختلف أنواعها أشكالا تجريدية مطلقة لكل ما هو على الأرض من كائنات حية وغير الحية بأشكالها الجوهرية وليس النسبية، ويعتبر الحجوم وعاء لروح الإنسان، وهو أعجز من أن ينفخ فيها الروح، وقد ارتبطت بمختلف أنواعها بمعاني رمزية قدسية.

وعلى الرغم من أن الفنون التي سبقت الإسلام عرفت ضروبا من الرسوم والأشكال الهندسية، إلا أن تلك الأشكال التي وصلت إليها لم يكن لها شأن كبير، مثلما بلغته أو عرفته في الفنون الإسلامية، فقد كانت عبارة عن أشكال بسيطة، وفي الغالب ما تكون ثانوية، تؤطر غيرها من المواضيع الزخرفية، لكن في ظل الفنون الإسلامية صارت لها أهمية بالغة، واكتسبت شخصية فريدة لا نظير لها في أي فن من الفنون الأخرى، فقد طوروها وابتكروا أشكالا وأنواعا جديدة لا حصر لها تبعث في نفس الناظر إليها النشوة والانشراح، وأصبح الفنان يستخدمها في الكثير من الأحيان كعنصر رئيسي يغطي مساحة كبيرة من القطع والتحف الفنية والمعمارية.

ويرى مؤرخوا الفنون على أن الزخارف الهندسية لم يكن أساسها الشعور والموهبة الطبيعية فحسب[1]، بل كانت تقوم على دراية واسعة بالهندسة العلمية، وما هي سوى ثمرة لتفكير رياضي عقلي قائم على الحساب الدقيق، قد يتحول إلى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعاني روحية، غير أنه لا ينبغي أن يفوتنا أنه خلال هذا الإطار التجريدي تنطلق حياة متدفقة عبر الخطوط، فتؤلف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد مفترقة مرة ومجتمعة مرات، وكأنه يوجد روح هائمة تجمع تلك التكوينات وتباعد بينها[2].

ولعل من الأسباب التي دفعت بالفنان المسلم إلى الاهتمام بالأشكال الهندسية والزخرفة بها مرده إلى سببين رئيسيين: الأول نزوعه الفطري الغير الإرادي نحو التجريد والخروج من دائرة التحريم التي أقرتها الشريعة الإسلامية في مضاهاة خلق الله، وذلك في رسم الصور الحيوانية والآدمية، لذا

---

[1])-لعرج(عبد العزيز محمود)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص66. انظر أيضا: حسين (عربي محمد احمد): «الاصول الفكرية واثرها على تخطيط الزخارف الهندسية في الفنون الاسلامية (من القرن1-3هـ/7-10م)» عن كتاب: دراسات في الاثار، الكتاب الثاني، قسم الاثار، كلية السياحة والاثار، جامعة الملك سعود، 2008/1429 316.

[2])- الشامي(صالح أحمد)، الفن الإسلامي التزام وابتداع، دار القلم، سوريا، 1990 1 182. انظر أيضا: لمعي(صالح مصطفى)، التراث المعماري الإسلامي في مصر، دار النهضة للطباعة، بيروت، ص46. محمد(مصطفى عبد الرحيم)، ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997 2 251-26.

عزف الفنان المسلم عنها، ولجأ لهذا النوع من الزخرفة واستخدمها في منتجاته الفنية[1]، والسبب الثاني تحدده المادة الخام والأداة المستخدمة أثناء عملية الصنع أو الإنتاج، حتى أصبحت في الكثير من الأحيان العنصر الرئيسي في الزخارف، مغطية بذلك مساحات كبيرة من المادة[2].

ويعتمد التكرار الهندسي في بنائه على النقطة بأنواعها والزوايا والأسطح، فبالنسبة الخط يعتبر شيئا ذا بعد واحد لا غير وهو ذو إمكانيات غير محدودة، يحدد حافة السطح كما يحدد مكان تلاقي سطحيين أو مستويين أو مكان تقاطعهما، أما السطح فهو ذو بعدين، وهو أكثر تركيبا من النقطة والخط ، بينما النقطة ليس لها أبعاد ولا طول ولا عرض ولا عمق( )، لهذا استغلت النقطة كشكل في ابسط حالاته، وشاع عند الفنان أسلوب التنقيط في الفراغات سواء على الجدران، كما في زخارف الفريسكو في قصر احمد باي بقسنطينة، وقصر الداي بالقلعة بمدينة الجزائر، أو محفورا على الجص كزخارف محراب جامع عين البيضاء بمعسكر، وعلى عنصر الشمسيات حيث تملأ النقاط الفراغات بالكامل، أو على الخشب، حيث نجد في الكثير من الأحيان التنقيط يستخدم لملأ الفراغات في كوشتي العقد في حواجب الأبواب، أو على الأشكال الهندسية التي تغطي دفة أو مصراع الباب، وعلى نفس الأماكن تقريبا استخدم على مادة الرخام، وان كان استخدام أسلوب التنقيط قليلا نوعا ما على البلاطات التونسية والتركية إلا انه شائع على البلاطات الهولندية.

لقد تفنن المسلمون في استعمال الأشكال الهندسية بمختلف أنواعها المتباينة، وإن كانت تصنف إلى نوعين أساسين، النوع الأول: يشمل الخطوط التي تدور هنا وهناك متجولة في حرية دون قيود أو حدود تتحكم فيها، أو في المكان المخصص للزخرفة التي لا يتعداها ولا يخرج عليها في نفس الوقت، يعطي إحساسا بالمطلق والاستمرار إلى ما لا نهاية، يصعد أحيانا فوق الخطوط أو يمر تحتها أو يجاورها، فيها صفة الانطلاق والسعي الدائم المستمر، وهي تأخذ عدة أشكال في طريقة رسمها وتنفيذها، تكون في شكل أشرطة مستقيمة أو منحنية أو مائلة أو مضفرة، أو مجدولة، أو منكسرة، أو متموجة، أو حلزونية، أو متعرجة وغيرها من الصور، وصياغتها في أشكال فنية رائعة، نتجت عن تجاورها وتداخلها والتقائها دوائر مختلفة، وأشكال مساحية متعددة، كالمربع والمستطيل والمعين والمثلث، والعقود بأنواعها الملساء والمفصصة الحذوية والنصف دائرية أو المنكسرة.

---

[1])- حسين(خالد)، المرجع السابق، ص90.

[2])- الالفى (ابو صالح)، الفن الإسلامي أصوله فلسفته مدارسه، دار المعارف، مصر، 1969 106.

)- محمد (مصطفى عبد الرحيم)، المرجع السابق، ص22. انظر أيضا: شوقي(اسماعبل)، الفن والتصميم، توزيع زهراء الشرق، القاهرة، 1420هـ/1999 1381. 144. الألفي (ابو صالح)، الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص102-104.

أما النوع الثاني فيشمل الأشكال المساحية، وظيفتها تحديد مساحات التكوين التي تتألف منها الحشوات بمختلف أنواعها[1]، المضلعة وتتضمن الأشكال المربعة، والسداسية والمثمنة والمتعددة الأضلاع وغير ذلك، والدائرية وما تشمله من دوائر وأنصاف دوائر، والأقواس، والنجوم على اختلاف أصنافها وعدد رؤوسها، المتجاورة أو المتماسة أو المتقاطعة والمتفرعة، وما نتج عنها من وحدات وتقسيمات مختلفة في المساحة.

وعلى الرغم مما تبدو عليه الزخارف الهندسية الإسلامية من تعقيد، فإنها في حقيقتها بسيطة تعتمد على أصول وقواعد، من بينها تقسيم المحيط إلى أجزاء متساوية، ثم توصيل النقط ببعضها البعض للحصول على أشكال هندسية مختلفة، وهذا يدل على عناية المسلمين بعلم الهندسة وإلمامه به، لأن الزخارف الهندسية تعتمد على قياسات دقيقة للأطوال والزوايا في الأشكال الهندسية المختلفة[2].

ولعل من أبرز الأشكال الزخرفية الهندسية، التي امتازت بها الفنون الإسلامية الأشكال النجمية المتعددة الأضلاع، والتي تعرف بـ"الأطباق النجمية"، فالخطوط المتداخلة والأشعة المتجاذبة والمتنابذة تبدو لا نهائية، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى عناية المسلمين بعلم الهندسة من الناحية النظرية والتطبيقية( ).

والشيء الجدير بالذكر أن الزخارف الهندسية على الرغم من استخدامها بكثرة في الفنون الإسلامية، إلا أنها نادرا ما شكلت موضوعا زخرفيا قائما بذاته، وإنما في الكثير من الأحيان استعان الفنان بالعناصر الخطية والهندسية المساحية في ملء الفراغات المتبقية عن التراكيب الزخرفية المختلفة النباتية والكتابية، حيث تهجم على أي فراغ أو مساحة كانت صغيرة أو كبيرة، وهي بذلك انسب وأصلح الوحدات الزخرفية، كونها زخارف قائمة بذاتها[4]، يمكن إلحاقها بأي موضوع زخرفي دون أن تغير من معانيه، أو تأثر على شكله أو مضمونه.

والزخارف الهندسية في مواد موضوع الدراسة تعتبر من العناصر الزخرفية التي لا تشكل زخرفة قائمة بذاتها، وإنما تشترك في الغالب مع الزخرفة النباتية، وهذا لا يعني عدم وجود زخارف هندسية قائمة بذاتها لكنها قليلة، وذلك يعود إلى عدة أسباب، من بينها كراهية الفنان المسلم للفراغ

---

[1])- الشامي(صالح أحمد)، المرجع السابق، ص182.

[2])- الحسين(محمود حامد)، المرجع السابق، ص92-93،انظر أيضا: الالفى (ابو صالح)، المرجع السابق، ص116.

[3])- بهنسي (عفيف) «معاني النجوم في الرقش العربي» عن كتاب: الفنون الإسلامية المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة: أعمال الندوة العالمية المنعقدة في استانبول، ابريل-نيسان1983، دار الفكر، دمشق، 1989 461.

[4])- لعرج(عبد العزيز محمود)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص162.

الذي أصبح من أهم مبادئه، إذ عمد إلى تغطية المساحات بزخارف متنوعة، والإقبال على تكرارها، وقال عنه الغربيون انه لا نهائي[1]، وعملوا على تقليده بحيث أعجبوا به، وتأثروا بصيغ وأساليب الهندسة الإسلامية، فقد كانت الزخارف الهندسية في الكثير من الأحيان العنصر الرئيسي الذي يغطي مساحات كبيرة يلعب الخط الهندسي فيها دورا مماثلا للدور الذي يلعبه الخط المنحني في زخرفة "الاربسك"[2]، فقد برعوا في هاتين الزخرفتين بأنواعها، بل وفي كل هذه الأشكال، بحيث زادت كلاهما روعة فوق بهائها، مع العلم أن الزخارف الإسلامية المغربية الأندلسية مبنية أساسا على الأشكال الهندسية المتنوعة والمختلفة( ).

وعموما فان الزخارف الهندسية اعتمدت على مجموعة من الوحدات الزخرفية المتكررة المتنوعة والمختلفة، أساسها الخطوط بأنواعها والدوائر والمضلعات والأطباق النجمية والأشكال المساحية الأخرى، مرتبطة أو منفصلة عن بعضها البعض، مشكلة موضوعا زخرفيا وفنيا، سواء كانت متشابهة أو مختلفة، ذات مقاييس وأحجام كبيرة ومتوسطة وصغيرة، وقد تجمع الأحجام كلها في عمل فني واحد.

[1])- لعرج(عبد العزيز محمود)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق 93 160.

[2])- الالوسي(عادل)، روائع الفن الإسلامي، نشر عالم الكتب، مصر، 2003 27.

[3])- قاجة (جمعة احمد)، موسوعة، المرجع السابق، ص141.

ثانيا/ الخطوط:

تعتبر الخطوط عنصرا من عناصر التصميم، وأساس أي عمل فني كان، رسما أو نحتا أو حفرا أو عمارة [1] ، فهي التي تقوم بتشكيل الهيكل البنائي لأي تصميم، والخط كعنصر زخرفي يستطيع الفنان أن يبني به أي جسم أو شكل كان، ببساطة وبلاغة[2]، وهي بأنواعها من أهم العناصر الزخرفية الهندسية التي تعبر عن الحجوم والحركة، وامتداد الموضوع الزخرفي، ومكان اتصال بين المساحات والفراغات العمودية والأفقية في العمارة، وهي ذات معاني ودلالات متعددة ومتباينة، وذلك تبعا لتنوع وظائفها، وللخطوط تأثيرات على نفسية الإنسان بدرجة تكاد تكون واحدة، فهي لا تختلف من شخص إلى آخر، كما هي عليه في الألوان، فلكل نوع من أنواع الخطوط صفته وشخصيته التي تؤثر وتساهم في إعطاء الطابع المميز للزخرفة والمواضيع الزخرفية بحسب حجمها واتجاهها وعلاقتها ببعضها البعض، إذ نجده محددا للتصاميم أو اللوحات والمساحات والأشكال، كما يحصر الفراغات في التصاميم، ويحدد ويحقق الشعور بالحركة والاتجاه وامتداد الفراغ، ويفصل بين المساحات اللونية، ويحدث التدرج في الظلال، وهو يصف الحركة المحورية أو المائلة ويتتبعها، ويحدث خداعا بصريا، وبالإضافة إلى هذا يقوم الخط بوظيفة سلب صفة التجسيم عن الأشكال الآدمية والحيوانية والكتل، ويحولها إلى عناصر زخرفية بحته، فإذا نظرنا إلى أي مخطوطة إسلامية أيا كان موضوعها نجد الخط يحدد جميع الأشخاص والخلفيات من عمائر ونباتات أو مناظر طبيعية فاستغنى به عن المنظور الذي يتلاشى في البعد الثالث، وهو بذلك يبحث عن الوضوح في كل أعماله حتى في البعد وفي التفاصيل الصغيرة، حتى يرى المشاهد الموضوع بشكل كامل وأوضح، وفي كل الحالات يمكن ملاحظة نوعيين من الخطوط: خط مستقيم وآخر منحني والأول على نوعيين عمودي وافقي.

الخط الأفقي الذي يرسم كقاعدة أو أرضية للأشكال أو الخطوط المرسومة فوقه تمثل مصدر للثبات، يوحي بالراحة والهدوء والاستقرار، لاسيما إذا كانت الزخارف واقعة في الجزء الأسفل من التصميم، فالخطوط الأفقية ترتبط في إدراكنا بالأرض، كما انه يوحي بالاتساع وزيادة الإحساس بالعرض والمساحة الشاسعة، وهو يتميز بقصره رأسيا، كما أنه يقوم بالتحكم في العين، حيث يعتبر وسيلة لإرشادها قربا أو بعدا.

وقد استخدمت الخطوط المستقيمة كعناصر أساسية في تأطير المساحات والأشكال بمختلف أشكالها وأحجامها، بالإضافة إلى استعمالها في فصل المواضيع الزخرفية عن بعضها البعض، سواء

[1])- لعرج(عبد العزيز محمود)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص 62) 63.

[2])- محمد(مصطفي عبد الرحيم)، المرجع السابق، ص13-17.

كانت الزخارف هندسية أو نباتية أو كتابية، تتسم بالبساطة في التكوين وعدم اتساعها، تكون في الغالب عبارة عن تسطيرات مكونة من خطوط دقيقة ورفيعة، ومن بينها الخطوط المستقيمة الأفقية التي استخدمت في فصل المواضيع الزخرفية لزخارف الفريسكو بقصر أحمد باي بالغرفة الشمالية الشرقية من الطابق الأرضي جناح حديقة البرتقال، حيث رسمت على شكل خطوط رفيعة نفذت عليها المواضيع الزخرفية التي تمثل الحياة اليومية، أو مناظر الصيد والفروسية والمراعي والحقول.

كما ارتبطت بكثرة بتقنية الحفر بمختلف أنواعه، وذلك في تحديد درجة بروز الوحدات الزخرفية، لاسيما منها العناصر الهندسية كالمضلعات منها المربعات والمعينات والمستطيلات والمثلثات وغيرها، كما هو الحال في أطر الأبواب الرخامة والأفاريز أو مصارع الأبواب الخشبية أو على اللوحات الجصية أو غير ذلك.

أما الخط المائل فهو يثير الإحساس بالترقب أو التوتر، و يرمز إلى الحركة الصاعدة والهابطة المندفعة في نفس المشاهد، وبالإحساس بالسقوط لعدم استقرار خطوطه واتزانها، هي بذلك تزيد من طبيعة الحركة وترتبط أكثر بالاندفاع، في حين توحي الخطوط المنكسرة إلى الناظر بالاضطراب والارتباك والتقلب والإيقاع التشنجي المتقطع مما يسبب التوتر.

بينما يعد الخط المنحني من الخطوط التي تتميز عناصره بالوحدة والتكامل، فهو يعبر عن الوداعة والرقة والرشاقة، كما يوحي بالاسترخاء وهدوء النفس، يكون مرحا متموجا فيعبر عن الحركة واتجاهه، وهو يتدرج بين الرقة إلى الثخانة.

وبواسطة الخطوط المنحنية يمكن تشكيل العناصر المعمارية المنحنية، كالعقود والقباب والأقبية ورسم العمائر ورسم الفروع النباتية والأغصان والأزهار والأوراق والمراوح وغيرها من الزخارف التي تعتمد في تنفيذها على المنحنيات، وفي الغالب نجد الخط المنحني يكون الخط الحلزوني من خلال تلاحق المنحنيات وتتابعها، مما يعطي الحيوية والديناميكية الحركية، كما يرمز أحيانا إلى المياه المتدفقة، ولذلك نجد الفنان يزين به في غالبية الأحيان الأحواض والنافورات والمزهريات والاصيصات[1].

[1])- عبدالحميد(مروى عزت)، جماليات التكوين في فن التصوير، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2008 1 97 99 212. أنظر أيضا: قانصو(أكرم)، المرجع السابق، ص11l 110. الجبلاوي(محمود كمال)، موسوعة الأفكار الرمزية بالعمارة المصرية بعد دخول الإسلام، طبع أولي، القاهرة، 2 421. الالفي (ابو صالح)، الفن الإسلامي أصوله فلسفته مدارسه، المرجع السابق، ص 104. النحاس(أسامة)، الوحدات الزخرفية الإسلامية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د. 32. قلعه جي(عبد الفتاح رواس)، مدخل إلى علم الجمال، دار قتيبة للطباعة والنشر، بيروت، 1991 4 791. شوقي(اسماعبل)، المرجع السابق، ص147-150.

وقد استخدم هذا النوع من الخطوط على نطاق واسع، ونماذجه لا تعد ولا تحصى، حيث استخدم لرسم العناصر الهندسية والنباتية على السواء، لاسيما الأغصان والفروع الحلزونية التي نفذت داخل الأشرطة بمختلف أنواعها، فجاءت لولبية أو متقاطعة متدابرة مستمرة غير منتهية، أو على هيئة عقود مقلوبة تزين عنصر الستائر أو السحب أو الأهلة أو غيرها.

وقد ارتبطت الخطوط المنكسرة والمتعرجة منذ الفترات القديمة بالعين، فكل ضلع وزاوية منه تجسد العين، لهذا استخدمت بكثرة على أبواب المنازل إلى جانب راحة اليد[1]، هذا ما يفسر استخدامها بالقباب والجدران في عدة عمائر بمدينة الجزائر وقسنطينة، سواء في تنفيذ زخارفها أو في مرافقتها لراحة اليد (الخامسة) وشجرة السرو واللالـه، كما هو الحال في قباب دار عزيزة تحيط بزخارف الرومي، وفي قباب كل من جامع سوق الغزل والجامع الأخضر وزاوية عبدالرحمن باش تارزي، ودار الدايخة بنت الباي ودار رقم 26نهج فلسطين ودار الفرجيوي، وزخرفة جدران دار رقم 26نهج فلسطين وجدران ايوان دار الفرجيوي، حيث استعان الفنان بها في تحديد تضليعات القباب، وفي نقش الوحدات والعناصر الزخرفية بمختلف أنواعها النباتية أو الهندسية أو الرمزية ، وقد جاءت الخطوط منكسرة بزوايا حادة إلى الأعلى والأسفل مشكلة بذلك مثلثات متقابلة ومتدابرة، كما استعان بها في تشكيل الحشوات المستطيلة التي تزين عقد محراب جامع سيدي الكتاني مشكلة زخرفة في هيئة صنجات.

والخط الحلزوني تصميم ذو منحنيات متلاحقة متواصلة تعبر عن الحيوية والانطلاقة، حيث اهتم به الفنان بشكل مبالغ بمنظور الأحجام، فالقريب يصبح كبيرا والبعيد يصير صغيرا، وذلك يحقق نوعا من العمق في الصورة، فيبعث على المشاهد الإحساس بالراحة والهدوء، استخدمه الفنان في رسم فتحة الآبار في زخارف الفريسكو الموجودة بقصر احمد باي، ونقش السحب التي تزين مفتاح العقد في أطر الأبواب الرخامية، وفي رسم حركة الأمواج في البحر على البلاطات الخزفية لاسيما منها الأوربية، وفي رسم الدوائر وأقواس السهام وأنصافها.

أما الخطوط المتداخلة والمتقاطعة فهي تختلف في تضفيرها وتشابكها تبعا لبساطة الرسم أو تعقيده أو طياته لعدد الخطوط المتقاطعة واتجاهاتها، وفي الغالب تنتج عنها فراغات صغيرة من الأشكال الهندسية المختلفة، مشكلة شبكة خطية غير محدودة الهوية ذات طابع هندسي[2].

[1]- طيان (شريف)، المرجع السابق، ص316.

[2]- عبدالحميد(مروى عزت)، المرجع السابق، ص146.

وقد استخدم المزخرفون في الجزائر خلال الفترة العثمانية تشكيلة من الخطوط الهندسية المتنوعة، منها الخطوط المفردة والمزدوجة والثلاثية وغير ذلك، المستقيمة والمنكسرة والمنحنية المتموجة والمتقاطعة والمتداخلة والمتوازية، حيث تميزت بتنوع أحجامها السميكة والرفيعة المستلقية أو المسترخية، تمتد عبر أشكال هندسية أخرى أو مستقلة بذاتها وان كانت قليلة، أو تحصر بينها مواضيع وعناصر زخرفية نباتية أو مواضيع كتابية، تكون بمثابة اطر أو أشرطة مستقلة تحدد الزخارف، وتفصل بين المواضيع والمسطحات والحجوم، وتجزئ المساحات، وتفصل بين المساحات اللونية وتدرجاتها، وإحداث التدرج في الضلال، فضلا عما تحققه من خداع بصري وإحداث الشعور بالحركة والانطلاق، أو تحدد حواف الأشكال الزخرفية واتجاهها لاسيما الهندسية منها، كما استعملها الفنان في ملء الفراغات والمساحات المتبقية عن التراكيب الزخرفية، وطريقة تشكيلها تختلف من مادة أخرى.

وفي الكثير من الأحيان لعبت المادة الخام والأداة المستخدمة في تنفيذ الزخارف دورا فعال في تحديد صفة الخط، حيث نجدها في أشكال الرخام تختلف عما هو في أشكال الخشب، أو عما يوجد على الجص أو البلاطات الخزفية.

أما عن أساليب وطرق تنفيذها، فهي لا تختلف كثيرا عن بعضها، إذ تعتمد على النقش الغائر والبارز والمائل أو الحز أو تقنية السدايب الخشبية والألوان، إلا أنها تحكمت في شكلها وحجمها، فمثلا الخطوط التي نفذت بتقنية الرسم بالألوان تختلف عن تلك التي نفذت بتقنية النقش والحفر.

تعتبر الخطوط المنفردة القائمة بذاتها قليلة على مختلف المواد، سواء على الخشب أو الرخام أو على الجص والبلاطات الخزفية، لأنها تركت مكانها للتراكيب الهندسية القائمة على الأشكال المساحية الأخرى، إلا أننا نجد نماذج قليلة منها على أطر الأبواب الرخامية، وعلى البلاطات الخزفية التونسية والاسبانية، ففي الأولى نجدها تميزت بخطوطها السميكة المنفردة الممتدة بطريقة مستقيمة، تحصر بينها خطوط ثلاثية منحنية ملتوية ومتعرجة، تمتد بحرية مطلقة، تتقاطع فيما بينها بطريقة ثعبانية، تحصر بداخلها دوائر صغيرة الحجم تتوسطها نقطة، أو تقوم على خطوط مزدوجة ممتدة بطريقة مستقيمة ومنكسرة، تتقاطع مع خطوط أخرى مشكلة عناصر هندسية متداخلة فيما بينها.

بينما في البلاطات الاسبانية نجد تصميما فريدا يتميز بخطوطه المزدوجة والمنكسرة تنمو من أركان البلاطة مشكلة عناصر بيضوية ومربعات واغلب التصميم التي تحتوي على الخطوط تشترك مع العناصر الهندسية الأخرى والنباتية بأنواعها.

وقد جمع الفنان في الكثير من الأحيان بين الخطوط الهندسية واللينة بطريقة حافظ كل واحد على جماليته، حيث استخدم الخطوط الهندسية في تحديد المساحات المختلفة، ثم ادخل عليها الخطوط اللينة والعناصر الأخرى داخل هذه الأقسام تتضح بشكل جلي على مختلف المواد والزخارف.

وقد ارتبطت الخطوط بالدرجة الأولى بتحديد المساحات، والفصل بين مساحتين مختلفتين ومتجاورتين، كما استغلها الفنان لعمل تقسيمات في التصميمات على اختلاف أنواعها ووظيفتها، وبذلك جعل منها حشوات ملأها بزخارف نباتية أو هندسية أو كتابية، حيث يصبح الفراغ مكملا للزخرفة والعمل الزخرفي، أو عنصرا هاما من عناصره، مشكلا بذلك الأشرطة والأطر، لاسيما منها المستقيمة التي تعتبر من الخطوط الأكثر شيوعا واستخداما بالجزائر خلال الفترة العثمانية، سواء على الأشغال الجصية بما فيها المحاريب أو القباب أو في تقسيم الواجهات الجدارية، أو على الأشغال الرخامية في اللوحات التأسيسية وعلى اطر البواب والنوافذ وأفاريزها، أو على النافورات والأحواض المائية، وان كانت نادرة على الأعمدة الرخامية، كما استخدمت بكثرة على الأشغال الخشبية مثل مصراع النوافذ والأبواب، وعلى المنابر والحشوات التي تتخللها، وعلى الأسقف التي تزين قصور مدينة الجزائر وقسنطينة، وان كان معظم هذه الخطوط قد ارتبط بعنصر الجدائل والأشرطة بالدرجة الأول لهذا سنتناولها في حينها.

ثالثا/ الأشكال المضلعة:

تعد المضلعات بمختلف أحجامها وأشكالها على اختلاف مصادرها، من بين أهم العناصر الهندسية المستخدمة في زخرفة وتغطية مختلف المواد، وهي أشكال هندسية منتظمة وغير منتظمة ذات أضلاع متعددة لا تخضع إلى قانون هندسي محدد، تنشأ من تتابع مجموعة متجاورة ومتلاحمة من الخطوط أو الخطوط المركبة والمزدوجة، حيث يؤدي ذلك إلى تكوين مساحة متجانسة من الأشكال تختلف باختلاف تكوين الخط وباختلاف اتجاه ونظام الحركة، كالمثلث والمربع وما زاد عنه كالخماسي الأضلاع والسداسي وغيره، إلا أن أهمها وأكثرها استخداما المربع والمستطيل والمثلث(أنظر الشكل رقم75).

1/ المربع:

المربع يتشكل أساسا من مجموعة من النقاط تتبع مخططا مستقيما أو دائريا أو ملتفا أو في هيئة غير منتظمة، يشترط في تكوينه الاستعانة بقانون التماثل والانتظام حول مركز في وسطها[1] وهو شكل هندسي تحيط به أربعة خطوط مستقيمة متساوية تتعامد على بعضها البعض مشكلة أربع زوايا قائمة، بحيث يتقابل ويتوازى فيه كل ضلعين مع بعضهما البعض، وله قطران يتقاطعان فيما بينهما، وهو وحدة هندسية أساسية لكل المضلعات، بما فيها النجوم التي تتولد منه بعشرات الرؤوس لا أول ولا آخر لها[2].

يعتبر الفنان المسلم المربع الشكل الهندسي المسطح، وأساس التناسق والتناسب لما له من علاقة متوازية متكاملة، أساسها البساطة والاستقرار والاتزان، وما تحققه من رؤية بصرية داخل العديد من التصاميم الإسلامية، فهو بذلك فكرة تشكيلية كاملة( )، وبقي يستخدم كأساس لبقية المضلعات الأخرى، وقد توالدت منه العديد من النجوم ذات رؤوس متعددة، ومتشابكات غير منتهية، بالإضافة إلى هذا فالمربع يحمل رمزا لا ورائيا، فهو يمثل الأرض والدائرة التي يدور في داخلها تمثل السماء وبحركاته الدائرية وبزيادة سرعته نراه يحاول اللحاق بها للاتحاد معها[4]، وقد استخدمت بهذه الطريقة بكثرة على الأسقف وعلى الأبواب والجص والبلاطات الخزفية في مواد موضوع الدراسة.

---

[1])- طيان (شريفة)، المرجع السابق، ص335. أنظر أيضا: عبدالحميد(مروى عزت)، المرجع السابق، ص165

[2])- الخطيب(عفراء محمد علي)) المرجع السابق، ص507.

)- قاجه(جمعة أحمد)، موسوعة، المرجع السابق 2 . انظر أيضا: الجبلاوي(محمود كمال): المرجع السابق 2 2 44. محمد (مصطفى عبد الرحيم)، المرجع السابق، ص21.

[4])- غالب(عبد الرحيم)، موسوعة، ص .

والمربع يرمز إلى العناصر الأربعة الأساسية الموجودة في الطبيعة، وهي: الماء والهواء والتراب والنار، أو إلى الجهات الأربعة، وأكثر الأشكال ارتباطا وتذكرة بالكعبة المشرفة التي ترمز إلى مركز الكون، وتعبر عن الفصول الأربعة، والمشرقان والمغربان، وهناك من يرى بأن المربع يرمز إلى اسم الله، فكل حرف من حروفه يمثل ضلعا من أضلاعه[1].

وقد استخدم المربع في زخرفة العمائر على مختلف المواد المدروسة، وفي مواضع مختلفة، وبتقنيات وأساليب مختلفة، كتقنية الحفر بأنواعه على مادة الرخام والخشب، وبتقنية السدايب الخشبية، والألوان المائية على الخشب، والبلاطات الخزفية بأنواعها، والجص بنوعيه المحفور والفريسكو، حيث استخدم المربع والمعين لغرضين: الأول وظيفي ثانوي حصرت فيه المواضيع والوحدات الزخرفية المختلفة كانت هندسية أو نباتية، أو وظف لملء الفراغ وتعبئة الأطر التي تؤطر الأشرطة الكتابية، ومختلف المواضيع الزخرفية، وقد رسمت خطوطه التحديدية في بعض الأحيان بعناصر نباتية من أوراق عفسة الأسد والأزهار المحورة، تنموا منها فروع رفيعة مورقة مشكلة مربع بالألوان المائية على البلاطات، أو على معظم الأسقف الخشبية أو على زخارف الفريسكو بقصر احمد باي.

والغرض الثاني استخدم كعنصر زخرفي أساسي، وظف وفق نظام تكراري يمثل الموضوع الرئيسي، كانت متشابهة أو مختلفة سواء صغيرة أو كبيرة، شكلت من تقابل خطين منكسرين متقابلين، أو من خطوط متقاطعة على هيئة سلسلة، قائما على أركانه، يرتبط بعضها ببعض من خلال إسناد رؤوس زواياه بعضها إلى بعض، كما هو الحال في الزخارف الجصية على القباب ومناطق انتقالها أو الجدران والمحاريب الجصية، أو تتصل وتتجاور بشكل متعاقب بأبعاد متساوية ومنتظمة في الجزء السفلى والعلوي من دفة الأبواب بمجموعة كبيرة بقصر احمد باي وعلى الدربزينات أو بأفاريز الأطر الرخامية، أو غير منتظمة اعتمد على التكرار والتبادل في المنابر والأبواب الخشبية أو الفرسكو، أو جاءت على شكل مربعات خالية من الزخرفة، بالإضافة إلى توسطه الخراطيش الكتابية على غرار ما هو عليه في كل من واجهة محراب جامع عين البيضاء بمعسكر وواجهة محراب الجامع الجديد.

يحصر بداخله مواضيع وعناصر زخرفية مختلفة نباتية وهندسية، أو تتوسطه باقات الأزهار، أو عنصر المزهرية، أو ملئت مساحته بحراشف السمك وغيرها، كما كثر استخدام المربعات المتداخلة

[1])- قاجه(جمعة أحمد)، موسوعة، المرجع السابق 2 . انظر أيضا: الجبلاوي(محمود كمال): المرجع السابق 2 44. محمد (مصطفى عبد الرحيم)، المرجع السابق، ص21.

غير المنتظمة التي حددت أضلاعها وزواياها بخطوط وعناصر هندسية تشبه أقواس السهام وأنصافها، وهي عناصر متطورة انتشرت في زخارف عصر النهضة بايطاليا[1].

واستخدم المربع لخلق عناصر جديدة، حيث قسمت مساحته إلى مربعات صغيرة تتكرر بشكل غير متناهي، مشكلة شبكة من المربعات صغيرة، أو قسمت إلى مثلثات صغيرة صغيرة، ومن المربع تتشكل النجمة الثمانية الرؤوس، والتي تتشكل أساسا من تقاطع وتداخل مربعين، وجدت بكل من سقف المنبر الخشبي بجامع الجديد، ومنبر جامع سوق لغزل بالألوان المائية، وبتقنية السدايب في قصر احمد باي بالشرفة التي تطل على حديقة النخيل، وعلى الجص المحفور بالقباب ومناطق انتقالها والمحاريب الرخامية كمحراب جامع سيد الكتاني ودور مدينة قسنطينة.

2/ شبكة المعينات:

شبكة المعينات[2] عبارة عن وحدات زخرفية هندسية تعتمد في تشكيلها على العقود المختلفة، يتحصل عليها بواسطة خطوط أو عصاوات متوازية ومتقاطعة، نفذت بطريقة متجاورة ومتعاقبة وبأبعاد متناسقة ومتناسبة، تستند إلى بعضها البعض أفقيا وعموديا، نظمت وفق شبكات منتظمة على هيئة شطرنجية تتميز بجمالها ودقة تنفيذها.

تعرف هذه الزخرفة ببلاد المغرب باسم الكتف والدرج، أما الكتف(كتف الإنسان) فهو الخط المنحني، بينما الدرج (درج السلالم) الزاوية القائمة الصغيرة التي تلي الكتف، وهي عبارة عن خطوط مستقيمة ومنكسرة تنتج عن تقاطع الخطوط المنحنية شكلا مدببا يشبه الرمح، زاويته تتراوح بين 4 و درجة.

تعتبر شبكة المعينات من الوحدات الزخرفية التي ظهرت في المغرب الأوسط بمئذنة قلعة بني حماد، والتي شاعت في الفن المغربي الأندلسي منذ القرن السادس للهجرة الثاني عشر ميلادي، لتعرف تطورا وازدهارا كبيرا خلال القرن السابع والثامن هجريين(ق 1-14م) مع الزيانيين والمرينيين، ارتبطت بصفة خاصة بالمآذن وواجهتها الخارجية، وظهرت على الجدران الداخلية لاسيما واجهة

[1])- لعرج (عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص272.

[2])- زخرفة بربرية الأصل ارتبطت بمعتقدات بربرية علما أن المربعات أو المعينات المتجاورة ترمز عندهم إلى العيون اليقظة والحذرة وتعرف باسم عيون الحجل، فقد شكلها الفنان البربري بغرض درء الحسد. انظر: طيان(شريفة)، المرجع السابق، ص335. ياسين(عبدالناصر)، الفنون الزخرفية الإسلامية، المرجع السابق، ص850-851. عثمان(عثمان اسماعيل)، تاريخ العمارة والفنون التطبيقية بالمغرب الأقصى، دار المعارف الجديدة، الرباط، ط1. 1993 ل 4 1 303. عثمان(عثمان اسماعيل)، دراسات جديدة في الفنون الإسلامية والنقوش العربية بالمغرب الأقصى، دار الثقافة، د. 591-63.

جدار القبلة، ومن أشهر أمثلتها بالجزائر تلك التي تزين كل من مئذنة وجدران جامع سيدي بومدين(739هـ/1339م)، ومسجد سيدي الحلوي(754هـ/1353م) وقصر العباد، وجامع أبي الحسن(696هـ/1296م) وأولاد الإمام(710هـ/1310م) وسيدي إبراهيم(759هـ/1358م) بتلمسان، وقد ظهرت بمقاييس متنوعة وأحجام متباينة، تتشكل من الحجارة أو الفخار المحفور أو من الزليج أو من الجص[1].

وقد ظهرت هذه الزخرفة على مواد موضوع الدراسة في كل من مادتي الجص والخشب، فأما بالنسبة للخشب فنجدها مرسومة بالألوان المائية بمنبر جامع الباشا بوهران، وهي على شكلين مختلفين، الشكل الأول نجده في متكأ جلسة الخطيب، وهي على هيئة شريط يشغل مساحة ضيقة منظمة بشكل دقيق مؤلفة من صف واحد، والزخرفة من نوع الكتف والدرج، يتشكل المعين من قطع عصاوية مزدوجة تتقاطع فيما بينها مكونة أضلاع المعين، نتجت عن تقاطعها فراغات تتوسطها زهرة ثلاثية الفصوص أوسطها أطولها، مما أعطى للزاوية العليا للمعين هيئة فص مدبب ذو شكل رمحي، وما زاد هذه الزخرفة جمالا ودقة في تنفيذها طواعية الألوان المائية على الرغم من ضيق المساحة التي شغلتها الزخرفة، بالإضافة إلى استخدام الألوان البراقة الساطعة التي تجلب النظر كالأحمر والأصفر والأخضر، وهذه الزخرفة تشبه إلى حد كبير ما هو موجود بمدرسة سيدي أبي مدين(747هـ/1346-1347م) بتلمسان.

أما النمط الثاني فنجده في كل من الريشتين والجزء الأمامي والجانبي من الجزء العلوي من باب المقدم، وهي لا تختلف عن بعضها البعض إلا من حيث تعددها وتكرارها، مؤلفة في باب المقدم من ثلاثة صفوف أفقية وصفان عموديان، ركبت المعينات من عقدين أحدهما عقد مفصص متجاوز، والثاني ثلاثي مدبب مفتاحهما يزينهما عنصر الميمات ، وينكسر كتف هذه الأخيرة نحو الأسفل مشكلة ضفيرة على هيئة قلب، وتتقاطع القطع العصاوية فيما بينها بالتناوب نتج عنه معينات وأشكال غير منتظمة ملئت الفراغات المحصورة بينها بمراوح نخيلية وأنصافها بسيطة ومزدوجة أو مجنحة، بينما المعينات العلوية تحصر بداخلها أزهار ثلاثية البتلات أما المعينات السفلية فتتوسطها أزهار متفتحة.

[1])- لعرج(عبدالعزيز)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص164-173- 389. أنظر أيضا: بورويبة(رشيد)، الطراز الموحدي ومشتقاته، المرجع السابق، 234،233 .عثمان(عثمان اسماعيل)، تاريخ العمارة والفنون، المرجع السابق، ص303. السباعي(أمير عماد فتحي محمد)، الجامع المدرسة في استانبو) خلال النصف الثاني من القرن العاشر الهجري والسادي عشر الميلادي دراسة اثارية معمارية فنية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، قسم الآثار الإسلامية، جامعة القاهرة،2011 389.

أما بالنسبة للجص فالأمثلة عنها قليلة جدا، ولا نكاد نجدها تقريبا إلا في جامع سوق الغزل بمدينة قسنطينة، تزين جدار القبلة، وجدار المدخل الرئيس، وهي تحتل الأجزاء العلوية من الجدارين، نفذت على بوائك من العقود الصماء، تمتد على طول الجدارين، تميزت بتنوعها الكبير واختلاف أشكالها، يمكن حصر ثلاثة أشكال منها.

الشكل الأول جاءت فيه مكونة من صفين أفقيين وثلاثة صفوف عمودية، مزج فيها الفنان بين المراوح النخيلية وبين زخرفة الدرج والكتف الذي يعتمد في تكوينه على خطوط تحديدية منحنية نفذت بواسطة مراوح نخيلية بسيطة مزدوجة، نصفها الأعلى جاء على شكل ورقة ثلاثية، أما السفلي فتشكله مروحة نخيلية مزدوجة متدابرة الفصوص تكونان قاعدة المعين، وقد نتج عن التقاء المراوح النخيلية المتدابرة عقود مدببة تتقاطع مع عقود نصف دائرية، تتوج مفتاحها زخرفة الميمات(مـ) لتشكل بدورها زخرفة ثانية للدرج والكتف، تتشكل هنا من خطوط منحنية تتناوب مع أخرى مستقيمة ومنكسرة، وقد نتج عن تقاطع العقود ظهور زخرفة مركبة تتكون في جزئها السفلي من زخرفة قشور السمك، أما الجزء العلوي فنتج عنه شكل خماسي مدبب الرأس، حصرت بداخل الفراغات مراوح نخيلية مفردة أو مزدوجة أو مجنحة ذات تعريقات، ومنها التي جاءت على شكل ورقة ثلاثية من خلال تقابل مروحتين نخيليتين، وهذه الزخرفة تمثل أقصى ما وصلت إليه زخرفة المعينات في بلاد المغرب من حيث الدقة في التنفيذ، والروعة والجمال في الشكل.

وهذا الشكل يشبه تماما زخرفة المعينات التي نجدها بسقف قصر العباد، وجدران جامع سيدي الحلوي(754هـ/1353م) بتلمسان[1].

الشكل الثاني يتميز بكونه أكثر تعقيدا من السابق، إلا أنه يشترك معه في العقود النصف دائرية الذي يتوج مفتاحها زخرفة الميمات لتؤلف زخرفة الكتف والدرج، وهي تتشكل من خطوط منحنية في الجزء العلوي وتتناوب مع أخرى مستقيمة ومنكسرة في الجزء السفلي تحصر بداخلها كيزان الصنوبر، تنموا منها مراوح نخيلية بسيطة ومزدوجة بشكل متدابر، تكونان في جزئها العلوي ورقة ثلاثية،

وقد تميزت شبكة المعينات بجامع سوق الغزل بدقة تنفيذها، ورقة زخارفها، وجاءت على نفس المسحة التي طبعت زخرفة المعينات في الفترات السابقة الموحدية(524-668هـ/1130-1269م) الزيانية(633-949هـ/1236-1543م) والمرينية(669-869هـ/1269-1465م)، كما استطاع الفنان أن يمزج بين زخارف الارابسك من المراوح النخيلية وأنصافها البسيطة منها والمركبة

[1])- لعرج(عبدالعزيز)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص 138- 168- 191. .

والوحدات الزخرفية الهندسية، في صورة تنم عن مدى تحكمه في قدراته الفنية، ومدى تشبعه بالموروث الفني المغربي الأندلسي.

الشكل الثالث نفذت فيه بطريقة متجاورة ومتعاقبة ومتناسقة، تستند إلى بعضها البعض، وفق شبكات منتظمة على هيئة شطرنجية، محصورة داخل بائكة من العقود نصف دائرية، تتوسطها شمسيات لأطباق نجمية، بينما تنظيم المعينات هنا لا يختلف عن معينات النمط الأول الموجودة على منبر جامع الباشا بوهران التي سبق الإشارة إليها، إلا أنها تختلف عنها في العناصر التي تتوسط المعينات، حيث عوضت الزهرة الثلاثية بمراوح نخيلية.

3/ المستطيل:

وهو من العناصر الزخرفية المركبة، يتألف من اتصال مربعين، أو التحام مربع بأجزاء مربع آخر، وقد استخدم المستطيل في رسومات العمائر، وبكثرة في زخرفة الأطر الرخامية، يظهر فيها المستطيل على قوائم الأطر في شكل خطوط أو مساحات بارزه أو غائرة، تتوسطها حلية زخرفية نباتية في شكل ورقة الأكانتس والأزهار المتنوعة كالياسمين والأزهار الكأسية تتخللها في الغالب ثمار وفواكه، أو من غير زخرفة، ولعل من أجمل هذه النماذج إطار المدخل الرئيسي لدار عزيزة، وإطار الجامع الجديد، وقصر الباردو بالجزائر، وقصر احمد باي بقسنطينة.

جاءت في غالبية الأبواب والنوافذ والخزائن الجدارية الخشبية على شكل حشوات غائرة أحيطت بخطوط بارزة، نفذت بتقنية الحفر أو التجميع، وعلى الأسقف الخشبية، مستخدما فيها الفنان الألوان المائية، أو تقنية السدايب الخشبية، تتوسطها في الغالب الزخارف النباتية متأثرة بالطراز الرومي أو الهاتاي أو بالأسلوب الأوربي الذي يعتمد على الباروك والركوكو أو بأسلوب طبيعي.

4/ المثلث:

ينتمي المثلث إلى الأشكال المخروطية، كما له ارتباط وثيق بشكل النجوم، ويعتبر أصلا لجميع الأشكال المستقيمة، وهو يوحي بالاستقلال والصلابة والرسوخ، والجمع بين مثلثين هو الجمع بين الصفة الدينية والدنيوية، أو الجمع بين الروح والجسد، يرمز إلى السماء في حالة ما كان مقلوبا، ويرمز إلى الأرض في حالة ما إذا كان معدولا، وفي الموروث الشعبي ارتبط بالتمائم، وهو طلسم

ضد العين والحسد[1]، ومن أجمل ما وصلنا في الفترات الإسلامية المبكرة أشكال المثلثات المتناوبة بواجهة قصر المشتى (125-126هـ/742-743م)[2].

يعتبر من العناصر الهندسية التي استخدمت على نطاقا ضيق، فهي قليلة بمقارنتها مع بقية الأشكال والمضلعات الهندسية الأخرى، حيث استخدم في البلاطات التونسية لملء الفراغ، وملء الحيز الخالي من الزخرفة كما نراه في، أو يحصر بداخله عناصر نباتية، كما استخدم في البلاطات الايطالية والهولندية، في الحيز الخالي من الزخرفة، أو الفراغ الذي يتبقى من الزخرفة.

وقد قام الفنان بتقسيم الإطار الطولي إلى مثلثات متعاكسة ملأ بها الفراغ، اعتمد على التكرار والتبادل المتعاكس على الأبواب والمنابر الخشبية وعلى القباب ومناطق انتقالها والمحاريب الجصية، واستخدم المثلث لخلق عناصر جديدة، حيث قسمت مساحته إلى أشكال صغيرة أو قسمت إلى مثلثات صغيرة، ومن المثلث تتشكل نجمة سداسية الرؤوس، وهي بدورها تتشكل أساسا من تقاطع وتداخل مثلثين متعاكسين متساويي الأضلاع، يتكون من جراء التقائهما في كل مثلث ثلاثة مثلثات أخرى، كما هو الحال في الزخارف الجصية بمحراب جامع سيدي الكتاني، وبمناطق الانتقال في القباب الجصية بدار الدايخة ودار 26 نهج فلسطيين ودار الفرجيوي بمدينة قسنطينة، ومن أجمل النماذج للنجمة السداسية تلك المنفذة بتقنية الفريسكو بقصر احمد باي نفذت بأسماء أهل الكهف(الصورة رقم)، حيث ربط الفنان بين رمزية المثلث الذي يعتبر طلسما ارتبط بالتمائم، وطلسما ضد العين، والنجمة السداسية ودررها في الحماية، وأسماء أهل الكهف التي يقال بأن كتابتها أو حفظها له فوائد عظيمة لجميع المطالب، فهي تستخدم من طرف العامة والصوفية كدعاء للتقرب إلى الله، وكحرز وطلسم للوقاية، فكل اسم من أسماء أهل الكهف له صفة وخاصية في حفظ ووقاية الأشياء، وهي تختلف من اسم إلى آخر( ).

وقد شاع هذا النوع من الزخرفة في الفترة العثمانية وارتبط بشكل جلي بالطرق الصوفية حيث استخدمت أسماء الصحابة وبعض الآيات داخل مثلثات كطلاسم سحرية لإظهار الخوارق أو تعطي بعض خواص الحماية من الشياطين والجن وحماية من العين، فهي بمثابة تأثير عقائدي للعاطفة الدينية وصدى الروح التي سادت العصر[4] وهذا ما يفسر استخدام أسماء أهل الكهف في

---

[1])- مرسي(عصام عادل)، المرجع السابق، ص383.

[2])- الالفي(ابو صالح)) الفن الإسلامي المرجع السابق، ص 1 1.

)- سكيرج(الحاج احمد بن الحاج العياشي)، رفع النقاب بعد كشف الحجاب عمن تلاقى مع الشيخ التجاني من الأصحاب، المطبعة المهدية، تطوان، د. 211.

[4])- عبد الدايم (نادر محمود) المرجع السابق 1 212- 2- 2.

غرفة بعيدة عن الأنظار، بالإضافة إلى هذا توجد بالهيكل الخشبي الموجود على ضريح زاوية باشا تارزي بقسنطينة مثلثات كتب بداخلها أسماء الصحابة "ابو بكر وعمر وعثمان وعلي" رضي الله عنهم، بينما نجد اسم الرسول "محمد" صلى الله عليه وسلم داخل مربع بتوسط الحشوات المثلثة.

5/ المثمن:

يرمز المثمن إلى العرش الإلهي الذي تحمله ثمانية ملائكة[1]، مصداقا لقوله تعالى في الآية 17 من سورة الحاقة في قوله: {وَالْمَلَكُ عَلَى أَرْجَائِهَا وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ}.

وهو يعتبر من الأشكال الهندسية التي ظهرت على كل من الجص والخشب والبلاطات الخزفية بأنواعها المختلفة المنتظمة وغير المنتظمة، فأما بالنسبة للجص فنجده في كل من واجهة محراب الجامع الجديد، ومحراب جامع عين البيضاء بمعسكر، وعلى جدران جامع سوق لغزل بقسنطينة.

أما على الفريسكو فقد استخدم في قصر أحمد باي في زخرفة جدران الغرف وأروقة الطابق العلوي المطلة على الحوض المائي، يتألف من مثمنات صغيرة وكبيرة تتبادل فيما بينها عن طريق تقاطعها وتشابكها على شكل سلسلة منتظمة ومتكررة ومستمرة على طول الجدارية، نفذت بواسطة أشرطة توسطتها فروع نباتية رفيعة مورقة تجريدية، تتوسط المضلعات إما أزهار الأقحوان مفترشة أوراقا نباتية محورة، أو تتوسطها سلال مملوءة بالفواكه والأزهار.

كما نجد الشكل المثمن على مادة الخشب خاصة على الدرابزينات ومصارع الأبواب، تتوسطه زهرة الأقحوان المركبة والبسيطة، والرمان المحورة أو بالألوان المائية على سواكف الأبواب تتوسط النجمة السداسية والثمانية.

أما البلاطات الخزفية فقد استخدم الشكل المثمن في عدة نماذج، حيث نجده على البلاطات التونسية المتأثرة بالتصاميم الاسبانية، وعلى البلاطات الايطالية بصفة أكبر، بأشكاله غير المنتظمة، منها مجموعة كبيرة في قصر احمد باي ودار بن جلول. وعلى البلاطات الهولندية تحصر بداخلها المواضيع الزخرفية التي ارتبطت بالمناظر الطبيعية والصيد ومواضيع السفن الشراعية، واستخدم الشكل المثمن على البلاطات الرخامية التي استعملت لتبليط الأرضيات وغيرها.

[1]- الجبلاوي(محمود كمال)، المرجع السابق، ص 2.

رابعا: الأشكال الدائرية والمقوسة:

1/ الدائرة:

من العناصر الزخرفية التي ليس لها بداية أو نهاية ، وهي تعبر عن الكون وما يشتمل من نجوم، كما تجسد الفكر، فالشريعة هي المحيط، والطريقة هي القطر، والحقيقة هي المركز، والنقطة والرقم يمثلان الخالق، وهناك من يرمز بها إلى السماء، كما تعد رمزا إلى قرص الشمس، أو منظر القمر عندما يكون بدرا، وهي تمثل دوران الليل والنهار، والموت والبعث، وهي بذلك تمثل مظهر الحركة في الزمان واستمرار الحياة[1].

والدائرة عند البعض رمزا للمركزية والوسطية لتساوي أبعاد محيطها عن المركز، والوسطية في الأفعال تعتبر من المناهج التي اتبعها الرسول صلى الله عليه وسلم، وبذلك هي تعبر عن العدل والموازنة والاعتدال، وقد ربط بعض المختصين في العمارة والفنون بين الدائرة كشكل ذو بعد ديني، وبين حركة الطواف والدوران حول الكعبة، وبين حلقات الذكر عند المتصوفة والدرويش[2].

والدائرة عبارة عن خط منتظم الإنحناء يدور في حركة منتظمة حتى يتم غلقه، مكونا بذلك شكلا يمتاز بالقوة، ولكسر قوتها نجد الفنان في غالبية الأحيان يدخلها في أشكال أخرى، أو تشغلها وحدات زخرفية مختلفة، وهي سهلة الرسم بالفرجار الذي شاع استعماله خلال القرن4هـ/10م في الفنون الإسلامية، وفتح استعماله أمام الفن الإسلامي أبوابا من الإبداع والابتكار لا حدود لها، فمن الدائرة انبثقت واشتقت معظم التكوينات الهندسية في الفن الإسلامي، فضلا عما يراه بعض الباحثين في أن الخط الخارجي للدائرة لا يملك أي قيمة استقرارية معطيا إحساسا بالحركة الدائمة اللانهائية( )، وقد أكسبت هذه الروح لمختلف التصاميم التي تشكلت وانبثقت منها، وذلك لتوليد وخلق أشكالا جزئية تتشابك وتتقاطع فيما بينها أو تتجاور، أو بتقسيم محيطها إلى أقسام متساوية فتكون الأشكال الهندسية بما فيها الأطباق النجمية.

وقد حظيت الدائرة باهتمام بالغ لدى الفنان العثماني بالجزائر، حيث نجد لها أمثلة عديدة في الزخارف العمائرية المدروسة، وعلى مختلف المواد الجصية والخشبية والرخامية والبلاطات الخزفية

---

[1])- قاجه (جمعة أحمد) موسوعة، المرجع السابق، ص . أنظر أيضا: الجبلاوي(محمود كمال)) المرجع السابق، ص44.
نور(حسن محمد)4 «جمالية فن التصوير الإسلامي»، عن كتاب: أشغال المؤتمر الخامس لجمعية الآثاريين العرب، القاهرة، 2004 705.

[2])- بهنسي (عفيف)) معاني النجوم، المرجع السابق ص.

)- غيلان (حمود غيلان)، المرجع السابق، ص 2 .

التونسية والايطالية وحتى الهولندية، لكن استخدام الدائرة كعنصر رئيسي كانت بنسب قليلة بالمقارنة مع الأشكال الهندسية الأخرى.

وقد نفذت الدائرة كاملة منتظمة بسيطة أو مركبة، كبيرة وصغيرة، أو أرباعها وأنصافها، مفردة أو مزدوجة أو ثلاثية أو سداسية وثمانية الأضلاع، ملساء ومفصصة الشكل، أو تتكرر في هيئة حلقات متماسة، أو متقاطعة متسلسلة، أو مستقلة خالية من العناصر الزخرفية تمثل الموضوع الرئيسي، أو بمثابة إطار زخرفي، تضم بداخلها مواضيع وعناصر زخرفية أخرى هندسية ونباتية وكتابية وغيرها، وهي بذلك تحبس ما بداخلها، وتبقي الأشياء الأخرى خارجها، وتوفر لها الحماية والأمان والتواصل، وهذه الصورة تتكرر في مختلف الأعمال الفنية وعلى مختلف المواد، فهي تحيط بالهلال رمز الدولة العثمانية، والنجوم والعين والخامسة، وتجمع بداخلها أسماء أهل الكهف في زخارف الفريسكو الموجود بقصر احمد باي، وأسماء الصحابة (أبو بكر الصديق، عمر، عثمان، علي) رضي الله عنهم على احد أبواب باش تارزي، وهي تحيط بمختلف الأزهار التي عرفت وشاع استخدامها في هذه الفترة لاسيما زهرة اللاله والقرنفل والرمان والأقحوان، ونماذجها كثيرة لا تعد ولا تحصى على الأبواب والبلاطات الخزفية التونسية والتركية، ومن بينها البلاطات الايطالية التي تحصر العناصر الآدمية المنفذة بالأسلوب الإيراني.

كما استخدمت الدائرة في مجموعة كبيرة من البلاطات الهولندية والاسبانية، أو على زخارف الفريسكو، تحصر بداخلها المناظر الطبيعية برية أو بحرية، تتخللها السفن الشراعية والقوارب الصغيرة، تحصر بداخلها مباني عسكرية للقلاع والحصون والأبراج، أو المنازل الريفية والمزارع، أو مناظر الصيد المتنوعة، كما تتوسطها الطواحين الهوائية، وعنصر الآبار، أو عناصر حيوانية متنوعة.

أو تشترك مع هذه العناصر بكاملها، حيث تتوسطها خطوط متعرجة منكسرة في هيئة حرف اللام (لـ)، أو متقاطعة بأحجامها الكبيرة والصغيرة تتقاطع مع أشكال مضلعة متنوعة، تشغلها في اغلب الأحيان عناصر نباتية متنوعة ومختلفة، وتعد الزهيرات الصغيرة الرباعية أزهار(القرنفل اللاله الرمان الياسمين) والأوراق الطولية من أكثر العناصر الزخرفية المحصورة داخل الدوائر المركزية والركنية بالإضافة إلى المراوح النخيلية البسيطة والمركبة المفردة والمزدوجة، وفي بعض الحالات رسمت على شكل أشرطة من خطوط ملتوية على هيئة تهشيرات أو ملئت بضفائ( ) 1 متنوعة، أو زخرفت بخطوط منكسرة على هيئة أشعة الشمس، أو على هيئة نقاط.

ومن بين التصاميم التي تقوم على دائرة كبيرة نذكر نموذجا شكلت فيه من عناصر نباتية قوامها فروع عنب، رسمت باستطالة واضحة، تنمو منها أوراق وعناقيد العنب.

والأشكال الدائرية في الغالب ما تخلق أشكالا هندسية أخرى شبيهة بها أو مختلفة عنها، مثل الأشكال البيضوية والمربع والمثلث والمضلعات بمختلف أنواعها، كما رسمت الدائرة بكثرة على هيئة صرر (جامات) على كل من مادة الخشب والبلاطات متخذة أشكالا عديدة متنوعة، منها البيضاوية واللوزية الملساء، والحلزونية الأطراف، والمفصصة، حيث نلاحظ على تصاميمها المنفذة على البلاطات التونسية تأثرها بالتصاميم التركية القائمة على عنصر الصرة الذي يتوسط البلاطة، كما تبدو التأثيرات التركية واضحة خاصة في أزهار القرنفل واللاله والمراوح النخيلية، أما على البلاطات الايطالية فجسدت بشكل تجريدي دائري لولبي، أو تتوسطها عناصر آدمية، والمنظر بكامله يمثل وضعية الطرب والرقص، ونفس الشيء نلاحظه على الأشغال الخشبية سواء الأسقف أو على حشوات الأبواب الرئيسية وأبواب المرافق الداخلية بقصور ومساكن مدينة الجزائر وقسنطينة، ولهذه النماذج أمثلة لها باسطنبول بتركيا ما تزال إلى يومنا هذا[1]، وعلى بعض الدرابزينات وان كانت قليلة، كما نفذت على سواكف المداخل تتوسط الخراطيش الكتابية، أو تكتنفها على يمين ويسار الكتابة في هيئة دائرة ملساء أو إشعاعية تتوسطها نجمة خماسة أو سداسية أو ثمانية أو زهرة، أو مزج الفنان بين النجمة والزهرة مبرزا شكلا جميلا ومتميزا.

أما بالنسبة للجص، فإننا نجد عنصر الدائرة بكثرة سواء في الزخارف المنقوشة أو المرسومة بطريقة الفريسكو، فمن أمثلة الدوائر وأنصافها المنفذة بطريقة الحفر البارز تلك المنفذة على قباب الجامع الأخضر بمدينة قسنطينة، تتوسط القبة أو تغطي تضليعات القباب، اتخذت كقاعدة للخامسة وأشجار السرو وأزهار اللاله أو تكتنفها أو تتوسط مناطق انتقال القبة، كما استخدمت في حنية وواجهة محراب جامع سيدي الكتاني تشكيلة منها تتوسطها الزهيرات والنجوم، وفي جامع عين البيضاء بمعسكر حيث يتوسطها عنصر الهلال والصدفة أو زخارف كتابية، بالإضافة إلى توسطها مناطق انتقال القبة التي تتقدم المحراب وإحدى تضليعات القبة، وهي دوائر مفصصة على هيئة قبيبات صغيرة لونت بالأحمر والأخضر، مما أضفى عليها مسحة جمالية وأعطاها نوعا من التجسيم، ونجدها على التكسيات الجداريات الجصية تتوسط الحشوات والبوائك المعقودة بدار 26 نهج فلسطين بمدينة قسنطينة، حيث جاءت متداخلة متقاطعة، نتج عن ذلك تقسيم محيطها إلى أقسام

[1]-زين العابدين (محمود محمد راضي)، جولة تاريخية في عمارة البيت العربي والبيت التركي، الرياض، السعودية، ط1 /141 1 1.

متساوية الأشكال في هيئة فصوص لوزية بداخلها عناصر حلزونية تشبه حرف الواو، أو نتج عن تقاطعها وتداخلها أشكال هندسية مختلفة تتوسطها نجمة ثمانية.

وبنفس المعلم يوجد بين كوشتي العقود التي تتصدر الأواوين دوائر مركبة الواحدة داخل الأخرى، تتوسطها نجمة سداسية نتجت عن تداخل مثلثين، وفي كل نقطة من نقاط التقاء أضلاع المثلثين إلا واستغلها الفنان لتشكيل عنصر الدائرة، مما نتج عنها ست دوائر صغيرة تتوسطها دائرة مماثلة، كما تزين العقود السابقة أنصاف دوائر متقاطعة، نتج عن تقاطعها مثلثات مقوسة الأضلاع.

كما استخدم الفنان عنصر الدائرة في رسم الأزهار ذات البتلات اللوزية، حيث رسم ست دوائر تتقاطع فيما بينها في تشكيل الزهرة الرباعية، وكلما ازداد أو نقص عدد الدوائر كلما ازداد عدد البتلات وهكذا، فإن طريقة ترتيب الدوائر وعددها يتحكم في شكل التكوين الزخرفي الهندسي أو النباتي أو الكتابي، وقد نفذت على الجص في واجهة مدخل دار الدايخة والتكسيات الجدارية للغرف وفي دار نهج فلسطين وجامع سوق لغزل وسيدي الكتاني، ونفذت بالألوان المائية وتقنية الحفر على سواكف المداخل كسواكف المحفوظة بمتحف سيرتا بقسنطينة.

2/ الأقواس والعناصر الحلزونية:

وهي تعتبر تحويرا لعنصر قرون الرخا أو الوفرة أو الخصب، وهو قرن عنزة معوج يفيض بالفاكهة والثمار وسنابل القمح[1]، الذي عرف انتشارا واسعا في زخارف عصر النهضة خلال القرن 16م، وهو في الأصل عنصر حصوي يوجد على ضفاف الأنهار والدلتاوات في أوربا ووديان البلدان الجبلية، وبالطبع استعاره الفنان بأسلوبه الخاص، لا كما هو موجود في الطبيعة، مما يعني أن الأساليب الزخرفية التي سادت عصر النهضة لم تختف مع الثورة التي حدثت في التصاميم والعناصر الزخرفية خلال القرن 17م وإنما بقيت إلى غاية بدايات القرن 19م[2].

نفذ هذا العنصر بكثرة على البلاطات الخزفية، وعلى مادة الخشب بالألوان المائية وتقنية الحفر بأنواعها لاسيما المجسم على أبواب قصر احمد باي بقسنطينة، وعلى دكة المبلغ بجامع سيدي الكتاني، وبمعظم الأسقف الخشبية بتقنية الحفر، وبالالوان المائية على منبر الباشا بوهران، وعلى الرخام بمنبر جامع الجديد وسيدي الكتاني، وعلى بعض اللوحات التأسيسية كلوحة قصر الجنينة

[1])–الشهاوي(أمل مختار علي)، بعض مظاهر التأثيرات البيزنطية على الفنون الإسلامية في الثلاثة قرون الأولى من الهجرة، رسالة ماجستير في الآثار الإسلامية، جامعة القاهرة، 2002 85. أنظر أيضا: رزق(محمد عاصم)، معجم المصطلحات، المرجع السابق، ص237.

[2])– لعرج (عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص341.

المحفوظة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، وفي أعلى الإطار الرخامي للمدخل الرئيسي بدار عزيزة، والجامع الجديد، وعلى الجص في كل من قصر احمد باي تغطي جداريات الغرف بتقنية الفريسكو، وفي محراب جامع عين البيضاء بمعسكر بتقنية الحفر بأنواعه.

3/ الهلال:

يقصد بالهلال القمر الغير المكتمل، وهو يمثل الجزء المرئي من القمر في بداية الأشهر ونهاية الأشهر الهجرية، استخدم في الفنون القديمة كطلسم وحرز ضد الحسد والعين، فقد وجد منقوشا على نصب الملك حمورابي في العراق 1892–1850ق.م، كما كان رمزا للسيادة عند الإغريق والرومان والبيزنطيين وكذلك الفنيقيين الذين مثلوه على معالمهم ومبانيهم ، واتخذوه كرمز للآلهة تانيت(Tanit) ربة القمر، واستخدم من طرف الفرس والهنود على الأبواب كطلسم ليرد وباء الأمراض والكوارث، وعلى الرايات للغرض نفسه، ووجد كرمز زخرفي عند الساسانيين، حيث وضع على رؤوس الأحصنة الملكية، وفي عملاتهم، واستخدم من بعدهم على النقود البيزنطية[1]، ليستمر ظهوره في الفترة الإسلامية.

والهلال يعتبر من العناصر الفلكية التي تأثرت بها الفنون الإسلامية عبر الفترات التاريخية، وقد اختلفت نظرة المسلمين للهلال عن الحضارات السابقة، وذلك لارتباطه الديني والعقائدي بالإسلام، حيث يرتبط الهلال بالأعياد وبدايات الشهور الهجرية، وما يتبع ذلك من صيام وحج وغيره من الفرائض، لذلك يعتبر الهلال رمزا للخير والسرور عند المسلمين، كما بين ذلك الله سبحانه وتعالى في قوله: {يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَهِلَّةِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ} سورة البقرة (الآية 189).

ولم يقتصر ذكره على الآيات القرآنية، بل هناك أحاديث نبوية شريفة أشارت إلى ذلك، فقد كان الرسول صلى الله عليه وسلم إذا ما رأى الهلال قال:" اللهم أهله علينا بالأمن والإيمان والسلامة والإسلام، ربي وربك الله، هلال رشد وخير"، أو قال: "الله اكبر، اللهم أهله علينا بالأمن والإيمان والسلامة والإسلام، والتوفيق لما تحب وترضى، ربنا وربك الله"، لذلك يعتبر الهلال رمزا للخير والسرور والاستبشار لدى المسلمين[2].

---

[1])– صلاح احمد البهنسي، « التصميمات والعناصر الزخرفية على العمائر الإسلامية الليبية في العصر العثماني الأول والعصر القرمانلى» ، عن: مجلة كلية الآثار العدد التاسع: 1: . انظر أيضا: معزوز (عبد الحق): شواهد القبور، المرجع السابق، ص 2 2. طيان (شريفة)، المرجع السابق، ص 12 .

[2])– عبد الدايم (نادر محمود)، المرجع السابق، ص – 1 1.

وفي الحقيقة إن استخدام الهلال في الإسلام كان مع راية الرسول صلى الله عليه وسلم المسماة بالعقاب، وقد كانت راية سوداء اللون، كان مرسوما عليها هلال أبيض، كما أنه بعد فتح المدائن أرسل منها هلالان إلى الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه، فأرسلهما عمر إلى الكعبة وعلقهما عليها.

وفضلا عن هذا فإن الهلال بدأ يظهر كشعار للدين الإسلامي منذ الفترات الأولى، حيث استخدم كعنصر زخرفي لأول مرة في الفنون الإسلامية مع نجمة خماسية على الدراهم التي ضربها كل من معاوية و زياد ابن أبي سفيان و يزيد بن معاوية على الطراز الساساني، كما نقش عبد الملك بن مروان صورة هلال على نقوده بدلا من الصليب قبل إن يعرب الدينار البيزنطي بشكل نهائي عام 75هـ/695م، وظهرت أيضا كعنصر زخرفي على الفسيفساء في قبة الصخرة 72هـ/691م، وفي نفس الفترة استبدل الصليب بالهلال بعدما حولت الكنائس المسيحية إلى مساجد، مما يدل على رمزيته عند المسلمين على غرار الصليب عند المسحيين، وفي العهد العباسي استعمل الهلال كرمز للانبعاث وشعار للدين الإسلامي، كما رفعت فوق المآذن والقباب بالمساجد الأولى أهلة[1].

وفي العهد الفاطمي استخدم كعنصر زخرفي لتزيين كسوة الكعبة التي كان الفاطميين يرسلونها لها في كل سنة، كما كان يوضع على وجه فرس الخليفة عند ركوبه في المواكب والحفلات وكانت تعرف بالحافر، واستخدم في نهايات الرماح التي تحمل الرايات [2].

وفي العهد العثماني اتخذ لأغراض مختلفة: منها السياسية، فهو يمثل شعار الدولة العثمانية ورمزها، وكانت بداية ظهوره على العلم العثماني منذ عهد السلطان عثمان خلال نهاية القرن 13 وقد تعددت آراء الباحثين والمؤرخين التي دفعت العثمانيين إلى ذلك:

الرأي الأول: يذكر أن العثمانيين اخذوا الهلال عن الروم بعد فتح القسطنطينية عام 1453 الذي كان شعارا لمملكتهم، وكان استعماله قديما عند البيزنطيين قبل تكوين مملكة الروم الشرقية، حيث يذكر أن فيلب والد لاسكندر حاصر بيزنطة في ليلة حالكة، ولما اقترب منها ظهر الهلال في الأفق وقت السحر، وقيل بل ظهر القمر من وراء سحابة، وبدأ طرفاه كالهلال، فكشف الهلال مواقع

---

[1])- معزوز(عبد الحق): شواهد القبور: ص 4- 4. أنظر أيضا: مرزوق (محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص 4. ياسين (عبد الناصر)) الرمزية، المرجع السابق، ص 1، نجم (عبد المنصف سالم حسن) «شعار العثمانيين على العمائر والفنون في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الهجريين (1- 1م) وحتى إلغاء السلطة العثمانية دراسة أثرية فنية») مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد العاشر4، 2 4 1- 1. عبد الدايم (نادر محمود)، المرجع السابق، ص 1.

[2])- مطاوع (حنان عبد الفتاح)، المرجع السابق، ص 4 .

العدو فدفعهم عنها، فاستبشروا به واتخذوه شعارا لهم، وجسدوه على مبانيهم ونقودهم، ولما تحولت هذه المدينة إلى قاعدة للمملكة الشرقية، بقي هذا الشعار إلى أن فتحها العثمانيون ووجدوه مجسدا على كل أعمالهم فأعجبهم واتخذوه شعار لهم.

الرأي الثاني: يذكر هذا الرأي أن الأتراك العثمانيين يعرفون هذا الرمز منذ نشأة دولتهم مع السلطان عثمان، وقد عرفه السلاجقة ومن قبلهم الفرس في عصر الشاه خسرو الذي نقش صورته على نقوده، واتخذها شعارا لدولته، كما أن السلطان علاء الدين وكيقباد الثاني منح السلطان عثمان مؤسس الدولة العثمانية إقليم قره خصار، وسمح له بلقب سلطان وأذن له باستعمال علم احمر ووسطه هلال ابيض[1]، وفي عهد مراد الأول (764-792هـ/1362-1389م) صار العلم ملونا بالأخضر، وفي وسطه ثلاثة أهلة بيضاء مفضضة مطرزة، اثنان منها متقابلان، والثالث أسفلهما مرفوع الطرفين، وفي عهد السلطان محمد أصبحت الأهلة الثلاثة مذهبة التطريز داخل دائرة بيضية خضراء اللون، في حين لون باقي العلم باللون الأحمر[2].

أما سبب اتخاذ الأتراك للهلال رمزا وشعارا للإمبراطورية العثمانية والأقطار التابعة لها، فقد جاء على حسب بعض الروايات أن حربا دارت بينهم وبين الإيرانيين في عهد سليم الأول(1512-1520)، حيث تنبأ المنجمون بهزيمة الفرس أمام العثمانيين، لان الشمس والتي هي شعار الفرس قد كسفت أمام الهلال الذي كان رمزا للأتراك، وذلك قبل يومين من بدء المعركة، كما ترمز الأهلة الثلاثة عند العثمانيين إلى فتوحاتهم التي شملت ثلاث قارات من أسيا إلى إفريقيا وأوربا.

كما رمز الهلال عند الصوفية في العصر العثماني إلى نور العقل أو الوجود الإنساني، وهو نفس المعنى الذي اتخذته النجوم من حيث أنها رمز لنور التجليات الإلهية، وربما هو السبب الأساسي في ارتباط رسمهما معا، هذا فضلا عن الدور الفلكي الذي يؤديه الهلال ورمزيته في ذلك( ).

والهلال في الإسلام لم يكن استعماله مقتصرا على معانيه الرمزية، وإنما تعدى ذلك ليلعب دورا وظيفيا لما يكون فوق المآذن والقباب، حيث يستدل من خلاله على اتجاه القبلة، وذلك من خلال

---

[1])- عبد الرحمن (زكي)، الأعلام وشارات الملك في وادي النيل، دار المعارف، القاهرة، ط1 4 1 2 . انظر أيضا: سالم (عبد المنصف نجم)، شعار العثمانيين، المرجع السابق، ص 1. مصطفى (نجاح مهدي محمد). الأشغال الخشبية، المرجع السابق، ص .

[2])- خليفة (ربيع حامد)، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص 1.

)- عبد الدايم (نادر محمود)، المرجع السابق، ص - -1 1.

وضع فتحته في اتجاه موازي للقبلة، وهي عادة ما تصنع من المعدن كالنحاس والبرونز أو الحديد، أما الأهلة التي تعلوا قباب المنابر وتتوج جلسة الخطيب فهي تصنع من نفس مادة صناعة المنبر[1].

ومن هذا المنطلق استخدم الهلال على نطاق واسع في الزخرفة من طرف الفنانين المسلمين بصفة عامة والعثمانيين بصفة خاصة، ومن ثم شاع استخدامه في الكثير من الأعمال الفنية، في الفسيفساء بقبة الصخرة(72هـ/691م)، وفي شواهد القبور بمصر، وفي العديد من التحف الفنية الفاطمية(297-567هـ/910-1171م) وغيرها، ولعب دورا بارزا في الزخرفة العثمانية[2].

وقد اتخذ كعنصر زخرفي وللزينة، حيث استخدم في تزيين الملابس والفرمانات الصادرة عن السلاطين، وتزيين السجاجيد والحلي والصكوك الملكية وتجهيزات الإبل وعلامات شعار للقبائل، كما استخدم كطابع أو وشم على أجساد الجيش الانكشاري( ).

وقد وجد منقوشا أو مرسوما على جميع العمائر الدينية والمدنية والعسكرية ومختلف الأواني وعلى الرايات وفي قمم المآذن والأضرحة أو على شواهد القبو وغير ذلك، بأشكال مختلفة من حيث استدارته وسمكه، رشيقا و رفيعا، وتارة نفذ على هيئة قوس يتجاوز النصف الدائرة، وتارة أخرى شبه مغلق ليأخذ شكل القمر، كما نفذ بأحجام صغيرة وكبيرة، ذات أطراف منفتحة أو حادة مدببة ومغلقة، يكون بسيط خالي من الزخرف، بمفرده أو مزدوج، متقاطع أو مركب من أكثر من هلال، الواحد فوق الآخر، أو يشترك مع عناصر أخرى كالنجوم أو السحب أو الورود والأزهار بمختلف أنواعها، وقد تعددت الصور التي نفذ ورسم بها الهلال على مختلف المواد موضوع الدراسة من خشب ورخام وبلاطات خزفية وغيرها، فمنه ما نجده:

- يتوسط الرايات المنفذة على البلاطات الخزفية التونسية، وعلى زخارف الفريسكو التي تعلو المنشات المعمارية بمختلف أنواعها وترتفع فوق السفن الشراعية.
- يعلو الأطر الرخامية للمداخل الرئيسية والفرعية في القصور والمساجد والتكنات، أو يتوسط فتحات وكوش العقود الرخامية، مثلما هو عليه في العديد من النماذج، منها دار عزيزة قصر حسن باشا ومداخل قصر الداي ومسجد الداي، والجامع الجديد، ودار الصوف، وقصر احمد باي بقسنطينة أو يتوسط زخارف العقود المعمارية الزخرفية في زخارف الفرسكو قصر احمد باي بقسنطينة.

[1])- وزيري(يحيى)، موسوعة عناصر العمارة، المرجع السابق، ص121.

[2])- ياسين (عبد الناصر). الرمزية، المرجع السابق، ص .

)- عبد الدايم (نادر محمود)، المرجع السابق، ص . انظر أيضا: طيان (شريفة)، المرجع السابق، ص2 .

- يتوسطه في غالبية الأحيان عنصر النجمة، كما هو الحال في البلاطات الخزفية التونسية بمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية، وفي احدي شمسيات قصر الباردو وعلى احد تيجان الاعمدة الرخامية الناقوسية الموجودة في دار 17 نهج عبد الله باي بقسنطينة، أو تتوسطه زهرة اللالـه، وعلى نفس النوع من البلاطات والموجودة بدار بن جلول. وأحيانا أخرى زهرة رباعية أو عباد الشمس أو زهرة الأقحوان أو زهرة الداليا مثل ما هو عليه في الباب الخشبي الخاص بالقهواجي بقصر احمد باي، حيث نفذ بالحفر البارز المجسم، أو تتوسطه زهرة الورد يتوج الأعمدة الكورنثية يعلو عنصر البيضة أو يفصل بين العناصر الحلزونية، كما نجد له أمثلة كثيرة على الأسقف الخشبية جمع بين تقنية الحفر والتلوين.
- يفترش أو تتوسط فتحته عناصر حلزونية أو مراوح ثلاثية، أو عنصر السحب التي عرفت في الفترة العثمانية بزخرفة السحب والأقمار، وهذا النوع من الزخرفة يتكرر بالأطر الرخامية.
- نادرا ما نفذ منفردا مستقلا عن باقي الزخارف، من أمثلته تلك التي تزين الأطر الرخامية بقصر الداي بالقلعة.
- يتوسط التيجان اويتوج أعلى جبهة التيجان الرخامية، أو يتوسط العناصر الحلزونية، يرتفع فوق مقبض رفيع.
- يعلو المآذن ويرتكز على القباب، ويتوسط فتحة المحاريب منفردا أو تتوسطه نجمة ثمانية أو سداسية منفذة بالألوان المائية في زخارف غرفة الطعام بقصر 23 بحصن32 ، وعلى العديد من البلاطات الخزفية التونسية والمجهولة من البلاطات.
- يرتفع فوق نهايات وقمم المنابر الرخامية والخشبية، مثلما هو الحال بالنسبة لمنبر جامع السيدة ومنبر جامع الجديد بالجزائر، ومنبر جامع سيدي الكتاني، ومنبر الباشا بوهران، بالإضافة إلى استخدامه في نافورة قصر البارد حيث يعلوها هلالان نفذ كل منهما بالحفر المجسم في هيئة تويج يتدفق الماء من صنبور يتوسطهما.
- يتوج العناصر النباتية أو يتوسطها، كما هو الحال في البلاطات الخزفية لاسيما مع اللوحات التي تضم المزهريات وباقات الأزهار، وفي الغالب يتوج قمم أشجار السرو أو تتوسطه أشجار السرو كما هو الحال في الزخارف الجصية التي تزين العديد من القباب أو منفذ على منبر جامع سوق لغزل .
- تتوسطه نجمة خماسية كما هو الحال في التيجان الناقوسية.

- وقد صنع بأوراق نباتية في هيئة جديلة، أو جزؤه السفلى مفصص تعلوه أوراق كثيرة التعريقات، مثل الحشوة الوسطى بالباب الخشبي لجامع كتشاوة المحفوظ بمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.
- ونفذ بقشور السمك يتوسطه عنصر المحارة مثل ما هو عليه في الزخارف الجصية بجامع عين البيضاء بمعسكر.
- جاء على هيئة اصيص في إحدى شمسيات حنان حسان بأسلوب التنقيط.

4/ قرص الشمس:

يعتبر من أهم الأشكال الفلكية التي استخدمت في فنون الحضارات السابقة، ارتبط بمفاهيم ودلالات رمزية وعقائدية دينية، فقد كان يرمز إلى الإله "رع" عند القدماء المصريين، كما كان يعبد في بلاد مابين النهريين، ويطلق عليه الإله "شماس"، تعتبر الشمس في العالم القديم من العناصر التي ترمز إلى الكون والقوى الخفية الموجودة وراء الشمس، وهي عند المنجمين ملك الكواكب وسيدهم، أما عند العرب فقد عرف بالجواري الكنس، وهي خمس كواكب، وإذا أضيفت لها الشمس والقمر صار عددها سبعة[1].

وقرص الشمس من شعارات الدولة العثمانية الزخرفية التي شاع استخدامها في عمائر وطراز الرومي التركي خلال القرن التاسع عشر إلى نهاية الفترة العثمانية، تدل على نفوذ الدولة المنتشر على الأرض كانتشار أشعة الشمس، وهي في الغالب ما تتخذ شكلا دائريا أو بيضويا، أو نصف دائرة، تتخذ في مركزها شكل نقطة أو زهيرة صغيرة كمنطلق تنطلق منها خطوط حلزونية مشعة على هيئة إشعاعية تبرز من مركز تجمع واحد، وقد تكون هذه الخطوط الإشعاعية مستقيمة أو مقعرة الشكل أو متموجة، ما يعطي إحساسا بالحركة الدائرية المستمرة بلا توقف[2].

وهي تعتبر من العناصر الهامة التي استخدمت في الزخارف العمائرية بالجزائر خلال الفترة العثمانية، فقد وجدت على بلاطات خزفية ايطالية وتونسية منفذة بشكل اصطلاحي على هيئة لولبية، وبنفس الصورة ظهر على الزخارف الجصية المحفورة في كل من محراب الجامع الجديد، وقباب ومحراب جامع سيدي الكتاني، ومحراب زاوية باش تارزي، وفي دار الفرجيوي، وفي قباب وجدران دار رقم 2 نهج فلسطين بمدينة قسنطينة، ومحراب جامع عين البيضاء بمعسكر، كما وجدت تزين

[1])- بهنسي(عفيف)، النجوم في الرقش العربي، المرجع السابق، ص54،55.

[2])- نجم (سالم)، شعار العثمانيين، المرجع السابق، ص181.

بعض الأطر الرخامية بقصر الداي بالقلعة وبدار الحمراء، وبهذه الأخيرة نفذت أقرب إلى شكل الزهرة من صورتها المعهودة، وعلى الباب الرئيسي بالجامع الجديد.

كما ظهرت على الأبواب الخشبية للغرف الثانوية الموجودة ببعض معالم مدينة قسنطينة مثل دار بن شريف، وقصر أحمد باي، ودار رقم 1نهج عبدالله باي، ودار رقم 1 نهج الإخوة مداني، كم تخللت السواكف الخشبية بنفس المدينة، وقد حصرت الزخرفة داخل أطر بيضوية أو دائرية في الجزء الأسفل من مصاريع الأبواب، منفذة بتقنية الحفر البارز والمائل، كما نجدها على الأسقف الخشبية منفذة بالألوان المائية، ومن أمثلتها غرفة الطعام بقصر 1 حصن 2، وفي سقف قصر حسن باشا ودار عزيزة والدار الحمراء بمدينة الجزائر.

5/ الهالة:

تعد الهالة من العناصر الزخرفية التي لها بعد رمزي أكثر منه زخرفي، فهي ترسم في شكل قرص شمس يعلو رؤوس الأشخاص أو الحيوانات، وتعود هذه الفكرة بمفهومها الرمزي إلى الحضارات القديمة بما فيها الحضارة الفرعونية، التي مثل فيها الإله رع إله الشمس في جسد إنسان يعلوه قرص الشمس، وفي الفنون المسيحية رسمت الهالة فوق رأس السيد المسيح، ورؤوس القديسين والأبطال والأباطرة، والحيوانات المقدسة.

وعن الفنون البيزنطية والساسانية انتقلت إلى الفن الإسلامي منذ بداية تشكله على غرار رسومات قصير عمرة(93-95هـ/711-713م) الأموي، وبعد ذلك في قصر الجوسق الخاقاني(218هـ/833م) العباسي، وهي ترمز في الفنون الإسلامية إلى قرص الضوء أو النور، الذي يرسم حول من له احترام أو قداسة تمييزا له عن غيره[1].

وفي الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني يظهر عنصر الهالة على بلاطة هولندية الصنع بدار الصوف فوق رجل يقف بجواره طفل صغير من المحتمل أن يكون رجل دين، خاصة وان البلاطات الهولندية خلال القرن الثامن عشر قد سادت فيها المواضيع المقتبسة من قصص الإنجيل.

[1])- بكر(رهام سعيد السيد اسماعيل)، الهالة في التصوير الإسلامي دراسة أثرية فنية مقارنة، رسالة ماجستير في الآثار الإسلامية، جامعة القاهرة، 2009 1-27 288. أنظر أيضا: الشهاوي(أمل مختار علي)، المرجع السابق، ص78. سيرنج(فيليب)، المرجع السابق، ص488.

6/ قشور السمك:

عبارة عن وحدات زخرفية هندسية يتم تشكيلها بواسطة خطوط منحنية مفردة أو مزدوجة، غالبا ما تكون أنصاف دوائر متراكبة في هيئة صفوف أفقية وعمودية متراصة متصلة بشكل متعاقب ومتتابع بأبعاد متساوية ومتماثلة، تشبه في مجملها قشور السمك، نظمت وفق شبكة منتظمة تحصر بداخلها أوراق ثلاثية نباتية، أو مراوح نخيلية وأنصافها، أو زهرة كأسية تعتمد في تنفيذها وحداتها على التفريغ.

وهي تعد من العناصر الزخرفية التي شاعت في الفنون الحضارات القديمة، نقلها عنهم الفنان المسلم واستخدامها على نطاق واسعا في مختلف الفنون الإسلامية حيث استخدمت في زخرفة الأواني والتحف الخزفية، وفي تزين الأشرطة الضيقة أو الإطارات التي تزخرف حواف الأطباق وفوهات وقواعد الأواني، وفي الكثير من الأحيان تزين سطح الآنية بكامله، أو في تزيين مشغولات الزجاج والمنسوجات والورق، وتظهر في الغالب إلى جانب رسوم الأشجار والنخيل، والهلال والأزهار [1].

وقد شاع استخدامها في العهد العثماني بالجزائر خلال القرن 12هـ/18م متأثرة بالطراز المغربي الأندلسي، أو طراز الباروك والركوكو وقد استخدمت على مادتي الجص والبلاطات الخزفية، فأما بالنسبة للجص فنجدها مستعملة كعنصر زخرفي في بطون العقود والدخلات الصماء المعقودة والشمسيات والقمريات، وفي هذه الأخيرة نجدها في الغالب جاءت على هيئة تشبه خلايا النحل اقرب منها إلى قشور السمك.

ومن الأمثلة التي استخدم فيها هذا العنصر نذكر شمسيات وقمريات قصور مدينة الجزائر كما هو الحال في قصر حسن باشا قصر الباردو ودار الحمراء وقصور حصن 2، ودار عزيزة، وعلى الجدران والدخلات الصماء وبطون العقود بجامع سوق الغزل ودار بن جلول ودار الفرجيوي ودار رقم 2 نهج فلسطين وفي أعلى مدخل دار الدايخة بقسنطينة ، وفي واجهة محراب جامع عين البيضاء بمعسكر.

أما على البلاطات الخزفية بمختلف أنواعها، فقد استخدمت كعناصر ثانوية لملء الفراغات داخل المواضيع الزخرفية النباتية والهندسية، حيث استخدمت لملء الفراغات والمساحات والمضلعات،

[1])– قانصو(أكرم)، المرجع السابق، ص107. أنظر أيضا: خليفة (ربيع حامد)، الفنون في العصر العثماني، المرجع السابق، ص . حميد(عبد العزيز)وآخرون، المرجع السابق، ص 1. مطاوع (حنان عبد الفتاح)، المرجع السابق، ص .

وتوسطت العناصر الرمزية، فظهرت إلى جانب كل من أزهار اللاله والقرنفل، ورسوم النخيل والسرو وكف راحة اليد والهلال والقواقع البحرية في الكثير من الأحيان.

7/ حبات السبحة:

حبات السبحة او حلقات السبحة، عرفت هذه الزخرفة بحبات اللؤلؤ، أو زخرفة الأقراص والخرز، وهي من الزخارف الهندسية التي شاع استخدامها في الفن الساساني، ومنه انتقلت إلى الفن الإسلامي، حيث ظهرت أولى أمثلتها في العهد الأموي(41-132هـ/661-750م) في زخارف قصر الطوبة(126هـ/744م)[1]، وهي عبارة عن أشرطة مكونة من سلسلة من حبات وأقراص مستديرة أو على هيئة أنصاف دوائر أو كرات صغيرة وضعت في صفوف متراصة ومنتظمة أمام بعضها البعض، متماسة أو متفرقة، تتناوب وتتبادل مع عناصر بيضوية أو مثلثة أو مضلعة، تبدوا هذه الصفوف أشبه بالسبحة التي تترابط حباتها مع بعضها البعض (انظر الشكل)[2].

نفذت على العديد من الأشغال الرخامية، أهمها وأبرزها أفاريز أطر الأبواب الرخامية، وتيجان الأعمدة الكورنثية والمركبة، نفذت من نوع واحد أو نوعين تتبادل مع بعضها البعض، كما ظهرت على النافورات مثل نافورة قصر الداي بالقلعة، وإحدى نافورات قصر احمد باي.

كما وجدت على الأشغال الخشبية بأكثر من شكل، إما غائرة أو بارزة، نظمت في خط أفقي أو رأسي أو دائري، على بعض أبواب قصر أحمد باي بقسنطينة، وعلى سواكف الأبواب الرئيسية، حيث اتخذت أشكالا مختلفة، منها ما جاء على هيئة اسطوانية بارزة أو غائرة، وأحيانا جاءت الحبات على هيئة مضلعة، تتبادل مع حبات كروية، أو تتألف من حبتين كرويتين تتبادلان مع حبة بيضوية.

8/ البيضة والسهم واللسان:

تعتبر زخرفة البيضة واللسان، والبيضة والسهم من الوحدات الزخرفية الإغريقية التي أخذها عنهم الرومان وعملوا على تطويرها، لتنتقل بعد ذلك إلى الفنون الإسلامية بنفس الأشكال والصور المتنوعة والمختلفة[3].

---

[1])- شافعي (فريد)، العمارة العربية، المرجع السابق، ص177. أنظر أيضا: حميد(عبد العزيز)وآخرون، المرجع السابق، ص 1.

[2])- مطاوع (حنان فتحي)، المرجع السابق، ص181 82.

[3])- رزق (عاصم محمد)، معجم، المرجع السابق، ص40. أنظر أيضا: يوسف(هالة فؤاد عبد الفتاح)، دراسة أثرية للعناصر الزخرفية والأساليب الصناعية على المنحوتات الحجرية والرخامية بالمتحف القبطي بالقاهرة في القرن الخامس الميلادي حتى

وعنصر البيضة والسهم يتكون من نماذج متبادلة منتظمة مرصوصة أمام بعضها البعض من الأشكال البيضوية التي تشبه البيضة والعناصر المدببة التي تمثل رؤوس السهام أو الرمح، نفذت في الغالب بتقنية الحفر شبه المجسم، ارتبطت بالدرجة الأولى بالأعمدة وتيجانها، استخدمت على الأجزاء السفلية لتيجان الأعمدة، حيث توضع بين اللفائف الحلزونية فوق صفوف من أوراق الأكانتس، كما استخدمت تتناوب مع حبات السبحة (اللؤلؤ) في التيجان الدورية، وظهرت على الأفاريز وأطر الأبواب الرخامية حيث نجد لها نماذج بكل من قصر الداي بالقلعة والدار الحمراء بمدينة الجزائر والاطار الرخامي الموجود بالدخل الرئيسي بقصر 1بحصن 2 وبالإطار الرخامي المحفوظ بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية وبالنافورة المربعة بقصر احمد باي بقسنطينة(الصورة رقم137 143 149 196 الشكل رقم 76).

9/ زخرفة الأسنان:

تعتبر من الوحدات الزخرفية التي شاع استخدمها في طراز عصر النهضة، وهي عبارة وحدات وزوائد مكعبة تتخذ شكلا مربعا أو مستطيلا، ترص بجانب بعضها البعض، تظهر على شكل أشرطة وأفاريز[1] منفذة بتقنية الحفر البارز والغائر والمائل، تظهر وكأنها قطع خشبية مثبتة على اللوحات الخشبية، تزين الجزء السفلي أو العلوي من مصاريع الأبواب، مثلما هو الحال في بعض أبواب قصر أحمد باي) وأبواب الدار الحمراء، وأبواب دار الصوف بمدينة الجزائر، نفذت على الأشغال الرخامية في كل من الأفاريز المحفوظة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، وعلى إفريز أحد أبواب قصر الباردو، وقس الحوض المربع الموجود بقصر احمد باي.

منتصف القرن الثاني عشر الميلادي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1992 1261.

[1])- نجم (عبدالمنصف سالم حسن)، قصور الأمراء، المرجع السابق، ص26 27 316.

خامسا/ الأشكال النجمية:

1/ النجوم:

تعتبر الأشكال النجمية(أنظر الشكل رقم77) من الزخارف والأشكال الهندسية الأكثر شيوعا واستخداما في الفنون الإسلامية، وقمة ما ابتدعه الفنان المسلم في مجال الزخرفة الهندسية بوجه عام وفي مجال الرقش الهندسي بوجه خاص، حيث لم تستخدم على شكل واحد فقط وإنما بأشكال مختلفة، وبرع فيها حتى ابتكر أنواعا وأشكالا جديدة لا حصر لها، كالنجوم الرباعية والخماسية والسداسية والثمانية الرؤوس وغير ذلك، وهي تتألف بمختلف أنواعها من تلاقي أو تقاطع وتداخل الخطوط الهندسية المنتظمة، لتؤلف في النهاية الشكل النجمي المراد تجسيده أو تشكيله[1].

والنجوم من العناصر الزخرفية التي استخدمت في فنون الفترات القديمة، ففي حضارة بلاد ما بين النهرين شاع استخدامها من طرف الآكاديين، فقد ظهرت في مدينة ارسلان طاش شمال سوريا، وفي موقع تليلات بالأردن قرب البحر الميت، وهي مؤرخة بين 3600 و3300ق.م، وعرفت أيضا عند الأشوريين الذين أحبوها وعبدوها، وعرفها الفراعنة أيضا بمصر، حيث عثر على عقد في منطقة دهشور مؤرخ بسنة 1920ق.م يحتوي على نجوم مذهبة مدببة الأطراف، ثم انتقلت إلى الإغريق ومن ثم إلى الرومان[2].

وقد ارتبطت النجمة عند الشرقيين القدماء بالزهرة عند تقابلها مع القمر، وهي ترمز إلى الرخاء، كما ارتبطت بالهلال، فرسمت ونفذت مجتمعة أو منفصلة عنه، وهي بذلك لها علاقة مباشرة بالوفاء، وهي ترمز إلى دقة الوزن وضبطه، فالشكل النجمي منذ الفترات القديمة ارتبط بفكرة ارتباط الإنسان بالسماء، وكأنه أراد بذلك تجسيد الملأ الأعلى ونسيجه المشع( ).

---

[1])- بهنسي (عفيف)) معاني النجوم، المرجع السابق 4 . أنظر أيضا: البهنسي(عفيف)، الفن الإسلامي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 4 1 1. فكري (احمد)، مساجد القاهرة ومدارسها: المدخل، دار المعارف، القاهرة، 1: ص 44.

[2])- بهنسي (عفيف)، معاني النجوم، المرجع السابق، ص4 - . أنظر أيضا: نجم (عبد المنصف سالم حسن)، شعار العثمانيين، المرجع السابق 1 1 1.

)- بهنسي (عفيف)، معاني النجوم، المرجع السابق، ص4 - . أنظر أيضا: نجم (عبد المنصف سالم حسن)، شعار العثمانيين المرجع السابق، ص 1. محمد(سماح محمد لطفي)، الزخارف النباتية والهندسية على النقود الإسلامية منذ بداية القرن هـ/ 1م وحتى نهاية القرن 12هـ/ 1م، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1/14 2 1 11.

أما في الفترات الإسلامية، فقد ظهرت على الفلوس والدراهم الأموية(41-132هـ/661-750م)، والزخارف الفسيفسائية بقبة الصخرة 72هـ/691م، لتعرف تطورا مع العصر الأيوبي(567-648هـ/1171-1250م)، ولاقت خلال عصر السلاجقة في الأناضول اهتماما كبيرا، حتى أصبحت خلال القرن 7هـ/13م من المواضيع المسيطرة على معظم الفنون في مختلف المواد، ومنهم انتقلت إلى العثمانيين[1].

والنجوم من العناصر الزخرفية التي عرفت إقبالا كبيرا من طرف المزخرفين في الفن العثماني، فرسمت على مختلف المنتجات الفنية، حيث نراها منفردة، أو مستقلة في بعض الأحيان، أو تتوسط الأطباق النجمية في بعضها الآخر، وأحيانا أخرى تشترك مع عناصر ووحدات زخرفية أخرى نباتية كانت أو كتابية أو هندسية، كالدوائر والخطوط والمضلعات بمختلف أنواعها، وهي بذلك تؤدي وظيفتين أساسيتين: أولهما عبارة عن عنصر زخرفي يتوسط المواضيع الزخرفية، أو تتوسطها المواضيع الزخرفية المختلفة لاسيما الزهيرات، أما في حالة ما رسمت منعزلة فهي بذلك تؤدي دورا رمزيا له دلالات دينية مرتبطة بالأفكار الصوفية الميتافيزيقية[2].

أما عن رمزية النجوم عند العرب والمسلمين، فقد اختلفت معانيها وذلك حسب اختلاف عدد رؤوسها، وهي ترمز إلى الكواكب، كما كانت رمزا للكون، أو القوى الخفية الموجودة وراء الشمس، ورسمها أمام الهلال يقصد به الشمس أحيانا، وهي رمز البيضة التي جزؤها الأسفل يجسد الأرض بينما جزؤها العلوي يجسد السماء، ومع تطور نصف البيضة إلى مثلث أصبحت ترمز للانسحاب والتكامل، ومع تداخل نصفي الكون تتشكل النجمة السداسية لتصبح بيضة الحياة تجسد وتعبر عن تداخل السماء والأرض لتشكل رمزية الوجود الواحد( ).

وعند الأتراك أخذت النجمة رمزية مرتبطة بأصول عقائدية، فهي ترمز إلى النور والضياء، وفي الغالب استمدت هذا المعنى من طبيعة وشكل النجوم نفسها وارتباطها بالنور ليلا، لهذا نجدها رسمت مع المشكاة في محاريب الصلاة العثمانية، وزينت محاريب وقباب المساجد بها.

---

[1])- كمال الدين (سامح)، العمارة في صدر الإسلام، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1 . أنظر أيضا: زكي(عبدالرحمن)، الجيش المصري في عهد محمد علي باشا الكبير، مطبعة حجازي، القاهرة، 1 1 1. محمد(سماح محمد لطفي). المرجع السابق، ص .

[2])- عبد الدايم (نادر محمود)، المرجع السابق، ص - .

)- البهنسي(عفيف)، الفن الإسلامي. المرجع السابق، ص 1. أنظر أيضا: الجبلاوي(محمود كمال): المرجع السابق: ص 2.

أما عند المتصوفة خلال العهد العثماني فقد ارتبطت بالأشعار، وهي ترمز إلى التجليات الإلهية التي استمدها من فكرة النور الإلهي الذي تنبعث منه كل الأنوار[1]، في حين هي عند المسيحيين تفسر على أنها مصدر الإرشاد الإلهي والمحبة[2].

وفي الكثير من الأمثلة رسمت الدائرة بداخلها أشكال نجمية متعددة الأضلاع، أو تتصدر مركز النجوم لتصبح زهرة، وتأويل ذلك أن الكواكب باختلاف معانيها انبثقت من الكون، أو من الإله الذي رمز له بالدائرة، ومن أجمل النماذج التي تجسد هذه الفكرة القباب سواء في العمارة الدينية أو المدنية، خاصة تلك التي تغشيها وتغطيها الزخارف الجصية التي تتوسط أضلاعها شجرة السرو، والتي تنمو من زهرة اللاله، وهي بذلك تجمع بين رمزية الدائرة التي تمثل الله، والقبة التي ترمز إلى السماء، وبين شعار الدولة العثمانية التي تجسده زهرة اللاله الشبيهة بشكل الهلال، والتي تشير إلى حروف اسم الجلالة، وبين الديمومة والخلود الذي تعبر عنه شجرة السرو، في صورة صوفية لا مثيلا لها.

النجمة الخماسية: ارتبطت النجمة الخماسية بالإنسان أو الجسم الكامل عند فيثاغورس، وحسب الفلسفة الإغريقية التي تعتبر الإنسان محور الوجود وقطب العالم، لكن في الفنون الإسلامية ما هي إلا تحوير للنجمة السداسية، التي تنتج عن تداخل مثلثين، والذين بدورهما يرمزان إلى الكون( ).

وقد اتخذت النجمة الخماسية عند العثمانيين منذ زمن السلطان سليمان القانوني رمزا للمناطق الخمسة، والتي يعتقد أن العالم يتشكل منها، ولهذا جاءت كل منطقة بلون خاص بها[4]، كما ارتبطت بالعناصر الطبيعية الخمسة: الماء والنار والخشب والمعدن والحجر، التي ارتبطت بأضلاع النجمة الخمسة، وجسدت في العلم العثماني خلال القرن 13هـ/19م( )، كما أن عدد رؤوسها الخمسة يتوافق مع أركان الإسلام الخمسة، وعدد الصلوات الخمس المفروضة على المسلم في كل

---

[1])- عبد الدايم (نادر محمود)، المرجع السابق، ص . انظر أيضا: ياسين (عبد الناصر)، الرمزية الدينية، المرجع السابق، ص4 1.

[2])- العزب(عادل مهدي حسن)، الزخارف النباتية والهندسية في المخطوطات العربية المحفوظة بدير سانت كاترين، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 14/1 2 2 1 4 2.

)- البهنسي(عفيف)، الفن الإسلامي: المرجع السابق، ص2 1.

[4])- مرزوق (محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص 11: 1.

)- زكي(عبدالرحمن)، العلم المصري، ص12.

يوم، والتي يؤديها في تواصل غير منتهي، لتؤكد بذلك فكرة الخلود والحياة المتجددة غير المتناهية[1].

ويتم رسم هذه النجمة بربط النقاط الخمسة المتساوية البعد عن محيط الدائرة التي تتحد مع الفرجار[2]، واستخدمت النجمة الخماسية لأغراض سحرية طلسمية فقد وجد مكررا في المخطوطات المرتبطة بالطقوس السحرية، كما للنجمة دلالات خير وشر تبعا لاتجاه أطرافها وهذا طبقا للإيمان بالقوى الخفية، فإذا كان أحد أطرافها إلى أعلى فهي ترمز للخير وإذا ما وضعت مقلوبة أي اثنان من أطرافها إلى أعلى فهي رمز للشر( )، بالإضافة إلى كونها تحمل نفس تعداد الخطوط العمودية لعبارة "ما شاء الله" لهذا نجد العثمانيين استخدموها كطلسم على مداخل الأبواب[4] والأسوار والمدن يقيهم ويحميهم من العين الشريرة الحاسدة وإبعاد الضرر عنهم.

وبهذا المفهوم ظهرت واستخدمت في كل من سواكف أبواب مساكن مدينة قسنطينة، وظهرت على الشريط الجصي بأسفل قبة محراب جامع سيدي الكتاني مكررة محصورة داخل دوائر، كما وجدت على التيجان الموجودة بدار 17 نهج عبدالله باي بقسنطينة تتوسط عنصر الهلال.

النجوم السداسية: يتم رسمها عن طريق الدائرة التي يقسم محيطها بالمدور إلى ستة أجزاء متساوية، وبربط ثلاث نقاط متناوبة ببعضها نحصل على مثلث، وفي حالة ما قمنا بربط ست نقاط متتالية متقابلة نحصل على شكل سداسي، وبرسم مثلثين نحصل على نجمة سداسية( )، أو عن طريق تقاطع خطوط مائلة بزاوية 30درجة مع خطوط رأسية، حيث ينتج عن هذا التقاطع الشكل المسدس.

وعلى العموم النجمة السداسية تتألف من تداخل مثلثين أساسين(الشكل رقم77)، فهي تمثل الكون المؤلف من السماء والأرض، والسماء مثلث قاعدته في الأعلى، بينما الأرض مثلث قاعدته في الأسفل( )، أو كما يعرف خطأ بنجمة داوود عليه السلام، وحسب المعتقد اليهودي، فإن المثلث

---

1)- ARCEVEN, op-c t, P2

2)- بهنسي(عفيف) جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، مطابع اليقظة، الكويت، 1/ 1 ص .

)- كريزول(ك.ا.س) العمارة الإسلامية في مصر، الأخشيديون والفاطميون) ترجمة عبدالوهاب علوب، محمد حمزة اسماعيل الحداد، مكتبة زهراء الشرق، دار القاهرة، 2 ص 11.

4)- نجم (عبد المنصف سالم حسن)، المرجع السابق، ص 1. أنظر أيضا: ARCEVEN, op-c t, P2

)- بهنسي(عفيف): جمالية الفن العربي، المرجع السابق . أنظر أيضا: بهنسي(عفيف)، الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، دار الكتاب العربي، 1 1 1.

)- ياسين (عبد الناصر)، الرمزية الدينية، المرجع السابق، ص 1. أنظر أيضا: الجبلاوي(محمود كمال)، المرجع السابق، ص 2.

الأول القائم رمز للخلود اليهودي، ورأس المثلث يجسد عقله المتفوق السليم الكامل، بينما المثلث المقلوب يرمز للوجود الإنساني(الغويم)، ورأسه يمثل العقل العالمي المتخلف، وبتداخل وتشابك المثلثين ينتج عنه سيطرة الإنسان العاقل على الإنسان الغويم، بمعنى سيطرة اليهود على العالم، وقد ترمز النجمة السداسية إلى العناصر النباتية التي تتخذ الشكل كالمسدس، وهي بذلك تمثل شجرة الحياة التي تتألف من ستة فروع أو أوراق، والساق مقسمة إلى ستة مقاطع[1].

استخدمت النجمة السداسية في الحضارات القديمة لأغراض سحرية طلسمية، وتمثل النجمة التي كانت بالعتبة المنهارة بمعبد يهودي يعود إلى القرن الثاني قبل الميلاد أقدم نموذج لها، وهناك من يرى بأن أقدم النماذج لها ترجع إلى الفترة الرومانية، ومنها انتقلت الفنون البيزنطية فالإسلامية[2]، حيث ظهرت في العهد الأموي(41-132هـ/661-750م) على ألواح خشبية بتكريت في العراق، وهي محفوظة بمتحف الميتروبوليتان بنيويورك.

تعد من أكثر النجوم استخداما على مواد الدراسة، وقد اتخذت عدة أشكال متباينة، من بينها الشكل البسيط المكون من مثلثين متقاطعين ومتداخلين، وشكل آخر أكثر جمالا جاءت فيه مركبة، تجمع بين العنصر الزخرفي الهندسي والنباتي، حيث تتألف من مثلثين متقاطعين تتداخل وتتناوب رؤوسهما مع بتلات لزهرة سداسية، تتخلل فراغاتها أوراق ثلاثية أو مراوح نخيلية، وأحيانا نقط(الشكل رقم77).

استخدمت بكثرة على الخشب بسواكف المداخل الرئيسية لدور ومساكن وبعض الزوايا مدينة قسنطينة في كل من زاوي باش تارزي في الجهة السفلية من الساكف، وعلى الجهة الأمامية تتوسطها زهرة هندسية ثمانية الشكل، وعلى ساكف الباب رقم 7 زنقة المسلك قرب دار عبدالله باي، وعلى ساكف دار رقم 19 نهج الإخوة بن مداني على جانبي الساكف، تتوسطها زهرة من ستة بتلات نفذت بشكل مجسم بارزة عن باقي أجزاء الزخرفة، وعلى أحد السواكف المحفوظة بالمتحف الوطني سيرتا بقسنطينة، وفيه جاءت منفذة بالحفر والألوان المائية، كما نجدها في كل من منبر الجامع الجديد بتقنية السدايب الخشبية تتوسط النجمة الثمانية.

[1])- البهنسي(عفيف)، الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص2 1. أنظر أيضا: البهنسي (عفيف)، الجمالية الإسلامية، المرجع السابق، ص 1. رزق(محمد عاصم)، معجم، المرجع السابق، ص4 1.

[2])- عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، الأخشاب، المرجع السابق، ص144. أنظر أيضا: يوسف(عائشة ابراهيم الدسوقي): أشغال الرخام، المرجع السابق، ص .

وظهرت على مادة الجص بالقباب وكوشتي عقود دار رقم 26 نهج فلسطين بمدينة قسنطينة، تحيط بنقاط التقاء المثلثات دوائر صغيرة، والنجمة بكاملها محصورة داخل دائرة، وعلى المحاريب تعلو فتحة عقد محراب جامع الجديد.

أما على الرخام، فأمثلتها قليلة جدا، ولا نراها إلا في الإطار الرخامي للمدخل الرئيسي بالجامع الجديد بمدينة الجزائر.

النجمة الثمانية: تعرف بخاتم سليمان، وهي تتألف من تداخل مربعين فيما بينهما، أولهما مائلا بزاوية 45 درجة يمثل الجهات الأربع، والآخر قائم مع الخط الأفقي وهو يمثل العناصر الأربعة، الضلع العلوي منه يمثل الهواء، والسفلي التراب، والضلع الأيمن الماء، والضلع الأيسر النار، بينما المربع الثاني يعبر عن الجهات الأربع الشمال والجنوب والشرق والغرب، ويعبر تداخل وتشابك المربعين على أن قوة الله سبحانه وتعالى تفوق وتتعدى قوى الطبيعة، وهي مجسدة ومنتشرة في أنحاء الوجود وفي قوله تعالى{وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ} الآية 116 من سورة البقرة، وفي قوله تعالى {بَل لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ كُلٌّ لَّهُ قَانِتُونَ} الآية 116 من سورة البقرة، وربما ترمز إلى الملائكة الثمانية الذين يحملون العرش الإلهي، وفي ذلك قوله تعالى: { وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ} الآية 17 من سورة الحاقة[1].

وتعتبر النجوم الثمانية أكثر الأشكال النجمية استخداما في الفنون الزخرفية بالجزائر خلال العهد العثماني، حيث لا يكاد يخلو معلم منها، واستخدمت على مختلف المواد بتقنيات وأساليب متنوعة، فقد ظهرت في البلاطات الخزفية بأنواعها، كما أنها تمثل النسبة الأكثر حضورا في البلاطات الخزفية التونسية والايطالية على السواء، في حين نجدها فليلة الاستعمال على البلاطات الاسبانية والهولندية.

وفي الكثير من الأحيان نجدها تتوسط التجميعات، وفي البعض تتوسط البلاطات مفردة، وقد رسمت في شكل مفرد، أو مشع ومركب، تشترك مع أزهار اللالـه والقرنفل، أو أزهار مجهولة، أو جاءت في هيئة طبق نجمي ذو ثمانية رؤوس.

[1])- ياسين (عبد الناصر)، الرمزية الدينية، المرجع السابق، ص . أنظر أيضا: الجبلاوي(محمود كمال)، المرجع السابق، ص 2. البهنسي(عفيف)، الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص 1. البهنسي (عفيف)، الجمالية الإسلامية، المرجع السابق، ص 1- 1. محمد (مصطفى عبد الرحيم)، المرجع السابق، ص21. قاجه(جمعة احمد)، موسوعة، المرجع السابق، ص391-393.

أما في الأشغال الخشبية، فقد نفذت النجمة الثمانية بتقنية الحفر الغائر والبارز والألوان المائية على معظم سواكف مدينة قسنطينة، تزين الجزء السفلي أو الواجهة الأمامية منها، تتوسط الحشوات والخراطيش الكتابية أو تكتنفها على جانبيها، تتشكل أساسا من تداخل مربعين، تتوسطها في الغالب أزهار الأقحوان المركبة أو الداليا، أو الورقة الثلاثية، أو نجدها خالية من الزخرفة.

وقد ظهرت على ساكف الدار رقم 2 شارع علي بني يمينة بدرج باش تارزي، وساكف دار الدايخة بنت الباي، والسواكف المحفوظة بالمتحف الوطني سيرتا بقسنطينة مثلمنا أسلفنا الذكر، وفي منبر الجامع الجديد، وسقف دار الحمراء وسقف قصر حسن باشا، تتوسط وتتناوب مع الجامات والخراطيش التي تتوسطها زخارف نباتية، بالإضافة إلى استخدامها بتقنية الحفر وفق أسلوب هندسي داخل حشوات مربعة على بعض أبواب ونوافذ قصر احمد باي، في حين نفذت بتقنية السدايب الخشبية في أبواب جامع سيدي الكتاني بقسنطينة.

وظهرت على الزخارف الجصية بالشريط الموجود أسفل قبيبة محراب جامع سيدي الكتاني. وبمناطق انتقال قبة جامع عين البيضاء بمعسكر، وتتوسط القبة المركزية بجامع الباشا بوهران.

2/ الأطباق النجمية:

تعتبر زخارف الأطباق النجمية(أنظر الشكل رقم77) من الوحدات الزخرفية التي ابتكرها الفنان المسلم، فبرع وأبدع فيها، وهي عبارة عن حلية هندسية متعددة الأضلاع، تتألف من أشكال هندسية منتظمة، تتدرج في تكويناتها من البساطة إلى التعقيد، أصلها عناصر هندسية إشعاعية مركزها نجمة مركزية متعددة الأضلاع تنطلق على هيئة شعاع في اتجاه معين من الداخل نحو الخارج والعكس لتعود به إلى المركز مرة ثانية[1].

والطبق النجمي التام يتألف من ثلاثة أجزاء أساسية، هي اللوزة والكندة والترس، وهذا الأخير يحتل المركز في الطبق النجمي، يأخذ شكلا نجميا يحيط بمجموعة من الحشوات، عبارة عن أربع لوزات صغيرة مدببة مشكلة نجما متعدد الأضلاع بشكل مشع حول النجمة المركزية يطلق عليها اسم اللوزة، تحصر بينها بعدد أطرافها أشكالا من ستة أضلاع، تعرف عند أهل الحرفة بـ"الكندة" وهي تأخذ شكلا سداسيا غير منتظم الأضلاع، تمتاز إحدى زواياها بأنها حادة تقع في جهة اللوزات والترس.

[1])- غيلان (حمود غيلان)- المرجع السابق، ص 2.

أما كندة الطبق النجمي الحقيقي فتتميز بأنها متماثلة حول محور أوسط يصل إلى مركز الإشعاع، وتسير بنفس النظام الذي سارت عليه اللوزة، ويرتبط بالأطباق النجمية أشكال هندسية مختلفة، أهمها بيت غراب والنرجس والزقاق والسقط وغطاء السقط والتاسومة والخنجر وغير ذلك[1].

وعلى الرغم مما تبدوا عليه الأطباق النجمية من تعقيد، إلا أنها في حقيقتها بسيطة تعتمد على أصول وقواعد كان من بينها تقسيم محيط الدائرة إلى أجزاء متساوية لتوصيل النقط ببعضها البعض، وبذلك توليد أشكال جزئية فرعية، أو جزئية متشابكة متضافرة تتداخل في شكل مستمر غير متناهي في نسق رائع الجمال[2].

ويعتمد رسم الأطباق النجمية في الرقش العربي على رسم الدائرة، واستعمال الفرجار أساسا في رسم النجوم بجميع أنواعها، ولهذا نجدها في غالبية الأحيان تتخذ أشكالا دائرية، أو رسمت داخل دوائر، وتأويل ذلك أن الكواكب بمختلف أنواعها انبثقت من الكون، أو من الإله الأكبر الذي رمزت له بشكل دائرة، لذلك نلاحظ في غالبية الأحيان وعلى مختلف المواد نجد الدائرة ملازمة ومحيطة للنجمة، أو أن الدائرة تتصدر مركز النجمة لتصبح زهرة لاسيما زهرة الشمس( ).

وقد اتخذت النجوم دلالات قدسية فلسفية، ومعاني رمزية دينية، أساسها الوجود والوحدة، وعمادها الإيمان، وركنها الشهادة، ويرى سمير الصايغ أن العلاقة بين النجمة وأي نقطة من نقاطها كعلاقة الخالق بالعبد، وهذا إن دل فإنما يدل على مدى معرفة وعناية الفنان المسلم بالعلوم الهندسية، وتحكمه في استعمال الفرجار[4].

وقد شاع استخدام الأطباق النجمية بالمغرب الأوسط، وكانت بداياتها مع الحماديين(398-547هـ/1008-1152م)، حيث عثر على نماذج لطبق نجمي غير مكتمل في قلعة بني حماد بقصر المنار، والتصميم يمثل المراحل الأولى لظهور الطبق النجمي السداسي والثماني، وهذا الأخير يتألف من حشوة ثمانية الشكل، مجمعة على شكل نجمة ذات أضلاع سداسية يتوسطه زهرة

[1])- عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، الأخشاب، المرجع السابق، ص144. أنظر أيضا: طيان(شريفة)، المرجع السابق، ص 2 . الباشا(حسن)، موسوعة العمارة والآثار والفنون، أوراق شرقية للطباعة، مصر، ط1. 1 2 - . الطايش(علي أحمد)، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة (في العصرين الأموي والعباسي)، مكتبة زهراء الشرق، 142/ 2. ص 1. عبدالعزيز(شادية الدسوقي) «فن الصدفكاري في ضوء مجموعة متحف قصر المنيل بالقاهرة» مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، العدد 22 2 2 - .

[2])- البهنسي(عفيف)، الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص 1.

)- نفسه- ص 1- 1. أنظر أيضا: البهنسي (عفيف): معاني النجوم، المرجع السابق، ص 11.

[4])- لعرج(عبدالعزيز)، جمالية الفن، المرجع السابق، ص 1. أنظر أيضا: البهنسي(عفيف)، الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص 1.

ثمانية البتلات[1]، واستمر استخدامها خلال العهد الموحدي(524-668هـ/1130-1269م)- وسرعان ما تطورت خلال القرن 7هـ/13م بطريقة تتجلى فيها مهارة الفنان في توزيع الأشكال وتنسيقها وتنظيمها، وجاءت أكثر تعقيدا في الأعمال المرينية(669-869هـ/1269-1465م) لاسيما على الفسيفساء الخزفية[2]، وهي من الزخارف التي انتقلت مع الفاطميين(297-567هـ/910-1171م) إلى مصر لتظهر أولى النماذج منها في محراب جامع السيدة رقية 549-555هـ/1168-1169م، وقد جاء الطبق سداسيا ناقصا وغير مكتمل، أما أول ظهور للطبق النجمي الكامل بها، فقد كان على ريشة المنبر الذي أمر بصنعه نور الدين زنكي للجامع الأقصى سنة 564هـ/4116 ثم سرعان ما انتشرت الأطباق النجمية في مصر والشام خلال العصرين الأيوبي(567-648هـ/1171-1250م) والمملوكي(648-923هـ/1250-1517م)، وفي العراق خلال العصر السلجوقي( )، وهي الفترة التي وصلت فيها الأطباق النجمية إلى قمتها، بعد أن تمكن الفنان من إتقانها والإجادة في رسمها، والتحكم في توزيعها، وجانس بين الأطباق والفراغات والمساحات المحددة لها، وقد أدى ذلك إلى ظهور أكثر من نوع للأطباق الخماسية والسداسية والسباعية ومضاعفات ذلك، كما أنه برع في تنفيذها على مختلف المواد، من جص وخشب وخزف وفسيفساء وغيرها[4]، وهو التقليد الفني الذي استمر منذ ذلك العهد إلى غاية الفترة العثمانية.

وفي الجزائر خلال العصر العثماني استخدمت على مختلف المواد إلا أنها اختلفت في تشكيلها وتكوينها من مادة إلى أخرى، فقد وجدت على القباب والمسطحات الجدارية، وواجهات المحاريب والشمسيات والقمريات الجصية، والأسقف والمنابر، وأفاريز الأبواب الخشبية، بالإضافة إلى استخدامها على البلاطات الخزفية التونسية دون غيرها من البلاطات، ولا نجدها على الرخام إلا على مثال واحد في الأطر الرخامي المحفوظ بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، وذلك بسبب نوعية المادة التي لا تساعد على تشكيل هذا النوع من التكوينات الهندسية.

---

[1])- مزوز (عبد الحق)، شواهد القبور في الجزائر 2- 1هـ/ - 1م دراسة نمطية وفنية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر4 2- 2 4 4. أنظر أيضا: GOLVIN.L, Recherches Archéologiques à la Kal'a des Beni Hammad, Paris, 1965, P212.

[2])- لعرج(عبدالعزيز)، جمالية الفن، المرجع السابق، ص1 1 1.

)- عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، الأخشاب، المرجع السابق، ص144. أنظر أيضا: زكي(حسن)، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، طبعة كلية الآثار، القاهرة، 1، الشكل . حسانين(ابراهيم وجدي ابراهيم)، المرجع السابق، ص151. ياسين(عبدالناصر)، الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ الفتح الاسلامي، المرجع السابق، ج1 1 8501. الطايش(علي أحمد)، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة ، المرجع السابق. ص 1.

[4])- لعرج (عبد العزيز)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص1 1- 4 1.

وتعتبر الأطباق النجمية المنفذة على الجص المحفور أكثر النماذج التي ما تزال تحتفظ بها معالم الجزائر، ومن أجمل النماذج التي وصلتنا تلك الأطباق النجمية المنفذة بالقبة التي تتقدم جامع سوق الغزل قوامها طبق نجمي ثماني تتوسطه دائرة تحيط بها نجمة ثمانية مفرغة تشع منه المضلعات المعروفة بخاتم ولوزة ومثلث وقمر الشوم ومسقط وذلك بالتناوب بين هذه الوحدا21 وللزيادة في تنويع الزخرفة عمل الفنان على ملء هذه المضلعات بزخارف الأرابسك المشكلة من عناصر نباتية، لتظهر على هيئة حشوات محفورة أو مفرغة، تختلف من حشوة إلى أخرى، مؤلفة من مراوح نخيلية مزدوجة، أو أوراق ثلاثية نفذت بتقنية الحفر المفرغ والمخرم والغائر.

وعلى الرغم من البساطة التي تظهر في التكوين العام للزخرفة، إلا أنها تتسم بالتوازن والانسجام في توزيع العناصر، كما وفق الفنان في التلاعب بين العناصر الهندسية والنباتية والتقنيات المختلفة، مما أعطاها مظهرا جماليا ورشاقة في الأسلوب.

وان كان الطبق النجمي الذي يزين المساحة التي تتقدم المحراب متأثرا بالزخارف التي شاعت في بلاد المغرب والأندلس، إلا أن القبيبة التي تتوج محراب جامع سوق الغزل تختلف عنها في زخرفتها، وان كانت مشابهة لها نوعا ما من حيث التكوين، تتوسطها نجمة ثمانية ثنائية، نواتها الأساسية الدائرة المشعة والنجمة، والنجمة تشع منها نحو الخارج الأشكال المضلعة من نوع اللوزة المثلث ومسقط وخاتم وقبة معقودة وغيرها، قائمة على فكرة التناوب المستمر، وقد تخللت أضلاعها زخارف الرومي التركي مشكلة بذلك حشوات لزخارف نباتية تختلف من تضليعة إلى أخرى، منفذة بتقنية الحفر المفرغ، أو تتناوب مع تضليعات نفذت بالحفر البارز، زخارفها تتألف من فروع ذات أوراق مزدوجة بسيطة ملساء، أو فروع لولبية تنموا منها أزهار اللاله والياسمين، أو تتناوب مع مراوح نخيلية مزدوجة، أو عناصر نباتية شديدة التحوير، يغلب عليها الطابع الهندسي، أو تتوسطها دائرة إشعاعية.

ويتشابه تكوين قبة محراب جامع سوق الغزل وقبة محراب جامع سيدي الكتاني في شكلهما العام، إلا أنها غير مكتملة، بالإضافة إلى اختلاف نوعية الزخارف وطريقة تنفيذها في هذه الأخيرة، فقد نفذت بالحفر البارز، أما تضليعات القبة فهي مغطاة بزخارف نباتية شديدة التحوير حصرت ووضعت داخل عناصر هندسية، أغلبها يمثل عنصر الدائرة وأنصافها، تتوسطها أزهار رباعية هندسية الطابع، أو خطوط منكسرة.

ويحتفظ جامع سوق الغزل بتكسيات جدارية تتألف من أطباق نجمية بسيطة ومعقدة(الشكل رقم)، أما بالنسبة للأولى فهي مشكلة من نجمة ثمانية ثنائية مركزية تشع منها المضلعات المستطيلة

والمتقاطعة والمعينة، وهي من نوع الوحدات التضليعية المعروفة ببولة ومسقط وقمر الشون والمثلث وهي مشكلة بالتناوب، نجدها تحتل الشمسيات التي تتخلل جدار القبلة، كما توجد شمسية أخرى بالجدار الجنوبي الغربي من نفس الجامع قوامها أطباق نجمية مكتملة، غاية في الجمال والروعة، نفذت بتقنية التخريم، تعتمد في تشكيلها على الدائرة، مؤلفة من نجمة مركزية من اثني عشر ضلعا، تشع منها الأشكال المضلعة من نوع اللوزة والمثلث وخاتم، تتوسطها دائرة متداخلة متقاطعة في هيئة زهرة، نفذت بطريقة جد جميلة وذلك بالتناوب بين الوحدات، كما ملئت هذه المضلعات بزخارف الارابسك التي تختلف من مضلع إلى آخر، تتشكل من مراوح نخيلية وأنصافها المفردة والمزدوجة البسيطة والمعرقة التي تتقاطع وتتداخل فيما بينها مشكلة زخرفة على هيئة عين.

ويكتنف واجهة محراب عين البيضاء بمعسكر شريط يتألف من أطباق نجمية تعتمد في تكوينها على المربع، قوامها نجمة ثمانية مركزية تنموا منها أربعة مضلعات من نوع مسقط تتناوب مع قمة محدودة تتخللها مثلثات صغيرة، ونفس العنصر استخدم في ملء حشوات البائكة التي تعلوا العقود الحاملة للقبة التي تتقدم محراب الجامع، نفذت بتقنية الحفر البارز، ولونت المضلعات باللون الأحمر والأخضر والأزرق والأصفر.

كما يزين رقبة قبة جامع عين البيضاء على شريط من طبق نجمي مكون من اثني عشر ضلعا، يتناوب مع أطباق نجمية ثمانية، نفذت بتقنية الحفر البارز والألوان المائية، بأسلوب غاية في الدقة والجمال.

ومن الأطباق النجمية بالقباب تلك التي تزين القبة التي تتقدم محراب جامع عين البيضاء بمعسكر، والتي يتوسط مركزها طبق نجمي بسيط، يتألف من نجمة ثنائية من إثني عشر ضلعا، تتصل بتضليعات القبة، زينت بمراوح نخيلية مختلفة ومتنوعة، تتناوب مع تضليعات قوامها أطباق نجمية، تعتبر من أجمل وأروع نماذج الأطباق النجمية غير المكتملة بالجزائر، أساسها نجمة ثمانية مشعة، تنمو منها قبة محدودة، تتناوب مع مثلثات صغيرة، تتصل ببعضها البعض مشكلة مربعا تتوسطه دائرة غائرة مفصصة في هيئة قبيبة صغيرة مؤلفة من عشرة أضلاع، جمع فيها الفنان بين تقنية الحفر البارز والغائر والمجسم، وتلاعب بها بأسلوب غاية في الروعة والدقة والجمال على الرغم من بساطة تكوينها، وما زاد العناصر جمالا وبهاء تغشية أرضيتها بالألوان المائية الداكنة مستخدما الأحمر والأصفر والأزرق والأخضر كزيادة في التنويع والتأثير الفني، موضحة لنا مدى قدرات الفنان الصناعية والزخرفية، سواء في تنظيم العناصر، أو في طلائها، مما يعكس مدى مهارته وخبرته المتشبعة بالموروث المغربي الأندلسي، وان كان الصانع حسب الكتابة في واجهة المحراب تشير إلى اسم يوحي إلى أصوله التركية.

بالإضافة إلى ما سبق تزدان شمسيات قصور مدينة الجزائر في عدد منها بأطباق نجمية بسيطة ومركبة من بينها الموجودة بقصر الباردو قصر مصطفى باشا حصن 23 والدار الحمراء وغيرها.

أما الأطباق النجمية المنفذة على مادة الخشب فنماذجها قليلة إذا ما قارناها بمادة الجص، إلا أنها نفذت بأشكال وأساليب فنية مختلفة، كأسلوب الحفر والرسم بالألوان المائية والسدايب الخشبية، وفي بعض الأحيان جمع الفنان بين هذه التقنيات في عمل واحد زيادة وتأكيدا على مهاراته وقدراته، مما أنتج لنا أعمالا متميزة غاية في الجمال والروعة، فقد نفذت على الأسقف بكثرة، وعلى المحاريب والمنابر، وعلى سواكف الأبواب الرئيسية، وهذه الأخيرة نماذجها تتكرر بمعالم مدينة قسنطينة دون باقي المعالم بالجزائر.

فبالنسبة للأسقف نجدها على نمطين: نمط أول في شكل أطباق نجمية تغطي السقف بكامله، استخدمت في تنفيذها تقنية واحدة، ونمط ثاني عبارة عن حشوات مربعة أو مصندقات تتوسطها الأطباق النجمية تغطي أجزاء أو جزء محددا من الغرفة، تشترك في تنفيذها مجموعة من الأساليب والتقنيات الفنية.

فأما بالنسبة للنمط الأول، فنجد له نموذجا واحدا فريدا بدار بن جلول في سقف الغرفة الجنوبية الغربية من الطابق الأول المنفذة بأسلوب الحفر الغائر، قوامها أطباق نجمية تتوالد على سقف الغرفة بشكل دائري مشكلة من نجمة ذات 16ضلعا، وحتى يزيد الفنان في جمالها قام بتلوينها باللون الأحمر والأخضر والأصفر لإعطائها رقة وجمالا إضافيا مما أكسبها بروزا ووضوحا.

أما نماذج النمط الثاني، فنجده يحتل الجزء الأوسط والجانبي من الغرفة السابقة، أو يحصر داخل مصندقات تتوسط الغرفة، ونفس النجمة نفذت بسقف الغرفة الجنوبية لكن بتقنية السدايب الخشبية.

بالإضافة إلى طبق نجمي آخر يتوسط سقف أروقة الطابق الأول داخل مصندقات، نفذ هو الآخر بتقنية السدايب الخشبية، قوامه نجمة تتألف من ستة عشر ضلعا تحيطه حشوات مضلعة من نوع قنديل خاتم كف واللوزة وقبة محدودة ومسقط وغيرها.

ويبدوا على الأطباق النجمية التي تزين دار بن جلول أنها كانت مغطاة بالألوان المائية، إلا أنها تعرضت للتلف بسبب العامل البشري والمناخي، وعلى الرغم من ذلك ما تزال آثار بعض منها كاللون الأحمر والأصفر الذهبي والأخضر والأزرق.

ونفس الطبق استخدم في تغطية الجزء العلوي من باب الروضة بمنبر الجامع الجديد بمدينة الجزائر منفذا بتقنية السدايب الخشبية، قوامها نجمة من ستة عشر ضلعا، لونت السدايب باللون الذهبي، أما تضليعات الطبق فاستخدم الفنان في تلوينها اللون الأحمر والأخضر بالتناوب، وفي الجهة المقابلة نجد طبقا آخرا يتألف من ثمانية أضلاع، تتوسط تضليعات الطبق عناصر نباتية منفذة بأسلوب الهاتاي بالألوان المائية.

ومن الأمثلة التي استخدمت فيها تقنية الرسم بالألوان المائية المغشاة بطبقة من اللاكيه منبر جامع الباشا بوهران قوامه طبق نجمي يتألف من اثني عشر ضلعا محصورا داخل حشوات مربعة تغطي معظم أجزاء المنبر، وهي تشبه كثيرا الأطباق النجمية المنفذة على البلاطات الخزفية التونسية الموجودة بمعالم مدينة الجزائر.

ويوجد نوع آخر من الأطباق النجمية يغطي الجزء السفلي من ساكف المدخل الرئيسي في الدار رقم 5 شارع سيدي الجليس بمدينة قسنطينة منفذ بطريقة الحفر البارز، يتألف من نجمة ثمانية مشعة محصورة داخل مضلع ثماني تحيط به حشوات مضلعة من نوع المثلث واللوزة ومسقط وخاتم، تظهر للوهلة الأولى وكأنها منفذة بتقنية السدايب الخشبية، أما الواجهة الأمامية للساكف فتغطيه زخارف كتابية غير واضحة، ويعتبر هذا الطبق النجمي الوحيد على أفاريز المداخل الذي ينفرد بشكله وتنفيذه عن بقية النماذج الموجودة بالجزائر.

أما في ما يخص الأطباق النجمية على البلاطات الخزفية، فقد اقتصر وجودها على البلاطات الخزفية التونسية المتأثرة بالموروث والتصاميم المغربية الأندلسية التي شاعت خلال الفترة الزيانية (633–949هـ/1236–1543م) والمرينية (669–869هـ/1269–1465م) في العمارة والفنون، لاسيما في واجهات المآذن في صورة فسيفسائية غاية في الجمال والروعة، وبقي هذا التقليد متبعا في بلاد المغرب الإسلامي، وازداد انتشارا خلال الفترة العثمانية، وقد وجدت تشكيلة متنوعة من البلاطات المغشاة بالأطباق النجمية المؤلفة من ثمانية أضلاع واثني عشر وأربعة عشر وستة عشر ضلعا، رسمت على بلاطات خزفية مفردة ذات مقاسات 15×15سم أو 6×6سم، أو نفذت على تجميعات مكونة من أربع بلاطات مقاساتها 9×9سم.

سادسا/ الضفائر والجدائل والأشرطة:

الضفيرة أو ما يعرف أيضا باسم: "الجديلة"، وجدل الحبل: فتله فتلا محكما، والجديلة جمعها جدائل، وهي من الصوف والشعر، وجدائل الطين على هيئة حبال توضع فوق بعضها البعض لصنع الآنية الفخارية أو الخزفية وغيرها[1].

أما من الناحية الفنية المعمارية والأثرية، فمصطلح ضفيرة وجديلة يقصد به رسم الخطوط المفردة أو المزدوجة أو أكثر، الرفيعة والسميكة، الصماء أو المفرغة، تتداخل فيما بينها بطريقة رأسية أو أفقية أو مائلة، يراعى فيها التماثل والتناظر في كل الاتجاهات[2]، وقد قيل أن هذا العنصر مستمد من تضفير الأغصان والسيقان لعمل الأكواخ، أو من صناعة السلال، وعرفت عند الأتراك العثمانيين باسم (orgu)( ).

يتكون عنصر الجدائل من فرعين (خطين) أو ثلاثة أو أربعة أفرع أو أكثر، تتباعد أو تتقارب في المجالين الأفقي أو الراسي أو المائل، مستقيمة كانت أو متعرجة أو منكسرة أو بها التواءات تسير بالتوازي، وقد تتداخل مع بعضهما البعض في شكل يشبه ضفيرة شعر الرأس، أو ما يشبه نسيج القماش، أو خيوط التطريز، ينتج عن ذلك التقارب والتباعد أشكال داخلية مختلفة من الجانبين، تختلف الأشكال الناتجة عن الخطوط المتقاطعة واتجاهاتها تبعا لبساطة التصميم أو تعقيده أو طياته لعدد الخطوط المتقاطعة واتجاهاتها، كما قد ينتج فراغات صغيرة من الأشكال تأخذها أشكال أخرى اصغر حجما من الأولى(الشكل رقم 78)[4].

وعنصر الجديلة يعتبر من الزخارف الأكثر شيوعا واستخداما في تأطير مختلف الأعمال الفنية على مختلف المواد، والسبب يعود إلى طبيعة هذا النوع من الزخارف التي تتسم ببساطتها في التنفيذ، فهي غير معقدة مقارنة بعنصر الحلزونيات والدوائر التي تتطلب جهدا أكبر وخبرة أوسع في تنفيذها، إضافة إلى ليونتها وطراوتها، وهي أنسب العناصر الزخرفية التي تستخدم في ملء الفراغات المتبقية من التركيبة الزخرفية المختلفة، سواء الهندسية أو النباتية أو الكتابية باعتبارها وحدة زخرفية قائمة بذاتها، لذلك نراها تملأ أي فراغ ومساحة مهما كانت صغيرة أو كبيرة مفترشة متناظرة،

---

[1])- رزق(عاصم محمد)، معجم، المرجع السابق، ص .

[2])- عفيفي(فوزي سالم)، أنواع الزخرفة الهندسية، القاهرة، 1 1 1 . أنظر أيضا: لعرج (عبد العزيز)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص 1 2 1. حسانين(ابراهيم وجدي ابراهيم). المرجع السابق 4 1.

)- محمد(آمال منصور)، التأثيرات الإيرانية والصينية على خزف إزنيك خلال القرن العاشر والحادي عشر للهجرة/السادس عشر ميلادي، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 4 1 4 1 2.

[4])- عفيفي(فوزي سالم)- المرجع السابق 12 . انظر أيضا: محمد(نجاح مهدي): المرجع السابق 2 .

متداخلة ومتشابكة، يحتضن بعضها البعض، تنشأ منها سلسلة من الضفائر المتصلة توحي إلى الرقة والفخامة والجمال[1].

وقد ارتبطت الضفائر والجدائل في غالبية الأحيان بالتكوينات القائمة على الخطوط المستقيمة المتداخلة، اتخذت صورا مختلفة، وانحصرت داخل وخارج الدوائر والمضلعات بمختلف أنواعها كالمربعات والمستطيلات والمثلثات والمعينات وحتى النجوم.

وقد كان عنصر الجدائل والضفائر من أهم العناصر الزخرفية الهندسية التي شاع استخدامها في العصور القديمة في بلاد ما بين النهرين ومصر الفرعونية، ولعلها هي مصدر الإيحاء لمنفذي الجدائل الإغريقية والمشبكات البيزنطية، وكذلك ظهرت في الزخارف القبطية على المنسوجات والفخاريات، واستمرت كذلك حتى العصر الإسلامي[2]، حيث اعتبرت من أهم العناصر الزخرفية في تشكيل زخارف الارابسك، سواء مع الخطوط المستقيمة أو الملتوية، وبرع فيها المسلمون حتى أصبحت من أهم إبداعات الفنان المسلم( )، وقد كانت أولى بدايات ظهورها في العمارة والفنون الإسلامية في العصر الأموي(41-132هـ/661-750م) بدمشق خلال القرن الثاني من الهجرة/الثامن ميلادي[4]، حيث ظهرت ضمن زخارف إبريق مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية، كما استخدمت الجدائل الثلاثية والرباعية في زخارف الخزف ذو البريق المعدني الفاطمي(297-567هـ/910-1171م))، وشاعت في العصر المملوكي(648-923هـ/1250-1517م) سواء في زخرفة التحف المعدنية أو الخزفية أو الزجاجية، كما ظهرت على نطاق واسع في زخرفة الخزف العثماني( ).

أما بلاد المغرب فقد عرفته في العهد الفاطمي والزيري منذ القرن الرابع الهجري، وقد أخذت في التطور لتشهد مرحلة جد متقدمة خلال العهد المريني(669-869هـ/1269-1465م) مثلما نراه في محراب جامع سيدي بومدين(739هـ/1339م) ومحراب جامع سيدي الحلوي(754هـ/1353م) بتلمسان، بعد أن صارت الأشرطة مزدوجة ومتعددة( ).

---

[1])-مطاوع (حنان فتحي)، المرجع السابق، ص .

[2])- شافعي(فريد)- العمارة العربية، المرجع السابق، ص 21. أنظر أيضا: ياسين(عبدالناصر)، الفنون الزخرفية بمصر في العصر الأيوبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية2: 2 2 .

)- حسانين(ابراهيم وجدي ابراهيم)، المرجع السابق، ج1 4 1.

[4])- طيان (شريفة)، المرجع السابق، ص42 .

)- محمد(آمال منصور)- المرجع السابق 2 2.

)- لعرج (عبد العزيز)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص 1.

وخلال العهد العثماني استمر استخدام هذا العنصر لنجد له أمثلة عديدة في المعالم المدروسة، وعلى مختلف المواد والأشغال، وبمختلف التقنيات، ومن خلال تتبعنا لمختلف النماذج المدروسة يمكن تقسيم الأشرطة في الزخرفة العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني حسب نوعية الزخرفة التي استخدمت في تنفيذها إلى الأشرطة البسيطة والمركبة، يمكن تحديد أشكال كل نمط منها في ما يلي:

الأشرطة البسيطة: عبارة خطوط هندسية تختلف أشكالها حسب الوظيفة التي تؤديها، فهي إما عناصر تأطر فواصل الوحدات والعناصر الزخرفية تحيط بالموضوع من جهاته الأربعة، أو من جهتين السفلية والعلوية، أو تمثل الموضوع الرئيسي وان كانت نماذجها قليلة.

وهي تنقسم إلى قسمين من حيث التكوين والمساحة: القسم الأول منها يتميز بالبساطة وعدم اتساعها، وهي في الغالب عبارة عن تسطيرات مكونة من خطوط رفيعة ودقيقة، نستطيع أن نميز عددا كبيرا منها على مختلف المواد، سواء على البلاطات، أو على الأشغال الرخامية، أو على زخارف الفريسكو، وعلى الخشب بالألوان المائية.

أما القسم الثاني فهي المركبة التي تتميز بالتعقيد من حيث كثرة وحداتها من الخطوط المسطرة والأشرطة، وأيضا اتساعها وكبر حجمها، وهي تتزاوج مع الأشرطة الرفيعة بأسلوب التناوب مع الخطوط المتوازية الرفيعة مع المجدول، مما تعطي للموضوع وضوحا، وجعلها تبدو كعنصر زخرفي له أهمية، وليس مكملا للموضوع الرئيسي.

أما من حيث الزخرفة فهناك اطر وأشرطة خطية مجردة من العناصر الزخرفية، استخدم الفنان مخيلته مستعينا في ذلك على توظيف الألوان كزينة بحد ذاتها، تتكرر على البلاطات بأنواعها، وعلى الأسقف الخشبية، وعلى زخارف الفريسكو.

وهناك الأطر والأشرطة المزخرفة، ففي الغالب ما تتميز باتساعها، تحصر بداخلها وحدات متكررة مختلفة، وقد تزداد التصاميم بالتعقيد بعد إدخال وحدات أخرى ذات طابع هندسي أشبه بالجامات والبخاريات، أو أشكال مفصصة بداخلها عناصر نباتية ومن هذه الأشرطة:

-**الأشرطة النباتية:** عبارة عن فروع وسيقان نباتية ترتبط بأوراق وأزهار مختلفة ومراوح نخيلية وأنصافها، تكون مستقيمة أو منحنية أو لولبية متموجة أو منكسرة مشكلة مثلثات، أو تكون متقاطعة لنوع واحد من السيقان والأفرع، أو نوعيين مختلفين، نفذت بالأسلوب الطبيعي، يمكن التعرف عليها

بسهولة، أو ذات طابع مجرد بأسلوب الرومي والهاتاي، حيث استفاد الفنان من ابسط تكويناتها الزخرفية إلى اعقدها.

-**الأشرطة المعمارية:** أشرطة على هيئة عقود مدببة، أو نصف دائرية، أو مفصصة، أو على هيئة شرافات تتخذ شكل الأوراق الثلاثية نماذج لها، ومن أمثلتها ما نراه في سقف غرفة الطعام بقصر 18 بحصن 23، وسقف قصر حسن باشا.

-**الأشرطة الكتابية:** تضم بداخلها آيات قرآنية، منها آية الكرسي، أو أبيات شعرية كالبردة، أو أحاديث نبوية، كما هو الحال في الأشرطة الكتابية التي تحف بواجهة محراب الجامع الجديد بمدينة الجزائر، وواجهة محراب جامع عين البيضاء بمعسكر، وجدران الجامع الأخضر، وجدران دار 26 نهج فلسطين، وجدران إيوان دار الدايخة بنت الباي بمدينة قسنطينة.

-**الأشرطة الهندسية:** وهي على عدة أنماط يمكن حصرها في ما يلي:

-**النمط الأول:** جاءت فيه مستقلة قائمة بذاتها، تتألف من خطين متعرجين ومتقاطعين يشكلان في الغالب أشكالا بيضاوية ودائرية مفرغة، ويتضح هذا النمط في البلاطات الخزفية التونسية الموجودة بقصر أحمد باي التي ترجع إلى القرن 12هـ/18م وعلى البلاطات الأوربية من صناعة هولندية، كما يظهر هذا الشكل في الزخاف الجصية في كل من جامع سوق الغزل، وعلى الاشغال الخشبية بالحفر على كوابل أبواب دار بن جلول، وعلى سواكف مداخل قسنطينة، وبالألوان المائية على منبر جامع الباشا بوهران.

-**النمط الثاني:** الخطوط المتضافرة والمجدولة التي جاءت عبارة عن خطين متوازيين يسيران بالتوازي بداخل شريط مستطيل، وعلى مسافات محدودة يتقاطع الخطان بالتوازي في اتجاهين متعاكسين لكي يشكل ما يشبه الحرف (x)، وينتج عن هذا التقاطع أشكال مضلعة رباعية اوسداسية منتظمة الأضلاع كالنجمة السداسية والمثلثات، ليكمل مسيرته مع تكرار نفس المشهد إلى نهاية الشريط الزخرفي في تناسق وتناغم مستمر، وفي مثال آخر يشبه الأول لكن يختلف عنه في نقطة التقاطع حيث يشكل تقاطعه زاوية قائمة عكس الأول الذي يشكل زاوية منفرجة، وتظهر أمثلة هذا النمط في سقوف قصور مدينة الجزائر، مثل سقف الدار الحمراء، وسقف غرفة الطعام قصر 18 حصن 23، وسقف دار عزيزة، وفي الأبواب الخشبية بقصر أحمد باي بقسنطينة.

-**النمط الثالث:** جاءت فيه مستقلة قائمة بذاتها، تتألف من خط لولبي أو خطين مستقيمين أو أكثر، تتداخل وقد تتضافر الخطوط فيما بينها مشكلة سلسلة من الضفائر أو محدثة أشكالا

هندسية مختلفة، تمثل المضلعات كالمستطيلات والمربعات أو المعينات أو المثلثات أو أشكال نجمية أو على هيئة عناصر قلبية أو على هيئات الميمات أو الهاء الوسطى تكون مفرغة أو تتوسطها عناصر نباتية كالأزهار أو رمزية كالمحار والأهلة أو كتابية، ويتضح هذا النمط في البلاطات الخزفية التونسية الموجودة بقصر أحمد باي والتي ترجع إلى القرن 12هـ/18م، كما يظهر هذا الشكل في الساكف الذي يعلو المدخل الرئيسي بدار 16 عبد الله باي بمدينة قسنطينة نفذت الجديلة بالحفر البارز والحز حتى بدت وكأنها منفذة بتقنية السدايب الخشبية، كما استخدمت بكثرة على الأسقف الخشب بتقنية الألوان المائية في تأطير الحشوات الداخلية، ومن أجمل نماذجها تلك المنفذة على سقف غرفة الطعام بقصر حسن باشا والتي جاءت في هيئة خطوط ثلاثية ورباعية وخماسية مستقيمة نفدت باللون الأسود تتقاطع فيما بينها مشكلة أشكالا سداسية مختلفة.

-**النمط الرابع:** اتخذت شكل رؤوس السهام، نفذت داخل اطر أو جامات بطريقة متتالية، من أجمل أمثلتها تلك الإطارات الفاصلة بن الحشوات الجصية المستخدمة في التكسيات الجدارية بدار 26 نهج فلسطين وبدار الفرجيوي، وفي الجزء العلوي بواجهة المحراب بزاوية باش تارزي بمدينة قسنطينة، وفي واجهة محراب جامع عين البيضاء بمعسكر، واستخدمت على الخشب في الإطارات الفاصلة بين حشوات احد أبواب ونوافذ قصر احمد باي المنفذة بتقنية الحفر البارز تبدو للناظر في الوهلة الأولى على أنها حزوز، كما نفذت بتقنية الحفر الغائر في بواطن العقود بدار بن جلول ودار الفرجيوي متخذة اتجاها متعاكسا تلتقي في فتحة العقد، وقد تخللت رؤوس السهام في أجزاء منها نقط مفرغة.

-**النمط الخامس:** جاءت على شكل تهشيرات عمودية متوازية مرصوصة إلى جانب بعضها البعض تشبه إلى حدا كبير حرف "s" اللاتيني، استخدمت على معظم الأعمال الجصية خاصة في حوافها، أو على البلاطات الخزفية لاسيما منها الايطالية التي تتميز باستخدام عنصر الدائرة والمضلعات الزخرفية، حيث تتوسطها، أو تحيط بها، أو على الأبواب الخشبية تكتنف الحاجب، أو كإطار خارجي للباب كما هو الحال بالنسبة لأبواب بيت الصلاة بجامع سيدي الكتاني.

-**النمط السادس:** أشرطة قسمت إلى مربعات متجاورة، نفذت بتقنية الحفر الشبه المجسم، استخدمت بكثرة على أفاريز الأطر الرخامية، وعلى بعض مداخل الأبواب الخشبية في الجزء السفلي والعلوي من الدفة، نجد لها نماذج عديدة في أبواب قصر احمد باي.

-**النمط السابع:** أشرطة من خطوط منكسر على هيئة حرف "T" اللاتيني أو حرف " "" الوسطى، ومن أمثلتها ما نراه منفذا على مجموعة كبيرة من البلاطات الايطالية الموجودة بكل من

قصر مصطفى باشا بمدينة الجزائر، وبقصر احمد باي في مدينة قسنطية، بالإضافة إلى استخدامه على بعض الأبواب الخشبية بهذا الأخير.

-**النمط الثامن:** أشرطة عبارة عن دوائر، أو أشكال بيضوية بارزة متراصة ومتماسة أمام بعضها البعض، أو تتبادل فيما بينها، مكونة بذلك سلسلة، غالبا ما تستخدم لملء الفراغات، نفذت على الأبواب الخشبية منها الموجودة بقصر احمد باي، والأفاريز الرخامية وعلى تيجان الأعمدة المركبة.

سابعا/ البخاريات والخراطيش:

البخارية وحدة زخرفية إسلامية تنفذ على كافة أنواع الفنون والعمائر، ذات أحجام وأشكال مختلفة ومتعددة، منها المستديرة والبيضوية واللوزية والنصف دائرية، وفيها الملساء والمفصصة، تتصل بها في جزئها العلوي والسفلي أو على جانبيها الأيمن والأيسر في غالبية الأحيان ورقة ثلاثية، يطلق عليها اسم: "ذيل البخارية"، وفي الغالب أن هذه التسمية تنسب إلى مدينة بخارى الإيرانية، أو إلى حي البخارية بالعراق[1].

وقد أخذت البخاريات(الشكل رقم79) في العينات المدروسة عدة أشكال، منها البسيطة، ذات الشكل الدائري والنصف الدائري، والشكل البيضوي، والشكل اللوزي، ومنها المفصصة، رباعية أو ثمانية الفصوص أو أكثر، ومنها المركبة المجدولة والمتماسة، تتصل بجزئها الأيمن والأيسر ورقة كأسية أو ثلاثية فصها الأوسط مدبب، كما تظهر البخاريات على شكل أنصاف أو أرباع أوراق طولية منفصلة، أو تتصل ببعضها البعض، تتخللها زخارف الارابسك، أو عناصر كتابية، أو تحيط بالموضوع الزخرفي في شكل إطار، كما هو الحال في البخاريات الجصية التي تعلوا محراب الجامع الجديد، أو البخارية المنفذة على الخشب على الجانب الأيسر من محراب الجامع الجديد، تتوسطها زخارف الرومي وعناصر كتابية، أو تتشكل من مراوح نخيلية تتوسط المزهريات التي نفذت على البلاطات الخزفية التونسية والتركية وزخارف الفريسكو بقصر احمد باي، كما نفذت بأشكال مختلفة على الزخارف الجصية المحفورة بمحراب جامع عين البيضاء بمعسكر وعلى السواكف الخشبية بدار عزيزة، وسواكف أبواب مدينة قسنطينة.

وفي الكثير من الأحيان نجد البخارية تتوسطها زخارف وعناصر نباتية منفذة بأسلوب الارابسك أو أسلوب الهاتاي والرومي العثماني، تتألف من فروع نباتية وسيقان وأوراق وأزهار تتقاطع وتتشابك فيما بينها مشكلة موضوعا زخرفيا متكاملا، أو موضوعا ثانويا يملأ الفراغ الموجود داخل هذه البخاريات، أو تتألف من مراوح نخيلية مزدوجة متقابلة ومتدابرة شكلت ورقة رمحية.

أما الخراطيش(أنظر الشكل رقم79) فهي في الغالب مستطيلة الشكل، تنتهي بالجهة اليسرى واليمنى بأقواس نصف دائرية، أو أقواس مفصصة ثلاثية أو أكثر، أو تنتهي زواياها بمراوح نخيلية، أو ورقة ثلاثية، أو كأسية، أو بأزهار اللالـه، أو أزهار كف السبع، أو أزهار رباعية البتلات، تتوسطها عناصر مختلفة نباتية أو كتابية تتألف من آيات قرآنية، كآية الكرسي أو البسملة أو أحاديث

[1])- زكي(محمد حسن)، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، دار الرائد العربي، بيروت-لبنان، 1 1 1 . أنظر أيضا: رزق(عاصم محمد)، معجم، المرجع السابق، ص . عبدالحيفظ(محمد علي)، المصطلحات المعمارية في وثائق عصر محمد علي وخلفائه 1- 1، الجريسي للطباعة، 2 1، القاهرة، ص .

نبوية وأدعية وعبارات دينية وأبيات ونصوص شعرية كقصيدة البردة للبصيري، بالإضافة إلى الشهادة والصلاة على النبي الكريم صلى الله عليه وسلم، والأمثال والحكم والأقوال المأثورة والعبارات الترحيبية بالزوار.

استخدمت في زخرفة الأشغال الخشبية مثل منبر جامع سوق لغزل، ومصارع الأبواب، وسواكف أبواب بعض مساكن مدينة قسنطينة، وفي منبر الجامع الجديد، وسواكف سلالم دار عزيزة، والأسقف الخشبية بقصور بمدينة الجزائر، تتوسط الأشرطة الزخرفية التي تحيط بالمواضيع الزخرفية، وفي الزخارف الجصية المنقوشة أو الملونة أو المطبوعة كما هو الحال في زخارف الفريسكو بقصر احمد باي وقصر الداي بالقلعة.

وعلى الأشغال الرخامية نجد الخراطيش منفذة على اللوحات التأسيسية الرخامية التي تعلو أفاريز الأبواب الرئيسية، ولوحات العيون والأطر المحفوظة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، وعلى إطار المدخل الرئيسي للجامع الجديد بمدينة الجزائر.

أما بالنسبة للبلاطات الخزفية فقد نفذت الخراطيش على البلاطات الخزفية التركية الصنع فقط دون غيرها، وأمثلتها تتكرر في ضريح سيدي عبد الرحمن حيث اتخذت أشكالا مختلفة ومتنوعة(الشكل رقم79).

الفصل الثالث

العناصر الزخرفة الكتابية

أولا/ تمهيد:

حظي الخط العربي بعناية خاصة في كل البلدان الإسلامية وفي كل العصور، لعلاقته الوطيدة بالعقيدة، فالخط العربي هو الأسلوب الذي تكتب به اللغة العربية، اللغة التي نزل بها القرآن الكريم، ودون بخطها، فضلا عن كونها لغة الأمة الإسلامية، ومن ثم أولى الخطاطون اهتماما بالغا إلى هذا الخط وتفننوا في رسم حروفه[1].

وقد أدرك الفنان المسلم أن الخط العربي يتصف بخصائص تجعل منه عنصرا زخرفيا طبيعيا يحقق الأهداف الفنية وفي كثير من الأحيان نجده استعمل الخط استعمالا زخرفيا بحتا دون الاهتمام بالمضمون المكتوب، وابتكر فأجاد، وأبدع فأتقن وأحسن في الإبداع حتى وصل به الفنان المسلم إلى إلى أوج النضج[2].

ومما ساعد الخطاط في اتخاذ الخط العربي كوسيلة للزخرفة هو إدراكه أن الحروف العربية تمثل ينبوعا لا ينتهي من القيم الجمالية فرؤوس الحروف وبداياتها تتخذ شكلا قويا وتتغير تبعا لمسار الكلمة وتشكيلاتها، إضافة إلى ما تمتاز به حروفه من طواعية وليونة ومرونة وقابلية للتشكيل الزخرفي بوضعيات مختلفة، وما زاد في جماليته هو إدخال الفنان عناصر زخرفية متعددة نباتية وهندسية وحيوانية في تزيينه، وصار الخطاط بذلك يتذوقه بمتعة روحية و حسية، حتى قيل عن الخط العربي انه هندسة روحية، فهو يجمع بين الجلالين: الجلال السماوي والجلال الدنيوي، وجمع بين جمال الظاهر وجمال الباطن، واعتبره البعض نوعا من العبادة يمارسها الفنان العربي بطريقة صوفية محضة تميزت بالانفراد والتوحد والذوق العالي المتميز والمرتبط بالعقيدة والإيمان، فالفنان لم يكن يهدف إلى أن يمس تلك الكتابات بقدر ما كان هدفه واهتمامه منصبا على ما تحتويه من معاني وعبر باطنية مخفية[3].

وقد تنوعت الخطوط العربية وتفرعت إلى مجموعة من الخطوط المتميزة والجميلة في نفس الوقت، ولعل أشهرها الخط الكوفي والنسخي اللذان ينقسمان بدورهما إلى أنواع أخرى من الخطوط[4].

---

[1])- لعرج (عبد العزيز محمود)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص243.

[2])- الألفي (ابو صالح)- المرجع السابق 3 1192،118.

[3])-الجبوري(محمود شكري محمود)، الخط العربي والزخرفة الإسلامية، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، 1998 144 152. انظر أيضا: ياسين (عبد الناصر)، الرمزية، المرجع السابق، 244.

[4])- البهنسي (عفيف): «فن الخط العربي»، عن كتاب الفن العربي الإسلامي المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1997 3 4 66-68. انظر أيضا: ياسين (عبد الناصر)، الرمزية، المرجع السابق، 243.

ولقد اهتم العثمانيون بالخط العربي ونظروا إليه نظرة إجلال وتقديس، وكانوا لا يقدمون على مزاولته إلا بعد الوضوء لاسيما إذا ما كانوا مقدمين على نسخ وتسجيل الآيات القرآنية، وقد ارتبط الخط وتجويده في هذه الفترة بالروح العقائدية الإسلامية حيث عرف استخدام بعض من حروفه وآياته كرموز وطلاسم للحماية فضلا عن استخدام الأحاديث النبوية التي ارتبطت بالحماية من الشيطان والجان، واستخدمت بعض الأسماء للتبرك والوقاية من العين والحسد وغيرها[1].

وقد عمل العثمانيون على تطوير الخط، ووضعوه في أسمى مكانة وأعلى درجة بين الفنون جميعا، ويتضح تقديرهم للخط العربي في استخدامه كعنصر زخرفي في العمائر والفنون التطبيقية[2] في تكوينات زخرفية شملت الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأبيات الشعرية والأمثال والأدعية حيث أبدع في تصوريها واستخدامها كعنصر زخرفي فعمل على رشاقة الحروف وتناسق أجزائها وتزيين سيقانها ومداتها وأقواسها بالفروع النباتية والأزهار، كما زخرفت أرضيتها بتكوينات زخرفية متنوعة وأبدع الفنان في كتاباته المتداخلة فظهرت العبارات على شكل بيضوية أو مربع أو مستطيل أو بأشكال زخرفية متنوعة وفي الكثير من الأحيان يصعب فك رموز تلك النقوش والكتابات وحل رموزها، فضلا عما كان لها في بعض الأحيان من معاني ميتافيزيقية[3]) فرسموا بالكلمات لوحات فنية غاية في الجمال والروعة تمثل لوحات ناطقة على جدران صامتة خاصة ما كتبت بخط الثلث والتعليق بالأسلوب المعروف بالمراتي أو المثنى، ولعل الأمثلة التي نراها في عمائر الجزائر خلال العهد العثماني تمثل شاهدا قويا على الاهتمام الكبير الذي أولاه العثمانيون للخط العربي، حيث نجده استخدم على نطاق واسع وفي مختلف المواد التي شملتها الدراسة، بداية من الجص والرخام والخشب والبلاطات الخزفية.

الزخارف الكتابية على الجص: يمثل الجص المادة التي نالت حظا أوفرا من الزخارف الكتابية بالجزائر خلال العهد العثماني مقارنة بباقي المواد الأخرى، وهو منفذ بثلاث طرق، الأولى طريقة الحفر، والثانية طريقة التفريغ، والثالثة طريقة التلوين أو الفريسكو.

الطريقة الأولى هي الأكثر استخداما، حيث نجدها في عدة عمائر، منها الأشرطة الكتابية التي تحف بواجهة المحراب وحنيته بالجامع الجديد، ونفس الأمر نلاحظه على واجهة وحنية محراب جامع عين البيضاء بمعسكر، وجدار القبلة بجامع سوق الغزل وحنية محراب جامع سيدي الكتاني،

[1])– الدايم (عبدالعزيز محمود)، المرجع السابق، ص20–22.

[2])– طيان (شريفة)، المرجع السابق، ص283.

[3])– محمد (وليد سيد حسنين)، فن الخط العربي المدرسة العثمانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2015 3 682.

وواجهة محراب زاوية بن عبدالرحمن باش تارزي، وجدران غرفتين بدار الدايخة بنت الباي، وكتابات بجدران غرفتين أيضا بدار رقم 26 شارع فلسطين بمدينة قسنطينة وغيرها.

أما طريقة التفريغ فهي قليلة الاستعمال. ونجد أمثلتها في بعض قصور مدينة الجزائر، كما هو الحال في شمسيات قصر الباردو وقصر حسن باشا، وقصور حصن 323 وفي شمسيات جامع سوق الغزل بقسنطينة.

طريقة التلوين قليلة الاستعمال. ولعل من أبرز أمثلتها الشريط الكتابي لقصيدة البردة التي كانت تزين منتصف جدران بيت الصلاة بالجامع الأخضر وبعض الكتابات التي تتخلل زخارف الفريسكو بقصر أحمد باي بقسنطينة، والنصوص الكتابية المسجلة على قبة جامع عين البيضاء بمعسكر.

الزخارف الكتابية على الرخام: تعد الزخارف الكتابية على مادة الرخام في عمائر الجزائر خلال العهد العثماني قليلة ونادرة إذا ما استثنينا اللوحات التأسيسية وشواهد القبور، وعلى الرغم من أن الدراسة مست نماذج عديدة من المشغولات الرخامية بداية من الأعمدة والنافورات والعيون الجدارية والأفاريز والمنابر وأطر الأبواب والأفاريز إلا أن ما يتضمن منها من كتابات قليل جدا، حيث لا نجدها إلا في كل من منبر جامع السيدة المحفوظ بالجامع الجديد بمدينة الجزائر ومنبر جامع سيدي الكتاني، وإطارين رخاميين محفوظين بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر، في حين تخلوا بقية النماذج من أي نقوش كتابية، وقد جاءت تلك الزخارف منفذة في غالبيتها بطريقة الحفر أو النقش كما هو عليه الحال في الإطار الرخامي للمدخل الرئيسي للجامع الجديد، والإطار الذي يقع بحديقة المتحف المذكور، كما نجد نفس التقنية متبعة في تنفيذ النصوص الكتابية على كل من منبر جامع السيدة المحفوظ بالجامع الجديد، ومنبر جامع سيدي الكتاني بقسنطينة، إلا أن النقوش الكتابية في هذين المنبرين جاءت مذهبة اللون في حين نقوش إطار مدخل الجامع الجديد وإطار حديقة المتحف فهي خالية من التلوين واكتفى الفنان بنقشهما بطريقة الحفر البارز فقط.

وإما نفذت النقوش الكتابية بطريقة الترصيص، والتي فيها يتم نقش الكتابات بطريقة الحفر الغائر ثم يقوم الفنان بملء النقوش بالرصاص، وأمثلة هذه الطريقة نجدها في عدة نماذج منها إفريز يعلوا إطار رخامي محفوظ حاليا بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، وهو خاصة بثكنة.

الزخارف الكتابية على الخشب: أما بالنسبة لمادة الخشب فالنماذج قليلة حسبا ما قمنا بدراسته إذا ما استثنينا بطبيعة الحال الكتابات الشاهدية واللوحات التأسيسية، حيث نجدها منفذة على بعض المنابر والأبواب والسواكف، فأما بالنسبة للمنابر فنجدها في كل من منبر الجامع الجديد، ومنبر الجامع الأخضر، في حين نجد نموذجا واحدا من الأبواب التي زخرفت بكتابات، ويتعلق المر بباب القهوجي بقصر أحمد باي، وقد كان في الأصل بابا بدار صالح باي جلبه أحمد باي إلى قصره، أما السواكف فقد أخذت حظا وافرا مقارنة مع باقي النماذج المدروسة، خاصة سواكف مداخل بعض الزوايا والدور بمدينة قسنطينة، على غرار ساكف زاوية سيدي علي التلمساني المحفوظ بالمتحف الوطني سيرتا قسنطينة، وساكف زاوية باش تارزي الذي لا يزال مثبتا في مكانه الأصلي بالمعلم الموجود في درب باش تارزي بالقرب من رحبة الصوف، وكذلك ساكف الدار رقم 13 نهج سيدي نمديل بميدنة قسنطينة، وساكف الدار رقم 01 نهج ثابت مختار بمدينة قسنطينة، وساكفين آخرين محفوظين بالمتحف الوطني سيرتا، فضلا عن سواكف سلالم دار عزيزة بمدينة الجزائر.

وقد جاءت هذه الزخارف على الخشب منفذة إما بطريقة الحفر كما هو الحال في أغلب النماذج المذكورة ولا يستثنى منها غير منبر الجامع الأخضر بقسنطينة الذي جاءت كتاباته منفذة بطريقة التلوين، وفي الكثير من الأحيان يجمع الفنان بين الأسلوبين معا فيقوم بحفر ونقش الكتابات نقشا بارزا ثم يلونها بألوان مختلفة لتمييزها وإبرازها عن بقية النقوش والزخارف، ويظهر هذا الأسلوب المزدوج في السواكف الثلاثة المحفوظة بالمتحف الوطني سيرتا، ومنبر الجامع الجديد، وسواكف السلالم بدار عزيزة وفي غالب هذه النماذج استخدم اللون الذهبي في تلوين النقوش الكتابية وزخارفها.

الزخارف الكتابية على البلاطات الخزفية: تعد البلاطات الخزفية من المواد التي نالت حظا من الزخارف الكتابية، وان كانت قليلة الاستخدام، ونماذجها معدودة، إلا أنها تشهد على اهتمام الفنان بزخرفة البلاطات الخزفية بالزخارف الكتابية، ومن تلك النماذج ما نراه في أشرطة من البلاطات الخزفية التركية الموجودة بضريح سيدي عبدالرحمن وهي في غاية الروعة والجمال، إضافة إلى بلاطات تعد جزءا من تجميعات للوحات فنية خزفية تركية موجودة بقصر الباردو.

أما البلاطات التونسية فالكتابات فيها نادرة بالنظر إلى النماذج المدروسة، حيث لا نجد الكتابات إلا على بلاطة تعد جزءا من تجميعة أو لوحة فنية خزفية مدمجة ضمن تكسيات محراب جامع سوق الغزل سجلت عليها عبارة "عمل الأسطى".

في حين جاءت بعض البلاطات الخزفية الهولندية بدلا من الاستعمال الزخرفي للكتابات جاءت لتسجل فيها توقيعات الصناع والفنانين بالحروف اللاتينية، وهذا النوع من البلاطات نجده في تجميعات خزفية بسقيفة قصر مصطفى باشا سجل عليها إمضاء الفنان الرسام (Jean Van Maak)، وأحيانا يختصر اسمه في الأحرف التالية: (J.M) Ma(J.V.M).

وفي كل هذه النماذج نفذت بتقنية واحدة وهي التلوين(وهي الطريقة ذاتها الشائعة في زخرفة البلاطات الخزفية على اختلاف مصدرها تونسية كانت أو تركية أو أوربية، ولا تختلف عن بعضها البعض إلا من حيث اللغة أو الخط الذي كتبت به أو الألوان.

ثانيا/ أنواع الخطوط:

تشهد الزخارف الكتابية بعمائر الجزائر خلال العهد العثماني على التنوع الكبير في الخطوط العربية المستخدمة على غرار ما كان سائدا في مختلف أنحاء العالم الإسلامي، ولعل أهم الخطوط التي نجدها مطبقة على النماذج المدروسة نذكر: خط النسخ المغربي، وخط الثلث، والخط الكوفي المضفر، وخط الطغراء(أنظر الشكل رقم80).

1/ خط النسخ المغربي:

خط النسخ المغربي الذي كان يسمى بالخط القيرواني نسبة إلى مدينة القيروان التي ظهر فيها، وترجع أصوله إلى الخط الكوفي، وهو من الخطوط الأولى، حيث يعود أقدم أثر له إلى ما قبل سنة 300هـ/12 م، وانتشر بعد ذلك في كامل بلاد المغرب والأندلس، وقد تفرعت عنه خطوط جديدة منها الخط الأندلسي أو القرطبي، كما ظهر في السودان خط آخر سمي بالخط السوداني أو الخط التمبكتي، وبرز عنه أيضا الخط التونسي والخط الجزائري والخط الفاسي[1].

يتميز هذا الخط بحروفه العمودية مثل الألف واللام والطاء والظاء المنحنية، تعلوها في الغالب نقطة غليظة، وعملية الربط به بين الحروف سيئة تتداخل فيها أحيانا الحروف، وتتخذ فيه قفلات حروف الصاد والضاد والطاء والظاء شكلا اهليجيا، ولا يخط فيه سنينة الصاد والضاد في أول الكلمة أو وسطها، وتتخذ فيه نهايات بعض الحروف ( ) شكلا مبالغا فيه، وقلما توضع النقط على الحروف الأخيرة مثل الفاء والقاف والياء، والتاء المربوطة[2].

وقد استخدم هذا الخط في عدة أمثلة من مواد الدراسة، خاصة حيث نجده منفذ على الجص فيظهر استخدام الخط النسخي المغربي بتقنية الحفر بأنواعه في بعض النقوش الكتابية على شكل أشرطة تزين وتحيط بجدران غرف الطابق الأول بكل من دار الدايخة بنت الباي والدار رقم 26 نهج فلسطين بمدينة قسنطينة، وبالجزء السفلي من طاقية تجويفة محراب جامع سيدي الكتاني، وعلى

[1])- بن عبد القادر (محمد طاهر)، الخط العربي وآدابه، مكتبة الهلال، جدة، ط1 1939 6 117 6 118. انظر أيضا: لعرج (عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، ص68. الجبوري (يحي وهيب)، الخط والكتابة في الحضارة العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، 1994 8 1421-143. المكي (محمد طاهر بن عبدالقادر الكردي)، تاريخ الخط العربي وآدابه مكتبة الهلال، مصر، 1939/1358 3 11 1171-118. غنيمة (عبد الفتاح مصطفى)، موسوعة الفنون الإسلامية: مع البسملة بين التجويد والإبداع، روای للطباعة والإعلان، الإسكندرية، 1996 8 31. حمودة(محمود عباس)، المرجع السابق، ص116.

[2])- بن بلة (خيرة)، المرجع السابق، ص 393-394. أنظر أيضا: دحدوح(عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2: ص403.

واجهة محراب الجامع الجديد بمدينة الجزائر ومحراب جامع عين البيضاء بمعسكر، أما بالنسبة للبلاطات الخزفية فنجده منفذا على بلاطة خزفية تونسية الصنع بمحراب جامع سوق الغزل.

2/ الخط الكوفي المورق:

يعتبر من بين أهم الخطوط العربية التي شاع استخدامها على الفنون الإسلامية في شرق وغرب العالم الإسلامي ينسب الخط الكوفي عامة إلى مدينة الكوفة التي نشأ فيها وانتقل منها إلى جميع أنحاء العالم الإسلامي، وهو من الخطوط التي تتميز بالجفاف والقوة نجذه على عدة أنواع ومن بين أنواعه المستخدمة في العمارة بالجزائر خلال الفترة العثمانية نذكر الخط الكوفي المورق، الذي ظهر خلال الربع الأول من القرن 3هـ/ م وهو الذي تنتهي حروفه القائمة والمستقيمة بوريقات نباتية تشبه أوراق الأشجار، أو سيقان رفيعة تنتهي بمراوح نخيلية[1].

ظهر في حدود القرن الثاني للهجرة بمصر، ويعتبر الخط الفاطمي من أجمل ما وصلنا إلى هذا النوع[2]، كما يعد النوع الأكثر استعمالا من بين أنواع الخط الكوفي في الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني لعل من بين أمثلته ما نراه في بعض كتابات جامع سوق الغزل حيث كتبت به عبارات "العز لله" و"العافية الباقية"، وفي زاوية بن عبد الرحمن باش تارزي في عبارات "العافية النافية" بمدينة قسنطينة.

3/ الخط الكوفي الهندسي:

وهو الذي ترسم حروفه بطريقة هندسية بحتة، حيث تتسم حروفه بالاستقامة الشديدة وزواياه القائمة[3]) ولهذا النوع من الخطوط أشكالا هندسية متنوعة كالمستطيل والمثلث والدائرة والمثمن وغيرها، وهو يعرف أيضا بالكوفي المعماري كما يتخذ شكلا مربعا حيث يتألف من كلمات تنظم في أوضاع رأسية أو أفقية متداخلة ومتشابكة تتساوي في سمكها مع سمك الفراغات المتروكة بينهما تكون عباراته صعبة القراءة لشدة تداخل وتشابك حروفه، وهو من الخطوط التي لم تنتشر قبل القرن 6هـ/12م[4].

---

[1])- الجبوري (يحيى وهيب)- الخط العربي، المرجع السابق، ص 120-121.

[2])- حمودة(محمود عباس)- المرجع السابق، ص 83.

[3])- نفسه 86. انظر أيضا: الجبوري (يحيى وهيب): الخط العربي، المرجع السابق، ص121

[4])- غنيم(عبير صيري يوسف)، القيم الجمالية لمختارات من طراز الخط العربي في الفنون الإسلامية كمدخل للتذوق الفني، رسالة لنيل درجة الدكتوراه الفلسفة التربية الفنية، تخصص النقد والتذوق الفني، كلية التربية الفنية، قسم التذوق الفني، جامعة حلوان، 2008 1 1801.

ولهذا النوع أمثلة قليلة جدا على مواد الدراسة وربما لا نرى له إلا مثالا واحدا على مادة الخشب في باب زاوية بن عبدالرحمن باش تارزي بقسنطينة، الذي يضم حشوة عليها كتابة بالخط الكوفي الهندسي نصها: "بركة محمد" نفذت على مساحة مربعة اتخذت الكتابة نفس شكل المساحة المنفذة عليها.

4/ الخط الكوفي المضفر:

الكوفي المضفر أو المعقد أو المترابط وهو النوع الأكثر تطورا من الأنواع الأخرى، ظهر خلال القرن هـ/13م كخط رسمي تذكاري تسجل به وتنقش الكتابات على العمائر والتحف الفنية والمصاحف، بهدف تحقيق الثراء الفني والزخرفي للخط العربي في رسم الحروف العربية، وقد وصل به الخطاط إلى درجة يصعب فيها قراءة كلماته، وتمييز حروفه عن العناصر الزخرفية الأخرى[1] وقد تضفر حروف الكلمة الواحدة مثل "الـ" تضفر مع حروف كلمة أخرى تجاورها تسبقها أو تليها أو أكثر فينشا منها إطار جميل من التضفير المتناغم[2]) وهو الآخر قليل الاستعمال في الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني حيث نجد له أمثلة في أربع حشوات جصية تكررت فيها عبارة "الملك كله لله" تزين جدار القبلة بجامع سوق الغزل بالإضافة إلى عبارة أخرى لم نستطع قراءتها.

3/ خط الثلث:

يعتبر من أصعب الخطوط العربية، والخطاط الذي لا يجيده ويتقنه لا يعتبر خطاطا إلا إذا أتقنه وتمكن منه يرجع أصل خط الثلث إلى خط النسخ، فهو مشتق منه وقد أخذ تسميته نسبة إلى كون عرض القلم الذي يكتب به يساوي ثلث قلم الطومار المشتق منه، حيث يساوي سمك هذا الأخير 24 شعرة من شعر البرذون في حين يقدر سمك قلم الثلث ثمان شعرات[3].

ويرجع فضل ابتكار خط الثلث إلى أبي علي ابن مقلة المتوفى سنة 338هـ/4 5θ م حسب بعض الآراء، وهناك من يرى بأن ظهروه يرجع إلى ما قبل ذلك، وأنه من إبداع وابتكار الخطاط إبراهيم الشجري المتوفى سنة 200هـ/815-816م[4].

---

[1])- غنيم(عبير صبري يوسف)(المرجع السابق 6 1778. أنظر أيضا: حمودة(محمود عباس)) المرجع السابق، ص83.

[2])- الجبوري (يحيى وهيب)- الخط العربي، المرجع السابق، ص 121.

[3])- نفسه 135-394. أنظر أيضا: حمودة(محمود عباس)) المرجع السابق،ص90.

[4])- بن بلة (خيرة)، المرجع السابق، ص 398-399.

ويلاحظ على حروف الدال والراء والسين والعين والقاف والنون فيه الشكل المقوس والمائل والحجم الأكبر من خط النسخ، وهي مسترسلة بشكل جميل تتعدى مستوى السطر ثم تستدير لتعود إليه في النهاية، وتبدأ طوالع حرف الألف واللام والطاء والظاء والدال والزاي المفردة بسنة ينتهي طرفها إلى أسفل، كما أن نسب حروفه اكبر من نسب حروف خط النسخ[1].

ويتسم هذا الخط بتنوعه بين المرسل والمدمج. والمركب أو الثقيل حيث يجمع بين الخطوط المستقيمة واللينة وبين الضدين، ويظهر القيمة الجمالية لكل منهما بالإضافة إلى إيجاد قيمة جمالية نابعة منهما ومختلفة عنهما بسبب دمجهما ومزجهما مع بعضهما البعض، كما يتميز بالرصانة والاسترسال، حتى عرف بخط العامة والخاصة واستخدم كخط تدويني وتشكيلي وان كان استخدامه التشكيلي هو الأكثر استخداما وذلك لثرائه وقيمته الجمالية التي تضفي على العمل الفني جمالا لجمال الشكل والمضمون معا للخط[2].

استخدم خط الثلث بعمائر الجزائر خلال العهد العثماني على نطاق واسع، حيث نجده في أغلب الكتابات والنقوش على مختلف المواد الجصية والخشبية والرخامية والبلاطات الخزفية، فأما بالنسبة للجص فمن أمثلته نذكر كتابة بقصر أحمد باي سجلت فيها أسماء أهل الكهف بتقنية الفرسكو كما نفذ بالألوان المائية على هيئة شريط يحيط بجدران بيت الصلاة في الجامع الأخضر بمدينة قسنطينة.

أما بالنسبة للخشب فمن أمثلته الكتابة التي تزين بعض الأبواب مثل باب القهوجي بقصر أحمد باي، وباب زاوية بن عبد الرحمن باش تارزي بقسنطينة والجزء العلوي من باب المقدم من منبر الجامع الأخضر.

الرخام انتشر فيه استخدام هذا الخط أكثر من غيره من الخطوط، حيث نجده مستخدم في منبر جامع سيدي الكتاني، ومنبر جامع الجديد والإطار الرخامي المحفوظ بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر.

بينما البلاطات الخزفية تظهر أهم أمثلته ونماذجه على البلاطات الخزفية التركية الصنع الموجودة بضريح سيدي عبدالرحمن. ومتحف الباردو بمدينة الجزائر.

[1])- بن بلة (خيرة)، المرجع السابق3 398-399.

[2])- غنيم(عبير صيري يوسف)، المرجع السابق، ص189(190.

4/ خط الطغراء:

الطغراء أو الطرة أو الطغرى كتابة جميلة تعتبر ارقي ما وصلنا في فن رسم الكلمات وفن الزخرفة بالخطوط عند الأتراك العثمانيين خاصة وأرقى ما وصلنا من الصور الزخرفية للخط العربي عامة، وقد ارتبط ذكر هذا الخط باسم الشاعر أبي اسماعيل الحسين بن علي المعروف بالطغرائي المتوفى في سنة 515هـ/1121م، والطغرائي (بضم الطاء وسكون الغين وفتح الراء) من الكلمة التركية الاوغوزية بمعنى طابع الملك وتوقيعه ثم وقع عليها تحريفا فأصبحت الكلمة الطغرى، ويرى البعض أن أصل هذه الكلمة "تاتاري" يقصد بها اسم السلطان ولقبه، وهي تطلق على الطرة التي تكتب في بداية الكتب قبل البسملة بالقلم الغليظ، تحتوي في مضمونها اسم السلطان أو الملك ولقبه، ومن ثم اتخذت بعدا رسميا وصارت شارة سلطانية، توضع على الأوراق الرسمية والوثائق التي كانت تصدر عنهم في كافة الأمور المتعلقة بالسياسية والحكم وعلى عملاتهم وأختامهم[1].

وعلى حسب القلقشندي فإن هناك اختلاف بين الطرة والطغرى، فأما بالنسبة للطرة فهي ما كان يأتي في بداية المكاتبات والمراسلات ويحوي اسم السلطان ولقبه واسم المرسل إليه وشيء قليل من مضمون الكتاب، في حين الطغرى وإن سجل فيها اسم السلطان ولقبه إلا أنها ترسم بشكل مخصوص، وعن هذا الشكل برز وتولد خط جديد عرف بخط الطغراء الذي مزج فيه الخطاط بين الخط الديواني وخط الإجازة[2].

تعددت أراء الباحثين في أصل نشأة الطغراء فقد ذكر أن أصلها يرجع إلى طائر يسمى طغرى يشبه طيور الصيد كانت بعض القابل التركية قد اتخذته رمزا لها وفريق آخر يرى أن أصلها يرجع إلى خصلة شعر ذيل الحصان التي تعرف بالطوغ وهو الشعار الملكي عند الترك قديما والتي كانت تمنح للأمراء على الولاية والمنزلة والمكانة[3].

وقد كانت بداية ظهور خط الطغراء منذ عهد الدولة السلـ وقية ببغداد قبل أن ينتشر عند سلاجقة الروم ببلاد الأناضول والمماليك بمصر حيث وردت الطغراء في مكاتبات باسم السلطان

---

[1])- بن عبد القادر (محمد طاهر)، المرجع السابق، ص121-126. أنظر أيضا: الجبوري (يحيى وهيب)، المرجع السابق، ص 162. محمد(وليد سيد حسنين)، المرجع السابق، ص70،69. حمودة(محمود عباس)، المرجع السابق، ص117. 118.

[2])- الجبوري (يحيى وهيب). الخط العربي، المرجع السابق، ص 163. أنظر أيضا: البهنسي (عفيف): «فن الخط العربي»: عن كتاب: الفن العربي الإسلامي: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1997 31 81 72. دحدوح (عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 405.

[3])- محمد(وليد سيد حسنين)، المرجع السابق، ص171 72.

المملوكي الناصر حسن بن السلطان محمد بن قلاوون مؤرخة بسنة 52 هـ/1351م/ لينتقل بعد ذلك إلى العثمانيين، فعملوا على تطويره حتى أخذ صورته النهائية، ولعل أولى نماذجها كانت طغراء السلطان اورخان الغازي (1324-1362م)) وتضمنت اسم السلطان ووالده اورخان بن عثمان، ثم من بعدها طغراء السلطان مراد بن محمد خان(1421-1451م)[1].

وفي الجزائر دخل مع العثمانيين، ليظهر على النقوش الكتابية بعمائرها وإن كانت أمثلته قليلة جدا، حيث لا نرى في النماذج المدروسة غير نموذجين، نجدهما منفذين بطريقة الفريسكو على يمين ويسار أحد أبواب قصر احمد باي بقسنطينة.

[1])- الجبوري (يحيى وهيب) الخط العربي، المرجع السابق، ص 162. أنظر أيضا: آصلان آبا (اوقطاي)، المرجع السابق، ص 313. محمد عبد العزيز (مرزوق)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص 181. 182. عاطف منصور محمد (رمضان)، النقود الإسلامية و أهميتها في دراسة التاريخ والآثار والحضارة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1. 2008 8 0 410. 411. دحدوح (عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 405-406.

ثالثا/ اللغة:

تنوعت الكتابات الأثرية الزخرفية بالجزائر خاصة على العمائر إلى نوعين، نوع منها كتب باللغة العربية وهي النسبة الغالبة منها والأكثر استعمالا، حيث نجدها في أغلب العمائر والأمثلة، وهناك نوع آخر استعملت فيه اللغة العثمانية، وهي تمثل النسبة القليلة ولا نجدها في الغالب إلا في عمائر مدينة الجزائر وبالضبط في الكتابات التأسيسية وعلى زخارف الفريسكو بقصر احمد باي باللوحة الخاصة بمكة المكرمة، وأحيانا ما نجدها اللغتين مجتمعتين في الكتابة الواحدة، وهي تتوزع على العمائر كما يلي:

الكتابات الأثرية باللغة العربية	الكتابات الأثرية باللغة العثمانية	كتابات باللغة الأمازيغية
أولا الجص: محراب الجامع الجديد(الحنية والواجهة) / حنية محراب جامع سوق الغزل/ حنية محراب جامع سيدي الكتاني/ محراب جامع عين البيضاء(الحنية والواجهة)/ جامع سوق الغزل/ جدران دار الدايخة بنت الباي/ 5- 1 رقم 26 نهج فلسطين/ شمسيات قصر حسن باشا/ شمسيات قصر الباردو/ كتابات بالفريسكو في جدران قصر أحمد باي. **ثانيا الخشب:** منبر الجامع الجديد/ منبر الجامع الأخضر/ ساكف زاوية باش تارزي/ ثلاثة سواكف محفوظة بالمتحف الوطني سيرتا بقسنطينة/ ساكف الدار رقم 13 نهج سيدي نمديل بقسنطينة/ ساكف الدار رقم 01 نهج ثابت مختار بقسنطينة/باب القهوجي بقصر أحمد باي. **ثالثا/ الرخام:** إطار مدخل الجامع الجديد / إطار باب محفوظ بالمتحف الوطني للآثار	إفريز مدخل رخامي لثكنة بمدينة الجزائر مؤرخة سنة 1199هـ/1784-1785م محفوظ بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية	كتابة منفذة بطريقة الفريسكو بقصر أحمد باي

القديمة والفنون الإسلامية / منبر جامع السيدة/ منبر جامع سيدي الكتاني. **رابعا/ البلاطات الخزفية:** بلاطات خزفية تركية بضريح سيدي عبدالرحمن/ بلاطة تونسية بجامع سوق الغزل		

رابعا/ النصوص الكتابية:

لقد جاءت النصوص الكتابية بعمائر الجزائر خلال العصر العثماني ثرية ومتنوعة، سواء من حيث اللغة التي كتبت بها أو طبيعتها الزخرفية كانت أو تسجيلية تذكارية، أو من حيث أسلوبها الإنشائي، أو من حيث مضمون نصوصها.

1/ الآيات القرآنية:

تعد الآيات القرآنية من أحب أهم النصوص الكتابية التي سجلت على العمائر خاصة في العمائر الدينية كالمساجد والمدارس والزوايا والأضرحة إضافة إلى بعض المساكن، وهي تتنوع من معلم إلى آخر، إلا أن أهم آية قرآنية سجلت سواء على العمائر الدينية او السكنية هي آية الكرسي، التي تعتبر من الآيات القرآنية التي شاع تمثيلها في الزخارف العثمانية ومن التأثيرات العقائدية في الكتابات التسجيلية على المنازل والقصور، وهذا لما نسب إليها من وقاية من الشيطان ونصرة على الجان، وهي حصن من السحر والمس والعين، فقد ورد ذكرها في الأحاديث النبوية على أنها أفضل آيات القرآن الكريم وذكر على أن الله سبحانه وتعالى أنزلها وجعل ثوابا لقارئها عاجلا وآجلا[1].

ومما يروى بخصوص هذه الآية الكريمة أن الصحابي الجليل عبدالرحمن بن عوف كان إذا دخل بيته قرأ آية الكرسي في زواياه الأربعة وكأنه يبحث ويلتمس الحماية له ولمن في البيت من تلك الجهات[2]، وهي سيدة آي القرآن الكريم، تعدل ثلثه، ومن قرأها في أول الليل أو أول النهار لم يقربه شيطان، وهي تتضمن التوحيد، وصفات الله العلى[3].

وبالنظر إلى هذه المعاني والفوائد أقبل الفنان العثماني عل كتابتها في مبانيه الدينية والمدنية إضافة إلى آيات قرآنية أخرى تحث على الصلاة والصبر وغيرها، وهو ما نستشفه من خلال الجدول التالي:

---

[1])- ياسين (عبد الناصر)، الرمزية، المرجع السابق، ص256.

[2])- عبد الدايم (نادر محمود)، المرجع السابق، ص33.

[3])- ابن عطية (ابو محمد عبدالحق بن غالب) المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تحقيق عبدالسلام عبدالشافي محمد، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1 2001/1422 ج1 1 0 340.

	الآية القرآنية	رقم الآية والسورة	المعلم	الموضع	المادة
01	﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَمَنْ زُحْزِحَ عَنِ النَّارِ وَأُدْخِلَ الْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ﴾	الآية 185 سورة آل عمران	الجامع الجديد	حنية المحراب	الجص
02	﴿كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ لَهُ الْحُكْمُ﴾	الآية 88 سورة القصص	الجامع الجديد	واجهة المحراب	الجص
03	﴿قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ (1) اللَّهُ الصَّمَدُ (2) لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ (3) وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ (4)﴾	سورة الإخلاص	الجامع الجديد	واجهة المحراب	الجص
			دار 26نهج فلسطين	غرفة	الجص
04	﴿فِي بُيُوتٍ أَذِنَ اللَّهُ أَن تُرْفَعَ وَيُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ﴾	الآية 36 سورة النور	جامع سوق الغزل	حنية المحراب	الجص
05	﴿ فِي بُيُوتٍ أَذِنَ اللّهُ أَن تُرْفَعَ وَيُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ يُسَبِّحُ لَهُ فِيهَا بِالْغُدُوِّ وَالآصَالِ رِجَالٌ لاّ تُلْهِيهِمْ تِجَارَةٌ وَلاَ بَيْعٌ عَن ذِكْرِ اللّهِ﴾	الآية 36 – 3 سورة النور	زاوية باش تارزي	ساكف	الخشب
06	﴿وَأَقِمِ الصَّلاَةَ طَرَفَيِ النَّهَارِ وَزُلَفًا مِّنَ اللَّيْلِ إِنَّ الْحَسَنَاتِ يُذْهِبْنَ السَّيِّئَاتِ ذَلِكَ ذِكْرَى لِلذَّاكِرِينَ وَاصْبِرْ فَإِنَّ اللّهَ لاَ يُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ﴾	الآية 114–115 سورة هود	جامع سيدي الكتاني	حنية المحراب	الجص
0	﴿اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ	الآية 255 سورة البقرة (آية الكرسي)	جامع عين البيضاء بمعسكر	واجهة المحراب	الجص
			دار 26نهج فلسطين	غرفة	الجص

	حفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ﴾				
08	﴿ رِجَالٌ لا تُلْهِيهِمْ تِجَارَةٌ وَلا بَيْعٌ عَنْ ذِكْرِ اللَّهِ وَإِقَامِ الصَّلاةِ وَإِيتَاءِ الزَّكَاةِ يَخَافُونَ يَوْمًا تَتَقَلَّبُ فِيهِ الْقُلُوبُ وَالأَبْصَارُ لِيَجْزِيَهُمُ اللَّهُ أَحْسَنَ مَا عَمِلُوا وَيَزِيدَهُمْ مِنْ فَضْلِهِ وَاللَّهُ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾	الآية 3- 38 سورة النور	جامع عين البيضاء بمعسكر	حنية المحراب	الجص
0	﴿إِنَّ اللَّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ﴾	الآية 153 سورة البقرة	دار الدايخة	غرفة	الجص
10	﴿ وَقُل رَّبِّ أَنزِلْنِي مُنزَلا مُّبَارَكاً وَأَنتَ خَيْرُ الْمُنزِلِينَ﴾	الآية 2 المؤمنون	دار الدايخة	غرفة	الجص
11	﴿فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللَّهُ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾	الآية 13 سورة البقرة	دار الدايخة	غرفة	الجص
12	﴿إِنَّ اللَّهَ مَعَ الَّذِينَ اتَّقَوْا وَالَّذِينَ هُمْ مُحْسِنُونَ﴾	الآية 128 سورة النحل	دار الدايخة	غرفة	الجص
13	﴿إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعاً﴾	الآية 53 سورة الزمر	دار الدايخة	غرفة	الجص
14	﴿سَلَامٌ قَوْلًا مِّن رَّبٍّ رَّحِيمٍ﴾	الآية 58 سورة يس	الجامع الجديد	المنبر	الخشب
15	﴿إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُّبِينًا لِيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِن ذَنبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ﴾	الآية 1-2 سورة الفتح	المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية	إطار مدخل	الرخام

2/ العبارات الدينية:

تعددت الصيغ والعبارات الدينية التي تضمنتها النقوش والرسوم الكتابية الزخرفية بعمائر الجزائر خلال الفترة العثمانية، كالاستعاذة والبسملة التي غالبا ما تسبق الآيات القرآنية، وشهادة التوحيد، والصلاة والسلام على رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم، والأدعية وغيرها من النصوص التي نوردها في الجدول التالي:

	العبارات الدينية	المعلم	الموضع	المادة
01	أعوذ بالله من الشيطان الرجيم	الجامع الجديد	حنية المحراب	الجص
		الجامع الجديد	واجهة المحراب	الجص
		جامع عين البيضاء بمعسكر	واجهة المحراب	الجص
		دار الدايخة	جدار غرفة	الجص
		دار 26نهج فلسطين	جدار غرفة	الجص
		الدار رقم 13 نهج سيدي نمديل	ساكف	الخشب
02	بسم الله الرحمن الرحيم	الجامع الجديد	حنية المحراب	الجص
		جامع سوق الغزل	حنية المحراب	الجص
		جامع عين البيضاء بمعسكر	واجهة المحراب	الجص
		دار الدايخة	جدار غرفة	الجص
		الجامع الجديد	المنبر الخشبي	الخشب
		زاوية باش تارزي	ساكف	الخشب
		الدار رقم 13 نهج سيدي نمديل	ساكف	الخشب
		دار 26نهج فلسطين	جدار غرفة	الجص
		قصر أحمد باي	زخارف الفريسكو بأد الجدران	الجص
		محفوظ بمتحف سيرتا	ساكف	الخشب
		زاوية سيدي علي التلمساني	ساكف	الخشب
		الدار رقم 01 نهج ثابت مختار قسنطينة	ساكف	الخشب
		قصر أحمد باي	باب القهوجي	الخشب
		الجامع الجديد	منبر	الرخام

03	الحمد لله وحده	الجامع الجديد	واجهة المحراب	الجص
04	الحمد لله	الدار رقم 13 نهج سيدي نمديل بقسنطينة	ساكف	الخشب
		محفوظ بمتحف سيرتا	ساكف	الخشب
		الدار رقم 01 نهج ثابت مختار قسنطينة	ساكف	الخشب
05	صلى على سيدنا محمد	الجامع الجديد	واجهة المحراب	الجص
		دار الدايخة	جدار غرفة	الجص
		الدار رقم 13 نهج سيدي نمديل	ساكف	الخشب
06	صلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم	دار 26نهج فلسطين	جدار غرفة	الجص
0	صلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليما كثيرا دايما	محفوظ بمتحف سيرتا	ساكف1	الخشب
08	صلى الله عليه وسلم تسليما	محفوظ بمتحف سيرتا	ساكف1	الخشب
0	صلى الله على سيدنا محمد وسلم	زاوية سيدي علي التلمساني	ساكف	الخشب
10	وصلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه	زاوية باش تارزي	ساكف1	الخشب
11	لا إله إلا الله محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم الله	دار 26نهج فلسطين	جدار غرفة	الجص
12	صلى الله على سيدنا ومولانا محمد	الدار رقم 01 نهج ثابت مختار بقسنطينة	ساكف	الخشب
13	صلى الله عليه وسلم	الجامع الجديد	إطار المدخل الرئيسي	الرخام
14	لله الملك الدائم	الجامع الجديد	واجهة المحراب	الجص
15	لله العز القائم	الجامع الجديد	واجهة المحراب	الجص
16	لا اله إلا الله محمد رسول	الجامع الجديد	واجهة المحراب	الجص

	الله			
1	اشهد ان لا اله الا الله واشهد أن محمدا رسول الله	الجامع الأخضر	المنبر	الخشب
		الجامع الجديد	إطار المدخل الرئيسي	الرخام
		جامع سيدي الكتاني	منبر	الرخام
		ضريح سيدي عبدالرحمن	جدران الضريح	البلاطات الخزفية
		قصر أحمد باي	زخارف الفريسكو بأد الجدران	الجص
18	الأمر كله لله ولا حول ولا قوة إلا بالله	الجامع الجديد	واجهة المحراب	الجص
1	أيده الله آمين	جامع عين البيضاء	واجهة المحراب	الجص
20	العز لله	جامع سوق الغزل	جدار القبلة	الجص
		دار الدايخة	جدار غرفة	الجص
21	العافية النافية	جامع سوق الغزل	جدار القبلة	الجص
22	العافية الباقية	دار الدايخة	جدار غرفة	الجص
23	العافية	الدار رقم 13 نهج سيدي نمديل	ساكف	الخشب
24	أعزه الله	دار 26نهج فلسطين	جدار غرفة	الجص
25	يا رزاق يا فتاح	دار 26نهج فلسطين	جدار غرفة	الجص
26	وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت...الله...حسبي الله العظيم	دار 26نهج فلسطين	جدار غرفة	الجص
2	حسبي الله ونعم الوكيل ونعم النصير ولا حول ولا قوة إلا بالله	دار 26نهج فلسطين	جدار غرفة	الجص
28	توكلت على الله	الجامع الجديد	المنبر الخشبي	الخشب
2	رحمه الله	زاوية سيدي علي التلمساني	ساكف	الخشب

30	عز يدوم ونعمة...	الدار رقم 01 نهج ثابت مختار بقسنطينة	ساكف	الخشب
31	يا عالما بحالي عليك اتكالي	المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية	إطار مدخل	الرخام
32	وما توفيقي إلا بالله	الجامع الجديد	منبر	الرخام

الإستعاذة: ويقصد بها عبارة: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، ورد ذكرها في أربعة معالم مدروسة تتمثل في كل من الجامع الجديد، وجامع عين البيضاء بمعسكر، ودار الدايخة بنت الباي، والدار رقم 13 بنهج سيدي نمديل بمدينة قسنطينة، وفي هذه النماذج جاءت الإستعاذة تسبق البسملة، ويأتي ذكرها استجابة لتوجيهات شرعية[1]، حيث قال الله عز وجل في الآية رقم 98 من سورة النحل: {إِذَا قَرَأْتَ الْقُرْآنَ فَاسْتَعِذْ بِاللَّهِ مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ}.

البسملة: من العبارات والصيغ الدينية التي شاع استخدامها لما لها من مكانة ومنزلة خاصة عند المسلمين، فهي ذو فضلا عظيم وأجرا كثير ففيها كل خيرا وبركة، فقد روي عن الرسول صلى الله عليه وسلم: {أن كل ما في الوحي موجود في القرآن وكل ما في القرآن موجود في الفاتحة، وكل ما هو في الفاتحة يوجد في بسم الله الرحمن الرحيم}} فهي مستحبا ذكرها عند بداية كل عملا وأعطاها الله تعالى سلطان لم يعطه إلى غيرها من الكلمات ففيها طهارة وبها تحل الذبائح وبها يمنع الشيطان من دخول البيوت وبها نبدأ الطعام والشراب.

وهناك الكثير من الأحاديث النبوية التي تشير إلى فضل تجويد كتابة البسملة، فقد ذكر عن الرسول صلى الله عليه وسلم أنه قال: {من كتب بسم الله الرحمن الرحيم فلم يعورها كتب الله له ألف ألف حسنة ومحا عنه ألف ألف سيئة}: وقيل أيضا أنه من جودها تعظيما لله غفر له، كما أن من علمها لم يحترق بالنار وعن الرسول صلى الله عليه وسلم أنه قال: {من قرأ بسم الله الرحمن الرحيم كتب له بكل حرف أربعة آلاف حسنة، ومحا عنه أربعة آلاف سيئة، ورفع له أربعة آلاف درجة}: وذكر أن من كتبها متفرقة وحملت كان لها فضل كبير وهناك من قال أنها تصرف البلاء ومفتاح كل مطلبا[2].

[1])– دحدوح (عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 428.

[2])– ياسين (عبد الناصر)، الرمزية، المرجع السابق، ص254) 255.

ويرجع استفتاح النقوش والكتابات وسائر المكاتبات والمراسلات بالبسملة إلى توجيهات الرسول صلى الله عليه وسلم، حيث يروى عنه أنه قال: {كل أمر ذي بال لا يبدأ فيه ببسم الله الرحمن الرحيم فهو أقطع}، وأقطع يعني ناقص البركة[1].

وقد ظهرت البسملة في العمارة والفنون الإسلامية مبكرا، ولعل من بين أقدم الآثار التي وجدت فيها البسملة شاهد قبر عبد الرحمن بن خير (31هـ/651م)، وفي شاهد قبر عثر عليه في كربلاء يحمل تاريخ 64هـ/684م[2]، وفي الجزائر تظهر على شاهد قبر مؤرخ بسنة 126هـ/ 46 م الموجود بجامع سيدي عقبة ببسكرة، ثم انتشر استخدامها لنراها في أكثر من أثر خاصة شواهد القبور واللوحات التأسيسية والزخرفية، على غرار شواهد القبور الحمادية (3- 54هـ/1008-1152م) والزيانية (633-4 هـ/1236-1543م) والمرينية (66- 86هـ/ 126-1465م)- وفي العمائر مثل الجامع الكبير بقسنطينة (530هـ/1136م)، وفي كتابة مئذنة جامع ندرومة (بسنة 44هـ/ 105م) والجامع الكبير بالجزائر (4هـ/ 10م) والجامع الكبير بتلمسان (530هـ/1136م)، وجامع سيدي أبي الحسن (6هـ/ 12م) وجامع سيدي أبي مدين (3 هـ/ 133م)[3].

أما خلال الفترة العثمانية فهناك أمثلة عديدة لاستخدام البسملة في الزخرفة والكتابة، ولعل من بينها ما نراه في محراب الجامع الجديد، وجامع صفر، وساكف رخامي بالجامع الجديد، وضريح سيدي عبدالرحمن وجامع كتشاوة، وفي لوحات تأسيسية عديدة كما هو الحال في برج شرشال وجامع خير الدين باشا المحفوظة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر[4]، واللوحات التأسيسية لكل من جامع سوق الغزل والجامع الأخضر وجامع ومدرسة سيدي الكتاني.

شهادة التوحيد: جاءت عبارة شهادة التوحيد مكتملة (لا إله إلا الله محمد رسول الله) أو منقوصة في صيغة (لا إله إلا الله) في ستة نقوش كتابية زخرفية، تتوزع على كل من الجامع الجديد، وضريح سيدي عبدالرحمن، والجامع الأخضر، وجامع سيدي الكتاني) وقصر أحمد باي) وجامع عين

[1])- القلقشندي (أحمد بن علي)، المصدر السابق، ج6 211-212. أنظر أيضا: دحدوح (عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 2 4252.

[2])- حسن محمد نور (عبد النور)، المرجع السابق، ص89. أنظر أيضا: محمد حسام الدين اسماعيل (عبد الفتاح)، الكتابات العربية حتى القرن السادس الهجري، دار القاهرة، ط1 2002 5 604.

[3])- عبد الحق (معزوز) لخضر (درياس)، جامع الكتابات، المرجع السابق، ج1 2 0 23-50 0 64 2 2 0 14-515 18. أنظر أيضا: بورويبة (رشيد)، الكتابات الأثرية، المرجع السابق، ص57 59 363 565 171 77 83. دحدوح (عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 424-425. R.BOURUIBA, L'Art Religieux, op-cit, P57, 114, 116, 118, 121, 178, 179, 184.

[4])- MERCIER. E, Corpus des Inscriptions, op-cit, P51, 55-56, 169.

البيضاء بمعسكر، ويأتي ذكر الشهادة لما لها من أهمية في ديننا الحنيف، حيث يقول الرسول صلى الله عليه وسلم فيما رواه أبو داود والترمذي أن النبي صلى الله عليه وسلم قال: {كل خطبة ليس فيها تشهد فهي كاليد الجذماء، وعلى هذا الأساس كانت عبارة التشهد في الغالب ما تدرج في الخطب والمراسلات[1]: وهي تؤكد أن لا معبود بحق إلا الله كما تنفي العبادة عن جميع المخلوقات وتثبتها لله وحده لا شريك له، وتؤكد على أن محمدا رسول الله صلى الله عليه وسلم[2].

التصلية والتسليم: تعد التصلية والتسليم على الرسول صلى الله عليه وسلم من أبرز النصوص الدينية التي وردت في النقوش الكتابية الزخرفية على العمائر الجزائرية خلال الفترة العثمانية، فعلى حسب النماذج المدروسة نجدها ذكرت 11 مرة، وفي أكثر من معلم، وقد وردت بصيغ مختلفة أهمها: "صلى على سيدنا محمد"1 " صلى على سيدنا محمد"1 " صلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليما كثيرا دايما"" " صلى الله عليه وسلم تسليما"" " لا إله إلا الله محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم الله"" " وصلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه"" " صلى الله على سيدنا ومولانا محمد".

وقد أوجب الله سبحانه وتعالى على المسلمين الصلاة والسلام على النبي، مصداقا لقوله جل وعلى في الآية الكريمة رقم 56 من سورة الأحزاب: { إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا} وقد أكد الرسول صلى الله عليه وسلم على هذا في عدة أحاديث نبوية شريفة، نذكر منها ما روي عن ابن عباس رضي الله عنه أن النبي صلى الله عليه وسلم قال: {من صلى علي في كتاب لم تزل الصلاة جارية له ما دام اسمي في ذلك الكتاب}، وفي حديث روي أن النبي صلى الله عليه وسلم قال: {من صلى علي من أمتي كتبت له عشر حسنات ومحيت عنه عشر سيئات}، ومن خلال الآية الكريمة وهذه الأحاديث الشريفة وغيرها يظهر الجزاء العظيم لمن صلى على النبي صلى الله عليه وسلم، الأمر الذي جعل الفنان المسلم يهتم بها ويسجلها في مختلف الكتابات والنقوش الأثرية[3].

الحمدلة: تعد عبارة: "الحمد لله" من العبارات والصيغ التي يستحب الاستفتاح بها في المكاتبات والمراسلات، استنادا إلى قوله صلى الله عليه وسلم فيما رواه أبو هريرة رضي الله عنه أنه

---

[1])- القلقشندي (أحمد بن علي)، المصدر السابق، ج6 : "217. أنظر أيضا: دحدوح (عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 4262-427.

[2])- التويجري(محمد بن ابراهيم)، الأذكار والأدعية، دار أصداء المجتمع للنشر والتوزيع، السعودية، ط1- 2012 94.

[3])- القلقشندي (أحمد بن علي)، المصدر السابق، ج6 2 0 218-219. أنظر أيضا: حسن محمد نور (عبد النور)، المرجع السابق، ص90-91. دحدوح (عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 427-428.

قال: {كل أمر ذي بال لا يبدأ فيه بحمد الله فهو أجذم}[1]: والحمدلة هي دليلا واثبات على جميع محامد الله فهو المحمود على أفعاله وإنعامه، وهو المحمود على دينه وشرعه[2] وقد جاءت هذه العبارة في أربعة نماذج ضمن المعالم المدروسة، تتوزع على كل من محراب الجامع الجديد، والنقوش الجصية الجدارية بدار الدايخة والساكف الخشبي المحفوظ بالمتحف الوطني سيرتا بقسنطينة.

الأدعية: يعتبر الدعاء من أبرز الكتابات والنصوص الدينية التي تضمنتها الكتابات الأثرية الزخرفية بالعمائر المدروسة، حيث نجدها منفذة على الجص والخشب والرخام والبلاطات الخزفية، في المساجد والقصور والمساكن، ولعل من أهم تلك الكتابات نذكر عبارة: "أيده الله"، وعبارة "أعزه الله"" فضلا عن العبارات المتكررة المنقوشة على الجص مثل عبارة: "لله العز القائم" : ""لله الملك الدائم" التي نجدها منقوشة في واجهة محراب الجامع الجديد بمدينة الجزائر، وعبارة "العز لله" التي نجدها دار الدايخة بنت الباي بقسنطينة، وعبارة "العز والنصر" التي نجدها في منبر جامع سيدي الكتاني، وعبارة "العاقبة الباقية" التي نجدها في كل من جامع سوق الغزل و دار الدايخة بنت الباي، وعبارة "العافية النافية" بزاوية بن عبد الرحمن، وعبارة "الملك كله لله" التي نجدها بجامع سوق الغزل، وعبارة "بركة محمد" التي نجدها في باب بيت الصلاة بزاوية بن عبد الرحمن.

وقد كانت هذه العبارات مألوفة في الكتابات والنقوش الأثرية، حيث نقشت عبارة "عز نصره" على السكة الحفصية في عهد السلطان أبي العباس أحمد الثالث (948 - 949هـ/1542- 1543م)، وفي السكة العثمانية[3]، ونقشت عبارة "العزة لله" في جامع الكتبية الموحدي (541هـ/1146م) واستمرت في العهد الزياني (633-748 هـ/1236-1543م) بصيغ مختلفة مثل: "العز لله" و "العز القائم لله"، كما نقشت في بعض العمائر الزيانية عبارة "العاقبة الباقية"، ونقشت عبارة "بركة محمد" هي الأخرى في عدة عمائر بالمغرب الإسلامي ومن أمثلتها مسجد سيدي أبي مدين (ت 593 هـ/ 1133م) وهي مكتوبة بنفس الخط والمتمثل في الخط الكوفي الهندسي[4]، ويبدو أن الفنان بالجزائر خلال الفترة العثمانية تأثر بمثل هذه الكتابات وعمل على نقشها بعمائره على اختلاف طبيعتها الدينية والسكنية.

---

[1])- القلقشندي (أحمد بن علي)، المصدر السابق، ج6 ص215.

[2])- التويجري(محمد بن ابراهيم)، المرجع السابق، ص9.

[3])- رمضان (عاطف منصور محمد)، الكتابات غير القرآنية على النقود الإسلامية في المغرب والأندلس، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1 2002 5 2232-243.

[4])- عبد العزيز (لعرج)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص252- 262. أنظر أيضا: R.BOURUIBA, L'Art Religieux, op-cit, P207, 289.

ويرجع اهتمام الفنان المسلم بنقش وتسجيل الأدعية في أعماله الفنية إلى فضل الدعاء في ديننا الحنيف، حيث قال الله سبحانه وتعالى في الآية 186 من سورة البقرة: {وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ فَلْيَسْتَجِيبُوا لِي وَلْيُؤْمِنُوا بِي لَعَلَّهُمْ يَرْشُدُونَ}، وفي الآية رقم 60 من سورة غافر: {وَقَالَ رَبُّكُمُ ادْعُونِي أَسْتَجِبْ لَكُمْ إِنَّ الَّذِينَ يَسْتَكْبِرُونَ عَنْ عِبَادَتِي سَيَدْخُلُونَ جَهَنَّمَ دَاخِرِينَ}: وفي السنة النبوية المطهرة وردت عدة أحاديث نبوية شريفة في فضل الدعاء، ومما يروى في ذلك أن الرسول صلى الله عليه وسلم قال: [من لم يسأل الله يغضب عليه]، وقال أيضا: [ما من مسلم يدعو الله بدعوة ليس فيها إثم ولا قطيعة رحم إلا أعطاه الله بها إحدى ثلاث: إما أن تعجل له دعوته، وإما أن يدخرها له في الآخرة، وإما أن يصرف عنه من السوء مثلها، قالوا: إذا نكثر. قال: الله أكثر]: وقال أيضا: [إن ربكم تبارك وتعالى حيي كريم يستحي من عبده إذا رفع يديه إليه أن يردهما صفرا][1].

3/ الأسماء والألقاب:

أ/ الأسماء:

ظهرت الأسماء ضمن الكتابات الزخرفية بعمائر الجزائر خلال الفترة العثمانية، وهي تضم أسماء الله سبحانه وتعالى والرسول صلى الله عليه وسلم، وأسماء الصحابة رضوان الله عليهم وأسماء أهل الكهف فضلا عن أسماء بعض المؤسسين من العلماء والمشايخ والحرفيين والصناع.

اسم الجلالة والرسول: تعتبر كتابة لفظ الجلالة **الله** واسم النبي **محمد** صلى الله عليه وسلم من الأسماء التي شاع استخدامها في الفترة العثمانية، حيث كتبت وفق تركيب وترتيب خاص، يبدأ بكتابة لفظ الجلالة إما على اليمين من المحراب أو المثلثات الكروية أو المداخل ويقابلها في الجهة اليسرى اسم الرسول **محمد** صلى الله عليه وسلم، إذ تعتبر من التأثيرات العقائدية الصوفية التي شاعت في هذه الفترة، وهذا التسلسل وطريقة كتابة الأسماء ما هي إلا فكرة صوفية مفادها أن النبي صلى الله عليه وسلم يستمد نوره من الله عز وجل، وروح النبي هي التي تمد الرسل والأنبياء والأقطاب ذلك النور[2]، وفي الزخارف العمائرية المدروسة بمعالم الجزائر خلال العهد العثماني يظهر اسم الجلالة مقرونا باسم الرسول صلى الله عليه وسلم في أكثر من معلم، على بعض الأبواب الخشبية مثل باب زاوية باش تارزي، وعلى البلاطات الخزفية مثل اللوحات الخزفية التركية بضريح

[1])- الربعي (خالد بن سليمان)، من عجائب الدعاء، دار القاسم، الرياض، 2002/1423 : [7-8.

[2])- عبد الدايم (نادر محمود)، المرجع السابق، ص34.

سيدي عبدالرحمن، وقصر الباردو، وعلى الجص نجدها مرسومة بطريقة الفريسكو على يمين ويسار أحد أبواب قصر أحمد باي بقسنطينة.

أسماء الخلفاء الراشدين: تعتبر من الأسماء التي انتشرت في الفن الإسلامي خلال الفترة العثمانية لارتباطها بأفكار عقائدية صوفية، حيث استخدمها السنيون كنوع من الشعارات التي رفعوها لمواجهة المد الشيعي الصفوي، ورمزا من رموز الانتماء إلى أهل السنة[1].

ويقصد بالخلفاء الراشدين أبو بكر الصديق، وعمر بن الخطاب وعثمان بن عفان وعلي بن ابي طالب، وهي من الأسماء التي عرفت في الفن الإسلامي منذ فتراته الأولى، فقد كان ظهورها على السكة لأول مرة في بلاد المغرب بين عامي425-431هـ/1033-1039م في طرابلس، ثم انتشرت في غرب العالم الإسلامي وشرقه بداية من القرن 8هـ/14م ونقشت على نقود دول عديدة في ايران ومصر واليمن والمغرب والعثمانيين، كما انتشر نقش أسماء الخلفاء الراشدين في المشرق الإسلامي في العمارة والفنون[2].

وفي الجزائر خلال العهد العثماني نجد الفنان استخدم أسماء الخلفاء الراشدين في عدة نماذج من الزخارف العمائرية حيث نجدها على الجص منفذة بطريقة الرسم بالألوان في القبة المركزية بالجامع الجديد (1070هـ/1660م)، وعلى الخشب في زاوية بن عبد الرحمن وبالتحديد في إطار الباب الخشبي لبيت الصلاة بزاوية باش تارزي بقسنطينة، وعلى لوحات خزفية بضريح سيدي عبدالرحمن وقصر الباردو وهي من صناعة تركية.

أسماء الأشخاص: وردت عدة أسماء لمشايخ وعلماء وقادة وحرفيين وفنانين، وهي تتوزع على مواد مختلفة كالجص خاصة في الكتابات التسجيلية، والخشب في زخارف سواكف الأبواب بمدينة قسنطينة، وفي ما يلي نعرض أهم الأسماء التي وردت في النقوش المدروسة:

[1])- رمضان (عاطف منصور محمد)، النقود الإسلامية وأهميتها في دراسة التاريخ والآثار والحضارة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1 2008 8 0 293. أنظر أيضا: الدايم (عبدالعزيز محمود)، المرجع السابق، ص39.

[2])- رمضان (عاطف منصور محمد)، النقود الإسلامية، المرجع السابق، ص 291-294. أنظر أيضا: لعرج (عبد العزيز): جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص 260. دحدوح(عبدالقادر). المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2. ص431.

	الاسم	الوظيفة	المعلم	الموضع	المادة
01	الحاج حبيب	وكيل المسجد	الجامع الجديد	حنية المحراب	الجص
02	الحاج حبيب	وكيل المسجد	الجامع الجديد	واجهة المحراب	الجص
03	عمر بن قاسم	/	جامع سيدي الكتاني	حنية المحراب	الجص
04	المعلم احمد بن محمد بن حج احساين بن صار مشق التلمساني	المعلم(جصاص	جامع عين البيضاء	واجهة المحراب	الجص
05	محمد باي بن عثمان	باي	جامع عين البيضاء	قبة	الجص
06	إبراهيم بن السيد محمد كتذ ضالي	/	دار 26نهج فلسطين	جدار غرفة	الجص
0	"يمليخا" "دبرنوش" و "مليكسا" و"مرنوش"	أسماء أهل الكهف	دار 26نهج فلسطين	شمسيات وجدران غرفة	الجص
08	محمد بن علي	/	الجامع الجديد	المنبر الخشبي	الخشب
0	ابو العباس أحمد بن عباس بن الحاج علي بن جلول	/	محفوظ بمتحف سيرتا	ساكف	الخشب
10	سيدي محمد الشيخ القطب الرباني سيدي علي التلمساني	/	زاوية سيدي علي التلمساني	ساكف	الخشب
11	احمد بن السيد...	/	الدار رقم 01 نهج ثابت مختار بقسنطينة	ساكف	الخشب

ب/ الألقاب:

اللقب هو مخاطبة إنسان بنعت، منها ما ارتبط بالمدح المفرد الذي يتكون من كلمة أو لفظ واحد مثل الفاضل الشيخ العالم، أو ارتبط بصفات المدح المركبة وهو يتألف من أكثر من لفظ، مثل ولاي أمير المؤمنين، نصير الإسلام والمسلمين، وغيرها[1].

وهي تفيد في فهم الأنظمة السياسية للدولة واتجاهاتها السياسية، وتكشف للباحثين عن ميولات الحكام وما يسيطر عليهم من نزعات سياسية وعسكرية، كما أنها تلقي الضوء على جزء جديد من الأحداث التاريخية، حيث استمر تنظيم الألقاب في الدولة العثمانية تبعا لما كان سائدا من قبل في لا تختلف عما ساد في عهد الدولة العباسية والفاطمية والأيوبية، فقد كانت الألقاب العثمانية امتدادا لها[2].

كما تقسم الألقاب إلى ألقاب تشريفية أو فخرية وأخرى وظيفية، وقد عرفت الألقاب الفخرية منذ الفترات الإسلامية الأولى كلقب الخليفة، الذي أطلق في أول الأمر على أبو بكر الصديق رضي الله عنه لما خلف الرسول صلى الله عليه وسلم في رعاية شؤون المسلمين الدينية، ثم أطلق لقب أمير المؤمنين على الخليفة عمر بن الخطاب، وكان أول من تلقب به في الإسلام لما شهد عهده من فتوحات إسلامية كبيرة، ثم ظهر لقب الإمام الذي أطلق على الخليفة علي بن أبي طالب رضي الله عنه، وهو مستمد من إمامة المسلمين في الصلاة، لتتطور الألقاب في العصر العباسي ويصبح لها شأن كبير لتعتبر أحد مظاهر الترف التي تنعم بها الخلفاء العباسيون، واستمر الأمر خلال العهود اللاحقة لتصبح أكثر تنوعا[3].

وخلال العهد العثماني ومن خلال النقوش الزخرفية بعمائر الجزائر دون الحديث عن الكتابات التأسيسية المسجلة على لوحات تأسيسية فإنه وردت عدة ألقاب نجملها في ما يلي:

الشيخ: من مشتقاته شيوخ وأشياخ ومشايخ ومعناه في اللغة الطاعن في السن الذي يستلزم احترامه وتوقيره، وربما معتد به من يجب توقيره كما يوقر الشيخ، وكان يطلق على الكبار في السن وكلذلك العلماء والفقهاء، حيث استخدم اللقب بمعنيين كأحد الأسماء الوظيفية أو كلقب فخري، وقد

[1])- داوود(مايسة محمود)، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر الهجري (ق7-18م)، مكتبة النهضة المصرية، ط1 1991 .

[2])- عرفة(إيمان محمود). النقوش الكتابي على النقود والمعادن في العهد العثماني منذ بداية القرن العاشر هجري/السادس عشر ميلادي إلى نهاية القرن 12هـ/18م، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2010) 120.

[3])- داوود(مايسة محمود)، المرجع السابق، ص195-198.

أضيف اللقب إلى كلمات أخرى حتى تصبح بذلك ألقابا مركبة: وقد عرف هذا اللقب في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري/القرن العاشر ميلادي، ونعت به كبار العلماء والقضاة، ولزيادة تعظيم صاحبه يقال: شيخ شيوخ الإسلام، او شيخ مشايخ الإسلام[1].

وعند الصوفية يقصد بالشيخ ذلك الإنسان الكامل في علوم الشريعة والطريقة والحقيقة البالغ إلى حد التكميل فيها لعلمه بآفات النفوس وأمراضها وأدوائها ومعرفته بدوائها وقدرته على شفائها والقيام بهداها[2] وعند العثمانيين كان يطلق على شيوخ الطرق الصوفية وشيوخ القبائل[3]، وفي الجزائر تلقب به العلماء والمدرسون وشيوخ القبائل، وفي النقوش الكتابية التي نجدها في النماذج المدروسة نجد هذا اللقب أطلق على شيخ زاوية وهو الشيخ محمد علي التلمساني مؤسس الزاوية التي تحمل اسمه بقسنطينة.

السيد: السيد في اللغة الملك أو الزعيم، وقد أطلق على الأجلاء من الرجال والمنتسبين إلى آل البيت وبعض الولاة والوزراء، وهو من الألقاب السلطانية حيث يقال السلطان السيد الأجل، وقد أطلق كلقب عام على ذوي النفوذ والمراتب العليا[4]

وعند العامة من الناس يعرف هذا اللقب بـ"سيدي" بدلا من السيد، وهو ما يظهر في وفي النقوش الكتابية بالمعالم المدروسة على النقوش والرسوم الكتابية الزخرفية نجد هذا اللقب ورد على نقوش دار رقم 26 نهج فلسطين والذي نقش فيه اسم صاحب الدار وهو إبراهيم بن السيد محمد(...).

المعظم: لغة من العظم بكسر العين وهو خلاف الصغر يقال الرجل تكبر كتعظم، وهو اسم مفعول ويعني أيضا الجلالة، مأخوذ من العظمة بمعنى الكبرياء، يعتبر من الألقاب الفخرية يأتي عادة صفة تتبع ألقابا أخرى، مثل السلطان المعظم أو الأعظم، ويراد به سعة النفوذ والغلبة. استعمل

---

[1])- القلقشندي (أحمد بن علي)، المصدر السابق، ج3 15. أنظر أيضا: شحاتة (عزة علي عبدالحميد)، المرجع السابق، ص377.

[2])- أحمد بن علي (القلقشندي)، المصدر السابق، ج3 17. أنظر أيضا: مصطفى محسن (بركات)، دراسة للخط والألقاب، المرجع السابق، ص 509. شبل إبراهيم (عبيد)، الكتابات الأثرية على المعادن في العصرين التيموري والصفوي، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ط1. 2002 2 0 68.

[3])- M.DJINGUIZ, op-cit, P247.

[4])- القلقشندي (أحمد بن علي)، المصدر السابق، ج6 2 0 15. أنظر أيضا: شحاتة (عزة علي عبدالحميد)، المرجع السابق، ص376. دحدوح(عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 . مرابط (ليلى)، الكتابات الشاهدية الزيانية القرن 8-10هـ/14-16م مجموعة متحف تلمسان دراسة أثرية تحليلية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية، قسم الآثار، جامعة الجزائر، 2001-2002 307.

كلقب للملوك في العهد العثماني أضيف إلى لقب السلاطين مثل السلطان سليمان القانوني بصيغة "الخاقان المعظم"، كما أضيف إلى لقب الوزير مثل الوزير المعظم وقد تلقب به علي باشا بمصر[1]: وقد ورد هذا اللقب على نقش ساكف باب دار بقسنطينة تنسب إلى شخصية من أسرة بن جلول وهي أسرة كان فيهم القضاة والعلماء.

القطب: تجمع قطب على أقطاب وقطوب، والقطب هو من الألقاب الصوفية وأهل الصلاح، وفي اللغة كوكب بين الجدي والفرقدين يدور عليه الفلك، وقد أطلق على سيد القوم الذي يدور عليه مدارهم، ومن هنا عبروا عن مدار الأولياء باللقب[2] 2 0في الزخارف الكتابية المدروسة أطلق هذا اللقب على الشيخ سيدي محمد علي التلمساني مؤسس الزاوية التي تحمل اسمه بقسنطينة.

المجاهد: استمد اللقب من تعاليم الدين الإسلامي كما بينها القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، فقد ذكر الجهاد والمجاهدون في آيات قرآنية كثيرة، والجهاد هو أرفع أنواع العبادة في سبيل الله، شاع هذا اللقب بكثرة ضمن ألقاب الأيوبيين والزنكيين وذلك إثر النهضة السنية التي قادها نوردين وصلاح الدين للتصدي للصليبيين في العصر الأيوبي، وفي العصر المملوكي اطلق على السلاطين ثم أصبح يطلق على صغار الأمراء كما استخدمه العسكريون بعد إضافة ياء النسبة له، فيقال المجاهدي وظل هذا اللقب يستخدم حتى العصر العثماني[3]، وفي النماذج المدروسة ورد هذا اللقب في كتابة تأسيسية بمحراب الجامع الجديد، مقرونة باسم الحاج حبيب.

مولانا: يطلق على السلاطين والأمراء وكبار رجال الدولة من القضاة، وفي الغالب يرافق ألقاب السلاطين في أولها، فيقال مولانا السلطان، أو ألقاب الأمراء، ويقال مولانا الموقر الأشرف العالي، كما أطلق على القضاء فيقال مولانا القاضي، أو مولانا قاضي القضاة[4]، وأحيانا يطلق على المشايخ والعلماء وشيوخ الطرق الصوفية، وفي النقوش الكتابية المدروسة يظهر هذا اللقب على نقش

[1])- القلقشندي (أحمد بن علي)، المصدر السابق، ج6 2 0 29. أنظر أيضا: بركات (مصطفى)، المرجع السابق، ص 858 380. دحدوح(عبدالقادر)، المرجع السابق، ص440-441.

[2])- القلقشندي (أحمد بن علي)، المصدر السابق، ج6 2 0 24. أنظر أيضا: مصطفى (بركات)، الألقاب والوظائف، المرجع السابق، ص 219. شبل إبراهيم (عبيد)، المرجع السابق، ص 73. دحدوح(عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 442.

[3])- القلقشندي (أحمد بن علي)، المصدر السابق، ج6 2 0 26. أنظر أيضا: شحاتة (عزة علي عبدالحميد)، المرجع السابق، ص 382. داوود(مايسة محمود)، المرجع السابق، ص203.

[4])- العمرو(محمد خلف الشواهين)، النقوش الكتابية على العمائر الباقية في شرق الأردن من العصر الأيوبي إلى العصر العثماني، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة، ص298.

ساكف باب دار بقسنطينة تنسب إلى شخصية من أسرة بن جلول وهي أسرة كان فيهم القضاة والعلماء.

وفي ما يلي نورد أهم الألقاب التي وردت على النقوش والرسوم الزخرفية بعمائر الجزائر خلال العهد العثماني وتوزعها على المعالم والمواد:

	اللقب	صاحب اللقب	المعلم	الموضع	المادة
01	المجاهد	الحاج حبيب	الجامع الجديد	واجهة المحراب	الجص
02	خليفة السلطان السيد	الباي محمد باي بن عثمان	جامع عين البيضاء	قبة	الجص
03	السيد	إبراهيم بن السيد محمد كتذ ضالي	دار 26نهج فلسطين	جدار غرفة	الجص
04	المعظم الأرفع الأمجد مولانا ... السيد ... المعظم الأجل السيد	ابو العباس أحمد بن عباس بن الحاج علي بن جلول	محفوظ بمتحف سيرتا	ساكف1	الخشب
05	سيدي ... الشيخ القطب الرباني سيدي	محمد علي التلمساني	زاوية سيدي علي التلمساني	ساكف	الخشب

4/ الحكم والقصائد الشعرية:

تضمنت النقوش والزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني على عدة أبيات من قصائد شعرية يأتي في مقدمتها أبيات من قصيدة البردة، أو البرأة ومعناها الشفاء، وتعرف أيضا بالكواكب الدرية في مدح خير البرية، أو قصيدة الشدائد زعم أنها تفرج الشدائد وتيسر كل أمر عسير وأن كل بيت من أبياتها فائدة، وبعضها تقرأ فتحمي قارئها من الفقر وبعضها تحمي صاحبها من الطاعون، تعتبر من أشهر القصائد التي نظمت في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، كتبها الإمام شرف الدين ابو عبد الله محمد بن حماد بن محسن بن عبد الله بن صنهاج بن هلال الصنهاجي المعروف بالبوصيري، المولود بالمغرب في يوم الثلاثاء أول شهر شوال سنة 608هـ/7 مارس

1211م، وكانت وفاته فيما بين سنوات 694-696هـ/1294-1296- وهي من أجمل وأفضل وأعجب ما قيل في مدح خير خلق الله محمد صلى الله وسلم[1].

وقد عرفت بالبرأة لأن البوصيري ابرأه الله من مرض الشلل الذي كان أصابه، حيث روى أنه رأى الرسول صلى الله عليه وسلم في منامه بعد إنشاده إياها، وقال أن الرسول صلى الله عليه وسلم قد ألبسه بردته كما فعل مع كعب بن زهير، وعندما استيقظ في الصباح شفي من مرضه لما جاء فيها من صدق الإيمان وحسن الرجاء وخالص التضرع وإلحاح الدعاء وصدق البناء للرسول صلى الله عليه وسلم، وقد عرفت القصيدة انتشارا واسعا في مجالس العبادة وحلقات الذكر والدعاء لاسيما المتصوفة منهم فقد اهتموا بحفظها وعملوا على تدوينها وتجويد كتابتها، واقبل آخرون على شرحها وتدريسها، واتخذت كإحدى وسائل التقرب إلى الله ورسوله، ووصل بهم الأمر إلى درجة المبالغة والغلو، وارتبطت في بعض الأحيان بالقصص والخيال، لهذا نجد في يومنا هذا بعض العلماء قد أعابوا هذه القصيدة وما ارتبط بها وما تحتويه بعض الأبيات الشعرية من غلو في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم.

استخدمت بكثرة خلال العهد العثماني في تزيين وزخرفة المساجد والمساكن، متأثرين بفكرة عقائدية تنسب إليها حيث ارتبطت بجلب المنفعة ومنع الأذى ومن المعالم الأثرية التي كتبت بها نذكر المسجد النبوي الشريف بالمدينة المنورة، وبمصر نذكر جامع سيدي عقبة بن عامر (1066هـ/1655م)، جامع الشيخ مطهر (1158هـ/1745م)، ومنزل السحيمي (1058-1211هـ/1648-1796م)، ومنزل الأمير على كتخذا المعروف بمنزل الربعمائة (1190هـ/1779م)[2].

أما في الجزائر خلال العهد العثماني فنجد نصوص البردة في عدة نماذج على الجص والبلاطات الخزفية، أهمها الشريط الزخرفي المنفذ بطريقة الفريسكو بالجامع الأخضر، والشريط الزخرفي المنقوش على الجص بمقبرة سيدي الكتاني، ودار رقم 26 نهج فلسطين بمدينة قسنطينة وعلى البلاطات الخزفية التركية بضريح سيدي عبدالرحمن بمدينة الجزائر.

وإلى جانب البردة وردت نصوص شعرية وحكم في نقوش بعض سواكف الأبواب بمدينة قسنطينة وكوابيل سلالم دار عزيزة بمدينة الجزائر، والبلاطات الخزفية بضريح سيدي عبدالرحمن، وفي ما يلي نعرض تلك النصوص الأبيات التي وردت على النقوش والزخارف المدروسة:

[1])- بدر (بدر عبد العزيز محمد)- المرجع السابق، ص 7-8.

[2])- بدر عبد العزيز محمد (بدر)، المرجع السابق، ص63-67 107-116 130. انظر أيضا: عبد الدايم (نادر محمود): المرجع السابق، ص29) 30 31. دحدوح (عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 407.

	الآية القرآنية	المعلم	الموضع	المادة
01	وألطف بعبد في الدارين إن له صبرا متى تدعه الأهوال ينهزم	الجامع الجديد	واجهة المحراب	الجص
02	يا رب واجعل رجائي غير منعكس لديك واجعل حسابي غير منخرم	الجامع الجديد	واجهة المحراب	الجص
03	ان تلقه الأسد في أجامها تجم	دار الدايخة	غرفة	الجص
04	كتب السعد على أبوابها...	الدار رقم 13 نهج سيدي نمديل	ساكف	الخشب
05	هذه الدار تبهرجت وتجلت وأضاءت نزهة للناظرين كتب السعد على أبوابها فادخلوها بسلام آمنين	محفوظ بمتحف سيرتا	ساكف 1	الخشب
06	هاذه الدار أضاءت بهجة كتب السعد على أبوابها وتجلت فرحا للناظرين ادخلوها بسلام آمنين	محفوظ بمتحف سيرتا	ساكف 2	الخشب
0	هاذه الدار أضاءت بهجة كتب السعد على أبوابها أدخلوها بسلام آمنين	الدار رقم 01 نهج ثابت مختار بقسنطينة	ساكف	الخشب
08	لمالكه السعادة والسلامة وطول العمر ما سجعت حمامة(حماية) وعز لا يخالطه هوان وأفراح الى يوم القيامة	قصر أحمد باي	باب القهوجي	الخشب
0	بشرى لنا معشر الإسلام إن لنا/ من العناية ركنا غير منهدم. لما دعا دعينا لنصرته/ بأكرم الرسل كنا أكرم الأمم	الجامع الجديد	إطار المدخل الرئيسي	الرخام
10	ومن تكن برسول الله نصرته الله حافظه من كل منتقم	المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون	إطار مدخل	الرخام

		الاسلامية		
11	بنى منبرا بالعز والنصر صالح له سبل الخيرات تاريخه رشد	جامع سيدي الكتاني	منبر	الرخام
12	الدنيا كلها غرور كل نعيم دون الجنة فانية. من يكن في خدمة الله يجعل الله الأشياء في خدمته. أمن تذكر جيران بذي سلم مزجت دمعا جرى من مقلة بدم. نعم سرى طيف من اهوى فارقني والحب يعترض اللذات بالألم. لولا الهوى لم ترق دمعا على طلل ولا أرقت لذكر البان والعلم. أيحسب الصب أن الحب منكتم ما بين منسجم منه ومضطرم.	ضريح سيدي عبدالرحمن	الجدران	البلاطات الخزفية
13	لا كرم أعز من التقوى لا شرف أعلى من الإسلام	ضريح سيدي عبدالرحمن	الضريح	البلاطات الخزفية
14	لا تحزن على كل مفقود وذاكر المعبود موجود.	ضريح سيدي عبدالرحمن	الضريح	البلاطات الخزفية

خامسا/ تأريخ الكتابات:

تعد الكتابات الزخرفية المؤرخة بعمائر الجزائر خلال العهد العثماني قليلة، وإن كانت فهي تجمع بين الكتابة الزخرفية والكتابة التأسيسية، إذ لم يفرد لها الفنان لوحة تأسيسية كما هو شائع في الكثير من المعالم، وهي تتسم بتنوع سواء من حيث طريقة التأريخ المسجلة بالأرقام أو الأحرف، بالسنوات أو الأشهر بالأيام، أو من دونها، أو مسجلة بطريقة الحساب بالجمل، فأما بالنسبة للكتابات المسجلة بالأرقام فنجدها في كل من:

- محراب الجامع الجديد
- محراب جامع سيدي الكتاني
- ساكف زاوية باش تارزي
- دار رقم 26 نهج فلسطين بمدينة قسنطينة
- ساكف محفوظ بمتحف سيرتا
- ساكف الدار رقم 01 نهج ثابت مختار بمدينة قسنطينة
- إطار مدخل بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفن الإسلامية

أما الكتابات المؤرخة بالأحرف فهي قليلة مقارنة بالمؤرخة بالأرقام، حيث نجدها في ثلاثة نماذج تتمثل في:

- ساكف زاوية سيدي علي التلمساني
- منبر جامع سيدي الكتاني
- محراب جامع عين البيضاء بمعسكر

في حين الكتابات الأثرية المؤرخة بالأحرف الأبجدية فلا نجدها في الأمثلة المدروسة إلا في منبر جامع سيدي الكتاني تاريخه والمؤرخ بعبارة (رشد).

أما بخصوص التاريخ فهو مثلما أشرنا محدد أحيانا بالسنة فقط وهو الأمر الذي نجده في كل من:

- محراب الجامع الجديد
- محراب جامع سيدي الكتاني
- دار 26 نهج فلسطين بمدينة قسنطينة
- ساكف زاوية باش تارزي

- ساكف زاوية سيدي علي التلمساني
- ساكف الدار رقم 01 نهج ثابت مختار بمدينة قسنطينة
- إطار مدخل بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفن الإسلامية
- منبر جامع سيدي الكتاني.

ومنها ما هو محدد باليوم والشهر والسنة، ويتعلق الأمر بكل من:

- محراب جامع عين البيضاء بمعسكر
- ساكف محفوظ بمتحف سيرتا

الفصل الرابع
العناصر الزخرفية المعمارية والتحف المنقولة والمناظر الطبيعية

أولا/ العناصر الزخرفية المعمارية:

تعتبر الزخارف العمائرية من الموضوعات والعناصر الزخرفية التي انتشرت في الفنون والصناعات بوجه عام، وعبر كل الفترات التاريخية، وفي مختلف الحضارات، والغرض منها كان زخرفيا أكثر منه تسجيليا.

وقد تنوعت هذه الزخارف لتشمل العمائر بما فيها من مدن وقصور وقلاع وأبراج وحصون وأسوار، ومساجد وأضرحة ومساكن، والوحدات والعناصر الزخرفية، كالمآذن والجسور والقناطر، والعقود والقباب والأعمدة والشرفات، وغيرها.

وقد وجدت بعض هذه العناصر ممثلة على مواد مختلفة وفي نماذج عديدة ومتنوعة، حيث نجدها على الجص بنوعيه المحفور أو الملون بطريقة الفريسكو، وعلى الخشب خاصة في السقوف المنفذة بطريقة التلوين، وفي البلاطات الخزفية على اختلاف طبيعتها ومصادرها، تونسية أو تركية أو أوربية، أحيانا تكون في شكل مناظر تنفذ على بلاطات مفردة، أو قد تكون منفذة على لوحات خزفية مكونة من عدة بلاطات خزفية يختلف عدد بلاطاتها من لوحة إلى أخرى.

1/ العمائر:

ارتبطت الزخارف العمائرية على مواد الدراسة بمادة الجص والبلاطات الخزفية الأوربية والتونسية، فأما بالنسبة للزخارف الجصية فهي منفذة بتقنية الفريسكو بقصر أحمد باي، على معظم جدران الأروقة المطلة على كل من حديقة النخيل والبرتقال والحوض، والغرفة الشمالية الشرقية من الطابق العلوي المطل على حديقة البرتقال، حيث تنوعت واختلفت بين عمارة دينية ومدنية وعسكرية، نجد الفنان رسم القلاع والأبراج والمساجد والأضرحة والقصور، وعمل على تحديد بعضها بكتابات توضيحية، رافقتها في غالبية الأحيان المناظر الطبيعية أو المدن، وعمل على تحديد إطارها الخارجي بأن أحاطها في الغالب بسور بالإضافة، إلى تزويدها بعدد من المدافع على امتداد السور الذي يحيط بها، أو بالأجزاء العليا من الأسطح للأبراج والحصون.

كما رسم بعضا منها من أعلى وفق منظور عين الطائر، مثلما هو عليه الحال في رسومات الحرم المكي أو المدينة المنورة، أو القلعة بالقاهرة أو وغيرها من المدن، فجاءت أكثر دقة، وأظهر لنا تخطيطها الداخلي.

أ/ العمائر الدينية:

من بين المعالم الدينية التي رسمها نجد المسجد الحرام والمسجد النبوي الشريف بالمدينة المنورة، ومسجد حسن(حسان) والحسين بالقاهرة، بالإضافة إلى جوامع مدينة قسنطينة (الصورة رقم 41 42 43 44)، وان كانت الجدارية التي خصصت لمدينة قسنطينة قد تعرضت للتلف ولم يبق منها شيء غير الصورة التي لا زالت محفوظة في الأرشيف.

ب/ المباني العسكرية:

تحتوي زخارف الفريسكو الموجودة بجدران قصر أحمد باي العديد من المنشآت العسكرية، فهي متعددة ومتنوعة، منها الأسوار والأبراج والقلاع والحصون، فأما بالنسبة إلى الأسوار فهي تحيط بالمدن والقلاع والأبراج، وهي جزء أساسي منها، لهذا لم يغفلها الرسام، حيث ظهرت مزدوجة تنتهي بعنصر الشرافات، وزوت بفتحات معقودة تبرز منها المدفعيات، لاسيما في أسوار المدن التي تشرف على البحار والأنهار.

أما الأبراج فقد تميزت باتساعها من أسفل تستدق كلما اتجهنا إلى الأعلى، اي قطر قاعدتها أكبر من قمتها، وذلك لزيادة متانتها وإعطائها قوة إضافية( )، ومن هذه الأبراج نشير إلى برج المنار بمدينة الجزائر، حيث ظهر من ثلاثة طوابق، الجزء السفلي منه يحتوي على فتحة المدخل، وهو عبارة عن عقد دائري تعلوه بائكة ثلاثية العقود، أما الطابق الثاني والثالث فكل منهما مصمت ينتهي كل منهما بعنصر الشرافات، والبرج تعلوه قبة يتوجها سفود به راية كبيرة كتب عليها "برج المنار، بالإضافة إلى الأبراج الدفاعية التي رسمت خارج أسوار المدينة، وهي بمثابة أبراج أمامية تزيد من تحصين المدن والقلاع، وقد تعددت أشكالها، منها الدائرية والمربعة والمستطيلة والمثمنة، ينتهي بعضها بجوسق مفتوح غطي بقبة، أو ينتهي بشرافات مسننة.

بينما القلاع رسمت في الغالب فوق جبل أو ربوة أو على ساحل البحر مهمتها مراقبة الأعداء، وحماية المدينة من الاعتداءات الخارجية، زودت في الغالب بسور يحيط بها، ودعمت بمجموعة من الأبراج، يسكنها في الغالب الجند والعسكر( )، وقد أمدتنا الرسومات بصور مختلفة لتخطيط القلاع منها النصف الدائرية، إذ يعتبر هذا النوع من التخطيط أصلح الأشكال الدفاعية،

)- أحمد (علي محمد) قلاع وحصون وأسوار وبوابات المدن الأثرية الإسلامية في الهند الدار المصرية اللبنانية) ط القاهرة، 009 ص 9 .

)- الباشا(حسن)، مدخل إلى الآثار الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، 996 ص 4 . انظر أيضا: عبد الرحيم (إبراهيم)، تاريخ الفن في العصور الإسلامية العمارة وزخارفها، مكتبة عالم الفكر، ط 0 .

فهي تشبه الجيش وهو في وضع دفاعي، بحيث يمتص هجوم الأعداء ويوزعه على الجوانب، إلى جانب ذلك نجد التخطيط المربع والمستطيل، وهذا ا يعني مطابقتها للواقع، حيث اهتم الفنان برسم شرافاتها وقبابها التي تعلوها، وأبرز أبوابها التي رسمت كبيرة تتصدر القلاع، كما زودها بالمدفعيات لاسيما القلاع التي تطل على البحار والأنهار، كقلعة مدينة الجزائر ومدينة تونس، ومدينة جدة، ومدينة الإسكندرية والقاهرة، ومن بين القلاع التي تتكرر في أكثر من موضع نذكر قلعة صلاح الدين بالقاهرة وقلعة الإسكندرية (الصورة رقم 41، الشكل رقم12)، حيث اهتم بإبراز عناصرهما ووحداتهما المعمارية، واهتم بشكلهما الخارجي، فقلعة القاهرة رسمها فوق تل يبرز على ارتفاع شاهق تتصدر مدينة القاهرة، يحيطها سور حجري دائري ينتهي بشرافات، تتخلله أبراج ذات جوسق مفتوح مغطى بقبة، والقلعة يتصدرها مدخل رئيسي معقود، وهو مدخل يرتفع عن سمت السور تكتنفه شجرة، كما اهتم الفنان برسم مكونات القلعة من الداخل، فأرفقها بعدد من المباني والمساكن والأفنية والنافورات التي تتوسط بعضا منها، تعلوها كتابة من النسخ تتضمن عبارة: "قلعة أولاد إسماعيل".

وفي البلاطات الخزفية تم رسم عدة نماذج من العمائر العسكرية، حيث يظهر في نموذج من البلاطات الخزفية الإيطالية بقصر أحمد باي، برج يرتفع فوق سحابة عشبية، مكون من طابقين السفلي اعرض من العلوي، وهو عبارة عن فتحات معقودة تخرج منها المياه على هيئة شلالات، الطابق الثاني هو الأخر به فتحات معقودة ينتهي بإفريز بارز تتوجه شرافات دائرية(البطاقة رقم211).

والحصون والقلاع تعتبر من بين المواضيع التي اهتم الرسام بتنفيذها على البلاطات الهولندية والاسبانية، حيث اتخذت أشكالا مختلفة ومتنوعة إلا أنها تشترك في عناصرها، يتضح من خلال الرسومات أنها مبنية بالحجارة المصقولة تنتهي جدرانها بعنصر الشرافات، لها أبواب مرتفعة، على جانبيها برجان، يقف عليها من الأعلى حراس، والمنظر في الغالب يوجد على ضفة شاطئ بحري، أو تتوسط عباب الأمواج، مزودة بجسر أو من غيره، نماذجها تتكرر في دار الصوف ودار بن شنب وقصر الداي بالجزائر (الصورة رقم 223(224، البطاقة رقم 355).

كما استخدمت رسوم الأبراج على الخشب بالألوان المائية بشكلها الدائري والمثمن، تنتهي جدرانها بالشرفات، وزودت براية حمراء، كما هو علية الحال في غرفة الطعام لقصر 18 بحصن 23 بمدينة الجزائر.

ج/ المباني المدنية:

أما المنشآت المدنية بما فيها المنازل والمساكن والقصور ومختلف المرافق العامة من فنادق وجسور وقناطر وغيرها، فقد حظيت باهتمام الفنان في تجسيدها على زخارفه ورسومه، حيث نجد رسوم المنازل والبيوت في زخارف الفريسكو بقصر أحمد باي لم يهتم الفنان بإبراز تفاصيلها، حيث جاءت مكدسة مجاورة لبعضها البعض، منفذة بطريقة اصطلاحية، تعبر عن ازدحام واكتظاظ المدن بالمساكن، تتألف في معظمها من نوافذ مربعة أو مستطيلة، تتخللها مداخل معقودة، غطيت سطوحها بأسقف مسطحة أو جملونية حسب نوعية التسقيف الحقيقية في كل مدينة، محاكيا بذلك الواقع، فجاءت أسطح مدينة القاهرة والجزائر مسطحة، عكس أسطح مدينة قسنطينة التي جاءت جملونية تخللتها مجموعة من القباب التي ارتبطت بالمنشآت الدينية(الصورة رقم 41 42 43 44).

وهذه البساطة في التنفيذ لم تتبع في رسم القصور، حيث نجد الفنان قد عمل على إبراز تفاصيلها، فظهرت أكبر حجما، تعلوها القباب المركبة ذات الأخاديد، يتوجها في الغالب طائر الطاووس، وقد أحاطها بمناظر طبيعية تكثر فيها أشجار الصنوبر.

وقد يرسم الفنان كشكا مستقلا بذاته من غير قصر مثلما نراه في زخارف الفريسكو بقصر أحمد باي، وهو يتميز بشكله السداسي مغطى بقبة مفصصة ومركبة، حيث توجد قبة أوسع تعلوها في القمة قبيبة أصغر يعلوها طائر الطاووس، واجهات الكشك لا تظهر معالمها بشكل واضح، وأمام الكشك تجلس امرأة على كرسي متبرجة وغير متحجبة، ذات ملامح عربية، والى جانبها يظهر رأس حيوان غير واضح الصورة(الصورة رقم 6).

وقد كانت الكشك أو الجوسق من العناصر الزخرفية المعمارية التي شاعت في الفنون والمخطوطات الإسلامية( ).

أما على البلاطات الخزفية، فلا نجدها إلا على البلاطات الهولندية والمجهولة، حيث جاءت على البلاطات الأولى بسيطة مفردة على نفس السياق تقريبا لا تختلف عن بعضها البعض إلى درجة التطابق في بعض الأحيان، تتألف في الغالب من طابق أرضي، سقفت بالقرميد أو القش، فتحت لها نوافذ وأبواب متوسطة الارتفاع، أو تتشكل من طابقين أو أكثر، مثلما هو عليه الحال في المجموعة الموجودة في قصر الداي بالقلعة، مرافقة للمناظر الطبيعية أو رسمت فوق سحابة(البطاقة رقم 46 55)، بينما على البلاطات المجهولة فقد اهتم الرسام بإبراز تفاصيلها، وجاءت أكثر

)- حسين (محمود ابراهيم)، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، المرجع السابق، ص 9 .

فخامة على الرغم من رسمها منعزلة في مناظر طبيعة تمثل في الغالب قصورا وضيعا ريفية(الصورة رقم).

الخشب هو الآخر نفذت عليه رسوم العمائر، وتظهر أمثلته وان كانت قليلة في سقف غرفة الطعام بقصر 18 حصن 23 بمدينة الجزائر، وعلى الرغم من قلتها إلا أنها متنوعة، منها المنازل ذات الطابق الواحد أو متعددة الطوابق، المسطحة أو ذات السقف الجملوني، مفردة أو ضمن مجمعات سكنية تتخللها أشجار الصنوبر، وقد لونت جدرانها بالأبيض وقرميدها بالبني.

أما الجسر أو القنطرة فهو الطريق الذي يعبر عليه، والحد الفاصل بين أرضين، يربط بين مكانين، يسهل للأشخاص التنقل والعبور من ضفة إلى أخرى( )، وهو كل بناء معقود من أي نوع كان يعترض المجاري المائية( ). وهي على نوعين، إما لعبور المشاة عليها، وهي بذلك جسور عابرة تقام فوق الأنهار، أو جسور تحجز المياه، وتعلي منسوبها عن طريق فتحات معقودة بعقود نصف دائرية أو مدببة تسمح بمرور المياه، وتستخدم لرفع منسوبها وتحويلها إلى جهة معينة بعد تخزينها.

وقد أتى الفنان بمثل هذه التصاوير لملء الفراغات، وخلفية للمواضيع الرئيسية، متأثرا بذلك بالأساليب الأوربية، تظهر القنطرة الحجرية المعقودة بثلاث عقود دائرية تنساب من خلالها المياه، وعلى جانبي القنطرة توجد أربعة أبراج، كما نجدها على البلاطات الايطالية بنفس الطريقة تقريبا مؤلفة من قنطرة ثلاثية العقود تتدفق منها المياه على شكل شلالات نفذت فوق سحابة عشبية (البطاقة رقم211).

وهنا يتبين مدى أهمية هذه المنشآت التي نجح الفنان في إبرازها في غالبية زخارف الفريسكو بقصر احمد باي، أو على البلاطات الخزفية الايطالية والهولندية الصنع، سواء كانت خليفة للموضع الزخرفي، أو كجزء أساسي داخل دوائر، أو مضلعات زخرفية.

السواقي هي الأخرى مثلت على الزخارف بالجزائر خلال العهد العثماني، والساقية موضع السقي والمسقاة بالفتح موضع الشرب، وقيل بالكسر آلة الشرب، والساقية من السواقي، وهي أيضا الموضع الذي يتخذ للشرب فيه الشراب في المواسم وغيرها، ويقال للبيت الذي يتخذ مجمعا للماء

[1])- القطري(أمل عبدالسلام)، البحر في التصوير المغولي الهندي دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة، 2009 222.

[2])- نوار(سامي محمد)، المنشآت المائية بمصر منذ الفتح وحتى نهاية العصر المملوكي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2000 1 115.

ويسقي منه الناس الساقية، يجاورها في الغالب بئر تجمع فيه المياه، تكون قريبة من البحر أو على ضفة نهر( ).

وهي تعتبر من أشهر وسائل رفع المياه من الأنهار لاستخدامها في الشرب وسقي الأراضي الزراعية، استخدمت بكثرة في زخارف الفريسكو بقصر احمد باي، وفي البلاطات الخزفية الهولندية دون غيرها من المواد التي تتطرق إليها الدراسة، مصاحبة المناظر الزراعية والريفية، وهي عبارة عن آلة لرفع الماء يصل ارتفاعها إلى أكثر من ثلاثة أمتار، مكونة من عجلة خشبية قطرها متر ونصف متصلة برافعة بواسطة حبال ربطت بها، يحركها في الغالب حيوان، فتدير بدورها عجلة علوية ترفع المياه وتصبها في الأحواض والآبار( ).

حرص الفنان على إبرازها ورسمها بدقة متناهية، فبدت وكأنها في حركة تتخللها عجلتها لإعطائها نوعا من الواقعية والحركة على الرغم من أن الموضوع صورة ثابتة لا غير، وجعل المصور من الريف كخلفية لمعظم تصاميمه.

ولما نتحدث عن السواقي يلفت انتباهنا صور الآبار التي نجدها منفذة على مادتي الجص والبلاطات الخزفية، ترافق في الغالب المناظر الطبيعية والريفية، وقد استخدمت كعناصر زخرفية لتغطية الخلفية بجوار المدن أو المنازل، وهي منفذة بشكلها الطبيعي، دائرية أو مثمنة الشكل، أو بشكل تجريدي على شكل لولبي حلزوني، كإشارة إلى حركة دوران البكرة، ومن نماذجها ما نراه في البلاطات الخزفية الهولندية الصنع الموجودة بدار الصوف وقصر الداي بالقلعة، أما بالنسبة لزخارف الفريسكو فنراها ترافق المناظر الطبيعية والمدن، كالمدينة المنورة ومكة المكرمة.

[1])- ابن منظور(ابو الفضل جمال الدين)، المصدر السابق، ج1 5 490. أنظر أيضا: عبده(جمال محمد مصطفى)، دراسة أثرية معمارية للسواقي الملحقة لبعض المنشآت المملوكية بمدينة القاهرة، المكتشفات الأثرية الحديثة، رسالة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2010 14 0 034.

[2])- القطري(أمل عبدالسلام)- المرجع السابق 0 2254. عبده(جمال محمد مصطفى)، المرجع السابق، ص03.

2/ الوحدات والعناصر المعمارية:

أ/ الأعمدة:

ارتبط ظهور الأعمدة كعناصر وحلية زخرفية في تزين العمائر بالجزائر خلال الفترة العثمانية بعنصر العقود على اختلاف طبيعتها، المفردة والمتعددة في هيئة بائكة، وهي تتشابه إلى حد كبير مع طرز الأعمدة المستعملة في العمائر كوظيفة معمارية.

ويظهر استخدام عنصر الأعمدة في كل من الزخارف الجصية المحفورة في كل من جدران جامع سوق الغزل، وجامع عين البيضاء بمعسكر، ودار الدايخة بنت الباي، والدار رقم 26 نهج فلسطين، وقصر احمد باي بمدينة قسنطينة، وعلى الشمسيات بكل من دار حسن باشا وقصر الباردو وقصر خداوج العمياء ودار عزيزة وغيرها، وعلى كل من البلاطات الخزفية التركية بضريح سيدي عبد الرحمن والبلاطات الخزفية التونسية، لاسيما اللوحات المحفوظة بقصر الباردو، والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر العاصمة، واللوحات الموجودة بدار بن جلول والمدرسة بقسنطينة، وبعض النماذج المتناثرة في سقيفة قصر احمد باي وجامع سوق الغزل

ومن خلال هذه النماذج نستطيع أن نميز منها عدة أنواع(الصورة 227 228، البطاقة: 348: 349 350 351، الشكل رقم 81)، تتمثل في الأعمدة ذات التيجان الناقوسية والكورنثية والمركبة، يفصل التاج عن البدن حلقة دائرية، جاءت الأبدان متنوعة، اسطوانية الشكل، أو لولبية، أو مركبة نصفها السفلي اسطواني بينما العلوي حلزوني، أما القاعدة فقد اتخذت شكلا ناقوسيا، وفي الغالب جاءت تخلو من هذا العنصر(الصورة رقم46 47 48 49).

ويلاحظ على بعض منها دقة محاكاة الفنان للشكل المعماري الحقيقي لهذه الأعمدة وتيجانها وقواعدها، فهي مشكلة من حطات متناقصة، وتيجان ذات أوراق معقوفة، عمل على إكسابها مظهر المادة المصنوعة منها وهي الرخام المجزع، عن طريق استخدام خطوط وتهشيرات على العمود، لاسيما الأعمدة التي تظهر على البلاطات الخزفية الأوربية الهولندية التي توجد بدار الصوف، والايطالية التي توجد بقصر الباردو، كما ظهرت الأعمدة المزدوجة المكونة من قاعدتين ذات بدنين منفصلين يلتقيان في تاج واحد أو تاجين(البطاقة رقم 117(119 120 121 122 124 126 127 128، الصورة رقم105 29 30 33 34 36).

وجاءت حلزونية بقواعد مركبة أو من غيرها يتوجها تيجان ناقوسية، على البلاطات التركية الموجودة بضريح سيدي عبد الرجمن(البطاقة رقم 46 4).

وبالإضافة إلى الأنواع السابقة الذكر استعمل الفنان نوعا من الأعمدة المحورة التي نفذت بتشكيلة من الأوراق النباتية والمراوح النخيلية وأنصافها نجذها على البلاطات الخزفية التونسية التي تضمنت اللوحات، بالإضافة إلى استخدامها على زخارف الفرسكو بقصر احمد باي، أو جاءت مجردة بسيطة على هيئة شمعة، تتألف من بدن اسطواني، وشعلة الشمعة لونت باللون الأصفر لإعطائها نوعا من الواقعية، على الجص المحفور أسفل القبة التي تتقدم محراب جامع عين البيضاء بمعسكر.

ب/ العقود:

تعتبر العقود( ) من العناصر الزخرفية الفنية التي اقبل عليها الفنان في الفترة العثمانية في مختلف أعماله الفنية، وقد تنوعت أنماطها وطرزها، منها المفصصة والمدببة والنصف دائرية والمتجاوزة والمنكسرة والعقد المركب والثلاثي وغيرها.

وقد جاء استخدام العقود(أنظر الشكل رقم81) كعنصر زخرفي في تزيين العمائر بالجزائر خلال الفترة العثمانية على مختلف المواد الزخرفية، حيث تضمنت زخارف االفريسكو والبلاطات الخزفية التونسية والتركية والأوربية مجموعة من العقود، من بينها العقد الدائري الحذوي والمنكسر، بالإضافة إلى العقود المفصصة والمركبة والمصنجة، نفذت إما بأسلوبها الطبيعي بواسطة خطوط منحنية على هيئة تقوسات، أو نفذت بعناصر نباتية قوامها أوراق، لاسيما منها أوراق الأكانتس وأنصافها التي تميزت باستطالتها الشديدة، أو نفذت بواسطة مراوح نخيلية وأنصافها، تتخللها في الغالب تشكيلة من الأزهار المحورة ترتكز على أعمدة تجريدية نفذت بعناصر نباتية.

العقد الحذوي: وهو عقد دائري الشكل، يتجاوز محيطه نصف محيط الدائرة، أو يرتفع مركزه عن رجليه، فيتألف من قطاع دائرة أكبر من نصفها( )، استخدم في زخارف الفريسكو بقصر أحمد باي، في كل من المنشآت المدنية والدينية والعسكرية التي رافقت المدن والأروقة التي تتوج الصحون والنافورات، وعلى الزخارف الجصية المنقوشة ترافق معظم الشمسيات واللوحات الجدارية الموجودة بدار 26 نهج فلسطين وواجهة محراب جامع سوق لغزل وبجدار القبلة بقسنطينة ، كما ظهر على

)–**العقود:** وحدة معمارية بنائية مقوسة أيا كان نوعها تفرعت من نوعيين أساسيين هما العقد المدبب والنصف الدائري ومنهما تفرعت أنواع مختلفة ومتنوعة والعقد عادة ما يتألف من عدة أحجار تسمى الواحدة منها فقرة أو صنجة تتوسطها صنجة صغيرة رئيسية علوية تعرف بالمفتاح، ويرجح البعض على أن نشأة العقود كانت في بلاد النهرين أو فارس، صنعت في الأول من مادة الطين والآجر. أنظر: رزق (عاصم)، معجم، المرجع السابق، ص 90 .

)– رزق (عاصم)، معجم، المرجع السابق، ص 9) 94 .

البلاطات الخزفية الخاصة باللوحات أو ظهرت مع المنشآت المعمارية بمختلف أنواعها، بالإضافة إلى ظهوره بالمواضيع الدينية التي ارتبطت بالملائكة المجنحة، ومواضيع الجسور والقناطر.

العقد المفصص: هو في الأصل عبارة عن عقود حذوية أو منكسرة، تم زخرفته بسلسلة من الأقواس النصف دائرية أو المدببة متتالية، يسمى كل منها فصا، تلتف على بطن العقد وتنتهي عند رجل العقد مع كتف العضادتين أو تاج العقد، تنوعت أشكالها واختلفت فصوصها منها الثلاثية والخماسية والمتعددة ،الذي يتألف من سلسلة من العقود الصغيرة أو الأقواس المتتالية التي يبلغ عددها سبعة أو أكثر( ).

وقد كان أول استخدام له في العمارة الساسانية، ظهر على شكل فصوص متلاصقة تشكل ما يشبه العقد بتلاصقها، اقتبسه المسلمون في العصر العباسي، وعملوا على تطويره، واستخدموه للغرضين المعماري والوظيفي والزخرفي، ليصبح من العناصر المعمارية والزخرفية المميزة للعمارة الإسلامية عامة والمغربية الأندلسية خاصة، أما استخدامه كحلية زخرفية في تزيين الفنون التطبيقية الإسلامية فيعود إلى فترة مبكرة، حيث نشاهده في قطعة من الخشب ترجع إلى القرن 2هـ/8م وبداية القرن 3هـ/9م، وأقدم ما وصلنا منه يرجع إلى الفترة العباسية(132-656هـ/750-1258م)) والمتمثل في العقود الوهمية التي تزين شبابيك باب بغداد بمدينة الرقة 155هـ/882م، وجامع سامراء(235هـ/850م) وقصر الأخيضر(161هـ/778م) وغيرها( ).

والعقود المفصصة من العناصر المعمارية الزخرفية التي شاع استخدامها في زخرفة العمائر ببلاد المغرب الأوسط، مثلما هو الحال في العمائر المرابطية(448-541هـ/1056-1145م) والزيانية(633-949هـ/1236-1543م) والمرينية(669-869هـ/1269-1465م) بشكلها البسيط والمركب، في كل من مئذنة المنصورة، والواجهات الرئيسية لمئذنة سيدي الحلوي(754هـ/1353م)( ).

)- خليفة(ربيع حامد) «العناصر المعمارية ودورها في مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية» مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد السادس، 995 ص5 5 . انظر أيضا: شافعي(فريد)، العمارة العربية، المرجع السابق، ص 09 . رزق (عاصم)، معجم، المرجع السابق، ص 0 .

)- لعرج (عبد العزيز)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص 5 . أنظر أيضا: فكري (احمد)، مسجد القيروان، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، 55 / 9 6 4 : 5 . دحدوح(عبدالقادر). المعالم الأثرية بمدينة قسنطينة، المرجع السابق، ج 5 0 .

)- لعرج (عبد العزيز)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص 4 .

واستمر استخدام العقود المفصصة الزخرفية بالجزائر خلال الفترة العثمانية، وهي تمثل النوع الأكثر استخداما في الزخارف العمائرية، حيث نجدها منفذة على مختلف مواد الدراسة، وبتقنيات مختلفة، وتنوعت أشكالها من عقود ثلاثية الفصوص أو خماسية أو أكثر من ذلك.

حيث تظهر على زخارف الجص المنقوش والملون، والرخام، والبلاطات الخزفية التونسية، بسيطة أو مركبة، تتألف من مجموعة من الأوراق والمراوح النخيلية وأنصافها، يتنوع شكل الفصوص من فص دائري إلى حذوي فمدبب، مفردة أو مزدوجة أو ثلاثية، وأحيانا تتقاطع بشكل متراكب الواحدة فوق الأخرى فتصبح أكثر تعقيدا، مشكلة فصوصا مدببة أو حذوية أو دائرية تتناوب فيما بينها.

ومن أبرز الأمثلة التي يظهر عليها هذا النوع من العقود الزخارف الجصية المنقوشة في كل من محراب جامع سيدي الكتاني ومحراب زاوية عبدالرحمن باش تارزي، وعقود الغرف والأواوين بدار بن جلول، ودار الفرجيوي، ودار رقم 26 نهج فلسطين، وعلى عقود الخزائن الجدارية، لاسيما منها الاهليجية التي وجدت في نماذج مختلفة، وعلى جدران وشمسيات جامع سوق الغزل بمدينة قسنطينة، وبواجهة المحراب والقبة بجامع عين البيضاء بمعسكر، وعلى عقد محراب الجامع الجديد بمدينة الجزائر، كما ظهر على زخارف الفريسكو بقصر أحمد باي، تتوسطه أشكال نافورات داخل جامات، أو يتوسط صور المدن والمنشآت المعمارية.

فأما بالنسبة للخشب فنجدها في منبر الجامع الجديد ومنبر جامع الباشا بوهران ومنبر جامع سوق الغزل ودكة المبلغ بالجامع الجديد ودكة جامع سيدي الكتاني ودكة جامع الباشا بوهران، بالإضافة إلى استخدامه على الدرابزينات وفي حواجب وأطر بعض الأبواب الخشبية، وعلى الأسقف الخشبية في هيئة أفاريز تتألف من عقود ذات ثلاثة فصوص في أحد سقوف قصر حسن باشا وسقف غرفة الطعام بقصر 18 حصن 23 بمدينة الجزائر.

أما على الرخام فقد استخدم العقد المفصص في منبر جامع السيدة الموجود بالجامع الجديد بمدينة الجزائر، ومنبر جامع سيدي الكتاني في الأجزاء السفلية من الريشتين، مشكلا من بائكتين من العقود.

أما بالنسبة للبلاطات الخزفية، فنجده على بلاطات تركية بضريح سيدي عبدالرحمن، وبلاطات خزفية تونسية لاسيما منها المتعلقة باللوحات الموجودة بكل من قصر الباردو، ومتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية، ودار بن جلول بقسنطينة، يؤطر في الغالب اللوحات الخزفية التي تنموا منها باقات الأزهار(أنظر الشكل رقم 58).

العقد المصنج: قام الفنان باستخدام شكل الصنجات المعشقة بعقود الفتحات والنوافذ وواجهات المحاريب بطريقة وهمية على مادة الجص والبلاطات الخزفية، وإن كانت أمثلته قليلة، ففي مادة الجص نجده منفذا بتقنية الحفر بمحراب جامع سيدي الكتاني ومحراب جامع سوق الغزل، حيث فيهما شكلت الصنجات بطريقة زخرفية، وليست من فقرات متباينة، حيث قام الفنان بتكوين زخارف جصية محفورة، لونها بألوان يتبادل فيها اللون الأبيض مع اللون الأحمر الطوبي في محراب جامع سيدي الكتاني، في حين أبقى على صنجات عقد محراب جامع سوق الغزل من دون تلوين، واكتفى فقط بتشكيل صنجات ذات زخارف متباينة للأرابسك تتبادل فيما بينها، أو باستعمال الألوان المائية(الفريسكو) بقصر أحمد باي في فتحات النوافذ والمداخل وبالعقود المطلة على الحدائق والأفنية والحوض، مستخدما اللون الأبيض والأسود بالتبادل، كما استخدم بنفس الأسلوب في عقود سقيفة القلعة بمدينة الجزائر.

أما على البلاطات الخزفية، فقد ظهر على البلاطات التونسية دون غيرها من البلاطات ضمن اللوحات(أنظر الشكل رقم 58) التي تؤطرها عقود مصنجة مفردة أو مركبة، يتوسطها إما عنصر النافورات، أو المزهريات، تبرز منها باقات مختلفة من الأزهار، كما نجد نفس العنصر على بعض بلاطتين خزفيتين تونسية الصنع، بكل من جامع سوق الغزل وقصر احمد باي، والتي كانت في الأصل تشكل لوحة فنية من تجميعات خزفية، وفيها نرى تبادل الصنجات ذات اللون البني المنغنيزي، وزخارفها النباتية المتكونة من ساق مورق ومزهر، وصنجات أخرى بيضاء اللون وخالية من أي زخرفة، ويتوج العقد في أعلى فتحته هلال لون باللون الأبيض بداخله زهرة اللاله شديدة التحوير.

العقد الثلاثي: أصله عقد مدبب مكون من ثلاثة فصوص، يقوم العقد الأوسط منها وهو الأعلى على مركز واحد، بينما العقدان الجانبيان فهما يكملانه( )، استخدم كعنصر زخرفي في العمائر بالجزائر خلال الفترة العثمانية في الأشغال الخشبية على مختلف الدرابزينات، والجزء السفلي من ريشتي المنبر الخشبي بالجامع الجديد، وعلى مادة الجص بنوافذ وشمسيات الجامع الجديد بمدينة الجزائر، وشمسيات قصر 18 23 بحصن23.

العقد المدبب: وهو العقد الذي يتكون من مستقيمين مائلين بزاوية معينة يتقابلان فيها إلى الأعلى، كما أن رجليه رسما من خطوط رأسية مستقيمة( )، عرف العقد المدبب انتشارا كبيرا في العمارة الإسلامية، حتى أصبح من أهم مميزاتها البارزة، كما عمل المسلمون على ابتكار أشكال

)- العزاوي(عبدالستار جبار موسى)، المرجع السابق، ص94-95.

)- رزق (عاصم محمد)، معجم، المرجع السابق، ص 9 .

جديدة له، وصل تعدادها نحو الثلاثة، وهو العقد المدبب ذو المركزين، وذو الأربعة مراكز، والعقد المدبب المنكسر( ).

استخدم بالجزائر خلال الفترة العثمانية في زخرفة العمائر على مادة الجص في تغشية النوافذ والشمسيات، مثل شمسيات الجامع الجديد، ودار عزيزة وقصر الباردو، وعلى زخارف الفريسكو بقصر أحمد باي، حيث استخدم كأطر حصرت بداخله عناصر زخرفية مختلفة، وعلى الأشغال الخشبية في كل من فتحات جلسة الخطيب وباب الروضة لمنبر جامع سوق الغزل، ومنبر الجامع الجديد، وعلى الأبواب الخشبية وبعض الدرابزينات، كما استخدم على البلاطات الخزفية التونسية والتركية والأوربية.

العقد النصف دائري: يعتبر من العقود الأكثر استخداما في العمارة في العالم القديم شرقا وغربا، وليس من السهل التعرف على أول من ابتكره، وهو من الأنواع الأكثر شيوعا في العمارة والفنون الإسلامية، ولعل أقدم النماذج التي وصلتنا في الفترة الإسلامية هي عقود قبة الصخرة (72هـ/691م)( )، أما استخدامات هذا العقد في الفنون التطبيقية العثمانية وإقبال الفنان عليه قليلة بمقارنته مع الأنواع الأخرى، وربما يرجع هذا إلى طبيعة العقد وأقواسه التي لا تساعد على إعطاء مظهرا جماليا بمقارنته مع الأنواع الأخرى( ).

نجد هذا العقد منفذا بتقنية الحفر على الجص في البوائك الزخرفية التي تزين جدار القبلة بجامع سوق الغزل، والبوائك الزخرفية في أعلى واجهة المحراب بجامع سيدي الكتاني، وفي أعلى واجهة زاوية بن عبد الرحمن باش تارزي، وبإيوان الغرفة الشمالية بالطابق الثاني في دار الدايخة بنت الباي وعلى الشمسيات الموجودة في دار الصوف ودار عزيزة وقصر 17و23 بحصن23، كما استخدم مع زخارف الفريسكو يتوج فتحات مداخل المدن وبوابها وأبواب المنازل والبيوت ويتخلل الأروقة والبوائك في العمارة العسكرية والدينية، أما على الرخام فتظهر أمثلته مشكلة في عقد باب الروضة وعقد باب المقدم بمنبر جامع سيدي الكتاني، كما استخدم على شكل بائكة تزين وسادة تيجان بعض الأعمدة .

البلاطات الخزفية هي الأخرى يظهر عليها هذا النوع من العقود، ومن أمثلته البلاطات الهولندية الموجودة بدار الصوف وجنان حسان، وعلى البلاطات المجهولة الموجودة بقصر احمد باشا وقصر جنان حسان، أما البلاطات الايطالية فهي تخلوا من هذا العنصر.

)- خليفة(ربيع حامد)، العناصر المعمارية، المرجع السابق، ص6 .

)- الشافعي(فريد)- العمارة العربية في مصر الإسلامية، المرجع السابق، ص 0) 0 .

)- خليفة(ربيع حامد)، العناصر المعمارية، المرجع السابق، ص6 .

العقود المحورة: وإلى جانب هذه العقود، نجد نوعا آخر يختلف عن أشكال العقود المعروفة في العمارة، حيث جاء مشكلا من أوراق نباتية تتشابك وتتداخل بشكل متواصل ومتتالي لتتخذ هيئة العقد، ونرى أمثلة هذا النوع في زخارف الفريسكو بقصر احمد باي، كما يظهر على البلاطات الخزفية التونسية بكثرة على المجموعة التي تتضمن عنصر اللوحات(الشكل رقم81) .

ج/ القباب:

وهي متنوعة ومتباينة، منها القباب النصف دائرية والبصلية والمضلعة والمخروطية، البسيطة منها والمفصصة، تنتهي في الغالب بسفود تتوجه ثلاثة تفافيح أو بهلال، وهي تعلو قمم المنارات بالمدينة والأبراج والقلاع والقصور، بالإضافة إلى المنشآت الدينية كالمساجد والكنائس والمعابد وأبراجها والمآذن.

أما على البلاطات الخزفية فتظهر رسوم القباب على اختلاف أنواعها، ففي البلاطات التونسية ارتبطت باللوحات الخزفية التي توجد بها رسوم العمائر والمزهريات، منها الموجودة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، وقصر الباردو بمدينة الجزائر، وبدار بن جلول والمدرسة بمدينة قسنطينة.

وفي العديد من النموذج المبعثرة هنا وهناك وجدت مفردة في مختلف المعالم تمثل جزءا من لوحة خزفية غير مكتملة الصورة، منها الموجودة بسقيفة قصر احمد باي وجامع سوق لغزل بقسنطينة حيث رسمت قبة بيضوية حليت واجهتها الخارجية بأضلاع لونية، يتبادل فيها اللون الأزرق بالأصفر، يتوجها هلال بالأصفر تتوسطه شجرة السرو.

كما وجدت القباب على زخارف الفريسكو الموجودة بقصر احمد باي، وهي لا تختلف من حيث الشكل عن التي نفذت على البلاطات الخزفية، ترافق مختلف المناظر العمرانية والمعمارية الدينية والمدنية والعسكرية.

بالإضافة إلى استخدامها على الخشب في سقف غرفة الطعام الموجودة بقصر 18بحصن 23 بمدينة الجزائر.

د/ المآذن:

تعد المئذنة من العناصر المعمارية التي انفردت بها العمارة الإسلامية عن سائر العمائر في الحضارات الأخرى، وارتبط وجودها بالمساجد والزوايا والمدارس، وقد كان استخدامها معماريا

لإيصال صوت المؤذن إلى أبعد حد ممكن، فضلا عن أهميتها الرمزية، كونها ترمز إلى المسجد عموما، كما كانت لها معاني روحية رمزية عند المسلمين، فهي تشير إلى السماء كالسهم، لتؤكد على ترابط الأرض بالسماء( )، كما اكتسبت المئذنة رمزيتها من رمزية شجرة السرو للتشابه الكبير بينهما في رسم شكلهما، ولذلك نجد الفنانين العثمانيين يفضلونها في مختلف الرسوم، فضلا عن ربط السلاطين العثمانيين بين ترتيبهم في الحكم وبين عدد المآذن التي توضع على المنشآت الدينية التي تبنى في عهدهم( ).

وقد حظيت المئذنة باهتمام المعمار والفنان على حد سواء، حيث تعددت أشكالها وأنماطها المعمارية والزخرفية، وهو الأمر الذي نستشفه من خلال الصور التي ظهرت عليها المآذن في الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني، حيث تظهر رسومها على البلاطات الخزفية خاصة اللوحات الخزفية سواء تلك الموجودة بقصر الباردو، أو المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر، أو في المدرسة او ما يعرف باسم ملحقة جامعة منتوري بقسنطينة(البطاقة رقم 118 122 128).

وإلى جانب البلاطات الخزفية التونسية، تظهر المئذنة على بعض البلاطات الاوربية و المجهولة المصدر التي نجد نماذج لها بقصر الباردو وقصر جنان حسن وقصر احمد باشا، وفي بعض البلاطات الهولندية الموجود بقصر جنان حسن داي وقصر احمد باشا(الصورة 226).

أما بالنسبة للجص فقد ظهرت على زخارف الفريسكو بقصر أحمد باي ترافق المنشآت الدينية كجامع حسان(حسن) والحسين بمدينة القاهرة ومنشآت الإسكندرية، وفي رسومات الحرمين الشريفين، ومدينة جدة ومدينة قسنطينة ترافق الجامع الكبير وجامع سوق لغزل والجامع الأخضر وغيرها(البطاقة رقم38 39 40 41 42).

وفي هذه النماذج ظهرت المآذن ترافق المساجد والأضرحة بالدرجة الأولى، وفق أنماط مختلفة، منها القلمية والمربعة والمركبة، وهي رشيقة شديدة الارتفاع، ذات بدن مربع أو اسطواني أو مضلع، تتشكل من عدة طوابق في الغالب من أربعة طوابق، تتخللها شرفة بارزة على هيئة حلقة دائرية، أو تتألف من عدة شرفات يتوجها جوسق اقل اتساعا وارتفاعا من البدن يتخذ شكلا هلال في الغالب، تعلوه قبة نصف دائرية أو مضلعة أو مخروطية الشكل ، يتوجها جامور به كرات دائرية ينتهي بهلال، وفي غالب التصاميم نجد الفنان قد زود هذه العناصر المعمارية بأعلام ورايات.

)– ياسين (عبد الناصر) الرمزية الدينية، المرجع السابق – 9 . انظر أيضا: عبد الدايم (نادر محمود)، المرجع السابق، ص . الجبلاوي (كمال محمود)، المرجع السابق، ص96.

)– عبد الدايم (نادر محمود)، المرجع السابق، ص .

هـ/ النافورات:

تعد النافورات من العناصر المعمارية التي يرجع ظهورها إلى الحضارات القديمة السابقة للإسلام، وقد ازدانت بها مختلف العمائر الإسلامية، خاصة القصور والدور والمساجد( )، وعادة ما نجدها تتوسط الصحون والأفنية والحدائق، وفضلا عن وجودها كعنصر معماري، فهي أيضا عنصر فني استغله الفنان في تزيين لوحاته، على مر العصور.

وقد نفذت بكثرة، وبأشكال مختلفة ومتنوعة(أنظر الشكل رقم 81) ، بسيطة ومركبة على زخارف الفريسكو في قصر احمد باي، ترافق المنشآت المعمارية الدينية والمدنية، أو تتوسط صحون القصور والدور، أو تتوسط الحدائق والمناظر الريفية، أو داخل جامات سداسية أو ثمانية، تتخلل المواضيع الزخرفية، تنبض من النافورات مياه فياضة، خلقت موجة دائمة ممتدة تعكس التناقض بين حركة المياه المتساقطة وثبات وجمود الصورة.

وقد رسم هذا العنصر في عدة نماذج من البلاطات الخزفية، ذات صناعة مختلفة إيطالية وتونسية، فأما بالنسبة للأولى فنجد منها نموذجين متشابهين من حيث شكليهما إلى حد كبير، فهما عبارة عن نافورة تعلو سحابة عشبية تنمو منها فروع مزهرة ومورقة، وفي واحدة منهما ثمار حبات الكرز، وتتكون النافورة من قسمين سفلي سداسي الأضلاع، والعلوي مخروطي الشكل يتوسطه أنبوب اسطواني يتدفق منه المياه في اتجاهين متقابلين، ونجدها في نموذج آخر بقصر الباردو ضمن اللوحات، وهي مركبة من قصعتين تنموا منها باقات من الأزهار المختلفة.

كما نفذت على البلاطات الخزفية التونسية ضمن اللوحات بسيطة تتشكل من حوض واحد تنموا منها فوع لولبية، أو تتشكل من حوضين من النوع المفصص الواحد يعلو الآخر، يقف على السفلي طائران متقابلان، بينما الحوض العلوي أصغر من الأول، تنموا منه فروع مورقة ومزهرة، وهو ما نجده منفذ على اللوحات الموجودة في دار بن جلول ولوحات قصر الباردو (البطاقة رقم 119،127).

وعلى مادة الرخام يوجد نموذج واحد فقط في منبر جامع سيدي الكتاني على تضليعات القبيبة تنموا منه فروع تستمر مع امتداد تضليعات القبة.

)–رزق (محمد عاصم)، معجم، المرجع السابق، ص 5 – 6 .

و/ الشرافات:

مفردها شرفة أو شرافة، والشرفة أعلى الشيء ويشرف كالشرفة، ويجمع أشراف، وهي عناصر معمارية هندسية تزين بها أعلى المباني، للدلالة على النهاية العلوية للأسوار والقصور والمساجد وغيرها من العمائر[1].

وقد كان للشرافات غرض وظيفي وزخرفي، فأما بالنسبة للغرض الوظيفي، فقد كان هو الأصل في ظهور هذا العنصر، حيث كانت تشيد في النهايات العلوية للمباني العسكرية، كالقلاع والحصون والأبراج وأسوار المدن، يحتمي وراءها الجنود من رماح وسهام الأعداء المهاجمين، ومن جهة ثانية تمكن لهم من رؤية العدو من خلال الفجوات التي بينها وتوجيه الضربات إليه بسهولة، كما أنها تحمي الصاعد إلى سطح المبنى من خطر السقوط، وهذا بالنسبة للعمائر المدنية والدينية على الخصوص، كما تعد وسيلة للتخفيف من الثقل عن أسفل الجدران والأسوار، وتسمح بمرور الهواء وحركته بسهولة، فضلا عن دورها في معرفة الوقت خلال النهار.

أما بالنسبة للغرض الثاني، فقد ارتبطت الشرافات بدلالات فنية زخرفية، تضفي منظرا جماليا على واجهات المباني التي تؤطرها، وتوصل الأرض بالسماء، فلا ينتقل النظر فجأة بل ينتقل بمرحلة المزج بينهما عند خط الشرافات، حيث راع الفنان النسب والتناسب في تصميمها، وحاول التنويع في أشكالها، ودمج بين العناصر الزخرفية النباتية والهندسية في تكوينها( ).

وللشرافات دلالات خاصة منذ القدم، توحي إلى ارتباط الأرض بالسماء، ومن جهة ثانية ربما ارتباطها بالعمائر العسكرية كانت تمثل رمز القوة والبقاء عند المعمار الساساني، وهناك من يرى بأنها مستمدة من الطبيعة كالجبال والنباتات وغيرها من عناصر الطبيعة التي ابتدعها الخالق سبحانه وتعالى، وقد ترمز إلى الائتلاف الذي يربط بين الروح والجسد، وهي عند المسلمين تحاكي عمليا الحديث النبوي الشريف الذي يشير فيه الرسول صلى الله عليه وسلم إلى أن الناس في الإسلام سواسية كأسنان المشط( ).

)- رزق (عاصم محمد)، معجم، المرجع السابق، ص 6 .انظر أيضا: ياسين(عيد الناصر)،الفنون الزخرفية الإسلامية بمصر في العصر الأيوبي، المرجع السابق، ص 40 404. الجبلاوي (كمال محمود)) المرجع السابق، ص96.

)- مرجان (ايمان احمد ماهر السيد)، تطور عنصر الشرافات على العمائر الإسلامية في مصر منذ بداية العصر الإسلامي وحتى نهاية العصر العثماني (دراسة أثرية-فنية)، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 4 / 00 4 4 6 . انظر أيضا: خليفة (ربيع حامد)، العناصر المعمارية، المرجع السابق 6 4 -5 . ساري (صالح). «العناصر الزخرفية في الحضارة العربية الإسلامية»، عن كتاب الفن العربي الإسلامي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 99 6 9 55.

)- ياسين (عبد الناصر)5 الرمزية الدينية، المرجع السابق، ص .

يرجع أقدم نموذج لعنصر الشرافات إلى حضارة بلاد ما بين النهرين في شكل منحوتات مؤرخة بسنة 1200ق.م، ثم يظهر في مسلة نينوى الآشورية المؤرخة بعام 1100ق.م، وعلى بوابة عشتار المؤرخة بين 700-600ق.م، كما عرفت الحضارة الفرعونية هذا العنصر الذي كان ينتهي بشكل مقوس نصف دائري على عكس الشرافات المسننة التي انتشرت في بلاد ما بين النهرين، وانتقل هذا العنصر بعد ذلك الساسانيين، فظهرت على طاق كسر وحلية زخرفية على تيجان الملوك، كما زينت بها بعض التحف المعدنية، وانتشرت في العراق وآسيا الصغرى وبلاد الشام خلال الفترة الرومانية والبيزنطية[1].

ومن الفنون القديمة انتقل عنصر الشرافات إلى العمارة والفنون الإسلامية، لنجد لها أقدم الأمثلة في قصر الوليد بن عبدالملك في بحيرة طبرية، وحليت به جدران قصر الحير الشرقي الذي بناه هشام بن عبدالملك سنة 110هـ/728م، ونجده أيضا في قصر خربة المفجر(112هـ/730م) لتتواصل بعد ذلك خلال العصر العباسي(132-656هـ/750-1258م)، لنجد له عدة أمثلة، من بينها في قصر جوسق الخاقاني(221هـ/836م)، وعرفت أيضا بمصر في جامع ابن طولون(263-265هـ/876-879م) وجامع الأزهر(544هـ/1149م)، وجامع الحاكم بأمر الله(380-403هـ/990-1012م) الفاطمي[2].

أما بلاد المغرب فإن أول ظهور للشرافات كعنصر معماري وزخرفي خلال الفترة الإسلامية كان في جامع القيروان(50هـ/670م) ومنبره الخشبي، وجامع الزيتونة(250هـ/864م)، ويستمر بعد ذلك في أغلب الفترات وصولا إلى المنجزات الزيانية (633-949هـ/1236-1543م) والمرينية (669-869هـ/1269-1465م) فالعثمانية( )، وخلال هذه الفترة الأخيرة يظهر استخدام عنصر الشرافات في الزخارف العمائرية بشكل واسع(أنظر الشكل رقم 81)، وفي مختلف الأعمال الفنية، من جص وخشب ورخام وبلاطات خزفية، فأما بالنسبة للجص فمن أمثلته ما نراه في واجهة محراب الجامع الجديد.

)- شافعي(فريد)) العمارة العربية في مصر الإسلامية، المرجع السابق، ص . أنظر أيضا: راشد(رامي ربيع عبدالجواد): عمارة المولى إسماعيل العلوي بمدينة مكناس، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ص 4 9.

)- شافعي(فريد): العمارة العربية في مصر الإسلامية، المرجع السابق، ص 4 . أنظر أيضا: كريزول(ك.ا.س): المرجع السابق 4 4 . بن بلة(خيرة)، المنشآت الدينية، المرجع السابق، ص 40. الشهابي(قتيبة). المرجع السابق 94 .

)- لعرج (عبد العزيز)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص 5 . أنظر أيضا: فكري (احمد)، مسجد القيروان، المرجع السابق، ص 4 : 5 . دحدوح(عبدالقادر)) المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج 5 .

وفي الرخام يتجسد هذا العنصر بشكل منحوت في أسفل قاعدة القبيبة التي تعلو جلسة الإمام بمنبر جامع السيدة الموجود في الجامع الجديد بمدينة الجزائر، وفي أسفل قاعدة قبيبة جلسة الإمام بمنبر جامع سيدي الكتاني.

أما بالنسبة للخشب فمن أمثلته ما نراه في قبيبة جلسة الخطيبة بمنبر جامع سوق الغزل، وفي أعلى باب منبر الجامع الأخضر بقسنطينة، وعلى وزرات الأسقف، كتلك الموجودة بقصر 18 حصن 23 ودار عزيزة والدار الحمراء.

والبلاطات الخزفية التونسية هي الأخرى أخذت حظا وافرا لاستخدام عنصر الشرافات، حيث نجد عدة أمثلة استعمل فيها هذا العنصر بغرض زخرفي، الأول منها نفذ على بلاطات ذات شكل مستطيلة استخدمت في تأطير الحشوات الجدارية بجامع سوق الغزل، وهو في شكل شرافات هرمية على هيئة مسننة، أما الشكل الثاني والثالث فنجدهما بغرف الطابق الأرضي التي تطل على الحديقتين بقصر احمد باي، وهي في شكل ورقة كأسية ثلاثية الفصوص رسمت بشكلها الطبيعي أو بشكل هندسي، تتوسطها عناصر نباتية من الأوراق والأزهار.

كما تظهر في نماذج أخرى مربعة الشكل استخدمت في الغالب لتأطير المواضيع الزخرفية، جاءت على هيئة ورقة ثلاثية بدار 26 نهج فلسطين بقسنطينة، ويتكرر هذا النموذج في كل من قصر الباردو والقلعة بمدينة الجزائر، كما استخدمت نفس الورقة في بلاطة أخرى إلا أنها اتخذت شكلا مخالفا للأول، حيث رسمت الورقة أكثر استطالة تشبه بذلك زهرة اللاله، تتناوب مع ورقة أخرى أسنانها الجانبية مائلة نحو الأسفل، وهي من النوع المركب، بالإضافة إلى نموذج فريد لا نميزه إلا في قصر الباردو والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية والقلعة يتشكل من ورقة ثلاثية تتناوب مع أشجار السرو تتصل ببعضها عن طريق فروع رفيعة الشكل.

بالإضافة إلى مرافقتها لمعظم المباني العسكرية التي نفذت على البلاطات الخزفية الأوربية وزخارف الفريسكو الموجودة بقصر احمد باي والتي سبق الإشارة إليها.

ومما يلاحظ على هذه الشرافات أنها أخذت في النماذج المدروسة عدة أنماط نجملها في ما يلي:

- شرافات تحاكي الأوراق النباتية اتخذت الشكل البصلي أو الكأسي أو رمحية الشكل، أو اتخذت شكل أوراق الاكانتس.

– شرافات يغلب عليها الطابع الهندسي، حيث تظهر الشرافات النصف دائرية والمثلثة والمتدرجة المنكسرة.

ز/ المقرنصات:

المقرنص وحدة هندسية معمارية إنشائية وزخرفية، وظفت داخل وخارج المبنى، توضع مدلاة في طبقات وصفوف متراصة ومنتظمة أفقيا وعموديا تسمى حطات، وهي على هيئة حنيات صغيرة غائرة مقوسة تشبه إلى حد كبير المحاريب المجوفة، يختلف مستوى تجويفها بين العمق والسطح، تكون هذه الطبقات مصفوفة بالتبادل فوق بعضها البعض، وهذه التجاويف تترك فراغات صغيرة ناتجة عن الانحناءات والتقوسات تشغلها عناصر يطلق عليها الدلايات، وهي بذلك امتداد لعقود واجهة المقرنص، وبتعبير أدق هي رجل عقد المقرنص، لكن برؤية تشكيلية مبتكرة، وهي بذلك تشبه إلى حد كبير المتساقطات التي تنزل بالمغارات(الرواسب الكلسية: Stalatites).

والمقرنصات أو الدلايات عبارة عن حلية معمارية إنشائية زخرفية تشبه خلايا النحل من حيث الاستمرارية في الشكل، وتكرار العنصر الواحد، حيث يلتحم بعضها ببعض بواسطة التعشيق، أو بواسطة التركيب المتعاقب المتطابق عموديا، والمتجاور أفقيا، استخدمت بكثرة لتزيين الفتحات من الأبواب والنوافذ والمداخل وعلى تيجان الأعمدة وأفاريز العمائر والقباب، وقد نفذت على مواد مختلفة كالحجارة والخشب والجص والطين المشوي( ).

وقد ظهرت المقرنصات لأول مرة كعنصر إنشائي في العصر الساساني، من أجل التدرج والتمهيد بها من المربع إلى المثمن أو الدائرة، ومنها انتقل وشاع بكثرة في العمارة البيزنطية والعمارة والفنون الإسلامية.

ولعل أقدم النماذج التي وصلتان في الطراز الإسلامي تعود إلى قصر الأخيضر(160هـ/777م)، وقد جاءت على نفس شاكلة الزخارف الساسانية، إلا أنها اتخذت شكلا إسلاميا خالصا بقصر الجوسق الخاقاني(218هـ/833م) بسامراء، وذلك من ناحية تجويفها النصف

)– لعرج (عبد العزيز)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص 49 . أنظر أيضا: شرقي (رزقي)، تطور المقرنص في عمارة المغرب الاسلامي 5– هـ/ – 49 رسالة لنيل الماجستير في الاثار الإسلامية، 999 – 000 9 0 – . نظيف(عبدالسلام احمد). المرجع السابق، ص0 .

دائـري، أمـا اسـتخدامها كعنصـر زخرفـي فيعـود إلـى بـاب مـدفن جنبـادي كـابوس فـي جورجـان بإيران(397هـ/1006-1007م)( ).

بينمـــا فـــي المغـــرب كـــان اســـتخدام عنصـــر المقـــرنص إنشـــائيا لأول مـــرة بجـــامع القيروان(221هـ/835م) في القبة التي تتقدم المحراب، وفي المغرب الأوسط ظهرت في قلعة بني حمـــاد، لتشـــهد تطـــورا بـــالغ الأهميـــة فـــي الفتـــرة المرابطيـــة(448-541هـــ/1056-1145م) والموحدية(524-668هـ/1130-1269م) ( ).

وقد أخذها الفنان المسلم وعمل على تغيير شكلها وبدأ يعقد في مظهرها، فقسمها إلى حنايا صغيرة متكررة ومتعددة، وضعها داخل حنية أكبر، وعمل على تنميقها وتنسيقها معطيا لها مظهرا جديدا في غاية الروعة والجمال، حيث باتت منحوتة بارزة وغائرة محدبة ومسطحة، تتدلى وتتعالى في نفس الوقت لتظهر وكأنها مخرمة، وما زادها جمالا ورونقا تلاعب الفنان بالظل والضوء، مع استخدامه أسلوب التكرار والتنويع في الأشكال( ).

وأصبحت لها وظيفة زخرفية علاوة على وظيفتها الإنشائية، فظهرت على المداخل والفتحات بأنواعها، وعلى العقود وتيجان الأعمدة والمنابر، وارتبطت بكثرة بالمحاريب والقباب ومناطق انتقالها، وعلى الكوابل والأفاريز وواجهات المآذن وغيرها[4].

أما استخدام المقرنصات بالجزائر خلال الفترة العثمانية على مواد الدراسة يكاد يكون منعدما ولا نجده إلا على مادة الخشب في كل من منبر جامع سوق الغزل(الصورة رقم75) وسقف دار بن جلول(الصورة رقم 105)، حيث اختلفت طريقة تنظيمه وشكله ووظيفته منها الإنشائية والزخرفية، حيث نميز منها ثلاثة أنماط متباينة كما يلي:

النمط الأول: استخدم بمنبر جامع سوق الغزل على قبيبة جلسة الخطيب، يتشكل من حلية معمارية ذات وظيفة إنشائية بغرض الانتقال والتدرج من الشكل المربع إلى الشكل الدائري، يتألف المقرنص من حنايا مقعرة مجوفة ذات عقود مستديرة غير متماثلة تتدلى وتتصاعد بارزة مرة وغائرة مرة أخرى لتظهر على أنها خلايا، تبدوا فيه بيوت النحل على هيئة تجويفات متناقصة تبدوا للوهلة

)- شافعي(فريد)) العمارة العربية في مصر الإسلامية، المرجع السابق، ص 00 : 4. أنظر أيضا: الجبلاوي، موسوعة، المرجع السابق، ص9 . رزق(عاصم)، معجم، المرجع السابق، ص 9 . وزيري(يحي)، موسوعة، المرجع السابق، ص 5 . ياسين(عبدالناصر)، الفنون الزخرفية في مصر في عهد الأيوبي، المرجع السابق، ص400- 40.

)- لعرج (عبد العزيز)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص 50 .

)-رزق(محمد عاصم)، معجم، المرجع السابق، ص 9 .

4)- نفسه 94 .

الأولى وكأنها مخرمة، وقد قام الفنان بوضع صفوف أفقية من الطاقات بعضها فوق بعض، بحيث يكون المحور الرأسي لأي طاقية منها منصفا وفاصلا للطاقيتين المجاورتين لها في الصف السفلي، وهي بذلك تمثل رجلان ودلاية للطاقية التي تعلوها.

وقد جاء هذا الجزء من القبيبة بشكل دائري مرتد، عكس الأجزاء السفلية من القبيبة التي اتخذت شكلا مثمنا، جزؤها الأسفل على هيئة سلسلة من المستويات، ومسقطها الأفقي على شكل خط متعرج.

وقد استطاع الفنان التلاعب بالإضاءة والظل من خلال تنويعه في الأشكال وتلاعبه بأحجامها مع استخدامه التكرار، وقد ساعدت مادة الخشب وطواعيتها على تنفيذها بأسلوب مميز، فأعطاها جمال المظهر، وأكسبها الدقة والرقة في الصنع.

النمط الثاني: استخدمت على نفس المنبر في الواجهة الخارجية، ووظفها بشكل زخرفي جمالي وفني يختلف عن وظيفة المقرنص السابقة، حيث استعملها في تنميق وتزيين النهايات العليا للواجهة الخارجية لجلسة الخطيب على هيئة إفريز، ملئت بها فراغات النهايات بطريقة فنية رائعة الجمال، اتخذت شكلا بارزا متدرجا على هيئة سلم متساقط نحو الأسفل، يتألف من ثلاثة طوابق، العلوي يتشكل من مقرنص وسيط يحيطه من كل جانب طاقة واحدة، والطابق الأوسط(الثاني) يتشكل من مقرنص وسيط يحيطه من كل جانب ثلاث طاقات، أما الطابق السفلي فهو يتشكل من مقرنص وسيط يحيطه من كل جانب طاقيتان، ينتهي بمستويات رأسية على هيئة تعرجات تشبه الشرافات المسننة.

النمط الثالث: تنفرد به سقوف دار بن جلول، استخدمت كوحدة معمارية إنشائية زخرفية تتوسط الأطباق النجمية، على هيئة قبيبات صغيرة نفذت بشكل متدرج تتسع نحو الخارج وتضيق إلى الداخل، تتألف من ثلاث حطات، وهي من نوع طاقات مربعة الشكل ذات مساقط مثلثة تشبه الزوايا المنكسرة، تتوسط الجزء المركزي منها زهرة الأقحوان المركبة.

ثانيا/ عناصر التحف المنقولة:

1/ الأسلحة:

وهي كل آلة حربية يستخدمها الإنسان للهجوم أو الدفاع لضرب العدو أو لصد ضرباته، بدأ الإنسان باستخدامها منذ القدم، فاستخدم وابتكر أنواعا مختلفة ومتباينة في الشكل والحجم والمادة من فترة إلى أخرى، منها الخفيفة المنقولة كالسيف والرمح والفأس والمطرقة والبندقية، والأسلحة الثقيلة كالمنجنيق والمقلاع والمدفع.

وقد ظهرت الأسلحة كعنصر زخرفي بالمعالم المدروسة على البلاطات الخزفية، وعلى الرسوم الجصية الجدارية بقصر أحمد باي، وهي في حقيقة الأمر نماذج قليلة، ولا نجدها في غيرها من المواد، وعلى الرغم من ذلك إلا أنها ثرية ومتنوعة، فهي تشمل السيوف والرماح والسهام والخناجر، والبنادق، والمدافع.

أ/ السيف:

السيف كلمة عربية مشتقة من سأف أي هلك، وجمعها أسياف وسيوف، وسافه سيفه أي ضربه بسيفه، وفيه يقع الهلاك، والسياف حامل السيف( )، وقد كان للسيف مكانة مرموقة بين الأسلحة على مر العصور، ويعتبره العرب رمز القوة والعدل والحق والشرف والتحدي، وبلغت مكانته عند المسلمين إلى اعتباره رمزا للسيادة والسلطة، وقد حرص السلاطين والحكام على تقليده وتوارث أحد سيوف السابقين أو أحد آبائهم وأجدادهم، فقد كان للرسول صلى الله عليه وسلم ستة أو تسعة أسياف، ولكل منها اسما خاصا به، منها المأثور الذي ورثه عن أبيه، وكان يكنى بأبي مأثور، وذي الفقار، الذي غنمه من معركة بدر، وورثه بعد ذلك لعلي بني أبي طالب، وليس أدل على مكانة السيف عند العرب مما أوردوه في أشعارهم، ويتضح هذا أيضا من خلال تعدد الأسماء التي أطلقوها عليه حتى وصلت إلى أكثر من 00 اسم( ).

)- يوجل(أنوصال)، السيوف الإسلامية، ترجمة تحسين عمر طه أوغلي، نشر مركز الأبحاث التاريخية والفنون الثقافية الإسلامية باستنبول، وطبع بسوريا، 9 0 5.

)- الطرسوسي(مرضي بن علي بن مرضي) موسوعة الأسلحة القديمة الموسوم: تبصرة أرباب الألباب، تحقيق كارين صادر، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت 0 5 - 5. أنظر أيضا: رمضان(محمود عبدالعزيز الخضراوي)، الأسلحة الإسلامية في قطر، الدوحة، 4 / 0 0 0 - 4 . قانصو(أكرم)، المرجع السابق، ص 0 . ابن خلدون(عبدالرحمن)، المصدر السابق، ج2 457-459.

ومما يظهر مكانة السيف في الإسلام قول الرسول صلى الله عليه وسلم: [الجنة تحت ظلال السيوف]، وقوله أيضا: [السيوف مفاتيح الجنة]، وفي ذلك إشارة واضحة إلى مكانة السيف في الإسلام للدور الذي كان يلعبه باعتباره أداة أساسية في الغزوات ومحاربة الكفار والمشركين( )، ومما يؤثر عن السيف من أقوال الشعراء ما ورد من أشعار المتنبي في قوله:

ويعرف السيف كفي وإنني بطل والرمح في ساعدي المفتول مطواع

وبالإضافة إلى هذه المعاني فقد كانت للسيف معاني رمزية أخرى، حيث كان يستخدم حسب بعض التقاليد الشعبية لبعض القبائل البدائية في إبعاد الأمراض، وفي تقاليد أخرى يقدم السيف للعروس يوم زفافها كنوع من التهديد بألا تقع في الخيانة، وفي حالات أخرى كان يقدم للمنتصر كدلالة على خضوع المغلوب، ومن معانيه أيضا رفعه إلى أعلى هو أرفع ضروب الاحترام، وكسره يعني الضعف، ولهذا كان يرسم على الرايات، وتسليمه يعني الخضوع( ).

والسيف من أدوات القتال الخفيفة، تنحصر وظيفته في الطعن والقطع، يتألف من نصل طويل، يأخذ عدة أشكال، يكون مستقيما أو مقوسا بحد واحد، أو بحدين، يصنع من الحديد الصلب، أو الخشب أو البرونز أو النحاس، يثبت في مقبض ينتهي بالقبيعة، ولها في الكثير من الأحيان وقاية لليد، وللسيف أشكال متعددة، القصيرة منها والطويلة، والثقيلة والمستقيمة، والمقوس، والعريض، والضيق، والمدبب، والمستدير، ذو الحد (اليتاغان والشمشير)، أو ذو الحدين(القليج)، ولا بد أن طريقة استخدام السيف من طرف المحاربين هي التي حددت شكله، الشيء الذي جعله يتغير من فترة إلى أخرى، سواء في نصله أو مقبضه أو حتى في الزخارف التي نفذت عليه( ).

وكانت السيوف تحفظ داخل أغلفة جلدية تعرف بالأغماد، تبطن بأقمشة ناعمة كالحرير أو المحمل ليمنع التصاقها بالغمد، ويسهل من سل السيف عند القتال، وتثبت في الغمد حلقات معدنية أو جلدية مضفرة يربط بها ليسهل تعليقه في الأعناق والأكتاف[4].

وقد ارتبط السيف في الفنون الإسلامية بمناظر الفروسية في يد الأبطال والفرسان النبلاء، واهتم الفنان برسمه وأبدع في زخرفته، ومن أهم السيوف التي رسمت على التصاوير سيف ذي

)- ياسين (عبد الناصر)) الرمزية الدينية، المرجع السابق، ص .

)- رمضان(محمود عبدالعزيز الخضراوي)، المرجع السابق، ص -4 . أنظر أيضا: قانصو(أكرم)، المرجع السابق، ص 0 .

)- رمضان(محمود عبدالعزيز الخضراوي)، المرجع السابق، ص 0 - .

[4])- عبد كسار(أكرم محمد)- «السيف العربي»- مجلة سومر، المجلد 45 - - 9 - 9 5 - 5 .

الفقار( )، الذي حظي بشهرة واسعة لكفاءته العالية وقوته وصلابته، وهو من الأسلحة التي ظهرت على شعار ورايات الدول لما يرمز له، ومثل على راية فرقة السلحدارية التي أنشئت في عهد السلطان بايزيد( ).

وقد كانت السيوف أحيانا تكفت بالذهب أو الفضة أو النحاس، وتنقش عليها آيات قرآنية وأدعية وأسماء الخلفاء والسلاطين وأسماء الصناع، ومن الآيات التي كانت تنقش قوله جل وعلى في الآية من سورة الفتح {نَصْرٌ مِنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ}، وقوله أيضا في الآية و من سورة الفتح {إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينًا (1) لِيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيَكَ صِرَاطًا مُسْتَقِيمًا (2)}، وإلى جانب هذه الآيات كان الصانع والفنان ينقش على السيوف زخارف أخرى نباتية وهندسية( ).

وفي الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني يظهر السيف في البلاطات الخزفية والرسوم الجصية الجدارية بقصر أحمد باي، فأما بالنسبة للبلاطات الخزفية فيظهر فيها السيف مع مجموعة من الآلات الموسيقية والحربية، ويظهر على بلاطات اسبانية يحملها شخصا يقف في منظر طبيعي، بينما يظهر في الرسوم الجدارية في لوحة فنية تمثل مدينة القاهرة، وفي جانب منها رسمت سيوف على صف واحد يستدل منها رسم لشارع السيافين، وفي مثال آخر رسم سيف يتوسط راية حمراء اللون، وفي هذا المثال الأخير إشارة إلى بعض الرايات العثمانية التي كان يرسم فيها السيف، ومنها راية تحمل اسم السلطان سليم الأول.

وقد سبق العثمانيين حكام وخلفاء اتخذوا السيف رمزا لهم، حيث ضرب معاوية بن أبي سفيان فلوسا نحاسية نقش عليها صورته متقلدا سيفه، ونفس الأمر بالنسبة للخليفة الأموي عبدالملك بن مروان الذي ضرب نقودا نقش عليها صورته متقلدا سيفه، وفي العهد الأيوبي(567-648هـ/1171-1250م) وجد نقش في مدخل قلعة الجندي(5هـ/ م) بسيناء لسيف ودرع، وهو الشعار الذي اتخذه صلاح الدين الأيوبي بعد ذلك[4].

)- قانصو(أكرم)، المرجع السابق، ص 0 .

)- نجم (عبدالمنصف سالم حسن)) شعار العثمانيين، المرجع السابق، ص4 . أنظر أيضا: محمد(اسماء عبدالرحيم): مدرسة التصوير في مصر في العهد العثماني، المرجع السابق، ص440.

)- رمضان(محمود عبدالعزيز الخضراوي)، المرجع السابق، ص 5 .

[4])- ياسين (عبد الناصر)5 الرمزية الدينية، المرجع السابق، ص .

ب/ الخنجر:

هو من الأسلحة الخفيفة الصغيرة، يحملها المحارب تحت ثيابه، وتذكر لنا الكثير من المصادر التاريخية أن النسوة كن يحملنه في الغزوات تحت ثيابهن للدفاع الشخصي، وهو يختلف عن السيف من حيث طرق الصناعة والزخرفة، ويتميز عنه بصغر حجمه، يشد بحزام حول الخصر من الأمام، أو يحمل من الوسط( ).

ج/ البندقية:

أو ما يطلق عليه بالبارود، نسبة إلى البارود الذي يقذف به، أما البندقية فهي كلمة تنسب إلى مدينة البندقية، والتي يقال بأن من اخترعها كان من هذه المدينة، كان استعمالها الأول في حدود عام 0 4 م، وهي ذات أشكال متباينة من حيث الحجم، تصنع بمواد مختلفة، وهي من أهم أسلحة الجيش العثماني، وفضلا عن استخدامها في الحروب والمعارك، كانت تستخدم في الصيد، وهي تتألف من قسمين هما: القطعة المعدنية المجوفة، والقطعة الخشبية التي تمتد بموازاة الماسورة، تنتهي في أغلبها بحربة مدببة، أما البنادق الصغيرة فكان يطلق عليها اسم الطبنجة( ).

وفي الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني تظهر البندقية في لوحة جدارية (الصورة رقم62) مرسومة بطريقة الفريسكو بقصر أحمد باي في الغرفة التي تحتل الركن الشمالي الشرقي – الشمالي الغربي، في الطابق العلوي من حديقة البرتقال بقصر أحمد باي، وفيها رسمت البندقية بلون أسود، يحملها عدد من الفرسان منهم المشاة، ومنهم الفرسان وهو يمتطون جيادهم في منظر صيد، كما نفذت على البلاطات الاسبانية الموجودة بدار بن شنب يحملها عددا من الصياد من الرجال أو النساء (الصورة رقم221 222).

د/ الرمح:

سلاح معروف منذ القدم، وهو من الأسلحة الهجومية الخفيفة، يستخدم في الطعن، ويصنع من القصب الهندي(الخيزران)، وأغصان الأشجار، من أنواعه القصير والطويل، ينتهي بحديدة تعرف

)– خليفة(ربيع حامد)، الفنون الزخرفية الإيرانية، الدار المصرية اللبنانية، 499 4 6 6. أنظر أيضا: عبد كسار(أكرم محمد)، المرجع السابق، ص 5 – 5 . محمد علي(دعاء طه حسن)، أدوات القتال المعدنية الإيرانية والتركية المحفوظة بمجموعة متحف قصر عابدين بالقاهرة دراسة مقارنة لأدوات القتال الأوربية المعاصرة، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 4 4 / 004 44 .

)– نجم (عبدالمنصف سالم حسن)4 شعار العثمانين، المرجع السابق، ص 9 – 9 .

باسم "أسنان"، والذي في أسفله "الزج" و"العقب"، وقد اختلفت أشكال رؤوس الرماح، فمنها المدببة الحادة، ومنها مضلعة الرأس عريضة من الأسفل، والمركبة من جزأين وسن مدبب( ).

كانت للرماح مكانة عند العرب والمسلمين، حيث خصها الرسول صلى الله عليه وسلم بذكرها في أحاديث شريفة، منها قوله عن رأس القوس: [بهذه وبرماح القنا تفتحون البلاد]، وقوله أيضا: [وجعل رزقي تحت ظل رمحي]، وكان المسلمون يتدربون لأوقات طويلة على الرماية بالرماح والسهام، إما في مطاردة الوحوش وطعنها، أو بإعداد حلقة من الحديد تسمى الوترة، يتمرنون على الطعن داخلها( ).

وقد وجد هذا الرمح كعنصر زخرفي في بعض البلاطات الخزفية ورسوم الفريسكو، فأما بالنسبة للبلاطات الخزفية فنجدها في سقيفة دار الصوف، وفيها يظهر الرمح شديد الطول بجوار ملك في بلاطة، وفي بلاطة أخرى بجوار امرأة.

أما رسوم الفريسكو فنعني بها اللوحة الفنية التي رسمت فيها البنادق بقصر أحمد باي(الصورة رقم 62)) والتي جاءت فيها الحربة في طرف البنادق التي بحملها الفرسان وهم في رحلة صيد.

هـ/ المدافع:

وهي أنابيب ترسل بها مقذوفات البارود، عرفه العثمانيون منذ عهد مراد الأول، وهو يعتبر من الأسلحة الثقيلة التي استخدمها العثمانيون في حروبهم وغزواتهم، أشهرها المدفع الكبير الذي استخدمه محمد الفاتح عند فتحه لمدينة القسطنطينية(5 هـ/ 45 م)، كما استخدموه بطريقة فنية كرمز في راياتهم للدلالة على فرقة الطوبلجية( ).

ظهرت على زخارف الفريسكو الموجودة بقصر احمد باي تطل من على المدن والحصون والقلاع والأبراج والأسوار، وحتى على القوارب الصغير المبحرة في عباب البحر وعلى نهر النيل في

)- نجم (عبد المنصف سالم حسن)) شعار العثمانين، المرجع السابق، ص . أنظر أيضا: سرحان(حليم): تطور صناعة السفن الحربية بالجزائر على عهد العثمانيين(920-1246هـ/1514-1830م) من خلال المصادر التاريخية والأثرية، مذكرة تخرج لنيل شاهدة الماجستير في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2008 0 9 99 .

)- رمضان(محمود عبدالعزيز الخضراوي)، المرجع السابق، ص .

)- الطرسوسي(مرضي بن علي بن مرضي)، المصدر السابق، ص 4 - 4 . أنظر أيضا: نجم (عبدالمنصف سالم حسن): شعار العثمانين، المرجع السابق، ص . الرفاعي(محمود فيصل))« الأسلحة الخفيفة في التراث العربي الإسلامي». مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جمعة الماجد، السنة ، العدد . 994 5- 5.

معظم جداريات القصر، كما تظهر على البلاطات الخزفية الهولندية تعلوا الأبراج والقلاع باعتبارها زءا من هذه المباني والمنشآت.

2/ الآلات الموسيقية:

تعد الموسيقى وآلاتها مما عرفه الإنسان منذ القدم، فقد كانت معروفة في الحضارة الفرعونية، حيث عثر الأثريون على صور ونقوش لآلات موسيقية ترجع إلى عهد الملك مينا مؤسس الأسرة الأولى(3400ق.م)، كما عرفتها حضارة بلاد الرافدين، ومنهم انتقلت إلى الحضارة اليونانية وسائر الحضارات التالية لها( ).

و قد تطورت الموسيقى في الحضارة الإسلامية، وتم ابتكار آلات جديدة، وكانت لها مكانة خاصة عند الملوك والسلاطين، وقد جاءت النقوش والتصاوير الإسلامية حافلة بمناظر الطرب والرقص وما شابه ذلك، حيث نجدها رسمت ونقشت على التحف التطبيقية على اختلاف أنواعها الخزفية والمعدنية والنسيجية وتصاوير المخطوطات ترجع إلى فترات مختلفة من العهد الفاطمي(297-567هـ/910-1171م) والمملوكي(648-923هـ/1250-1517م) والصفوي وغيره( ).

وقد كانت الآلات الموسيقية تستخدم بالإضافة إلى الرقص والطرب في الإعلان عن النصر، وذلك بعزف ألحان خاصة كنوع من الترفيه على الجند والتخفيف عنهم، واستخدمت أيضا في مراسيم الجنائز، حيث فيها يتم تنكيس الآلات الموسيقية إلى أسفل وتطرق الطبول برفق، وفي حالة الخروج إلى الصيد أو الاحتفالات، لكن تضاف إليها آلات وترية إيقاعية مع حذف الطبول الثقيلة والنفير( ).

وقد جاءت آلات الموسيقى مصورة على البلاطات الخزفية دون غيرها من المواد الزخرفية الأخرى، حيث نجدها في بلاطات خزفية بقصر أحمد باي، وبلاطات خزفية معروضة بقصر الباردو بمدينة الجزائر، وهي من صناعة ايطالية.

فأما بالنسبة لنماذج قصر أحمد باي(البطاقة رقم212 213، الشكل 52-ط-ي)، فقد جاءت الآلات الموسيقية مقترنة حسب نموذج مع أدوات حربية، والمعروف أن استخدام الآلات

)- بدير (رضا) الشافعي (ياسر)، آلة الناي ونشأة الموسيقى وتطورها، مكتبة مدبولي، القاهرة، 004 4 0 9 - 5.

)- البهنسي (صلاح احمد)، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي، مكتبة مدبولي، القاهر، 0 4 / 990 9 9 0 - 9 .

)- عبدالنور(حسن محمد نور)، صور المعارك الحربية في المخطوطات العثمانية دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار والفنون الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 9 9) ص 6 .

الموسيقية أثناء الحرب من التقاليد القديمة عند المسلمين والأوربيين على السواء، والتي استمرت حتى القرن 19م، وكان من بينها الطبل والمزمار وآلات النفير وغيرها، وهي ذات معاني ومدلولات كثيرة في الحروب منذ القدم وحتى وقتنا الحالي، لما لها من دور فعال في إرهاب العدو وبالمقابل تقوية عزيمة الجيش وتشجيعه.

كما كان لهذه الأدوات دور فعال في ترتيب حركة الجيش ومسيرته، ويشير ضرب الطبول إلى السير، والتوقف عنها إلى التوقف عن السير، كما كانت هذه الأدوات ترافق مواكب الملوك والأمراء، حيث كان يضرب بالبوق والمزمار على باب وخلف الركب في المواكب ونحوها( ).

وقد اهتم العثمانيون اهتماما كبيرا بالموسيقى العسكرية، وأطلقوا على الفرقة الموسيقية اسم "مهتران "، وظل هذا الاسم إلى غاية القرن 13هـ/19م ليتغير إلى "موسيقى همايون"، ومن أهم العناصر الزخرفية التي ظهرت في الطراز الكلاسيكي الجديد في أوربا الفواكه والأشرطة وسعف النخيل والآلات الموسيقية المسماة "الهارب".

وفي نموذج آخر جاءت هذه الآلات مستقلة عن الآلات الحربية لترمز بذلك على ما هو معهود في الفن الاساساني والأوربي إلى الموسيقى وما يلحق بها من مناظر لهو وطرب( )، و قد صورت هذه المناظر في النموذجين على تجميعة أو لوحة فنية من أربع بلاطات، تتكرر منها ثلاث بلاطات في النموذجين، في حين تتغير البلاطة الرابعة التي تحمل رسوم الآلات الموسيقية، والتي رسمت متداخلة وملتحمة مع بعضها البعض.

أما النماذج التي نجدها في قصر الباردو فهي مصورة على بلاطة خزفية ايطالية الصنع في منظر يفصح بشكل صريح عن منظر للرقص، حيث يظهر فيه رجل يعزف على الناي(البطاقة رقم245).

وعلى العموم فإن الآلات الموسيقية التي تظهر في النماذج الثلاثة هي عبارة عن الناي أو المزمار، والبوق والطبلة والطرميدة، كما ألحقت في بلاطة رجل يحمل عصى المايسترو والنوتة الموسيقية المفتوحة والمحمولة على حامل خشبي، وفي ما يلي نستعرض أهم تلك الآلات:

)- نجم (عبدالمنصف سالم حسن)) شعار العثمانين، المرجع السابق، ص 95 .

)-نفسه، ص 5 .

أ/ الناي والمزمار:

وهو من آلات النفخ التي ظهرت منذ العصر الفرعوني، وتعددت أنواعه منها المزدوج ويسمى بالفارسية مزمار "اوسرى ناي"، وفي القرن 8هـ/14م عرف بـ"ناي سياه اى" "الناي الأسود4 والناي المزدوج باسم "ونای"، والمزمار في الدولة العثمانية يشبه البوق تماما، ويعتبر من شعارات الدولة العثمانية، إلا انه أكثر رشاقة منه( ).

ويصعب التفريق بين المزمار والناي في الفترات السابقة، ففي الغالب كان يطلق على نفس الشيء، إلا أنهما يختلفان عن بعضهما البعض حاليا، فالناي كلمة فارسية تعني قصبة، وهي نبات ينمو على ضفاف الأنهار في الغابات، تختلف ألوانه وأصواته تبعا لاختلاف المواد التي تصنع منه.

وقد أطلق عليه الفرس اسم: "سرناي"، وهي كلمة تتألف من جزأين "سر" بمعنى احتفال، و"ناي" بمعنى المزمار، والناي آلة هوائية من فصيلة (Flute)، عبارة عن أنبوب مجوف مفتوح الطرفين، تفتح على وجهه عدة ثقوب تكون بمثابة مواضع خروج النغم، يصنع من القصب ونادرا ما يصنع من الخشب أو المعدن، أحجامه مختلفة، منها القصير ومنها الطويل، فأما بالنسبة لهذا الأخير فهو يقرب من قامة الرجل، يستعمله العازف وهو واقف، وهو نادر الاستعمال، صوته غليظ، يحتاج لقوة نفخ كبيرة.

أما الناي الصغير فهو الأكثر شيوعا واستخداما، طوله يتراوح بين 30 و60سم، ثقوبه تتراوح بين اثنين وستة ثقوب، بعيدة عن الجهة التي ينفخ فيها، يستخدمه العازف وهو جالس متجها نوعا ما نحو الأسفل، ويسمى هذا النوع باسم: جنجلارس(Jinglaras)( ).

ب/ الطرميدة:

من فصيلة البوق والنفير ومن آلات النفخ، تختلف عن البوق في صوتها، وتنتهي من الأسفل بجزء حلزوني ملفوف نحو الأعلى في بعض الأحيان( )، وهو ما نراه في بلاطة خزفية معروضة بقصر الباردو بمدينة الجزائر حيث يظهر فيها رجل ذو ملامح فارسية يعزف على طرميدة طويلة بقامة طول الرجال نهايتها معقوفة، وأمامه رجل ثاني بنفس الملامح في وضعية رقص(البطاقة رقم245).

)- أسامة (شيماء محمد عبد المنعم) المرجع السابق، ص 4 .

)- بدير (رضا) الشافعي(ياسر)) المرجع السابق 5 5 90.

)- عبدالنور(حسن محمد نور)، المرجع السابق، ص 6 . أنظر أيضا: نجم (عبد المنصف سالم حسن): شعار العثمانين، المرجع السابق، ص 9 .

ج/ البوق:

أحد الآلات الموسيقية العسكرية، وهو من فصيلة القرن، أما عن أصله فينتسب إلى بلاد فارس، إلا أن أول من صنعه من معدن هم قدماء المصريين( ).

د/ الطبلة:

إحدى الآلات الموسيقية الإيقاعية، وهي علامة هامة من علامة الأمبراطرية العثمانية، ومن الآلات الموسيقية العثمانية العسكرية الهامة، وهي ذات شكل مستدير على نوعين: ذات الوجهين وذات وجه واحد، وهذه الأخيرة صغيرة مقارنة بالأولى( ).

3/ المزهريات والاصيصات والمشكوات:

أ/ المزهريات:

المزهريات أو ما يعرف بالفازات، هي نوع من الأواني والأوعية الجميلة الأنيقة المشكلة من الخزف أو الزجاج أو غير ذلك، ذات قاعدة وبدن ورقبة تنتهي بفوهة متسعة نوعا ما، والمزهرية عادة ما تكون منتفخة من الوسط، مخروطية الشكل من الأسفل، دقيقة القاعدة، قد تساوي استدارتها استدارة فتحة الرقبة الأسطوانية الممشوقة أو المخروطية، لا يوضع لها غطاء في غالب الأحيان، عادة ما تكون لها مقابض لتعلق منها بواسطة سلسلة، في بعض منها تزخرف بحليات مسطحة أو بارزة في شكل باقة من الأزهار والأوراق والفواكه المتنوعة، توضع فيها باقات من الأزهار المتنوعة والمختلفة سواء كانت طبيعية أو اصطناعية( ).

ويرجع بداية ظهور المزهريات كعنصر زخرفي إلى الفن الهليني، ومنه انتقلت إلى الفنون الإسلامية، حيث تعتبر المزهريات التي تزين قبة الصخرة (هـ/ 69م)، من أقدم النماذج التي وصلتنا في الفن الإسلامي[4]، وهي من المواضيع الزخرفية التي ارتبطت بالعناصر الزخرفية النباتية بأنواعها المختلفة، مشكلة موضوعا زخرفيا بأشكال وأحجام متباينة، ومن المواضيع الزخرفية الأكثر شيوعا في الفنون الزخرفية العثمانية ابتداء من القرن 9هـ/ 5 م، التي تواصلت في الفترات التاريخية

)- ذ 9 (عبد المنصف سالم حسن)) شعار العثمانيين، المرجع السابق، ص5 . أنظر أيضا: عبدالنور(حسن محمد نور): المرجع السابق، ص 6 .

)- نجم (عبدالمنصف سالم حسن): شعار العثمانين، المرجع السابق، ص 9 .

)- رزق (عاصم محمد)، معجم، المرجع السابق، ص 5 . أنظر أيضا: غالب(عبدالرحيم)، موسوعة العمارة، المرجع السابق، ص 0 .

[4])- طيان (شريفة)) المرجع السابق، ص 0 .

اللاحقة، حيث استخدمت المزهريات في تزيين منازل العثمانيين واعتبرت من العناصر الأساسية بالبيت، بالإضافة إلى الأباريق التي ارتبطت بالدرجة الأولى بعملية الوضوء، ولعل إبريق مروان بن محمد آخر خلفاء الأمويين خير دليل على مدى اهتمام المسلمين بالأباريق وعنايتهم بصناعتها، كما شاع استخدام هذا العنصر في أوربا خلال القرن م المتأثرة بطراز الباروك والركوكو( ).

وقد تنوعت أشكال المزهريات والأباريق(أنظر الشكل رقم 82) التي استخدمها الفنان في تزيين العمائر بالجزائر خلال العصر العثماني، حيث نجدها سواء على الأعمال الفنية المحلية أو الأعمال المستورة، فأما بالنسبة للجص فالأمثلة عن استخدام المزهريات كثيرة، ونجد أغلبها في الرسوم الجدارية بقصر أحمد باي(الصورة رقم646 4 60)، وفي سقيفة قصر الداي بالقلعة بالجزائر بتقنية الفريسكو، وعلى الزخارف المحفورة في قصر الصوف، وقباب سقيفة حسن باشا، ونفذت بكثرة على الشمسيات(الصورة رقم 6 اللوحة رقم 0)، كما هو الحال في قصر الباردو، وحسن باشا، وقصر مصطفى باشا، ودار الصوف، والقصر رقم بحصن وغيرها.

بينما على الرخام نجدها استخدمت في كل من منبر الجامع الجديد، ومنبر جامع سيدي الكتاني تزين تضليعات قبيبة الجوسق، وعلى نافورة دار عزيزة، تنمو منها فروع مورقة ومزهرة نفذت بأسلوب الرومي والواقعي وعلى اطر احد أبوابها نفذ بنفس الأسلوب المنفذ على النافورة.

أما البلاطات الخزفية، فقد استخدمت فيها بكثرة، وأخذت أشكالا عديدة، ولعل أهم الأمثلة تلك التي نجدها تزين لوحات من البلاطات الخزفية التونسية في كل من قصر الباردو ، ودار بن جلول بقسنطينة ، وعلى البلاطات التركية بضريح سيدي عبد الرحمن (البطاقة رقم 6 0 5 6 45 46 4 4).

بينما أمثلة استخدام عنصر المزهريات على الخشب قليلة، حيث نجدها على بعض الأبواب وإن كانت قليلة كباب جامع كتشاوة المحفوظ بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية، وعلى بعض أبواب قصر احمد باي، وبعض سواكف السلالم، ولعل من بين الأمثلة نذكر سواكف دار عزيزة ودار الصوف وقصر حسن باشا.

وفي هذه الأمثلة نجد الفنان رسم المزهريات ذات الحجم الكبير والحجم المتوسط والصغير، وهي تتشكل من أربعة أقسام رئيسية: الفوهة، والرقبة، والبدن، والقاعدة، أحيانا تكون بها مقابض، وأحيانا أخرى من غيرها، وقد تخلوا من أحد العناصر الرئيسية السابق ذكرها.

)– مطاوع (حنان عبد الفتاح)، الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية، المرجع السابق، ص 5 . أنظر أيضا: فرغلي(أبو الحمد محمود): المرجع السابق، ص 4.

ومن خلال تتبع الأشكال التي رسمت بها المزهريات على العمائر بالجزائر خلال الفترة العثمانية على اختلاف المواد التي نفذت عليها من جص ورخام وخشب وبلاطات خزفية يمكن تصنيفها إلى الأنماط التالية من حيث أسلوب تنفيذها:

النمط الأول: رسمت فيه المزهريات وفق الأسلوب الواقعي الطبيعي لدرجة تبدو فيها وكأنها أواني خزفية أو زجاجية موضوعة على المائدة أو من غيرها، تخرج منها جزم من الفروع النباتية والأزهار المتنوعة كالآلة والقرنفل والأقحوان وغيرها تتدلى منها أوراق مختلفة، متأثرة بالأسلوب الأوربي لاسيما طراز الباروك، أو متأثرة بطراز الرومي التركي، ونجد لهذا النمط أمثلة في البلاطات الهولندية التي تزدان بها جدران سقيفة قصر مصطفى باشا وغرف دار الصوف، وعلى جدران قصر احمد باي نفذت بأسلوب الرسم بالألوان المائية، أو على مادة الرخام في نافورة وأحد اطر ابواب دار عزيزة، وكل من المنبرين الرخاميين بالجامع الجديد وجامع سيدي الكتاني.

النمط الثاني: جاءت المزهريات بشكل تجريدي شديدة التحوير، شكلت فيه المزهريات من أفرع نباتية أو أوراق ثلاثية وأنصاف المراوح النخيلية، تستند على أوراق نباتية، وأنصاف الأوراق الطولية، أو أنصاف المراوح النخيلية، ينطلق منها فرع نباتي متشعب ممتد على هيئة لفائف على شكل حرف "S" اللاتيني، ابتعد فيها الفنان عن الشكل الحقيقي للمزهرية.

ومنها على سبيل المثال المزهريات التي نفذت على الخشب، لاسيما الدرابزينات وحشوات الأبواب الموجودة بقصر احمد باي، أو على الزخارف الجصية المحفورة التي صنعت منها الشمسيات والقمريات التي تتكرر في معظم المعالم المدنية بقصور مدينة الجزائر، وعلى قباب وسقيفة قصر حسن باشا.

أما من حيث أشكالها الفنية، فنجد أن الفنان رسم ونقش المزهريات بأشكال مختلفة مثلما يظهر ذلك في ما يلي:

- مزهريات كروية، زين بعضها بأنواع مختلفة من الزخارف النباتية والمعمارية والهندسية، حيث عمل الفنان على تقسيمها إلى أجزاء وأشرطة ذات قاعدة مخروطية خالية من المقابض، ما عدا بعض النماذج.
- مزهريات كمثرية طولية الشكل، قريبة من الشكل المخروطي، ذات رقبة رفيعة، تنتهي بفوهة ضيقة خالية.

- مزهريات بيضوية مزينة برسوم ستائر مطوية ومنثنية، ذات قواعد بسيطة من أنصاف مراوح نخيلية، أما الرقبة فهي مخروطية الشكل، ضيقة من الأسفل ومشعة من الأعلى، تنبثق منها حزم من مراوح النخيل، أو تنتهي بأزهار اللاله والقرنفل والرمان.

- مزهريات جد رشيقة ورفيعة، تنموا منها فروع رفيعة حلزونية.

- مزهريات على شكل قوارير زجاجية من غير قاعدة أو بقاعدة، حيث رسمت المزهريات جنبا إلى جنب مع أشجار النخيل والسرو والرمان في البلاطات التركية بضريح سيدي عبدالرحمن، كما لو كان الهدف من وضعها في هذا المعلم مقصودة باعتباره ضريحا لرمزية هاتين الشجرتين ووظيفة المبنى.

- وفي نماذج ظهرت بشكل تجريدي هندسي من دون مقابض، اتخذت من عنصر أقواس السهام قاعدة لفوهتها التي جاءت على شكل حرف "S" اللاتيني نفذت على البلاطات التونسية والايطالية.

ب/ الإصيصات:

الإصيصات آنية وأوعية من الفخار ذات مقابض أو من دونها، ذات شكل نصف كروي تشبه كثيرا الصحون والسلطانيات العميقة التي تستخدم لوضع الفاكهة، لعبت دور المزهريات إلا أنها أقل حجما منها، أو على شكل كؤوس، كان يملأ فيها الماء، أو تستخدم لغرس وزراعة الأزهار، جاءت في غالبيتها على شكل أحواض، تنموا منها مجموعة من الفروع والسيقان الرفيعة بشكل إشعاعي، تتفرع منها الأوراق وتنتهي بأزهار متنوعة.

وقد تميزت هذه الأصيصات بأنها ذات قاعدة قصيرة ضيقة من الأعلى متسعة في الأسفل، أو تخلو منها في بعض النماذج، أما البدن فهو نصف كروي الشكل، ذات حواف ملساء أو مفصصة الشكل، سطحها خالي من الزخرفة، أو تتخلله خطوط عمودية على شكل فصوص، وأحيانا جاءت بقاعدة مخروطية الشكل، نفذت بشكلها الطبيعي تبدوا كأنها حقيقية، لاسيما على المشغولات الأوربية سواء الرخامية أو البلاطات الخزفية(الصورة رقم 4 5 5 6 90 اللوحة رقم06 البطاقة رقم 4 4 4 5 ، الشكل).

ومن أمثلتها ما نراه خاصة على بعض النماذج الخشبية كالدرابزينات والأبواب والمنابر، وفي الأشغال الجصية كالشمسيات.

وفي بعض الأحيان نفذ هذا الشكل من الأواني بشكل متتالي الواحدة تعلو الأخرى تشبه إلى حد كبير النافورات وأحواضها، تتساقط منها الأفرع الملتوية الحلزونية المتداخلة والمتشابكة، أو وضعت فيها فروع وأوراق وعناقيد العنب وثمار الإجاص والمشمش والبرقوق وغيرها.

كما نفذت بشكل تجريدي على شكل هلال بقاعدة تتوسطه ورقة ثلاثية في شمسيات قصر حنان حسن داي، وفي قصر الباردو.

جاءت على هيئة ورقة ثلاثية، تنموا منها فروع حلزونية، تنتهي بأزهار كأسية نفذت بتقنية الحفر بسقف إحدى الغرف بالقصر من حصن .

أما فيما يخص سطوح الإصيصات والمزهريات فقد جاءت بسيطة الشكل خالية من الزخرفة في بعض منها، أو زخرفت بأنواع مختلفة من العناصر النباتية، أو قسمت سطوحها إلى أشرطة أفقية على شكل أخاديد وفصوص، أو زخرفت هذه الأشرطة بخطوط منكسرة أو مائلة أو بأوراق ثلاثية الفصوص على هيئة شرفات تختلف من مزهرية إلى أخرى.

ج/ المشكوات:

المشكاة غلاف من الزجاج الشفاف الملون، يوضع بداخلها مصباح أو قنديل يضاء بالزيت، وقد يأخذ شكلا على هيئة مزهرية ذو قاعدة وبدن انسيابي تعلوه رقبة متسعة على شكل قمع توصل وتربط بها سلاسل تجتمع أسفل كرة دائرية أو بيضوية، تعلق بواسطتها في سقف المكان المراد تدليتها( ).

وهي تعتبر من الأشكال الزخرفية البارزة في الفنون العثمانية والتي استخدمت بكثرة في الفنون السابقة للفن العثماني، حيث استخدمت في مخطوطات المدرسة العربية، ورسمت داخل المحاريب والعقود للدلالة على أن المكان المصور هو المسجد، ومن ذلك صور من مخطوطة مقام الحريري( ).

كما وجدت منفذة على واجهة جامع الأقمر (519هـ/1125)، تظهر بها حشوة على هيئة محراب يتدلى من عقده مشكاة، كما وصلتنا بلاطات خزفية إيرانية مؤرخة بالقرن السادس والسابع هجري(ق – م) بنفس الصورة السابقة، كما شاع استخدام أشكال المشكوات التي تتدلى من عقود المحاريب في زخرفة شواهد القبور الأيوبية وفي محاريب العصر السلجوقي التي استمرت تقاليدها مع

)– رزق(محمد عاصم)، معجم، المرجع السابق، ص . أنظر أيضا: غالب (عبدالرحيم)، المرجع السابق، ص4 .

)– عبد الدايم (نادر محمود)، المرجع السابق، ص .

الفترة العثمانية، واستخدمت في المحاريب الخزفية، أو على جدران القبلة لاسيما في الأضرحة والزوايا وفي سجاجيد الصلاة( ).

وقد أخذت المشكاة تسميتها من الآية القرآنية الكريمة: {اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ} الآية 5 من سورة النور، وهي من الزخارف التي اتفق عليها أساتذة وعلماء الفنون على ظنها زخرفة رمزية ذات طابع ديني، وان ظهورها ارتبط بتأثير من رسالة كتبها الإمام الغزالي بعنوان: "مشكاة الأنوار" مقتبسا اسمها من الآية السابقة.

أما عند الصوفية فالمشكاة هي قلب المؤمن الذي يملؤه نور الله، وهو نفسه يمثل المصباح، والبعض الآخر اعتبرها روحا تشبه أنوارها، الأنوار التي تظهر في عيون المؤمنين، وهي دلالات ذات معاني رمزية لديهم، فقد ربطوا بين المشكاة والمحراب في رسومهم، وهي في نظرهم قلب المؤمن الذي دخله النور الإلهي الذي يوضع أمام المصلي في المحراب، سواء بالرسم داخل محراب المسجد أو جدار القبلة، أو حتى برسمها على جدران الأضرحة، أو داخل محاريب سجاجيد الصلاة( ).

ومن الأمثلة البارزة لرسم المشكوات في رسم الزخارف العمائرية بالجزائر خلال الفترة العثمانية المشكوات المرسومة والمنفذة على البلاطات الخزفية التركية بضريح سيدي عبدالرحمن(البطاقة رقم145 146 147)) وقد رسمت المشكاة معلقة بثلاثة خيوط تتصل ببعضها البعض بواسطة حلقة دائرية تمتد إلى الأعلى بخيط يتدلى من فتحة عقد مدبب الشكل، والمشكاة قوامها قاعدة وبدن منتفخ كروي الشكل، يضيق في اتجاه الرقبة لتتسع مع فوهة المشكاة، وقد قام الفنان بتزيينها بزخارف الهاتاي، قوامها زخارف نباتية مؤلفة من الرمان محاطة بمراوح نخيلية مفردة ومزدوجة، وهي بذلك تؤكد الفكرة السابقة.

وبنفس المعلم زينت جدرانه بلوحات خزفية تركية، يظهر في اثنين منها صف من العقود المصنجة نصف دائرية، قوامها ثلاثة عقود ترتكز على أعمدة حلزونية رشيقة ذات تيجان وقواعد، يتدلى من العقود الجانبية مشكاة معلقة بثلاث حبال، ويتدلى من تيجان الأعمدة، وعلى جانبي المشكاة السابقة مشكاة أخرى أصغر منها حجما نفذت باللون الأزرق، ويحيط بالمشكاة المركزية زخارف نباتية شديدة التحوير ذات طابع هندسي، وفي العقد الأوسط منها تتدلى مشكاة محمولة

)- ياسين (عبد الناصر)، الرمزية الدينية، المرجع السابق، ص 9 - 0 .

)- عبد الدايم (نادر محمود)، المرجع السابق، ص .

بحبلين على جانبيها زهرة عرف الديك، أما الجزء الأسفل منها فرسمت عليه جامة مستطيلة كتب عليها "توكلت على الله" وفي أسفلها مزهرية، وفي نموذج آخر استبدلت العبارة الكتابية بعبارة أخرى وهي عبارة "العزة لله".

وبنفس الضريح توجد بلاطة أخرى رسمت عليها مشكاة أخرى تتدلى من عقد على هيئة مزهرية محمولة بثلاثة خيوط على جانبيها مراوح نخيلية، تتوسط المشكاة في الجزء السفلي شجرتان من السرو، تتوسطها نخلة بعراجينها اتخذت من خرطوشة في هيئة جامة مستطيلة، ذات قاعدة، كتب عليها اسم "علي".

وقد رسمت المشكاة على زخرف الفريسكو بقصر احمد باي ترافق اللوحة الخاصة بالمدينة المنورة ومكة المكرمة تتدلى من العديد من العمائر ذات الطابع الديني، وعلى الرغم من رسمها صغيرة الحجم إلا أن الفنان اهتم بإبرازها من خلال تحديد تفاصيلها وزخرفتها بألوان متعددة.

4/ الألبسة والمنسوجات:

اختلفت وتنوعت الملابس التي ظهرت على نماذج موضوع الدراسة، سواء على البلاطات الخزفية أو الفريسكو، وعلى الرغم من قلتها نستطيع تحديد نوعين منها، ملابس ذات طراز عربي فارسي، وتشكيلة من الملابس ذات طراز أوربي.

كما يظهر التنوع أيضا من خلال اختلاف مكانة الشخصيات المجسدة، فإن كان ملكا أو صيادا أو فارسا أو أميرا فملابسه تختلف عن الشخص العادي، الذي ينتمي إلى الطبقة الاجتماعية المتوسطة، وبين ملابس الأميرات والقديسات والنساء الأخريات.

كما اختلفت نوعية الملابس حسب طبيعة العمل الذي يقوم به الشخص، فملابس الصياد تختلف عن ملابس الفلاح، وهي بدورها تختلف عن ملابس الملوك والحكام التي جاءت رسمية تتناسب والمكان الذي يتواجد فيه، والملابس في الحقيقة هذه ظاهرة حضارية تعكس لنا الظروف النفسية والاجتماعية والتجارية والحرفية والفنية للشعوب، والتي اختلفت وتطورت من فترة إلى أخرى، وهذا إن دل فإنما يدل على مدى اهتمام الإنسان بالأناقة والجمال، فمن خلال الملابس يمكن تحديد الفترات التاريخية التي تنتمي إليها الأشغال والأعمال الفنية التي سادت أوربا والعالم الإسلامي، كما

تمكننا من تحديد طبقات المجتمع ونوعية ملابسهم( )، وفي ما يلي عرض لأهم الملابس التي نجدها في الزخرفة العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني:

أ/ السروال:

لفظة فارسية مقتبسة أصلها "شلوار"، انتقلت إلى العربية بمعنى "سربال"، وهي كلمة مركبة من "سر" "بال" أي القامة، وهي من الألبسة التي استعملها الرجال والنساء على حد سواء، مختلفة الأنواع والأحجام، منها الطويلة والقصيرة، المنتفخة والضيقة، ومنها ما فتح فتحة صغيرة على جانبيه، وان كانت في الغالب طويلة حتى الكعبين، تختفي تحت ستر الملابس في بعض الأحيان، تثبت حول الخصر بالمشد( ).

والسروال في المواضيع الزخرفية الأوربية جاء ضيقا ملاصقا للجسم، ربط في الخصر بحزام أو مشد عريض يدخل فيه القميص (البطاقة272 273 275، الصورة رقم221 222)، على عكس السراويل في المواضيع الزخرفية الموجودة بزخارف الفريسكو بقصر أحمد باي التي نفذت وفق الأسلوب العربي، عبارة عن سراويل منتفخة فضفاضة متسعة قصيرة شدت بحزام هي الأخرى حول الخصر(الصورة رقم 62 63 64)، أما البلاطات الأوربية التي نفذت وفق الأسلوب الإيراني الفارسي فجاءت فيها واسعة فضفاضة، لم تدخل القمصان في السراويل وإن أدخلت يلبس فوقها معطف(البطاقة رقم 243-246).

ب/ البرنس:

البرنس عبارة عن معطف ضخم له قلنسوة، يشكل أحد أنواع أغطية البدن الخارجي، يلبسه الرجل والمرأة، وهو قطعة واحدة تضيق حول العنق، مزودة بقلنسوة مخروطية تستعمل لتغطية الرأس، أما الجهة السفلية فيتميز باتساعه الكبير، يعرف بالبراطيل عند اليهود، وهو من ملابس النصارى في

[1])- البسام(ليلى صالح)، صدفي (منى محمود حافظ)، تاريخ الأزياء النسائية عبر العصور، دار الزهراء للنشر، السعودية، 62002 1 6 5 6 47.

[2])- الزيات(أحمد محمد توفيق)، الأزياء الإيرانية، المرجع السابق، ص147. أنظر أيضا: قانصو(أكرم)، المرجع السابق، ص156. دوزي(رينهارت)، المعجم المفصل باسماء الملابس عند العرب، ترجمة: اكرم فاضل، المكتب الدائم لتنسيق التعريب في الوطن العربي جامعة الدول العربية، المملكة المغربية، د. 53-54. البسام(ليلى صالح)، صدفي (منى محمود حافظ)، المرجع السابق، ص147.

العراق خلال القرن هـ/ م[1]، يمكننا أن نميز هذا النوع من الملابس على زخارف الفريسكو بقصر أحمد باي على كتفي فارس يتصدر رحلة الصيد ولونه ابيض(الصورة رقم62).

ج/ الحذاء:

وهو ما يلبس في القدم من خف ونعل وغيرها، وقد ظهر منها نوعان في الدراسة: نوع قصير يغطي القدم فقط، وفي الغالب هو خف، أما النوع الثاني فهو الذي يعرف باسم البوت(بوتين)، وهي كلمة انجليزية معناها غطاء واقي من الجلد أو المطاط أو القماش للقدم لجزء أو لكل الساق، وهو يتسم برقبة عالية، كان الملوك يرتادون هذا النوع من الأحذية التي يدخل بها الجزء السفلي من السروال خاصة في رحلات الصيد لحماية سيقانهم من الاحتكاك بجسم الحصان أثناء ركوبهم، وتمكينهم من وضع الأقدام في الركاب[2].

وقد ظهرت الأحذية بمختلف أنواعها على زخارف الفريسكو لفرسان في منظر للصيد والفروسية، وبعض البلاطات الخزفية الأوربية سواء منها الإيطالية أو الهولندية أو الاسبانية، كتلك التي نراها في قصر أحمد باي، وسقيفة قصر الباردو ودار الصوف ودار بن شنب.

د/ الخف:

نوع من لباس القدم سمي كذلك لخفته، وهو حذاء يحيط بالقدم كلها دون الساق، تختلف أسماؤه تبعا لأشكاله واستعمالاته، يمكن مشاهدته في صور الشخصيات الآدمية بزخارف الفريسكو الموجودة بقصر أحمد باي[3].

هـ/ التاج:

ظهر في أول الأمر في الحضارة الإغريقية، وكان يصنع من الورد، وهو يرمز عندهم إلى المكافأة وانتقل بمعناه إلى زخارف عصر النهضة، وهو ما يوضع على الرأس، يصنع من المعادن الثمينة ويرصع بالجواهر، وفي الغالب يكون من الذهب الخالص، والتاج الذي يحمله الملوك من المواضيع الأكثر استخداما وارتباطا بالديانات المختلفة، فهو إشارة إلى السيادة ورمز للحكمة، وله

[1])- الزيات(أحمد محمد توفيق)، المرجع السابق، ص141- 151.

[2])- الصعيدي(رحاب ابراهيم أحمد أحمد)، التحف الإيرانية، المرجع السابق، ص475. أنظر أيضا: قانصو(أكرم)، المرجع السابق، ص157.

[3])- دوزي(رينهارت)، المرجع السابق، ص34 35.

أشكال متعددة مستديرة به نتوءات[ ]، نشاهده في نموذج واحد بالبلاطات الخزفية الهولندية الموجودة بدار الصوف ترتديه شخصية قد يكون ملكا أو حاكما، يظهر على ملامحه الوقار من خلال ملابسه الفخمة وهيبته الصارمة وهو يحمل بيده صولجان.(البطاقة رقم351).

و/ الخمار:

الخمار أو الطرحة نوع من اللباس يوضع على الرأس، ويطرح على الكتف يتدلى إلى الوراء من الظهر، يصنع من الموسلين أو الشاش، اختصت به النساء دون الرجال[ ]، وقد جاء ذكره في القرآن الكريم في الآية 0 من سورة التوبة في قوله تعالى: [وَقُل لِّلْمُؤْمِنَاتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصَارِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَىٰ جُيُو ِنَّ].

ظهر رسم الخمار على أربع بلاطات خزفية إيطالية بسقيفة قصر الباردو (البطاقة رقم 4 45)، ترتديه امرأة عليها ملامح فارسية يغطي رأسها ثم ينسدل إلى الخلف، تعلوه طاقية على شكل عصابة تحيط بالرأس.

كما نجد لها صورا على زخارف الفريسكو بقصر أحمد باي باللون الأحمر، على رأس إحدى السيدات، وهي جالسة على كرسي أمام كشك.

ز/ الشال:

الشال كلمة فارسية تسربت إلى اللغة الأوربية، وهو من النسيج الصوفي، يجمع بين النسيج والتطريز، يتخذه الأثرياء في الغالب من الكشمير، يستخدم كطرحة على الرأس، يستعمله النساء والرجال على السواء[ ].

وقد ظهر الشال منفذا على بلاطات خزفية إيطالية موجودة بسقيفة قصر الباردو، ترتديه امرأة ورجل، وهو من النوع المطرز، وليوضح لمعان تطريزه قام الرسام بوضع نجوم صغيرة على حافة الشال لإعطائه نوعا من الواقعية، وهو يغطي الرأس وينسدل الجزء الأكبر منه على الكتفين.

---

[1])- الزيات(أحمد محمد توفيق)، المرجع السابق، ص134. أنظر أيضا: دوزي(رينهارت)، المرجع السابق، ص15. سيرنج(فيليب)، المرجع السابق، ص487-488.

[2])- دوزي(رينهارت)، المرجع السابق، ص40. أنظر أيضا: البسام(ليلى صالح)، صدفي (منى محمود حافظ)، المرجع السابق، ص51. الزيات(أحمد محمد توفيق)، المرجع السابق، ص164-165.

[3])- دوزي(رينهارت)، المرجع السابق، ص69. انظر أيضا: الصعيدي(رحاب إبراهيم احمد أحمد)، التحف الإيرانية، المرجع السابق، ص459.

ح/ الشاشية:

من أغطية الرأس للرجال والنساء، وهناك من ينسبها إلى مدينة شاش في بلاد ما بين النهرين، ومنها انتقلت إلى المناطق العربية الأخرى عن طريق العجم في عهد الخليفة المعتصم بالله(– هـ/ – 4 م)، عرفت انتشارا واسعا في العالم العربي، والشاشية في الغالب ما تكون مرفوقة بالعمامة( )، وهي قبعة مخروطية أو مستديرة الشكل، تصنع من القطيفة والديباج أو الساتان، وقد تميزت الشاشية الجزائرية خلال العهد العثماني بلونها الأحمر، تنتهي بقيطان سوداء مصنوعة من الحرير( )، وفي الزخارف نجد منها نوعان استخدما على زخارف الفريسكو بقصر احمد باي، الأولى مشابهة لتلك التي لا يزال يرتديها بعض من شيوخ قسنطينة- أما الثانية فهي بسيطة استخدم اللون الأحمر لإظهارها وإعطائها نوعا من الواقعية.

ط/ النطاق:

النطاق أو المشد ما يشد على الوسط للمرأة والرجل، وهي من الأحزمة النسيجية التي تصنع من القطن أو الحرير أو غير ذلك لتثبيت الخارج على الجسد، وهناك نوع آخر من الأحزمة يستخدمه العسكريون والشخصيات، تكون مصنوعة من الذهب أو الفضة أو الجلد( )، رافق هذا النوع من الملابس معظم العناصر الزخرفية الآدمية الموجودة في زخارف الفريسكو بقصر أحمد باي أو البلاطات الخزفية الأوربية سواء للنساء أو الرجال مع اختلاف سمكه من صورة إلى أخرى.

ي/ العمامة:

وهو اسم لما يعقد ويلف على الرأس، جمعها عمائم وعمم، توضع فوق القلنسوة أو الشاشية أو الطاقية أو بدونها، وهي تلف لفة واحدة أو عدة لفات على الرأس، وقد كانت عبارة عن قطعة قماش تلف على الرأس، وأحيانا أخرى تحيط بالذقن والرقبة، ذات طرفين أحدهما ينسدل إلى الأمام والآخر إلى الخلف، وعلى الرغم من أن العمامة تعتبر من لباس الرجال، إلا أن النساء لبسنها ولكن على نطاق ضيق، تصنع في الغالب من مادة الصوف، ذات لون أبيض أو أسود أو أخضر[4].

---

[1])– الزيات(أحمد محمد توفيق)، المرجع السابق، ص160.

[2])– طيان(شريفة)، المرجع السابق، ص246.

[3])– دوزي(رينهارت)، المرجع السابق، ص203. انظر أيضا: الزيات(أحمد محمد توفيق)، المرجع السابق، ص160.

[4])– ابن منظور(ابي الفضل جمال الدين)، المصدر السابق، مج12 0 424. أنظر أيضا: الزيات(أحمد محمد توفيق): المرجع السابق، ص142. قانصو(أكرم)، المرجع السابق، ص154. ياسين(عبدالناصر)، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر

تعتبر العمامة عز وفخر الرجل العربي، فهي رمز الشرف، والرفعة، وأحسن ما يوضع على الرؤوس، وعن عمر بن الخطاب رضي الله عنه قال: "العمائم عز وتيجان العرب"، يسميها العرب التاج إذ يقال توجه إذا عمه، وهي عندهم مثل التاج المصنوع من المعدن عند الملوك، وقد لبسها الرسو " صلى الله عليه وسلم، وكانت عنده عمامة تسمى السحاب أورثها علي يلبس تحتها القلنسوة، وإذ لبسها أرخاها بين كتفيه، وعرف الرسول صلى الله عليه وسلم بصاحب العمامة( ).

وقد استعان العربي بالعمامة لحمايته من تقلبات الجو من الحرارة صيفا والأمطار شتاء، وحرص على لبسها وعدم نزعها، وقد تغير شكلها من عصر إلى آخر، ومن سلطان إلى أمير، وتتضح أهمية العمامة ومكانتها في الفترة العثمانية في ظهورها على شعارات القرن التاسع عشر( ).

وقد استخدم هذا النوع من العناصر الزخرفية على البلاطات الخزفية الايطالية الموجودة بسقيفة قصر الباردو المتأثرة بالتصاميم والمواضيع الإيرانية، التي ظهرت فيها عمامة مكونة من عمامة يحيط بها الشال ذات طيات عديدة تتضح بشكل دقيق، حيث أن المصور عمل على إبراز تفاصيلها بوضع دوائر أو قطب يعلوا القلنسوة.

وأشكال العمامة التي تظهر في موضوع الدراسة جاءت كما يلي:

- عمامة بيضاء اللون، ذات طيات متعددة مرتفعة، تظهر في قمة نهاية القلنسوة حلية دائرية، يلتف معها شريط من الشال الذي يتساقط على الكتف.
- عمامة ذات لون أزرق، بطيات خفيفة، تتوسطها قلنسوة حمراء، يعلوها شكل مستطيل أو من غيره.
- عمامة ذات طيات عديدة من دون قلنسوة.
- عمامة بيضاء، ذات طيات متعددة، يظهر في القمة نهاية القلنسوة، يلتف حولها شريط من الشال الكشميري المطرز بقطع من اللؤلؤ الناصع يتساقط على الظهر.

ك/ القميص:

جمعه قمصان، وهو من الملابس الداخلية التي لبسها الرجال والنساء على حد سواء، لبس من طرف كل الطبقات، الخلفاء والسلاطين، كما اشترك في لبسه القضاة وعامة الناس، له كمان

الفاطمي، المرجع السابق، ج2 856. الجبوري(يحيى وهيب). « العمامة في الجاهلية والإسلام» » عن: حولية كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، العدد8: 1985 6 379: 381: 387.

[1])- الجبوري(يحيى وهيب)، العمامة، المرجع السابق، ص379- 381- 387.

[2])- نجم (عبد المنصف سالم حسن)- شعار الدولة العثمانية، المرجع السابق، ص174.

واسعان أو ضيقان، طويلان يصلان إلى المعصم، وفي الملابس النسائية يصل بعضها إلى منتصف الساقين( ).

./ الجاكيت:

كلمة انجليزية دخلت اللغة العربية، يرادفها بالعربية الصدرية أو السترة، وهي الجزء العلوي من حلة الرجل، ضيقة على الجسم، مفتوحة الصدر، بهيئة مثلث إلى منتصف البطن، تغلق بصف من الأزرار، أو يربط من الوسط، والجاكيت بأكمامها طويلة ضيقة، في نهايتها يوجد على العضدين أزرار في الغالب ذهبية، يلبس أسفلها قميص مشقوق الصدر( )، كما تتضح في التصويرة الموجودة على البلاطات الخزفية الايطالية بقصر احمد باي) وزخارف الفريسكو الموجودة بنفس المعلم في منظر رحلة الصيد.

م/ الخودة:

تصنع من المعدن لحماية الرأس من ضربات السيف، عرفت أيام الصليبيين( )، وهي من بين الألبسة الحربية التي ظهرت على البلاطات الايطالية في قصر الباردو تتوج رأس أحد الأشخاص، شكلها دائري، تنتهي بسفود حاد، يرتديها فارس، ملفوفة بعمامة، يتساقط الشال من تحتها، وهي في الأصل معدنية.

ن/ الصدرية:

وهي سترة صغيرة لا أكمام لها، مصنوعة من الحرير أو القطن، يرتديها في الغالب العبيد الذين يجرون القافلة[4].

ص/ الرايات والأعلام:

الألوية جمع لواء أي علم صغير، والراية جمعها رايات، وهي أكبر من اللواء، وأصغر من البند( )، وهي كلها أعلام، منها ما يرفع للزينة، ومنها ما كان بمثابة شعارات، وقد تعددت أشكالها

---

[1])- البسام(ليلى صالح)، صدفي (منى محمود حافظ)، المرجع السابق، ص146.

[2])- الصعيدي(رحاب ابراهيم احمد أحمد)، التحف الإيرانية، المرجع السابق، ص455. أنظر أيضا: عبدالجواد(455)، المعجم العربي لأسماء الملابس، المرجع السابق، ص104-105.

[3])- قانصو(أكرم)، المرجع السابق، ص155.

[4])- دوزي(رينهارت)، المرجع السابق، ص70. انظر أيضا: ابن منظور(ابي الفضل جمال الدين)، المصدر السابق، مج4: ص447.

وألوانها، والشعارات والمواضيع التي تحملها، وسميت بأسماء متباينة، نجدها مستطيلة ومثلثة الطرف، أو مستطيلة ينقسم طرفها إلى شعبتين أو لسانين تنتهي في الغالب بأشرطة طويلة، أو على شكل مثلث ناقص عند الطرف الخارجي بمقدار معين.

وقد لون العلم العثماني بعدة ألوان، وقيل أن العلم الذي أرسله السلطان السلجوقي علاء الدين لعثمان غازي كان أبيض اللون، ثم أصبح في عهد السلطان مراد الأول أخضر، تتوسطه ثلاثة أهلة، ثم تحول إلى أخضر تتوسطه دائرة بيضوية الشكل بها ثلاثة أهلة( ).

ومن الأعلام التي رفعها خير الدين بربروس بالجزائر عند مواجهته الأسطول الأوربي راية خضراء اللون يتوسطها سيف الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه المعروف بذي الفقار، ولعله العلم الذي أرسله السلطان سليم خان إلى خير الدين، تحتوي على أربعة أهلة مغلقة مطرزة بالأبيض يحتضن كل واحد منها اسما من أسماء الخلفاء الأربعة(أبو بكر، عمر، عثمان، علي)، يتوسط السيف نجمة، يعلو شريط كتابي عبارة عن شهادة التوحيد لا إله الا الله محمد رسول الله على الوجه، أما الظهر فتعوض شهادة التوحيد بالآية الكريمة{نصر من الله وفتح قريب}، وعبارة "بشر المؤمنين يا محمد"( ).

ترفع الأعلام في مناسبات عديدة، منها الحربية كالغزوات والفتوحات، والمواقع العسكرية، فهي ترمز إلى الحاكم أو القادة في المعركة، واستخدمت للتمويه والتخفي، ووسيلة للتخاطب والتفاهم بين القادة والجنود، وبين السفن لتفادي الاصطدام، ورفعت فوق المنشآت العسكرية كالقلاع والحصون والأبراج، وعلى السفن والمراكب الشراعية، وفي المواكب الدينية كالحج، كما تستعمل كإشارات لنقل التعليمات والأوامر الحربية البرية والبحرية، ونقل هذه الإشارات ارتبط بطريقة وضع العلم ومكان وضعه يمينا أو يسارا في المقدمة أو المؤخرة، بالإضافة إلى ألوانه المتباينة التي تحمل معاني ورموز مختلفة، وفي السفن الشراعية تستعمل الأعلام أيضا في تحديد اتجاه الرياح، وإشارات خاصة بطبيعتها، حيث كان لكل سفينة لواؤها الخاص بها، فمثلا لسفينة الأميرال علم خاص يرفع عند إعطاء الإشارات، وفي الغالب ما كان مثلثا لسهولة تميزه بسهولة مقارنة بالأشكال الأخرى.

ومن الأعلام التي استخدمت في الجزائر خلال القرن 12هـ/18م علم أحمر يتخلله مقص أبيض مفتوح، أو أحمر يتخلله رأس جمجمة، والراجح أن هذا الأخير يرفع على السفن الجهادية التي

---

[1])- القلقشندي (أحمد بن علي)، المصدر السابق، ج4 8. أنظر أيضا: ابن خلدون(عبدالرحمن)، المصدر السابق، ج2: ص457-459. سرحان(حليم)، المرجع السابق، ص206.

[2])- نجم (عبدالمنصف سالم حسن)، شعار العثمانين، المرجع السابق، ص179-182.

[3])- سرحان(حليم)، المرجع السابق، ص209.

تخرج للغزو في البحر الأبيض المتوسط، أو علم يحمل سيفا على خلفية زرقاء، يعتقد أنه خاص بأمير البحر، علما بأن العلم الأزرق الذي به سيف أبيض كان يرمز إلى فرقة الطبانجية[1]، ورسم الأعلام التي رفعت على السفن الشراعية والقلاع والحصون من المواضيع التي شاعت على الفنون الزخرفية التطبيقية الإسلامية في العهد العثماني.

والأعلام والرايات التي نجدها في موضوع الدراسة مختلفة ومتعددة من موضع إلى آخر، لكن أغلبها بسيطة، نفذت على زخارف الفريسكو أو على البلاطات الخزفية، ويمكن أن نميز فيها الأشكال التالية:

- أعلام تتدلى من الحبال، عبارة عن أقمشة كبيرة طرفها مقسوم إلى لسانين أو قسمين، زرقاء أو برتقالية.
- أعلام ترتفع على سواري متوسطة الارتفاع، وهي من قماش مستطيل الشكل، ذات أطراف مدببة، يتوسطها هلال أبيض أو أصفر اللون.
- علم مربع الشكل، أسود اللون، وهو العلم الذي من المحتمل جدا أنه خاص بسفينة القائد.
- رايات مستطيلة ذات ألوان متباينة الأحمر الأزرق، يتوسطها سيف أبيض.
- أعلام ذات وظيفة رمزية دينية نفذت بطريقة فنية زخرفية أكثر منها واقعية، حيث جاءت في شكل زخارف نباتية ممثلة في زهرة اللاله رسمت باستطالة واضحة ونهاية معقوفة، تتوسطها أزهار رباعية، وقد لونت هذه الراية بالأخضر والأبيض، ورفعت فوق سارية ترتفع فوق شرفة مئذنة، وقد وجد هذا المثال في لوحة خزفية بقصر الباردو من صنع تونسي، وفيه مزج الفنان بين عدة عناصر رمزية، بداية من عنصر المئذنة ورمزيتها الدينية، ثم الراية التي هي شارة ورمز للدولة والسيادة، وعنصر زهرة اللاله وما لها من رمزية دينية.
- رايات أجنبية أهمها الراية الهولندية، رسمت على بلاطات خزفية هولندية الصنع، وهو موجودة بكل من دار الصوف وقصر خداوج العمياء وحسن باشا، وفيها توجد دائرة بداخلها سفينة تختلف من بلاطة إلى أخرى، رفعت فوقها رايات هولندية، أحيانا تكون في أعلى السفينة وقد تكون في المقدمة أو المؤخرة أو الميمنة أو الميسرة، وأحيانا كثيرة تكون في السفينة الواحدة أكثر من راية، كل واحدة في جهة، وفي هذا الرايات يظهر أنها مستطيلة الشكل، تتألف من ثلاثة صفوف عرضية ذات ألوان مختلفة، الصف السفلي لون باللون الأزرق الكوبالتي، والأوسط باللون

[1]- عبد الناصر (ياسين)، أعلام البحرية تاريخها ومهامها وتصاويرها في المخطوطات والفنون الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق،، القاهرة، ط1 2008 1 40-47 421. نجم (عبدالمنصف سالم حسن)، شعار العثمانين، المرجع السابق، ص179-182.

الأبيض، والعلوي باللون الأحمر القرمزي، وإن كانت هذه الألوان لا تظهر بشكل واضح، حيث نفذت كل الرسوم باللون البنفسجي.

- أعلام مثلثة الشكل، قاعدتها تستند إلى السارية، وهي إما مفردة أو مزدوجة، ذات لون واحد.

وقد جاءت هذه الرايات والأعلام محمولة فوق سواري منها الطويلة ومنها المتوسطة الارتفاع، تنتهي في بعض منها بجزء صغير مدبب في شكل رمحي، أو في شكل دائرة كروية ذات لون أبيض أو أصفر.

ومما تتميز به هذه الرايات هو أنها في غالبيتها رايات عربية إسلامية عثمانية، ولا نجد رايات أوربية سوى في البلاطات الخزفية الهولندية، كما أن الفنان رسم هذه الرايات بطريقة رمزية أهمل فيها الجانب التفصيلي لمكوناتها، وما كنت تضمه من عناصر وشعارات كتابية وزخرفية ورمزية، لاهتمامه بالموضوع الزخرفي العام من جهة، ومن ناحية ثانية تعد الرايات في المناظر الطبيعية المصورة جزءا ثانويا، ومن ثم من الطبيعي تكون بأحجام صغيرة لا تسمح برسم كل التفاصيل فيها، فيما عدا عنصر الهلال الذي نشاهده في الكثير من الأعلام، وعنصر السيف الذي يظهر في راية واحدة.

والشيء الملاحظ أيضا على الأعلام والرايات أنها تنوعت بالإضافة إلى أشكالها ورموزها، فقد تنوعت ألوانها، فمنها الحمراء، ومنها الزرقاء، ومنها الحمراء، بهلال أبيض أو أصفر، أو بسيف أبيض، إضافة إلى ألوان العلم الهولندي، كما تعددت مواضع رفعها، حيث نجدها تتوج المآذن في المساجد، والقصور والقلاع، والأبراج، والمدن، والقوارب والسفن، وفي هذه الأخيرة تتعدد أكثر من غيرها.

وإذا رأينا غلبة اللون الأحمر على الرايات في الرسوم الجدارية بقصر أحمد باي، فلأن هذا اللون هو الذي كانت ترفعه السفن الجزائرية خلال العهد العثماني، إلى جانب الرايات الخضراء، وربما جاء هذا اللون للدلالة على الجهاد وبذل النفس في سبيل الله، فضلا عما يدل عليه اللون الأحمر من دم ونار، كان يرمز أيضا إلى الحب الإنساني، فالمحارب يهب نفسه ودمه في سبيل ما يحبه[1].

[1]- سرحان(حليم)، المرجع السابق، ص210.

ع/ الستائر:

الستارة لغة: الستر ما يستر به، وجمعها ستور، والسترة ما استترت به كائنا ما كان، والستارة بالكسر مثله[ ]، وفي الفنون الزخرفية تعتبر رسوم الستائر المسدولة وطياتها من العناصر التي شاع استخدامها في الطراز الرومي التركي أو الأوربي[ ]، تنوعت واختلفت أشكالها حسب المكان والمادة التي نفذت بها، وقد اقتصر استخدامها في نماذج موضوع الدراسة على كل من مادة الجص بطريقة الفريسكو والرخام والخشب، حيث زينت بها كل من المنابر الرخامية، كمنبر جامع السيدة المحفوظ بالجامع الجديد، والنافورات وجداريات العيون الرخامية، كجدارية وعين سقيفة قصر مصطفى باشا(الصورة رقم 213) وجدارية قصر أحمد باشا الموجودة برواق الطابق الأول(الصورة رقم 207).

كما نفذت على زخارف الفريسكو التي تزين معظم جدران قصر أحمد باي بقسنطينة، رسمت طياتها بواقعية، وهي تذكرنا برسوم الملابس ذات الطيات الواقعية، حيث استخدمها الفنان ليعالج مشكلة الفراغ في خلفيات الصور والمناظر، تصاحب النوافذ والمداخل بوائك العقود المطلة على الحدائق والحوض، أو على جوانب كل دعامة أو عمود، تتدلى منها الحبال التي تنتهي بشراشيب والأشرطة القماشية التي تكن في الغالب مقصوصة (الصورة رقم 41 42 43).

أما بالنسبة للخشب فنجدها منفذة بالألوان المائية، وبتقنية الحفر البارز على الكثير من الأشغال الخشبية كسقف قصر 18بحصن 23 وقد اتخذت أشكالا مختلفة قريبة من الواقع، يتضح ذلك في الإكثار من طيات الستارة، أو في استخدام الأشرطة القماشية، أو الخيوط الحريرية المفتولة، ومن أمثلتها نذكر الأشكال التالية:

الشكل الأول: جاءت على هيئة ستارة كاملة بجميع عناصرها ذات طيات مسدولة على الجانبين الأيمن والأيسر، استخدمت بكثرة في كوش العقود، تجمع في وسطها بواسطة أربطة وأشرطة من القماش أو بخيوط مفتولة على زخارف الفريسكو بقصر احمد باي.

الشكل الثاني: هذا النوع استخدم بكثرة على الأحواض والنافورات، اتخذت أشكالا مقوسة على هيئة نصف دائرة، تتصل ببعضها البعض، وهي على شكل خطوط منسابة تشع من مركز تجمع واحد، تزين بدايتها ونهايتها أشرطة من الأقمشة المعقودة، على شكل ربطة عنق، أو تنبعث من أزهار الياسمين أو الاكانتس.

[1])- عبدالحفيظ(محمد علي)، المصطلحات المعمارية في وثائق عصر محمد علي وخلفائه، الجريسي للطباعة، ط1، القاهرة، 2005) 109.

[2])- عبدالمنعم(شيماء أسامة محمد)، المرجع السابق، ص154-155.

الشكل الثالث: نفذت على هيئة عقود من باقات الأزهار المتنوعة والجميلة، أو عبارة عن لفائف ورقية على شكل عقود مقلوبة في الأجزاء العلوية للجدران، تزين بها في غالبية الأحيان المنابر الرخامية كمنبر جامع السيدة المحفوظ بالجامع الجديد، وبعض تيجان الأعمدة المركبة: ونافورة دار عزيزة.

وقد رافقت الستائر القياطين، وهي عبارة عن حاشية تكون في الغالب من الحرير المفتول تزين بها معظم الملابس، وتستعمل لمسك الستائر، تكون مصنوعة في الغالب من خيوط حريرية، أو ذهبية وفضية[1]، رافقت زخارف الستائر الموجودة بقصر أحمد باي، ذات أشكال متعددة، منها المضفرة أو على شكل أشرطة تنتهي في الغالب بخيوط متعددة، كما استخدمت على البلاطات الخزفية في هيئة أشرطة تلتف بشكل لولبي على الأشجار والفروع النباتية الموجودة بالبلاطات الخزفية الايطالية(البطاقة رقم212-215 221) التي تزين جدران قصر احمد باي، كما استخدمت على الأشغال الرخامة في النافورات والألواح الرخامية التي ترافق العيون والأحواض كحوض نافورة جنان محي الدين، وأعلى قباب المنابر الرخامية وحتى الخشبية.

ف/ عنصر الأربطة:

وهي من العناصر والوحدات المهمة التي ازدانت بها الواجهات الخارجية والداخلية في القرن الثامن والتاسع عشر، والأربطة عبارة عن أشرطة أو حاشية تكون في الغالب من الحرير، أو من الحبال (الخيوط)، أو القماش، تنفذ بعدة أشكال وطرق، ذات طيات تنتهي بعقد وأشكال معقودة، وقد كانت تنتهي بشكل بسيط في العصور الكلاسيكية على شكل كرة أو عقد، ثم ما لبثت أن تطورت وأصبحت لها أشكال مختلفة ومتنوعة وجميلة، لتعرف في العصر النهضة أشكالا متعددة، بعد أن شقت أطرافها كالمقص وأصبحت من أهم مميزاته، لاسيما في عصر لويس السادس عشر، حيث وصلت إلى درجة الكمال[2].

وقد نفذت على مواد الدراسة جنبا إلى جنب مع العناصر النباتية، لاسيما باقات الأزهار، وباقات الفواكه، وفروع وأوراق وعناقيد العنب، أو تلتف حول الأغصان والسيقان النباتية، أو تربط بالسلال، بالإضافة إلى استخدامها مع عنصر الستائر تمسك بها أو تحملها، نفذها الفنان من فرع واحد أو من فرعيين، منها المضفرة، أو على شكل أشرطة زخرفية اتخذت أشكالا متموجة وأخرى

[1])- طيان(شريفة)، المرجع السابق، ص237.

[2])- نجم (عبدالمنصف سالم حسن) ، قصور الأمراء، المرجع السابق، ص111) 112) 212.

منكسرة، أو تتطاير أو تلتف أو تربط بطرف الأفرع النباتية، وشكلت منها عقد في هيئة ربطة العنق تتطاير منها الأشرطة.

فأما بالنسبة لمادة الخشب فنجدها في معظم الأسقف منفذة بأسلوب الألوان المائية أو بالحفر البارز، كسقف دار عزيزة، وسقف الدار الحمراء، وسقف قصر حسن باشا، وفي سقف بالقصر 18 بحصن 23، وفي مصاريع الأبواب، مثلما هو عليه في باب جامع كتشاوة الموجود في المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية.

وفي الجص نفذت بطريقة التلوين في زخارف الفريسكو بكل من قصر احمد باي بقسنطينة وبسقيفة قصر الداي بقلعة مدينة الجزائر.

الأشغال الرخامية نجدها منفذة على عضادات الأطر الرخامية، تتدلى منها أوراق وفاكهة العنب، أو أوراق الاكانتس، ومن اجل أمثلتها تلك التي تزين الإطار الرخامي للمدخل الرئيسي بدار عزيزة، وعلى تيجان وأبدان الأعمدة، وان كانت هذه الأخيرة محصورة في نموذجيين بقصر احمد باي بقسنطينة وعلى النافورات كنافورة دار عزيزة.

البلاطات الخزفية هي الأخرى نفذ عليها عنصر الأربطة، خاصة في البلاطات الخزفية الايطالية الصنع، وهي تلتف حول الأغصان بشكل لولبي أو منكسر تلتف حوله الأغصان، أو تتطاير الأشرطة على جانبي إكليل نباتي أطرافها كالمقص.

5/ تحف منقولة متنوعة:

أ/ السفن الشراعية:

السفن جمعها سفائن، وسفن، وهي الجارية من المراكب الكبيرة، من سفن الشيء سفنا أي قشره، وقد سميت كذلك لقشرها وجه الماء، أما المراكب فجمعها مراكب، وتعني شيء يركبه الإنسان كان حيوانا أو برجا أو أي شيء، إلا أن الشائع والمتعارف عليه هو نوع من أنواع السفن[1].

تعتبر السفن والمراكب من بين أهم العناصر الزخرفية التي شاع استخدامها في الزخرفة ما بين القرن 10-12هـ/16-18م على الفنون الزخرفية عامة والصناعات الخزفية خاصة، وقد ظهرت على مواد الدراسة في كل من البلاطات الخزفية الأوربية، بما فيها الإيطالية والإسبانية والهولندية بالإضافة إلى مجموعة كبيرة منها مجهولة المصدر، كما استخدمت على زخارف الفريسكو في قصر

[1]- القطري(أمل عبدالسلام السيد)، المرجع السابق، ص343.

أحمد باي بقسنطينة ترافق المدن والطبيعة البحرية للمناطق التي اشتملت حدودها مساحات كبيرة من سواحل البحار، كالبحر الأبيض والأحمر والأسود ونهر النيل وروافده وغيرها.

ولعل من بين المواد المدروسة التي حفلت بزخم كبير وحظ وفير من رسوم السفن والمراكب الشراعية هي البلاطات الخزفية الهولندية الصنع، حيث أقبل عليها الفنانون الهولنديون أكثر من غيرهم لكونهم شعب محب للبحار والسفن متأثرين بالطبيعة الجغرافية لبلادهم، كما أن حكام ودايات الجزائر وجدوا في هذا النوع من الزخارف ما يبعث الحنين والذكريات إلى البحر والجهاد البحري كون معظمهم قبل توليهم الحكم كانوا قادة بحر وأمضوا فترة في المغامرات العسكرية البحرية يتصدون ويغيرون على السفن المعادية[1].

أما طبيعة هذه السفن فقد تنوعت وتباينت أشكالها، وتفاوتت أحجامها وأغراضها، فمنها قوارب ومراكب صغيرة ذات مجاديف من نوع الفلوكة، وأخرى ذات مجاديف وأشرعة من نوع الفرقاطة، بالإضافة إلى السفن العسكرية الكبيرة ذات الطوابق التي احتوت في الغالب على فتحات لخروج فواهات المدفعيات من نوع الغليون، والسفن الكبيرة الخالية من الأشرعة تسير بمجاديف فقط من نوع شيني، وذات الشراع الواحد كالصندل، وذات الشراعين أو أكثر، ومنها ما كان للصيد أو التجارة ونقل البضائع، أو سفن للنزهة، أو سفن بخارية تتميز بالمداخن التي يخرج منها الدخان عند المنتصف أو المؤخرة، وإن كان هذا الصنف من السفن لا نشاهده على زخارف الفريسكو وإنما نلاحظ استخدامه على البلاطات الخزفية الأوربية (الصورة رقم70، البطاقة 387، الشكل رقم 66ر).

أما الطريقة التي رسمت بها السفن ووضعياتها فمنها الثابتة والراسية على السواحل والشواطئ والموانئ، أو واقفة في عباب البحر، أو تسير في وسطه، أو وسط صخور على هيئة جزر، مفردة كانت أو في مجموعات تصارع الأمواج وكأنها تبحر بالفعل على مياه البحر، حيث تبدوا أمواج البحر بفعل السير على شكل خطوط متموجة، أو لطخات من اللون الأزرق تتركها الفرشاة أثناء عملية الرسم الحر، وقد اعتنى الفنان برسم أدق تفاصيلها حتى ولو كانت صغيرة كالقوارب والزوارق، منها ما جاء بسيطا قليل التفاصيل، ومنها ما جاء كبيرا تعكس لنا قدرات الفنان ومهاراته الفنية في تنفيذ ورسم هذا النوع من المواضيع، حيث نجح إلى حد كبير في إكسابها مظهر الحركة والحيوية من خلال الرياح التي رسمها على شكل لطخات، بالإضافة إلى الشراع التي رسمها مسدولة منتفخة، بفعل الرياح وتارة أخرى تم إحكامها، وذلك دليل على أنها واقفة غير متحركة، كما زودت بأعلام

[1]- لعرج (عبد العزيز محمود)، الزليج، المرجع السابق، 131 335. انظر أيضا: خليفة (ربيع حامد)، الفنون الإسلامية بالقاهرة في العصر العثماني، المرجع السابق، ص104.

ترفرف على سواريها في أعلى السفينة أو في مقدمتها أو في مؤخرتها، اتخذت أشكالا مختلفة مستطيلة ومربعة ومثلثة والمشدوخة.

ب/ المائدة:

المائدة أو الخوان، تكنى بأبي الجوامع لاجتماع الناس حولها، ولا يطلق عليها مائدة إلا بعد أن يوضع عليها الطعام[ ]، توضع في وسط الغرفة وتحاط بالأفرشة، تتألف من جزأين: الأول يطلق عليه الصينية الذي توضع عليه المأكولات والمفارش المطرزة والمنقوشة وفوقها المزهريات، أما الجزء الثاني فهو القائم الذي يحمل الصينية، تصنع في الغالب من خشب الخرط، وقد تنوعت أشكالها بين الدائري والمستطيل والمربع والمثمن، واستخدمت فيها تقنيات متعددة، كالصبغ والتطعيم والترصيع والخرط والتخريم[ ].

وقد وجدت المائدة كعنصر زخرفي مرسومة على مواد الدراسة في زخارف الفريسكو بقصر أحمد باي، في أكثر من موضع وبأشكال مختلفة (الصورة رقم46 61)، تتصدر جدران وأواوين الغرف، ذات أشكال مختلفة، منها المستطيلة والدائرية، تستند على أربعة قوائم حلزونية قصيرة على شكل حرف "S" اللاتيني، غطيت بمفرش احمر مرشوش، ووضعت عليها مزهريات بها باقات من الأزهار المتنوعة، أو سلال مؤلفة من باقة من الأزهار والفواكه، والمنظر بكامله محصور داخل بائكة من العقود المفصصة والمدببة نفذت بسعف النخيل التي تشبه زهرة الانتيمون(اللوتيس)، ووجود هذه الزخارف داخل أواوين الغرف استخدم كإشارة من الفنان لوظيفة الإيوان الاجتماعية التي يؤديها، سواء للأكل أو لاجتماع النسوة، واتخاذه مكان للسمر والراحة.

ج/ الهودج:

يقول عنه ابن منظور أنه من مراكب النساء مقبب أو غير مقبب، أي من غير سقف، يصنع من العصي، ثم يجعل فوقه الخشب فيقبب[ ]، وهو عبارة عن مقصورة أو غرفة ذات قبة أو من غيرها تستر بالثياب (قماش) ونحوه، يركب من النساء وهو موضوع على الأرض، ثم يحمل من

[1])– حسين (محمود إبراهيم)، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، المرجع السابق، ص143.

[2])– طيان(شريفة)، المرجع السابق، ص187–188.

[3])– ابن منظور(ابي الفضل جمال الدين)، المرجع السابق، ج2 389.

طرف عدة أشخاص ويرحل، ثم يشد بالحبال على الرحل، ناقة كانت أو بعيرا، اختلفت أشكاله، منها المضلعة والمربعة، ويغلب عليها الاستطالة( ).

وقد ذكر الهودج في المعاجم اللغوية على أنه مركبة للنساء دون الرجال، إلا أنه استخدم للرجال والنساء على حد سواء، وهو من أهم وأقدم وسائل السفر التي عرفها العرب قبل وبعد الإسلام، وغيرهم من الأمم الأخرى( ).

تعد رسومات الهودج من المواضيع الزخرفية التي ظهرت على المخطوطات الإسلامية بكثرة، إلا أنه ما وصلنا عن رسوماته في الجدران من الزخارف النادرة، حيث وصلتنا فقط ثلاثة نماذج مرسومة بالألوان على كل من سقف الكابلاتينا في باليرموا بصقلية، وثانيها بالحفر البارز على الجص بمدينة الري بإيران، وثالثها رسمت بالألوان المائية بقصر الحمراء بغرناطة( ).

أما الهودج الذي يزين الغرفة الشمالية الشرقية في الطابق الأول من حديقة البرتقال بقصر أحمد باي، فهو عبارة عن صورة لشد الرحال، تظهر فيها قافلة من الجمال، يعلوها هودج، يقودها عبيد بشرتهم سمراء داكنة، يمسك كل واحد بيده اليسرى حبل يقود به الجمل(الصورة رقم 63).

والهودج على هيئة مقصورة مستطيلة الشكل، غطي الجزء العلوي منه بقبة نصف دائرية الشكل، ذات أخاديد، تنتهي بسفود، ويظهر أسفل قاعدة الهودج غاشية من قماش مطروحة على ظهر الجمل وهي مستديرة الشكل، ذات ثنيات وطيات، يشغل الضلع الأمامي منه فتحة كبيرة، ويلاحظ أن الفنان جعل هذا الضلع على جانب الجمل، بينما المفترض أن تكون فتحة الهودج في الجهة الأمامية ناحية رأس الجمل، أو اتجاه سيره، ولا بد أن الفنان قصد ذلك رغبة منه في جعل الفتحة في مواجهة الناظر ليسمح من خلالها رسم ورؤية المرأة وهي بداخل الهودج.

[1])- ياسين(عبدالناصر)، وسائل السفر عند المسلمين تاريخها وآثارها، دراسة عن الهودج وشاكلاته في ضوء المصادر المكتوبة والأثرية، ط1، زهراء الشرق، 2005 0 19 0 319-32 0 29 0 4359 605.

[2])- ياسين(عبدالناصر)، وسائل السفر عند المسلمين، المرجع السابق، ج1 5 406.

[3])- نفسه، ص435- 605.

ثالثا/ المناظر الطبيعية:

تعتبر المناظر الطبيعية من المواضيع التي اقتصر ظهورها على مادتي الجص في زخارف الفريسكو بقصر احمد باي والبلاطات الخزفية الأوربية الموجودة بقصر جنان حسن داي، وقصر الباردو ودار الصوف، وفي أربع مناظر بالألوان المائية على مادة الخشب في سقف غرفة الطعام بقصر رقم 18 بحصن 23، والتي رسمت بأسلوب قريب من الواقعية متأثرة بالأسلوب الأوربي.

ونلاحظ على زخارف الفريسكو والزخارف المنفذة على الخشب أنها تتسم بروح ونظرة الفنان المسلم لرسوم المناظر الطبيعية التي كان يرسمها وذهنه متحرر من كل علم سابق ليتقبلها بكرا، لهذا لا نجده يفرق بين جبل ثابت وضباب عارض، وليس هناك مبررا لتجزئتها، عكس المناظر الطبيعية المتأثرة بالأسلوب الأوربي، الذي لم يقصد بها إلا تصوير الطبيعة الساكنة فقط.

وفي الحقيقة تعد المناظر الطبيعية التي يرغب فيها الإسلام، فقد أمر القرآن الكريم بتأمل الطبيعة والتمعن في ملكوت السموات والأرض وقوة الخالق سبحانه وتعالى القادر على كل شيء[1] فقال الله في سورة الأعراف الآية 54: [الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَىٰ عَلَى الْعَرْشِ].

وقد تميز التصوير المناظر الطبيعية على الفريسكو في العصر العثماني بالازدواجية في تنفيذ رسوماته، فهي من جهة تمثل نظرة الشرق لرسوم المناظر الطبيعية، والثانية نظرة الغرب لرسوم الطبيعة، فالأولى ظهرت بسبب التأثيرات المشرقية رسمها الفنان متحررا وذهنه خالي من أي افتراضات مسبقة عن حقائق الأشياء، فيدخل الفنان محراب الطبيعة متحررا من كل علم مسبق ليتقبلها بكرا، وبذلك لا يفرق بين جبل ثابت وضباب عارض فيملكها عند إذ طبيعة واحدة موحدة لا مبررا لتجزئتها.

وهذا بخلاف ما جاء في الأسلوب الأوربي الذي يتضح على البلاطات الأوربية حيث رسمت المناظر اقرب إلى الواقعية، وفي الكثير من الأحيان يريد بها الفنان تصوير الواقع في مناظر الطبيعة الساكنة.

ومن عناصر المناظر الطبيعة التي جسدت في الفترة العثمانية بالجزائر حسب موضوع الدراسة نذكر ما يلي:

[1])–رشيدي(أمين عبدالله)، المناظر الطبيعية في التصوير العثماني في تركيا ومصر، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2008 . 137.

1/ الحدائق:

الحديقة في اللغة هي البستان الذي تزرع فيه الأشجار المثمرة وغير المثمرة، وأشجار الزينة، أو كل أرض ذات شجرة مثمرة ونخيل، وقيل الحديقة القطعة من الزرع، وهي نتاج كل من الطبيعة وعناصر أخرى من صنع الإنسان، عبارة عن مساحة صغيرة يغطيها عادة العشب والأشجار، مصممة في الغالب لتكون مساحات مفتوحة للراحة والاستجمام( ).

تعد الحديقة وبساتين الفاكهة من العناصر والمواضيع التي اهتم وولع بها الفنان خلال الفترة العثمانية، محاولا بذلك رسم صور الجنة المجسدة في القرآن الكريم، بالإضافة إلى ارتباطها بالتقاليد الموروثة للحديقة عموما، كما استخدمها لحاجته إلى مثل هذه العناصر لملء الفراغات والمساحات المتبقية، فضلا عما تخلقه من إحساس عميق بالمكان، وتلطف الجو مما يريح ويهدئ النفس، وهي بذلك تلعب دور الستائر الخلفية للجدران في أي موضوع زخرفي ارتبط بالمناظر الطبيعية والريفية، حيث استخدمت بأحجام مختلفة لاسيما الصغيرة لجذب الانتباه، بينما الكبيرة منها استخدمت لربط الكتل في التكوين العام، وهذا ما نلاحظه في مختلف جداريات الفريسكو بقصر احمد باي الموجودة بأروقة الطابق السفلي منه المطلة على كل من حديقة البرتقال وحديقة النخيل، وهي ميزة من مميزات التصوير الإسلامي على الفريسكو.

وفي كثير من الأحيان نجد الفنان يستخدم الشجيرات كخلفية لعنصر يريد إبرازه، فأشكال النباتات لها دور كبير في الصورة البصرية، حيث أن الأشكال والعناصر الرأسية تستعمل لتأكيد الارتفاع بداخل أي تكوين أو صورة، بينما الأشكال الأفقية تستخدم لتأكيد البعد الأفقي للتكوين( ).

وقد رافقت الحقول والبساتين والمناظر الريفية والجبلية البلاطات الخزفية الهولندية والاسبانية بالدرجة الأولى، والتي نجد نماذج منها بسقيفة قصر الباردو ودار الصوف وقصر جنان حسن داي وقصر أحمد باشا، كما استخدمها الفنان في زخارف الفريسكو بقصر أحمد باي ترافق المدن والقرى والقصور والقلاع والحصون، لإضفاء منظر جمالي للمكان، وإعطاء صورة أكثر واقعية، صاحبتها في الغالب الأنهار والآبار والأحواض والنافورات وطاحونات الزرع.

---

[1])– ابن منظور(ابي الفضل جمال الدين)، المصدر السابق، ج10 39. انظر أيضا: الكيلاوي (ناصر منصور ابراهيم): حدائق القاهرة في عصر أسرة محمد علي، رسالة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2013: ص60.

[2])– الكيلاوي (ناصر منصور ابراهيم)، المرجع السابق، ص60–62.

بالإضافة إلى نموذج واحد نجده منفذا بالألوان المائية على الخشب بسقف غرفة الطعام قصر 18 حصن 23 بمدينة الجزائر، وهي في الأصل عبارة عن أربعة مناظر مختلفة تتوج الأركان الأربعة لإحدى حشوات السقف.

وقد استخدم الفنان المسلم وسائل التجميل كالمياه والخضرة، وبعض أشكال النحت، بغرض الزينة اقتداء بما قاله سبحانه وتعالى في سورة يس الآية 34: [وَجَعَلْنَا فِيهَا جَنَّاتٍ مِّن نَّخِيلٍ وَأَعْنَابٍ وَفَجَّرْنَا فِيهَا مِنَ الْعُيُونِ]، وفي سورة النمل الآية 60: [وَأَنزَلَ لَكُم مِّنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَنبَتْنَا بِهِ حَدَائِقَ ذَاتَ بَهْجَةٍ]، حيث استخدم الفنان الماء والنافورات والأحواض وربطها بوصف الجنة في قوله تعالى في الآية 18 من سورة الإنسان: [عَيْنًا فِيهَا تُسَمَّىٰ سَلْسَبِيلًا].

ومن خلال الآيات السابقة يتبين لنا مدى حرص الفنان والمصور على تجسيد هذا النوع من الزخارف في قصر أحمد باي متأثرا بما هو شائع في الفترة العثمانية، حيث استخدموا صور البساتين والأزهار في تصاويرهم، وولعوا بالرياض والأزهار والجنان، وهي تمثل الترف الذي شاع في العالم الإسلامي كله في تلك الفترة، وقد تسرب هذا النوع من الزخارف إلى كل حواضر العالم الإسلامي بما فيها الجزائر، والتي نجدها مجسدة في صور المدن والقرى في زخارف الفريسكو بقصر احمد باي، وهي مناظر تتكرر بصورة أو أخرى مع بعض الاختلافات البسيطة تتعلق بالدرجة الأولى بدقة الزخارف، وليس بنوعيتها في كل من القصور التي ترجع إلى نفس الفترة بمصر وتركيا والتي نذكر من بينها بيت السحيمي بالقاهرة، وكشك لطيف اغلو بمدينة توكات، وكشك مراد بك بمدينة بورنوفا بالقرب من ازمير، وبمعبد بامبول لمدينة اسطنبول( ).

كما نفذت على شكل أحواض ينحدر شكلها تبعا للقنوات والمنحدرات كما هو مجسد في نهر النيل بمنظر مدينة القاهرة، ووادي الرمال المجسد في منظر مدينة قسنطينة، أو رمز لها بشكل اصطلاحي حلزوني تمثل عنصر الآبار، أو تنبض من النافورات، وانحصارها في الغالب داخل الأفنية، أو داخل جامات سداسية أو ثمانية تتخلل المواضيع الزخرفية، حيث نفذت فيها المياه فياضة خلقت موجة دائمة ممتدة تعكس التناقض بين حركة المياه المتساقطة وثبات وصمت الصورة، وهو الشيء نفسه الذي نشاهده على طاحونات الزرع والسقايات التي تتكرر على ضفاف الأنهار في البلاطات الخزفية الأوربية لاسيما منها الهولندية.

[1])–حافظ (نرفين محمد محمد)، المرجع السابق، ج2– اللوحة124 125 146 153 الشكل 51 85 86.

2/ البحار والأنهار:

تظهر رسومات الأنهار والبحار بعمائر الجزائر خلال الفترة العثمانية على مادتي الجص والبلاطات الخزفية، تصاحب في الغالب المناظر الريفية والطبيعية، أو المدن والقرى الساحلية، الصغيرة أو الكبيرة، فأما بالنسبة للجص، فقد جسدت على الفريسكو بقصر أحمد باي، ولعل من بين الأنهار والبحار التي يمكن تمييزها في الرسومات وادي قسنطينة، ونهر النيل، والبحر الأبيض المتوسط، والبحر الأحمر، رسمت مرافقة للمدن، تبحر في معظمها مجموعة من القوارب والمراكب الصغيرة والسفن الشراعية، جاءت المياه صافية خالية من حركة الأمواج فيما عدا بعض الخطوط الرفيعة الدقيقة المتناثرة، وقد ميز الفنان بين البحار والبحيرات بأن رسم هذه الأخيرة بحجم أصغر في منتصف اللوحة، ولم يهتم بإعطائها شكلا معينا، جاء معظمها مستدير تضيق في بعض المناظر وتتسع في مناطق أخرى، أما بالنسبة إلى الحد الفاصل بين مياه البحر أو النهر فظهر ملازما للنهر أو البحر، ورسمه بخط رفيع ينموا منه العشب الأخضر، والشجيرات الصغيرة المجردة.

أما على البلاطات الخزفية، فقد ارتبطت بالبلاطات الأوربية لاسيما الهولندية منها، حيث نفذت بواقعية شديدة معبرة للحدث، منفذة باللون الأزرق أو البنفسجي المتدرج بين الفاتح والداكن، تبعا لحركة الأمواج وارتفاعها من منطقة إلى أخرى، أو لتوضح مدى عمق المياه، أو تبعا لحالة البحر من هدوئه أو ثورانه، فظهرت تموجات المياه منكسرة، أو على هيئة خطوط أفقية مائلة، أو مسطحة، أو حلزونية مشكلة رغوات كثيفة، تزداد هذه الحركات أو تقل كثافتها عند ظهور أي عنصر يخرج من الماء، أو عند ارتطامها بحواف القوارب أو السفن، أما بالنسبة إلى الحد الفاصل بين مياه البحر أو النهر فظهر ملازما للنهر أو البحر بأشكال مختلفة على شكل صخور متناثرة على مسافات قريبة على شكل سياج صخري، أو على هيئة صخور متراصة متصلة متقاربة لبعضها البعض مشكلة خطا يستقيم وينحني تبعا لامتداد النهر أو البحر، ليؤكد الفنان على انه جزءا من الشاطئ الصخري، أو نفذت بأسلوب تجريدي بعيد عن الواقع عبارة عن خط مستقيم رفيع يفصل بين اليابس والمياه.

3/ رسومات المدن:

وقد ظهرت على زخارف الفريسكو(أنظر الشكل رقم –) دون المواد الأخرى، فهي تعتبر من أهم وأجمل المواضيع الفنية التي نجدها تزين جدران قصر أحمد باي، حيث تتوزع على الجدران المطلة بالخصوص على حديقة النخيل والبرتقال وفناء الجناح الشتوي، وفيها نجد مناظر مختلفة لمدن اختلفت أحجامها، وطبيعة العمائر التي تضمها، من قلاع وحصون وأبراج منفردة، ومساجد بها مآذن

رشيقة وقلمية، وقباب متعددة، وأحيانا تغطى العمائر بقراميد، ومنها المسطحة، في الغالب ما تتعدد طوابقها، من المدن ما تشرف على البحر، ومنها ما بني على ضفاف نهر أو وديان، ومنها ما بني على تلال وربوات، في الغالب ما نرى السفن القوارب راسية في البحر والنهر، ترتفع فوق غالبيتها رايات حمراء بها أهلة أو سيف القليجة، وأحيانا تأخذ الرايات لونا أزرقا.

أما بخصوص المناظر الطبيعية، فهي في الغالب تمثل الريف وبساتينه، أو الأراضي الزراعية التي تحيط بالمدن والعمائر، تتخلل الكثير منها أشجار مثمرة كالنخيل والأجاص والتين والبرتقال والليمون والبلوط، وغير المثمرة يغلب عليها أشجار السرو والصفصاف والدوم والصنوبر، فضلا عن الأعشاب والحشائش التجريدية وأزهار الورود واللاله والقرنفل، بالإضافة إلى التلال الصغيرة.

وقد استخدمت عدة ألوان في تنفيذ هذه الزخارف، بداية من اللون الأبيض الذي اتخذ كأرضية في غالبية المدن والبنايات والعمائر، واللون الأحمر القرميدي اتخذ كخلفية للمناظر لهذه المدن والعمائر، واللون الأزرق كلون للبحر والأنهار والوديان التي تتخللها، بالإضافة إلى استخدامه في رسم بعض الأشجار، واللون الأسود حددت به الزخارف ورسمت به العمائر والمدن، وفي حالات قليلة نجد ألوانا أخرى كالأصفر والبني، والأخضر.

كما نجد أن غالبية الصور مؤطرة في الأسفل بمنظر لسلسلة من التلال الصغيرة، وفي الأعلى ستائر مشدودة تتدلى منها أجزاء لبعض الأحزمة، او تؤطرها أشرطة تتخللها الورود بألوان وأحجام مختلفة على شكل باقات أو وردة أو ثلاثة ورود يصغر حجمها، تبرز منها أوراق بسيطة مجردة أو قريبة مما هو في الطبيعة، ذات لون واحد، أو بألوان متعددة، كالوردي والأحمر والأبيض، أو أشرطة لفروع أزهار الورد التي تلتف حول بعضها تنمو منها أوراق وبراعم وأزهار الورد نفذت بشكلها الطبيعي او فروع تنتهي بمراوح نخيلية وأنصافها.

وقد تضمنت وصاحبت معظم رسومات المدن كتابات منفذة بخط نسخي، عبارة عن أسماء لتلك المدن وبعض معالمها الشهيرة، كمدينة الجزائر وقسنطينة وتونس وطرابلس والإسكندرية والقاهرة وجدة ومكة المكرمة والقدس، وهذه الأخيرة هي الوحيدة التي لا تحتوي على تعاليق، وقد تعرضت الكتابات في غالبيتها للتلف إلى درجة أنه من غير الممكن قراءتها وتبيان معانيها، كما أن التلف مس الكثير من اللوحات الفنية، وهو الأمر الذي يصعب من التعرف على هوية المدن وتحديد أسمائها، ويبقى الأمر مفتوحا على التخمين والفرضيات في ما عدا بعضها.

4/ رسومات الشوارع:

لم يهتم الفنان أو المصور بإظهار وإبراز تفاصيل الشوارع، سواء على البلاطات الخزفية، أو الفريسكو، لكن هناك استثناء واحد على هذه الأخيرة بقصر أحمد باي، حيث قام الفنان برسم أحد شوارع القاهرة الرئيسية المعروف باسم شارع السيوفية بشكل اصطلاحي، عبارة عن شارع طويل ينحني قليلا، مؤلف من مجموعة من السيوف المعقوفة ذات الأغماد الملونة المتراصة إلى بعضها البعض، وهو يتوسط الجدارية التي تمثل مدينة القاهرة المطلة على حديقة النخيل.

والشارع يعرف حاليا بحي الخليفة، وهو يقع ضمن حدود مدينة القطائع بالجزء الجنوبي، وأول ذكر لهذا الشارع يرجع إلى العهد الفاطمي(297-567هـ/910-1171م))، ليعرف تطورا كبيرا في الفترات اللاحقة، لاسيما في العهد المملوكي(648-923هـ/1250-1517م)، وقد سمي كذلك لأن أحد المماليك زمن الناصر محمد بن قيتباي ويدعى تمراز حزت رأسه على دكان السيوف، وهي تقع عند رأس صليبية ابن طولون عند السكاكين، ومن هذا نفهم أن تسميته بالسيوفية ارتبط بالحوانيت الموجودة في ذلك الشارع، التي تصنع فيها السيوف، ولا تزال محلاته إلى يومنا هذا تعرض التحف الفنية لهذا النوع من المشغولات( ).

5/ السحب:

يعرف هذا العنصر الزخرفي بأسماء عديدة من بينها التشنتماني، السحب الصينية، السحب والأقمار، السحب والبرق، البرق والكور، نقش النمر، زخارف تشي تشي، وهي من العناصر الزخرفية ذات التقاليد والتأثيرات القديمة التي أخذها الأتراك العثمانيون عن الفنون الصينية التي ارتبطت بدلالات رمزية متعددة، حيث كانت ترمز إلى عنصر من عناصر الطبيعة كالسحب والبرق، خاصة وأن الصينيين كانوا من عبدة الطبيعة وعناصرها، مثلهم مثل باقي شعوب الحضارات القديمة، ومن أهم عناصرها الخوف والخوارق والظواهر الطبيعية وخشية السماء وعبادة ما فيها(الشكل رقم)( ).

تعتبر من العناصر الزخرفية التي أولى لها الفنان العثماني عناية خاصة، وقد رسمت ونقشت السحب على مواد الدراسة مفردة أو مزدوجة أو ثلاثية، أو على شكل حزم، أو ضمن شكل يعرف بالكور والبرق، أو نفذت بالأسلوب الواقعي المتأثر بالتصوير الأوربي.

---

[1])-عبده(جمال محمد مصطفى)، المرجع السابق، ص84.

[2])-الدسوقي عبد العزيز (شادية)4 «السحب والأقمار رؤية جديدة: الأصل-الفكرة-الزخرفة»: مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد العاشر، 2004 32. أنظر أيضا: عائشة (عبدالعزيز التهامي)، الزخارف الهنسية، المرجع السابق، ص306.

السحب المفردة: وهي متأثرة إلى حد بعيد السحاب الصيني جاء على هيئة خطوط وحزم متجاورة كفواصل تتجه نحو الأعلى، استخدمت بكثرة لتقسيم المواضيع الزخرفية على البلاطات التونسية، وعلى أطر الأبواب على مستوى مفتاح العقد مفردة أو مزدوجة أو ثلاثية أو أكثر.

سحب على هيئة حزم: وهي لا تختلف عن النموذج السابق إلا أنها جاءت على هيئة حزم رصت بجوار بعضها البعض، يعلوها في الغالب عنصر الهلال، ونفذت على الكثير من أطر الأبواب الرخامية، وهي تتوسط فتحة وكوشة العقد، في هيئة سحابة يفترشها عنصر الهلال.

البرق والكور: وهي نوع من الزخارف التجريدية غير واضحة المعالم، عبارة عن خطوط مزدوجة متموجة، وأحيانا مفردة على شكل أمواج أو ألسنة اللهب تشبه إلى حد ما جلد النمر، يضاف إليها ثلاثة دوائر، أو كرات صغيرة متجاورة مرسومة متماسة، أو غير متماسة مطموسة، أو مفرغة، أو متداخلة، على هيئة مثلث قائم، المعدول أو المقلوب، وأحيانا تكون هذه الدوائر مفردة أو مزدوجة، أطلق عليها الأتراك في بادئ الأمر اسم "تشنتماني" (Tc entaman)، ثم أطلقوا عليها اسم آخر جديد ينم عن شكله وصورته وهو : نقش النمر، أو كما يعرف بالتركية: (Naks Pelenk)، وهذا لتشابهها في منظرها العام لجلد النمر.

ومما هو جدير بالذكر أن سلاجقة الأناضول قد عرفوا هذا النوع من الزخرفة قبل الفترة العثمانية، حيث نجده مستخدما في زخرفة منتجاتهم الفنية، مما يرجح احتمالية أن العثمانيين ورثوه عن أسلافهم السلاجقة، وزينوا به أقمشتهم بما فيها قفاطين السلاطين منذ عهد السلطان محمد الفاتح(855 هـ/ 1451 – 1481 م)، والمنسوجات وجلود الكتب والبلاطات والأواني الخزفية[1].

وقد اختلفت آراء مؤرخوا الفنون العثمانية حول هذا الرسم وما يرمز إليه، فهناك من يرى أن الدوائر الصغيرة الثلاثة ترمز إلى الحظ الحسن والخير، وهي تمثل شعار تيمورلنك ووصوله إلى تركيا(آسيا الصغرى) عندما غزى المنطقة وهزم العثمانيين سنة 1402 م، وفريق آخر يرى بأن الدوائر الثلاث المكونة للمثلث ذات رأس مقلوب ما هي إلا رسم تجريدي لرأس تنين، فالدائرتين العلويتين تمثلان عيني التنين، بينما الدائرة الثالثة السفلية تمثل فمه، والمرجح هو أن إضافة الخطين المزدوجين المتموجين بهيئة سحاب ترمز إلى التنين، وفيه جمع بين البرق والأمطار، وأن التنين يرمز إلى الخير والمطر والقوة والخصب، ويرى فريق آخر أن الدوائر الثلاث والخطوط المتموجة

[1])– عبدالعزيز(شادية الدسوقي)) السحب والأقمار، المرجع السابق، ص29. أنظر أيضا: مرزوق (محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص93 112 127. خليفة (ربيع حامد)، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص37–38. ARCEVEN, op-cit, P32.

التي تشبه موج البحر وبين ميلاد اللؤلؤ في البحر، وهو من الرموز البوذية التي تعني التفاؤل والطالع الحسن والقوة[ ].

وقد استخدم هذا العنصر الزخرفي على البلاطات الخزفية التركية والتونسية، أما بالنسبة للأولى فنجدها على البلاطات الخزفية التركية في ضريح سيدي عبد الرحمن في أكثر من نموذج، على هيئة ثلاثة نقاط مشكلة مثلثا قائما يتخللها خطان مزدوجان متموجان، بينما الثانية نجدها على البلاطات الخزفية التونسية الموجودة بجامع سوق الغزل في هيئة شرافات مسننة متداخلة حوافها حلزونية النهاية.

السحب الطبيعية: وقد نفذ هذا النوع من السحب على البلاطات الأوربية الايطالية والهولندية والاسبانية الموجودة بدار الصوف وقصر الباردو وقصر الداي بالقلعة، وفي قصر جنان حسن داي، بالإضافة إلى استخدامها على زخارف الفريسكو بقصر احمد باي على المواضيع التي تضمنت المناظر الطبيعية بصفة خاصة، حيث جاءت على هيئة سحابة بيضاء أو على هيئة لطخات.

5/ مناظر الصيد والفروسية:

ارتبطت مناظر الصيد والفروسية في الفنون الإسلامية بالملوك والأمراء، وهي أكثر تنفيذا على مادة الخزف، وربما إكثار استخدام مناظر الصيد والطرد يرجع إلى كون الصيد ظاهرة شائعة في مختلف الفترات الإسلامية يمارسها السادة وأهل الفاقة(العامة) على السواء، باعتبارها وسيلة من وسائل اللهو، وطريقة للمتعة بالنسبة للسادة، أما العامة فيكفيهم الحاجة إلى الغير، وفي ذلك قيل (إن الصيد يؤثره رجلان متباينان في الحال، ملك ذو ثروة، أو زاهد ذو قناعة)، كما أن للصيد فوائد لا تعد ولا تحصى، منها تمرين الخيل، ورياضة النفس، واكتساب الشجاعة، ومعرفة الناس، وإن كف عن الذنوب وقت صيده يداوي به الهموم والغموم[ ].

ومن المناظر التي تجسد الصيد والطرد بواسطة الفرسان زخارف الفريسكو الموجودة بقصر أحمد باي في غرفة الحريم بالطابق الأول من الجهة الشمالية لحديقة البرتقال، والصورة(الصورة رقم62) تمثل موكب صيد يتقدمه شخصية يبدو من خلال ملابسه الأنيقة والمختلفة عن باقي الفرسان أميرا أو نبيلا أو حاكما، يحمل في يده اليمنى بندقية يستخدمها للقنص والصيد، والمنظر

[1])- عبد الدايم (نادر محمود)، المرجع السابق، ص80) 81، انظر أيضا: عبدالعزيز(شادية الدسوقي)) السحب والأقمار، المرجع السابق، ص29-32.

[2])- ياسين(عبدالناصر)، مناظر الفروسية في ضوء فنون الخزف الإسلامي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1- 2005- ص63-64.

ككل لا يخرج عن الأسلوب الإسلامي الذي يميل إلى الطابع الزخرفي والبعد عن الواقع، مع محاولة إضفاء الحركة أو الثبوت في حركة الخيل وحركة ذراع الفارس، وقد امتازت الصورة بالتوازن والقدرة في توزيع العناصر.

وفي مؤخرة المنظر مجموعة من الفرسان المترجلين، يبدوا عليهم الثبات وعدم الحركة، وملابس مختلفة، بتشكيلة من الألوان المتباينة ذات مسحة تركية، بأعين كبيرة وواسعة، وشوارب طويلة ومعقوفة، وبطون منتفخة، تتميز وجوههم بالهدوء، ونظراتهم الشاخصة نحو الفارس الأول الذي يقودهم.

وفي منظر آخر يجلس شخص بوضعية القرفصاء، وهو يوجه بندقيته نحو الأمام لاصطياد أرنبين يقف كل منهما بوضعية متعاكسة(الصورة رقم221 222).

وقد جاء المنظران مجسدين على أرضية عبارة عن مهاد أزرق تنموا منه الحشائش والشجيرات الصغيرة، وهي منفذة بشكل تجريدي.

الفصل الخامس
العناصر الزخرفية الآدمية والحيوانية

أولا/ تمهيد:

تعتبر العناصر الزخرفية المشكلة من الكائنات الحية بما فيها من صور آدمية وحيوانية بمختلف أنواعها من أقدم الزخارف ظهورا في التاريخ، حيث رسمها الإنسان خلال فترات ما قبل التاريخ على كهوفه ونقوشه الصخرية، واستمر بعد ذلك، لتصبح مع الوقت تأخذ أبعادا عقائدية، فصارت محل عبادة لدى بعض الأقوام، وكان انتشارها في جميع الحضارات من الفرعونية إلى البيزنطية، وربطوا بعض الكائنات الحية بجوانب روحية وعقائدية [1].

وانتقلت هذه العناصر مجردة من معانيها ورمزيتها إلى الفن الإسلامي منذ العهد الأموي، إلا أن إقبال الفنان المسلم عليها كان محتشما بالمقارنة مع الحضارات السابقة، وهو في ذلك يستجيب إلى رؤية دينية تدعو إلى الابتعاد عن تصوير كل ما له روح، فقد كان الفنان يرى أن تصوير هذه الكائنات هو مضاهاة لخلق الله، لكن هذه النظرة سرعان ما بدأت تخفت حدتها بعد أن ابتعد الناس عن عبادة الأصنام، وصار الفنان يزين الكثير من تحفه خاصة الخزفية وتصاوير المخطوطات بمختلف الأشكال الآدمية والحيوانية، في صورة يغلب عليها الطابع التجريدي وفي بعض الأحيان تكاد تكون اقرب إلى الطبيعة.

وقد ظهرت نماذج عديدة لهذه العناصر في مناطق مختلفة من العالم الإسلامي، وعلى مر الفترات التاريخية، عند الفاطميين بمصر والسلاجقة في إيران، والعثمانيين بتركيا وسائر الولايات التابعة لهم، حيث رسم الإنسان ضمن مناظر مختلفة كالطرب والصيد وغيرها بأسلوب محور في كثير من الأحيان، ومن الحيوانات التي شاع استخدامها في الزخرفة الإسلامية الخيل والغزلان والأسود والكلاب والطيور بمختلف أنواعها[2].

وقد اتخذ الفنان المسلم العناصر الآدمية والحيوانية كعناصر جمالية زخرفية بحتة في غالبية مواضيعه، ولم يرسمها لذاتها، وفي الغالب ما نجده يضعها داخل أطر وأشرطة هندسية، أو يرسمها بشكل متقابل أو متدابر، تفصل بينها زخارف نباتية ترمز إلى شجرة الحياة أو الخلد التي أخذها من

[1])- ماهر (سعاد محمد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص 68. انظر أيضا: محمود (امال منصور)، التأثيرات الإيرانية، المرجع السابق، ص145-158.

[2])- حسن (زكي محمد)، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، دار الرائد العربي، بيروت-لبنان، 1401/1981l 274-278. انظر أيضا: محمود (امال منصور)، التأثيرات الإيرانية، المرجع السابق، ص145-158.

الموروث الفارسي، وهذا لا ينفي أنها لا تحمل دلالات رمزية إسلامية في الكثير من المواضيع، خاصة الحيوانات التي ورد ذكرها في القرآن الكريم، والتي ارتبطت بالجنة[1].

وتعد هذه العناصر قليلة في النماذج المدروسة، حيث نجدها مجسدة فقط في زخارف الفريسكو بقصر أحمد باي، والبلاطات الخزفية الأوربية الموجودة بكل من قصر خداوج العمياء، وقصر دار الصوف، وقصر الباردو وقصر جنان حسن وقصر احمد باشا بالجزائر، وقصر أحمد باي بقسنطينة، وعلى نموذج واحد في الأشغال الخشبية بسقف غرفة الطعام بقصر مصطفى باشا المعروف بقصر 18 بحصن 23.

وقد شملت هذه العناصر صورا آدمية وأخرى حيوانية، التي منها نذكر الأسد، الحصان، الجمل، الأبقار والثيران، الأغنام والمعز، الأسد، الثعلب، الكلب، ومن الطيور نجد النسر والطاووس واللقلق، والبط والدجاج والديكة، والعصافير بمختلف أنواعها، ومن الحيوانات البحرية الأسماك والأصداف، ومن الحشرات الفراشة والنحلة والذبابة، ومن الزواحف الثعبان، والحلزون وغيرها.

وفي بعض الأحيان استعان الفنان بحروف وكلمات عربية في رسمها، وجاءت بذلك تجريدية بعيدة كل البعد عما هو موجود في الطبيعة، وهو الأمر الذي نلاحظه في رسم لأسدين فوق مدخل القاعة الرئيسية بالطابق السفلي بالجهة الشمالية الغربية من حديقة البرتقال بقصر أحمد باي.

وقد نفذت رسوم الكائنات الحية بواقعية شديدة في الكثير من الأحيان، خاصة في النسب التشريحية والاهتمام بالتفاصيل الصغيرة، حيث وفق الفنان في إعطاء عنصر الحيوية والحركة، لاسيما في الحيوانات الأليفة الموجودة على زخارف الفريسكو بقصر احمد باي، فألوانها تتطابق مع ما هو موجود في الطبيعة، بحيث استخدم اللون الأبيض لتلوين الدجاجة وصغارها، والبني المصفر لتلوين منقارها، والأحمر لتلوين عرفها، وفي الألوان التي استخدمها على الديك الرومي وصيصانه، وفي ألوان الأحصنة والأبقار والثيران التي تتناوب بين الأسود والبني المصفر، ليبين الفرق الموجود بين الذكر والأنثى، وهي بذلك تعكس لنا قدراته وإمكانياته الفنية للتعبير عن الواقع.

[1])- ياسين(عبدالناصر)، الفنون الإسلامية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي، المرجع السابق، ج1 ص853 854.

ثانيا/ العناصر الآدمية:

1/ رسوم الإنسان:

لقد اقتصر ظهور العناصر الآدمية على مادة الجص والبلاطات الخزفية الأوربية على اختلاف أنواعها ومصادرها، أما على الجص فنماذجها على زخارف الفريسكو بقصر احمد باي في الغرفة الشرقية من الطابق الأول المطل على حديقة البرتقال(انظر الصورة رقم 62-64)، وعلى الرغم من قلتها إلا أنها تميزت باختلافها وتنوعها حسب أهمية تلك الشخصيات التي رسمت فيها والوضعيات التي اتخذتها مما انعكس على ما ترتديه من ملابس وأغطية رؤوسها ومجوهرات وأحذية.

والشيء المشترك بين هذه الشخصيات سحن الأشخاص التي مثلت بملامح عربية عثمانية بالوجه الدائري المنتفخ والممتلئ، والأعين اللوزية الواسعة الداكنة، والشوارب الطويلة المعقوفة، وهذا التضخيم في الشوارب يرجع إلى الاعتقاد بأنه علامة من علامات الشباب والقوة فبالنسبة للرجال، فقد ارتبطت رسوماتهم بطبقات اجتماعية مختلفة، حيث يمكن أن نميز في أحد الصور فلاح نفذ في وضعية مباشرة بطريقة جامدة خالية من التعابير، وهو يعمل على بذر الحبوب في حقل، يرتدي ملابس بسيطة مشكلة من قميص بأكمام قصيرة وسروال منتفخ يصل إلى الركبتين، لونها الفنان باللون الأبيض لإعطائها نوعا من الواقعية، وفي منظر آخر جسد الفنان منظر صيد لشخص لا يظهر منه إلا رأسه ويديه في وضعية جانبية وهو يحمل بندقية موجها إياها نحو أرنبين، تميزت سحنته بملامح تركية تتضح من خلال الشوارب الطويلة والكثيفة والمعقوفة نحو الأعلى، وأعينه اللوزية الواسعة، وفي منظر آخر نشاهد قافلة يجرها عدد من الأشخاص بملابس عربية تتألف من سروال واسع قصير، وصدرية قصيرة من غير أكمام، والأشخاص بسحنة سوداء داكنة، شكلهم يوحي على أنهم من طبقة العبيد، على رؤوسهم شاشية حمراء من النوع الشائع بالشرق الجزائري، ولإعطاء الصورة نوعا من الواقعية والحركة قام الفنان بتزويد الشاشية بقيطان سوداء تتطاير إلى الأعلى على أساس أن الرياح هي التي تقوم بتحريكها(البطاقة رقم 60).

وفي منظر آخر جسد الفنان جماعة من الأشخاص من علية القوم في رحلة صيد يتقدمهم فارس أو أمير في وضعية جانبية جامدة يمتطي جوادا أسود اللون، يحمل بيده بندقية صيد موجها إياها نحو الأمام، وهو يرتدي زيا يتشكل من أربعة أجزاء، علوي عبارة عن قميص بأكمام ضيقة تنتهي بأزرار، فوقه صدرية قصيرة، وعلى كتف الفارس برنس أبيض، أما الجزء السفلي من اللباس فهو عبارة عن سروال منتفخ وقصير، يضع على رأسه غطاء لا هو قبعة ولا طربوش لكنه يتميز بعلوه الشديد، يبدو أنه من المعدات التي يضعها الفارس كنوع من الحماية من الحيوانات المفترسة.

وفي آخر الصورة يصطف أربعة أشخاص وجوههم واسعة أوضاعها مباشرة تنظر نحو الأمام ملامحهم من غير تعابير ذووا عيون لوزية، وحواجب رفيعة، وأنف مستقيم، وشوارب طويلة معقوفة، وبطون منتفخة، تتميز ملامح وجوههم بالوقار والصرامة والقوة، مع إعطائهم صفة شخصيات ذات نفوذ، ولإضفاء نوع من الواقعية على الصورة قام الفنان برسم الشخصيات بأطوال وأحجام مختلفة، كما نوع في الملابس من خلال تلاعبه بالألوان ووضعيات واختلاف نوعية الأسلحة التي يحملها كل شخص، ونلاحظ على الصورة تأثر المصور بالطراز الأوربي للملابس، مع إعطائه لملامح الأشخاص مرحلة عمرية واحدة، وعلى الرغم من الطابع الزخرفي الذي تميزت به رسومات الأشخاص فقد نجح الفنان في إكساب الشخصيات شيئا من الواقعية والحركة التي نلمسها في وضعية حركة اليدين والساقين، وفي حركة ذراعي الفارس الذي يمتطي الحصان من خلال إمساكه بيده اللجام وحمله البندقية بيده الأخرى(البطاقة رقم 60).

والصور تتضح فيها مميزات وخصائص المدرسة العربية، حيث يرسم الفارس في معظم الأحيان يعتلي صهوة جواده، أما الحرس فيرسمهم يتبعون القائد وهم يمشون على الأرض، وهذا التمييز يرجع إلى المعتقد الشعبي الذي يرى الفارس هو وحده الذي يركب الفرس ويحسن فنون قيادتها، وجوههم في أوضاع مباشرة وأحيانا جانبية جامدة من دون تعابير[1].

أما صور النساء فظهرت امرأتان في منظرين فقط، المنظر الأول جاءت فيه امرأة متبرجة جالسة في هودج تمثل شابة في مقتبل العمر، ذات ملامح طفولية ببدن نحيف، أما الصورة الثانية فلا يظهر منها الشيء الكثير، لكن من خلال ما تبقى منها يتبين أنها امرأة بالغة منتفخة مليئة الجسد، ذات وجه واسع يتميز بالصرامة، عيونها لوزية واسعة داكنة، متبرجة، على رأسها فولار أحمر صغير، وجوههم جاءت في أوضاع مباشرة أمامية.

ومن خلال ما سبق يتضح أن الصور الآدمية المنفذة على زخارف الفريسكو حرص الفنان على تنويع ملامح الأشخاص من منظر إلى آخر، ونوعية الطبقات الاجتماعية التي ينسبون إليها، وذلك من خلال ملامح البشرة المختلفة البيضاء والسمراء والسوداء، كما أظهر تنوعا في الوجوه الحليقة والشوارب الطويلة، بالإضافة إلى إبرازه التنوع في أشكال ونوعية وألوان الملابس وأغطية الرأس من شخصية إلى أخرى، في حين لم يتقيد برسم الملامح الحقيقية للأشخاص، ولا بالنسب الصحيحة لها، ولم يتحر الدقة فيها، تميزت بجمود ملامحها، حيث كان القاسم المشترك الأكبر منها مرسومة بأسلوب اصطلاحي تجريدي، وفق ما هو سائد في الفن الإسلامي بوجه عام.

[1])- قانصو(اكرم)، المرجع السابق، ص121) 122.

أما بالنسبة للبلاطات الخزفية، فقد نفذت على البلاطات الأوربية دون غيرها من البلاطات، وهي تتميز باختلاف وتنوع ملامحها، والوضعيات التي اتخذتها، مما انعكس على ما ترتديه من ملابس وأغطية للرأس وأحذية، وتميزت بواقعية شديدة، اهتم الفنان بتنفيذها بدقة وبراعة وإتقان، ضمن مناظر تتسم بالحركة والحيوية مع مراعاته النسب التشريحية للجسم والرأس، وتنويعه في نوعية الملابس من حيث الشكل والطراز، وحتى في سحنة الأشخاص التي اهتم بأدق تفاصيل الوجه والجسم بالكامل.

ومن خلال النماذج المدروسة يمكن أن نلاحظ ولوج التأثيرات الصينية والفارسية الإيرانية على التصاميم الأوربية، سواء من حيث المواضيع، أو من حيث سحن الأشخاص، ومنها نميز الجنس الفارسي الإيراني، الجنس الصيني، والجنس الأوربي، فبالنسبة للعنصر الأول نفذ على أربعة بلاطات موجودة بسقيفة قصر الباردو(انظر البطاقة رقم243-244-245-246)، ومن خلال مقارنتها مع مجموعة كبيرة بقصر أحمد باي بقسنطينة يمكن القول أنها من صناعة ايطالية، فهي مطابقة لها من حيث الألوان والزخارف، إلا أنها تختلف عنها في الجزء المركزي، فبلاطات قصر الباردو تتميز بعناصرها الآدمية التي تقوم على مناظر الرقص والعزف، أو ما يعرف بمجالس الطرب، وهي من بين المواضيع الزخرفية التي شاعت في الفنون الزخرفية الإسلامية ذات التأثيرات الساسانية، إلى جانب المغنيين والراقصات، فعادة ما كان أفراد الفرقة الموسيقية يتشكلون من راقصين وراقصات رجالا ونساء، والمنظر يمثل امرأة ورجل ذووا ملامح إيرانية تتضح من خلال السروال الطويل الواسع الذي يرتديه الرجل، وكذلك في رسم الشال الذي يتطاير على ذراعي الراقصة كنوع من الحركة، ولكسر الفراغ شغل المساحة المحيطة بالمنظر برسم أوراق نباتية تجريدية، يفصل بينهما إبريق على هيئة كأس كبير، ولإضفاء نوع من الحيوية والحركة قام برسم الأذرع مرتفعة إلى الأعلى والأرجل واحدة تتقدم الأخرى، يرتدي كل منهما على رأسه عمامة.

وفي بلاطة أخرى نجد رجلين يرقصان في وضعية متقابلة، اختفى فيها عنصر الشال، وتغير شكل العمامة، وفي بلاطة أخرى نجد رجلا يرتدي عباءة يلتف أحد أطرافها على عنقه، والثاني يتدلى نحو الخلف، وهو يتميز بلحيته الطويلة يراقص امرأة ترتدي سروالا طويلا وقميصا قصيرا عارية الشعر.

ومن المناظر التي تتضح فيها التأثيرات الإيرانية منظر يتكون من رجل يقوم بالعزف على آلة موسيقية شديدة الإستطالة تصل إلى قدمي العازف، وهي من آلات النفخ، يتطاير على ذراعي العازف شال، وهو يرتدي سروال واسع فضفاض طويل، يعتلي على رأسه عمامة يتدلى جزء منها

نحو الخلف، وبجوار العازف راقص عمل الفنان على رسمه بشكل متمايل ومنحني، ليبين وضعية الرقص التي كان فيها.

وقد تميزت رسوم الأشخاص بصفة عامة بأجسامهم الممشوقة، وقوام رفيع، وأنف طويل، وجوههم مستديرة الشكل، وعيونهم دائرية واسعة، من غير لحية أو شارب، ما عدا شخص واحد ذو لحية طويلة من غير شارب، يظهر على ملامحه كبر السن عكس الشخصيات الأخرى التي تمثل مرحلة الشباب، والملاحظ على هذه الوجوه الجمود وعدم الحركة، فجميعها متشابهة تأخذ نفس الشكل، أما ملابسهم فقد اختلفت وتنوعت بين الذكر والأنثى، منها الشال والسروال الواسع الفضفاض والقصير والطويل، كما يظهر التنوع في اختلاف نوعية الأغطية التي استخدمت على الرأس على الرغم من أنها عمامة إلا أن الفنان جسدها بصور مختلفة من شخص إلى آخر، من خلال التنويع في عدد الطيات التي عبر عنها الفنان بعمل خطوط أفقية مقوسة، نفذت المناظر باللون الأصفر على أرضية مسودة، وملئت الفراغات ببتلات الأزهار.

أما الشخصيات ذات الملامح الصينية، فنجد من أمثلتها بلاطات ايطالية الصنع بقصر أحمد باي في تجميعة مشكلة من تسع بلاطات(البطاقة رقم 216)، ويتضح في شكلها العام تأثرها بالتقاليد الصينية، حيث يغلب على الرجل المصور ملامح صينية، ذو عيون صغيرة مسحوبة إلى الأعلى، يحمل بيده مضلة مفتوحة، يلتفت برأسه نحو الخلف، وتتبدل ملامحه الثانوية من تجميعة إلى أخرى، حيث نجده أحيانا ضاحكا أو مبتسما، وأحيانا أخرى عابسا بشوارب أو بلحية أو من دونهما، يردي لباس الكومينو الصيني، أو بذلة بربطة عنق(البطاقة رقم117 اللوحة 34).

بينما الشخصيات ذات الملامح الأوربية فقد نفذت بأسلوبين، ففي المجموعة الأولى نفذت على بلاطات عديدة من صناعة هولندية والتي نجد أغلبها في قصر الصوف وقصر الباردو، إلا أن الفنان لم يعتن بإبراز ملامح الشخصيات (البطاقة رقم245 246) عكس المجموعة الثانية التي برزت فيها الملامح الأوربية، فبالنسبة للرجال جاءت أوجههم منتفخة، وأجسادهم نحيفة، بملابس متنوعة متباينة تتشكل من قطعتين، السروال الضيق الطويل والقصير، والقميص والجاكيت، ذووا شعور طويلة في الغالب يعتلون قبعات في أغلبهم، أما النساء فقد رسمن بشعر طويل مسدول على الكتفين، أو شعر مشدود نحو الأعلى، من غير قبعات أو بقبعات ذات تشكيلة متباينة ومختلفة، يرتدون ملابس متنوعة من حيث الطراز إلا أنها تتشكل من ثوب واحد، ونظرا لاختلاف الأماكن التي صنعت فيها البلاطات من جهة والى الفترة الزمنية التي ترجع إليها، فقد عمل الفنان على تجسيد الملابس الرائجة في البلد والفترة التي صنع فيها البلاطات(انظر البطاقة رقم 272-276 والصورة رقم 221-222 الشكل رقم84).

2/ يد الإنسان:

تعتبر اليد أو كف يد الإنسان من أهم العناصر الرمزية التي رسمت بكثرة على أبواب المنازل، ووضعت على صدور الأطفال كنوع من التعاويذ، صنعت من عاج أو معدن لحمايتهم من الحسد والعين الشريرة، وقد استخدمت منذ فترات ما قبل التاريخ، وكان الاعتقاد السائد هو أنها كانت مرتبطة بالحيوانات وطريقة اصطيادها أكثر من أي شيء آخر، لكن استعمالها بمدلولها الرمزي استمر في الحضارات التالية، حيث كانت عند السومريين رمزا للأم الطبيعي والقذارة والعقاب، ورمزا للطبيب الذي يشفي بيديه، وفي الحضارة الفرعونية ظهرت كرمز للحماية في معبد الكرنك، وعند الإغريق والرومان تعني كلمة يد باللاتينية(Manus) الذكاء، وحسب الفيلسوف الإغريقي أناغزاجور(Anaxagore) فإن الإنسان ذكي لأن له يد، وانطلاقا من فكرة أن اليد والأصابع ممتدة ومتصلة مع منطقة الرأس، فهي التي تتلمس وتتحسس وتصنع الأشياء، وهي التي تأخذ وتعطي في كل الاتجاهات، وعند اليهود هي رمز للقوة والقدرة والعدالة والبراءة، وعند المسيحيين ترمز للرب والقوة الإلهية الذي منع تجسيده، فضلا عن ذلك فإن يد الله هي أحد أسماء الروح القدس.

وقد أخذت اليد أسماء عديدة منها: كف عشتار أو كف أنانا عند السومريين والاكاديين، ويد الرب، يد الإله بعل في المسلات الفنيقية والقرطاجية، واليهود يطلقون عليها كف موسى أما مسيحيي سوريا والأوربيين فيسمونها يد مريم، وعرفت بكف فاطمة أو عائشة في شمال إفريقيا، وفي المشرق أطلق عليها يد العباسيين، والكف المفتوحة، والمخمس، وفي اللهجة المصرية يقال خمسة وخميسة بمعنى اليد والأصابع الخمسة مرفوعة في وجه العين الشريرة.

ارتبطت الخامسة عند العرب بالشؤم، ويقال في اليوم الخامس من أحد الأشهر القمرية أخرج آدم وحواء من الجنة، وفيه ألقي يوسف عليه السلام من طرف إخوته في الجب، وفيه أصيب قوم النبي يونس عليه السلام.

أما الرقم خمسة عند المسلمين فيرتبط بآل البيت، فقد تم تفسير رسم أصابع اليد في الفترة الفاطمية على أن الإبهام يرمز إلى سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، والأصابع الأربعة الأخرى لعلي وفاطمة والحسن والحسين رضي الله عنهم، أو يرمز إلى الأركان الخمسة للإسلام، أو الصلوات الخمس.

ومن ناحية أخرى اعتبر البعض كف اليد تعويذة ضد الحسد مماثلة إلى سورة الفلق[1]: والحسد مرض خبيث يباعد بين المرء وربه، مصداقا لقوله تعالى: {**أَمْ يَحْسُدُونَ النَّاسَ عَلَىٰ مَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِن فَضْلِهِ**}، وقوله أيضا: {**وَمِن شَرِّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ**}، ومن الأدعية التي كان الرسول صلى الله عليه وسلم يقرؤها على أحفاده لحمايتهم من العين، قوله: [بسم الله أرقيك من كل عين تؤذيك] [2].

وفي الكثير من الحالات نجد الفنان المسلم يرسم اليد بأسلوب محور لدرجة يصعب التعرف عليها، حيث رسمها أحيانا بواسطة أشكال زخرفية نباتية، أو بطريقة هندسية في شكل خمسة خطوط مستقيمة أو منحنية أو أنصاف دوائر، وهذا ما نلمسه في معظم قباب مدينة قسنطينة التي انفردت بهذه الزخارف عن باقي معالم الجزائر حيث استخدمت بكثرة على مادة الجص، في كل من قباب جامع سيدي الكتاني، وقبة زاوية باش تارزي، وقباب دار الدايخة بنت الباي، وقباب دار 26 نهج فلسطين بمدينة قسنطينة.

وفي هذه النماذج نجد الفنان يجمع بين عدة عناصر رمزية في عمل فني متكامل، حيث استخدمها كعنصر واقي وزخرفي، وعمل على تجسيدها بأشكال مختلفة، وغطاها بزخارف متنوعة، وقرن بين رمز القبة التي تجسد السماء، وبين "الخامسة" أو كف اليد التي رسمها بطريقة مجردة هندسية، أو مليئة بالزخارف، فرسمها تارة قريبة الشبه بزهرة اللاله، وتارة أخرى شبيهة باسم الجلالة، كما رسم الأصابع كلها متفرقة أو مضمومة أو على هيئة شجرة، وقد عمل على تضليل وحجب الأصابع بالتناوب، حيث صور اليد تتفرع منها ثلاثة أصابع فقط، وهي الإبهام والسبابة والوسطى، في الغالب تعلو الإصبع الوسطى شجرة السرو، والأصابع الأخرى تعلوها دائرة مشعة أو دائرة متداخلة، كما رسمت بداخل شجرة السرو، ترتكز جميعها على قاعدة عبارة عن دائرة أو نصف دائرة، وهذه العناصر كلها ذات رمزية اجتمعت في منظر فني واحد له بعد رمزي لا مثيل له.

ونفذت الخامسة بالحفر المجسم على الجص في واجهة المدخل الرئيسي بدار الدايخة في قسنطينة، أما على الخشب فظهرت بنفس الأسلوب تتوسط دفة الباب الرئيسي بدار بن شريف(انظر اللوحة رقم 25).

---

[1])- سيرنج(فيليب)، المرجع السابق، ص270-273. انظر أيضا: حسين(محمد حسين): «طقوس درء العين"يد فاطمة" والتسنين» عن: صحيفة الوسط البحرينية العدد3358، المنامة، الخميس نوفمبر 2011.

[2])- قانصو(أكرم)، المرجع السابق، ص104-106.

ثالثا/ العناصر الحيوانية:

تعد العناصر الحيوانية من العناصر الزخرفية التي شاع استخدامها في الزخرفة منذ فترات ما قبل التاريخ، وفي غالب الأحيان أعطى لرسوماته الحيوانية رمزية دينية وعقائدية، وأحيانا ذات قوة سحرية، ففي الحضارة الفرعونية كانت الكثير من الحيوانات تمثل آلهة بالنسبة لهم، وكانت من المعبودات، على غرار الكبش والعجل والثعبان والصقر، وكانت الكثير من الآلهة تجسد في أشكال حيوانية وطيور.

أما في الفن الإغريقي فقد تواصلت الرمزية الدينية للكثير من الحيوانات والطيور، وكان يمثل البعض منها آلهة، ولعل من أهم الحيوانات التي رسمها الفنان ونحتها الحيوان الخرافي المعروف باسم الجريفون (Griffon)، الذي مثل في شكل جسم أسد ورأسه وجناحاه كالنسر، ومنها أيضا الأسد والثور، ومن الطيور الطاووس والنسر والبجعة والحمام والبط وأفراخ الماء.

وفي الفن الساساني نجد الفنان يرسم أو ينحت وبشكل قريب من الواقعية عدة حيوانات، من أهمها الأسد والفهد والغزال والأرنب والطاووس والبط والخيل والباز والجمل والفيل، فضلا عن الحيوانات الخرافية مثل التنين والعنقاء[1].

بينما في الفن البيزنطي تأثر الفنان بالفنون الشرقية سواء الفنون الفرعونية أو بلاد الرافدين أو الساسانية[2] فقد كان قدماء الصين يعتقدون بان الجهات الأربع في قبضة أربعة حيوانات، فكانت السلحفاة بالنسبة إليهم تمثل المنطقة الشمالية، والتنين الجهة الشرقية، والعنقاء تتحكم في الجهة الجنوبية، بينما يسيطر النمر على الجهة الغربية، كما كانت ترمز هذه الحيوانات عندهم إلى الفصول الأربعة.

ونفس الفكرة كانت عند الأتراك القدماء، إلا أن لهم اعتقاد في حيوانات أخرى كانت تسيطر على الجهات الأربع، وهي تتمثل في الكبش والنسر والكلب والخنزير البري[3].

---

[1])- أحمد(دعاء السيد حامد)، صور الكائنات الحية على النقود الإسلامية ودلالاتها حتى نهاية القرن السادس الهجري دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2008 ص133-145.

[2])- يوسف(هالة فؤاد عبد الفتاح)- المرجع السابق، ص103-104.

[3])- ماهر (سعاد محمد)، الخزف التركي، المرجع السابق، ص 68. انظر أيضا: محمود (آمال منصور)، التأثيرات الإيرانية، المرجع السابق، ص145-158.

وفي الفن الإسلامي استمر رسم ونقش العناصر الزخرفية الحيوانية(أنظر الشكل رقم85) على مختلف المواد والفنون الزخرفية التطبيقية، فأما بالنسبة للنقود، فقد ظهرت فيها بعض الحيوانات والطيور، على غرار الأسد والنمر والحصان والثور والفيل والذئب والكلب، ومن الطيور الطاووس والنسر والصقر والبط وغيرها، كما نقش السمك[1]. وان كان معظمها غير مرتبط بمعتقدات بل نفذت كعناصر جمالية زخرفية بحتة في غالبية مواضيعه.

1/ الحصان:

تعد الأحصنة من بين العناصر الزخرفية الحيوانية التي عرفت استخدامها في الفنون منذ العصور القديمة، حيث عرفه الساسانيون، وكان يرمز عندهم إلى إله الشمس، كما عرفه بعد ذلك الإغريق والرومان، واكتسب مكانة كبيرة عند المسلمين[2]، ووصلتنا نماذج عديدة رسم فيها هذا العنصر خاصة في التصاوير المخطوطة والصور الجدارية والفنون التطبيقية، وهو الأمر ذاته الذي نجده في تصاوير العثمانيين وفنونهم، حيث حرص الفنانون المصورون على رسم تصاوير شخصية للسلاطين العثمانيين في هيئات الفرسان، وقد كانت أول صورة لسلطان عثماني في هيئة فارس في عهد السلطان محمد الفاتح(836-886هـ/1432-1481م)، ثم من بعده صورة السلطان سليمان الثاني(931-982هـ/1524-1574م)[3].

ومما يؤثر عن أقدم استخدام للحصان أن النبي إسماعيل عليه السلام هو أول من ركبه، وعلم العرب الفروسية، ومنذ ذلك الوقت أصبحت له منزلة عند العرب[4]، وهو يتميز عن غيره من الحيوانات بسمعه القوي، وقدرته على التناسل، السريع الشفاء من أمراضه وجروحه، استعمل الحصان على نطاق واسع في السفر لقدرته على تحمل المشقة والصعاب، حيث يستطيع حمل ربع جسمه، وله قدرة على العدو السريع لمسافات طويلة دون طعام ولا ماء، وإن تعرض صاحبه لإصابة أو أذى يعيده إلى البيت بذاكرته القوية، وهو من أذكى الحيوانات، وأشدها وفاء، وهو على أنواع مختلفة، وألوان متباينة وأصناف كثيرة[5].

---

[1])- أحمد(دعاء السيد حامد)، المرجع السابق، ص133-145.

[2])- سيرنج(فيليب)، المرجع السابق، ص57. أنظر أيضا: الطايش(علي)، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة، المرجع السابق، ص8.

[3])- مرسي(عصام عادل): المرجع السابق، ص379-380.

[4])- الجاويش(محمد اسماعيل)، من عجائب الخلق في عالم الحيوان، الدار الذهبية للطبع والنشر، القاهرة، 2004 733.

[5])- الكلبي(ابو منذر هشام بن محمد بن السائب)، كتاب نسب الخيل في الجاهلية والإسلام، تعليق ونشر جرجس لوي دلاويدا، مطبعة بريل، ليدن، 1968 33-4. أنظر أيضا: الصوفي(ماهر أحمد)، آيات الله في خلق الحيوانات البرية والبحرية وبعثها وحسابها، المكتبة العصرية، صيدا-لبنان، ط1: 2007/1428 1753-176.

والحصان العربي يتميز بذيله المرفوعة، ورأسه الصغير، وعيناه الكبيرتان، وشعره الناعم، وقد حظي باهتمام كبير لما يلعبه من دور بالغ الأهمية في الحروب والصيد والفروسية والسفر والغزوات، وبه تغنى شعراء العرب، ولهم عنه قصص يفتخر بها، وقد زاد اهتمامهم به بعد ظهور الإسلام وحاجتهم الماسة إليه، خاصة بعدما بجله القرآن الكريم، وأقسم به الله تعالى في قوله: {**وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا (1) فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا (2) فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا (3) فَأَثَرْنَ بِهِ نَقْعًا (4)**}، كما أمر نبيه محمد صلى الله عليه وسلم باتخاذه الخيل وإعدادها للحرب والجهاد في قوله تعالى في الآية 60 من سورة الأنفال: {**أَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ**}، وأوصى النبي صله الله عليه وسلم الصحابة رضوان الله عليهم بها، وفضل راكبها على المجاهد بنفسه دون فرسه في الغنائم، فجعل للفرس سهما ولصاحبها سهما، وشجع الصحابة على ركوبها لما فيها من خير، مصداقا لقوله صلى الله عليه وسلم: [الخير معقودة بنواصي الخيل إلى يوم القيامة][1].

فضلا عن هذا فإن الحصان عندما خلقه الله سبحانه وتعالى خلقه عربيا، وفضله على غيره من الدواب، فعن علي بن أبي طالب رضي الله عنه عن الرسول صلى الله عليه وسلم قال [**لَمَّا أَرَادَ اللَّهُ تَعَالَى أَنْ يَخْلُقَ الْخَيْلَ قَالَ لِرِيحِ الْجَنُوبِ : إِنِّي خَالِقٌ مِنْكِ خَلْقًا أَجْعَلُهُ عِزًّا لأَوْلِيَائِي ، وَمَذَلَّةً عَلَى أَعْدَائِي وَجَمَالا لأَهْلِ طَاعَتِي ، فَقَالَتِ الرِّيحُ : اخْلُقْ ، فَقَبَضَ مِنْهَا قَبْضَةً فَخَلَقَ فَرَسًا ، فَقَالَ : خَلَقْتُكِ فَرَسًا وَجَعَلْتُكِ فَرَسًا وَجَعَلْتُكِ عَرَبِيًّا وَجَعَلْتُ الْخَيْرَ مَعْقُودًا بِنَاصِيَتِكِ وَالْغَنَائِمَ مُحْتَا ةً عَلَى ظَهْرِكِ ، وَجَعَلْتُكِ تَطِيرُ بِلا جَنَاحٍ ، فَأَنْتِ لِلطَّلَبِ وَأَنْتِ لِلْهَرَبِ ، وَسَأَجْعَلُ عَلَى ظَهْرِكِ رِجَالا يُسَبِّحُونِي وَيَحْمَدُونِي وَيُهَلِّلُونِي وَيُكَبِّرُونِي . فَلَمَّا سَمِعَتِ الْمَلائِكَةُ الصَّفَّةَ وَخَلْقَ الْفَرَسِ قَالَتِ الْمَلائِكَةُ : يَا رَبُّ نَحْنُ مَلائِكَتُكَ نُسَبِّحُكَ وَنَحْمَدُكَ وَنُهَلِّلُكَ فَمَاذَا لَنَا ؟ قَالَ : يَخْلُقُ اللَّهُ لَهَا خَيْلا بُلْقًا ، أَعْنَاقُهَا كَأَعْنَاقِ الْبُخْتِ يَمُدُّ بِهَا مَنْ يَشَاءُ مِنْ أَنْبِيَائِهِ وَرُسُلِهِ . قَالَ : وَأَرْسَلَ الْفَرَسَ فِي الأَرْضِ . فَلَمَّا اسْتَوَتْ قَدَمَاهُ عَلَى الأَرْضِ يَمْسَحُ الرَّحْمَنُ بِيَدِهِ عَلَى عُرْفِ ظَهْرِهِ . قَالَ : أَذَلَّ صَهِيلُكَ الْمُشْرِكِينَ أَمْلأُ مِنْهُ آذَانَهُمْ وَأَذُلُّ بِهِ أَعْنَاقَهُمْ وَأُرْعِبُ بِهِ قُلُوبَهُمْ . فَلَمَّا عَرَضَ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ عَلَى آدَمَ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ مَا خَلَقَ ، فَقَالَ لَهُ : اخْتَرْ مِنْ خَلْقِي مَا شِئْتَ ، فَاخْتَارَ الْفَرَسَ ، فَقِيلَ لَهُ : اخْتَرْتَ عِزَّكَ وَعِزَّ وَلَدِكَ خَالِدًا مَا خَلَدُوا وَبَاقِيًا مَا بَقُوا ، تُلْقَحُ فَتُنْتَجُ مِنْهُ أَوْلادٌ أَبَدَ الآبِدِينَ وَدَهْرَ الدَّاهِرِينَ ، بَرَكَتِي عَلَيْكِ وَعَلَيْهِمْ ، مَا خَلَقْتُ خَلْقًا أَحَبَّ إِلَيَّ مِنْكِ**]، ومنه فإن اختيار الفنان المسلم عنصر الحصان في أعماله الفنية لم يكن مجرد صدفة إبداعية جمالية، إنما مبني على خلفيات معينة أساسها وازع ديني حضاري يعكس مكانة الخيل في القرآن والسنة النبوية المطهرة، والحياة اليومية.

[1]- الكلبي(ابو منذر هشام بن محمد بن السائب)، المصدر السابق، ص1-2. أنظر أيضا: ياسين(عبدالناصر)، الفنون الإسلامية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي، المرجع السابق، ص854. الجاويش(محمد اسماعيل). المرجع السابق، ص176.

والحصان استخدم للركوب والنقل والسباق والصيد والقنص والحرب وغير ذلك، لهذا نجد الفنان المسلم يرسمه في الغالب بأوضاعه الطبيعية، ليتخذ منه مشهدا زخرفيا يحاكي ما هو في الطبيعة، وهو بذلك يرمز إلى حالة يعيشها الشخص بعينه، يتميز ظهوره بالحركة والحيوية، وقد رسم بوضعيات مختلفة في الفنون الإسلامية، في مظهر جانبي أو مقبل أو مدبر، وفي حالة الحرب ثنائية أو جماعية، أقدامها الأمامية متماسة بقوة، أو نفذت في رحلة صيد، أو في حالة وقوف ثابتة، أو تمشي، أو في حالة العدو تجري بأقصى سرعتها، أو تجر عربة، يمتطيه فارس أمير أو غيره أو من دونه، ومن خصائص المدرسة العربية رسم الحصان قريبا من الواقع شكلا ولونا، نفذ غالبا بأسلوب التكرار والنسخ المتشابه[1].

وفي موضوع الدراسة نجد أن الحصان مثل على مادتين، الأولى تتمثل في الجص بقصر أحمد باي، والثانية البلاطات الخزفية بدار الصوف، وقصر جنان حسن داي، ففي الأولى(انظر الصورة رقم 62) رسم الفنان منظرا للصيد، وفيه تظهر ثلاثة جياد متتالية، تظهر صور الخيل جانبية، يمتطيها فرسان يحملون بنادق، رسمت الأحصنة قريبة من الواقع شكلا ولونا، فجاءت الأشكال متشابهة كثيرا لدرجة التطابق، وقع الفنان في رسمها في التكرار والنسخ، أما اللون فقد نفذت بالأسود والبني، حيث جاء الحصان الأول أسودا، والآخرين بنيين، نفذت الصورة على أرضية مستوية نباتية معشوشبة بشكل تجريدي اصطلاحي على هيئة خط مستقيم دقيق، تنمو منه أوراق محورة تتخللها شجيرات، استخدم كإطار سفلي للصورة.

ويستشف من الملامح في المنظر أن الفنان أظهر الجياد وهي في حالة حركة، حيث قام تقديم بعض الأرجل وتأخير أرجل أخرى، والرأس مرفوعة نحو الأعلى نوعا ما، مع مراعاة النسب التشريحية في رسمها، سواء في الأجزاء العلوية أو السفلية، إلا أن هذه الجياد لا تظهر عليها الرشاقة، ولكي يخفي الفنان هذا قام باستخدام لونين متباينين في تلوينها ليخلق نوعا من التنوع، كما تظهر الحركة أيضا على الفرسان الذين أظهرهم يحملون البنادق ويوجهونها نحو الأمام، أظهر الفنان الأحصنة مزودة بجميع أمتعتها ومعداتها، من لجام وسرج، فأما بالنسبة للسرج فهو ما يقعد عليه الراكب على ظهر الفرس، يصنع عادة من الجلد والخشب، ثم أصبح من حديد، أما اللجام فهو ما يوضع على فك الفرس من حديد أو جلد تثبت فيه خيوط يمسك بها الفارس لمنع الحصان من الجماح[2].

---

[1]- العمير(عبد الله بن ابراهيم) «الزخرفة بالحصان على المعادن لدى المسلمين» مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد العاشر، 2004 232. أنظر أيضا: قانصو(اكرم)، المرجع السابق، ص122: 123.

[2]- القلقشندي(ابو العباس أحمد): المصدر السابق3 21 3 1281: 129.

أما بالنسبة للمنظر الثاني، والذي نجده ببلاطات خزفية هولندية بقصر دار الصوف، وقصر جنان حسان، وفيها يظهر الحصان في مناظر طبيعية يجر عربة في طريق ريفي، وفي بلاطة أخرى بمزرعة مجرفة لحرث الأرض بجواره امرأة.

ويتضح على رسم الجياد سواء على الفريسكو أو على البلاطات الخزفية أنها نفذت بأسلوب واقعي تعطي إحساسا بالحركة مراعيا النسب التشريحية في رسمها.

2/ الإبل:

الإبل هي الجمال أو النوق، وجمعها آبال[1]، موطنها الأصلي أواسط آسيا، تحتل مكانة خاصة عند العرب، وقد أطلق عليها المال، فهي مصدر غذائه، حيث تمده باللبن واللحم والشحم، ويغطى نفسه برداء مصنوعا من جلده، ويصنع خيمته من وبره، ويستخدم بعره في أغراض الطهي والتدفئة، وهو وسيلة نقل تنقله من مكان إلى آخر، ومن بوله صنع الدواء لبعض الأمراض التي تصيبه، كما تزوده بالماء من جوفها إذا ما نفذ منه الشراب واضطرته الحاجة، وكانت الثروة تقاس عند العرب بعدد رؤوس الإبل، واعتبر أثمن سلعة، وقدم كمهر لأهل عروس، وهو الدية التي يتقاضاها أهل المقتول، والربح الذي يحصل عليه الفائز في الرهانات[2].

وهو على عدة أنواع، ذو سنمة واحدة، أو سنمتين، وألوانه متباينة، وهو رمز الصبر على العطش الذي يمكن أن يتراوح بين عشرة يوم إلى ثمانية عشر يوما، يصبر على الجوع، والحر والسير في الصحراء ورمالها، وحمل الأثقال، ولقب بسفينة الصحراء، حتى أن الله سبحانه وتعالى قرن اسمه بالفلك في القرآن الكريم، فقال في الآية 11 من سورة الزخرف: **{وَجَعَلَ لَكُمْ مِنَ الْفُلْكِ وَالْأَنْعَامِ مَا تَرْكَبُونَ}**، وتردد ذكرها كثيرا في القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة، ولم يتوقف الأمر عن ذكرها فقط، وإنما أمرنا الله سبحانه وتعالى بأن نتمعن ونتدبر فيها، فقال في الآية 17 من سورة الغاشية: **{أَفَلَا يَنْظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ}**، وفي الأحاديث النبوية الشريفة ما يشير إلى+ أنها من حيوانات الجنة[3].

---

[1])- خسارة(ممدوح محمد)، المرجع السابق، ص28 34. أنظر أيضا: مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، جمهورية مصر العربية، مطبعة دار الجمهورية للصحافة، 1985/1405 3 1 3.

[2])- الأصمعي(عبدالمل)، الإبل، تحقيق حاتم صالح الضامن، دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع، 2003 52. أنظر أيضا: الدميري(كمال الدين)، حياة الحيوان الكبرى، تهذيب أسعد الفارسي، دار طلاس للنشر، دمشق، د. 5 201. ياسين(عبدالناصر)، الفنون الزخرفية الإسلامية منذ الفتح حتى نهاية العصر الفاطمي، المرجع السابق، ص855.

[3])- الأصمعي(عبدالملك)، المصدر السابق، ص5. أنظر أيضا: المقديسي(عز الدين بن عبدالسلام بن غانم)، المصدر السابق، ص115. المعلوف(أمين)، معجم الحيوان، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، د. 5 461. الجاويش(محمد اسماعيل)، المرجع السابق، ص16-26. الصوفي(ماهر أحمد)، المرجع السابق، ص92.

تعتبر الجمال والنوق من العناصر الزخرفية التي شاعت في الفنون الإسلامية، حيث صورها الفنان المسلم في لوحات متنوعة، وفي أوضاع مختلفة، ارتبطت في الغالب بمواسم الحج والقوافل التجارية، حاملا المحمل، أو مشاركا في مراسم الزواج، على ظهره الهودج، أو نفذ بجوار الآيات القرآنية والزخارف الرمزية، يرسم في الغالب بوضعية جانبية منفردا أو في مجموعات.

ويظهر الإبل في الزخارف العمائرية على مادتين، الأولى تتمثل في البلاطات الخزفية الاسبانية والتونسية، أما بالنسبة إلى البلاطات الاسبانية(انظر البطاقة رقم 285) فنجدها في بلاطة مفردة موجودة بسقيفة قصر الباردو يستقل بالموضوع الزخرفي يقف فوق ربوة في منظر طبيعي، أما على البلاطات التونسية فيظهر الإبل على إحدى اللوحات الخزفية(انظر البطاقة رقم 128) الموجودة بمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية بأسفل اللوحة، يمثل المنظر انقضاض الضبع على الإبل، حيث نفذ الرسم بأسلوب ركيك يتسم بالجمود، حيث الحيوانات رسمت على مستوى واحد وعلى أرضية واحدة بعيدا عن الطبيعة، وقد رسم الإبل يتوسط حيوان السبع، زخرفت سنمه من الداخل بزخرفة العين كنوع من التعاويذ والطلاسم الخاصة بدرء العين، وكأن الفنان أراد أن يحمي بها الإبل من السبعين المرسومان بجواره، عملا بالمقولة الشعبية التي يقال فيها "ورآك ثعبان...وراك نار...وراك عقرب...وراك سبع..."، وعندما يلتف الحاسد وراءه يذهب سحر عينه، خاصة وان الجمل في الفنون الإسلامية اقترن رسمه بالرجل الصبور على الشدة والمصاعب، وتحمل المشقة والتعب[1].

أما المادة الثانية فتتمثل في الجص، وفيها رسم بطريقة الفريسكو بقصر أحمد باي(انظر الصورة رقم63)، وفيها يظهر الإبل في شكل قافلة تتألف من ثلاثة جمال الواحد تلو الآخر، يجرها عبيد، والجمل ذو سنمة واحدة، كل واحد منها يحمل على ظهره هودج بداخله شابة، وقد نفذت الصورة على أرضية مستوية نباتية معشوشبة بشكل تجريدي اصطلاحي على هيئة خط مستقيم دقيق تنمو منه أوراق محورة، استخدمها الفنان كإطار سفلي للصورة.

3/ البقر:

وحدته بقر، وتطلق على الذكر والأنثى، وإذا أريد التخصيص قيل ثور، وبقرة، وسمي الثور ثورا لأنه يثير الأرض، كما سميت البقرة بقرة لأنها تبقر الأرض[2]، وهو حيوان شديد القوة كثير

[1]- قانصو(اكرم)، المرجع السابق، ص 124.

[2]- الدميري(كمال الدين)، المصدر السابق، ج2 4 4841 . أنظر أيضا: المعلوف(أمين)، المرجع السابق، ص38.

المنفعة، خلقه الله تعالى ذلولا، ولم يخلق له سلاح شديد كما للسباع، لكونه في رعاية الإنسان، ولأن الإنسان في حاجة ماسة إليه، ولو كان له سلاح شديد ما سهل على الإنسان ترويضه واستئناسه[1].

وقد سبق وأن ظهرت الثيران في الفنون السابقة، حيث وجدت نماذج لها في فن بلاد الرافدين، من بينها مثال في شكل ثورين متعاكسين، يبدو رأساهما بارزا بروزا كاملا، وكان الثور يرمز إلى الألوهية في حد ذاتها، وكان يضحى به في احتفالات العام الجديد، وكان يرمز أيضا إلى إله الرياح والقوة والخصوبة، ويمثل أيضا قوة الملك، وقد يصور أحيانا الإله في شكل ثور، فضلا عن تمثيله لأحد الأبراج النجمية عندهم، كما عرف في الفن المصري القديم، وكان يرمز إلى الملك، والآلهة الكبيرة في مصر، وكان في الطقوس الشعبية من المعبودات، وهو أيضا رمز الأبدية والخلود، وفي الفن الإغريقي والروماني يرمز لعدة آلهة، مثل ديونسيوس وبوسيدون وزيوس، وكان يرمز إلى الخصوبة والحياة، وكان قربانا وإلها في نفس الوقت[2].

أما بالنسبة للفنون الإسلامية، فقد ظهر الثور في رسوم الفريسكو بقصر جوسق الخاقاني، وظهر على درهم من ضرب الخليفة العباسي المقتدر بالله[3].

وقد ارتبط ظهور الأبقار في المواضيع التي تعبر عن حياة أهل الريف والمراعي الخضراء والأودية بالدرجة الأولى بالبذر والزرع والحصاد، ونفذت رسومها على مادتين فقط، وهي البلاطات الخزفية الهولندية والفريسكو، حيث نجد الفنان عمل على تنفيذها بواقعية شديدة، اهتم فيها بأدق التفاصيل الخاصة بالجسم والرأس والنسب التشريحية، مثلت على رسومات تخص الزراعة والمراعي، توجد نماذج لها بدار الصوف وقصر جنان حسن داي في وسط المناظر الطبيعية، أما النماذج الموجودة بسقيفة قصر البارد فقد نفذت بأسلوب التنقيط باللون الأزرق فقط.

كما ظهرت على الجص في زخارف الفريسكو بقصر أحمد باي في غرفة الحريم(انظر الصورة رقم 62)، تمثل الجزء العلوي من الجدارية، مؤلفة من قطيع أبقار يقودها في المقدمة ثور، رسمت بوضعية جانبية الواحدة تلوا الأخرى، وقد استخدم الفنان اللون الأسود والبني في التفرقة بينهما، بالإضافة إلى رسم قرون الثور لإعطاء نوع من الواقعية، وتأكيدا على نوعية الجنس، كما رسم عجل صغير أسفل كل بقرة، ولإعطاء الصورة نوعا من الحركة قام برسم الأرجل في وضعيات

[1])- القزويني(زكريا بن محمد بن محمود الكوفي)، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط2 1421/2000 5 307-308.

[2])- يوسف(هالة فؤاد عبد الفتاح)، المرجع السابق، ص117-118. أنظر أيضا: مطاوع(حنان عبدالفتاح)، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، المرجع السابق، ص515 19.

[3])- أحمد(دعاء السيد حامد)، المرجع السابق، ص142-143.

مختلفة، وضعت على أرضية مستوية نباتية معشوشبة رسمت بشكل تجريدي اصطلاحي على هيئة خط مستقيم دقيق تنمو منه أوراق محورة تتخللها شجيرات نفذت بشكل صغير، استخدم كإطار سفلي للصورة.

4/ الأغنام:

يعد الكبش من الحيوانات التي ظهرت في الفنون القديمة، حيث كان في الحضارة الساسانية من الحيوانات التي لها رمزية مهمة، فقد كان يرمز إلى الملك الساساني، ولذلك في الغالب ما كان ينقش على الأختام، وكان يزين بشارات ملكية كالعصابة الطائرة وقلادة اللؤلؤ[1]، وفي الفنون المسيحية كان الكبش يرمز به إلى السيد المسيح الذي ضحى بنفسه من أجل خلاص العالم، وكان رمزا للقوة[2] .

وقد ارتبط ظهور الأغنام في المواضيع التي تعبر عن حياة أهل الريف والمراعي الخضراء والمواضيع المرتبطة بالبذر والزرع والحصاد، جاءت رسومها على مادتين فقط وهي البلاطات الخزفية الهولندية والفريسكو، حيث نجد الفنان عمل على تنفيذها بواقعية شديدة اهتم فيها بأدق التفاصيل الخاصة بالجسم والرأس والنسب التشريحية

أما على زخارف الفريسكو الموجودة بقصر احمد باي رسمت في منظر ريفي بوضعية جانبية الواحدة تلو الأخرى مشكلة صف وكأنها عائدة من المرعي ولإعطاء المنظر نوعا من الواقعية رسمها بأحجام متباينة كبيرة وصغيرة وتأكيدا على نوعية الجنس قام الفنان برسم قرون الكباش وأعطاها اللون الأسود بينما النعجة رسم بجوارها أو أسفل منها خروفا صغير، ولإضفاء الحركة قام برسم الأرجل في وضعيات مختلفة، نفذ الموضوع على أرضية مستوية نباتية معشوشبة رسمت بشكل تجريدي اصطلاحي على هيئة خط مستقيم دقيق تنمو منه أوراق محورة تتخللها أشجار نفذت بشكل صغير، استخدم كإطار سفلي للصورة ، وهي إحدى المميزات الرئيسية في المدرسة العربية التي تتكرر في الكثير من المخطوطات الإسلامية (انظر الصورة رقم 62).

أما على البلاطات الخزفية الهولندية فقد نفذت على هيئة قطيع في المراعى تتوسط المناظر الطبيعية أو في بالقرب من المزارع والمساكن.

[1])- عمارة(العربي صبري عبدالغني)، المرجع السابق، ص119.

[2])- يوسف(هالة فؤاد عبد الفتاح)، المرجع السابق، ص121.

5/ الأسد:

للأسد مدلولات مختلفة حسب الأحوال التي جسد فيها، فهو رمز القوة والشجاعة والثقافة والشمس والخلود والزمن، وفي الغالب يرمز إلى الحيوية والسلطة الحامية والملك والحماية[1].

وقد ظهر الأسد لأول مرة كعنصر زخرفي في بلاد ما بين النهرين في الفن الأشوري، حيث كان يسحب عربة، كما ظهر في الفن المصري القديم منذ الأسرة السادسة في عهد الملكة حتشبسوت بنفس الهيئة، وقد كان الفنان على العموم في بلاد الشرق قديما يرمز بالأسد إلى الحماية والوقاية وطرده للأرواح الشريرة، ولذلك نجده في غالبية الأحيان يقوم بنحت أسدين متقابلين على باب القصور والمعابد اعتقادا من كون قوتهما السحرية تمنع من دخول قوى الشر سواء كانت بشرية أو غيرها، وانتقلت هذه الرمزية إلى الفنون اللاحقة، حيث ورد ذكر الأسد في العديد من الأساطير الإغريقية والرومانية[2]، وفي الفنون المسيحية ارتبط بانتصار المسيح على الشيطان أحيانا، وبالمسيح أحيانا أخرى، وفي حالات أخرى كان رمزا لقوة الإله الذي يعمل على خلاص البشرية[3].

وفي الإسلام ظهر الأسد في الفنون الزخرفية مبكرا، ومن بين الأمثلة نجده منقوشا على عدة فلوس، خاصة منها التي ضربت بحمص وهي مؤرخة بين القرنين الأول والثاني هجريين، أي العصر الأموي(41-132هـ/661-750م)، واستمر نقش الأسد عل النقود خلال العهد العباسي(132-656هـ/750-1258م)، ومن أمثلته نقد يرجع إلى الخليفة العباسي الواثق بالله (227-332هـ/1132-1137م)، وفي النقود السلجوقية منها فلس يرجع إلى السلطان ملكشاه السلجوقي، والسكة الأيوبية(567-648هـ/1171-1250م) منها درهم صلاح الدين الأيوبي مؤرخ بسنة 582هـ/1187م، ومن دون شك يعد رسم الأسد على النقود الإسلامية التي تعد أحد شارات الملك ورموزه كان لدلالة على القوة والشجاعة...[4].

ويحتفظ التاريخ بأسماء العديد من الشخصيات التي لقبت أو اتصفت بصفات الأسد، فقد لقب حمزة عم الرسول صلى الله عليه وسلم بأسد الله، والإمام علي رضي الله عنه بأسد الله الغالب، والسلطان السلجوقي ألب أرسلان(455-465هـ/1053-1062م)، علما بأن أرسلان كلمة تركية تعني الأسد، كما اتخذ الملك الظاهر بيبرس(658-676هـ/1260-1277م) الأسد رمزا له، ولقب

---

[1])- سيرنج(فيليب)، المرجع السابق، ص86.

[2])- حسن(هناء محمد عدلي)، التماثيل في الفن الإسلامي، دار الجلال للطباعة، الهرم، القاهرة، 2008/1429 114.

[3])- سيرنج(فيليب)، المرجع السابق، ص86. أنظر أيضا: يوسف(هالة فؤاد عبد الفتاح)، المرجع السابق، ص105.

[4])- أحمد(دعاء السيد حامد)، المرجع السابق، ص133-137.

في العصور الوسطى ريكاردوس(1189–1199م) ملك انجلترا بقلب الأسد، ولقب الصينيون ملكهم بأسد آسيا.

وقد ظهرت رسوم الأسود على العديد من الشعارات والرايات وما يزال إلى يومنا هذا في العديد من الرايات، كما ظهر على الفنون في عدة صور، منفردا، أو في وضع هجومي على الفريسة، أو يرسم أسدان متقابلان أو متدابران يرفعان تاج السلطان، أو تتوسطهما شـ نباتية، أو مزهرية تخرج منها فروع مزهرة ولكل لها مدلولاتها[1].

وقد ارتبطت زخرفة الأسد في شمال إفريقيا في الفترات القديمة بالملك والسلطة، وأصبح من رموز الرجولة والفروسية، كما يحمل دلالات القوة والبسالة والحراسة والحماية، ولهذا نحت ووضع على أبواب وأسوار المدن والأضرحة، مما يدل على انه ارتبط أيضا بدلالات ذات بعد صوفي[2].

يظهر استخدام الأسد على الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني في الزخارف الجصية والبلاطات الخزفية، فأما بالنسبة للزخارف الجصية، فيظهر في زخارف الفريسكو بقصر أحمد باي بصورة تجريدية، على هيئة كتابة نسخية تكتنف كوشتي عقد مدخل غرفة تقع بالجانب الغربي لحديقة البرتقال بالطابق الأرضي، نعتقد أن كتابة الأسد الأولى عبارة عن الشهادة "لا اله إلا الله"، والأسد الثاني قوامه البسملة "بسم الله الرحمن الرحيم"(انظر الصورة رقم 67).

كما نفذ رسم الأسد على البلاطات الخزفية الاسبانية بسقيفة قصر الباردو بصورة قريبة من الواقع في وضعية هدوء وسكون، شاخصا ببصره نحو الأمام في منظر طبيعي.

6/ الضبع:

من العناصر التي رافقت اللوحات التونسية دون غيرها من المواد، حيث عثرنا عليه في موضوعين في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية في الجزء السفلي من لوحتين خزفيتين، نفذ الرسم في كلتي اللوحتين بنفس الأسلوب، بعيدا عن الطبيعة، خاليا من الحيوية، نفذ بطريقة جد تجريدية محورة كاريكاتورية، وقد رسمت الحيوانات على مستوى واحد، واللوحتان قوامها ضبعان متقابلان في وضعية الهجوم والانقضاض على الفريسة، في اللوحة الأول يتوسطهما نعامتان(انظر البطاقة رقم 127)، بينما في اللوحة الثانية فيتوسطهما جمل(انظر البطاقة رقم 128).

[1]– حسن(هناء محمد عدلي)، التماثيل في الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص114. أنظر أيضا: سيرنج(فيليب)، المرجع السابق، ص86. قانصو(اكرم)، المرجع السابـ . ص101 102. القلقشندي(ابو العباس أحمد)) المصدر السابق، ج5. ص425.

[2]– لعرج(عبد لعزيز)) الزليج، المرجع السابق، ص325.

7/ الكلب:

الكلب جمعه كلاب وأكلاب وكليب، وهو من الحيوانات الآهلة الأليفة من رتبة اللواحم، فيه نوعان، أهلي وسلوقي نسبة إلى سلوق (مدينة يمنية)، لهم نفس الطباع، وهو لا بسبع ولا بهيمة، فلو إتصف بصفات السبع ما ألفه النس، ولو تم له طباع البهيمة ما أكل اللحم، له صفات حسنة، منها اقتفاء الأثر في الصيد، وصفة الحب والوفاء لسيده، والسهر على ملازمة وحراسة ماله وداره حاضرا كان أو غائبا، وعرف بحاسة شمه القوية التي ليست لغيره من الحيوانات، وهو أيقض الحيوانات، نومه خفيف، وإذا نام كسر جفان عينيه ولا يطبقهما[1].

ورد ذكره في القرآن الكريم في الآية 17 من سورة الكهف في قوله تعالى: {**وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ**}، وفي الحديث الشريف روي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: [بينما رجل يمشي بطريقه إذ اشتد عليه العطش فوجد بئرا فنزل وشرب وخرج، فإذا كلب يلهث يأكل الثرى من العطش، فقال الرجل لقد بلغ هذا الكلب من العطش مثل الذي بلغ مني، فنزل البئر فملأ خفه، ثم أمسكه بفيه حتى رقى فسقى الكلب، فشكر الله له فغفر له، فقالوا: يا رسول الله وإن لنا في البهائم لأجرا، فقال صلى الله عليه وسلم في كل ذات كبد رطبة : []][2].

ولا نجد رسوم عنصر الكلاب في الزخارف العمائرية بالجزائر إلا على البلاطات الخزفية في نموذجين، أولهما بلاطات خزفية هولندية موجودة بقصر دار الصوف الموجودة بالسقيفة(انظر البطاقة رقم 351)، وهو من نوع كلاب الحراسة، تتميز الصورة بالبساطة والعفوية، في حالة ثابتة، له جسم كبير ممتلئ، يجلس على رجليه الخلفيين، وكأنه في حالة تأهب وترقب، في رقبته شريط علقت عليه حلقة دائرية، مما يعني أنه مستأنس، وقد نجح الفنان في التعبير عن ملامحه بواقعية شديدة من حيث مراعاة المنظور والنسب التشريحية، إلا انه لم يراع في ذلك الألوان التي استخدم فيها اللون البنفسجي والأبيض فقط، وهي من الألوان التي امتازت بها البلاطات الخزفية الهولندية عموما، والصورة ككل رسم فيها الكلب ضمن موضوع ديني.

أما النموذج الثاني فنجده في بلاطة خزفية هولندية أيضا، رسم فيها الفنان الكلب في بيئة طبيعية مرتبطة بالمناظر الريفية بجوار أحد الصيادين الذي يحمل بندقية، وقد رسم في صورة عدو

[1]- الدميري(كمال الدين)، المصدر السابق، ص147. أنظر أيضا: المقديسي(عز الدين بن عبدالسلام بن غانم)، المصدر السابق، ص112. الجاحظ(ابو عثمان عمرو بن بحر)، كتاب الحيوان، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، شركة مكبة ومطبعة مصطفى الباي الحلبي وأولاده، ط2. 1389/1969 11 2 2231.

[2]- الدميري(كمال الدين)، المصدر السابق، ص147. أنظر أيضا: الصوفي(ماهر أحمد)، المرجع السابق، ص179.

سريع، وفق الفنان في التعبير عن ملامحه وانفعالاته، من خلال رفع ذيله إلى الأعلى ورأسه ووضعية أرجلهكما نفذ بنفس الوضعية تقريبا على البلاطات الهولندية(انظر الصورة رقم 221).

8/ الثعلب:

من الفصيلة الكلبية واللواحم، يضرب به المثل في الاحتيال، وفروه أفضل الفرو، ويصيده الفهد والكلب[1]، وهو حيوان عجيب الروغان والمكر، يتخذ لوكره أبوابا حتى لو سد عليه باب يخرج من الآخر، ويجعل العنصل حول بيته حتى لا يقصده الذئب، وإذا جاع يرمي نفسه في الصحراء متماوتا حتى إذا اجتمعت عليه الطير فيصيدها[2]، نفذ على البلاطات الاسبانية بسقيفة الباردو بواقعية شديدة في منظر انقضاض، بين فكيه ديك اسود وهو في حالة عدو وذعر محاولا الفرار، حيث نلاحظ اهتمام الفنان بالنسب التشريحية للثعلب، وذلك من خلال إظهاره ملامحه على عكس الديك الذي رسمه جد صغيرا، وعلى الرغم من ذلك إلا انه اهتم بإظهار منقاره وتاجه بعد أن لونهما بالأحمر، في حين لون باقي أجزائه بالأسود كنوع من الواقعية(أنظر الشكل رقم85).

9/ الأرنب:

جنس يطلق على الأنثى والذكر، وهو من الحيوانات الثدية ذوات الوبر، كثير التوالد، سريع الجري، صغير الجثة، قصير اليدين، طويل الرجلين، يطأ الأرض على مؤخرة قوائمه، يسهل عليه الصعود والتوغل في الجبال، ينام مفتوح العينين، وليس له جفون[3].

وللأرنب رمزية في التراث العربي، حيث ارتبط بالحظ السعيد، وقيل من رأى في المنام أنه يأكل أرنبا مطبوخا، فإنه يأتيه رزق من حيث لا يدري، ومن صاد أرنبا أو اهتدى إليه أو ابتاعه حصل على رزق، أو تزوج إن كان أعزبا، أو رزق ولدا، أو ظفر بغريم، كما قيل أن العرب كانت في الجاهلية تزعم أن من علق عليه كعب أرنب لم تصبه عين ولا سحر[4].

وفي الفنون القديمة أيضا كانت للأرنب رمزية خاصة، ففي فن بلاد الرافدين يظهر في الغالب بجوار إله العالم السفلي كرمز ديني، وفي الفن الفرعوني كان من الحيوانات المقدسة، فهو يرمز إلى أوزيريس، وفي الفن الإغريقي والروماني كان يرمز إلى الحب، وهو يمثل ديونيسوس كل

---

[1])- القزويني(زكريا بن محمد بن محمود الكوفي)، المصدر السابق، ص332-333.

[2])- نفسه 3 3193.

[3])- الدميري(كمال الدين)، المصدر السابق 13 953. أنظر أيضا: الجاحظ(ابو عثمان عمرو بن بحر)، المصدر السابق، ج6 1173. الجاويش(محمد اسماعيل)، المرجع السابق 1211.

[4])- ياسين(عبدالناصر)، الرمزية الدينية، المرجع السابق، ص184.

آلهة الخصوبة مثل افروديت وايروس، وكثيرا ما كان ينقش على التوابيت والمقابر عندهم، وفي الفنون المسيحية يرمز إلى الوصول إلى الله، وقصر الحياة، والعذاب والألم، ولكون نومه خفيف رمزوا به إلى البعث والنشور، ولكونه ضعيف في الدفاع عن نفسه فهو رمز للرجل الذي يطلب الخلاص في المسيح، وإذا رسم أسفل قدمي السيدة العذراء فهو يرمز إلى انتصارها على الشهوة[1].

ومن الأحاديث النبوية الشريفة التي وردت في شأن أكل لحم الأرنب أن أحد الصحابة سأل رسول الله صلى الله عليه وسلم عن أكل لحم الأرانب فقال: [لا آكله ولا أحرمه، فقال الصحابي: ولما يا رسول الله، فقال أني أحسب أنها تدمى][2].

تعتبر الأرانب من أهم العناصر الزخرفية الحيوانية التي ارتبطت بشكل وثيق بموضوعات الصيد والانقضاض، وقد شاع استخدامها في معظم الفنون التطبيقية، مع الاختلاف في النسب والأساليب التي تعبر عن تلك الحيوانات، بين التحوير وإتباع الأسلوب الواقعي[3].

وفي موضوع الدراسة اقتصر استخدام الأرنب(أنظر الشكل رقم85) على موضوعين يرتبط كل منهما بمناظر الصيد، أما المنظر الأول(الصورة رقم64) فجسد على زخارف الفريسكو بقصر أحمد باي، وبالتحديد في الغرفة الشمالية الغربية من الطابق العلوي لحديقة البرتقال، والموضوع يمثل منظرا لصيد، يظهر فيه الصياد يحمل بندقية وأمامه أرنبين متقابلين يأكلان الحشيش، لونهما رمادي، وقد رسمهما الفنان في صورة أقرب إلى الواقعية، في تشكيل الأذنين الطويلتين، وحجم الجسم، وانتفاخ البطن، كما يبدو الفنان أبدى احترامه نسبيا لقواعد المنظور، حيث أظهر في الصورة حجم الصياد صغيرا مقارنة بحجم الأرنبين، مما يشير إلى أن المنظر مأخوذ من جهة الأرنبين، ولذلك جاءت صورة الصياد صغيرة.

بينما المنظر الثاني فقط ارتبط بمادة الخشب منفذا على سقف غرفة الطعام بقصر 18 حصن 23 بمدينة الجزائر يتوسط الأركان الأربعة لإحدى الحشوات في منظر يظهر فيه النسر محلقا في السماء وهو يحمل بين مخالب أرجله أرنبا.

[1])- يوسف(هالة فؤاد عبد الفتاح)، المرجع السابق، ص115-116.

[2])- الدميري(كمال الدين)، المصدر السابق، ج1 991.

[3])- الصعيدي(رحاب ابراهيم احمد احمد)، المرجع السابق، ص 33.

رابعا/ الطيور:

إن الصلة وثيقة بين الإنسان والحيوانات عامة والطيور خاصة لارتباطها بالجنة والحياة اليومية، مما يشكل هذا دافعا بالنسبة للفنان لتجسيدها على منتجاته الفنية المختلفة، سواء كانت بواقعية أو محورة، فمن خلال النماذج المدروسة يتبين وجود مجموعة كبيرة من الطيور على الرغم من أن معظمها منفذ على البلاطات الخزفية الأوربية، وبنسب قليلة على البلاطات التونسية، بالإضافة إلى وجودها على زخارف الفريسكو التي تزين إحدى غرف جناح الحريم الموجودة بقصر احمد باي بقسنطينة، كما رسمت فوق عدد كبير من الأشجار التي تزين جدران القصر، وعلى نموذج واحد على الأشغال الخشبية بسقف غرفة الطعام بقصر 1 في حصن23، وهو منفذ بطريقة الحفر البارز والألوان المائية.

ولقد شاع في الفنون العثمانية رسوم الطيور وهي تحط على الأشجار، لاسيما رسم البلبل على أشجار السرو لما له من مكانه ورمزية عند الصوفية، فهو يرمز إلى الصوفي الزاهد الذي ينشد ربه، ويناجيه بأحسن التراتيل، وهذا ما يشير إليه حافظ الشيرازي في قوله: "حط البلبل على شجرة السرو وراح ينشد بما حفظ من مقامات الحب الروحي"، بالإضافة إلى هذا فقد اعتبر الصوفية الوردة رمزا للذات الإلهية أو المعشوق، والبلبل هو رمز العاشق الذي يظل يحوم حول الوردة يعشقها وينشدها أجمل الأشعار، ولا يترنم ويتغني إلا لها[1].

وهذه الصورة نجدها تتكرر في أكثر من موضوع في زخارف الفريسكو بقصر احمد باي، فمعظم رسومات الطيور تعلوا أشجار السرو، بالإضافة إلى الزخارف المنفذة على البلاطات الخزفية التونسية، لاسيما اللوحات الخزفية كتلك التي نجدها بقصر الباردو بمدينة الجزائر، ودار بن جلول ودار بن شريف بقسنطينة.

وقد رسمت الطيور(أنظر الشكل رقم86) بمختلف أنواعها وأشكالها وتباين ألوانها وتنوع حركاتها، حرة أو موضوعة في أقفاص، وفي موضوعات وأحداث مختلفة، يغلب عليها الطابع العشوائي في التوزيع، مما يضفي عليها نوعا من الواقعية، وأحيانا رسمت داخل مناطق هندسية دائرية أو مضلعات ثمانية.

كما رسمت بشكل تجريدي هندسي على شكل عدد ثلاثة معكوسة نحو الأسفل محلقة في السماء، لا يبدو من شكلها وتفاصيلها شيء، حيث عبر المصور عنها بشكل فردي، أو على شكل مجموعات وأسراب بعيدة عن نظره وهي تحلق في السماء، وقد رافقت هذه الأخيرة بصفة خاصة

[1])– عبد الدايم (نادر محمود)، المرجع السابق، ص55. انظر أيضا: ياسين(عبد الناصر)، الرمزية، المرجع السابق، ص169.

المناظر الطبيعة سواء على البلاطات الخزفية الأوربية لاسيما الايطالية والهولندية، أو على زخارف الفريسكو الموجودة بقصر احمد باي.

ومن حيث الموضوع نجد الطيور إما في حالة تأهب للطيران، أو تطير، أو تحط على الأغصان وفروع الأشجار، يغلب عليها طابع الثبات وعدم الحركة، واقفة على الأرض، أو الصخور، أو الأحواض والنافورات، أو في حالة حركة تتأهب للطيران، أو محلقة في السماء، أو تبحث عن غذائها، أو تحمل بمنقارها فرعا نباتيا، صورت بالقرب من مجرى مائي منفردة، أو في شكل مجموعات، متقابلة أو متعاكسة، ترافقها العناصر النباتية، نادرا ما تشكل موضوعا زخرفيا قائما بذاته.

وقد نفذت على درجة عالية من الدقة والإتقان، قريبة من الطبيعة، وفق الفنان في إعطائها عنصر الحيوية والحركة، لاسيما في الحيوانات الأليفة الموجودة على زخارف الفريسكو بقصر احمد باي، فألوانها تتطابق مع ما هو موجود في الطبيعة، بحيث استخدم اللون الأبيض لتلوين الدجاجة وصغارها، والبني المصفر لتلوين منقارها، والأحمر لتلوين عرفها، وفي الألوان التي استخدمها على الديك الرومي وصيصانه.

ومن أبرز الطيور التي تمكنا من التعرف عليها في النماذج المدروسة نذكر: العصافير، والنسر، والبوم، واللقلق، والطاووس، والدجاج والديكة، والبط والإوز.

1/ العصافير:

يعد رسم العصافير من التقاليد الفنية التي عرفت في فنون الحضارات القديمة وانتقلت إلى الفنون الإسلامية، فقد سبق وأن وجدت في فنون مصر الفرعونية وفي الفن الهلنستي والروماني، وكانت ترمز عند المصريين القدماء والمسيحيين إلى الروح[1].

وعن الفنون القديمة انتقل رسم العصافير إلى الفن الإسلامي، وشاع عبر مختلف الفترات والأقاليم رسم الأشجار والأغصان تحط عليها الطيور، حيث توجد نماذج منها تعود إلى العصر الفاطمي(297-567هـ/910-1171م) وأخرى إلى المغولي في الهند، ونماذج على الخزف الصفوي بإيران، وفي تصاوير مخطوطات وتحف خزفية عثمانية[2].

[1])- يوسف(هالة فؤاد عبد الفتاح)، المرجع السابق، ص132.

[2])- حسين (محمود ابراهيم)، الفنون الإسلامية، المرجع السابق، ص 169. انظر أيضا: خليفة (ربيع حامد)، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص 111.

أما بالنسبة للجزائر، فإن معظم العصافير التي رسمت في الزخارف العمائرية خلال العهد العثماني لم يكن بإمكاننا تحديد نوعها، إلا أننا يمكن أن نميز نوعين منها: وهما عصافير وطيور الجنة التي نفذت على البلاطات الخزفية خاصة منها التونسية التي تتخلل شجرة الحياة والأحواض والنافورات، أو الموجودة بين أغصان وأشجار زخارف الفريسكو بقصر احمد باي، والتي تميزت بذيولها الطويلة الشبيهة بطيور الجنة، وان كنا نعتقد أنها بلبل، الذي استخدم بكثرة في الفنون الإسلامية، خاصة أننا نجدها في وضعيات متقابلة، في حالة ثبات أو حركة، على عكس العصافير التي جسدت على البلاطات الخزفية الأوربية، فقد جاءت أكثر واقعية تتميز بحركتها وطيرانها، سواء وهي تشرب الماء، أو في حالة تأهب للطيران، أو محلقة في السماء.

وفي بلاطة ايطالية الصنع نجد عصفورين متماثلين متقابلين، يقفان على سحابة عشبية، الأول يحمل في فمه غصن مورق في حالة سكون، والثاني في حالة انقضاض على العصفور الأول ناشرا جناحيه (البطاقة رقم224).

كما توجد أشكال طيور عديدة لعصافير رسمت بوضعيات وأشكال مختلفة، منها المفردة والتي تقف على أغصان الأشجار ناشرة أجنحتها في حالة تأهب للطيران، أو ساكنة تقف على أغصان مزهرة ومورقة، وفي بلاطة أخرى نجد عصفورين متقابلين على حافة دلو يشربان منه الماء، وكلاهما يحمل غصنا مورقا ومثمرة(البطاقة 230، الشكل رقم63–ج).

بينما في البلاطات الاسبانية(البطاقة رقم277) نجذ نموذجا واحدا يمثل الموضوع الرئيسي، نفذ عليه عصفور بألوان متباينة، وهو واقف على ربوة.

أما على البلاطات الخزفية الهولندية فنفذت على البلاطات المفردة أو على تجميعة رباعية والتي نجدها في كل قصر مصطفى باشا، وقصر الداي بالقلعة فيها رسم ببغاء في أكثر من نموذج، أو ضمن االلوحات كتلك التي تضم شجرة العنب (البطاقة رقم344 354 الشكل رقم ج).

ومن العصافير أيضا نجد نوعا يعرف باسم عصفور الطنان، وهو يمتاز بمنقاره الطويل، ظهرت رسوماته على البلاطات الخزفية الهولندية الموجودة بسقيفة قصر مصطفى باشا، ودار الصوف ضمن عنصر المزهريات، وهي تحلق فوق الأزهار، أو تمتص الرحيق منها.

أما على البلاطات التونسية فقد اقتصر ظهور الطيور على اللوحات التي تضم عنصر النافورات تقف على الأحواض بأسلوب متقابل في أكثر من لوحة (البطاقة رقم 11 12 الشكل رقم 5–ب)

والملاحظ على هذه العصافير أنها رسمت وفق التقاليد الفنية الإسلامية، ولا تكاد تختلف عما يظهر في رسوم العصافير على البلاطات التونسية، وإن كانت رسومها في الأولى تميل إلى الواقعية أكثر من الثانية.

2/ الطاووس:

الطاووس طائر من أصول هندية، لم يدخل حوض البحر الأبيض المتوسط إلا مع اسكندر الأكبر، يعرف عند العرب بأبي الحسن، وأبو الوشى، وملك طيور الجنة[1]، وهو في الطير كالفرس عند الدواب عزا وحسنا، من طبعه العفة والكبرياء، الإعجاب بريشه وحبه للزهو والتفاخر بجماله، يعرف بحسن وجمال ريشه، له ذيل طويل ينشره وراءه على شكل مروحية جميلة، ذات لون أخضر به دوائر على شكل عيون متعددة الألوان وهذا الذكر، أما الأنثى فليس لها ريش[2].

ويعتبر الطاووس من الطيور التي تحمل دلالات رمزية عند أغلب الشعوب، فهو يرمز إلى إله الشمس في الحضارة الساسانية، وفي الفنون المسيحية ارتبط بالقيامة والخلود ورمزا مبشرا، وقد وجد مجسدا على نقوش المقابر وجوانب المذابح والمعابد والكنائس وغير ذلك، كما أن تسميته بالإغريقية فيها ما يرمز إلى الصليب[3].

أما ريش الطاووس المزين بدوائر على شكل عيون، فترمز إلى العين الشريرة، ومن جهة أخرى ترتبط بالدواء والشفاء، فقد كان عند الفرس يستعمل لحماية الأطفال من الأمراض، وفي ألمانيا وايطاليا كان ريش الطاووس خلال القرن 1م يلعب دور الحامي من الأمراض[4].

أما عند المسلمين فيحمل معاني رمزية غير واضحة، فهو من جهة يعد من طيور الجنة، ومن جهة ثانية رمز التشاؤم لارتباطه بخطيئة آدم وحواء وهبوطهما من الجنة إلى الأرض، وتشاركه مع إبليس في وسوستهما لعصيان الله عز وجل، ومن ناحية أخرى يرمز إلى ملاك من ملائكة الجنة لإعلانه ندمه وتوبته من خطيئته، إلا إن الاعتقاد السائد هو أنه من الحيوانات المباركة عند المسلمين باعتباره من طيور الجنة وألوان ذيله مستمدة منها، وان المساكن المرتفعة في الجنة مزينة بالطواويس، كما قيل أن سيدنا جبريل طاووس الملائكة، كما انه رمز للكبرياء والثراء والسعادة، لهذا نجده كان يعلق في غرف العرسان الجدد كنوع من التمائم لجلب الحظ السعيد والبهجة، كما حرص

[1])- طيان (شريفة)، المرجع السابق، ص362.

[2])- المقديسي(عز الدين بن عبدالسلام بن غانم)، المصدر السابق، ص 84.

[3])- سيرنج(فيليب)- المرجع السابق، ص194.

[4])- نفسه، ص199.

الفنان على رسمه إلى جانب الأزهار يعلوا الأغصان ملونا بألوان زاهية، وكتب إلى جانبه عبارة "السعد القايم والعز الدايم"، أو عبارة "البركة الكاملة"[1].

وعند الصوفيين ارتبط الطاووس في العهد العثماني بإحدى حالات الوجد التي تمثل حالة الشهود الروحي التي ترتبط بالدرجة الأولى بالفرح والبهجة والجمال، مشبها بذلك نفسية الإنسان وسريرته الداخلية بما يجسده الطاووس من جمال، وربط بين انقباض واتساع النقاط على ذيل الطاووس بروح الصوفي التي تتحرك بين الانقباض إلى الاتساع لتشع من مركز واحد في كل الاتجاهات لتنعكس على كل الحقائق[2].

كما يعد الطاووس الوحيد من الطيور التي زين بها الفنان المسلم أعماله الفنية في العمائر الدينية، من مساجد ومدراس وأضرحة، ومن أمثلة ذلك طاووسان بصورة جانبية على إحدى أبواب جامع صفاقص، وبوابة جامع الشيخ لطف الله(القرن11هـ/ 1م)، ورسم لريش الطاووس على بوابة مدخل مدرسة علم الكلام(القرن 12هـ/ 1م) داخل جامع مشهد بإيران[3].

وقد كان الطاووس من أهم الطيور المصورة على التحف الفنية الإسلامية عبر الفترات التاريخية، حيث يظهر على قطع من النسيج الفاطمي، وعلى قدر خزفي مملوكي، وبلاطات خزفية سلجوقية، وعلى العديد من التحف الأندلسية من عاج ونسيج، وشاع أكثر عند العثمانيين على التحف الخزفية والمعدنية[4].

وفي الغالب ما يرسم الطاووس بشكل جانبي ناشرا ذيله نحو الأعلى بهيئة نصف دائرة على شكل مروحية جميلة، تحيط به العناصر الزخرفية النباتية من أزهار وأغصان وفروع، أو يرسم طاووسان متقابلان فوق نافورة أو حوض ماء.

وفي الفنون الزخرفية المعمارية بالجزائر خلال العهد العثماني نجد رسومات الطاووس قليلة، حيث نجده بقصر احمد باي رسم بأسلوب طبيعي على لوحات خزفية مشكلة من ست بلاطات

[1])- ياسين(عبد الناصر)- الرمزية، المرجع السابق، ص161-163. أنظر أيضا: قانصو(أكرم)، المرجع السابق، ص107.

[2])- عبد الدايم (نادر محمود)، المرجع السابق، ص128. انظر أيضا: الصعيدي(رحاب ابراهيم احمد احمد) المرجع السابق، ص325.

[3])- سيرنج(فيليب)- المرجع السابق، ص199. أنظر أيضا: ياسين(عبد الناصر)، الرمزية، المرجع السابق، ص160-161.

[4])- قانصو (اكرم)، المرجع السابق، ص107.

من صناعة ايطالية، وهو في حالة استكانة وفي وضعية جانبية، يقف بشموخ وكبرياء على غصن غليظ ملتوي(البطاقة رقم 217 الشكل86) يتدلى ريش مؤخرته نحو الأسفل.

كما نفذ على بلاطات(البطاقة رقم354) من صناعة هولندية توجد نماذج لها في كل من دار الصوف وقصر احمد باشا، وقصر حسن باشا، ودار الحمراء، وقصر جنان حسن داي وقصر الداي بقلعة مدينة الجزائر، واللوحة فيه تتألف من 52 بلاطة عند تجميعها تعطي لنا في الأسفل صورة لذكر الطاووس وهو ناشر ذيله الطويل بشكل مشع تعلوه شجرة الكرم التي تتساقط منها عناقيد العنب، يقف على أغصانها طائر طاووس آخر في وضعيات مختلفة، وهو ناشرا لذيله نحو السماء، أو يتدلى نحوى الأسفل، رافعا رأسه بكل اعتزازا وكبرياء، أو حاملا في منقاره غصنا مورقا.

ومثل الطاووس في البلاطات الاسبانية(البطاقة رقم 2) الموجودة بسقيفة الباردو يتوسط البلاطة الخزفية، وهو على ربوة أو هضبة، يمثل فيها الموضوع الرئيسي، في منظر ريفي طبيعي، واقفا في وضع جانبي على رجل واحد، وقد انتصب ذيله إلى الأعلى، يتشكل من مجموعة من الريش بيضوية الشكل، لم يهتم الفنان بدرجات ألوان الريش، واكتفى باستخدام اللون الأصفر والبرتقال والأزرق، كما نفذ في مجموعات تضم ذكورا وإناثا، ويتضح الاختلاف بينهما في اختفاء الريش عند الأنثى (الصورة رقم 221).

كما نفذ على زخارف الفريسكو الجصية بقصر احمد باي(الصورة رقم 3) في وضعيات وأماكن مختلفة، في منظر يظهر فيه واقفا على قبة احد قصور مدينة اسطنبول، أو يقف على غصن يعلو شجرة السرو، يحمل في منقاره إكليلا من الأوراق في الأروقة المجاورة لغرفة الباي، وهو منفذ بحجم كبير فوق قبة كشك موجودة في غرف الحريم في حالة ثبات، يتدلى ريش مؤخرته أو ذيله نحو الأسفل.

3/ الدجاج والديكة:

ظهر الديك في الفن منذ القدم، فقد وجد في الفنون الساسانية، وكانت له أهمية كبيرة عندهم، حيث كان يرمز إلى الشمس في العقيدة الزرادشتية، ولذلك كان الفنان الساساني عادة ما يرسم حول رأسه هالة رمزية[1]، وانتقل بعد ذلك إلى الفنون الإسلامية، منذ الفترات الأولى، حيث نجده مجسدا على إبريق يرجع إلى عهد الخليفة الأموي مروان بن محمد(12-132هـ/ 45 - 5 م)، ومرسوما على بلاطات خزفية بسامراء وعلى التحف الخزفية الفاطمية.

[1])- عمارة (العربي صبري عبد الغني)، المرجع السابق، ص110-111.

ويرجع اهتمام المسلمين برسم الديك لمكانته ورمزيته عند المسلمين، حيث وردت عدة أحاديث نبوية شريفة تشير إلى أهمية الديك، ومنها نذكر قوله صلى الله عليه وسلم: [إذا سمعتم صياح الديكة فسلوا الله من فضله، فإنها رأت ملكا]، فضلا عن محبة الرسول صلى الله عليه وسلم لهذا الطائر والتي عبر عنها عمليا من خلال اقتنائه الديك للبيت والمسجد، وكان يقوم عند صياحه للصلاة في الليل، وكان الصحابة رضوان الله عليهم يقتنون الديكة معهم في السفر تأسيا برسول الله صلى الله عليه وسلم ليعرفوا أوقات الصلاة[1].

وفي الزخارف العمائرية بالجزائر لا نجد أمثلة عديدة لهذا العنصر الزخرفي، حيث نجده فقط في الرسوم الجدارية بقصر أحمد باي(الصورة رقم 3)، وفيه يظهر رسم لدجاجتين وديك رومي ومن حولهما فراخ صغيرة، والكل يرعى في منطقة معشوشبة، في منظر يحاكي الواقع ويراعي المنظور، حيث رسمت الدجاجتان والديك بحجم كبير والفراخ بحجم صغير، تبدو الحركة واضحة سواء في الأرجل أو العنق والرأس، وهو منظر في غاية الجمال والروعة وإن كان غير مكتمل بسبب تعرضه للتلف، وتغطيته بطلاء في فترات لاحقة، مما أصبح لا يرى منه إلا القليل.

كما نجد عنصر الديك على بلاطات خزفية اسبانية الصنع(البطاقة رقم 2، الشكل رقم) التي فيها يظهر ديك بين فكي ثعلب، وقد استخدم الفنان اللون الأسود في رسم الديك والأحمر لإظهار عرفه كنوع من الواقعية، خاصة وأنه رسم بحجم جد صغير، وفي بلاطة أخرى(البطاقة رقم 2) رسم فاتحا جناحيه، وهو يصيح بأعلى صوته فوق صخرة.

4/ البط والإوز:

يظهر رسم البط والإوز فقط على البلاطات الأوربية دون المواد الأخرى المدروسة، لاسيما البلاطات الاسبانية والهولندية، ومن بينها، بلاطات رسم فيها بط في برك الماء، أو على أرضية معشوشبة، فاردة أجنحتها تتأهب للطيران أو واقفة في حالة سكون، وقد رسمت بواقعية شديدة(البطاقة رقم 280 345 349 الصورة 221).

5/ اللقلق:

ظهرت رسوم اللقلق في بلاطات خزفية أوربية الصنع منها الاسبانية والهولندية موجودة في كل من سقيفة قصر الباردو وسقيفة دار الصوف ودار بن شنب، وهو يظهر في الكثير من الأحيان

[1])- ياسين(عبدالناصر)، الرمزية، المرجع السابق، ص110-111- 159. أنظر أيضا: مطاوع(حنان عبد الفتاح)، المرجع السابق، ص190-191.

بالقرب من الأنهار في منظر طبيعي ريفي جد خلاب أو على ربوة أو في البحر أو شاطئه ثابت من غير حركة أو في حالة حركة يقف على رجل واحدة متأهب للطيران فاردا جناحيه للانطلاق مفردا أو في جماعات (البطاقة رقم 281 210 الصورة رقم 221 222).

6/ النسر:

يعد النسر من الطيور الجارحة التي ارتبط ظهورها بمناظر ومواضيع الانقضاض، وهو من الطيور القوية الجارحة، يرمز إلى القوة، وقد صار في العهد المملوكي من الشعارات التي اتخذها السلاطين والملوك، وقد رسم في الكثير من التحف الفنية التي ترجع إلى العهد الفاطمي والمملوكي[1]، كما كان من الطيور المفضلة عند العثمانيين، وقد كان لهذا الطائر رمزية عند قدماء الأتراك، حيث كان يرمز إليه بالسيطرة على الجهة الجنوبية من العالم[2].

وقد تم تنفيذه على الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني على مادتين، الأولى تتمثل في بلاطات خزفية ايطالية موجودة بقصر احمد باي، والتي فيها يظهر ناشرا جناحيه في الهواء واقفا أو يحمل بأرجله سلة مليئة بالأزهار، يحاول الانقضاض والفتك بالحية الملتوية على مقبض السلة(البطاقة 224 شكل رقم 63- ج).

وتعد مناظر الانقضاض من أقدم الموضوعات الزخرفية التي ظهرت في تاريخ الفنون، فقد كانت من المواضيع المألوفة عند الساسانيين، وقبائل السيت في بلاد التركستان، وغيرها من المناطق والفترات، وفي العصر الإسلامي صورت مناظر عدة لهذا المشهد، عند الفاطميين(297-567هـ/910-1171م) والسلاجقة والمماليك(648-923هـ/1250-1517م) وغيرهم، وعادة ما كان يجمع المنظر بين أكثر من حيوان وأكثر من طائر، وقد تجمع بين حيوان وطائر، في أغلب الحالات بين حيوان أو طائر أليف والثاني مفترس وجارح، وقد تجمع بين حيوانين مفترسين[3].

أما المادة الثانية فتتمثل في الخشب في سقف غرفة الطعام بقصر 18 بحصن 23، وهو منفذ بتقنية الحفر المجسم، ولون بالألوان المائية، يتوسط الأركان الأربعة لأحد الحشوات، فاردا جناحيه محلقا في السماء، واقفا بأرجله على ظهر أرنب، منشبا منقاره في رأس الأرنب في منظر عمراني يعتبر من أجمل مواضيع الانقضاض والافتراس في موضوع الدراسة، نفذه الفنان بدقة وبراعة

[1]- حسين (محمود ابراهيم)، الفنون الإسلامية، المرجع السابق، ص157.

[2]- محمود (امال منصور)، التأثيرات الإيرانية، المرجع السابق، ص 154 158.

[3]- حسين (محمود ابراهيم)، الفنون الإسلامية، المرجع السابق، ص158-159.

وإتقان، يتسم المنظر بالحركة والحيوية مع مراعاة النسب التشريحية للحيوانات والعناية بالتفاصيل الدقيقة للجسم الطائر والأرنب الذي ينقض عليه.

7/ البومة:

للبومة رمزية دينية ترتبط بالسحر والشعوذة، حيث كانت شعارا للسحر في أوروبا[1]، وقد جاء ظهورها على الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني في بلاطات خزفية هولندية الصنع في نموذجين نجدهما في سقيفة دار الصوف، وهي مرسومة ضمن موضوع ديني، رسمت في اللوحة الأولى فوق اليد اليسرى للساحرة، وفي اللوحة الثانية تقف البومة بجوار الساحرة وريشها منتفخة(البطاقة رقم350).

خامسا/ الأسماك والأصداف:

1/ الأسماك:

تعتبر السمكة من العناصر الزخارف الرمزية القديمة التي عرفت عند الفراعنة، وهي ترمز إلى القيامة، أو إلى الميت ومسيرته نحو البعث، وهي موصل الأرواح، تعمل على اجتياز أرواح الموتى للنهار لتنقل إلى المقر الأبدي، وقد كانت ترمز عند الوثنيين إلى الخصوبة والسعادة، ودخلت

[1])- سيرنج(فيليب)، المرجع السابق، ص177.

الفنون المسيحية وأصبحت من أهم رموزها، فكانت ترمز إلى الديانة والخلاص، وهي تعني التجدد والخير والعيش الرغيد، كما أن الكلمة تعني بالإغريقية يسوع المسيح المخلص، وحسب ما جاء في نقش(Ichthus) (سمك) في المقبرة المحيطة بالكنيسة سالسا بتيبازة، والعبارة ترمز للسيد المسيح، واتخذت السمكة أيضا رمزا للعشاء الرباني أو المائدة المقدسة، أو رمزا للقربان المقدس، كما أنها ترمز لمياه المعمودية[1]، واستعملت كنوع من التمائم التي تصنع من معدن ثمين أو حجر كريم يعلق على صدور الأطفال، وفوق أسرتهم، وعلى أبواب المنازل، وما تزال إلى يومنا هذا توضع كنوع من التمائم للحماية من العين والحسد في مداخل الأبواب بتونس.

وقد انتقلت أيضا إلى الفن الإسلامي، وظهرت أشكالها على تحف عديدة، كالأواني والنسيج والخشب والزجاج والورق، ومن أمثلتها ما نشاهده على التحف الخزفية والتصاوير الفاطمية، والأيوبية والمملوكية بمصر، إلا أن رسم الأسماك في الفنون الإسلامية لم يكن لها مدلول ديني، كما هو الحال في الفنون الأخرى فهو عنصر زخرفي محض، وان كان قد ارتبط بالثروة والازدهار والرفاهية والخصوبة لكثرة بيضه[2].

وفي الجزائر خلال العهد العثماني نفذت رسوم الأسماك(أنظر الشكل رقم87) على عدة نماذج من البلاطات الخزفية الايطالية والاسبانية والهولندية الصنع، تتوزع على معالم مختلفة بقصر أحمد باي بقسنطينة، وقصر الباردو بمدينة الجزائر.

وفي نموذج تظهر وهي تسبح أو تطفو فوق الماء، زين بدنها بالزعانف، أو بزخارف هندسية منفذة بالتمشيط على هيئة قشور السمك.

وفي نموذج آخر على البلاطات الخزفية الايطالية بقصر احمد باي رسمت سمكة صغيرة داخل سلة صيد محمولة بعصا خشبية دائرية، ترتكز على غصن يقف عليه طاووس(البطاقة رقم 217).

---

[1])- حسين (محمود ابراهيم)، الفنون الإسلامية، المرجع السابق، ص 148-149. أنظر أيضا: سيرنج (فيليب)، المرجع السابق، ص208-213.

[2])- قانصو (اكرم)، التصوير الشعبي العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995/1416 5 107. أنظر أيضا: طيان (شريفة)، المرجع السابق، ص372. سيرنج (فيليب)، المرجع السابق، ص214. محمد(عزة عبد المعطي عبده)(« رؤية جديدة لإبداعات الفنان المسلم في تحوير رسوم الأسماك في ضوء مجموعة من النسيج والخزف الإسلامي ، عن: كتاب المؤتمر السابع عشر للاتحاد الأثريين العرب دراسات في آثار الوطن العربي، الندوة العلمية السادس عشر، مصر، 2014 2 418.

أما في البلاطات الاسبانية (البطاقة رقم290). بقصر الباردو فقد نفذت السمكة بحجم كبير وهي تتوسط البحر.

وإلى جانب البلاطات الخزفية نفذت أشكال الأسماك على مادة الرخام، حيث نجدها منقوشة بتقنية الحفر البارز على الأحواض والنافورات الرخامية كما هو عليه بقصر احمد باي بقسنطينة.

أما قشور السمك فهي أيضا من العناصر الزخرفية التي عرفت استخداما واسعا في الفنون الإسلامية وزخرفة الأواني والتحف الخزفية، وفي تزين الأشرطة الضيقة، أو الإطارات التي تزخرف حواف الأطباق، وفوهات وقواعد الأواني، وفي الكثير من الأحيان تزين سطح الآنية بكامله، والتي شاع استخدامها في العهد العثماني بالجزائر خلال القرن 12هـ/18م[1]) لمتأثرة بالطراز المغربي الأندلسي أو الباروك والركوكو التي سبق الإشارة إليها ضمن العناصر الهندسية.

2/ الأصداف والمحار:

يقصد بالمحار والأصداف في الفنون الإسلامية تلك الزخرفة التي تنطلق أو تشع من نقطة مركزية، في شكل خطوط تتلاقى كلها أو أغلبها في نقطة واحدة وفي مكان واحد داخل حدود الصورة، وتبدو فيه النقطة مركزا إشعاعيا تشع منه الخطوط الرئيسية[2]، وفي الغالب ما يكون عدد خطوطها أو فصوصها فرديا، فقد تكون ذات خمسة فصوص أو سبعة أو تسعة أو إحدى عشر فأكثر، وقد جاء هذا استجابة لمبدأ التناظر من جهة، وجمالية العنصر من جهة ثانية[3].

وقد استخدم العثمانيون عنصر المحارة والصدفة بكثرة لدلالتها الرمزية، فهي تشير عند الصوفية إلى فكرة النور الإلهي، ولذلك رسمت وهي تخرج من مركز كتب فيه لفظ الجلالة، كما أن النقطة التي تنطلق منها الإشعاعات ترمز وتعبر عن العدم، بينما يرى آخرون على أنها تعبر عن فكرة الوجود والخلق عند التقاء الكل في مركز واحد، كما عبر اتجاه الخطوط نحو النقطة المركزية عن فكرة التوحيد، فالله الواحد الأحد هو الذي يصدر عنه كل شيء، وإليه يعود كل شيء، كما أن الترابط والتداخل بين الخطوط الدائرة حول المركز الواحد إنما هي تعبر عن وحدة الخالق والكون

[1])– محمد(عزة عبد المعطي عبده)، المرجع السابق، ص418. أنظر أيضا: خليفة (ربيع حامد)، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، المرجع السابق، ص 86. طيان (شريفة)، المرجع السابق، ص 372) 373.

[2])– عبدالحميد(عزت)، جماليات التكوين في التصميم في فن التصوير، مكتبة مدبولي، مصر، 2008 3 1463.

[3])– الشهابي(قتيبة)، زخارف العمارة الإسلامية، المرجع السابق، ص199.

والحياة بكل ما تحتويه من تقارب أو تباعد، هذا ما يفسر إقبال الفنان المسلم على هذا النوع من الزخرفة، فهو مغرم بالعناصر التي تعبر عن الاستمرارية غير المتناهية[1].

ترمز الصدفة أو المحارة في الفن المسيحي إلى الكسل والخطأ، وهناك من يرى أنها أحد رموز البعث أو الروح، وهي شعار الحب والتزاوج عند الإغريق والهنود، وبالتوازي ترمز القوقعة إلى الماء، وهذا لارتباط تواجدها بالماء، كما أنها رمز للخصب والخصوبة والتوالد[2].

وهناك من يرى أن المحار يحمل دلالات رمزية لمنع السحر، فقد شاع استخدامها في الفن القبطي القديم[3]، وفي أوربا خلال العصور الوسطى وعصر النهضة، كنوع من التمائم والتعويذات للشفاء من الأمراض، وليس ببعيد كان الأطفال في أوربا يحملون في أعناقهم خيوطا تعلق عليها الأصداف لحمايتهم من الأمراض كتعويذة شافية من الروح الشريرة[4]) وقد كانت تصنع من الأصداف أطواق وأساور وتمائم مزينة بالقواقع لمنع السحر والحظ السيئ والعقم عند النساء، ويرى البعض أن استخدامها في زخرفة أعلى العقود وأطر الأبواب أو في أركانها مواجهة للأشخاص الذين يرتادون هذه المباني دليل على القوة الخفية والحارسة للمكان، وتقيه من كل ما يمكن أن يتعرض له من سوء وشر، وهي بذلك رمز لنشر الخير والسعادة، وربما هذا ما يفسر استخدامها في أطر الأبواب والمداخل بالجزائر المتأثرة بطراز الباروك والركوكو وفي معظم الفنون التطبيقية التي جلبت من أوربا[5].

وقد استمر استخدام الأشكال المحارية في مختلف الفترات، وظهرت على الفنون الزخرفية والتطبيقية في الفترات الإسلامية، فظهرت أولا في رسومات قبة الصخرة(2 هـ/ م)، والجامع الأموي بدمشق(- هـ/ 5 - 15 م) بوابة الرقة (155هـ/772م)، وجامع عمرو بن العاص بالفسطاط خلال سنة 212هـ/827م، وفي جامع ابن طولون (262هـ/862م)، ومحراب مشهد السيدة رقية (527هـ/1133م)، وضريح شجر الدر (648هـ/1250م)، ومحراب جامع الناصر محمد بالقلعة(735هـ/1335م)، ومن نماذجه في اليمن نذكر محراب قبة الفليحي (665هـ/1266م)

[1])- لعرج(عبد العزيز محمود)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص158-162. أنظر أيضا: عبد الناصر (ياسين): الرمزية، المرجع السابق، ص108. عبد الدايم (نادر محمود)، المرجع السابق، ص72-74.

[2])- يوسف(عائشة ابراهيم الدسوقي)، أشغال الرخام، المرجع السابق، ص370. أنظر أيضا: نظير(وليم)، الثروة النباتية، المرجع السابق، ص 221-223.

[3])- يوسف(عائشة ابراهيم الدسوقي)، المرجع السابق، ص370.

[4])- سيرنج (فيليب)، المرجع السابق 2233.

[5])- لعرج(عبد العزيز محمود)، جمالية الفن الإسلامي، المرجع السابق، ص162.

ومحـراب المسـجد الجديـد (757هـ/1356م)، ومحـراب المصـلى الصـغير فـي مسـجد المدرسـة (ق10هـ/16م)[1].

ومن المشرق الإسلامي انتقلت إلى بلاد المغرب، حيث نجدها في القبة التي تتقدم محراب جامع القيروان (248هـ/853م)، و جامع الزيتونة (منتصف القرن 3هـ/9م)، وفي مئذنة قلعة بني حماد، ومحراب الجامع الكبير بقسنطينة[2].

وخلال الفترة العثمانية انتشر بالجزائر عنصر الأصداف والمحار(أنظر الشكل رقم87) بشكل أوسع لنجد له أمثلة عديدة، فأما بالنسبة للجص فنجده منفذ في أماكن مختلفة، خاصة قبيبات المحاريب ومناطق انتقال القباب، فأما بالنسبة لقبيبات المحاريب فإننا نجد هذا العنصر نفذ في كل من محراب زاوية سيدي عبد المؤمن، ومحراب الجامع الأخضر ومحراب مدرسة سيدي الكتاني، ومحراب زاوية بن عبد الرحمن، ومحراب جامع سيدي عقبة ببسكرة المؤرخ بسنة 1214هـ/1799-1800م[3].

أما بالنسبة لمناطق انتقال القباب فقد استخدم عنصر المحارة بشكل كبير جدا وأمثلته عديدة، حيث نجده في كل من جامع سوق الغزل(الصورة رقم 09)، وجامع سيدي الكتاني (الصورة رقم11 12 13) ومدرسة سيدي الكتاني، وجامع صفر، وجامع كتشاوة (1209هـ/1794-1795م)، وجامع الباشا بوهران (1207هـ/1792م)، وقبة مدرسة خنق النطاح (1192-1213هـ/1778-1799 وبقباب سلالم قصر حسن باشا، ومناطق انتقال قباب دار الصوف(الصورة رقم20).

وبالإضافة إلى هذا، فقد تم استخدامها في زخرفة واجهات المحاريب، كما هو الحال بالنسبة لواجهة محراب جامع عين البيضاء بمعسكر، والتي نقشها الفنان تتوسط عنصر الهلال.

أما على الرخام فقد استعمل عنصر المحارة على الأطر الرخامية للأبواب، كإطار المدخل الرئيسي بقصر احمد باي، حيث نجده يتوسط مفتاح العقد(الصورة رقم168)، وفي أطر الأبواب الثانوية بنفس المعلم، وفيها جاءت المحارة تكتنف كوشتي العقد، كما نجدها مستخدمة في زخرفة تيجان الأعمدة كما هو الحال في التيجان ذات الطراز التركي والمتأثرة بالطراز المركب(اللوحة

[1])- حسن(هناء محمد عدلي)، المرجع السابق، ص 40. أنظر أيضا: غيلان (حمود غيلان)، المرجع السابق، ص 195. دحدوح(عبدالقادر). المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 130-131.

[2])- دحدوح(عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2. ص131. أنظر أيضا: يوسف(محمود مرسي مرسي)، المرجع السابق، ص 233-235. BOURUIBA.R, Apports de l'Algérie, op-cit, P 252.

[3])- دحدوح(عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج2 129-130. أنظر أيضا: BOURUIBA.R, Apports de l'Algérie, op-cit, P 156.

رقم54 83)، وفي النافروات والعيون، كالنافورة المربعة بقصر احمد باي، وعلى العيون الجدارية الموجودة بقصر حسن باشا(الصورة رقم 205 206) والثكنة السفلى(الصورة رقم204).

أما على الأشغال الخشبية فنجده منفذ بالألوان المائية وبتقنية الحفر بأنواعه على بعض الأبواب الخشبية الموجودة بقصر احمد باي(اللوحة رقم 17)، وعلى الأسقف الخشبية بقصور مدينة الجزائر كقصر 18بحصن 23(الصورة رقم97) و دار الحمراء وقصر حسن باشا (الصورة رقم88) ودار عزيزة.

وبالنسبة للبلاطات الخزفية، تعد الأصداف والأشكال المحارية من أهم العناصر الزخرفية التي تميزت بها البلاطات الايطالية والهولندية عن غيرها من البلاطات، حيث تتخللها تشكيلة مختلفة ومتنوعة من العناصر الهندسية والنباتية من الأوراق والأزهار.

ففي نماذج نجد الأصداف رسمت على هيئة خطوط حلزونية ملتوية الأطراف على هيئة قلب، تتوسطها أضلاع المحارة، رسمت بطريقة مشعة، كما رسمت بطريقة مشعة اقرب إلى أن تكون عناصر هندسية أو نباتية في هيئة أوراق مشعة تزين حواف البلاطة.

وقد تعددت الصور التي ظهرت بها أشكال المحارات على التحف المذكورة على اختلاف طبيعتها، رخامية أو خشبية أو جصية أو بلاطات خزفية، إذ نفذت بأسلوب واقعي قريب من الطبيعة وفق الطراز الأوربي، أو تجريدي محور أو شديد التحوير ذو طابع هندسي، جاءت فيها مفصصة، أو على شكل قنوات، أو على هيئة تضليغات.

سادسا/ الزواحف والحشرات:

يعد رسم الزواحف والحشرات في الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العصر العثماني ضيق جدا، وهي إن وجدت تكون كعنصر ثانوي دقيق جدا حتى لا تكاد ترى أحيانا بشكل واضح، حيث لا

نجدها ممثلة إلا في رسوم البلاطات الخزفية الأوربية الصنع الايطالية منها والهولندي، فأما بالنسبة للإيطالية فنماذجها موجودة بقصر أحمد باي، أما الهولندية فنجدها في سقيفة قصر مصطفى باشا، وسقيفة دار الصوف، فضلا عن بعض البلاطات الاسبانية الموجودة بقصر الباردو، وهي تتمثل في كل من الثعبان والحلزون والنحلة والفراشة، والذبابة والخنفساء، واليعسوب، حيث رسمت بواقعية شديدة، اهتم فيها الفنان بأدق التفاصيل على الرغم من صغر حجمها، وكلها في وضعية طيران بالنسبة للحشرات الطائرة، وأغلبها يحط أو يحوم على أو حول الأزهار.

1/ الحية:

فأما بالنسبة للحية فإننا نجدها على بلاطاتين ، أما بالنسبة للأولى فنجدها بقصر أحمد باي، وهي ايطالية الصنع، رسمت فيها حية صغيرة الحجم تلتف على مقبض سلة مملوءة بها أفرع مورقة ومزهرة ومثمرة، يحاول نسر الانقضاض بمنقاره على الحية، وهذه الأخيرة تظهر كأنها تريد التخلص والنجاة بنفسها(البطاقة 224)، بينما ظهرت على البلاطات الاسبانية بحجم كبير تلتف بشجرة بجوار منزلا، في منظر طبيعي لا يظهر منها إلا ذيلها وجزء من رأسها(الصورة رقم 223).

وقد كانت للحية معاني كثيرة واعتقاد سائد في الحضارات السابقة للإسلام، كالحضارة الفرعونية والبابلية والهندية، وكانت الأفاعي مرتبطة بالشمس وعبادتها، ومنهم انتقلت إلى العرب في الجاهلية، وربطوا بينها وبين آلهة الشمس، كما كان الفرس يوحدون بين الأفعى وبين "اهرمن" اله الظلام، أما عند المسلمين فالحية كانت في الجنة من أحسن الدواب، حيث كانت لها أربع قوائم، وان الله عاقبها بعد مشاركتها في خطيئة آدم، وعاقبها الله سبحانه وتعالى بقطع قوائمها وأمشاها على بطنها، ومسخ صورتها، وجعل غذاءها التراب، وجعلها تموت كل سنة بالشتاء، وهي عدوة لبني آدم، ومن ثم أباح الإسلام قتلها حتى في الصلاة والإحرام[1].

وقد شاع استخدام الحيات والأفاعي في الفنون الإسلامية عبر مختلف الفترات والمناطق، فهي تظهر في أمثلة من التحف الخزفية الفاطمية والمملوكية بمصر، والسلجوقية بالأناضول، وبإيران، وغيرها من المجالات المعمارية والصناعات التطبيقية[2]، رسمت في الغالب في مواجهة مع الأبطال والأسود والنسور، تكون دائما مهزومة، لأنها تمثل الشيطان والعداوة والكراهية والشر، فهم يخشون شرها لارتباط صورتها في ذهنهم بالشيطان[3].

---

[1])- ياسين (عبد الناصر)، الرمزية الدينية، المرجع السابق، ص185-191.

[2])- نفسه، ص185-191.

[3])- قانصو(اكرم)، المرجع السابق، ص102،103.

2/ الحلزون:

هو عبارة عن دودة في جوف أنبوبة حجرية، تنبت تلك الأنبوبة على الصخر الذي في سواحل البحر وشطوط الأنهار، وتلك الدودة تخرج بنصف بدنها من جوف صدفتها وتمشي يمنة ويسرى، وإذا أحست بالرطوبة ولين انبسطت إليه، وإذا أحست بخشونة أو صلابة انقبضت وغاصت في جوف تلك الأنبوبة الصدفية خوفا من الأذى[1].

ويعد الحلزون من الزواحف التي تأثر بها الفنانون منذ الفترات القديمة، واستخرج من شكله عدة أشكال زخرفية حلزونية، وهي العناصر التي نجد لها أمثلة في الفن المصري القديم، وتطورت أكثر في الفن الإغريقي[2].

وقد وجد هذا العنصر في معظم البلاطات الخزفية الهولندية بكل من قصر مصطفى باشا وسقيفة دار الصوف وجنان حسان، وفيها يظهر الحلزون ضمن مناظر طبيعية تشرف على البحر أو النهر، في غالبية الأحيان يظهر خارجا بنصف بدنه من الصدفة بوضع جانبي أمامي أو خلفي أو كلي على صخرة، وعلى الرغم من صغر حجمه إلا أن الفنان اعتنى بأدق التفاصيل، فرسم قوقعته حلزونية، وأظهر قرونه، إلا انه لم يرسمه مستقلا أو يمثل العنصر الرئيسي، إنما كان دائما مكملا للمواضيع الزخرفية(الشكل رقم).

3/ النحلة:

يطلق على الذكر والأنثى، يعرف بذباب العسل، جسمه زغبي، يربى للحصول على عسله، يعيش في مجموعات على شكل ممالك، لكل عمله، وهو على ثلاثة أصناف: الملكات، والذكور، والعملة[3]، يرمز إلى النشاط والحيوية، والعمل الذكي والمنظم، ورمز الخلود والتجدد[4].

والنحل يعتبر من العناصر الزخرفية التي تميزت بها البلاطات الخزفية الأوربية الهولندية الصنع بسقيفة قصر مصطفى باشا بمدينة الجزائر، دون غيرها من المواد والمعالم الأخرى، حيث رسمت طائرة بجانب وقرب المواضيع المرتبطة بالأزهار وباقات الأزهار الموجودة في المزهريات،

---

[1])- العمري(ابن فضل الله شهاب الدين احمد) المصدر السابق، ج 2) 11. أنظر أيضا: الدميري(كمال الدين)، المصدر السابق، ج2 451.

[2])- يوسف(هالة فؤاد عبد الفتاح)، المرجع السابق، ص173-174.

[3])- المقديسي(عز الدين بن عبدالسلام بن غانم)، المصدر السابق، ص 97.

[4])- سيرنج(فيليب)، المرجع السابق 4 2041. أنظر أيضا: العلي (بلال موسى بلال)، قصة الرمز الديني، د4 2012/2011 4 149.

بوضع جانبي أو كلي، أو تحط على الأزهار لتستنشق الرحيق، وفيها تظهر براعة الفنان الذي حاول أن يضفي عليها طابع الحركة والتنوع، ونوعا من الواقعية من حيث النسب والاهتمام بالتفاصيل، وقد نجح في التعبير عن تفاصيلها وحركاتها رغم صغرها، منفذة بدرجات اللون الواحد البنفسجي والأزرق المتدرج(الشكل رقم).

4/ الفراشة:

مفردها فراشة، وهي نوع من البعوض، من جنس الحشرات، تصنف ضمن حرشفيات الأجنحة، تتهافت على السراج فتحرق لضعف بصرها[1]، وهي ترمز في العديد من الفنون إلى الروح، فالفراشة لكي تطير تخرج من الشرنقة الذي سجنت فيه، وهو النفق المظلم، كما هو الحال بالنسبة للروح لا يمكنها أن تنفتح وتدرك الأعالي إلا بعد خروجها من السجن الجسدي، وهي تستخدم في غالبية الأحيان من طرف المصور لاستكمال واقعية المنظر، فترسم إلى جانب الأزهار والورود والطيور[2].

وفي الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني نجد عنصر الفراشات(الشكل رقم) قليل ولا يتجاوز البلاطات الخزفية الأوربية، حيث نجدها رسمت مصاحبة للعديد من المواضيع المرتبطة بالأزهار وباقات الأزهار الموجودة في المزهريات، وفيها تظهر براعة الفنان الذي حاول أن يضفي عليها طابع الحركة والتنوع ونوع من الواقعية من بلاطة خزفية إلى أخرى، رغم أن الموضوع الزخرفي أحيانا يتكرر نفسه في تجميعات أخرى، ويظهر هذا في البلاطات الهولندية الموجودة بسقيفة قصر مصطفى باشا، كما رسمت لوحدها في مناظر طبيعية، أو تحيط بها العناصر النباتية تمثل الموضوع الرئيسي في البلاطات الخزفية الاسبانية والايطالية، بقصر جنان حسن داي، وبسقيفة قصر الباردو بمدينة الجزائر، وفي بلاطات قصر أحمد باي بقسنطينة.

وقد استطاع الفنان رسم الفراشة في حالات وأوضاع مختلفة، وإن نفذت في الغالب وهي طائرة بوضع جانبي، أو كلي أمامي بالقرب من الأزهار، أو تحط عليها، أو مداعبة لها، أو مستقلة تنفرد بالموضوع الزخرفي، وعلى الرغم من صغر حجم الفراشة وصعوبة رسم تفاصيلها إلا أن المصور استطاع الالتزام بأدق التفاصيل الخاصة بها، سواء الأعين أو الأرجل أو قرونها، أما الجناحين فقد رسمهما بأشكال مختلفة، يسودها الطابع الزخرفي في الكثير منها نفذت بدرجات اللون

[1])- المقديسي(عز الدين بن عبدالسلام بن غانم)، المصدر السابق، ص 101. أنظر أيضا: الدميري(كمال الدين)، المصدر السابق، ج3 1 3631.

[2])- سيرنج(فيليب)، المرجع السابق، 4 2. أنظر أيضا: الصعيدي(رحاب ابراهيم احمد احمد)، المرجع السابق، ص 32.

الواحد البنفسجي والأزرق المتدرج على البلاطات الهولندية، أو ذات ألوان زاهية مختلفة على البلاطات الايطالية والاسبانية(البطاقة رقم 282: 352 الصورة رقم223).

سابعا/ الحيوانات الخرافية:

تعد الحيوانات الخرافية من بين العناصر الزخرفية التي ظهرت في الفنون الزخرفية منذ القدم، حيث نجده في فن حضارة بلاد ما بين النهرين، ومن أمثلته نسر له رأس أسد، وكانت لمثل هذه الأشكال الخرافية اعتقادات كارتباطة بالحراسة والحماية من الأرواح الشريرة، وفكرة شجرة الحياة، كما كان هذا العنصر شائعا في الحضارة الفرعونية منذ عصر ما قبل الأسرات، وكانت لها رمزية مرتبطة بالآلهة، كما عرفت الحضارة الساسانية هذا العنصر ومثلته في عدة أشكال على غرار الحضارات السابقة، وكانت له رمزية لها ارتباط بالآلهة الأسطورية والقوى الدينية الخفية، وفي الفنون الإسلامية ظهر منذ وقت مبكر، حيث نجده في نقوش قصر المشتى، واستمر بعد ذلك خاصة عند الفاطميين، لنجد له أمثلة عديدة على الأواني الخزفية والتحف النسيجية، والمعدنية والخشبية والزجاج والرخام وغيرها[1].

وقد ظهرت الحيوانات الخرافية على الفنون سواء السابقة للإسلام أو في الإسلام على عدة أشكال، فأحيانا يجمع بين طائر وحيوان، مثل الثور المجنح أو الجمل المجنح، وأحيانا بين أشكال حيوانية أو طائرة وآدمية، مثل جسم ثور ورأس إنسان، أو جسم أسد ورأس إنسان، أو جسم طائر ورأس إنسان، وأحيانا يكون الجسم لإنسان والرأس حيوان، أو جسم طائر ورأس إنسان، ومنها ما جمع بين الأصناف الثلاثة، فيكون في شكل رأس إنسان وجسم حيوان مجنح، وأحيانا يمزج الفنان بين أحد هذه العناصر الثلاث وعنصر نباتي، في شكل طائر أو سمكة تشيه عروس البحر أو آدمي تتفرع عنه فروع أو أغصان نباتية مورق[2].

وفي الجزائر خلال العهد العثماني نفذت الحيوانات الخرافية(الشكل رقم) على مادتي الجص والبلاطات الخزفية الاسبانية والهولندية، أما بالنسبة للمادة الأولى فنجدها منفذة بتقنية الفريسكو في الغرفة الشمالية الشرقية من الطابق الأول لحديقة البرتقال بقصر احمد باي، تحتوي على صورة أسد وهو جالس يفترش الأرض ذو وجه آدمي نفذ الوجه بشكل اصطلاحي على هيئة .

أما على البلاطات الخزفية فنجدها منفذة على بلاطات خزفية هولندية وإيطالية بكل من سقيفة قصر الباردو(البطاقة رقم 2) وسقيفة دار الصوف بمدينة الجزائر، وفيها رسم الفنان صورة

[1])- ياسين(عبدالناصر)، الرمزية، المرجع السابق، ص199-206. أنظر أيضا: عمارة(العربي صبري عبدالغني)، المرجع السابق، ص78-98. عبدالرسول(ثريا محمود)، العناصر الحيوانية توثيق وتوصيف على النسيج الإسلامي في مصر منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 382-39.

[2])- ياسين(عبدالناصر)، الرمزية، المرجع السابق، ص199-201. أنظر أيضا: عمارة(العربي صبري عبدالغني)، المرجع السابق، ص80-81.

حصان خرافي المعروف بعروس البحر، يتألف من وجه وبدن حصان، أما مؤخرته فجاءت على شكل ذيل سمكة، والصورة تتوسط أمواج البحر الذي حاول الفنان أن يبين حركتها وعمق مياهها من خلال تلاعبه بدرجة الألوان بين الفاتح والغامق[1]، وفي بلاطة أخرى من صناعة إيطالية رسم الفنان نفس المنظر إلا أنه استخدم تشكيلة من اللون الأزرق والبني، ومن العناصر الحيوانية الخرافية التي تظهر على البلاطات الاسبانية الموجودة بدار بن شنب التنين الذي ظهر من غير جناحيه وبذيله الرمحي الذي يلتف نحو الأعلى في أكثر من بلاطة(الصورة رقم 222، الشكل رقم87) بالإضافة إلى العنقاء.

[1])- ياسين (عبد الناصر)، الرمزية الدينية، المرجع السابق، ص185-191.

خـــاتمـــة

خـاتمة

في ختام دراستنا لموضوع الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني والتي مست أربع مواد زخرفية أساسية، تمثلت في الجص والرخام والخشب والبلاطات الخزفية، نشير إلى أننا قمنا باختيار عينات الدراسة بعد عملية التنقل الميداني للعديد من المعالم الأثرية بكل من مدينة الجزائر وقسنطينة ووهران ومعسكر وعنابة، فضلا عن الاطلاع على دراسات تخص مدنا أخرى ومعالم أثرية تنوعت بين العمائر الدينية بما فيها المساجد والمدارس والزوايا والأضرحة، وعمائر مدنية بما فيها القصور والمساكن والحمامات، حاولنا فيها تحديد النماذج المتميزة من كل نوع من المواد المذكورة دون الدخول في التكرار لنفس الأشكال والأنماط والزخارف، لكون الدراسة تهدف إلى تقديم دراسة تنميطية لمختلف الزخارف ذات الاستعمال العمائري على تلك المواد، وقد استخلصنا عدة نتائج نذكر من أهمها ما يلي:

بالنسبة **للزخارف الجصية** فقد شهدت الزخارف فيه تنوعا كبيرا من حيث التقنيات المستعملة في تنفيذها، أو من حيث مجالات الاستخدام وطبيعة المواضيع والعناصر الزخرفية المنفذة عليه، حيث نجد الفنان استخدم إما تقنية النقش أو التلوين، فأما بالنسبة للنقش فهو الطريقة الأكثر استخداما وانتشارا، وقد تعددت الطرق والتقنيات الزخرفية المنفذ بها، بما فيها الحفر بأنواعه المختلفة والحز والتفريغ والتعشيق بالزجاج، في حين التلوين أو ما يعرف باسم الفريسكو فالنماذج التي وصلتنا قليلة بمقارنتها بالزخارف الجصية المنقوشة، ولعل أحسن نما ه التي لا تزال تحتفظ بأصالتها إلى حد كبير نذكر زخارف قصر احمد باي، دون أن ننسى بعض الرسومات التي لا يزال يحتفظ بها قصر الداي بقلعة مدينة الجزائر، وقصر الباي بوهران.

استخدم الجص في عمائر الجزائر خلال الفترة العثمانية على نطاق واسع. مشتملا مجالات عديدة ومختلفة، حيث نجده يزين حنيات **المحاريب** وقبابها وواجهاتها وعنها أخذنا كنماذج للدراسة محراب الجامع الجديد بمدينة الجزائر، ومحراب جامع سوق الغزل ومحراب جامع سيدي الكتاني بمدينة قسنطينة، ومحراب جامع عين البيضاء بمعسكر، وهي تمثل أجمل المحاريب بالجزائر خلال الفترة العثمانية.

الزخارف الجصية استخدمت أيضا في تزيين **جدران** بعض العمائر التي يمثل جامع سوق الغزل نموذجا متفردا ضمن العمائر الدينية، حيث زين النصف العلوي من جداره القبلي وجانب من الجدار الجنوبي الغربي بزخارف جصية بديعة، كما زين النصف العلوي أيضا لجدران أواوين كل من

دار الدايخة بنت الباي ودار رقم 26 نهج فلسطين بمدينة قسنطينة بزخارف جصية لا تقل أهمية عن تلك التي نجدها في جامع سوق الغزل.

القباب والأقبية والعقود هي الأخرى أخذت حقها من الزخارف الجصية بالجزائر خلال الفترة العثمانية، وقد أخذنا أيضا الأمثلة المتميزة منها والتي نجدها في كل من قباب جامع سوق لغزل، والجامع الأخضر وجامع سيدي الكتاني وزاوية عبد الرحمن باشا تارزي، وقباب دار رقم 26 نهج فلسطين، ودار الدايخة بنت الباي بقسنطينة، وقبة أمام المحراب بجامع عين البيضاء بمعسكر، وقباب قصر حسن باشا، وقباب دار الصوف، ودار عزيزة بمدينة الجزائر، في حين الأقبية نماذجها قليلة جدا ولم نجد لها أمثلة كثيرة، فضلا عن تميزها بافتقارها إلى الثراء الزخرفي على عكس ما نشاهده في القباب، ومن أمثلتها أقبية سقيفة دار الصوف، وقصر حسن باشا، ونفس الأمر بالنسبة للعقود نماذجها قليلة جدا، وإن وجدت فهي تتسم بالبساطة تزين واجهاتها أو بواطنها، ولعل أجمل أمثلتها نجدها في كل من عقود جامع عين البيضاء بمعسكر التي خضعت التاثيرات المغربية الاندلسية ، وعقود قباب أواوين دار الصوف بمدينة الجزائر المتأثرة باسلوب الباروك والركوكو، وعقود دار رقم 26 نهج فلسطين بمدينة قسنطينة المتأثرة بالعناصر المحلية.

الشمسيات والخزائن الجدارية حظيت أيضا باهتمام الفنان، وإن كانت نماذج الخزائن الجدارية المزخرفة قليلة جدا وتكاد تكون منعدمة، بينما الشمسيات نجدها اتخذت عدة أشكال وأنماط، المستطيلة والمعقودة، المخرمة والمعشقة بالزجاج، نجد أحسن أمثلتها بمدينة الجزائر في كل من الجامع الجديد، وقبة جامع الداي بالقلعة وقصر حسن باشا، وقصر جنان الداي حسـ وقصر مصطفى باشا، وقصر الباردو، وقصر الداي، وقصر رقم 18 بحصن 23 والدار الحمراء، ودار الصوف، وقصر محيي الدين، وفي قسنطينة أجملها شمسيات جامع سوق الغزل، وبمعسكر نجدها في جامع عين البيضاء، ونفس الأمر بالنسبة لمدينة عنابة حيث نجدها في قبة جامع صالح باي، وكذلك الحال في قبة جامع الباشا بوهران.

الخشب يعتبر من أهم المواد التي شاع استخدامها في الفترة العثمانية بالجزائر، حيث وظف لغرضين وظيفي معماري وزخرفي فني في معظم المنشآت بتقنيات مختلفة منها ما هو جديد لم تعرفه الجزائر من قبل، واقصد هنا تقنية الخرط المنجور وتقنية الشغل عجمي والتذهيب، واللاكه والألوان المائية، وان كانت هذه الأخيرة ظهرت بالجزائر قبل العثمانيين إلا أنها شاعت أكثر خلال هذه الفترة، بالإضافة إلى التقنيات التي كانت معروفة بالجزائر قبل العثمانيين مثل تقنية الحفر والحز والتنقيط، والتفريغ والسدايب الخشبية والخرط الدقيق والتقطيع والتجميع والتعشيق، فضلا عن طريقة التصفيح بالمعادن التي نجدها مستخدمة في نماذج كثيرة بأبواب مساكن مدينة قسنطينة.

وقد استخدم الخشب في مجالات عدة كالأبواب والنوافذ والخزانات الجدارية والمنابر والمشربيات والدرابزينات والسقوف، فأما بالنسبة **للأبواب** فقد جاءت على عدة أنماط، فهي إما ذات دفة واحدة أو دفتين، بخويخة أو خويختين أو من دونها، مصفحة أو من غير تصفيح، قد تزينها مسامير، تعلوها كوابيل وسواكف هي الأخرى تعددت أشكالها وأنماطها بشكل ملفت للانتباه، وقد أخذنا الأمثلة المتميزة منها، وإن كان قصر أحمد باي يمثل متحفا للأبواب الخشبية لما يحتويه من أشكال مختلفة، فضلا عما نجده في مساجد وقصور مدينة الجزائر، على غرار باب جامع كتشاوة، وباب القلعة، وعدة أبواب في كل من قصر مصطفى باشا وقصر حسن باشا وغيرها ومسجد سيدي الكتاني، وزاوية عبدالرحمن باشا تارزي، وأبواب دار بن شريف بمدينة قسنطينة.

النوافذ والخزانات الجدارية التي لا تزال تحتفظ بأصالتها قليلة، ولعل أجمل أمثلتها نجدها في قصر حسن باشا بمدينة الجزائر، فضلا عما نراه في الدار الحمراء، ودار عزيزة بمدينة الجزائر، وقصر أحمد باي ودار بن جلول بمدينة قسنطينة، تعددت هي الأخرى أشكالها، منها ذات الدفة الواحدة وذات الدفتين، أو ثلاث دفات.

الدرابزينات استخدمت بكثرة في الدور والقصور ونجد لها أمثلة كثيرة بقصور ودور مدينة الجزائر وقسنطينة، وقد عرفت بالجزائر خلال الفترة العثمانية تنوعا كبيرا في أشكالها من البسيطة إلى المركبة، ذات صف أو صفين، أو أكثر، أخذنا نموذجا عن كل نمط منها، مثل درابزين قصر حسن باشا، وقصر رقم 18 بحصن 2 وقصر أحمد باي والدار الحمراء، ودار بن جلول ودار بن شريف، وحمام بن البجاوي.

المشربيات قليلة ولا نجد لها غير مثالين متبقيين يتمثلان في كل من مشربية قصر أحمد باي بقسنطينة، ومشربية قصر البايات بقلعة مدينة الجزائر، وإن كنا لم نتمكن من دراسة هذا النموذج الأخير دراسة وافية لعدم تمكننا من معاينته عن قرب.

السقوف شهدت نهضة كبيرة خلال الفترة العثمانية بالجزائر، وصار الفنان يبدع فيها أيما إبداع لم تشهده من قبل، وحولها إلى مسرح فني يبرز فيها كل قدراته الفنية، فجاءت تضم زخارف ملونة ومحفورة ومجسمة ومعشقة وغيرها، فضلا عن طريقة التشكيل وما نتج عنها من أنماط مختلفة للسقوف، والمتمثلة في السقف المسطح، وسقف المصندقات، والسقف ذو القصع المقعرة، والسقف المركب.

المنابر لا تزال تحتفظ الجزائر بكل من منبر الجامع الجديد، ومنبر جامع سوق الغزل، ومنبر الجامع الأخضر، ومنبر جامع الباشا بوهران، ومنبر جامع صالح باي بعنابة، غير أن هذا

الأخير تعرض إلى التلف مؤخرا وتفككت أجزاؤه، ومن خلال هذه النماذج يظهر التنوع الذي عرفه هذا العنصر، سواء من حيث عدد درجاته، أو شكل باب المقدم أو الريشتين أو باب الروضة أو الجوسق وقبيبته.

دكة المبلغ هي الأخرى أمثلتها قليلة، وهي من بين التقاليد الفنية التي دخلت مع العثمانيين إلى الجزائر ولم تعرفها قبل ذلك، تتمثل نماذجها في كل من دكة جامع صفر، دكة الجامع الجديد بمدينة الجزائر **و**دكة الجامع الأخضر، ودكة جامع سيدي الكتاني بقسنطينة **و**دكة جامع الباشا بوهران، وهي تشهد على تنوع مهم في بعض وحداتها وعناصرها، وإن كانت تختص بميزة لا نجدها في مثيلاتها عبر العالم الإسلامي والمتمثلة في البروز الذي يحاكي شكل حنية المحراب الذي يتقدم الجزء الامامي منها.

الرخام شهد هو الآخر استعمالا واسعا بالجزائر خلال العهد العثماني، وتعددت فيه التقنيات التي نفذت عليه كالحفر والنحت، والتطعيم والتجميع والتعشيق، والتخريم، والتلوين، والتذهيب، كما تعددت مجالات استعمالاته ليشمل الأعمدة وأطر الأبواب والمنابر، والنافورات والعيون الجدارية والأحواض، والأفاريز وتبليط الأرضيات.

فأما بالنسبة **للأعمدة** فقد قمنا بتمييز حوالي 40 نموذجا متميزا تتوزع على معالم مختلفة بمدينة الجزائر خاصة منها القصور والدور وبعض المساجد والأضرحة، ووهران في كل من جامع الباشا وقصر الباي، وعنابة في جامع صالح باي، وفي قسنطينة يعد قصر أحمد باي متحفا للأعمدة وتيجانها، اضافة إلى جامع سوق الغزل والجامع الخضر وجامع سيدي الكتاني، ومدرسة سيدي الكتاني، ودار بن شريف، ودار بن جلول ودار حداد وغيرها، وعلى العموم فقد تنوعت قواعد التيجان إلى أكثر من نوع دائرية أو مثمنة أو مربعة، او مركبة وغيرها، كما تنوعت أبدانها بين الأسطوانية والحلزونية والمثمنة والمربعة والمركبة، المفردة منها والمزدوجة أو الثلاثية، في حين تم تصنيف التيجان إلى تسعة أصناف منها المتأثرة بالطراز الكورنثي وأخرى بالطراز الأيوني أو الدوري أو المركب، أو المغربي الأندلسي، أو الطراز الحفصي، أو الطراز التركي، أو الناقوسية الشكل، وأخرى ذات أشكال مجهولة.

أطر الأبواب تم دراسة ما يزيد عن 25 نموذجا تتوزع على عدة معالم بمدينة الجزائر بما فيها الجامع الجديد، ودار عزيزة والدار الحمراء، ودار خداوج العمياء، وقصر الداي بالقلعة، وبقسنطينة أخذنا نماذج من قصر أحمد باي وجامع سيدي الكتاني، ودار بن جلول ودار بن شريف، وبعنابة أخذنا نموذجا من جامع صالح باي، وهي الأخرى شهدت تنوعا كبيرا، فمنها الأطر المفردة

والمزدوجة البسيطة المستطيلة والمعقودة، منها ما تحتوي على أفاريز كتابية، وأخرى زخرفية، اعتمد الفنان في تشكيل بعضها على تقنية التجميع أو التلبيس، وأخرى جاءت مشكلة من كتلة واحدة او كتلتين أو أكثر.

المنابر الرخامية هي الأخرى من التقاليد الجديدة التي وفدت إلى الجزائر وبلاد المغرب عامة مع الدخول العثماني، وإن كانت نماذجها قليلة، حيث لا نجد لها إلا مثالين أولهما في الجامع الجديد بمدينة الجزائر، والثاني في جامع سيدي الكتاني بمدينة قسنطينة، وهما متشابهان إلى درجة كبيرة سواء في شكلهما العام أو في بعض التشكيلات الزخرفية.

النافورات تعددت أشكالها هي الأخرى، منها ذات الحوض الواحد ومنها ذات الحوضين، وقد اختلفت أشكال أحواضها وقواعدها وأبدانها والتويج الذي يخرج منه الماء، كما تنوعت أشكال **الأحواض والعيون الجدارية**، تتوزع غالبية أمثلتها على قصور مدينة الجزائر، وان كانت لا تزال هناك بعض الأمثلة القليلة في قسنطينة ومدينة وهران.

بلاطات الأرضية تنوعت أشكالها، فمنها البسيطة المربعة أو المستطيلة، أو ذات الشكل المعين، أو السداسية أو الثمانية، نسقت بأكثر من طريقة، وقد استعملت في تبليط أرضيات القصور والدور والحمامات على الخصوص أخذنا نماذج لها من عدة عمائر بمدينة الجزائر وقسنطينة.

البلاطات الخزفية شهدت ثورة فنية–إن صح التعبير– بالجزائر خلال العهد العثماني سواء من حيث توسع انتشار استخدامها لنجدها في مختلف العمائر الدينية والمدنية والعسكرية أو من حيث تعدد مصادرها التونسية والايطالية والاسبانية والهولندية والتركية العثمانية، تحصلت عليها إما من خلال الاقتناء أو الإهداء أو التبادل، دون أن توجد –في حدود علمنا– إشارة إلى وجود صناعة محلية.

ويظهر التنوع أكثر في التصاميم الفنية للبلاطات الخزفية بغض النظر عن مصدرها، والتي قمنا بحصر ما يزيد عن 400 تصميم في هذه الدراسة وان كان هذا العدد لا يعبر بشكل دقيق عن كل التصاميم في الجزائر، فالعملية لا تزال تحتاج إلى بحث وجهد إضافي، تتوزع هذه التصاميم على معالم مدينة الجزائر، خاصة منها المساجد والأضرحة والقصور، كقصر الداي بالقلعة والدار الحمراء ودار خداوج العمياء وقصر مصطفى باشا وقصر الباردو ودار بن شنب وقصر جنان حسن داي، ودار عبداللطيف، ودار محي الدين، وقصر أحمد باشا، والجامع الجديد، وضريح سيدي عبد الرحمن ومسجد الداي بالقلعة وبمعالم قسنطينة خاصة قصر احمد باي الذي يعد متحفا

للبلاطات الخزفية، إضافة إلى جامع سوق الغزل والجامع الأخضر وجامع سيدي الكتاني ودار بن جلول ودار بن شريف وغيرها وبوهران نجدها في قصر الباي وجامع الباشا.

وقد استعمل الفنان البلاطات الخزفية في مواضع مختلفة، أسفل الجدران على علو يصل أحيانا إلى 81,20 وفي شكل أفاريز تؤطر النهاية العلوية للجدران، وتأطير العقود والقباب، كما استخدمت في تزيين برك النافورات وتأطير الأبواب والسلالم والأرضيات وتكسية بعض المآذن في شكل أفاريز، كما طعم بها المنبر الرخامي بالجامع الجديد.

وقد تميزت البلاطات الخزفية بخصائص متباينة على حسب تباين مصادرها ومراكزها الصناعية، فأما بالنسبة **للبلاطات الخزفية التونسية** فقد تميزت بغلبة العناصر النباتية والهندسية وعنصر المزهريات، اضافة إلى عناصر أخرى معمارية وكتابية وحيوانية إلا أنها بدرجات أقل، متأثرة في ذلك سواء بالتقاليد المغربية الأندلسية أو التركية العثمانية، أو الأوربية، وقد وصل التأثير أحيانا إلى درجة التقليد المتطابق للتصاميم سواء الأوربية أو التركية وبالرغم من ذلك إلا أن الفنان حاول في الكثير من الأحيان المزج بين هذه التصاميم ليخرج منها بتصاميم جديدة.

البلاطات الخزفية التركية وان كانت قليلة بالجزائر، حيث لا نجدها إلا في ضريح سيدي عبدالرحمن ومحراب الجامع الجديد وأمثلة منها في قصر الباردو والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية إلا أن هذه النماذج تميزت بدقة تصاميمها وألوانها الداكنة البراقة والجميلة، يغلب على زخارفها العناصر النباتية والهندسية والكتابية والرمزية.

أما **البلاطات الأوربية** فعلى الرغم من أنها متأثرة في أغلبها بطراز الباروك والركوكو إلا أنها تختلف من حيث المواضيع والعناصر الزخرفية والتشكيلة اللونية **فالبلاطات الإيطالية** اعتمد فيها الفنان على عناصر زخرفية تكثر فيها القواقع والأصداف البحرية وعناصر أقواس السهام، والأزهار الطبيعية، والفروع والسيقان النباتية، والأوراق بأنواعها الطبيعية والمحورة، لاسيما ورقة الاكانتس التي رسمت بأشكال وأحجام مختلفة ومتنوعة، عكس **البلاطات الهولندية** التي نفذها الفنان وفق رسومات اللوحات الزيتية باللونين البنفسجي والأزرق الكوبالتي، تضمنت في الغالب رسوم السفن الشراعية منفذة بأسلوب واقعي قريب من الطبيعة في أغلب الأحيان، فضلا عن العناصر الخرافية والعناصر الآدمية وإن كانت قليلة، إضافة إلى ذلك العناصر النباتية التي يغلب عليها عنصر ورقة الأكانتس المعرقة، بينما **البلاطات الاسبانية** تضمنت مواضيع وعناصر مختلفة أغلبها حيوانية وآدمية مرافقة للمناظر الطبيعية متأثرة بالتصاميم الصينية التي تتضح بشكل جلي في سحن الأشخاص والملابس.

وعلى الرغم من أن البلاطات الأوربية ليست من صنع فنانين مسلمين، إلا أنهم كانوا يتفهمون مشاعر المسلمين، وتقاليدهم الفنية، ومن ثم جاءت بلاطاتهم الخزفية الموجهة للعالم الإسلامي تسير وفق ذوق المسلمين، وهي وان احتوت على بعض العناصر ذات رمزية مسيحية، إلا أن تلك العناصر كانت لها رمزيتها الخاصة عند المسلمين غير المسيحية والنظرة الأوربية بصفة عامة، مع أن هذا لم يمنع من وجود بلاطات ذات مواضيع دينية مسيحية، وأخرى تضم رسوما آدمية وحيوانية، إلا أنها استعملت في تزيين القصور ولا نجدها في المساجد او العمائر الدينية عامة.

أما فيما يخص **المواضيع الزخرفية** المنفذة على مختلف مواد الدراسة فهي متنوعة سواء من حيث الأساليب الفنية المتبعة في تنفيذها أو من حيث وحداتها وعناصرها، فأما بالنسبة للأساليب فقد استخدم الفنان أسلوب الأرابسك بكثرة، إلى جانب الأسلوب الرومي والهاتاي والباروك والركوكو خاصة في التحف التي تم اقتناؤها من أوربا على غرار المنابر والأعمدة الرخامية والبلاطات الخزفية، وعلى الرغم من ولوج هذه التأثيرات سواء التركية العثمانية أو الأوربية، إلا أن الفنان استعان في الكثير من أعماله بالموروث المغربي الأندلسي.

العناصر الزخرفية النباتية تميزت باستخدام عناصر الطبيعة بما فيها الفروع والسيقان والأوراق والأزهار والأشجار، والثمار والفواكه، في صورتها الطبيعية أو مجردة، وجعلها من أهم العناصر الزخرفية المنفذة في مختلف النماذج المدروسة، وفيها يظهر مدى تأثر الفنان ببعض العناصر الزخرفية التركية أو الأوربية والتي نذكر منها أزهار اللاله والقرنفل والرمان والقلب الدامي والزنجبيل والأكانتس وغيرها.

العناصر الزخرفية الهندسية شهدت تنوعا كبيرا، حيث استخدم الفنان الخطوط والأشرطة على اختلاف طبيعتها، البسيطة والمعقدة، المستقيمة والمنكسرة والحلزونية وغيرها، كما استعان بمختلف الأشكال الهندسية كالمضلعات والدوائر والنجوم على اختلافها، وهي تعبر عن استمرار الكثير من التقاليد الفنية المغربية الأندلسية فيما عدا بروز بعض الأشكال الجديدة كالأهلة، فضلا عن وجود تأثيرات قديمة استخدمت في تنفيذ عنصر السبحة والبيضة والسهم.

العناصر الزخرفية الكتابية وان كانت نماذجها قليلة على اعتبار أننا استثنينا من الدراسة الكتابات التأسيسية والشاهدية التي تمثل الحقل الخصب للكتابات الأثرية، إلا انه من خلال النصوص الكتابية الزخرفية منها والتسجيلية المنفذة على الجص أو الخشب أو الرخام أو البلاطات الخزفية تكشف لنا تنوعا كبيرا في أنواع الخطوط والنصوص، والتقنيات المنفذة بها، حيث نجد الفنان استخدم خط النسخ المغربي وخط الثلث، والخط الكوفي بأنواعه المورق والمضفر والهندسي وخط

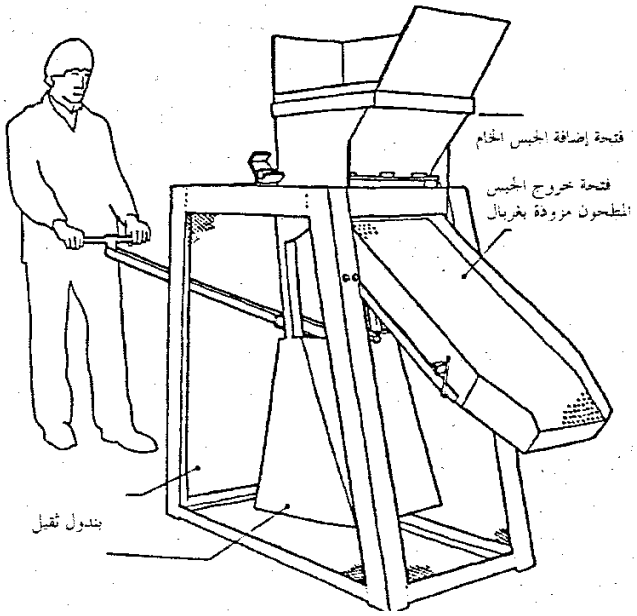
الطغراء، بينما جاءت النصوص إما عبارة عن آيات قرآنية أو عبارات وأدعية دينية، وبعض الأسماء والألقاب والتواريخ، وهي منفذة إما بتقنية الحفر والنقش أو التلوين والتذهيب، أو الترصيص بالنسبة للرخام، في أغلبها كتبت باللغة العربية، وكتابة واحدة باللغة التركية العثمانية، وبعض الكلمات بالأمازيغية في الرسوم الجدارية بقصر أحمد باي، وتوقيع فنانين باللغة اللاتينية على البلاطات الخزفية الهولندية بقصر مصطفى باشا.

العناصر الزخرفية المعمارية والتحف المنقولة والمناظر الطبيعية عرفت تنوعا كبيرا لم تشهده الجزائر قبل الفترة العثمانية، حيث تنوعت أشكال العمائر بما فيها المساجد والأضرحة والقلاع والحصون والأبراج ورسوم المدن بشكل عام، ووحداتها وعناصرها مثل الأعمدة والعقود والقباب والمآذن، ورسوم التحف المنقولة بما فيها المزهريات والموائد والآلات الموسيقية والحربية، والألبسة وغيرها من المنسوجات، فضلا عن المناظر الطبيعية على اختلافها بين مناظر ذات بيئة صحراوية أو ريفية أو بحرية أو عمرانية، مثلت فيها مواضيع مختلفة للصيد والزرع والرقص والطرب والسفن وهي مبحرة أو راسية في الشواطئ وغيرها.

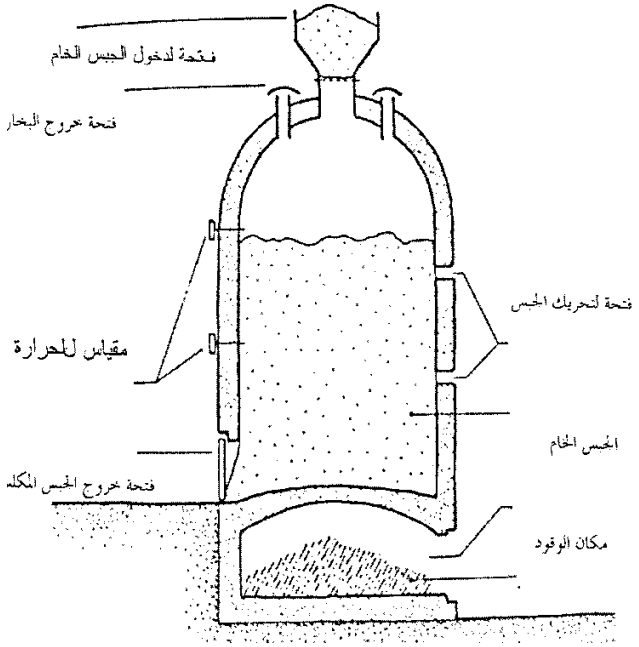
العناصر الزخرفية الآدمية والحيوانية تميزت هي الأخرى بتنوع كبير وثراء لم تشهده الزخرفة بالجزائر قبل العهد العثماني، حيث نجدها منفذة خاصة على البلاطات الأوربية مع بعض النماذج من البلاطات التونسية، ومناظر محدودة في رسوم الفريسكو بقصر أحمد باي بقسنطينة، وعلى العموم نفذت فيها رسوم آدمية ذات ملامح مختلفة عربية وتركية وصينية وأوربية، كما تعددت الحيوانات بين الأليفة والبرية والطيور والحشرات والأسماك، فضلا عن تعدد الأشكال والوضعيات التي رسمت فيها، فضلا عن الحيوانات الخرافية وان كانت قليلة.

وأخيرا يمكن القول بأننا حاولنا قدر الإمكان الخروج بدراسة تنميطية لمختلف المشغولات والأعمال الفنية على تنوع موادها الجصية والخشبية والرخامية والبلاطات الخزفية، للوصول إلى كتالوج يشهد على مدى التنوع الفني الكبير الذي شهدته الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني، وأهم المصادر الفنية التي تأثرها بها الفنان في الجزائر، والأساليب الفنية، والمواضيع والزخرفية التي زين بها عمائره، وان كان الموضوع لا يزال بحاجة إلى دراسات أخرى تدعمه وتثريه لتغطي الجوانب المتبقية منه.

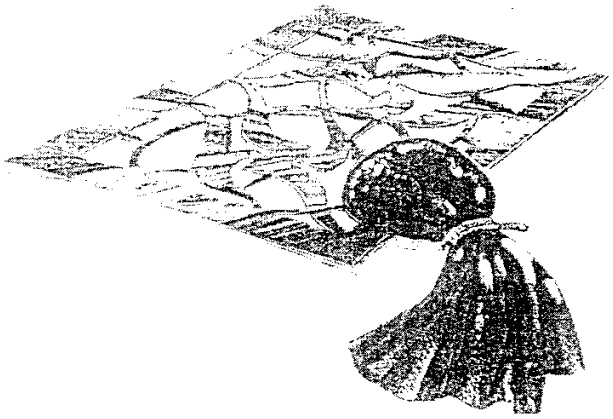
ملحق الأشكال



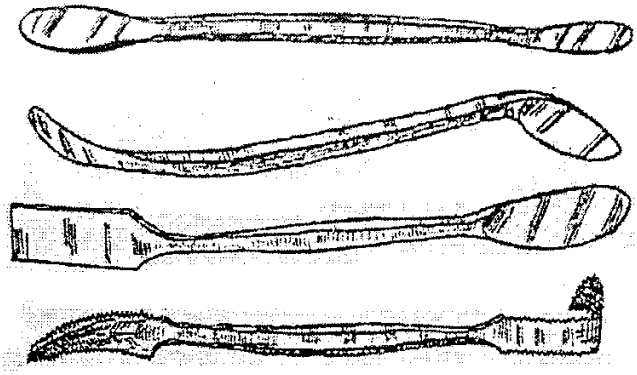
الشكل رقم01: آلة تكسير وطحن الجبس الخام عن(عبدالعاطي)



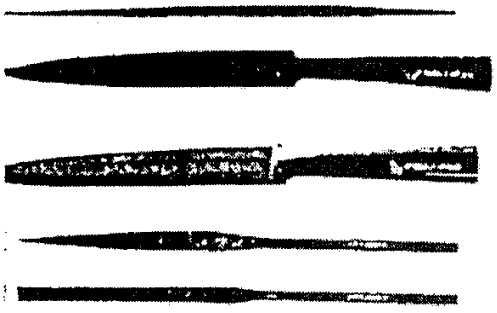
الشكل رقم02: أفران حرق الجبس عن(عبدالعاطي)



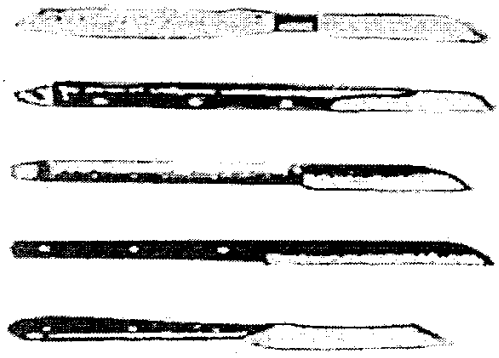
الشكل رقم03: طريقة الرسم بالتثقيب (عبدالعاطي)



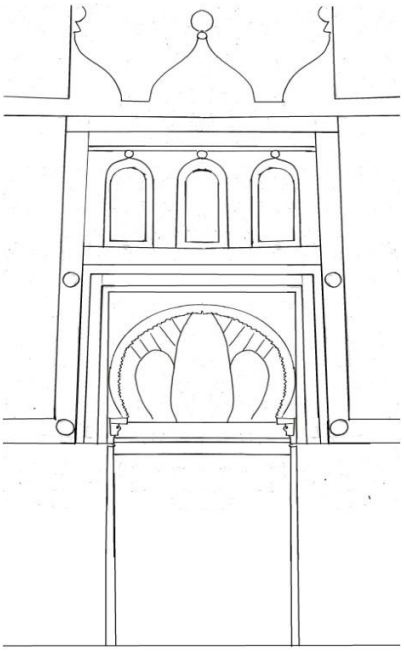
الشكل رقم 04: أنواع مختلفة من الفرر(عن عبدالعاطي)



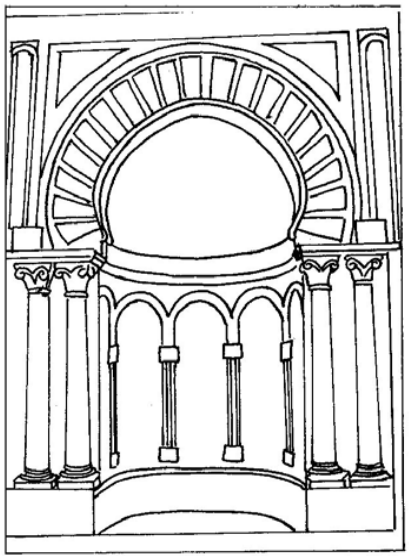
الشكل رقم 05: أنواع مختلفة من المبارد(عن عبدالعاطي)



الشكل رقم 06: أنواع مختلفة من السكاكين(عن عبدالعاطي)



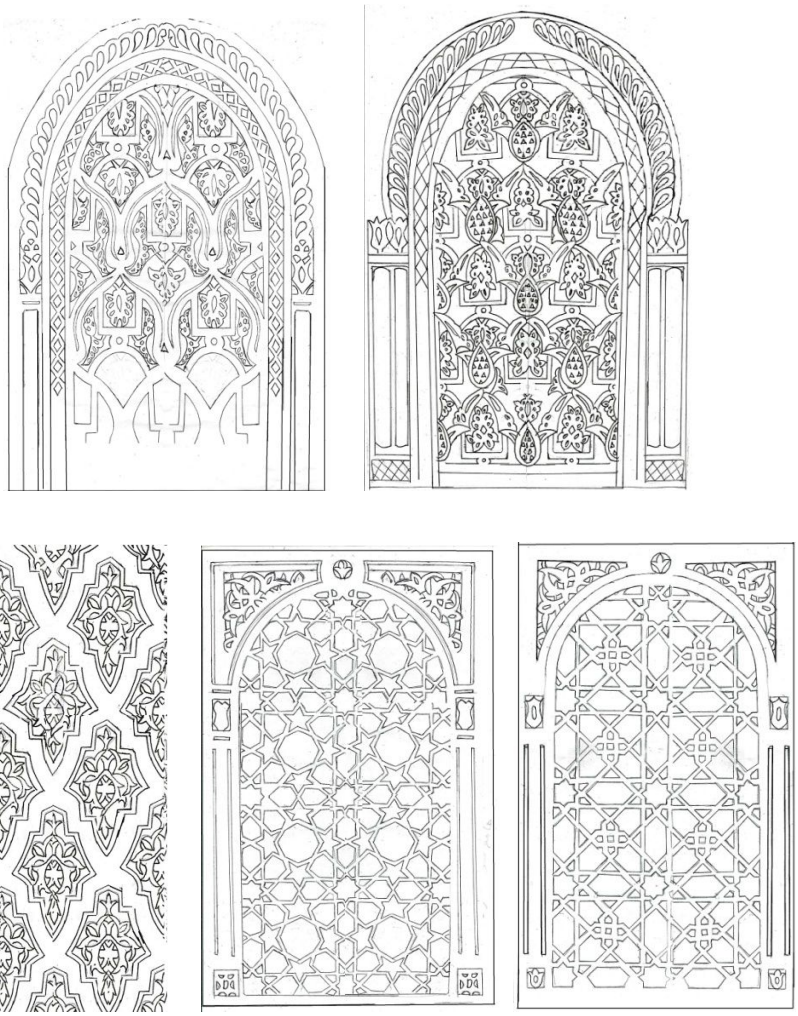
الشكل رقم 7: محراب الجامع الجديد (عمل الطالبة)



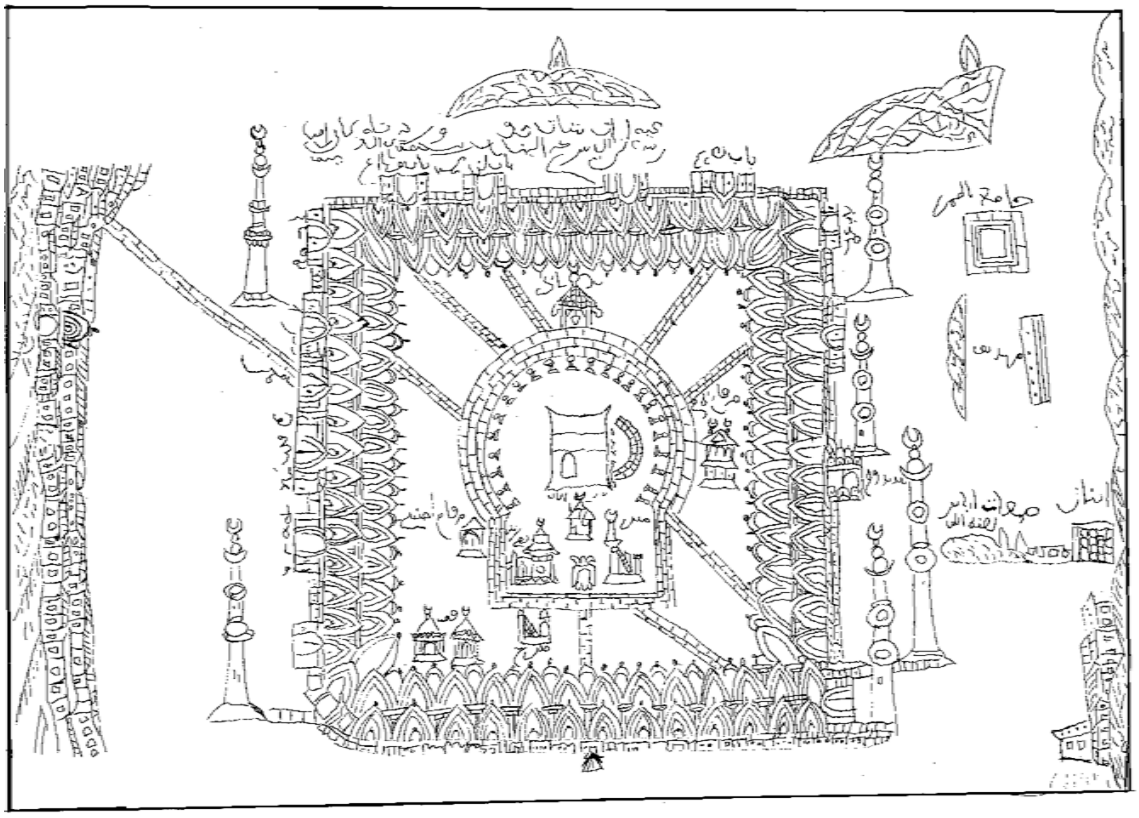
الشكل رقم8: محراب سوق الغزل (عن بن بلة)



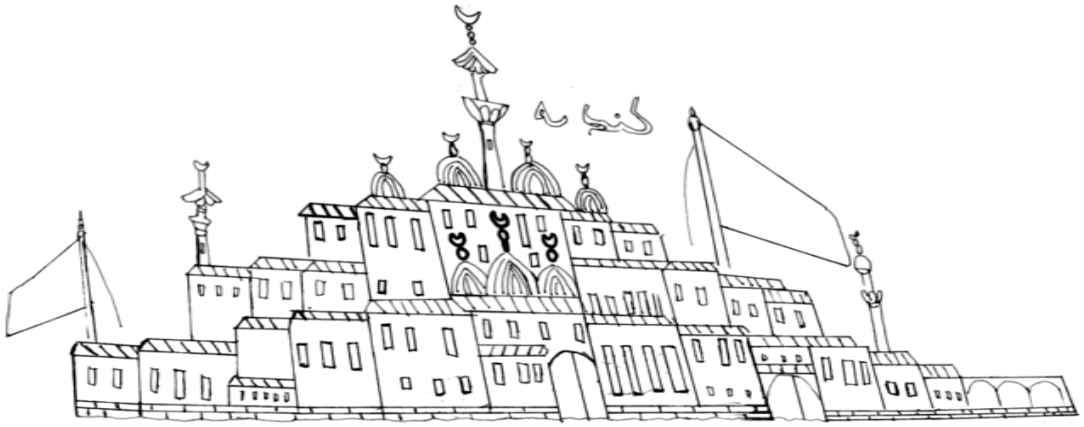
الشكل رقم 9: المحراب وواجهته بجامع سيدي الكتاني(عمل الطالبة)



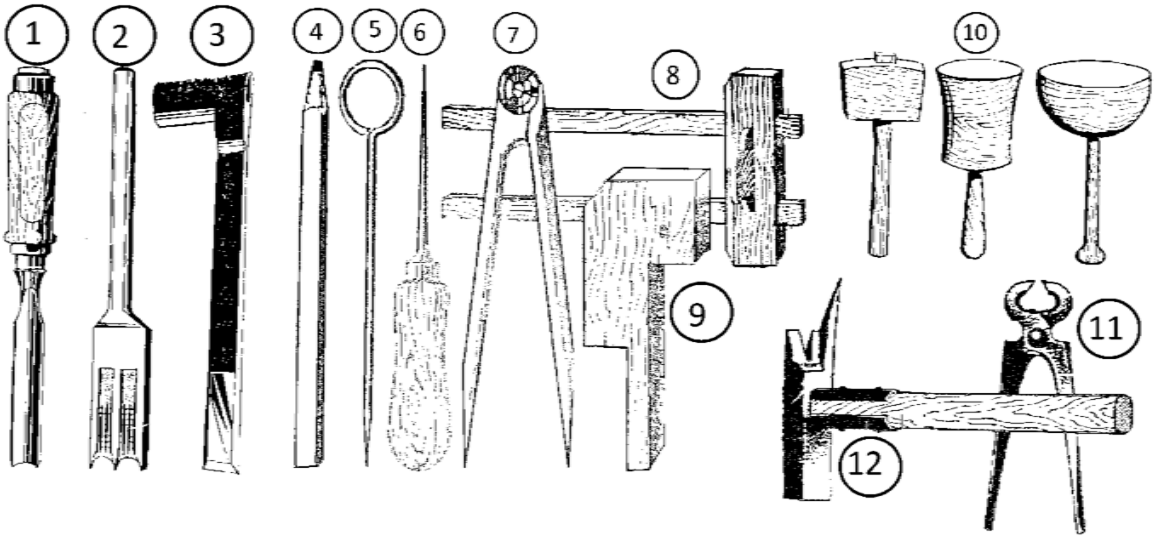
الشكل رقم 10: حشوات جدارية جصية بجامع سوق الغزل(عمل الطالبة)



الشكل رقم11: رسم لمكة المكرمة بقصر أحمد باي (من عمل الطالبة).

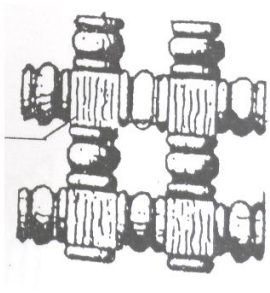


الشكل رقم12: رسم لمدينة الإسكندرية بقصر أحمد باي(عن□□□□□)

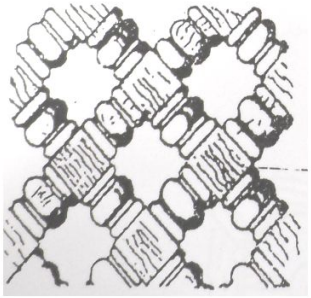


1- ظفرة(l -)	4- قلم رصاص	7- برجل	10- دقاميق
2- إزميل تحزيز	5- شوكة علام	8- محدد علام بدون سن	11- كماشة(مفك)
- إزميل نقر	6- محزة (مخراز)	- محدد علام بسن (شنكار بسن)	12- الشاكوش

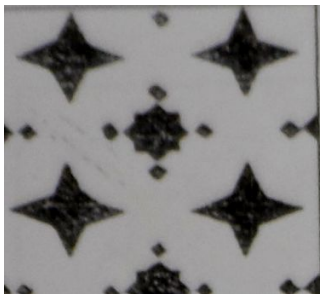
الشكل رقم13: أدوات تشكيل وزخرفة الخشب (عن علي بن بلة بتصرف)



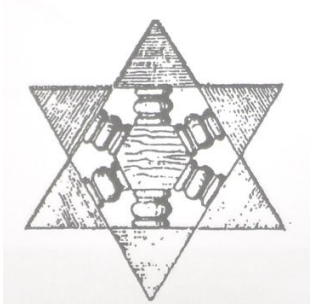
خرط ميموني عدل



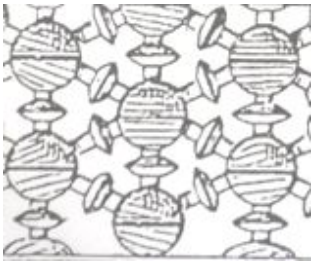
خرط ميموني مائل

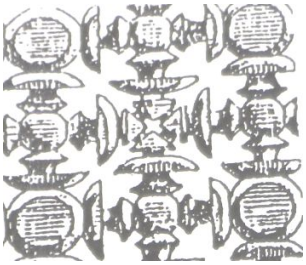


خرط منجور



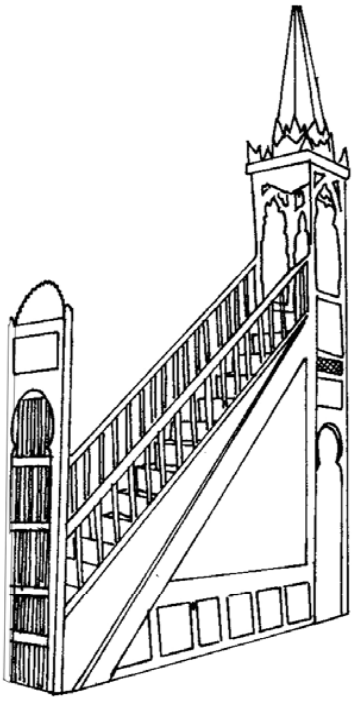
خرط مسدس



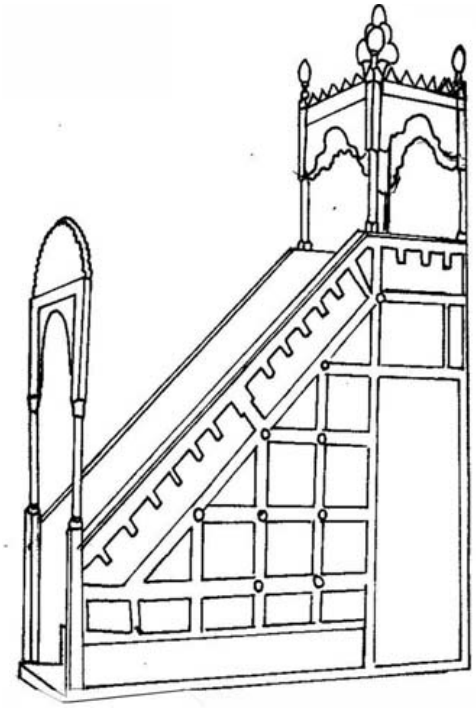


خرط ابو شروال

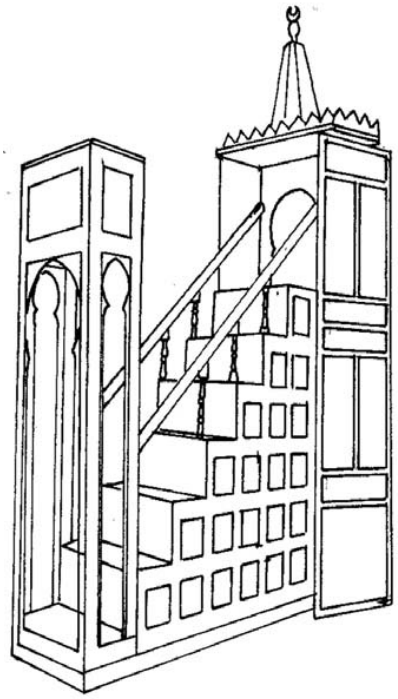
الشكل رقم14: أنواع مختلفة من الخرط (عن مصطفى نجاح، نعمت أبو بكر، عبدالعال محمود، هاني حنا)



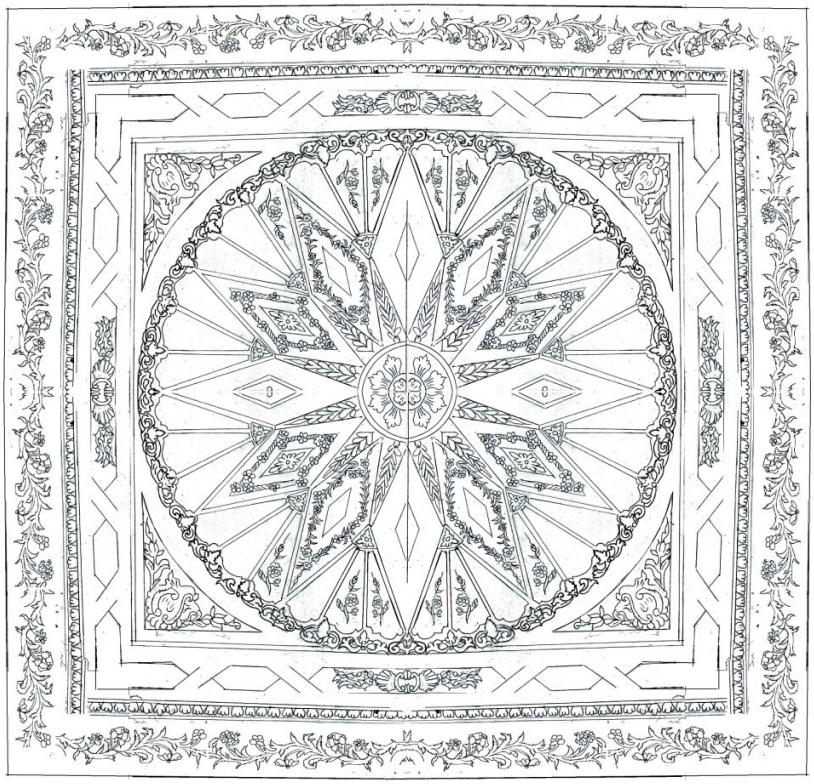
الشكل رقم15: منبر الجامع الجديد (عن بن بلة خيرة)



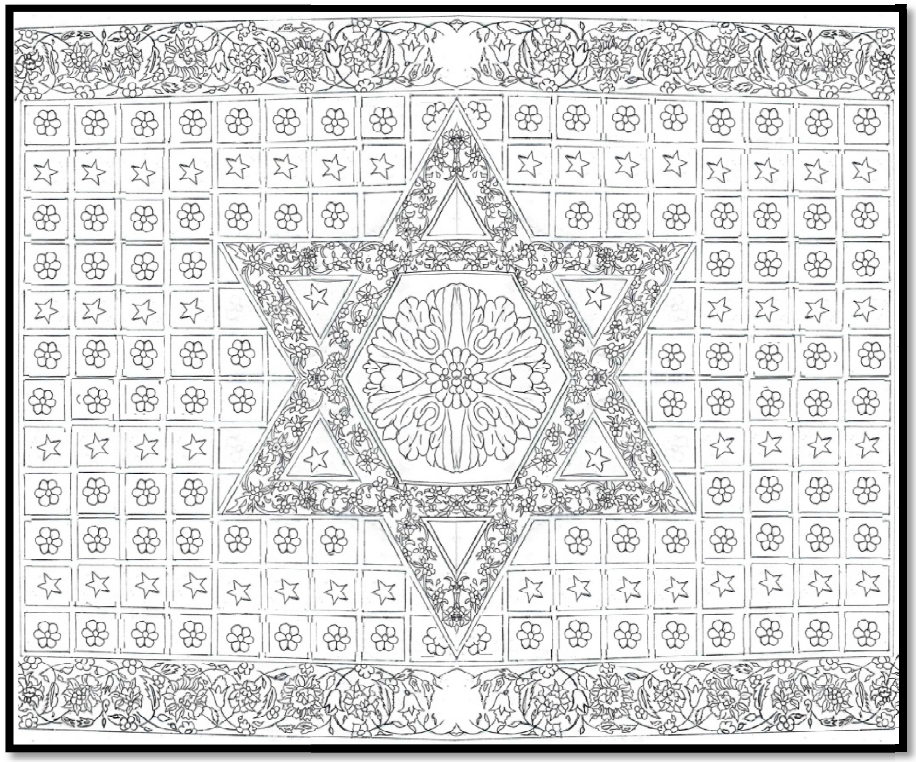
الشكل رقم16: منبر الجامع الأخضر(عن بن بلة خيرة)



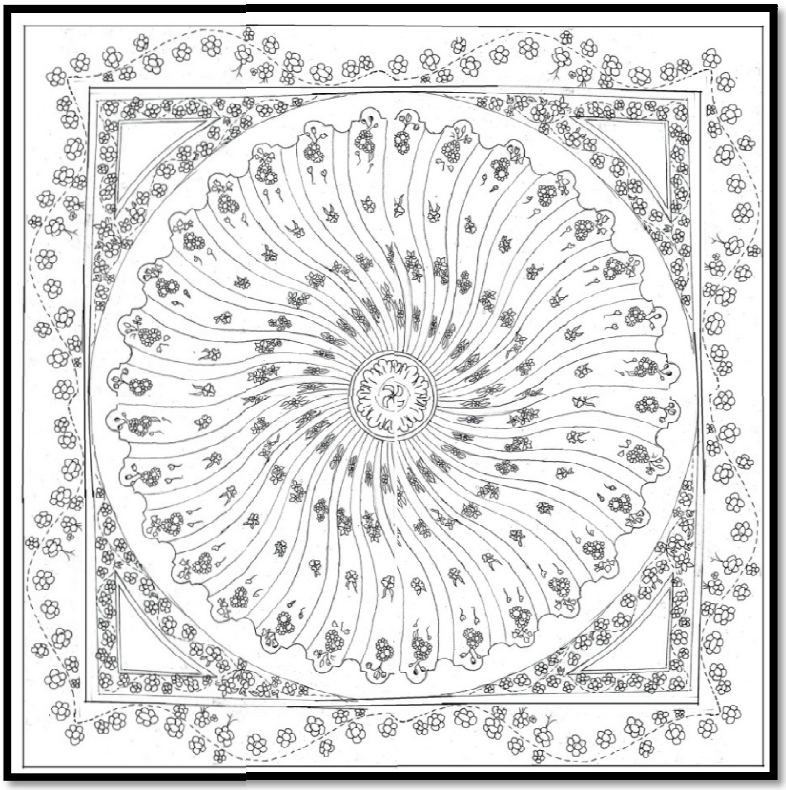
الشكل رقم17: منبر جامع الباشا بوهران(عن بن بلة خيرة)



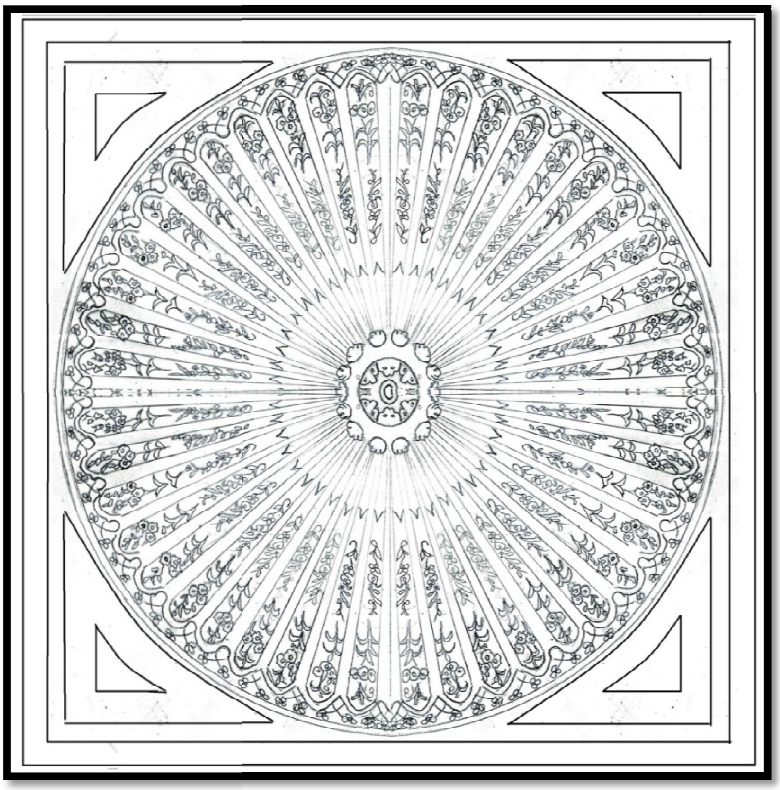
الشكل رقم18: جزء من سقف غرفة بقصر حسن باشا(عمل الطالبة)



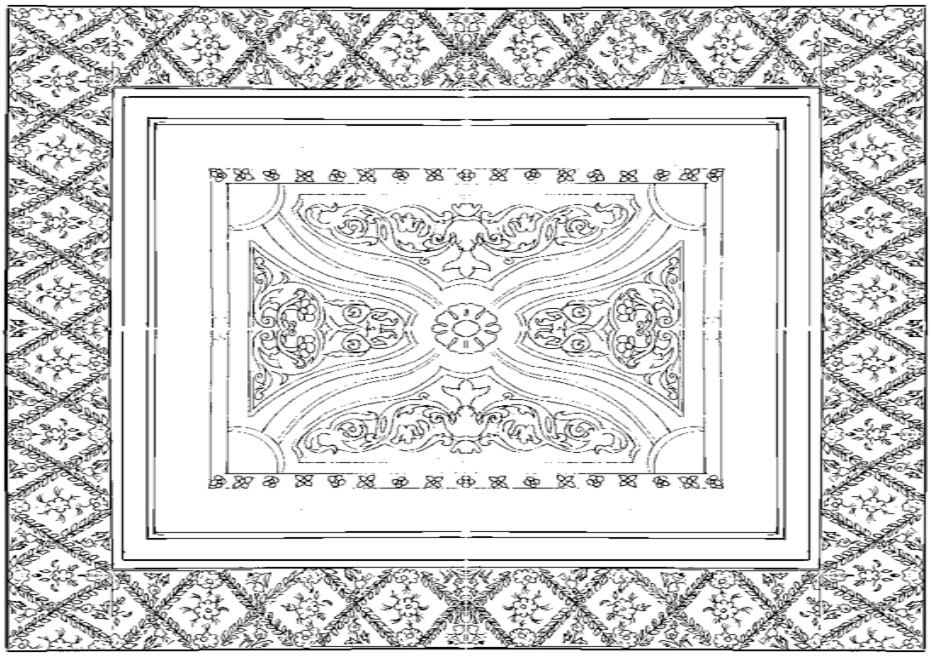
الشكل رقم19: جزء من سقف غرفة بدار عزيزة(عمل الطالبة)



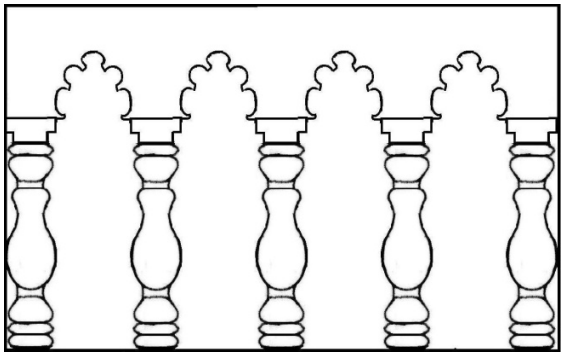
الشكل رقم20: جزء من سقف غرفة بقصر حسن باشا(عمل الطالبة)



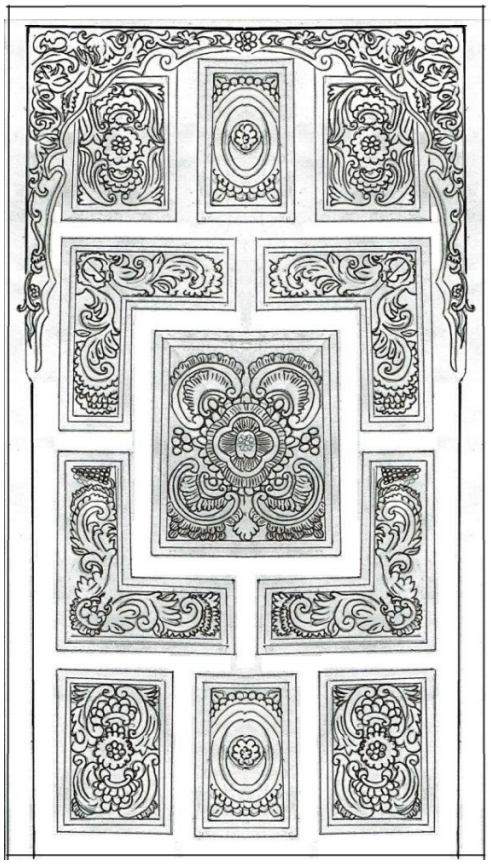
الشكل رقم21: جزء من سقف غرفة بقصر حسن باشا(عمل الطالبة)



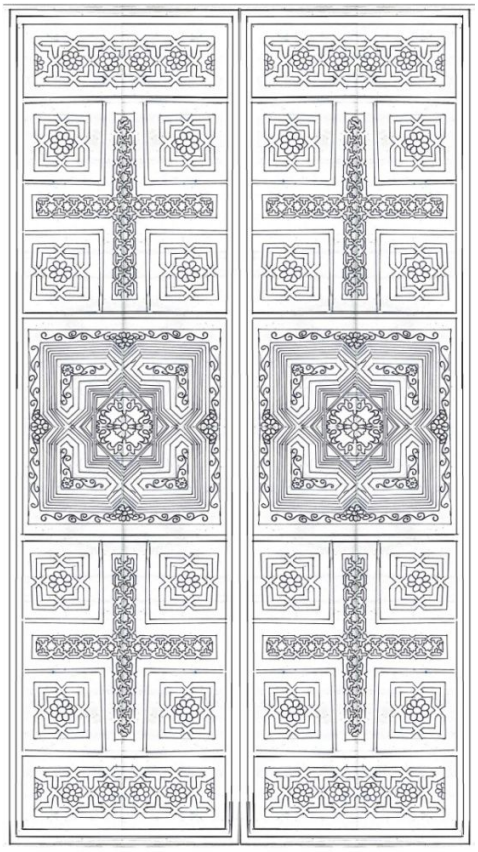
الشكل رقم22: سقف جانبي بإحدى غرف الطعام بقصر 18 حصن23(عمل الطالبة)



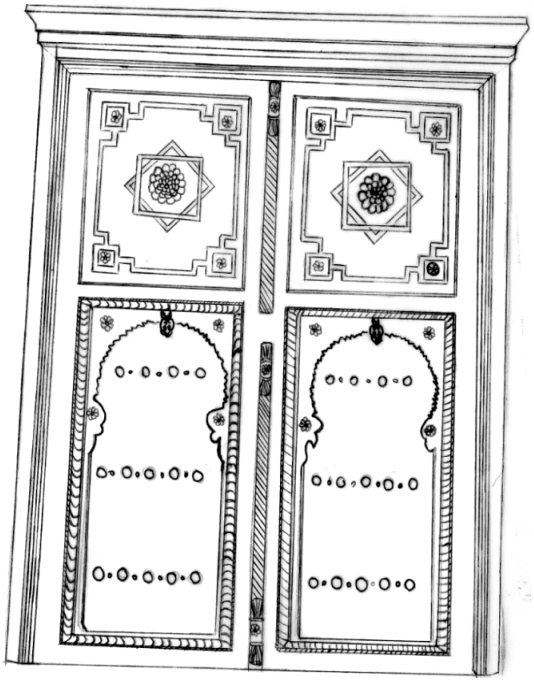
الشكل رقم23: درابزين حمام بن البجاوي(عن دحدوح)



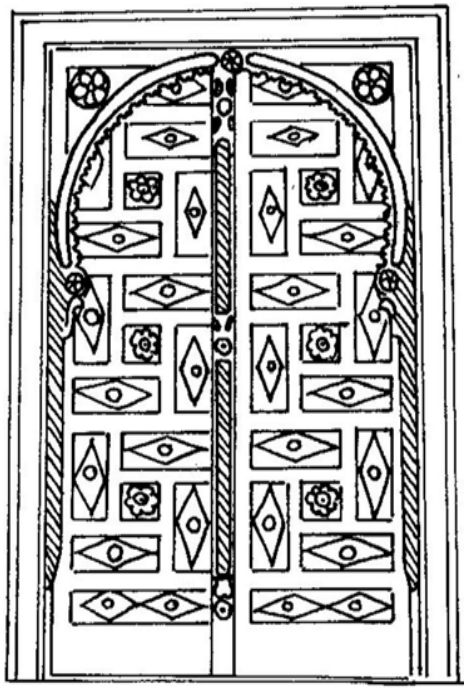
الشكل24: باب خشبي بقصر أحمد باي



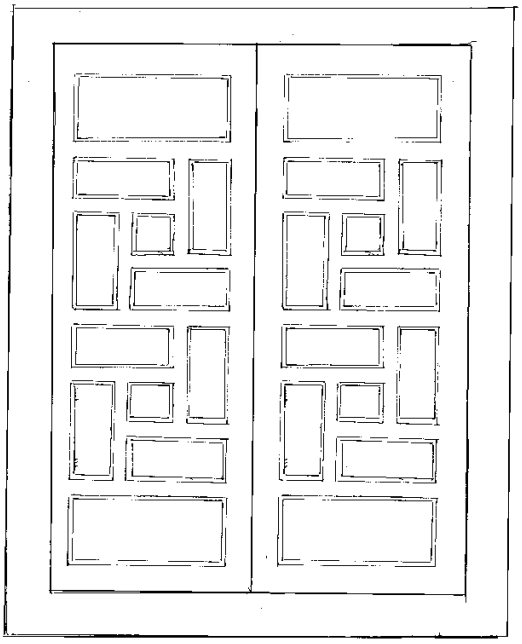
الشكل 25: باب خشبي بقصر أحمد باي



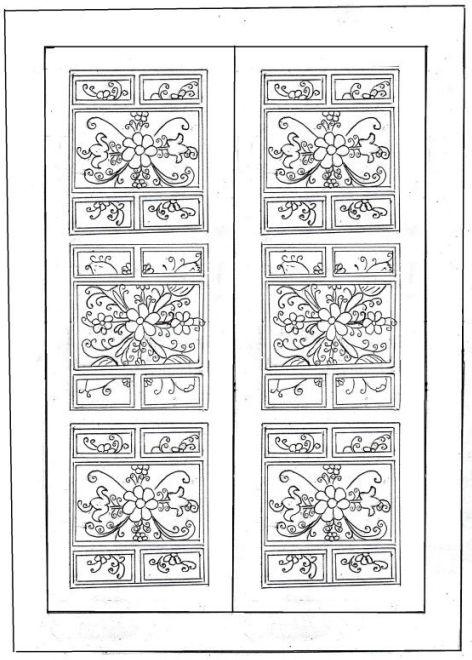
الشكل 26: باب خشبي
بجامع سيدي الكتاني(عن دحدوح)



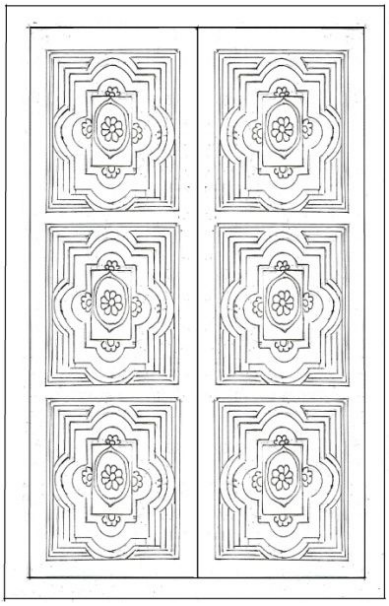
الشكل رقم27: باب خشبي
بجامع سيدي الكتاني(عن بن بلة)



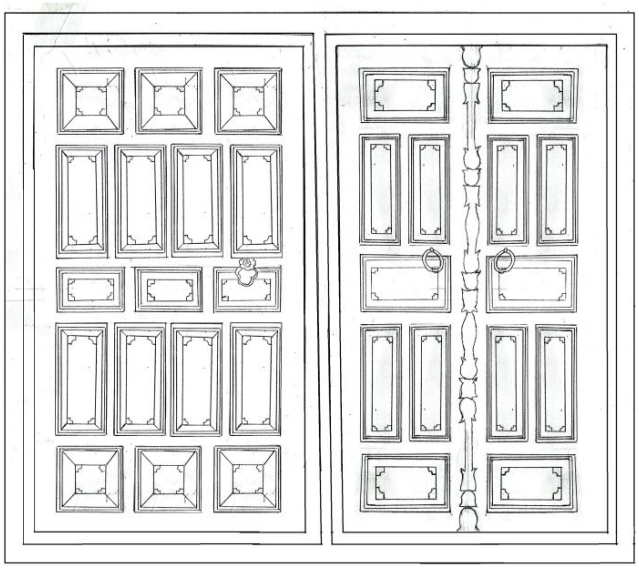
الشكل رقم28: خزانة جدارية بدار بن جلول



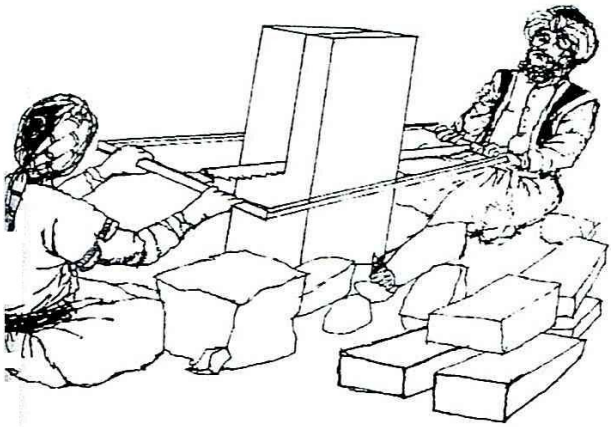
الشكل رقم29: الوجه الخارجي لنافذة بقصر أحمد باي



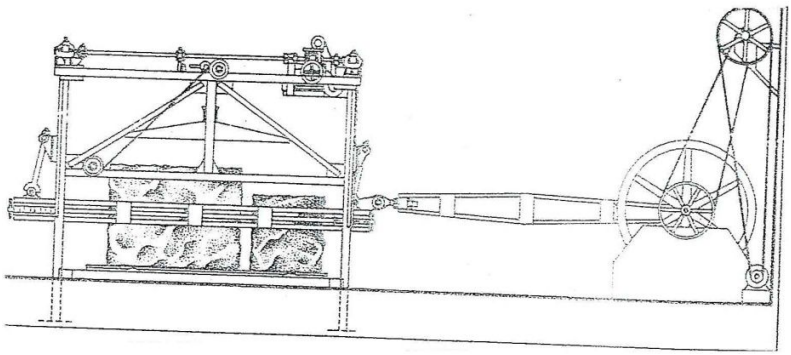
الشكل رقم30: الوجه الداخلي لنافذة بقصر أحمد باي



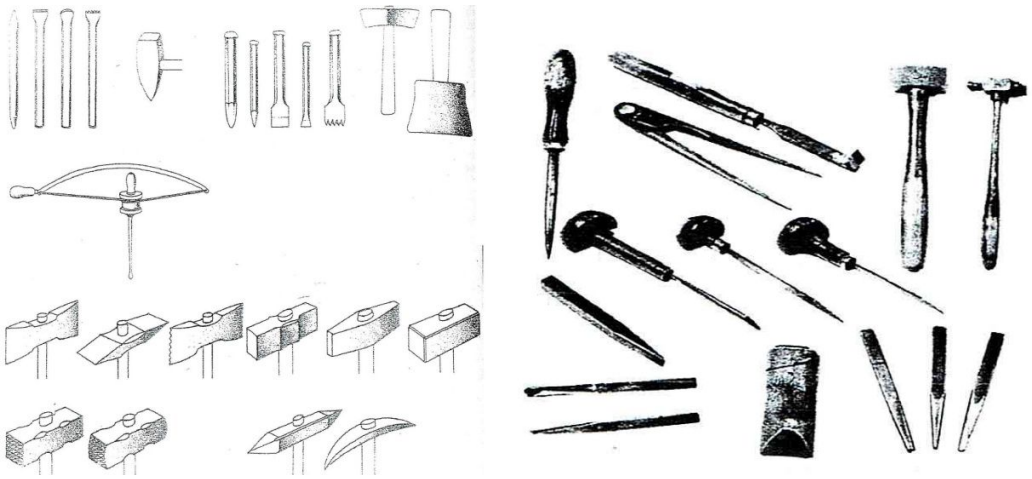
الشكل رقم31: خزانة جدارية بقصر أحمد باي



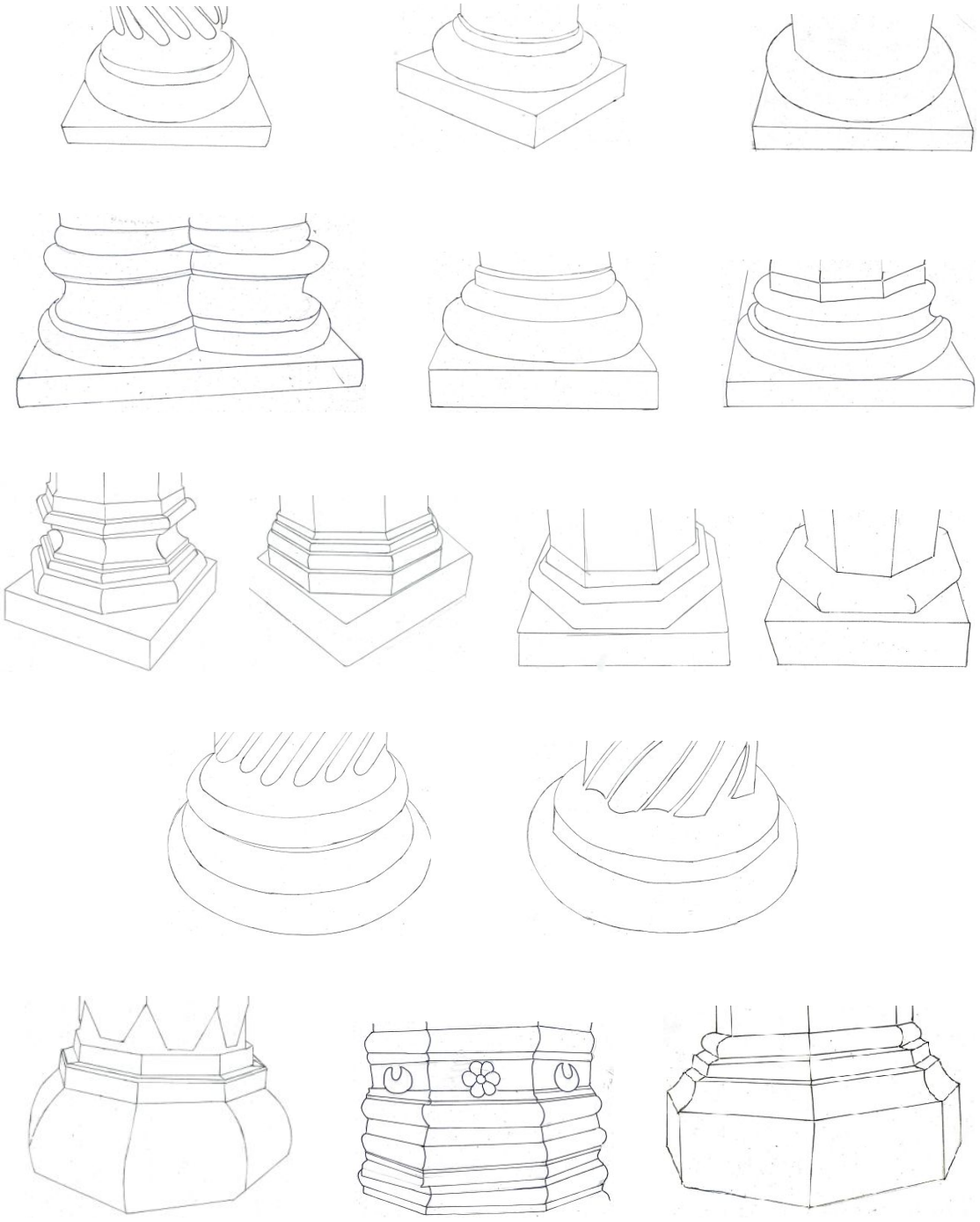
الشكل رقم32: طريقة تقطيع الرخام بواسطة المنشار اليدوي(عن احمد ايمان)



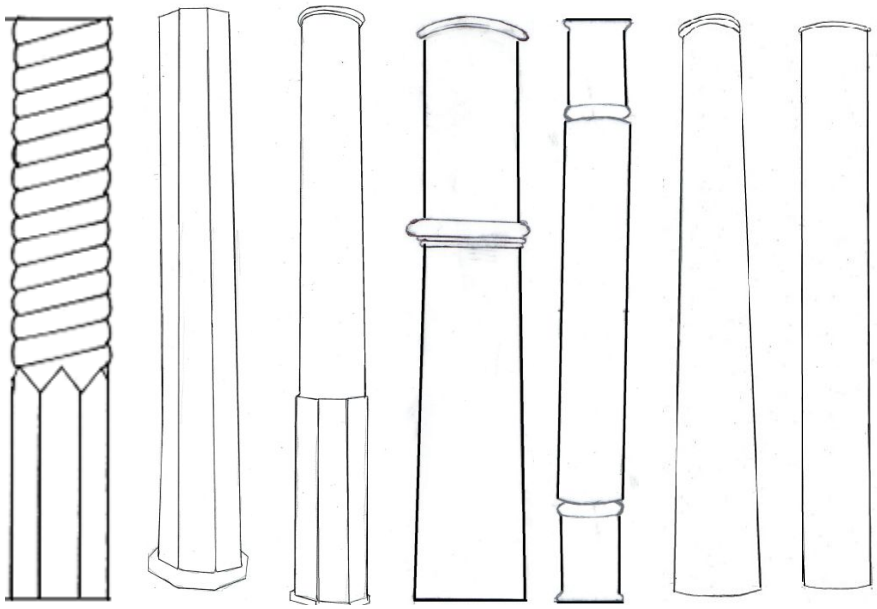
الشكل رقم33: طريقة تقطيع الرخام بواسطة المنشار الهوائي(عن خلاف)



الشكل رقم 34: أدوات مختلفة لتشكيل ونقش الرخام (عن خلاف، احمد ايمان)



الشكل رقم35: أشكال مختلفة لقواعد الأعمدة

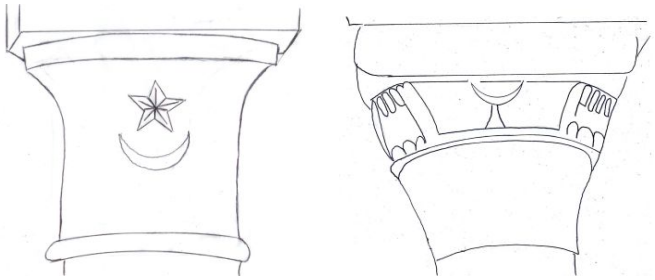


(عن دحدوح)



(عن دحدوح)

الشكل رقم 36: أشكال مختلفة لأبدان الأعمدة



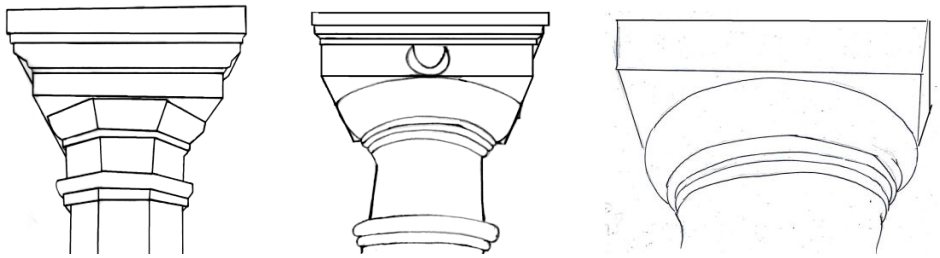
الشكل رقم 37: أشكال مختلفة للتيجان الناقوسية



الشكل رقم 38: أشكال مختلفة للتيجان المتأثرة بالطراز الكورنثي

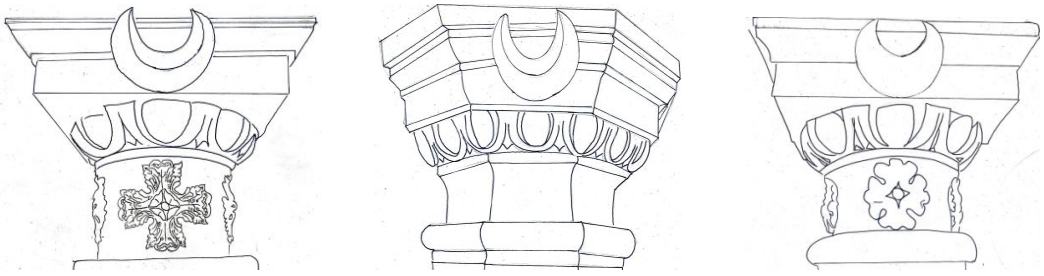


الشكل رقم 39: أشكال مختلفة للتيجان ذات الطراز المركب

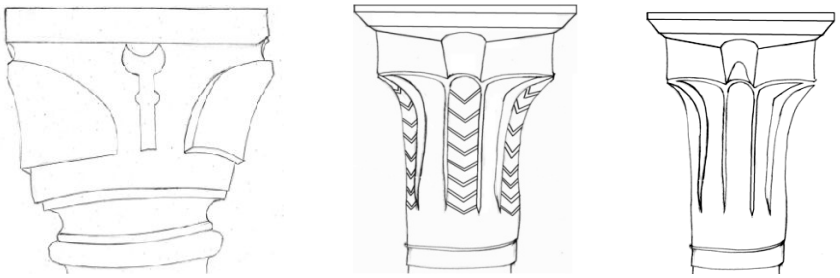


(عن دحدوح) (عن دحدوح)

الشكل رقم 40: أشكال مختلفة للتيجان المتأثرة بالطراز الدوري



الشكل رقم 41: أشكال مختلفة للتيجان المتأثرة بالطراز الأيوني



(عن دحدوح) (عن دحدوح)

الشكل رقم 42: أشكال مختلفة للتيجان ذات الطراز الحفصي

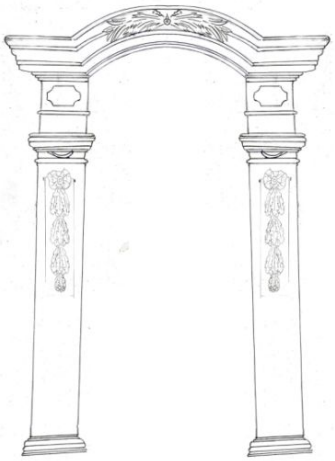


(عن دحدوح)

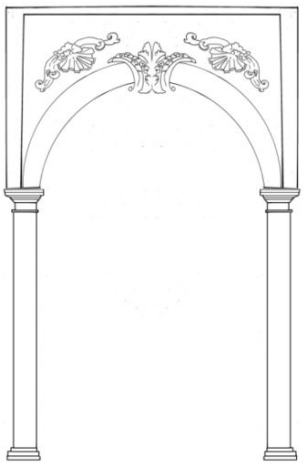
الشكل رقم 43: أشكال مختلفة للتيجان ذات الطراز المغربي الأندلسي



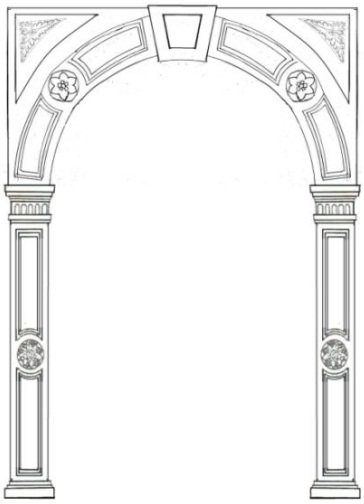
الشكل رقم 44: أشكال مختلفة للتيجان ذات الطراز التركي



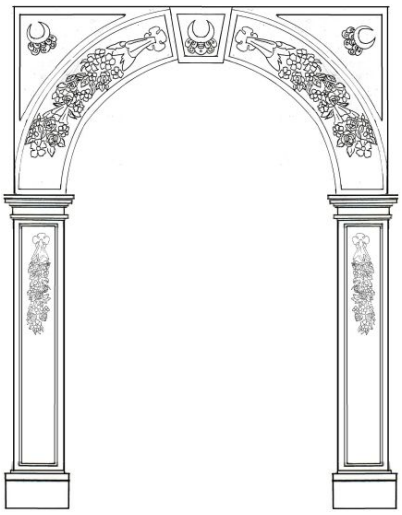
إطار بقصر أحمد باي



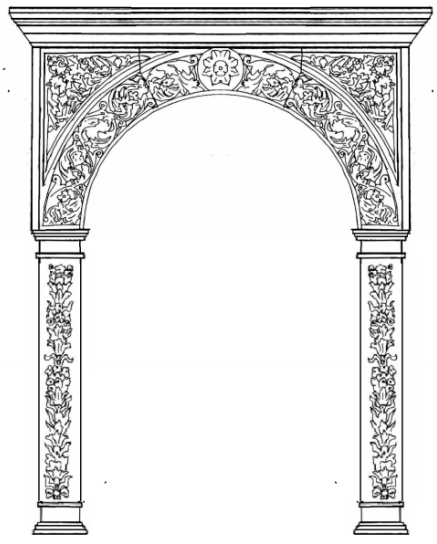
إطار بقصر أحمد باي



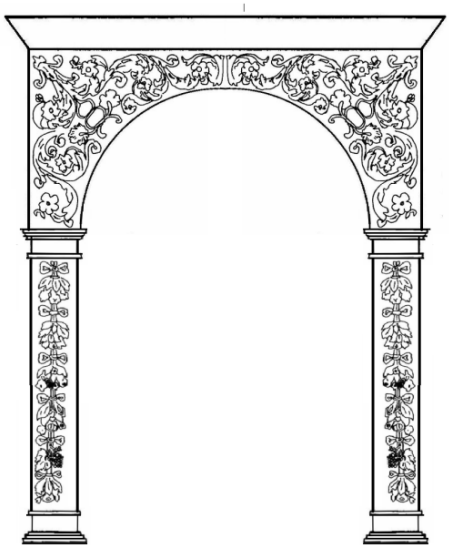
إطار بقصر الداي



دار الحمراء



إطار بدار عزيزة (عن بن جدو بتصرف)

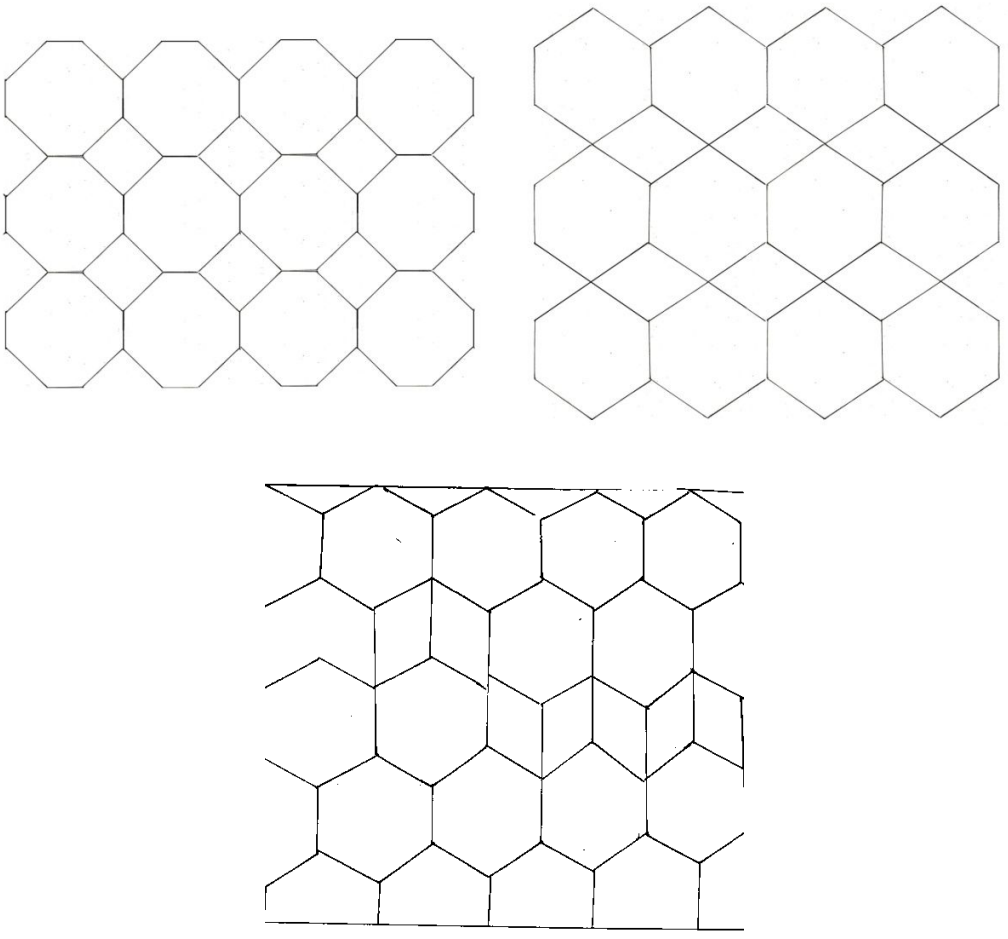


إطار بدار عزيزة (عن بن جدو بتصرف)

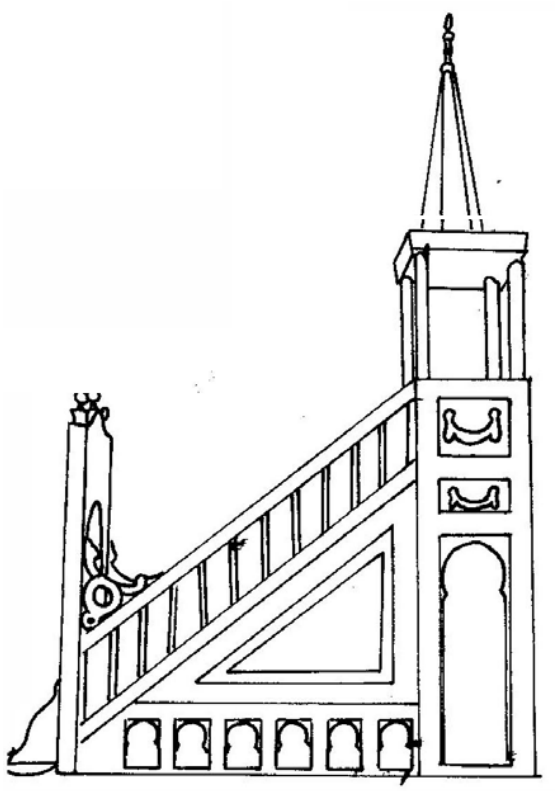
الشكل رقم 45: أشكال مختلفة للأطر الرخامية



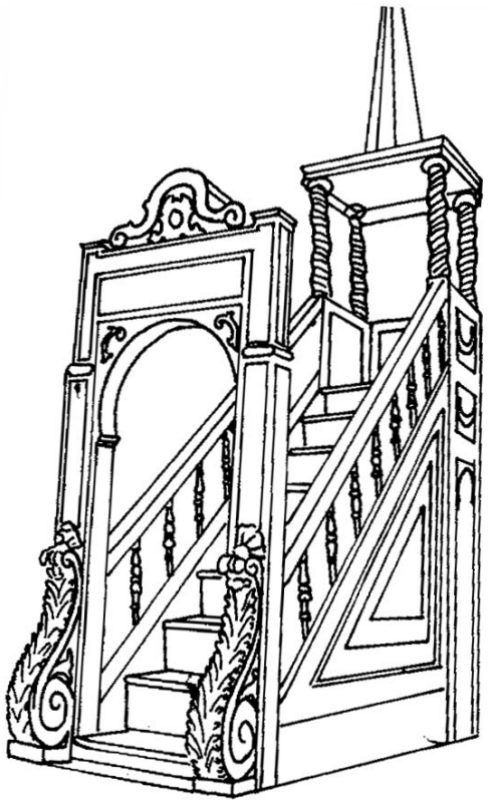
الشكل رقم46: إطار رخامي لنافذة بدار عزيزة



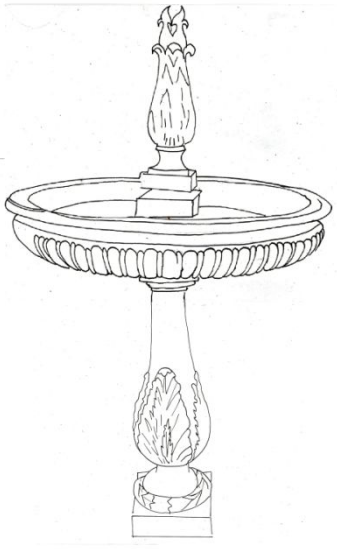
الشكل رقم47: أنواع البلاطات الرخامية وطرق تنظيمها بمعالم الجزائر.



الشكل رقم48: منبر جامع السيدة(عن بن بلة خيرة)



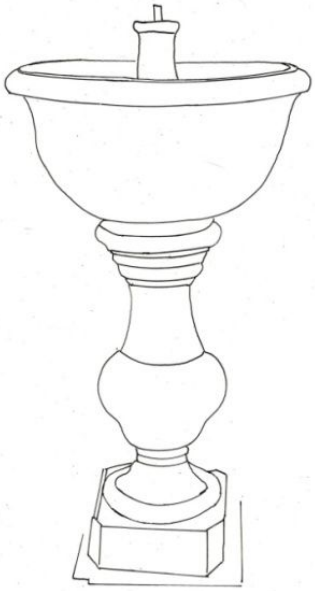
الشكل رقم49: منبر جامع سيدي الكتاني(عن بن بلة خيرة)



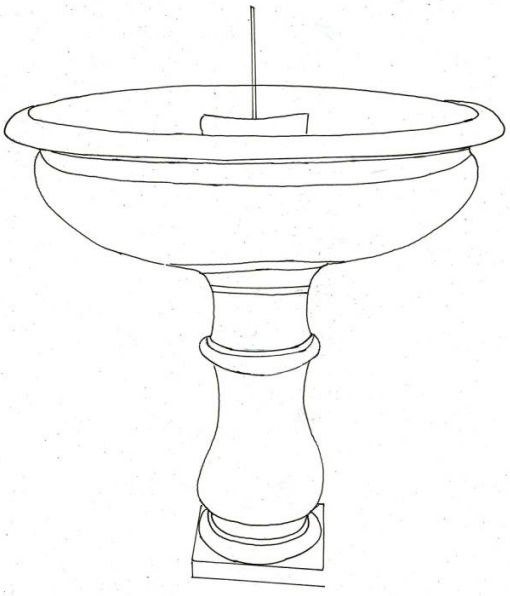
نافورة قصر الباردو



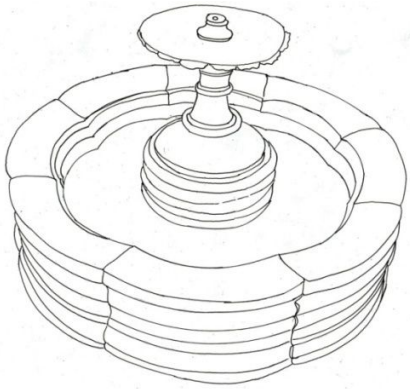
نافورة قصر الداي



نافورة قصر جنان حسن داي

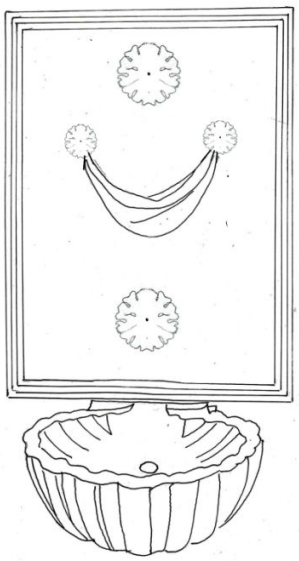


نافورة جامع صفر

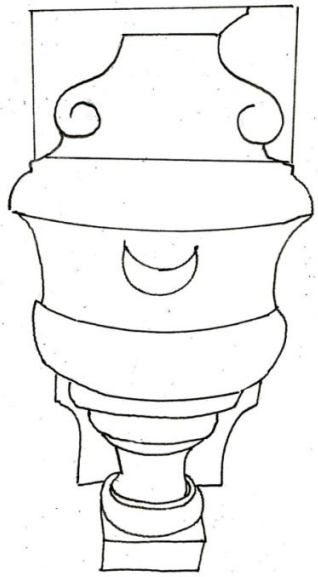


نافورة قصر الباي بوهران

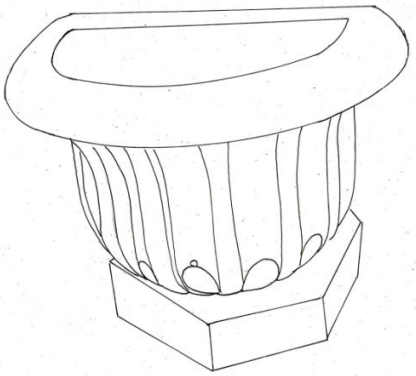
الشكل رقم 50: أشكال مختلفة للنافورات



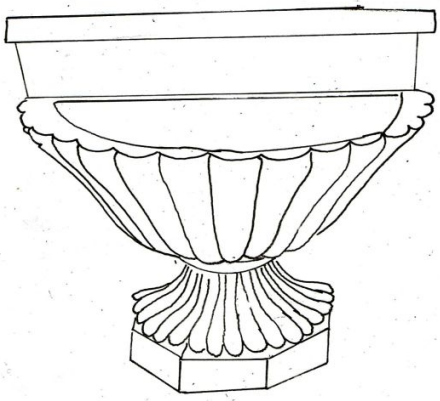
عين جدارية بقصر أحمد باشا



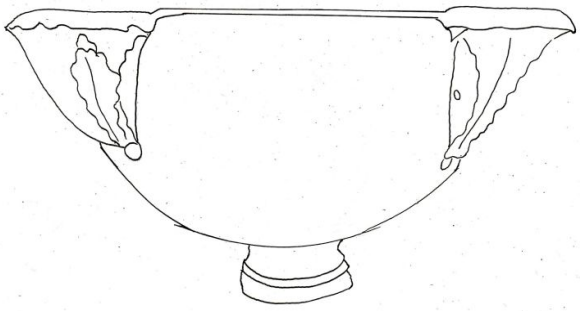
عين جدارية بأحد بمساكن قسنطينة



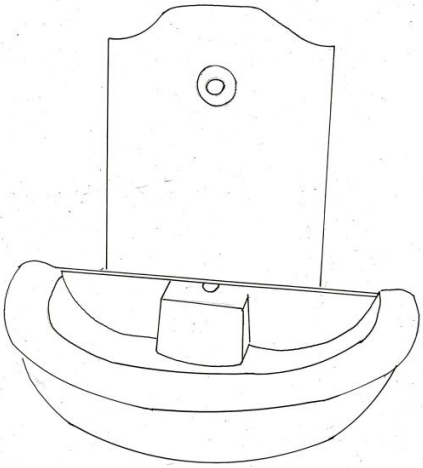
حوض عين جدارية بقصر حسن باشا



004 بقصر الباردو

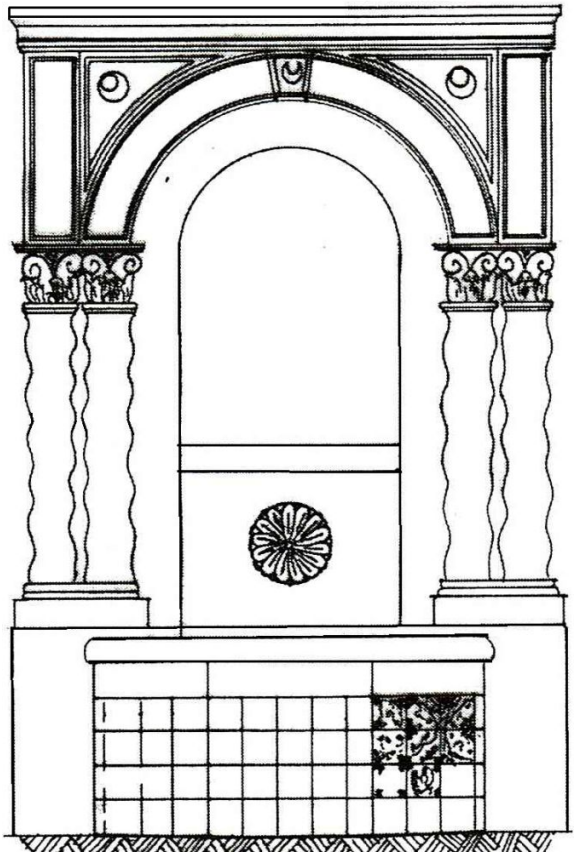


حوض عين جدارية بقصر الباردو

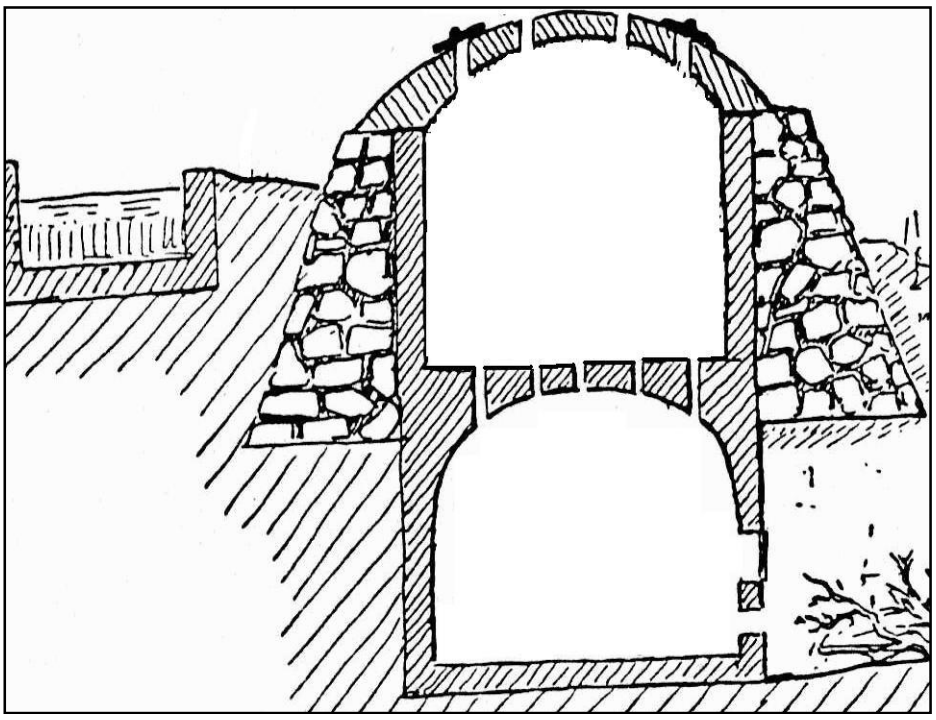


عين جدارية بقصر خداوج العمياء

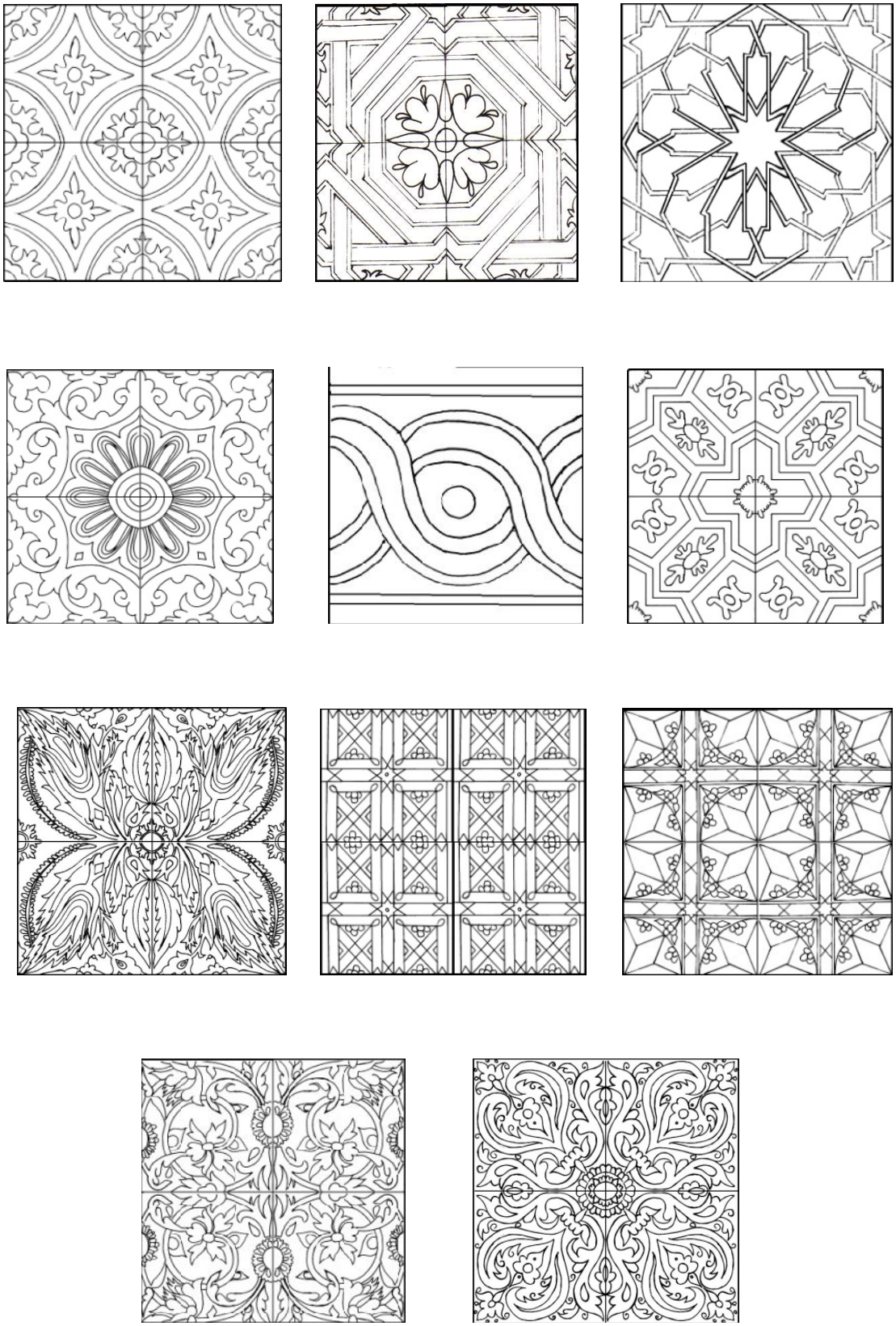
الشكل رقم 51: أشكال مختلفة لعيون جدارية وأحواض.



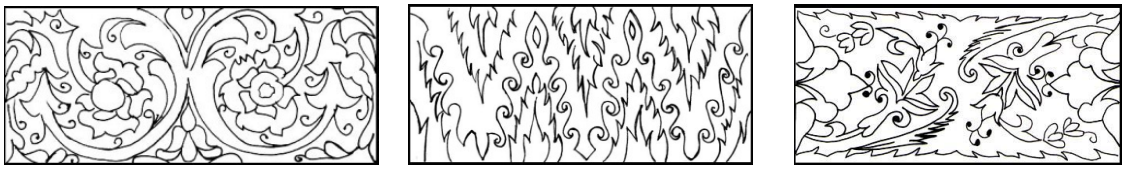
الشكل52: عين جدارية بقلعة مدينة الجزائر (عن خلاصي)



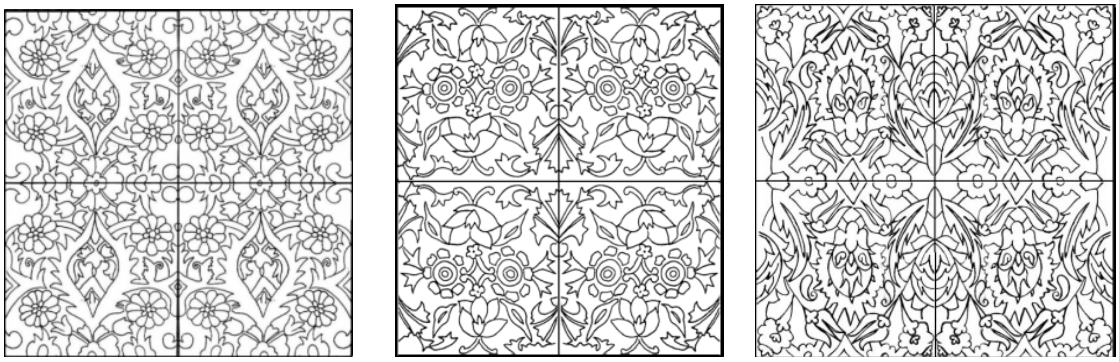
الشكل رقم 53: مخطط الفرن (عن Golvin بتصرف)

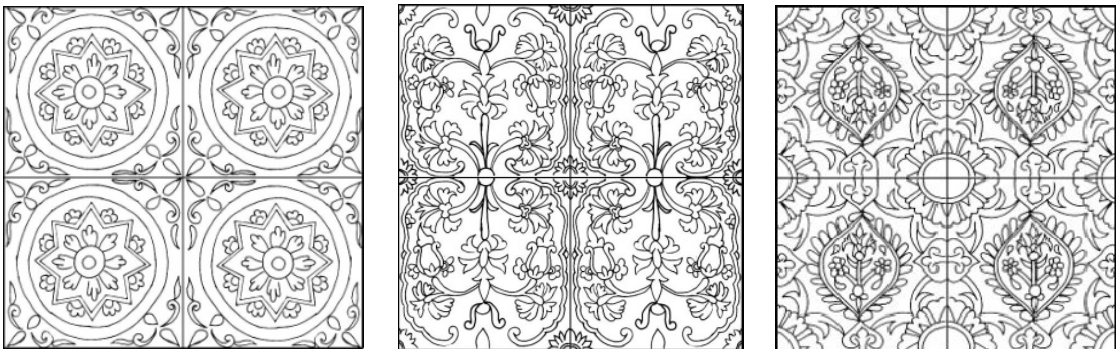


الشكل رقم54: أشكال مختلفة لبلاطات تونسية

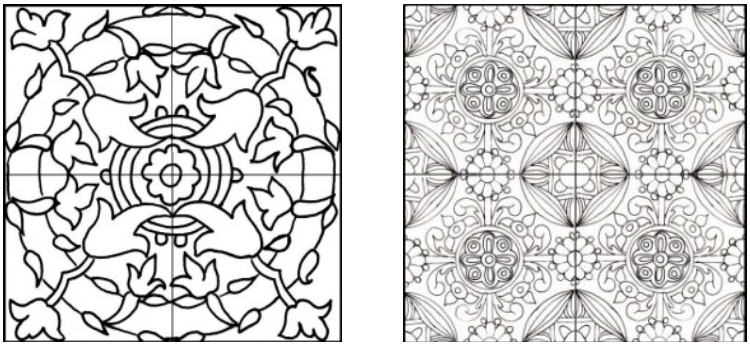


(عن بن بلة)

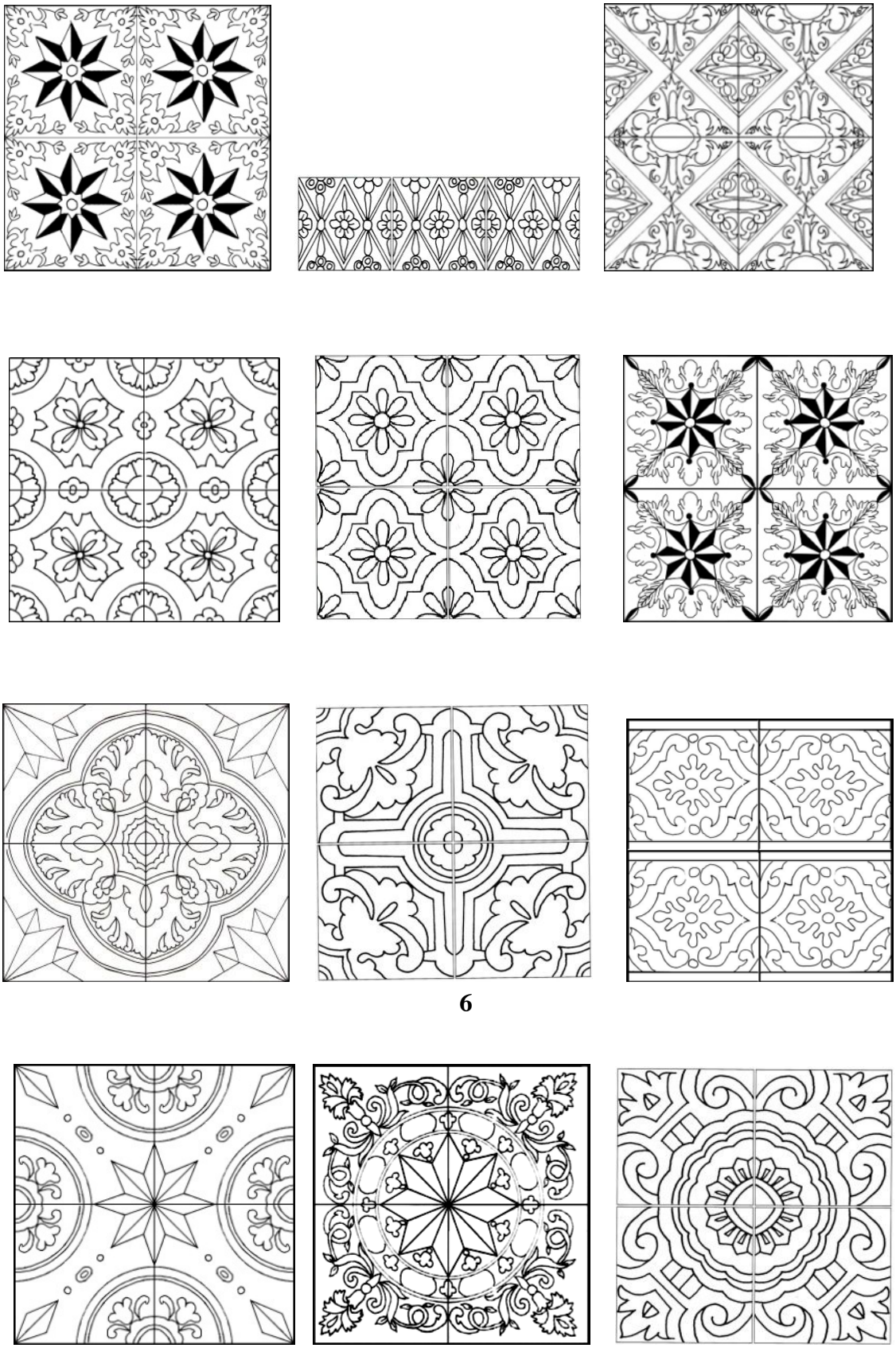




6



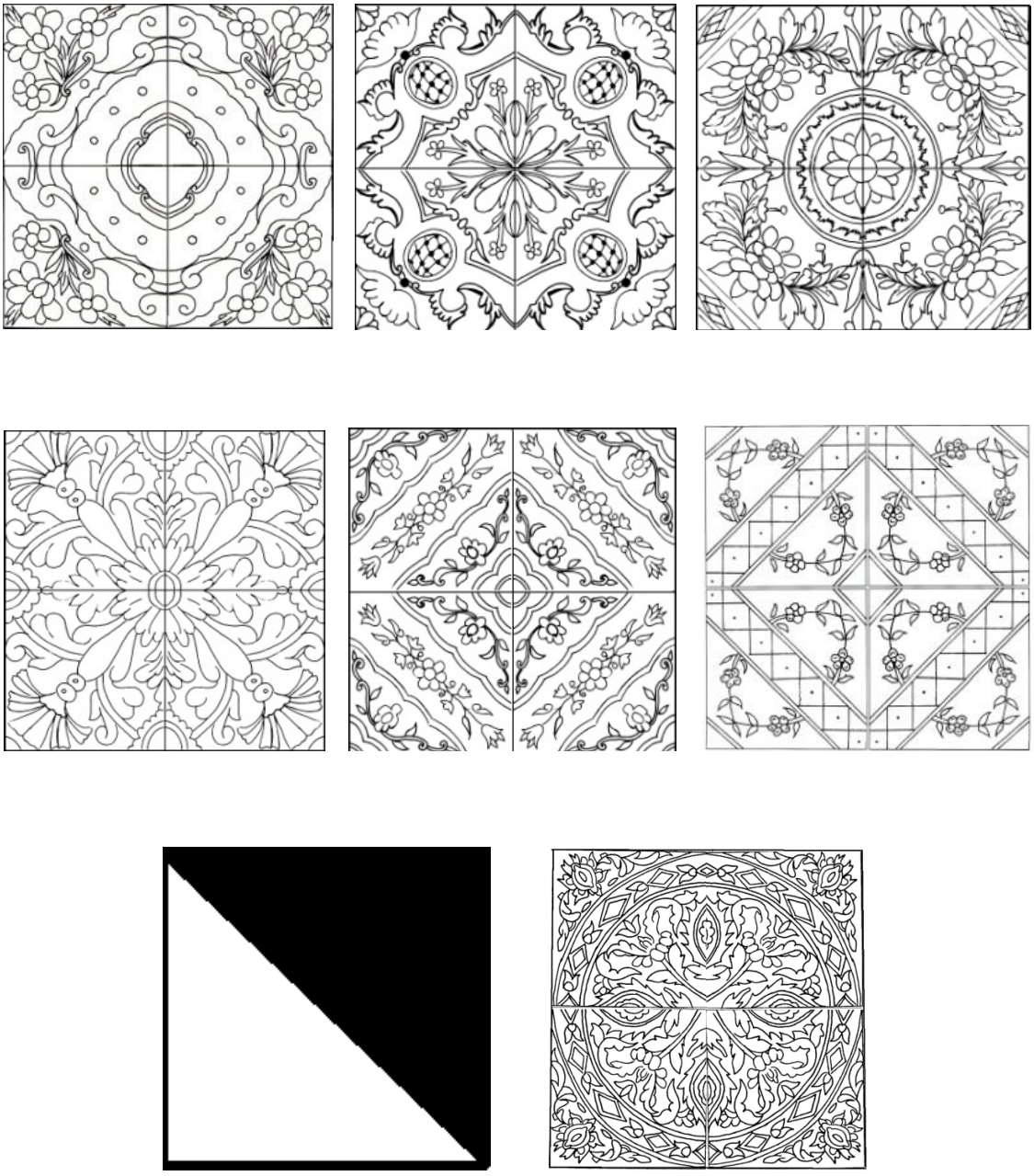
الشكل رقم55: أشكال مختلفة لبلاطات تونسية



6

(عن لعرج)

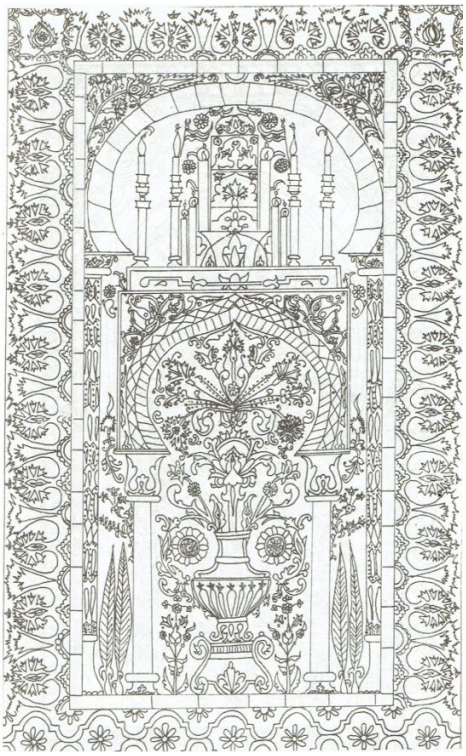
الشكل رقم56: أشكال مختلفة لبلاطات تونسية



الشكل رقم57: أشكال مختلفة لبلاطات تونسية





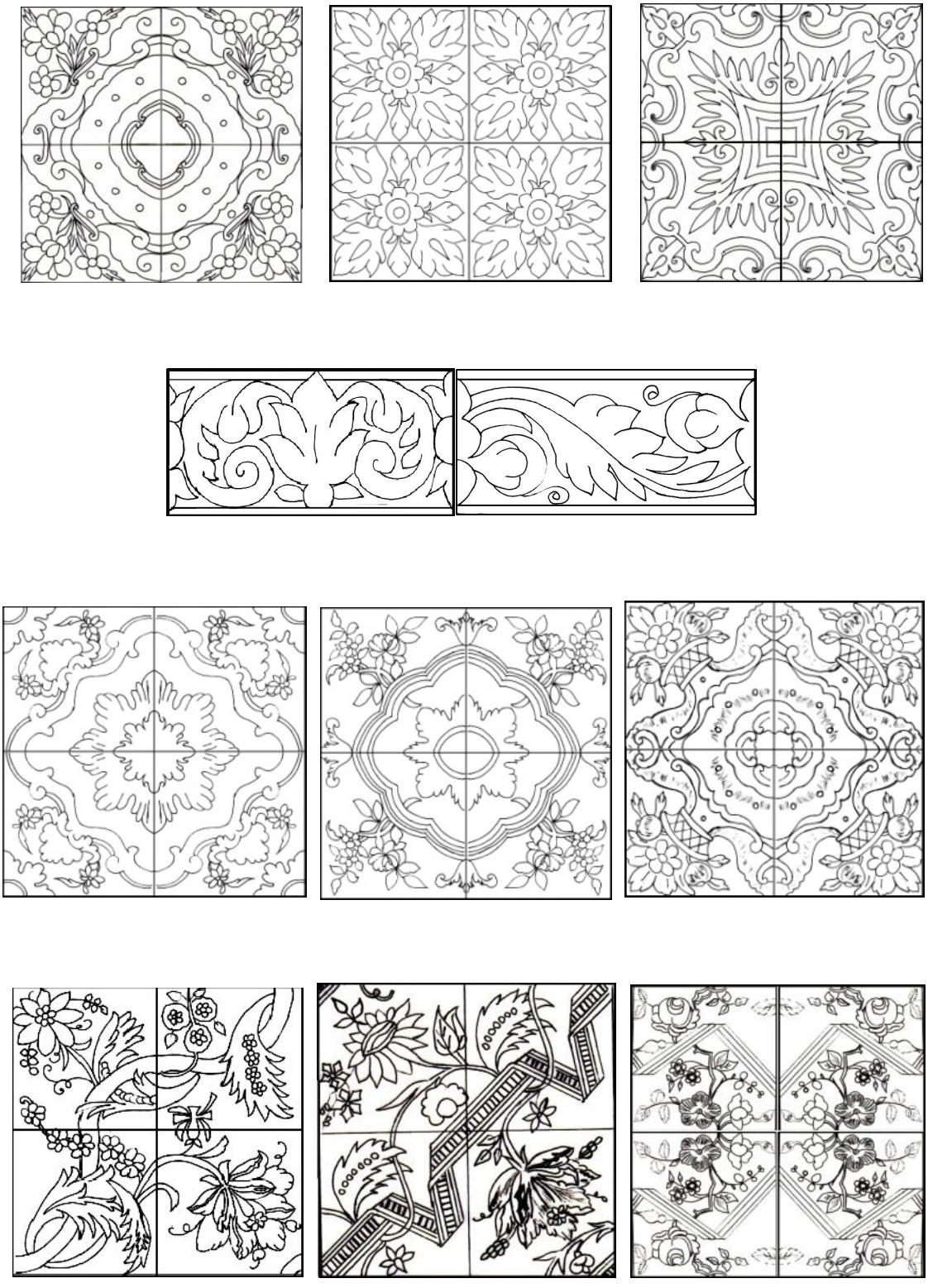




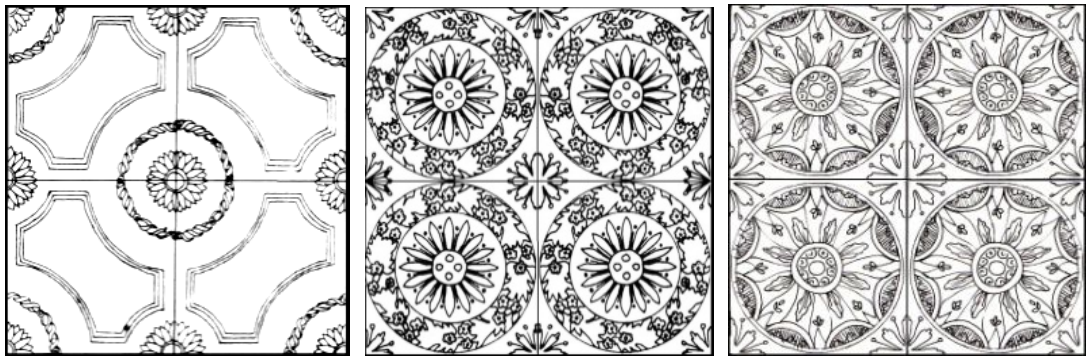
الشكل رقم58: أشكال مختلفة للوحات خزفية تونسية(عن لعرج)



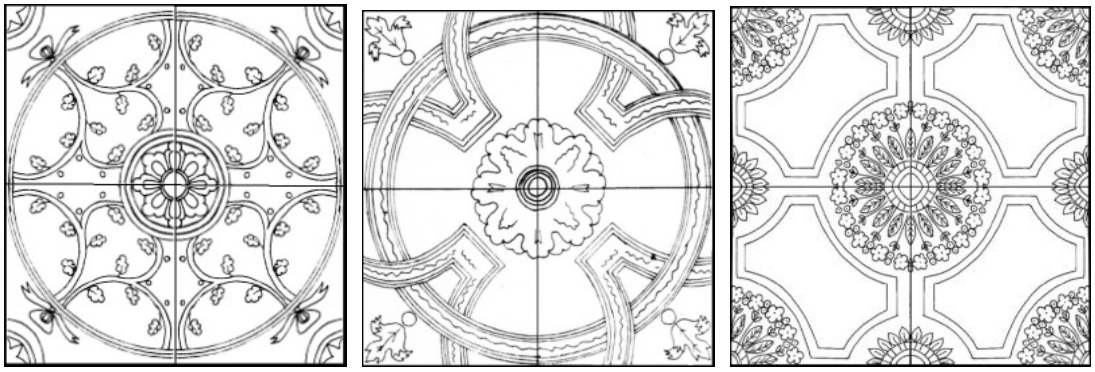
الشكل رقم59: أشكال مختلفة لبلاطات خزفية تركية (عن لعرج)



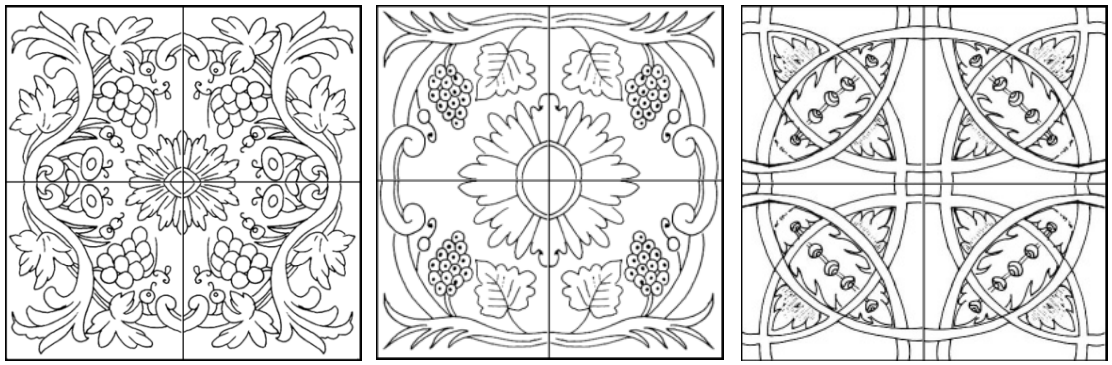
الشكل رقم 60: أشكال مختلفة لبلاطات إيطالية



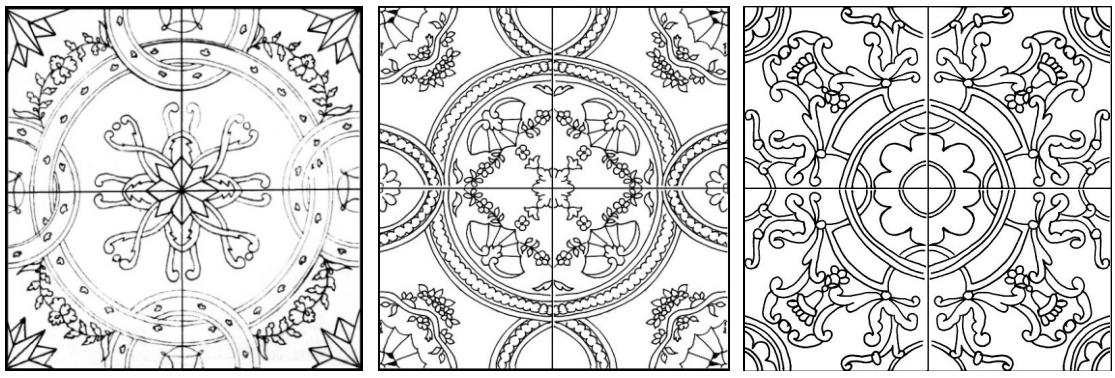
(عن لعرح) (عن لعرج)



(عن لعرج) (عن لعرج)

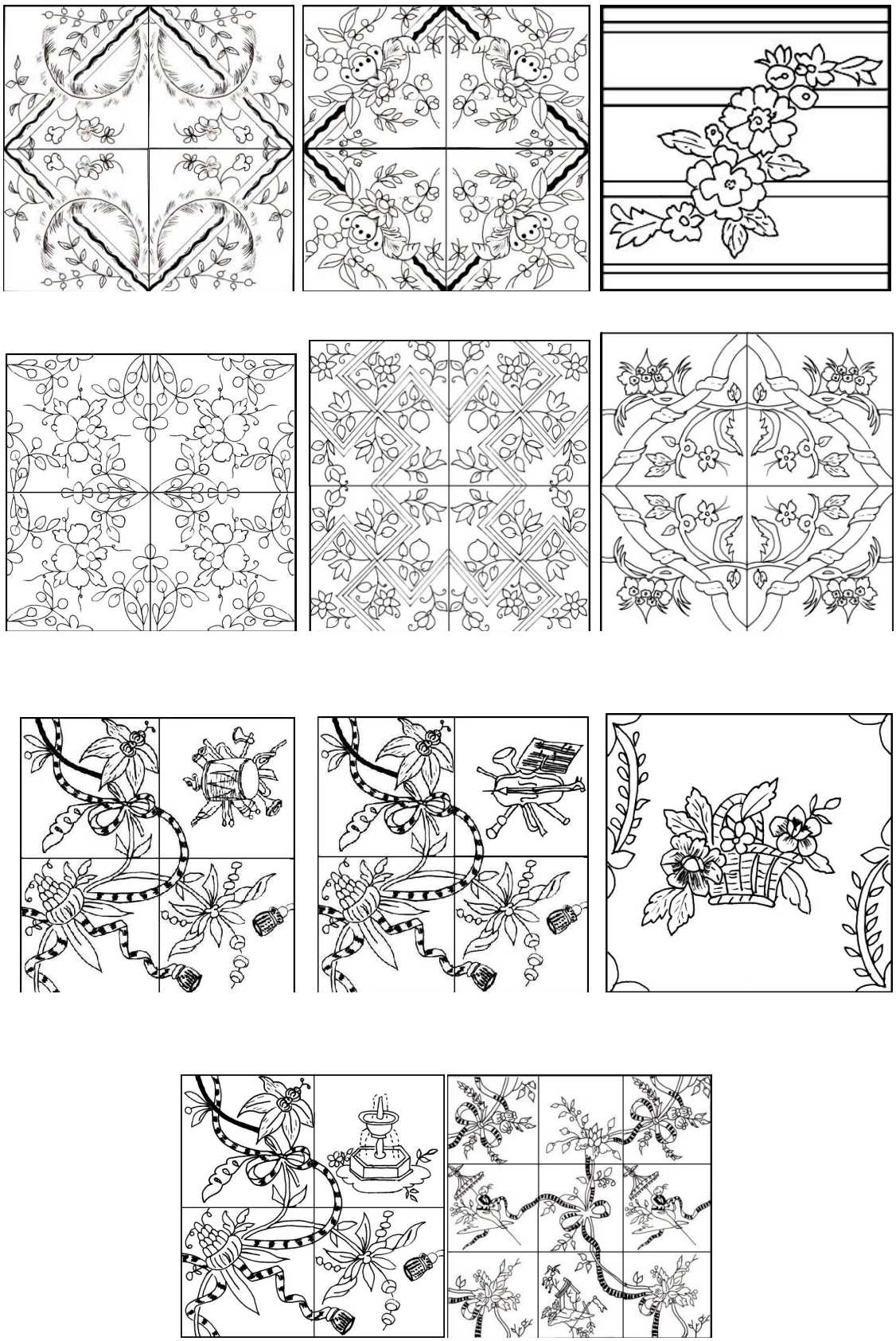


(عن راجعي) (عن راجعي)



(عن لعرج)

الشكل رقم 61: أشكال مختلفة لبلاطات إيطالية

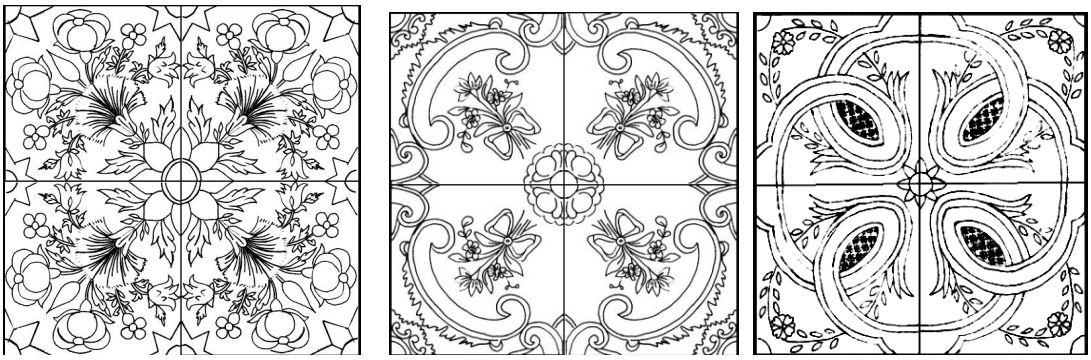


الشكل رقم 62: أشكال مختلفة لبلاطات إيطالية

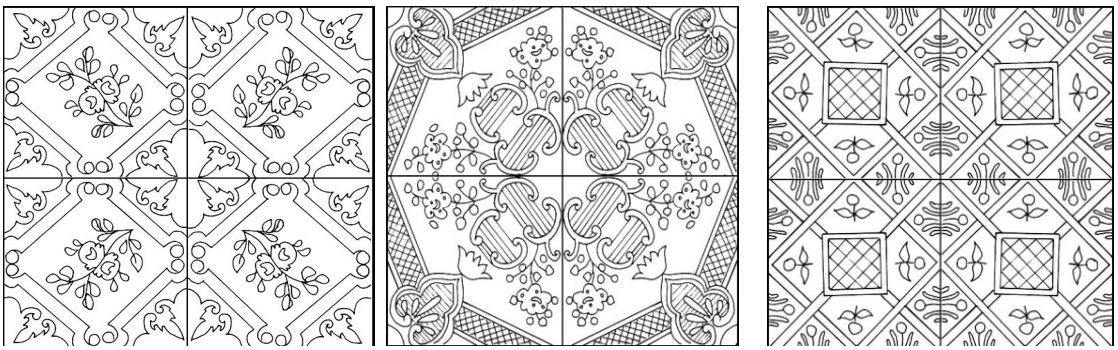




(عن لعرج)

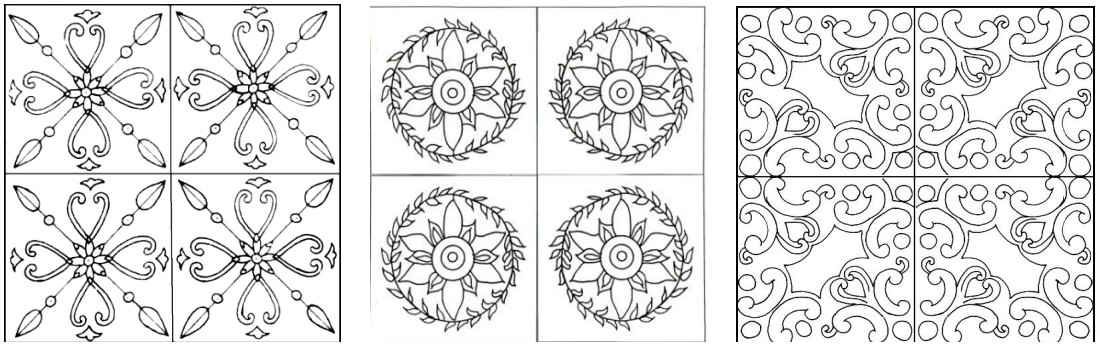


(عن لعرج)

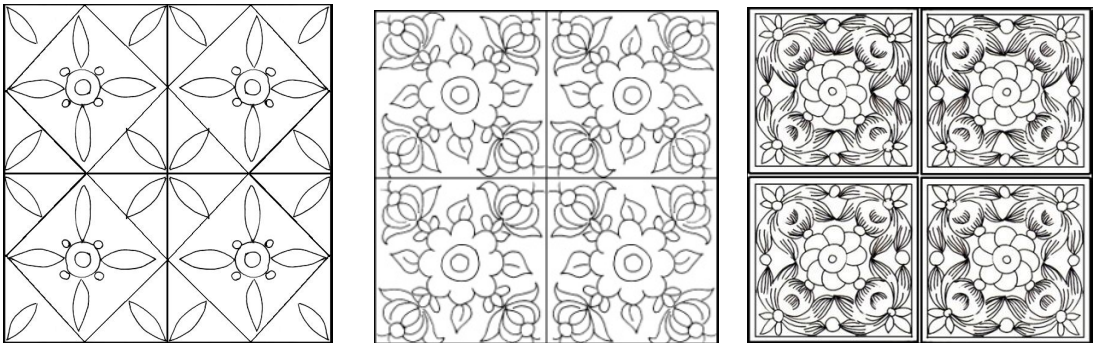


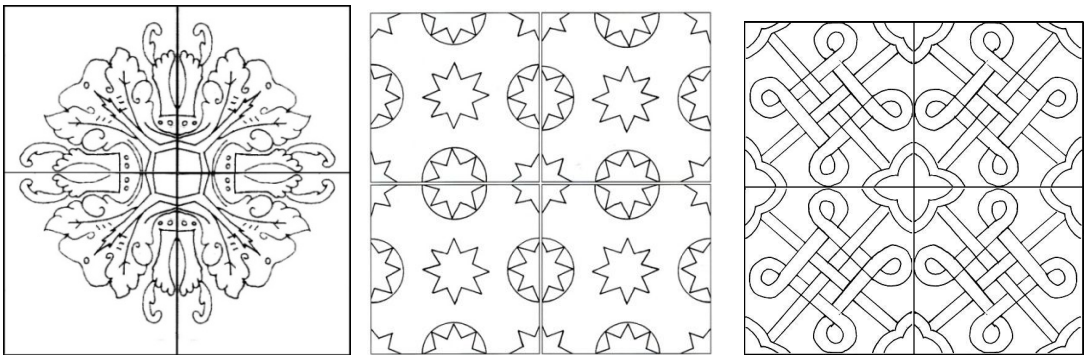
:

الشكل رقم 63: أشكال مختلفة لبلاطات إيطالية

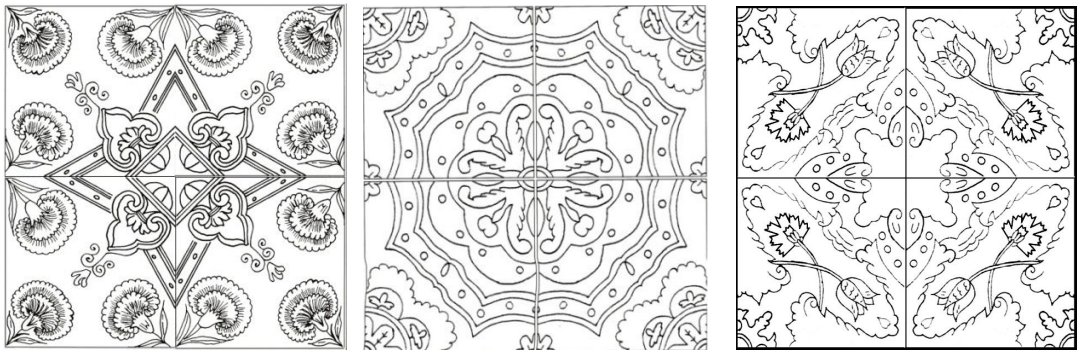


(عن لعرج)



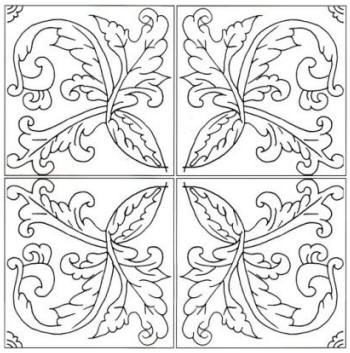


(عن لعرج) (عن عيساوي)

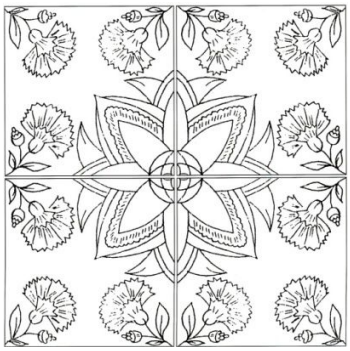


(عن عيساوي)) (عن عيساوي) (عن لعرج)

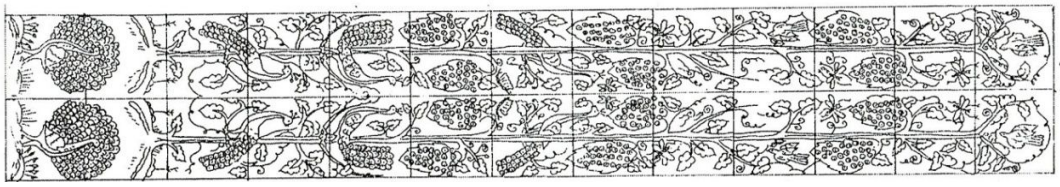
الشكل رقم 64: أشكال مختلفة لبلاطات إيطالية واسبانية والهولندية



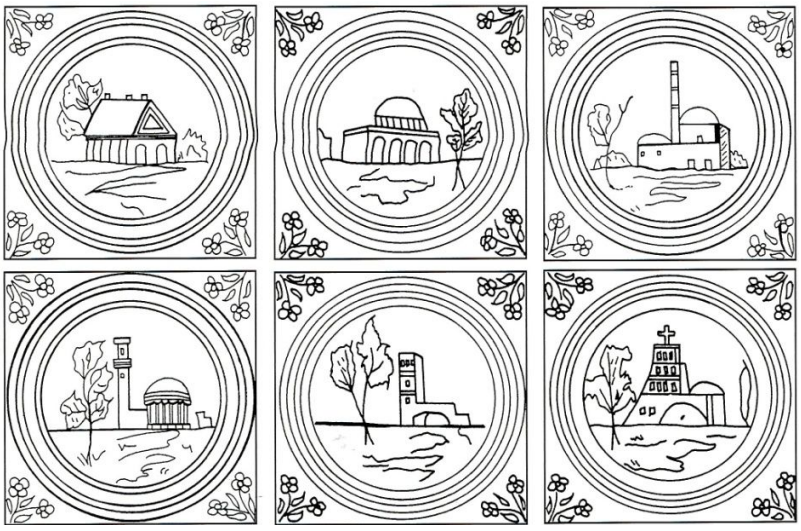
(عن عيساوي)



(عن عيساوي)

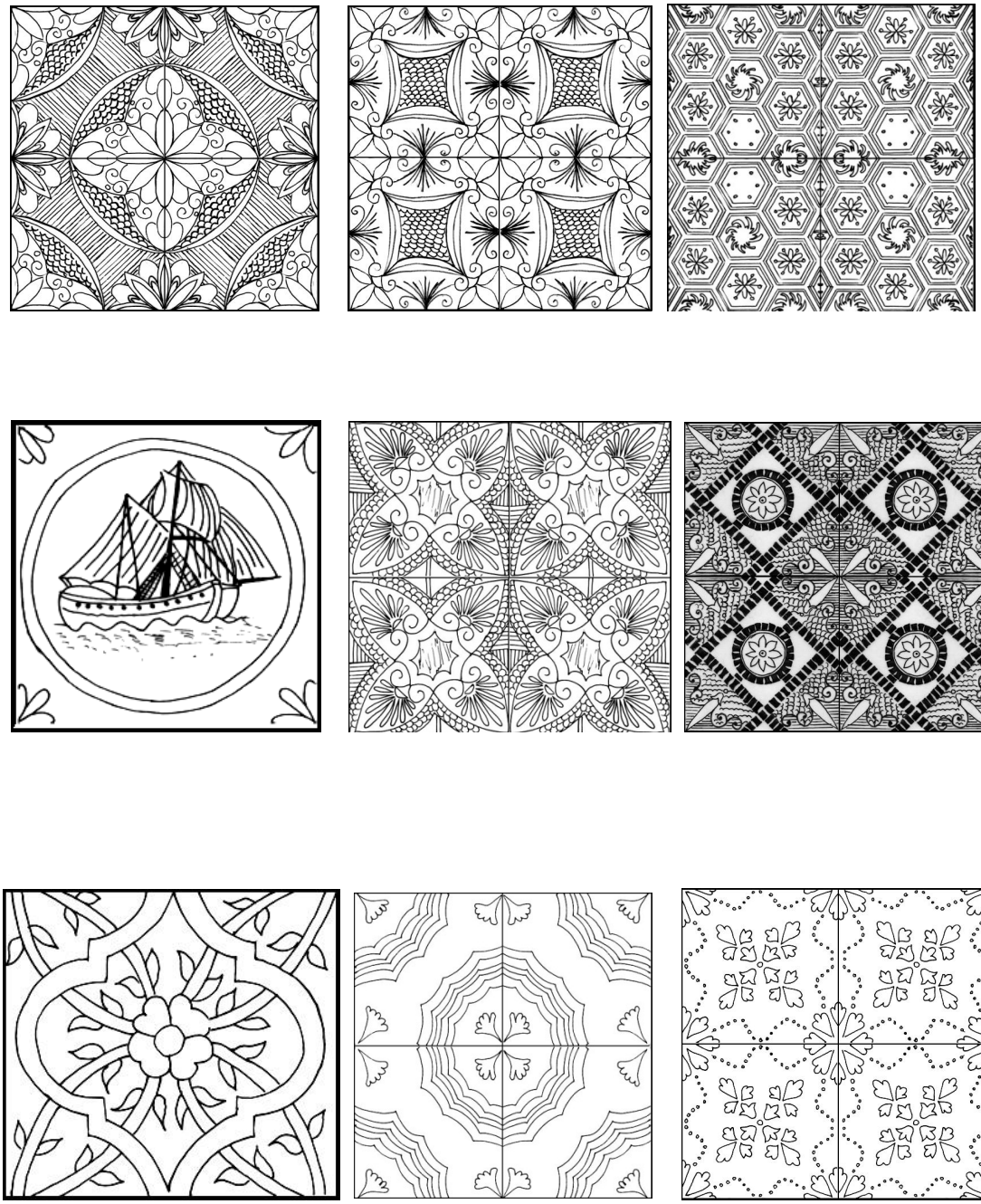


(عن لعرج)

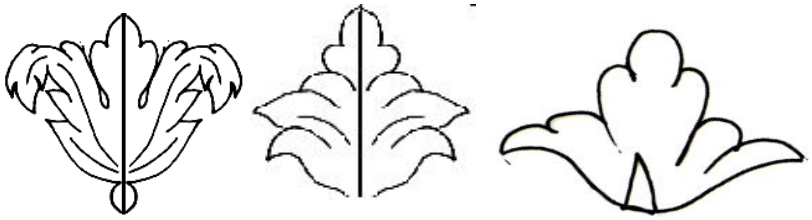


(عن عيساوي)

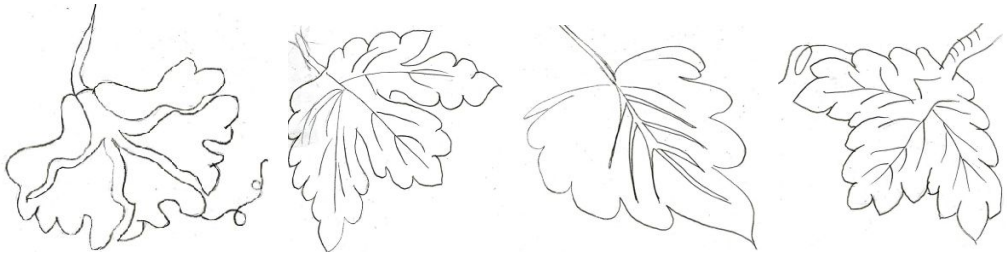
الشكل رقم 65: أشكال مختلفة للبلاطات الهولندية والمجهولة المصدر



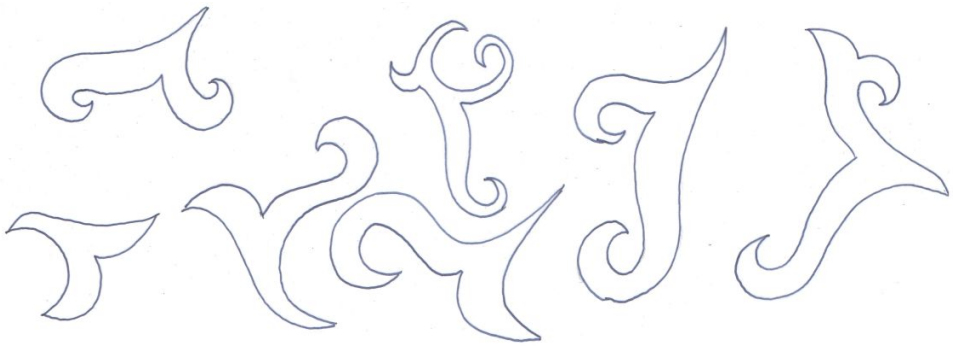
الشكل رقم 66: أشكال مختلفة للبلاطات الاوربية مجهولة المصدر



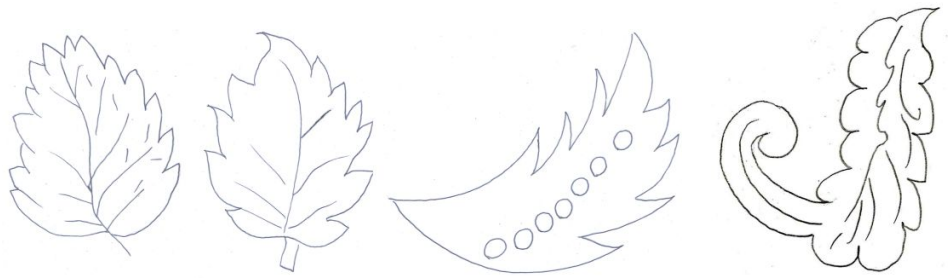
أوراق أكانتس



أوراق عنب



مراوح نخيلية

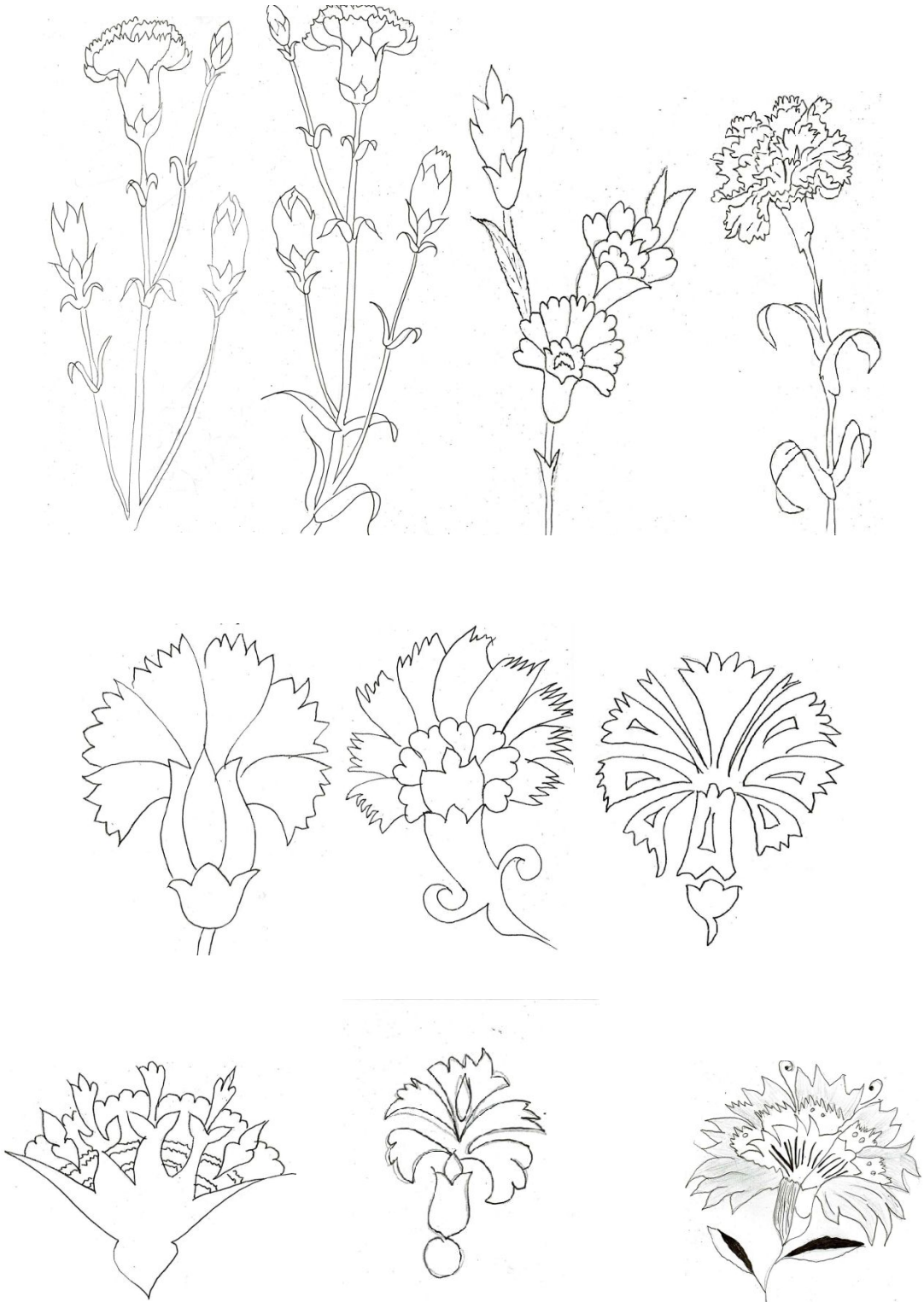


أوراق مختلفة محورة وطبيعية

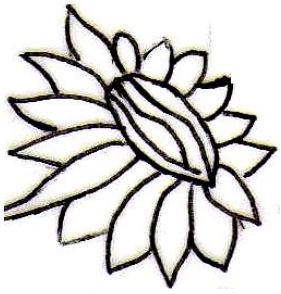
الشكل رقم 67: أشكال مختلفة للأوراق النباتية



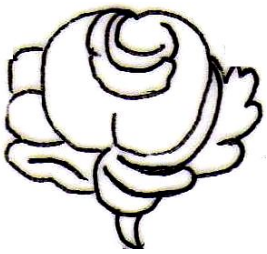
الشكل رقم 68: أشكال مختلفة لزهرة اللاله



الشكل رقم 69: أشكال مختلفة لزهرة القرنفل



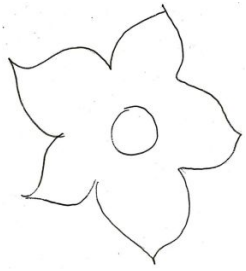
زهرة الأقحوان



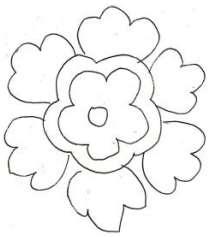
زهرة الورد



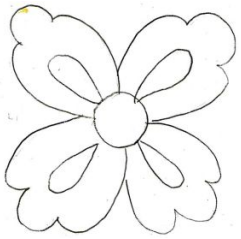
زهرة البنفسج



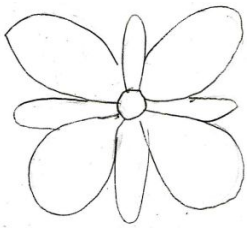




زهرة الياسمين



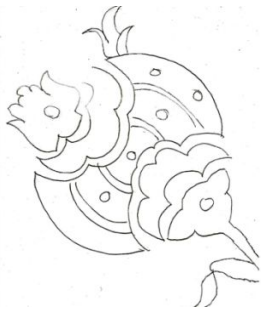




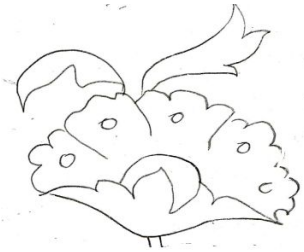
زهرة عود الصليب



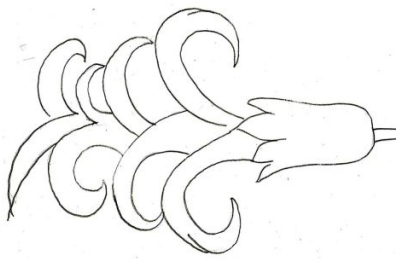
زهرة الزنجبيل



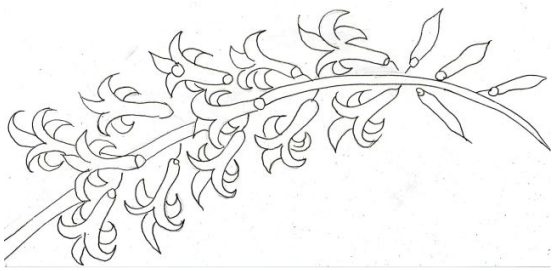
زهرة الخشخاش



عرف الديك



زهرة العسل

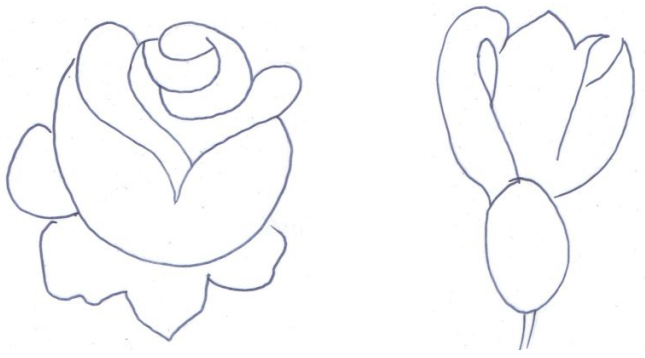


زهرة السنبل البري

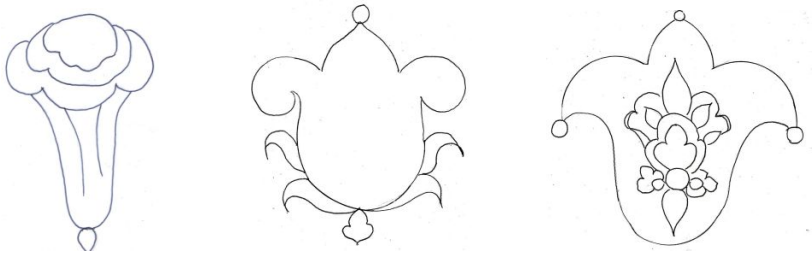
الشكل رقم 70: أشكال لأزهار مختلفة



زهرة الخرشف

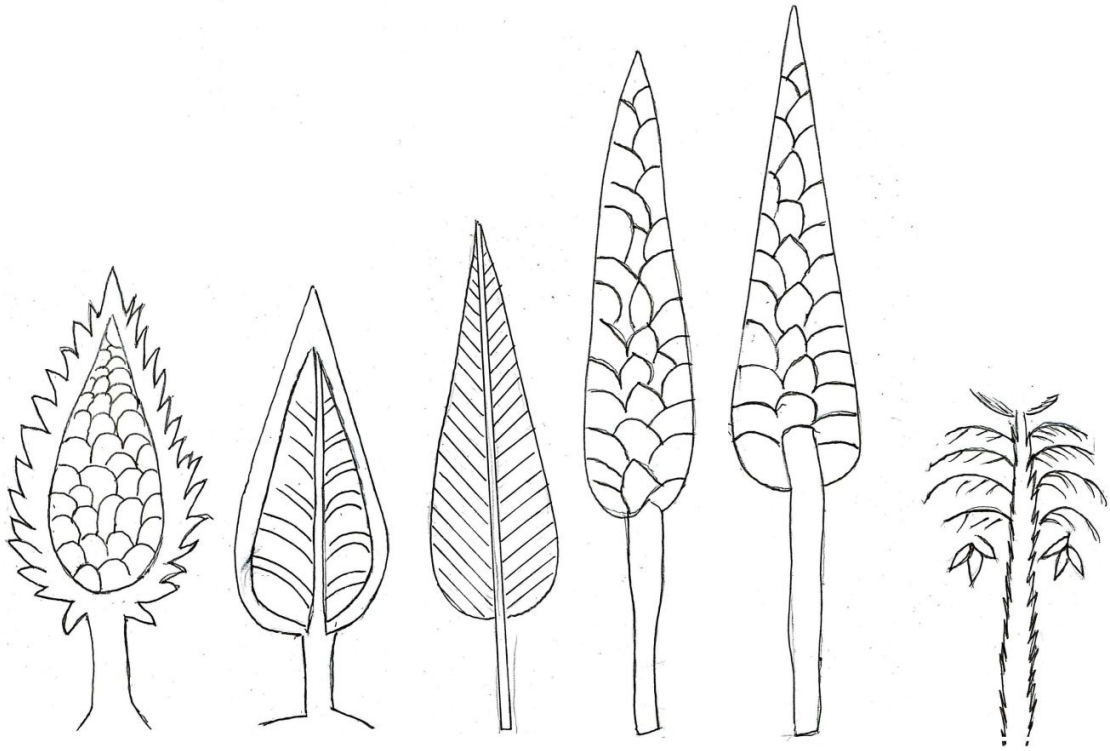


زهرة الورد زهرة النفل

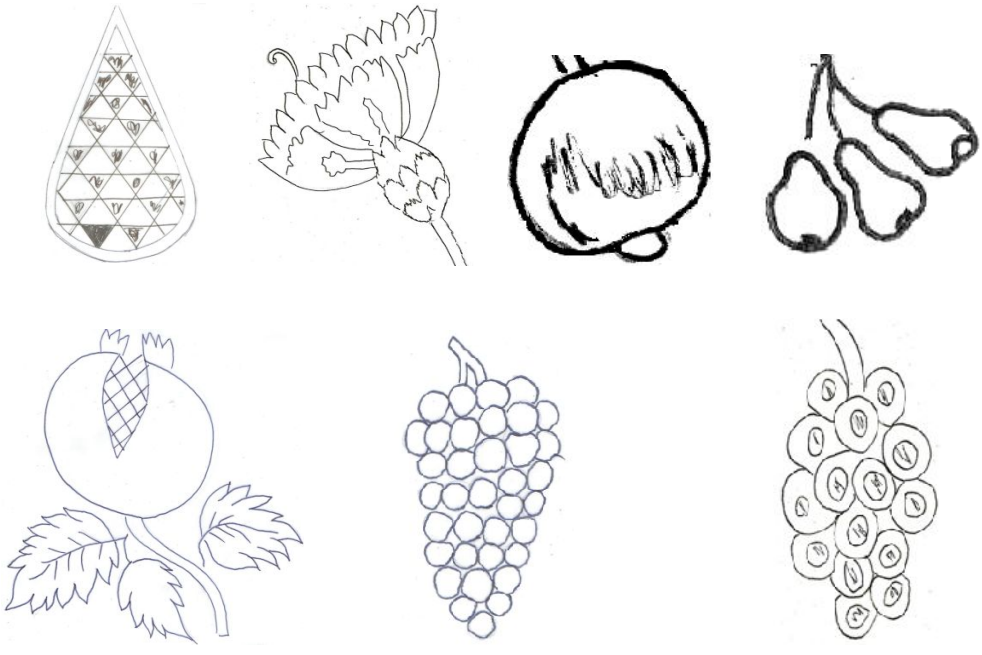


أزهار كأسية

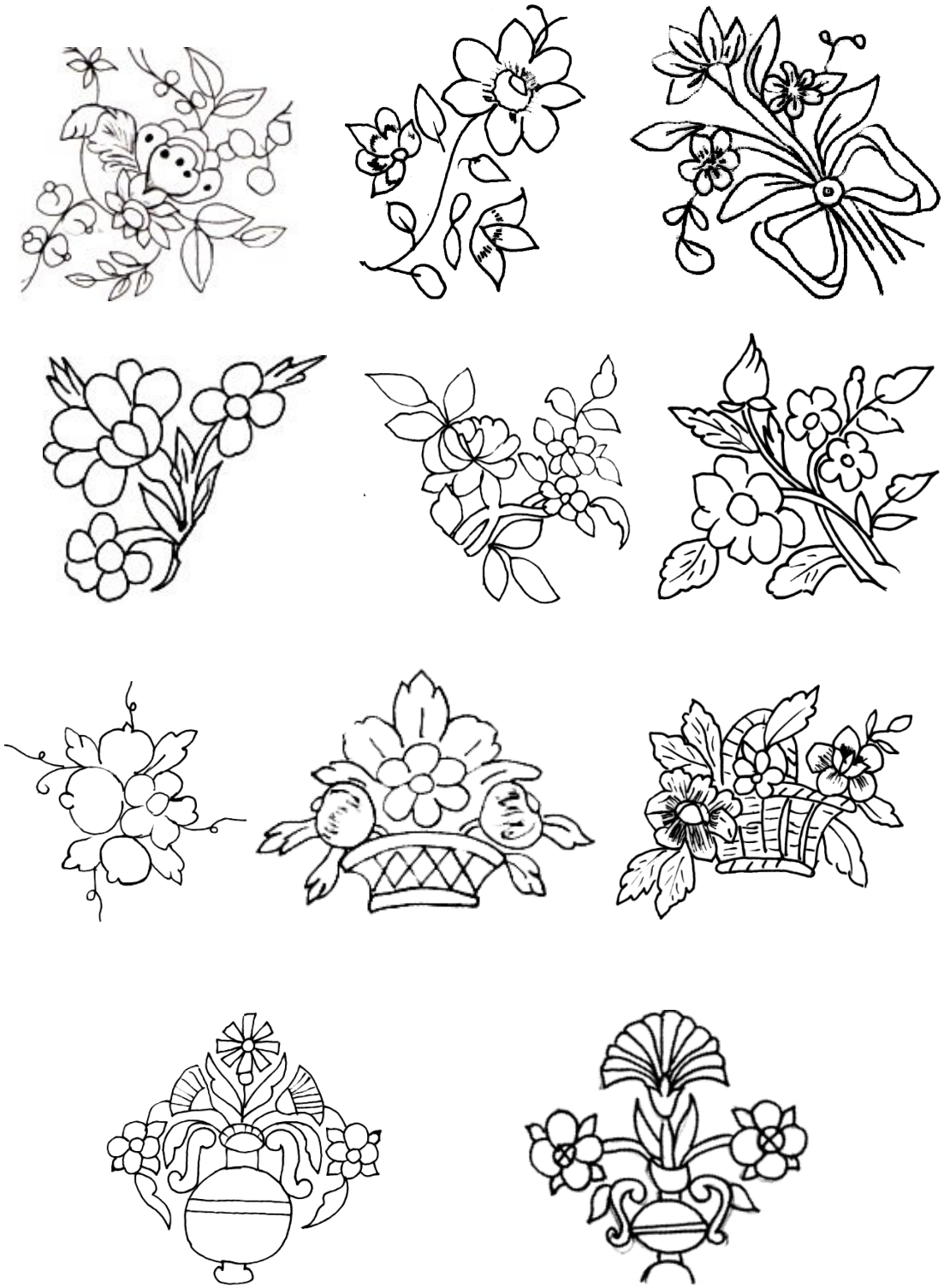
الشكل رقم 71: أشكال لأزهار مختلفة



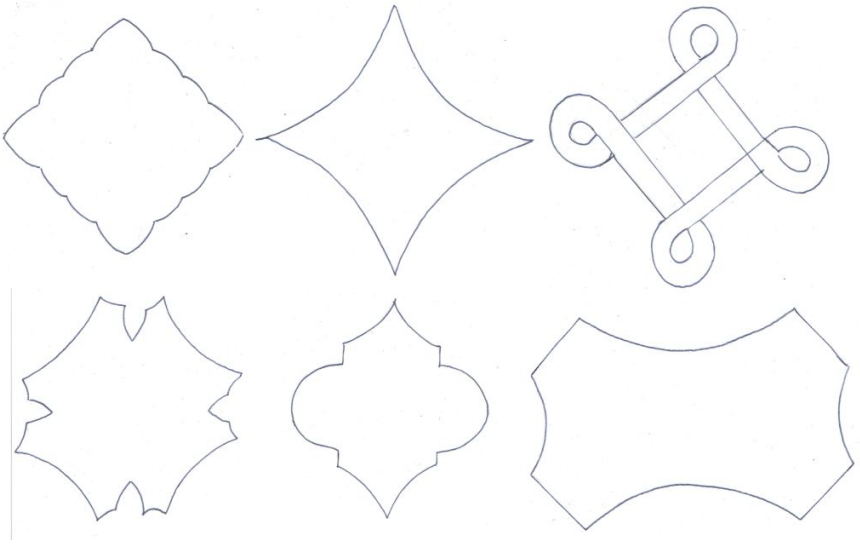
الشكل رقم 72: أشكال مختلفة لأشجار السرو والنخيل



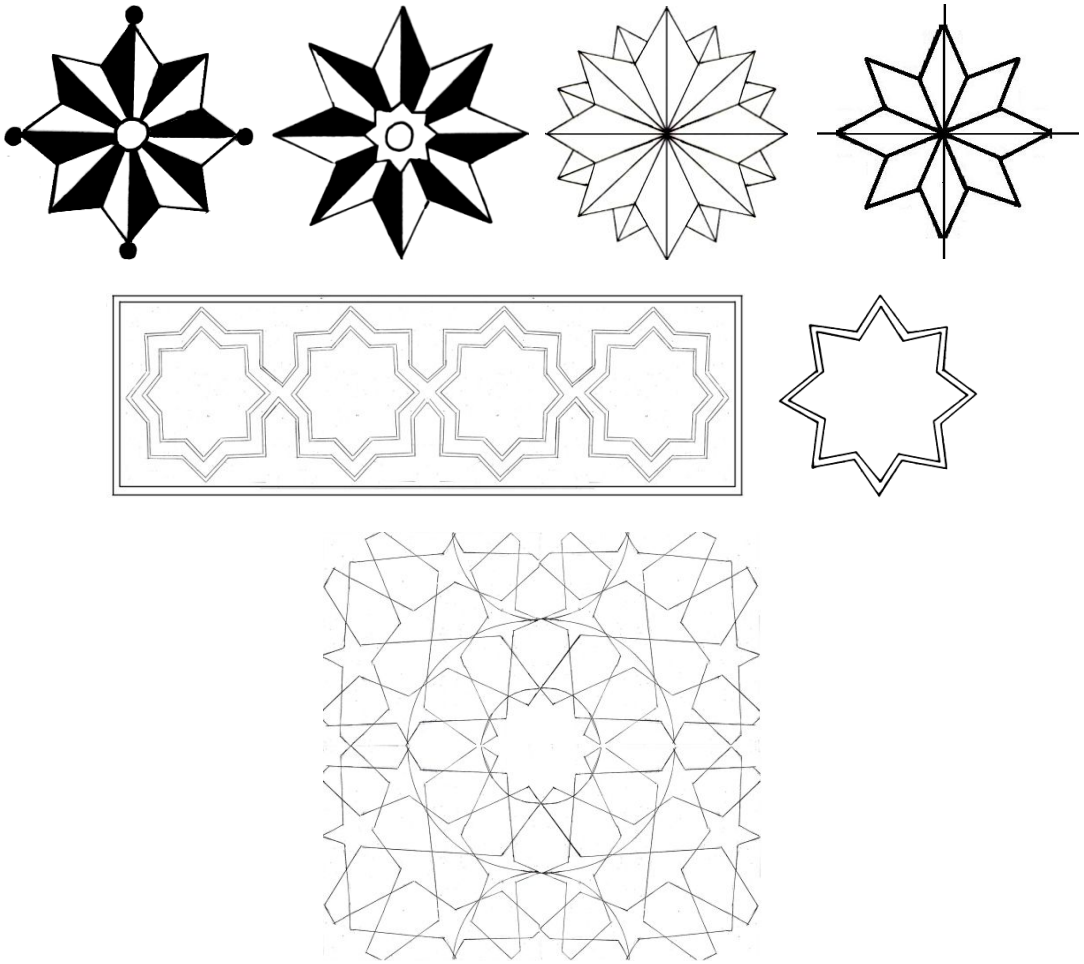
الشكل رقم 73: أشكال مختلفة للثمار



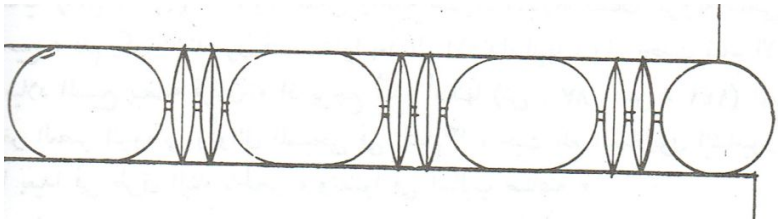
الشكل رقم 74: أشكال مختلفة للباقات والمزهريات والسلال



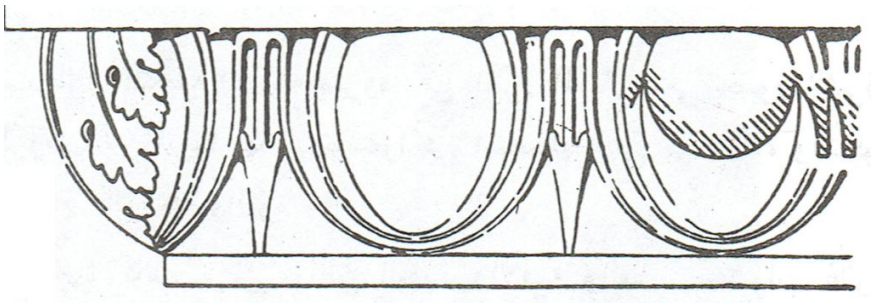
الشكل رقم 75: أشكال هندسية مضلعة



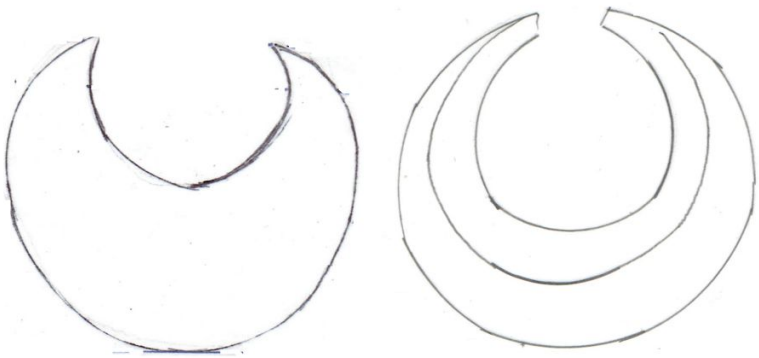
الشكل رقم 76: أشكال هندسية نجمية



حلية السبحة

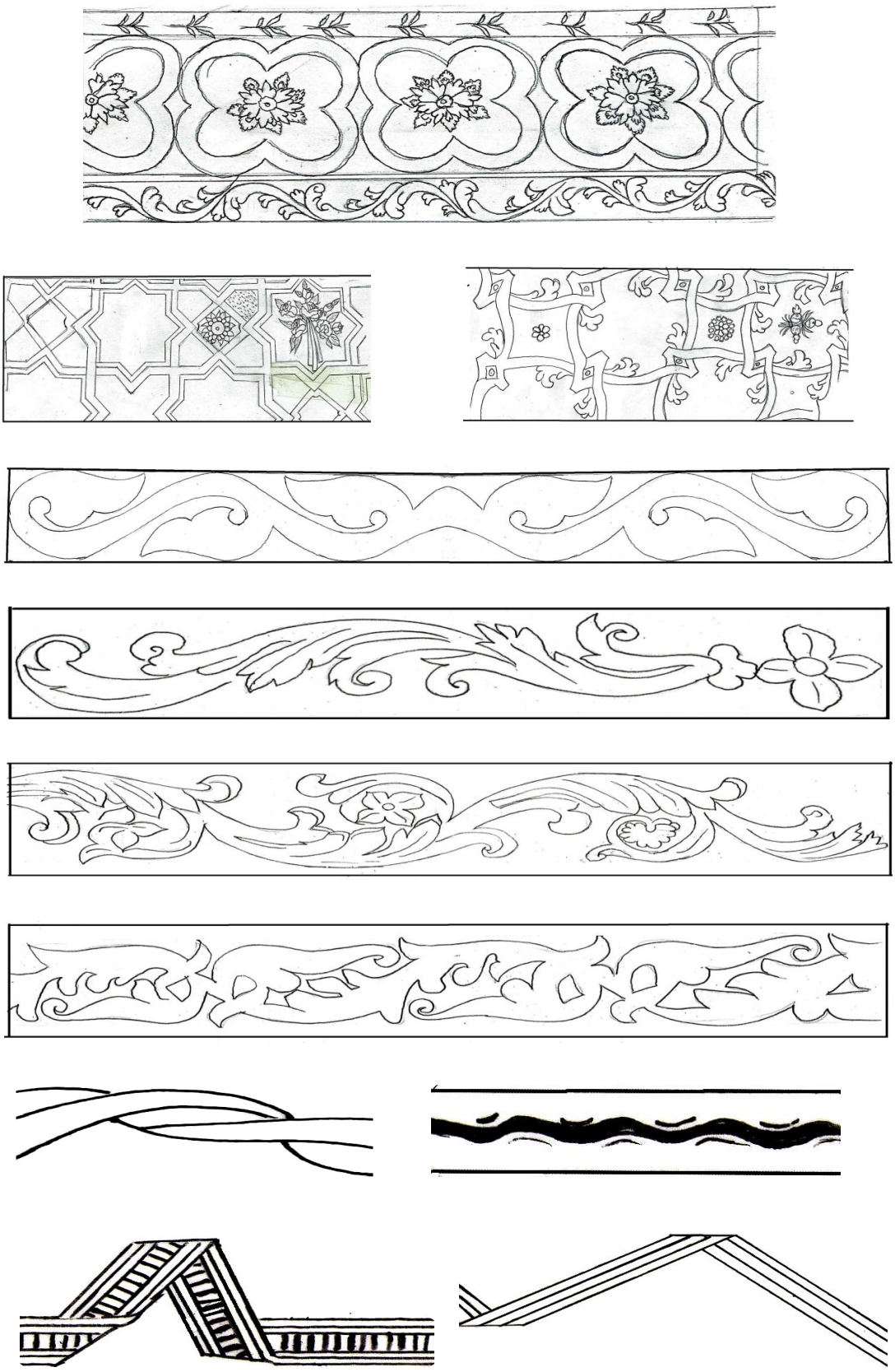


حلية البيضة والسهم

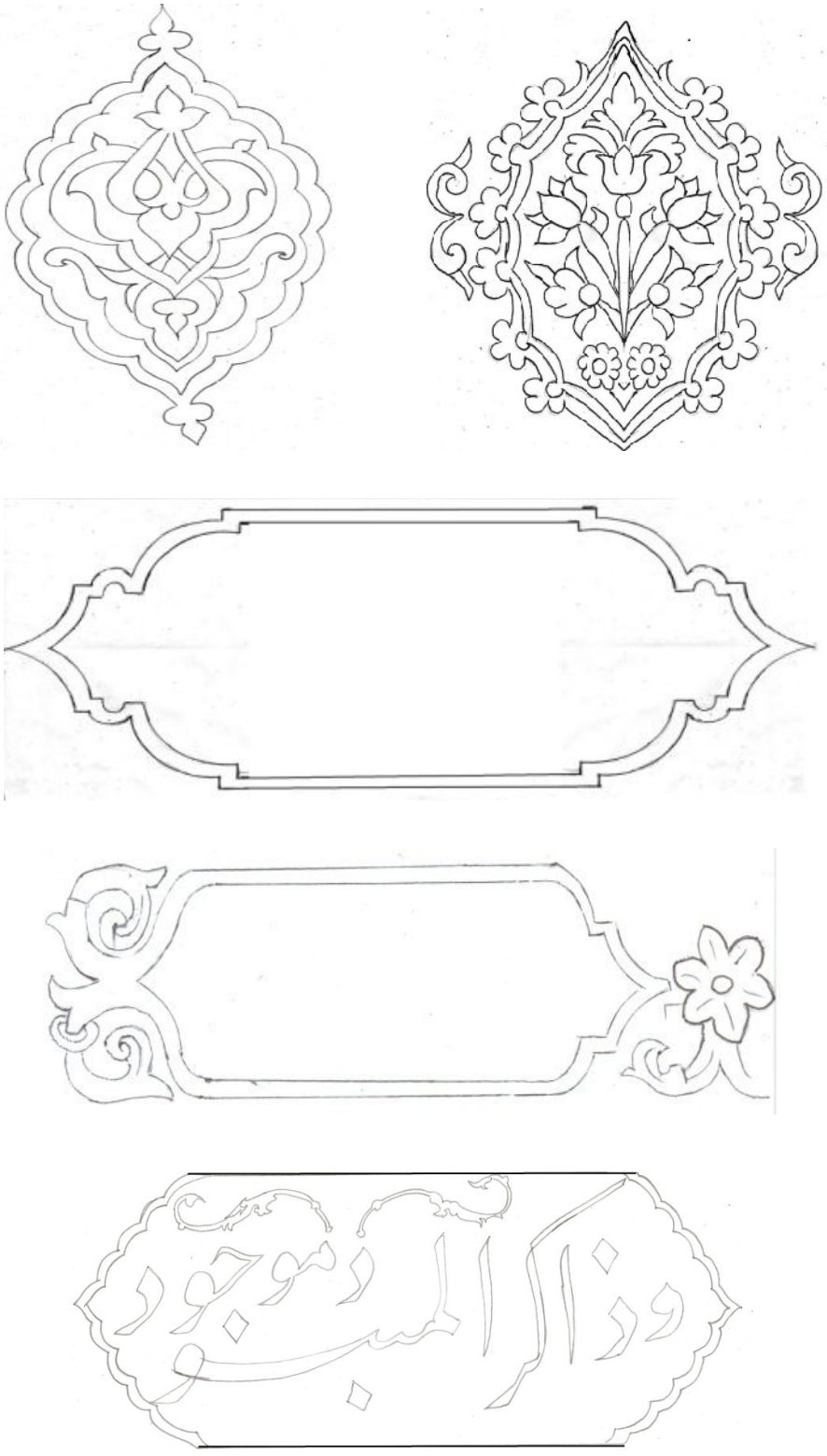


أهلة

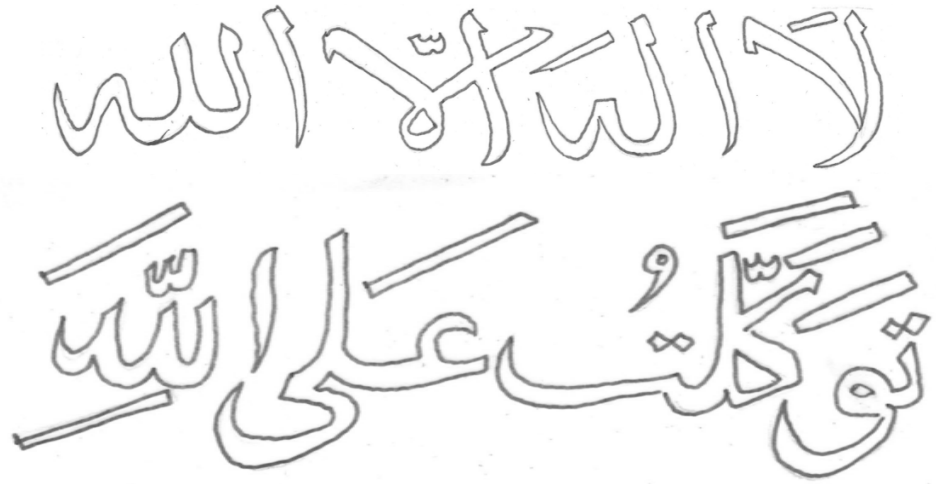
الشكل رقم 77: أشكال هندسية مختلفة



الشكل رقم 78: أشكال مختلفة للضفائر والجدائل والأشرطة



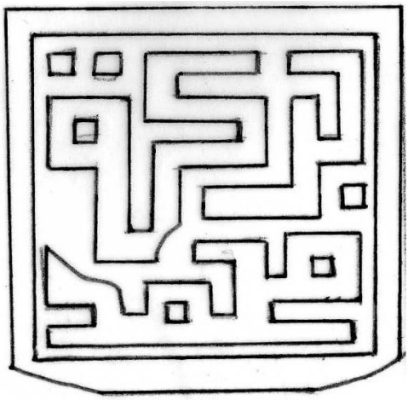
الشكل رقم 79: أشكال مختلفة للجامات والبخاريات والخراطيش



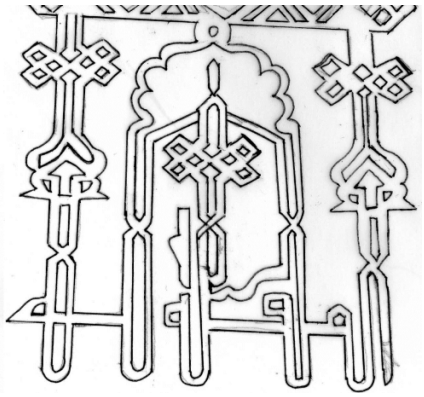
خط النسخ



خط مغربي

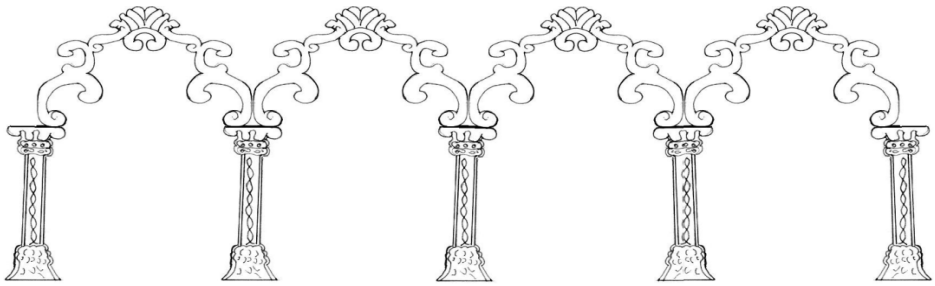


كوفي هندسي(عن دحدوح)

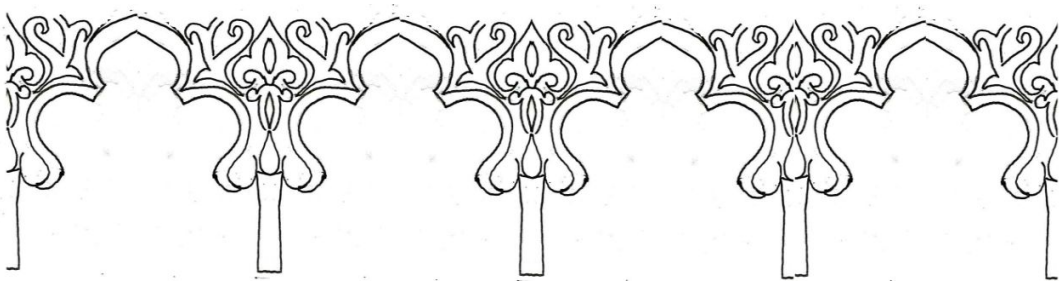


كوفي مضفر (عن دحدوح)

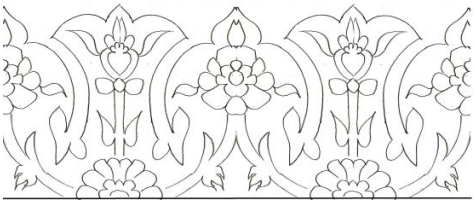
الشكل رقم 80: كتابات أثرية بخطوط مختلفة

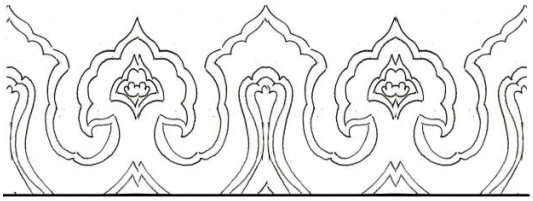


بوائك زخرفية (عن دحدوح)

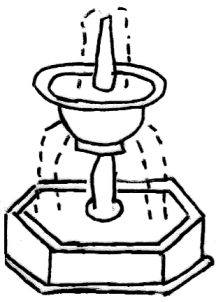


بوائك زخرفية





شرافات

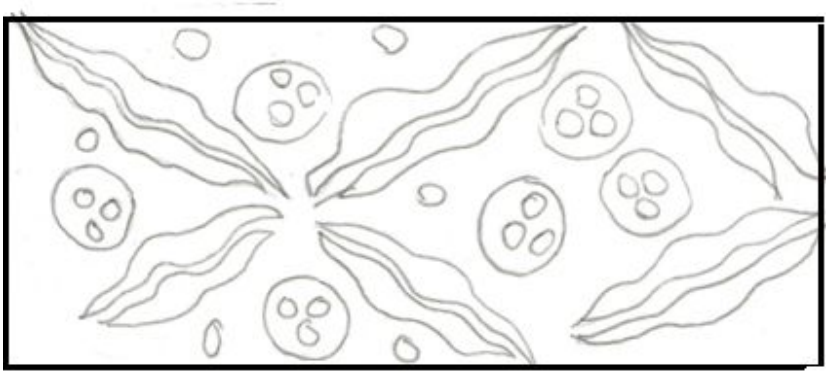


نافورات

الشكل رقم 81: أشكال عناصر معمارية



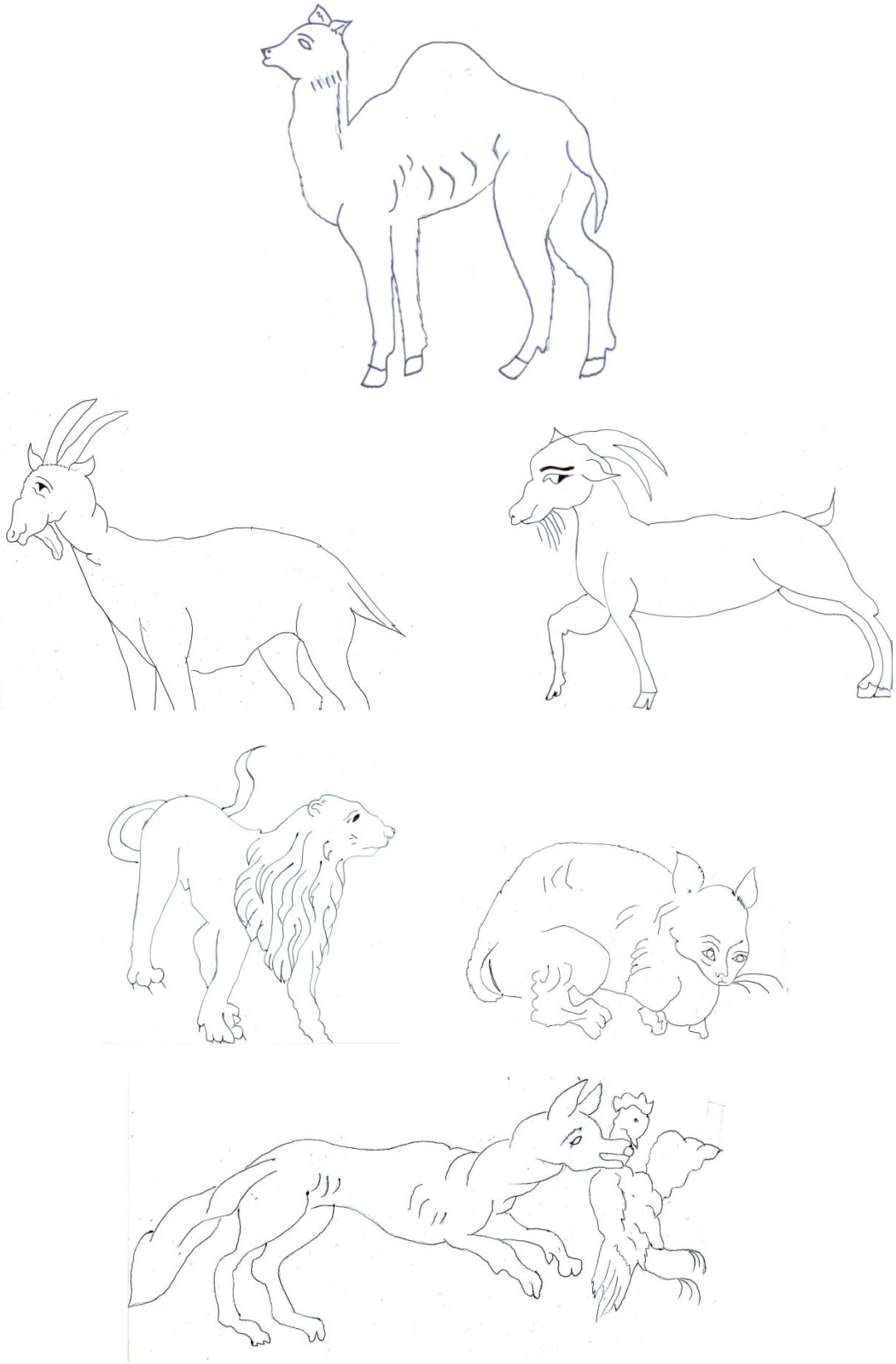
الشكل رقم 82: أشكال مختلفة للمزهريات والإصيصات



الشكل رقم 83: سحب تشي



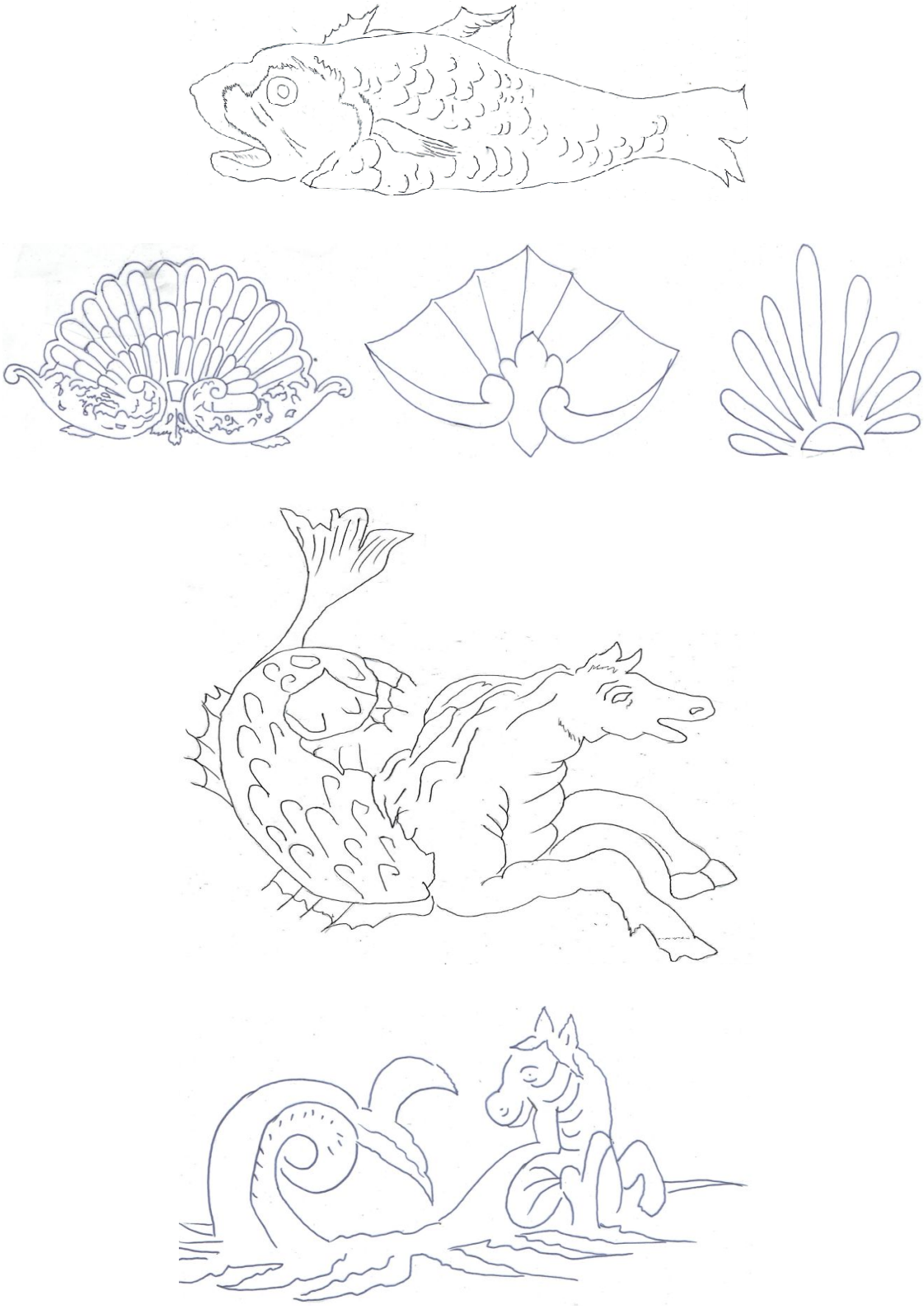
الشكل رقم 84: أشكال مختلفة لرسوم آدمية



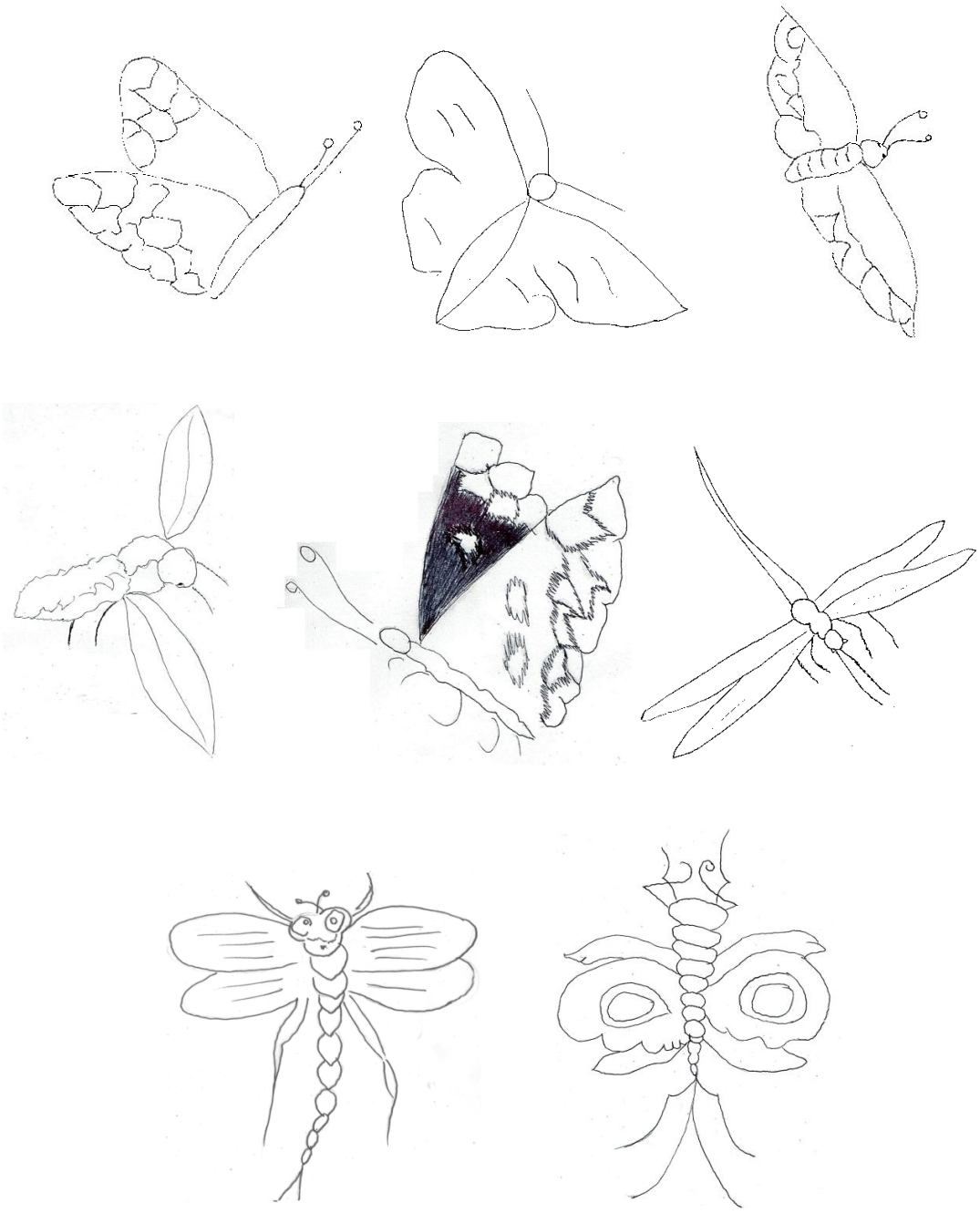
الشكل رقم 85: أشكال مختلفة لرسوم حيوانية



الشكل رقم 86: أشكال مختلفة لرسوم الطيور



الشكل رقم 87: أشكال مختلفة للأسماك والأصداف والحيوانات الخرافية



الشكل رقم 88: أشكال مختلفة للحشرات

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1- ابن الأثير(ابو الحسن علي)، الكامل في التاريخ، تحقيق أبو الفداء عبد الله القاضي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1 1987/1407 1 274-277.

2- ابن البيطار(ضياء الدين ابو محمد عبدالله)، الجامع لمفردات الأدوية والأغذية، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1 1992.

3- ابن حجر(احمد بن علي العسقلاني)، فتح الباري شرح صحيح البخاري، دار السلام، الرياض، ط1. 2000/1421.

4- ابن خلدون(عبد الرحمن)، تاريخ ابن خلدون المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، مراجع وضبط للفهارس خليل شحادة، سهيل زكار، دار الفكر، بيروت-لبنان، 2001/1431.

5- ابن المبارك (الحاج احمد)، تاريخ حاضرة قسنطينة، صححه وعلق عليه نور الدين عبدالقادر، الجزائر، 1952.

6- ابن منظور(جمال الدين بن محمد)، لسان العرب، دار صادر، بيروت-لبنان، د.ت.

7- ابن عطية (ابو محمد عبد الحق بن غالب)، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تحقيق عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1. 2001/1422.

8- ابن العنتري (محمد الصالح)، فريدة منسية في حال دخول الترك بلد قسنطينة واستيلائهم على أوطانها، مراجعة وتقديم وتعليق يحيى بوعزيز، دار هومه، الجزائر، 2007.

9- ابن القيم الجوزية(شمس الدين محمد بن ابي بكر). الطب النبوي، مراجعة عبد الغني عبد الخالق، دار الفكر للطباعة، لبنان.

10- ابن الوردي، منافع النبات والثمار والبقول والفواكه والخضراوات والرياحين، تحقيق وتعليق محمد سيد الرفاعي، دار الكتاب العربي، دمشق، د.ت.

11- الأصمعي(عبد الملك)، الإبل، تحقيق حاتم صالح الضامن، دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع، 2003.

12- الجاحظ(ابو عثمان عمرو بن بحر)، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، شركة مكبة ومطبعة مصطفى الباي الحلبي وأولاده، ط2 1969/1389.

13- الدميري(كمال الدين)، حياة الحيوان الكبرى، تهذيب أسعد الفارسي، دار طلاس للنشر، دمشد د.ت.

14- الرازي(محمد بن ابي بكر عبدالقادر)، مختار الصحاح، دار الكتب العربية، بيروت-لبنان، د.ت.
15- الزبيري(محمد العربي)، مذكرات احمد باي وحمدان خوجة وبوضربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2- 1981.
16- الزهار(احمد الشريف)، مذكرات احمد شريف نقيب أشراف الجزائر(1168-1246/1754-1830)، تحقيق احمد توفيق المدني، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.
17- الطبري(ابو جعفر محمد بن جرير)، تفسير الطبري جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان القاهرة، 2001/1422.
18- الطبري(ابو جعفر محمد بن جرير)، تاريخ الطبري تاريخ الرسل والملوك، دار المعارف بمصر، ط2 1967.
19- الطرسوسي(مرضي بن علي بن مرضي)، موسوعة الأسلحة القديمة الموسوم: تبصرة أرباب الألباب، تحقيق كارين صادر، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت.
20- الكلبي(ابو منذر هشام بن محمد بن السائب)، كتاب نسب الخيل في الجاهلية والإسلام، تعليق ونشر جرجس لوي دلاويدا، مطبعة بريل، ليدن، 1968.
21- المقدسي(عز الدين بن عبدالسلام)، كشف الأسرار في حكم الطيور والأزهار، تحقيق علاء عبدالوهاب محمد، دار الفضيلة، القاهرة، د.ت.
22- العمري(ابن فضل الله شهاب الدين احمد)، مسالك الإبصار في ممالك الأمصار، في الحيوان والنبات والمعادن، تحقيق عبد الحميد صالح حمدان، مكتبة مدبولي، ط2 1996.
23- العمري (ابن فضل الله شهاب الدين)، مسالك الإبصار في ممالك الأمصار، تحقيق محمد عبد القادر خريسات، عصام مصطفى هزايمة، يوسف احمد بني ياسين، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية المتحدة، 2001.
24- القاضي(عفت)، معجم ورموز ودلالات الأزهار والنبات، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان، 2005.
25- القزويني(زكريا بن محمد بن محمود الكوفي)، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمى للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1- 2000/1421.
26- القلقشندي(ابو العباس أحمد)، كتاب صبح الأعشى، المطبعة الأميرية بالقاهرة، 1331هـ/1913م.
27- القلقشندي(ابو العباس أحمد)- صبح الأعشى في صناعة الإنشا، شرحه وعلق عليه وقابل نصوصه نبيل خالد الخطيب، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1- 1987/1407.

28- سكيرج(الحاج احمد بن الحاج العياشي)، رفع النقاب بعد كشف الحجاب عمن تلاقى مع الشيخ التجاني من الأصحاب، المطبعة المهدية، تطوان، د.ت.

المراجع:

1- ابو الذهب (محمد ابو الذهب)، إنتاج نباتات الزينة، دار المريخ للنشر، الرياض، 1992.
2- ابو رحاب (محمد السيد محمد)، العمائر الدينية والجنائزية بالمغرب في عصر الأشراف السعديين دراسة آثارية معمارية، دار القاهرة، 2008.
3- أحمد (رجب علي محمد)، قلاع وحصون وأسوار وبوابات المدن الأثرية الإسلامية في الهند، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 2009.
4- احمد (عبد الرازق احمد)، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، دار الحريري للطباعة، الطبعة الأولى، مصر، 2001.
5- ادي شير، معجم الألفاظ الفارسية، بيروت، 1980.
6- ادي شير، الألفاظ الفارسية المعربة، الطبعة الثانية، دار العرب للبستاني، القاهرة، 1988.
7- الالفي (ابو صالح)، الفن الإسلامي أصوله فلسفته مدارسه، دار المعارف، مصر، 1969.
8- الالوسي(عادل)، روائع الفن الإسلامي، نشر عالم الكتب، مصر، 2003.
9- إمام(محمد سعيد)، الأشجار الخشبية، دار التعاون للطبع والنشر، د.ت.
10- أمين (محمد محمد) إبراهيم (ليلى علي)، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية 648-923هـ/1250-1517م، دار النشر بالجامعة الأمريكية، القاهرة، ط1- 1990.
11- الأنصاري (رؤوف)، عمارة المساجد، دار النبوغ للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1996.
12- الاعظمي (خالد خليل حمودي)،الزخارف الجدارية في آثار بغداد، العراق،1980.
13- أسامة (النحاس)، الوحدات الزخرفية الإسلامية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،د.ت
14- باكار (أندريه)، المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة، ترجمة سامي جرجس، دار ايطاليا، 1981.
15- الباشا(حسن) وآخرون، القاهرة تاريخها فنونها آثارها، مؤسسة الأهرام، 1970.
16- الباشا(حسن)، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ت.
17- الباشا (حسن)، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ت.
18- الباشا (حسن)، مدخل إلى الآثار الإسلامية، القاهرة، 1989.
19- الباشا(حسن)، مدخل إلى الآثار الإسلامية، القاهرة 1989.

20- الباشا (حسن)) موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، أوراق شرقية للطباعة والنشر، بيرت- لبنان، 1990.

21- الباشا(حسن)، مدخل إلى الآثار الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، 1996.

22- البحيري (صلاح الدين)، عالمية الحضارة الإسلامية ومظاهرها في الفنون التطبيقية، حوليات كلية الأدب، جامعة الكويت، العدد الثالث، 1982.

23- بدير (رضا) الشافعي (ياسر)، آلة الناي ونشأة الموسيقى وتطورها، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2004.

24- بركات (محمد علي)، مواد البناء واختباراتها القياسية، دار الراتب الجامعية، بيروت-لبنان، 1990.

25- بركات(سعيد محمد)، الفن الجداري، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008.

26- بن مامي (محمد الباجي)، مدارس مدينة تونس من العهد الحفصي إلى العهد الحسيني القرن السابع إلى القرن الثالث عشر هجري، المعهد الوطني للتراث، تونس، 2006.

27- بن عبد القادر (محمد طاهر)، الخط العربي وآدابه، مكتبة الهلال، جدة، ط1- 1939.

28- البسام(ليلى صالح)، صدفي (منى محمود حافظ)، تاريخ الأزياء النسائية عبر العصور، دار الزهراء للنشر، السعودية، 2002.

29- بشاي(سامي رزق) وآخرون، تاريخ الزخرفة، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، 1971.

30- البهنسي (صلاح احمد)، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي، مكتبة مدبولي، القاهر، 1990/1410.

31- بهنسي(عفيف)- جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، مطابع اليقظة، الكويت، 1979/1399.

32- بهنسي (عفيف)، جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، مطابع اليقظة، الكويت، 1979/1399.

33- بهنسي(عفيف)، الفن الإسلامي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1984.

34- بهنسي(عفيف)، معجم مصطلحات الفن الإسلامي، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول، 1988.

35- بورويبة (رشيد)، الكتابات الأثرية في المساجد الجزائرية، ترجمة إبراهيم شبوح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979.

36- بورويبة (رشيد)، قسنطينة، سلسلة الفن والثقافة، وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، 1980.

37- التويجري(محمد بن إبراهيم)، الأذكار والأدعية، دار أصداء المجتمع للنشر والتوزيع، السعودية، ط1- 2012.

38- الجاويش(محمد إسماعيل)، من عجائب الخلق في عالم الحيوان، الدار الذهبية للطبع والنشر، القاهرة، 2004.

39- الجبلاوي(كمال محمود)، موسوعة الأفكار الرمزية في العمارة المصرية بعد دخول الإسلام، د04 12- 2009.

40- الجبوري(محمود شكري محمود)، الخط العربي والزخرفة الإسلامية، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، 1998.

41- الجبوري (يحي وهيب)، الخط والكتابة في الحضارة العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، 1994.

42- جمعة (قاجة احمد)، موسوعة فن العمارة الإسلامية، مطابع السفير التجارية، لبنان، ط1- 2000.

43-1994(محمد حسين)، الفن العربي الإسلامي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الطبعة الأولى 1419هـ -1998م.

44- الحديثي(عطا) عبد الخالق(هناء)، القباب المخروطية في العراق، مديرية الآثار العامة، وزارة الإعلام، بغداد، 1974.

45- حمودة (حسن علي)، فن الزخرفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.

46- حميد(عبد العزيز) واخرون، الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي: جامعة بغداد، العراق، 1982.

47- حميدالله (جمعة محمد)، كتاب النبات، مطبوعات المعهد الفرنسي، القاهرة، 1982.

48- حساين (محمد يوسف) القاضي (حسن حمودة)، فن ابتكار الأشكال الزخرفية وتطبيقاتها العلمية، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، مصر، د.ت.

49- حسن (زكي محمد)، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، مطبعة دار الكتب المصرية، 1940.

50- حسن (زكي محمد)، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، 1981/1401.

51- حسن (زكي محمد)، فنون الإسلام، دار الرائد العربي، بيروت لبنان، 1981/1401.

52- حسن (زكي محمد)، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، طبعة كلية الآثار، القاهرة، 1995.

53- حسن(هناء محمد عدلي)، التماثيل في الفن الإسلامي، الجلال للطباعة، الهرم، القاهرة، 2008/1429.

54- حسين (محمد إبراهيم)، الخزف الإسلامي في مصر، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة، 1984.

55- حسين (محمود ابراهيم)، الزخرفة الإسلامية، الطبعة الثانية، لبنان،1991.

56- حسين (مؤنس)، المساجد، مطابع الأنباء، الكويت،1981.

57- الحسيني(محمد احمد)) الصناعات الحرفية الصغيرة فن خرط الخشب، مكتبة ابن سينا للنشر، القاهرة، د.ت.

58- الخراز (عزوز)، صناعة الخزف: الطين والعجينة، بنزرت، تونس، ج1: 2004.

59- خلاصي(علي)، قصبة مدينة الجزائر، دار الحضارة لطباعة والنشر، الجزائر، ط1- 2007.

60- خليفة (ربيع حامد)، الفنون الزخرفية اليمنية في العصر الإسلامي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1992/1412.

61- خليفة(ربيع حامد)، الفنون الزخرفية الإيرانية، الدار المصرية اللبنانية، 1992.

62- خليفة (ربيع حامد)، فنون القاهرة في العهد العثماني (923هـ/1517م-1220هـ/1805م)- مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2004.

63- خنفر (يوسف)، الأسس التكنولوجية في استخدام مواد الديكور، دار الراتب الجامعية، بيروت-لبنان، د.ت.

64- خسارة(ممدوح محمد)، معجم الكلمات المصطلحية في لسان العرب: الحيوان والنبات، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق،2010/1413: سوريا.

65- دحدوح (عبدالقادر)، المعالم الأثرية بمدينة قسنطينة خلال العهد العثماني، دار ذاكرة الأمة، الجزائر، 2015.

66- دحدوح (عبدالقادر)، علماء وأعلام مدينة قسنطينة من الفتح الإسلامي إلى نهاية الحكم العثماني، دار ذاكرة الناس، الجزائر، ط1- 2015.

67- دوزي(رينهارت)، المعجم المفصل باسماء الملابس عند العرب، ترجمة: اكرم فاضل، المكتب الدائم لتنسيق التعريب في الوطن العربي جامعة الدول العربية، المملكة المغربية، د.ت.

68- الدولاتلي (عبد العزيز)، مدينة تونس في العهد الحفصي، تعريب محمد الشابي وعبد العزيز الدولاتلي، دار سراس للنشر، تونس، 1981.

69- دوماس (الكسندر)، الزنبقة السوداء، تعريب أكرم الرفاعي، تونس، 2000.
70- دياب(كوكب)، المعجم المفصل في الأشجار والنبات في لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان،
71- ط1- 2001.
72- ديماند(م.س.)، الفنون الإسلامية، ترجمة محمد عيسى، مراجعة وتقديم احمد فكري، دار المعارف، القاهرة، ط3. 1982.
73- الرباعي(احسان عرسان)، جداريات الجامع الأموي دراسة تحليلية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1- 2002.
74- الرباعي (إحسان عرسان)، جداريات الجامع الأموي، زهراء الشرق للنشر، القاهرة، ط1- 2006.
75- الربعي (خالد بن سليمان)، من عجائب الدعاء، دار القاسم، الرياض، 2002/1423.
76- الربيعي(عبد الجبار حميدي محيسن)) موجز تاريخ وتقنيات الفنون، مؤسسة الرسالة، عمان، ط1 2000.
77- رزق(عاصم محمد)، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، 2000.
78- رزق(عاصم محمد)، الفنون العربية الإسلامية في مصر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1- 2006.
79- رمضان(محمود عبدالعزيز الخضراوي)، الأسلحة الإسلامية في قطر، الدوحة، 2010/1421.
80- ريد (هربرت)، الفن والصناعة، ترجمة فتح الباب عبد الحليم سيد، محمد محمود يوسف، عالم الكتب للنشر، القاهرة، د.ت.
81- الزبيري(محمد العربي)، التجارة الخارجية للشرق الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1972.
82- زكي(محمد حمدي)، أعمال النجارة والدهانات، الهلال للطباعة والتجارة، القاهرة، د.ت.
83- زكي(عبدالرحمن)، الجيش المصري في عهد محمد علي باشا الكبير، مطبعة حجازي، القاهرة، 1939.
84- زين العابدين (محمود محمد راضي)، جولة تاريخية في عمارة البيت العربي والبيت التركي، الرياض، السعودية، ط1- 1998/1419.

85- الطايش(علي أحمد)، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة (في العصرين الأموي والعباسي)- مكتبة زهراء الشرق،2000/1420.

86- طه (ولي الدين)، المساجد في الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت.

87- ظافر(عبدالوهاب مصطفى)، عمارة المساجد على منهج القرآن والسنة، ط1- 2003.

88- كريزول(ك.ا.س)، العمارة الإسلامية في مصر، الأخشيديون والفاطميون، ترجمة عبدالوهاب علوب، محمد حمزة إسماعيل الحداد، مكتبة زهراء الشرق، دار القاهرة، 2004.

89- كلود (عبيد)، التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1- 2008/1428.

90- كمال الدين (سامح)، العمارة في صدر الإسلام، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

91- كعود (محمد عبد الوهاب)وآخرون، خواص واختبارات مواد البناء، المؤسسة العامة للتعليم الفني والتدريب المهني، السعودية،2006.

92- كونل(ارنست)، الفن الإسلامي، تعريب أحمد موسى، دار صادر، بيروت، 1966.

93- الكيلاوي (ناصر منصور إبراهيم)- حدائق القاهرة في عصر أسرة محمد علي، رسالة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2013.

94- لمعي (صالح مصطفى)، التراث المعماري الإسلامي في مصر، دار النهضة للطباعة، بيروت.

95- لعرج(عبد العزيز محمود)، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

96- لعرج (عبد العزيز)، جمالية الفن الإسلامي في المنشآت المرينية بتلمسان (669-869هـ/1269-1465م) دراسة أثرية فنية جمالية، دار الملكية، الجزائر، ط1) 2007.

97- لوكاس(الفرد)، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ترجمة اسكندر زكي، غنيم محمد زكريا، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1411/1991م 18.

98- ماهر(سعاد محمد)، الخزف التركي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، جمهورية مصر العربية، 1977/1397.

99- ماهر(سعاد)، العمارة الإسلامية على مر العصور، دار لبنان العربي، 1985.

100- ماهر(سعاد)، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،2005.

101- مجمع اللغة العربية، الموجز الوسيط، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، 1991- ص471.

102- محمد (حماد)، الإنشاء والعمارة، مطبعة المعرفة، القاهرة، 1964.

103- محمد (رفعت موسى)، الوكالات والبيوت الإسلامية في مصر، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1993.

104- محمد(نجاة يونس الحاج)، المحاريب العراقية منذ العصر الإسلامي إلى نهاية العصر العباسي، نشر وزارة الإعلام، العراق، 1986

105-محمد(ماهر حسن محمود)، الطب البديل الثمار والأعشاب الواردة في القرآن الكريم والسنة النبوية، دار الندى، مصر، 2006.

106-محمد (محمد أمين) ليلى (علي إبراهيم)، المصطلحات في الوثائق المملوكية، الجامعة الأمريكية، مصر، 1990.

107-محمد(مصطفى عبد الرحيم)، ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

108-محمد (نوار سامي)، الكامل في مصطلحات العمارة الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002.

109-محمد علي(أحمد رجب)، المسجد الحرام بمكة المكرمة ورسومه في الفن الإسلامي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1- 1996.

110-محمد علي(احمد رجب)، المسجد النبوي بالمدينة المنورة ورسومه في الفن الإسلامي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1- 2000.

111-محمد (وليد سيد حسنين)، فن الخط العربي المدرسة العثمانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2015.

112-مرزوق(محمد عبدالعزيز)، الفن الإسلامي تاريخه خصائصه، مطبعة أسعد، بغداد، 1965.

113-مرزوق(محمد عبدالعزيز)، الفنون الزخرفية في مصر قبل الفاطميين، مكتبة الانجلو المصرية، ط1- 1974.

114-مرزوق(عبدالعزيز)، الفنون الزخرفية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974.

115-مرزوق (محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت-لبنان، د.ت.

116-مطاوع (حنان عبد الفتاح)، الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والتوزيع، الإسكندرية6 11 2010.

117-مطاوع (حنان عبدالفتاح)، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية7 11- 2011.

118-المكي (محمد طاهر بن عبدالقادر الكردي)، تاريخ الخط العربي وآدابه، مكتبة الهلال، مصر، 1939/1358.

119-منى(فؤاد على)،ترميم الصور الجدارية، مكتبة زهراء الشرق،القاهرة،2003.

120-مصطفى (صالح لمعي)، التراث المعماري في مصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1975.

121-مصطفى (صالح لمعي)، القباب في العمارة الإسلامية، دار النهضة العربية، بيروت، د.21

122-معزوز (عبد الحق) درياس (لخضر)، جامع الكتابات الأثرية العربية بالجزائر، الجزء الأول: كتابات الشرق الجزائري، منشورات المتحف الوطني للآثار القديمة، مطبعة سومر- بئر خادم، الجزائر، 2000.

123-معزوز (عبد الحق)، شواهد القبور في المغرب الأوسط بين القرنيين 2-13هـ/8-219 المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2011

124-المهدي (عنايات)، فن الحفر على الخشب، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 1990.

125-مهيرس (مبروك)، المساجد العثمانية بوهران ومعسكر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009.

126-نجيب (عبد العزيز) الديب (محمد يوسف) الجمال (مصطفى كمال)، الفخار، مطابع دار الكتاب العربي بمصر، 1959.

127-النحاس(أسامة)، الوحدات الزخرفية الإسلامية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت.

128-نظير(وليم)، الثروة النباتية عند قدماء المصريين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1980.

129-نظيف(عبد السلام أحمد)، دراسات في العمارة الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.

130-نوار(سامي محمد)، المنشآت المائية بمصر منذ الفتح وحتى نهاية العصر المملوكي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2000.

131-نوار (سامي محمد)، الكامل في مصطلحات العمارة الإسلامية من بطون المعاجم اللغوية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002.

132- نورالدين (عبد الحق)، صفحات من تاريخ الجزائر منذ أقدم عصورها إلى انتهاء العصر العثماني، مطبعة الثعالبية، الجزائر،1962.

133- صالح(حسين محمد)، مواد البناء، المطبعة الأميرية بالقاهرة، 1957.

134- صالح(فتحي محمد)، فنون النجارة الحديثة للهواة والمبتدئين، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.

135- الصوفي(ماهر أحمد)، آيات الله في خلق الحيوانات البرية والبحرية وبعثها وحسابها، المكتبة العصرية، صيدا-لبنان، ط1- 2007/1428.

136- الصوفي (ماهر احمد)، آيات الله في الجبال والغابات وفي النباتات والأزهار والألوان المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، 2008. .

137- الصوفي (ماهر احمد)، الموسوعة الكونية الكبرى: آيات الله في الجبال والصحاري والغابات، المكتبة العصرية، بيروت،ط1 2008/1427م.

138- عابد(عبدالقادر)، السباعي(فتحي)، الحفر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1975.

139- العاضي(أمة الباري محمد) وآخرون، مسح وتوثيق الحرف اليدوية التقليدية في مدينة صنعاء، مطبوعات صنعاء الحديثة للأوفست، صنعاء، ط1) 2008.

140- العاضي(أمة الباري محمد) وآخرون، مسح وتوثيق الحرف اليدوية التقليدية في مدينة زبيد التاريخية، مطبوعات صنعاء الحديثة للأوفست، صنعاء، ط1) 2011.

141- عبدالحافظ(عبدالله عطية)، دراسات في الفن التركي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 2007.

142- عبدالحميد(مروى عزت)، جماليات التكوين في التصميم في فن التصوير، مكتبة مدبولي، مصر، 2008.

143- عبدالحيفظ(محمد علي)، المصطلحات المعمارية في وثائق عصر محمد علي وخلفائه 1805-1889، الجريسي للطباعة- القاهرة ، 2005.

144- عبد الرحمن (زكي)، الأعلام وشارات الملك في وادي النيل، دار المعارف، القاهرة، ط1- 1948.

145- عبد الرحيم (ابراهيم احمد)، تاريخ الفن في العصور الإسلامية: العمارة وزخارفها، ط1: كلية الفنون الجميلة، 1989.

146- عبد الرسول(ثريا محمود)، العناصر الحيوانية توثيق وتوصيف على النسيج الإسلامي في مصر منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

147- عبدالعال(محمود)، النجارة وطرق تدريسها، مكتبة الأنجلو) مصر، 1998.

148- عبدالعال(محمود)، النجارة العربية في مصر ومشاهير صناعها، الشركة المصرية العالمية للنشر، ودار نوبار، القاهرة، 2002.

149- عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، فن التذهيب العثماني، دراسة فنية في ضوء مجموعات المصاحف الأثرية بالقاهرة، رسالة دكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1988.

150- عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2003/1423.

151- عبد الناصر (ياسين)، أعلام البحرية تاريخها ومهامها وتصاويرها في المخطوطات والفنون الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1- 2008.

152- عبد الواحد(انور محمود)، معجم العمارة والإنشاء، الأهرام، ط1، القاهرة.

153- عثمان (محمد عبد الستار)، دراسات في العمارة العباسية والفاطمية، القاهرة، د53 .2005-2004.

154- عثمان(عثمان اسماعيل)، تاريخ العمارة والفنون التطبيقية بالمغرب الأقصى، دار المعارف الجديدة، الرباط، ط1- 1993.

155- عثمان(عثمان اسماعيل)، دراسات جديدة في الفنون الإسلامية والنقوش العربية بالمغرب الأقصى، دار الثقافة، د.ت.

156- عزت(156)، تاريخ الأثاث من أقدم العصور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978.

157- عكاشة (ثروت)، تاريخ الفن: التصوير الإسلامي الديني والعربي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1977.

158- عكاشة (ثروة)، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، دار الشرق، ط1- 1994.

159- علام (نعمت إسماعيل)، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، دار المعارف، مصر9 1.ت.

160- عقاب (محمد الطيب)، الفخار والأواني الفخارية الإسلامية، دراسة تاريخية فنية مقارنة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.

161- عقاب(محمد الطيب)، قصور مدينة الجزائر في أواخر العهد العثماني، دار الحكمة للنشر والترجمة، الجـ 2007.

162- العقبي (صلاح مؤيد)، الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر تاريخها ونشأتها، دار البراق، لبنان-بيروت، 2002.

163- عقيل(محسن)، معجم الأعشاب المصور، مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، ط1، لبنان، 2003 3 4611.

164- عوض (محمد احمد)، ترميم المنشات الأثرية، دار نهضة الشرق، القاهرة، ط1- 2002.

165- عيساوي (زهرة)، مربعات الخزف في الفترة العثمانية بالجزائر، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007.

166- غالب(عبدالرحيم)، موسوعة العمارة الإسلامية، مطبعة جروس برس، بيروت، ط1- 2000.

167- غنيمة (عبد الفتاح مصطفى)، موسوعة الفنون الإسلامية: مع البسملة بين التجويد والإبداع، روای للطباعة والإعلان، الإسكندرية، 1996.

168- غنيمة(عبدالفتاح مصطفى)، تاريخ الفن والجمال في العصور القديمة والعصر الوسيط، مطابع جامعة المنوفية، مصر، 2000.

169- غيلان (حمود غيلان)، محاريب صنعاء حتى أواخر القرن (12هـ/18م)، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة صنعاء، 2004/142.

170- فرغلي (أبو الحمد محمود)، التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1- 1991/1411.

171- فكري (احمد)، مساجد القاهرة ومدارسها: المدخل، دار المعارف، القاهرة، 1969.

172- فكري(احمد)، مساجد القاهرة ومدارسها في العهد الفاطمي، ج1، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، 2005.

173- فكري (احمد)، مسجد القيروان، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، 1936/1355.

174- قادوس (عزت)، تاريخ عام الفنون، مطبعة الحضري، الإسكندرية، 2010.

175- قانصو (اكرم)، التصوير الشعبي العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995/1416.

176- القاسمي(محمد سعيد) القاسمي(جمال الدين) العظم(خليل)، قاموس الصناعات الشامية، حققه وقدم له القاسمي(ظافر)، دار طلاس، لبنان، ط1) 1988.

177-قلعه جي(عبد الفتاح رواس)، مدخل إلى علم الجمال، دار قتيبة للطباعة والنشر، بيروت، 1991.

178-سالم(عبدالعزيز صلاح)، الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، مركز الكتاب للنشر، القاهرة، 1999.

179-سيرنج(فيليب)، الرموز في الفن-الأديان-الحياة، ترجمة عبدالهادي عباس، دار دمشق، سوريا، 1992.

180-أحمد (مصطفى)، تشكيل الخشب، دار الفكر العربي، القاهرة 1990/1410.

181-شلباية(محمد بدر)، التهوية والتبريد في الحضارة العربية الإسلامية، دروب نشر، الأردن، ط1- 2010-2011.

182-الشامي(صالح أحمد)، الفن الإسلامي التزام وابتداع، دار القلم، سوريا، 1990.

183-شوقي(اسماعبل)، الفن والتصميم، توزيع زهراء الشرق، القاهرة، 1420هـ/1999م.

184-شافعي (فريد)، العمارة العربية في مصر الإسلامية، مجلد أول عصر الولاة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.

185-شافعي(فريد محمود)، العمارة العربية الإسلامية، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، شركة الطباعة العربية السعودية، ط1- 1982.

186-شاهين(عبد العزيز)، ترميم وصيانة المباني الأثرية والتاريخية، مطابع المجلس الأعلى للآثار المصرية، 1994.

187-شحاتة (عزة عبد الحميد)، النقوش الكتابية بالعمائر الدينية والمدنية في العصرين المملوكي والعثماني، العلم للإيمان والنشر والتوزيع، مصر،2008.

188-شرف(فاروق)، فن النحت والاستنساخ، دار القاهرة للكتاب، مصر، ط1- 2001.

189-شلباية(محمد بدر)، التهوية والتبريد في الحضارة العربية الإسلامية، دروب للنشر والتوزيع، الأردن، ط1- 2011.

190-شغيب(محمد المهدي بن علي)، أم الحواضر في الماضي والحاضر، مطبعة البعث، قسنطينة-الجزائر، 1980.

191-الشهابي (قتيبة)، زخارف العمارة الإسلامية في دمشق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996.

192-الوايل(سعيد بن عبدالله)، الأبواب والنقوش الخشبية التقليدية في عمارة المنطقة الشرقية بالمملكة العربية السعودية، دارة الملك عبدالعزيز، الرياض، 1431هـ.

193-واصل(محمد بن أحمد علي)، أحكام التصوير في الفقه الإسلامي، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط1- 1999/1430.
194-1999(محمد فريد)، دائرة معارف القرن العشرين، دار المعرفة، لبنان، 1971.
195-وزيري (يحي)، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية، مكتبة مدبولي، 2000
196-وزيري(يحيى)، العمارة الإسلامية والبيئة، سلسلة عالم المعرف، الكويت، 2004.
197-ياسين(عبدالناصر)، الفنون الزخرفية الإسلامية بمصر في العصر الأيوبي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002.
198-ياسين(عبدالناصر)، وسائل السفر عند المسلمين تاريخها وآثارها، دراسة عن الهودج وشاكلاته في ضوء المصادر المكتوبة والأثرية، ط1، زهراء الشرق، 2005.
199-ياسين(عبدالناصر)، مناظر الفروسية في ضوء فنون الخزف الإسلامي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1- 2005.
200-ياسين (عبد الناصر)، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2006.
201-يوجل(أنوصال)، السيوف الإسلامية، ترجمة تحسين عمر طه أوغلي، نشر مركز الأبحاث التاريخية والفنون الثقافية الإسلامية باستنبول، وطبع بسوريا، 1988.

المقالات:

1- إبراهيم(عبداللطيف) «الوثائق في خدمة الآثار العصر المملوكي»، عن كتاب: المؤتمر الثاني للآثار في البلاد العربية: بغداد-القاهرة، 1957.
2- أبو بكر(نعمات)- «فن النجارة والخشب»، عن كتاب: الفن العربي الإسلامي، الجزء الثالث: الفنون، تونس، 1997.
3- آلن (جي دبليو) «رسالة ابي القاسم في صناعة الخزف الإسلامي»، ترجمة محمد بن عبدالرحمن راشد الثنيان، عن: مجلة ادوماتو، العدد الخامس، السنة 2002.
4- بن بلة(خيرة): «منابر مساجد الجزائر في العهد العثماني»: مجلة اتحاد الآثاريين العرب: العدد 13، القاهرة 2012.
5- بن بلة (علي) والمقراني (محمد عزيز): « دراسة تصنيفية للبلاطات الخزفية بالمتحف الوطني للآثار ») حوليات المتحف الوطني للآثار، الجزائر، 1994) العدد الرابع.

6- البهنسي (صلاح احمد) «التصميمات والعناصر الزخرفية على العمائر الإسلامية الليبية في العصر العثماني الأول والعصر القرمانلى» ، عن: مجلة كلية الآثار، العدد التاسع: 1998.

7- بهنسي (عفيف). «معاني النجوم في الرقش العربي»، عن كتاب: الفنون الإسلامية المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة، أعمال الندوة العالمية المنعقدة في استانبول، ابريل- نيسان1983، دار الفكر، دمشق، 1989.

8- بورابة (لطيفة)- «الآثار الباقية من جامع السيدة المندثر في مدينة الجزائر العثمانية»، عن: كتاب المؤتر السابع عشر لاتحاد الأثريين العرب دراسات في اثار الوطن العربي، الندوة السادسة عشر، القاهرة، 2014.

9- بورويبة(رشيد) «الطراز الموحدي ومشتقاته: الحفصي، المربيني، الزياني والنصري»: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، الجزء2: 1995.

10- الثنيان(محمد بن عبدالرحمن راشد)، «ألفاظ الآنية الخشبية في الحضارة العربية الإسلامية»، عن: مجلة جامعة الملك سعود، المجلد 17، الآداب2، الرياض، 2005.

11- الجبوري(يحيى وهيب)- «العمامة في الجاهلية والإسلام»، عن: حولية كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، العدد8: 1985.

12- حسين(محمد حسين)- «طقوس درء العين"يد فاطمة" والتسنين»، عن: صحيفة الوسط البحرينية العدد3358، المنامة، الخميس نوفمبر 2011.

13- حسين (عربي محمد احمد)- «الأصول الفكرية وأثرها على تخطيط الزخارف الهندسية في الفنون الإسلامية (من القرن1-3هـ/7-10م)» 0 عن كتاب: دراسات في الآثار، الكتاب الثاني، قسم الآثار، كلية السياحة والآثار، جامعة الملك سعود، 2008/1429.

14- خليفة (ربيع حامد)- «دراسة حول الزخارف الجصية والرخامية اليمنية»، التاريخ والمستقبل دورية اكاديمية، قسم التاريخ، جامعة المنيا، العدد2، مج2- 1991، مصر.

15- خليفة(ربيع حامد)- «العناصر المعمارية ودورها في مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية»- مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد السادس، 1995.

16- خليفة(ربيع حامد)- «بلاطات خزفية عثمانية في الجامع الجديد بمدينة تونس(1136-1139هـ/1723-1727م)»- الملتقى الثالث لجمعية الآثاريين العرب، القاهرة، 2000.

17- دحدوح(عبدالقادر)- «المحاريب بالجزائر خلال العهد العثماني»، كتاب المؤتمر السادس عشر للإتحاد العام للآثاريين العرب، القاهرة، 1434هـ/ 2013.

18- دحدوح (عبد القادر)- «المنابر بالجزائر خلال العصر العثماني: دراسة اثرية تحليلية»، عن كتاب: أعمال المؤتمر الدولي الأول مصر ودول البحر الأبيض المتوسط عبر العصور: كلية الآثار، جامعة القاهرة، مصر، 2014.

19- الدسوقي عبد العزيز (شادية)- «السحب والأقمار رؤية جديدة: الأصل-الفكرة-الزخرفة»- مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد العاشر، 2004.

20- الرباعي(احسان عرسان)- « القاشاني في الجامع الأموي بدمشق بين العلم والفن»- مجلة جمعية الآثاريين العرب، العدد الثالث، 2002/1433.

21- الرفاعي(محمود فيصل)) « الأسلحة الخفيفة في التراث العربي الإسلامي»- مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جمعة الماجد، السنة2، العدد7- 1994.

22- لعرج (عبد العزيز)- «مظاهر التأثير العثماني على المنتجات الفنية بالجزائر»- المؤتمر الخامس لجمعية الآثاريين العرب، دراسات في آثار الوطن العربي3، الندوة العلمية الرابعة، القاهرة، 2002.

23- الليثي(كوثر أبو الفتوح)- « الفنون العثمانية في ضوء مقتنيات الأمير محمد علي بقصر المنيل» - عن: بحوث المؤتمر الدولي حول العالم والمعرفة في العالم العثماني، مركز الأبحاث للتاريخ والثقافة الإسلامية، استنبول، 2000.

24- مرسي(عصام عادل)- «دراسة جديدة لبعض تصاوير آل عثمان في ضوء مفرش من النسيج دراسة أثرية فنية»، عن كتاب: دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الإسلامية : دار الوفاء، الإسكندرية، ط1 2005.

25- معزوز (عبد الحق)- «الظواهر الزخرفية في الكتابات الحمادية»، كتاب المؤتمر العاشر للاتحاد العام للاثاريين العرب، مجلد2، مصر، 2008.

26- نجاة (يونس)- «العمود في العمارة الاسلامية»، عن: مجلة سومر، الجزء الأول والثاني، المجلد الخامس والأربعون، 1987-1988.

27- نجم (عبد المنصف سالم حسن)- «شعار العثمانيين على العمائر والفنون في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الهجريين (18-19م) وحتى إلغاء السلطة العثمانية دراسة أثرية فنية») مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد العاشر، 2004.

28- النقاش، « الآجر »- دائرة المعارف، مجلد1، بيروت،1956.

29- نور(حسن محمد)- «جمالية فن التصوير الإسلامي»، عن كتاب: أشغال المؤتمر الخامس لجمعية الآثاريين العرب، القاهرة، 2004.

30- عبد كسار (أكرم محمد)- «السيف العربي»- مجلة سومر، المجلد 45 1-2- 1987-1988.

31- عبدالعزيز (شادية الدسوقي)- «فن الصدفكاري في ضوء مجموعة متحف قصر المنيل بالقاهرة»- مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، العدد 12 2002.

32- العزاوي (عبد الستار جبار موسى)- «مزايا العقد والقبو في العمارة العربية في العراق»- المؤتمر التاسع للآثار في البلاد العربية: الآثار الإسلامية في الوطن العربي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1985.

33- العمير (عبد الله بن ابراهيم)- «الزخرفة بالحصان على المعادن لدى المسلمين»- مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد العاشر، 2004.

34- عفيفي (احمد عبد المالك)- «الوظيفة في العمارة الإسلامية : دراسة تحليلية للقيم والاعتبارات الوظيفية والجمالية في التصميم الصحن ونافورة الوضوء الوسطية في المساجد»، عن: سجل بحوث ندوة عمارة المساجد،المجلد الخامس، جامعة الملك سعود، الرياض، 1419هـ-1999م.

35- ساري (صالح)- «العناصر الزخرفية في الحضارة العربية الإسلامية»، عن كتاب الفن العربي الإسلامي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1997.

36- شافعي (فريد)- «زخارف وطرز سامراء»- مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، المجلد الثالث عشر، الجزء الثاني، ديسمبر 1951.

37- شيحة (مصطفى عبد الله)- «فن النحت والتصوير»» الفن العربي الإسلامي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،ج3، تونس، 1997

الرسائل الجامعية:

1- إبراهيم (جمال عبدالحريم)، الزخارف الجصية في عمائر القاهرة الدينية الباقية في العصر المملوكي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة، 1986.

2- إبراهيم(محمد عبدالعزيز)، أثر الأندلس الحضاري على المغرب في عهد دولتي المرابطين والموحدين(454-668هـ/1062-1269م)، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الفلسفة في الدراسات الإفريقية، قسم التاريخ، معهد البحوث والدراسات الإفريقية، جامعة القاهرة، 1986.

3- ابوبكر (نعمت محمد)، المنابر في مصر في العصرين المملوكي والتركي، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1985/1406.

4- أحمد(ايمان محمد طه)، دراسة في ترميم وصيانة الرخام المذهب والمزخرف بأسلوب الحفر والتنزيل في بعض المباني الأثرية الإسلامية تطبيقا على نماذج مختارة، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في ترميم وصيانة الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2013.

5- أحمد(حمادة ثابت محمود)، دكة المبلغ في شرق العالم الإسلامي ومصر خلال القرن (7-12هـ/13-18م) دراسة أثرية فنية مقارنة، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآداب جامعة حلوان، 2010.

6- أحمد(دعاء السيد حامد)، صور الكائنات الحية على النقود الإسلامية ودلالاتها حتى نهاية القرن السادس الهجري دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2008.

7- أحمد(عصام محمد)، ترميم الأسقف الخشبية الملونة في العمائر الإسلامية بمدينة القاهرة تطبيقا على أحد العمائر المختارة، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الترميم، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2006.

8- برادة(خالد بن محمود بن عبدالقادر)، التقنيات التنفيذية للأخشاب وتوظيفها في الصناعات والحرف اليدوية الصغيرة ودورها في إثراء التربية الفنية، متطلب تكميلي للحصول على درجة الماجستير في التربية الفنية، قسم التربية الفنية، جامعة أم القرى، المملكة العربي السعودية، 2008/1429.

9- بن بلة (علي)، المصنوعات الخشبية بقصور قصبة مدينة الجزائر في أواخر العهد العثماني دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2001-2002.

10- بن بلة (خيرة)، المنشآت الدينية بالجزائر خلال العهد العثماني، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2007-2008.

11- بن جدو (عبد الفتاح)، استخدامات الرخام بمساكن مدينة الجزائر خلال العهد العثماني دراسة آثارية معمارية فنية، رسالة مقدمة للحصول على شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2009-2010.

12- بكر(رهام سعيد السيد إسماعيل)، الهالة في التصوير الإسلامي دراسة أثرية فنية مقارنة، رسالة ماجستير في الآثار الإسلامية، جامعة القاهرة، 2009.

13- بلجوزي(بوعبدالله)، آثار عمران حواضر بايلك الغرب في العهد العثماني مازونة ومعسكر ووهران ومستغانم أنموذجا، رسالة دكتوراه العلوم في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر2- 2012/2013.

14- البهنسي (صلاح احمد)، العمارة الدينية في طرابلس في العصر العثماني الأول (958-1123هـ/1551-1711م)، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار من قسم الآثار الإسلامية، جامعة القاهرة، 1414/1993-1994.

15- بورابة(لطيفة)، التصوير في سقوف المنشآت المدنية في العهد العثماني بمدينة الجزائر والمدن السورية (حلب ودمشق) دراسة أثرية فنية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2008-2009.

16- بوعبدالله (بلجوزي)، آثار عمران حواضر بايلك الغرب في العهد العثماني مازونة ومعسكر ووهران ومستغانم أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، جامعة الجزائر، 2012-2013.

17- توامة (نعناعة)، المحراب بالجزائر خلال العهد العثماني دراسة تاريخية أثرية، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2013/2014.

18- الثقفي(عبدالله زاهر عطية)، الصناعات الخشبية المعمارية بمدينة جدة في العصر العثماني 923-1335هـ/1517-1916م، أطروحة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الحضارة، قسم الدراسات العليا التاريخية والحضارية، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، 1422/2001.

19- الجمعة(احمد قاسم)، الآثار الرخامية في الموصل إلى نهاية الحكم الاتابكي والايلخاني، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1985.

20- الجمعة(احمد قاسم)، محاريب مساجد الموصل إلى نهاية حكم الاتابكة 660هـ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1981.

21- جندي (رامز أرميا)، دراسة فنية أثرية للأسقف الخشبية في العصر المملوكي بمدينة القاهرة من خلال الوثائق والمنشآت القائمة، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2002/2003.

22- حافظ (نرفين محمد محمد)، التصوير الجداري في منازل القاهرة في العصر العثماني، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة.

23- حسن(جمال صفوت سيد)، العمائر الدينية في غرب الأناضول إبان عهد الإمارات (البكوات) دراسة أثرية معمارية فنية، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار والفنون الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2009/1430.

24- خليفة(ربيع حامد)، البلاطات الخزفية التركية في عمائر القاهرة العثمانية دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الفنون الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1977/1397.

25- حمدوش(زهيرة)، البلاطات الخزفية بمدينة قسنطينة خلال العهد العثماني دراسة أنموذجية أثرية فنية، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية، معهد الآثار جامعة الجزائر، 2008-2009.

26- حنا(هاني حنا عزيز)، دراسة علمية في علاج وصيانة الأخشاب الأثرية المزخرفة بأسلوب التعشيق والتطعيم تطبيقا على بعض النماذج المختارة من الآثار القبطية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة، 1998.

27- حسانين (إبراهيم وجدي إبراهيم)، أشغال الرخام في العمارة الدينية في مدينة القاهرة في عهد محمد علي وخلفائه دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2007/1428.

28- حسين(حسين مصطفى)، المحاريب الرخامية في القاهرة المماليك البحرية، رسالة لنيل درجة الماجستير في الفنون الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1981/1401.

29- حسين(حسين مصطفى)، المحاريب الرخامية في قاهرة المماليك البحرية دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الفنون الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة، 1981/1401.

30- الحويت(وفاء عباس حسن)، النخل عند الأصمعي وابن سيده قديما والنخل حديثا، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 1983.

31- خلاف(محمد كمال)، دراسة علاج وصيانة المحاريب الأثرية بمدينة القاهرة تطبيقا على محاريب مزخرفة بالفسيفساء، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في ترميم وصيانة الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2000/1999.

32-داود (مايسة محمود محمد)، النوافذ وأساليب تغطيتها في عمائر سلاطين المماليك بمدينة القاهرة دراسة معمارية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1985.

33-الدسوقي(عائشة ابراهيم)، أشغال الرخام في قصر الأمير محمد علي بالمنيل دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة، 2009.

34-راجعي (زكية)، مساكن الفحص بمدينة الجزائر في العهد العثماني دراسة أثرية معمارية وفنية، رسالة لنيل درجة دكتوراه دولة في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2007.

35-راشد(رامي ربيع عبدالجواد)، عمارة المولى إسماعيل العلوي بمدينة مكناس، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة.

36-رمضان(زينب سيد)، الأسقف الخشبية في العصر العثماني، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1992/1413.

37-رشيد (امين عبد الله)، المناظر الطبيعية في التصوير العثماني في تركيا ومصر، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2008

38-رشيدي(أمين عبدالله)، المناظر الطبيعية في التصوير العثماني في تركيا ومصر، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2008.

39-زيدان(منير)، المنابر العثمانية بمدينة تونس دراسة تاريخية أثرية، بحث لنيل شهادة الماجستير في علوم التراث، اختصاص آثار إسلامية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة تونس الأولى، 2010-2011.

40-طويل(وهيبة)، شواهد القبور بمدينة قسنطينة في العهد العثماني دراسة أثرية، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية، معهد الآثار جامعة الجزائر، 2009/2008.

41-طيان (شريفة)، الفنون التطبيقية الجزائرية في العهد العثماني دراسة أثرية فنية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2007-2008.

42-كامل(عبدالله محمود أحمد)، دراسة ميكانيكية تلف المحاريب الجصية الأثرية بالمنشآت الدينية الإسلامية وطرق علاجها تطبيقا على أحد المحاريب الجصية المختارة بمدينة القاهرة، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في ترميم وصيانة الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2008.

43-لعرج (عبد العزيز)، العمارة المرينية في تلمسان الزيانية، رسالة دكتوراه دولة في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر ، 1999.

44- محمد(آمال منصور)- التأثيرات الإيرانية والصينية على خزف إزنيك خلال القرن العاشر والحادي عشر للهجرة/السادس عشر ميلادي، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1994.

45- محمد(سماح محمد لطفي)، الزخارف النباتية والهندسية على النقود الإسلامية منذ بداية القرن 7هـ/13م وحتى نهاية القرن 12هـ/18م، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2015/1436.

46- محمد علي (محمود عبد الباسط)، النافورات والفساقي في منازل ومساجد القاهرة منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر العثماني دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة.

47- محمد علي (احمد محمد رجب)، رسوم المسجد الحرام المسجد النبوي قبة الصخرة على الآثار والفنون العثمانية، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية، ، كلية الآثار- جامعة القاهرة ، 1992.

48- محمد علي(أحمد رجب)، رسوم المسجد الحرام والمسجد النبوي وقبة الصخرة على الآثار والفنون العثمانية، بحث لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة، 1992.

49- محمد علي(دعاء طه حسن)، أدوات القتال المعدنية الإيرانية والتركية المحفوظة بمجموعة متحف قصر عابدين بالقاهرة دراسة مقارنة لأدوات القتال الأوربية المعاصرة، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2004/1424.

50- محمود (عصام عرفة)، تطور أساليب التكوين في الزخارف الجدارية بمساجد القاهرة في عصر المماليك البحرية، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1987/1407.

51- مرجان (ايمان احمد ماهر السيد)، تطور عنصر الشرافات على العمائر الإسلامية في مصر منذ بداية العصر الإسلامي وحتى نهاية العصر العثماني (دراسة أثرية-فنية)، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2007/1428.

52- مزوز (عبد الحق)، شواهد القبور في الجزائر 2-13هـ/8-19م دراسة نمطية وفنية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2004-2005.

53- مصطفى(نجاح مهدي محمد)، الأشغال الخشبية الإسلامية المحفوظة في متحف بيت الكريتلية دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2014/1435.

54- مصطفى(عبد الفتاح مصطفى)، متطلبات التصميم في التصوير الجداري بالملاط المصقول، رسالة فنية عملية لنيل درجة الماجستير، قسم الزخرفة، كلية الفنون التطبيقية،1974.

55- معوض(منصور محمد عبدالرزاق)، الكوابيل في العمائر الإسلامية بالقاهرة منذ بداية العصر المملوكي وحتى نهاية عصر محمد علي دراسة معمارية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة، 2008/1429.

56- صالح (ياسر إسماعيل عبد السلام)، المساجد الضريحية بالعراق (دراسة أثرية لروضات الأئمة في بغداد-كربلاء-الكاظمين مع مقارنتها مع مثيلاتها بمدينة القاهرة، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، جامعة القاهرة، 1425 /2005.

57- الصعيدي(رحاب ابراهيم أحمد)، التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه في ضوء مجموعة جديدة في متحف رضا عباس بطهران دراسة فنية مقارنة، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة، 2010/1431.

58- عبد الدايم (نادر محمود)، التأثيرات العقائدية في الفن العثماني، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1989/1410.

59- عبد المنعم(شيماء أسامة محمد)، الطراز الرومي التركي على العمائر والفنون التطبيقية بمدينة القاهرة في القرن التاسع عشر دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، 2014/1435.

60- عبد النور(حسن محمد نور)، صور المعارك الحربية في المخطوطات العثمانية دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار والفنون الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1989.

61- عبدالعاطي(شريف عبدالعاطي سليمان)، دراسة علاج وصيانة الزخارف الجصية الملونة والمذهبة بالمنشآت الأثرية في عهد أسرة محمد علي تطبيقا على أحد النماذج المختارة رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الترميم، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2006.

62- عبد العاطي(شريف عبدالعاطي سليمان)، دراسة علاج وصيانة الزخارف الجصية الملونة والمذهبة بالمنشآت الأثرية في عهد أسرة محمد علي تطبيقا على أحد النماذج المختارة،

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في ترميم وصيانة الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2009

63- عبده(جمال محمد مصطفى)، دراسة أثرية معمارية للسواقي الملحقة لبعض المنشآت المملوكية بمدينة القاهرة، المكتشفات الأثرية الحديثة، رسالة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2010.

64- العزب(عادل مهدي حسن)، الزخارف النباتية والهندسية في المخطوطات العربية المحفوظة بدير سانت كاترين، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2014/1435.

65- عمارة(طه عبدالقادر)، الأبواب المصفحة في عهد السلطان حسن بمدينة القاهرة، رسالة تخرج لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، جامعة القاهرة، 1981.

66- عمارة (العربي صبري عبد الغني)، التأثيرات الساسانية على الفنون الإسلامية من الفتح الاسلامي وحتى نهاية القرن الخامس الهجري: دراسة فنية مقارنة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستر في الاثار الإسلامية، كلية الاثار، جامعة القاهرة،2001.

67- غنيم(عبير صيري يوسف)، القيم الجمالية لمختارات من طراز الخط العربي في الفنون الإسلامية كمدخل للتذوق الفني، رسالة لنيل درجة الدكتوراه الفلسفة التربية الفنية، تخصص النقد والتذوق الفني، كلية التربية الفنية، قسم التذوق الفني، جامعة حلوان، 2008.

68- الفيومي(جمال صفوت سيد)، العناصر المعمارية والزخرفية بمساجد مصر الوسطى دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1423هـ/2002م.

69- القصيري(اعتماد يوسف احمد)، مساجد بغداد في العهد العثماني دراسة معمارية أثرية، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1402هـ/1981م.

70- القطري(أمل عبدالسلام)، البحر في التصوير المغولي الهندي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة، 2009.

71- قرمان(عبدالقادر)، عمران وعمارة مدينة معسكر في العهد العثماني دراسة أثرية عمرانية ومعمارية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، معهد الآثار جامعة الجزائر، 2014-2015.

72- السباعي(أميرة عماد فتحي محمد)، الجامع المدرسة في استانبول خلال النصف الثاني من القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي دراسة أثارية معمارية فنية، رسالة مقدمة

لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1432هـ/2011م.

73- سرحان(حليم)، تطور صناعة السفن الحربية بالجزائر على عهد العثمانيين(920-1246هـ/1514-1830م) من خلال المصادر التاريخية والأثرية، مذكرة تخرج لنيل شاهدة الماجستير في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2008.

74- سمية (محمد حسن): صور الاحتفالات في المخطوطات العثمانية، رسالة لنيل شهادة الماجستر، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1985.

75- السعدي(رحاب ابراهيم احمد احمد)، الحليات المعمارية والتكسيات الخزفية على العمائر الدينية بمدينة اصفهان في العهد الشاهعباس الاول996-1038هـ/1588-1629م والشاه عباس الثاني1052-1077هـ/ 1642-1666م دراسة اثرية فنية، لنيل شهادة الماجستر في الاثار الإسلامية، كلية الاثار، جامعة القاهرة، 2005.

76- السعدي(رحاب ابراهيم احمد احمد)، التحف الإيرانية المزخرفة على اللاكيه في ضوء مجموعة جديدة في متحف رضا عباس بطهران، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2010.

77- سعودي(عطيات إبراهيم السيد)، الرخام في مصر في عصر دولة المماليك البحرية دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1994/1414م.

78- سعيد(هند علي علي محمد)، الزخارف النباتية على الفنون التطبيقية في أسيا الصغرى خلال العصر العثماني، رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستر في الاثار الإسلامية، كلية الاثار، جامعة القاهرة، 1433هـ/ 2012.

79- الشرقاوي(داليا احمد فؤاد)، الزخارف الإسلامية والاستفادة منها في تطبيقات زخرفية معاصرة، رسالة مقدمة للحصول على شهادة الماجستر في الفنون التطبيقية،قسم الزخرفة، كلية الفنون التطبيقية،جامعة حلوان،2000.

80- شرقي (رزقي)، تطور المقرنص في عمارة المغرب الاسلامي 5-7هـ/11-13م، رسالة لنيل الماجستر في الاثار الإسلامية،1999-2000.

81- الشهاوي(أمل مختار علي)، بعض مظاهر التأثيرات البيزنطية على الفنون الإسلامية في الثلاثة قرون الأولى من الهجرة، رسالة ماجستير في الآثار الإسلامية، جامعة القاهرة، 2002.

82- هواش(محمد عطية محمد عطية)، دراسة تقنية وعلاج وصيانة المفرغات الجصية المغشية للمقرنصات الجصية تطبيقا على قبة الأمير جاويش بالمحلة الكبرى، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في ترميم وصيانة الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2011.

83- يوسف (عائشة ابراهيم الدسوقي)، أشغال الرخام في قصر الأمير محمد علي بالمنيل دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2009/1430.

84- يوسف(هالة فؤاد عبد الفتاح)، دراسة أثرية للعناصر الزخرفية والأساليب الصناعية على المنحوتات الحجرية والرخامية بالمتحف القبطي بالقاهرة في القرن الخامس الميلادي حتى منتصف القرن الثاني عشر الميلادي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1992.

المراجع الأجنبية:

1- ADAM.J-P, la Construction Romaine: Matériaux et Techniques, Paris, 1995.
2- AISSAOUI.Z, Les Carreaux Des Faïences à l'époque Ottomane en Algérie, Edition Berzakh, Alger, 2003.
3- ARCEVEN, Les Arts décoratifs Turcs, Istanbul, S.D.
4- ATASOY.N et RABY.J, IZNIK La Poterie en Turquie Ottomane, Edition du Chêne, imprimé à Singapour, 1990.
5- BEL.A, Les Industries de la Céramique à Fès, Alger.
6- BEL.A, un atelier de poteries et faïences au X siècle de j.c découvert à Tlemcen, Constantine, 1914.
7- BEYLIE.G, la Qualaa des beni Hammad une Capitale Berbère de l'Afrique du Nord au XI^{e}s, Paris, 1909.
8- BOURUIBA.R, l'Art Religieux Musulmane en Algérie, S.N.E.D, Alger, 1983.
9- BOURUIBA.R, Apports de l'Algérie à l'Architecture Religieuse Arabo-Islamique, Office des Publications Universitaires, Alger.
10- BROUSSAUD.G, Les Carreaux de Faïences Peints dans L'Afrique du Nord, Alger, 1930.
11- Chevalier J., La sculpture sur bois, Alger, 1957
12- DEVOULX.A, Les Edifices Religieux de l'ancien Alger, Alger.
13- DOUKALI.D, Les Mosquées de la Période Turque à Alger, SNED, Alger, 1974,
14- KLEIN.H, Feuillets d'El-Djazair, Edition du Tell, Blida, Algérie, 2003.

15- GOLVIN.L, Recherche Archéologique à la Qal'a des Benu Hammad, Paris, 1965.
16- GOLVIN.L, Palais et Demeures d'Alger à la période ottomane, INAS, Alger, 2003
17- LISSE.P, LUIS.A, Les Potiers de Nabeul, Tunis, 1956.
18- LOUHICHI.A, «Un Échantillonnage de Céramique d'époque Médiévale de Qairawan Exemple d'Application de Recherches Archéologiques et de Laboratoire», AFRICA, tomes XI-XII, 1992-1993.
19- LOVICONI.A&D, Les Faïences de Tunisie Qallaline& Nabeul, Institut du Monde Arabe, Imprimé en France, 1994.
20- MARÇAIS.G, les Poterie et Faïences de la Qal'a des Beni Hammad (XIe siècle), Constantine, 1913.
21- MARÇAIS.G, les Poterie et Faïences de Bougie, Constantine, 1916.
22- MARÇAIS.G, Coupoles et plafonds de la grands Mosquée de Kairouan notes et documents publies par la direction des Antiquités et Arts VIII, Tunisie, 1925.
23- MARÇAIS.G, Manuel d'Art Musulman, l'Architecture, Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile, A.Picard, Paris, 1926
24- MARÇAIS.G, L'Architecture musulman d'occident, Tunisie, Maroc, Algérie, Paris, 1954
25- MERCIER. E, Histoire de Constantine, Constantine, 1903.
26- MERCIER. E, Corpus des Inscriptions Arabes et Turques de l'Algerie, Paris, 1902.
27- MELLITI.C.W, la Céramique Emaillée de Quallaline, DEA, Département d'Histoire , Université de Tunis I, 2000-2001.
28- RICARD.P, Pour comprendre l'art en Afrique de nord et en Espagne et en Sicile, paris, 1924.
29- REVAULT.J, Arts Traditionnels en Tunisie, Tunisie, 1967.
30- REVAULT.J, Palais, demeures et maisons de plaisance à Tunis et dans ses environs, Edisu-Aix-en-Provence, 1984
31- ROLAND. M, Dictionnaire méthodique de l'architecture Grecque et Romaine, matériaux techniques de constriction, et forme de décores, Rome, 1985.
32- SAADAOU. A, Tunis Ville Ottomane Trois siècles d'urbanisme et d'architecture, Centre de Publication Universitaire, Tunis, 2001
33- TERRASSE.H, l'Art Hispano-mauresque des Origines au XIII siècle, Paris, 1932.
34- TEMIMI.A, Le Beylik de Constantine et Hadj Ahmed Bey 1830-1837, Tunis, 1978.

مقالات باللغة الأجنبية:

1- CHERBONNEAU.A, «Sur Une Inscriptions Arabes trouvée à Constantine», in : Annuaire de la société Archéologique de la province de Constantine, 1854-1855.
2- CHERBONNEAU.A, «Inscriptions Arabes de la Medrasa de Sidi'L-Ahdar a Constantine», in: Revue Africaine, 1858.
3- COURANJOU, J, Les grands carreaux à motif figuratif (XVIIIe) du « Palais Oriental » (*Dār ben Cheneb)* à Alger, in : http://arts.medit.occ.pagesperso-orange.fr/palor.htm
4- COURTOIS.A, «Etude sur le Palais d'el-Hadj Ahmed dernier bey de Constantine», in : Bulletin de la Société de géographie d'Alger et de l'Afrique du Nord, V34, 1929.
5- FERAUD.L, «Monographie de Palais de Constantine», in: Recueil des Notices et Mémoires de la société Archéologique de la province de Constantine, 1867.
6- ROBERT.A, «Autographié d'el Hadj Ahmed Ben Mohammed Chérif dernier Bey de Constantine», in: Recueil des Notices et Mémoires de la société Archéologique de la province de Constantine, 1916.
7- PEIFFER.J.G, L'art des céramiques une histoire complète des techniques, Turin, 2000.
8- VAYSSETTES.E, «Histoire de Constantine sous la domination Turque de 1517 à 1837», in: Recueil des Notices et Mémoires de la société Archéologique de la province de Constantine, 1867.
9- ZOUARI.A, «le Dar Jallouli et le dar Hintati à Sfax», in : L'Habitat Traditionnel dans les Pays Musulmans Autour de la Méditerranée, Rencontre d'Aix-Provence (6-8 JUIN 1984), le Caire, 1988.

الفهـــارس

فهرس الصور:

الصورة رقم 01: محراب الجامع الجديد.....70
الصورة رقم 02: قبة محراب جامع الجديد 71
الصورة رقم 03: محراب جامع سوق الغزل.....74
الصورة رقم 04: قبة محراب جامع سوق الغزل.....75
الصورة رقم 05: محراب جامع سيدي الكتاني.....76
الصورة رقم 06: قبيبة محراب جامع سيدي الكتاني.....77
الصورة رقم 07: محراب جامع عين البيضاء.....79
الصورة رقم 08: قبة محراب جامع عين البيضاء.....81
الصورة رقم09: نموذج عن قباب بجامع سوق الغزل.....88
الصورة رقم10: نموذج عن قباب الجامع الأخضر.....90
الصورة رقم11: نموذج عن قباب جامع سيدي الكتاني.....90
الصورة رقم12: نموذج عن قباب جامع سيدي الكتاني.....92
الصورة رقم13: نموذج عن قباب جامع سيدي الكتاني.....92
الصورة رقم14: نموذج عن قباب جامع عين البيضاء.....93
الصورة رقم15: قبة زاوية عبدالرحمن باش تارزي.....94
الصورة رقم16: نموذج عن قباب قصر حسن باشا.....95
الصورة رقم17: نموذج عن قباب قصر حسن.....95
الصورة رقم18: نموذج عن قباب قصر حسن باشا.....96
الصورة رقم19: أحد أقبية قصر حسن باشا.....96
الصورة رقم20: نموذج قباب دار الصوف.....97
الصورة رقم21: نموذج قباب دار الصوف.....98
الصورة رقم22: نموذج أقبية دار الصوف.....98
الصورة رقم23: نموذج قباب دار عزيزة.....99
الصورة رقم24: نموذج قباب دار رقم26..... 100
الصورة رقم25: نموذج قباب دار رقم 26..... 100
الصورة رقم26: نموذج قباب دار الدايخة..... 101
الصورة رقم27: نموذج قباب دار الدايخة..... 102
الصورة رقم28: نموذج قباب دار الدايخة..... 104

الصورة رقم29: زخارف جدارية بجامع سوق الغزل..... 106
الصورة رقم30: زخارف جدارية بجامع سوق الغزل..... 107
الصورة رقم31: زخارف جدارية بجامع سوق الغزل..... 108
الصورة رقم32: زخارف جدارية بدار الدايخة بنت الباي..... 109
الصورة رقم33: زخارف جدارية بدار 26 نهج فلسطين..... 111
الصورة رقم34: زخارف جدارية بدار 26 نهج فلسطين..... 112
الصورة رقم35: زخارف جدارية بدار 26 نهج فلسطين.....113
الصورة رقم36: زخارف عقود بجامع عين البيضاء.....115
الصورة رقم37: زخارف عقود بدار الصوف..... 116
الصورة رقم38: زخارف عقود بدار بن جلول..... 116
الصورة رقم39: زخارف عقود بدار 26 نهج فلسطين.....117
الصورة رقم 40: شمسية جصية على هيئة قنينة مزهرة.....126
الصورة رقم41: رسم لمدينة قسنطينة (عن خلف الله وآخرون) 135
الصورة رقم42 جانب لرسم مدينة القاهرة 136
الصورة رقم43: جانب آخر لرسم مدينة القاهرة.....136
الصورة رقم44: رسم لمكة المكرمة والكعبة المشرفة (عن خلف الله واخرون) 138
الصورة رقم45: رسم للمدينة المنورة والمسجد الشريف (عن خلف الله واخرون). 141
الصورة رقم46: بائكة زخرفية.....143
الصورة رقم47: بائكة زخرفية.....143
الصورة رقم48: بائكة زخرفية.....144
الصورة رقم49: بائكة زخرفية.....144
الصورة رقم50: رسوم هندسية بقصر أحمد باي.....146
الصورة رقم451: رسوم هندسية بقصر أحمد باي.....147
الصورة رقم52: رسوم هندسية بقصر أحمد باي.....147
الصورة رقم53: رسوم هندسية بقصر أحمد باي.....148
الصورة رقم54: رسوم هندسية بقصر أحمد باي.....149
الصورة رقم55: رسوم هندسية بقصر أحمد باي.....149
الصورة رقم56: رسوم نباتية بقصر أحمد باي.....150
الصورة رقم57: رسوم أشرطة نباتية بقصر أحمد باي.....150

الصورة رقم58: رسوم أشرطة نباتية بقصر احمد باي.....151
الصورة رقم59: رسوم مزهريات وزخارف نباتية بقصر أحمد باي.....151
الصورة رقم60: رسوم مزهريات وزخارف نباتية.....152
الصورة رقم61: رسوم مزهريات وزخارف 152
الصورة رقم62: رسوم آدمية وحيوانية بقصر أحمد باي.....153
الصورة رقم63: رسوم آدمية وحيوانية بقصر أحمد باي.....154
الصورة رقم64: رسوم آدمية وحيوانية بقصر أحمد باي 155
الصورة رقم65: كتابة أسماء أهل الكهف.....156
الصورة رقم66: رسم لكتابة بخط الطغراء بقصر أحمد باي.....157
الصورة رقم67: رسم لكتابة زخرفية بقصر أحمد باي.....157
الصورة رقم68: رسم لكتابة بقصر أحمد باي 158
الصورة رقم69: كتابة بقصر أحمد باي.....158
الصورة رقم70: منظر لسفينة في البحر بقصر أحمد باي.....159
الصورة رقم71: رسوم المنظر الثالث بسقيفة قصر الداي.....162
الصورة رقم72: رسوم المنظر الرابع بسقيفة قصر الداي.....163
الصورة رقم73: رسوم أصلية لفروع نباتية بقصر الباي بوهران.....164
الصورة رقم 74: منبر الجامع الجديد.....215
الصورة رقم 75: منبر جامع سوق الغزل.....218
الصورة رقم 76: منبر الجامع الأخضر.....220
الصورة رقم 77: منبر جامع الباشا بوهران.....222
الصورة رقم78: دكة الجامع الجديد.....229
الصورة رقم79: دكة الجامع الجديد.....230
الصورة رقم80: دكة الجامع الأخضر.....231
الصورة رقم81: دكة جامع سيدي الكتاني.....232
الصورة رقم82: زخارف شرفة دكة جامع سيدي الكتاني.....233
الصورة رقم83: دكة جامع الباشا بوهران.....234
الصورة رقم84: الواجهة الخارجية لمشربية قصر أحمد باي.....238
الصورة رقم85: الواجهة الداخلية لمشربية قصر أحمد باي.....238
الصورة رقم86: الواجهة الخارجية لمشربية قصر البايات.....239

الصورة رقم87: سقف غرفة بقصر حسن باشا.....246
الصورة رقم88: سقف ايوان غرفة بقصر حسن باشا.....247
الصورة رقم89: سقف جانبي لغرفة بقصر.....248
الصورة رقم90: سقف غرفة بقصر حسن باشا.....248
الصورة رقم91: سقف جانبي لغرفة بقصر..... 249
الصورة رقم92: سقف داخلي لغرفة بقصر حسن باشا..... 250
الصورة رقم93: سقف جانبي لغرفة بقصر حسن.....251
الصورة رقم94: سقف جانبي لغرفة بقصر حسن.....251
الصورة رقم95: سقف لجزء من غرفة بقصر حسن..... 252
الصورة رقم96: سقف إيوان لغرفة بقصر حسن.....253
الصورة رقم97: سقف غرفة بقصر 18 حصن 23..... 253
الصورة رقم98: سقف غرفة الطعام بقصر 18 حصن 23..... 255
الصورة رقم99: سقف جانبي لغرفة الطعام..... 258
الصورة رقم100: سقف غرفة بالدار الحمراء..... 259
الصورة رقم101: سقف غرفة بالدار الحمراء..... 260
الصورة رقم102: سقف أمامي لغرفة بالدار الحمراء..... 261
الصورة رقم103: سقف غرفة بدار بن جلول.....262
الصورة رقم104: سقف غرفة بدار بن جلول.....262
الصورة رقم105: سقف غرفة بدار بن جلول.....263
الصورة رقم106: سقف غرفة بدار بن شريف.....264
الصورة رقم107: جانب من سقف إيوان غرفة بدار بن شريف.....264
الصورة رقم108: درابزين حمام بن البجاوي.....267
الصورة رقم109: درابزين دار بن شريف.....268
الصورة رقم110: درابزين دار بن جلول.....268
الصورة رقم111: درابزين بقصر أحمد باي.....279
الصورة رقم112: درابزين الدار الحمرء.....270
الصورة رقم113: درابزين قصر 23 حصن 23.....271
الصورة رقم114: درابزين دار 26 نهج فلسطين.....272
الصورة رقم115: درابزين دار بن شريف.....273

الصورة رقم116: درابزين بقصر أحمد باي.....272
الصورة رقم117: درابزين قصر حسن باشا.....273
الصورة رقم118: درابزين القصر 18 حصن 23..... 273
الصورة رقم119: روابط دار بن شريف..... 275
الصورة رقم120: روابط قصر من حصن 23..... 276
الصورة رقم121: روابط قصر جنان حسان..... 276
الصورة رقم122: ساكف زاوية باش تارزي.....284
الصورة رقم123: ساكف الدار رقم 13 نهج سيدي نمديل.....285
الصورة رقم124: ساكف بمتحف سيرتا قسنطينة.....286
الصورة رقم125: ساكف بمتحف سيرتا قسنطينة.....286
الصورة رقم126: ساكف بمتحف سيرتا قسنطينة.....287
الصورة رقم127: ساكف الدار رقم 01 نهج ثابت مخطار.....288
الصورة رقم128: ساكف دار بدرب باش تارزي.....288
الصورة رقم129: ساكف دار 19 نهج الإخوة بن المدني.....289
الصورة رقم130: ساكف دار 07 زنقة المسك.....289
الصورة رقم131: حشوة كتابية لباب بقصر أحمد باي.....299
الصورة رقم 132: باب قصر مصطفى باشا.....306
الصورة رقم133: باب الجامع الكبير بقسنطينة.....313
الصورة رقم134: باب مقصور جامع سيدي الكتاني.....314
الصورة رقم135: باب بدار بن شريف 315
الصورة رقم136: باب بدار بن شريف..... 315
الصورة رقم137: باب زاوية باش تارزي 316
الصورة رقم138: باب بزاوية باش تارزي.....316
الصورة رقم139: باب جامع كتشاوة.....318
الصورة رقم140: نافذة من دفتين بالدار الحمراء 335
الصورة رقم 141: نافذة من دفتين بدار عزيزة.....335
الصورة رقم119: باب قصر مصطفى باشا.....336
الصورة رقم142: خزانة جدارية بدار بن جلول.....337
الصورة رقم143: خزانة جدارية من ثلاث دفات بقصر احمد باي.....340

الصورة رقم 144: عمود منبر جامع سيدي الكتاني.....420
الصورة رقم 145: تاج ذو طراز حفصي.....428
الصورة رقم146: إطار مدخل الجامع الجديد.....451
الصورة رقم147: إطار مدخل دار عزيزة.....453
الصورة رقم148: إطار مدخل ثكنة.....455
الصورة رقم149: إطار مدخل محفوظ بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الاسلامية.....456
الصورة رقم150: إطار باب بدار خداوج العمياء.....458
الصورة رقم151: إطار مدخل محفوظ بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الاسلامية.....459
الصورة رقم152: إطار بيت الصلاة جامع صالح باي.....460
الصورة رقم153: إطار مدخل جامع الداي بالقلعة.....461
الصورة رقم154: إطار باب بقصر أحمد باي.....462
الصورة رقم155: إطار باب بقصر أحمد باي.....463
الصورة رقم156: إطار مدخل الدار الحمراء.....464
الصورة رقم157: إطار باب بدار عزيزة.....465
الصورة رقم158: إطار باب بدار.....466
الصورة رقم159: إطار باب بدار عزيزة.....467
الصورة رقم160: إطار باب بقصر الداي.....468
الصورة رقم161: إطار باب بقصر الباردو.....469
الصورة رقم162: إطار باب بالدار الحمراء.....470
الصورة رقم 163: إطار مدخل جامع سيدي الكتاني.....471
الصورة رقم164: إطار باب بقصر أحمد باي.....472
الصورة رقم165: إطار باب بقصر أحمد باي.....473
الصورة رقم166: إطار باب بقصر أحمد باي.....474
الصورة رقم167: إطار باب بدار بن جلول.....475
الصورة رقم168: إطار مدخ قصر أحمد باي.....476
الصورة رقم 169: إطار باب بدار بن شريف.....477
الصورة رقم 170: إطار باب بدار عزيزة.....478
الصورة رقم171: إطار مزدوج لبابين بدار عزيزة.....479
الصورة رقم172: إطار مزدوج بدار عزيزة.....480

الصورة رقم173: إطار نافذة بالدار الحمراء.....481
الصورة رقم174: إطار نافذة بقصر الداي.....482
الصورة رقم175: إطار نافذة بقصر الباي –وهران.....482
الصورة رقم 176: إطار نافذة بدار عزيزة.....483
الصورة رقم177: إطار نافذة بدار عزيزة.....483
الصورة رقم178: إطار نافذة بدار عزيزة.....484
الصورة رقم179: إطار نافذة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية.....485
الصورة رقم180: بلاطات رخامية بدار بن شريف.....488
الصورة رقم180: بلاطات رخامية بدار بن جلول.....488
الصورة رقم181: بلاطات رخامية بدار عزيزة.....489
الصورة رقم182: بلاطات رخامية بإحدى دور مدينة قسنطينة.....489
الصورة رقم183: بلاطات رخامية بإحدى دور مدينة قسنطينة.....490
الصورة رقم184: بلاطات رخامية بإحدى دور مدينة قسنطينة.....491
الصورة رقم185: بلاطات رخامية بإحدى دور مدينة قسنطينة.....492
الصورة رقم 186: منبر جامع السيدة..... 496
الصورة رقم187: منبر جامع سيدي الكتاني.....500
الصورة رقم188: إفريز بقصر أحمد باي.....503
الصورة رقم189: إفريز بقصر الباردو.....503
الصورة رقم190: إفريز بالثكنة السفلى.....504
الصورة رقم191: نافورة قصر احمد باي.....510
الصورة رقم192: نافورة قصر أحمد باي.....511
الصورة رقم192: نافورة قصر أحمد باي.....512
الصورة رقم194: نافورة دار عبداللطيف.....513
الصورة رقم195: نافورة قصر الباردو.....514
الصورة رقم196: نافورة دار عزيزة.....515
الصورة رقم197: نافورة قصر مصطفى باشا.....516
الصورة رقم198: نافورة محفوظة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية.....517
الصورة رقم199: نافورة جامع صفر.....518
الصورة رقم 200: نافورة قصر جنان حسن داي.....519

الصورة رقم 201: نافورة قصر جنان حسن داي.....520
الصورة رقم 202: نافورة قصر الباي بوهران.....521
الصورة رقم 203: نافورة حمام سيدنا.....522
الصورة رقم 204: عين جدارية بالثكنة السفلى.....523
الصورة رقم 205: عين جدارية بقصر حسن باشا(عن بن جدو) 524
الصورة206: جزء من عين جدارية بقصر حسن باشا(عن بن جدو) 524
الصورة رقم207: عين جدارية بقصر احمد باشا.....525
الصورة رقم 208: حوض بقصر احمد باي.....526
الصورة رقم 209: حوض بقصر حسن باشا.....527
الصورة رقم 210: حوض بقصر الباردو.....527
الصورة رقم 211: حوض بقصر الباردو.....528
الصورة رقم 212: حوض عين بإحدى دور قسنطينة.....528
الصورة رقم 213: عين جدارية بقصر مصطفى باشا.....529
الصورة رقم 214: عين جدارية بدار خداوج العمياء.....530
الصورة رقم215: عين جدارية بقلعة مدينة الجزائر.....531
الصورة رقم 216: عين جدارية محفوظة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية....532
الصورة رقم217: عين جدارية محفوظة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية.....534
الصورة رقم218: بلاطات خزفية تركية ذات زخارف كتابية.....622
الصورة رقم219: بلاطات خزفية تركية ذات زخارف كتابية.....622
الصورة رقم220: بلاطات خزفية تركية ذات زخارف كتابية.....622
الصورة رقم221: بلاطات خزفية ذات رسوم حيوانية(عن عيساوي) 674
الصورة رقم222: بلاطات خزفية ذات رسوم حيوانية(عن Couranjou) 674
الصورة رقم223: بلاطات خزفية ذات رسوم حيوانية(عن عيساوي) 675
الصورة رقم223: بلاطات خزفية ذات رسوم حيوانية(عن عيساوي) 675
الصورة رقم225: بلاطات خزفية ذات رسوم حيوانية(عن عيساوي) 675
الصورة رقم226: بلاطات خزفية مفردة قصر أحمد باشا.....698
الصورة رقم227: بلاطات خزفية مفردة قصر جنان الداي حسن.....698
الصورة رقم228: بلاطات خزفية مفردة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية.....698
الصورة رقم229: بلاطات خزفية مفردة بقصر الباردو.....699

فهرس اللوحات:

اللوحة رقم 01: شمسيات جصية ذات زخارف كتابية 122
اللوحة رقم 02: شمسيات جصية ذات زخارف نباتية.....123
اللوحة رقم 03: شمسيات جصية ذات زخارف نباتية.....123
اللوحة رقم 04: شمسيات جصية ذات زخارف نباتية.....124
اللوحة رقم 05: شمسيات جصية ذات زخارف نباتية.....124
اللوحة رقم 06: شمسيات جصية ذات زخارف مشكلة من اصيصات 125
اللوحة رقم 07: شمسيات جصية ذات زخارف نباتية.....125
اللوحة رقم 08: شمسيات جصية ذات زخارف نباتية.....126
اللوحة رقم 09: شمسيات جصية ذات زخارف نباتية 127
اللوحة رقم 10: شمسيات جصية ذات زخارف لمناظر طبيعية..... 127
اللوحة رقم11: كوابل بسيطة 291
اللوحة رقم12: كوابل ذات لفائف زخرفية.....292
اللوحة رقم13: كوابل ذات زخارف محفورة.....292
اللوحة رقم14: كوابل ذات زخارف مجسمة.....293
اللوحة رقم15: باب بقصر أحمد باي 296
اللوحة رقم16: باب بقصر أحمد باي 298
اللوحة رقم17: باب بقصر أحمد باي.....300
اللوحة رقم18: باب ثانوي بقصر حسن باشا.....301
اللوحة رقم19: باب بدار بن شريف 302
اللوحة رقم20: باب بقصر حسن باشا.....303
اللوحة رقم21: باب بقصر مصطفى باشا.....304
اللوحة رقم22: باب سقيفة دار الصوف.....305
اللوحة رقم23: باب بقصر احمد باي.....306
اللوحة رقم24: باب بيت الصلاة بجامع سيدي الكتاني.....307
اللوحة رقم25: باب المدخل الرئيسي لدار بن شريف.....309
اللوحة رقم26: باب مئذنة جامع سيدي الكتاني.....310
اللوحة رقم27: باب بقصر أحمد باي.....311
اللوحة رقم28: باب بقصر أحمد باي.....320

اللوحة رقم29: باب بقصر أحمد باي.....322
اللوحة رقم 30: باب بقصر أحمد باي.....323
اللوحة رقم31: باب بقصر أحمد باي.....325
اللوحة رقم32: باب بقصر أحمد باي.....327
اللوحة رقم33: باب قلعة الجزائر.....328
اللوحة رقم34: باب بقصر أحمد باي.....329
اللوحة رقم35: باب درب بن شريف.....330
اللوحة رقم36: باب أحد دور مدينة قسنطينة.....331
اللوحة رقم37: خزانة جدارية بقصر أحمد باي.....333
اللوحة رقم38: خزانة جدارية بقصر أحمد باي.....334
اللوحة رقم39: نافذة خشبية بقصر أحمد باي.....338
اللوحة رقم40: نافذة بقصر أحمد باي.....339
اللوحة رقم41: عمود ذو تاج ناقوسي.....393
اللوحة رقم42: عمود ذو تاج ناقوسي.....394
اللوحة رقم43: عمود متأثر بالطراز الكورنثي.....395
اللوحة رقم44: عمود متأثر بالطراز الكورنثي.....396
اللوحة رقم45: عمود متأثر بالطراز الكورنثي.....397
اللوحة رقم46: عمود متأثر بالطراز الكورنثي.....398
اللوحة رقم47: عمود متأثر بالطراز الكورنثي.....399
اللوحة رقم47: عمود متأثر بالطراز الكورنثي.....400
اللوحة رقم48: عمود متأثر بالطراز الكورنثي.....401
اللوحة رقم49: عمود متأثر بالطراز الكورنثي.....402
اللوحة رقم50: عمود متأثر بالطراز الكورنثي.....403
اللوحة رقم51: عمود متأثر بالطراز الكورنثي.....404
اللوحة رقم52: عمود متأثر بالطراز الكورنثي.....405
اللوحة رقم53: عمود متأثر بالطراز الكورنثي 406
اللوحة رقم54: عمود ذو طراز مركب 407
اللوحة رقم55: عمود ذو طراز مركب.....407
اللوحة رقم56: عمود ذو طراز مركب 408

اللوحة رقم57: عمود ذو طراز مركب.....409
اللوحة رقم58: عمود ذو طراز مركب.....410
اللوحة رقم59: عمود ذو طراز مركب.....411
اللوحة رقم60: عمود ذو طراز مركب.....412
اللوحة رقم61: عمود متأثر بالطراز الدوري.....413
اللوحة رقم62: عمود متأثر بالطراز الدوري.....414
اللوحة رقم63: عمود متأثر بالطراز الدوري.....415
اللوحة رقم64: عمود متأثر بالطراز الدوري.....416
اللوحة رقم65: عمود متأثر بالطراز الدوري.....417
اللوحة رقم66: عمود متأثر بالطراز الدوري.....418
اللوحة رقم67: عمود متأثر بالطراز الأيوني.....419
اللوحة رقم68: عمود متأثر بالطراز الأيوني.....419
اللوحة رقم69: عمود متأثر بالطراز الأيوني.....421
اللوحة رقم 70: عمود متأثر بالطراز الأيوني.....422
اللوحة رقم71: عمود متأثر بالطراز الأيوني.....423
اللوحة رقم72: عمود متأثر بالطراز الأيوني.....424
اللوحة رقم 73: عمود متأثر بالطراز الأيوني.....425
اللوحة رقم74: عمود متأثر بالطراز الأيوني.....426
اللوحة رقم75: عمود ذو طراز حفصي 427
اللوحة رقم76: عمود ذو طراز حفصي.....428
اللوحة رقم77: عمود ذو طراز حفصي.....429
اللوحة رقم 78: عمود ذو طراز مغربي أندلسي.....430
اللوحة رقم 79: عمود ذو طراز مغربي أندلسي.....431
اللوحة رقم 80: عمود ذو طراز مغربي أندلسي.....432
اللوحة رقم 81: عمود ذو طراز تركي.....433
اللوحة رقم 82: عمود ذو طراز تركي.....434
اللوحة رقم 83: عمود ذو طراز تركي.....435
اللوحة رقم 84: عمود ذو طراز تركي.....436
اللوحة رقم 85: عمود ذو طراز تركي.....437

اللوحة رقم 86: عمود ذو طراز تركي.....438
اللوحة رقم 87: عمود ذو طراز تركي.....439
اللوحة رقم 88: عمود ذو طراز مجهول.....440
اللوحة رقم 89: عمود ذو طراز مجهول.....441

فهرس الأشكال:

الشكل رقم01: آلة تكسير وطحن الجبس الخام 982
الشكل رقم02: أفران حرق الجبس 982
الشكل رقم03: طريقة الرسم بالتثقيب.....983
الشكل رقم 04: أنواع مختلفة من الفرر.....983
الشكل رقم 05: أنواع مختلفة من المبارد.....983
الشكل رقم 06: أنواع مختلفة من السكاكين.....984
الشكل رقم 07: محراب الجامع الجديد.....984
الشكل رقم08: محراب سوق الغزل 984
الشكل رقم 09: المحراب وواجهته بجامع سيدي الكتاني.....985
الشكل رقم 10: حشوات جدارية جصية بجامع سوق الغزل(عمل الطالبة) 985
الشكل رقم11: رسم لمكة المكرمة بقصر أحمد باي (من عمل الطالبة). 986
الشكل رقم12: رسم لمدينة الإسكندرية بقصر أحمد باي(عن دحدوح) 986
الشكل رقم13: أدوات تشكيل وزخرفة الخشب (عن علي بن بلة بتصرف) 987
الشكل رقم14: أنواع مختلفة من الخرط (عن مصطفى نجاح وآخرون).....987
الشكل رقم15: منبر الجامع الجديد (عن بن بلة خيرة) 988
الشكل رقم16: منبر الجامع الأخضر(عن بن بلة خيرة) 988
الشكل رقم17: منبر جامع الباشا بوهران(عن بن بلة خيرة) 988
الشكل رقم18: جزء من سقف غرفة بقصر حسن باشا(عمل الطالبة) 989
الشكل رقم19: جزء من سقف غرفة بدار عزيزة(عمل الطالبة) 989
الشكل رقم20: جزء من سقف غرفة بقصر حسن باشا(عمل الطالبة) 990
الشكل رقم21: جزء من سقف غرفة بقصر حسن باشا(عمل الطالبة) 990
الشكل رقم22: سقف جانبي بإحدى غرف الطعام بقصر 18 حصن23(عمل الطالبة).....991
الشكل رقم23: درابزين حمام بن البجاوي(عن دحدوح) 991

الشكل رقم 24: باب خشبي بقصر أحمد باي.....992
الشكل رقم 25: باب خشبي بقصر أحمد باي.....992
الشكل 26: باب خشبي بجامع سيدي الكتاني (عن دحدوح) 992
الشكل رقم27: باب خشبي بجامع سيدي الكتاني(عن بن بلة) 992
الشكل رقم28: خزانة جدارية بدار بن جلول.....993
الشكل رقم29: الوجه الخارجي لنافذة بقصر أحمد باي.....993
الشكل رقم30: الوجه الداخلي لنافذة بقصر أحمد باي.....993
الشكل رقم31: خزانة جدارية بقصر أحمد باي..... 993
الشكل رقم32: طريقة تقطيع الرخام بواسطة المنشار اليدوي(عن احمد ايمان) 994
الشكل رقم33: طريقة تقطيع الرخام بواسطة المنشار الهوائي(عن خلاف) 994
الشكل رقم 34: أدوات مختلفة لتشكيل ونقش الرخام (عن خلاف، احمد ايمان) 994
الشكل رقم35: أشكال مختلفة لقواعد الأعمدة.....995
الشكل رقم 36: أشكال مختلفة لأبدان الأعمدة.....996
الشكل رقم 37: أشكال مختلفة للتيجان الناقوسية.....997
الشكل رقم 38: أشكال مختلفة للتيجان المتأثرة بالطراز الكورنثي.....997
الشكل رقم 39: أشكال مختلفة للتيجان ذات الطراز المركب.....997
الشكل رقم 40: أشكال مختلفة للتيجان المتأثرة بالطراز الدوري.....998
الشكل رقم 41: أشكال مختلفة للتيجان المتأثرة بالطراز الأيوني.....998
الشكل رقم 42: أشكال مختلفة للتيجان ذات الطراز الحفصي.....998
الشكل رقم 43: أشكال مختلفة للتيجان ذات الطراز المغربي الأندلسي.....999
الشكل رقم 44: أشكال مختلفة للتيجان ذات الطراز التركي.....999
الشكل رقم 45: أشكال مختلفة للأطر الرخامية.....1000
الشكل رقم46: إطار رخامي لنافذة بدار عزيزة.....1001
الشكل رقم47: أنواع البلاطات الرخامية وطرق تنظيمها بمعالم الجزائر.....1001
الشكل رقم48: منبر جامع السيدة(عن بن بلة خيرة).....1002
الشكل رقم49: منبر جامع سيدي الكتاني(عن بن بلة خيرة).....1002
الشكل رقم 50: أشكال مختلفة للنافورات.....1003
الشكل رقم 51: أشكال مختلفة لعيون جدارية وأحواض.....1004
الشكل رقم 52: عين جدارية بقلعة مدينة الجزائر (عن خلاصي).....1005

الشكل رقم 53: مخطط الفرن (عن Golvin بتصرف).....1005
الشكل رقم54: أشكال مختلفة لبلاطات تونسية.....1006
الشكل رقم55: أشكال مختلفة لبلاطات تونسية.....1007
الشكل رقم56: أشكال مختلفة لبلاطات تونسية.....1008
الشكل رقم57: أشكال مختلفة لبلاطات تونسية.....1009
الشكل رقم58: أشكال مختلفة للوحات خزفية تونسية(عن لعرج) 1010
الشكل رقم59: أشكال مختلفة لبلاطات خزفية تركية (عن لعرج) 1011
الشكل رقم 60: أشكال مختلفة لبلاطات إيطالية.....1012
الشكل رقم 61: أشكال مختلفة لبلاطات إيطالية.....1013
الشكل رقم 62: أشكال مختلفة لبلاطات إيطالية.....1014
الشكل رقم 63: أشكال مختلفة لبلاطات إيطالية.....1015
الشكل رقم 64: أشكال مختلفة لبلاطات إيطالية واسبانية والهولندية.....1016
الشكل رقم 65: أشكال مختلفة للبلاطات الهولندية والمجهولة المصدر.....1017
الشكل رقم 66: أشكال مختلفة للبلاطات الأوربية مجهولة المصدر.....1018
الشكل رقم 66: أشكال أوراق مختلفة محورة وطبيعية..... 1019
الشكل رقم 68: أشكال مختلفة لزهرة اللاله.....1020
الشكل رقم 69: أشكال مختلفة لزهرة القرنفل.....1021
الشكل رقم 70: أشكال لأزهار مختلفة.....1022
الشكل رقم 71: أشكال لأزهار مختلفة.....1023
الشكل رقم 72: أشكال مختلفة لأشجار السرو والنخيل.....1024
الشكل رقم 73: أشكال مختلفة للثمار.....1024
الشكل رقم 74: أشكال مختلفة للباقات والمزهريات والسلال.....1025
الشكل رقم 75: أشكال هندسية مضلعة.....1026
الشكل رقم 76: أشكال هندسية نجمية.....1026
الشكل رقم 77: أشكال هندسية مختلفة.....1027
الشكل رقم 78: أشكال مختلفة للضفائر والجدائل والأشرطة.....1028
الشكل رقم 79: أشكال مختلفة للجامات والبخاريات والخراطيش.....1029
الشكل رقم 80: كتابات أثرية بخطوط مختلفة.....1030
الشكل رقم 81: أشكال عناصر معمارية.....1031

الشكل رقم 82: أشكال مختلفة للمزهريات والإصيصات.....1032
الشكل رقم 83: سحب تشي.....1032
الشكل رقم 84: أشكال مختلفة لرسوم آدمية.....1033
الشكل رقم 85: أشكال مختلفة لرسوم حيوانية.....1034
الشكل رقم 86: أشكال مختلفة لرسوم الطيور.....1035
الشكل رقم 87: أشكال مختلفة للأسماك والأصداف والحيوانات الخرافية.....1036
الشكل رقم 88: أشكال مختلفة للحشرات.....1037

الفهرس العام

مقدمة.....01

الفصل التمهيدي: التطور التاريخي للزخارف العمائرية الإسلامية.....09
أولا/ تعريف الزخارف العمائرية:.....10
ثانيا/ التطور التاريخي للزخارف الجصية.....13
ثالثا/ التطور التاريخي للزخارف الخشبية.....19
رابعا/ التطور التاريخي للزخارف الرخامية.....23
خامسا/ التطور التاريخي للبلاطات الخزفية.....27

القسم الاول: الزخرف الجصية.....35

الفصل الأول: مواد وتقنيات الزخرفة.....36
أولا/ تعريف الجص.....37
ثانيا/ مجالات استعمال الجص..... 38
ثالثا/ طبيعة المادة الأولية وتركيبها.....41
رابعا / تقنيات التشكيل والزخرفة.....47
خامسا / أدوات الزخرفة.....65

الفصل الثاني: الوصف الأثري والفني للزخارف الجصية المنقوشة.....66
أولا/ الزخارف الجصية بالمحاريب.....67
ثانيا/ الزخارف الجصية بالقباب والأقبية 83
رابعا/ الزخارف الجصية بالجدران.....105
خامسا/ الزخارف الجصية بالعقود.....112
سادسا/ الزخارف الجصية بالشمسيات والقمريات.....116

الفصل الثالث: الوصف الأثري والفني لزخارف الفريسكو.....128
أولا/ زخارف الفريسكو بقصر أحمد باي.....129
ثانيا/ رسوم الفريسكو بقصر الداي.....161
ثالثا/ رسوم الفريسكو بقصر الباي بوهران.....164

القسم الثاني: الزخارف الخشبية.....165

الفصل الأول: مواد وتقنيات الصناعة والزخرفة.....166
أولا/تمهيد.....167
ثانيا/ أنواع الأخشاب.....171
ثالثا/ أدوات الصنع والزخرفة.....173
رابعا/ التشكيل والزخرفة.....180

الفصل الثاني: الوصف الأثري والفني للمنابر والدكك والمشربيات.....209
أولا/ المنابر.....210
ثانيا/ الدكك.....224
ثالثا/ المشربيات.....235

الفصل الثالث: الوصف الأثري والفني للسقوف والدرابزينات والروابط.....239
أولا/ السقوف.....240
ثالثا/ الدرابزينات.....264
ثالثا/الروابط الخشبية.....275

الفصل الرابع: الوصف الأثري والفني للأبواب والنوافذ والخزانات الجدارية.....277
أولا/ الأبواب: 278
ثانيا/ النوافذ والخزانات الجدارية.....332

القسم الثالث: الزخارف الرخامية.....341

الفصل الأول: مواد وتقنيات الصناعة والزخرفة.....342
أولا/ تعريف الرخام.....343
ثانيا/مجالات الاستعمال.....344
ثالثا/ طبيعة المواد.....330
رابعا / مصادر الرخام بالجزائر.....352
خامسا / تحضير و تشذيب الرخام.....354
سادسا / تقنيات الزخرفة.....357
سابعا / أدوات الزخرفة.....364

الفصل الثاني: الوصف الأثري والفني للأعمدة.....367
اولا/ تمهيد.....368
ثانيا/ أنواع الأعمدة.....371
ثالثا/الدراسة الوصفية للأعمدة.....393

الفصل الثالث: الوصف الأثري والفني لأطر الأبواب والنوافذ وبلاطات الأرضية.....442
أولا/ أطر الابواب.....443
ثانيا/ أطر النوافذ.....481
ثالثا/ بلاطات الأرضيات.....486

الفصل الرابع: الوصف الأثري والفني للمنابر والأفاريز والنافورات والعيون.....493
أولا/ المنابر.....494
ثانيا/ الأفاريز الزخرفية.....503
ثالثا/ النافورات والأحواض والعيون الجدارية.....505

القسم الرابع: البلاطات الخزفية.....536

الفصل الأول: مواد وتقنيات الصناعة والزخرفة.....537
أولا: تعريف البلاطات الخزفية.....538
ثانيا/ مجالات استعمال البلاطات الخزفية 541
ثالثا/ طبيعة المواد الأولية.....543
رابعا/ قولبة وتشكيل البلاطات الخزفية 553
خامسا/ طرق الزخرفة والتلوين 555
سادسا/ الحرق والتسوية 561

الفصل الثاني: البلاطات الخزفية التونسية والتركية.....566
أولا/ البلاطات الخزفية التونسية.....567
ثانيا/ البلاطات الخزفية التركية.....612

الفصل الثالث: البلاطات الخزفية الأوربية.....628
أولا/ البلاطات الخزفية الإيطالية.....629
ثانيا/ البلاطات الخزفية الاسبانية.....667

ثالثا/ البلاطات الخزفية الهولندية.....677
رابعا/ بلاطات خزفية أوربية مجهولة المصدر.....697

القسم الخامس: الدراسة التحليلية.....706

الفصل الأول: العناصر الزخرفية النباتية.....707
أولا/ تمهيد.....708
ثانيا/ الأفرع والسيقان.....718
ثالثا/ الأوراق.....724
رابعا/ الأزهار.....737
خامسا/ الأشجار.....764
سادسا/ الثمار.....772
سابعا/ الباقات والأكاليل والقراطيس.....775

الفصل الثاني: الزخارف الهندسية.....780
أولا/ تمهيد.....781
ثانيا/ الخطوط.....785
ثالثا/ الأشكال المضلعة..... 790
رابعا: الأشكال الدائرية والمقوسة.....798
خامسا/ الأشكال النجمية.....812
سادسا/ الضفائر والجدائل والأشرطة.....825
سابعا/ البخاريات والخراطيش.....831

الفصل الثالث: العناصر الزخرفية الكتابية.....833
أولا/ تمهيد.....834
ثانيا/ أنواع الخطوط.....838
ثالثا/اللغة.....845
رابعا/ النصوص الكتابية.....847
خامسا/ تأريخ الكتابات.....877

الفصل الرابع: الزخارف المعمارية والتحف المنقولة والمناظر الطبيعية.....845
أولا/ الزخارف المعمارية.....846
ثانيا/ عناصر التحف المنقولة.....867
ثالثا/ المناظر الطبيعية.....897

الفصل الخامس: الزخارف الآدمية والحيوانية.....930
أولا/ تمهيد: 931
ثانيا/ العناصر الآدمية.....933
ثالثا/ العناصر الحيوانية 938
رابعا/ الطيور.....952
خامسا/ الأسماك والأصداف.....961
سادسا/ الزواحف والحشرات.....966
سابعا/ الحيوانات الخرافية.....970

خاتمة.....973

ملحق الأشكال.....981

قائمة المصادر والمراجع.....1038

الفهرس العام.....1033