قراءة في فن زخرفة شواهد القبور في المغرب الأوسط (بالجزائر)

أ.د./ عبد الحق معزوز
معهد الآثار/ جامعة الجزائر2 – أبو القاسم سعد الله
mazouz_abdel@hotmail.com

الملخص:

تنحصر أهمّية شواهد القبور في ثلاثة نقاط أساسية هي مضامين النّصوص المنقوشة عليها، طراز وأسلوب الخط، والزخارف التي تزينها. ما يهمنا في بحثنا هذا ليس هو مضمون النّصوص أو طراز الخط، وإنّما هو الزّخرفة وما توحي إليه من دلالات رمزية. ومع ذلك فقد اهتم الفنان المسلم في مراحله التّاريخية المتأخرة بالحرف العربي كعنصر زخرفي مستلهما منه أشكالا زخرفية جميلة، وهو ما يتجلّى بوضوح في كثير من أعمال ابتداء من القرن السّادس الهجري.

وأمّا ما يتعلّق بزخرف الشواهد، فقد اتسع مجال استعمال الخط العربي وأخذ في الازدياد والتطور أكثر فأكثر عبر العصور الموالية للقرن الرابع الهجري، من أبسط صورة له إلى أعقدها، وذلك ابتداء من القرن السادس الهجري الثاني عشر ميلادي إلى أن صيره عنصرا زحرفيا محضا في القرن السابع والثامن والتاسع الهجري.

وأمّا العناصر الزخرفية المستعملة على شواهد المغرب الأوسط، فهي كثيرة التنوع من حيث الشكل ومضمون وزخرفتها الخطية والرمزية والفلكية، متمثلة في العنصر النباتي الذي طغى على المنظومة الزخرفية منذ القرن الخامس الهجري إلى غاية العهد العثماني، ثمّ العنصر الهندسي الذي ظهر أول مرة على شواهد القلعة في نهاية القرن الخامس الهجري، وأخيرا العنصر المعماري الذي انتشر مع بداية القرن الثامن الهجري على الشواهد الزيانية، حتى نهاية العهد العثماني. وأخيرا الأشكال الرمزية المتمثلة بشكل خاص في الصورة البشرية للشواهد العثمانية، بالإضافة إلى عناصر أخرى كشجرة الصرو والهلال والعمامة وغيرها. وخلال هذه المسيرة الطويلة عبر مختلف العصور التاريخية والحضارية، عرفت صناعة شواهد القبور في المغرب الأوسط تطورا ملحوظا، بلغ في نهاية العهد العثماني قمّة الرقي والتطور إن في الشكل أو في الزخرفة.

الكلمات المفتاحية: شواهد القبور؛ الخط العربي؛ العناصر الزخرفية؛ العهد العثماني؛ تطور الشواهد؛ الرموز الفنية.

Résumé:

L'importance des stèles funéraires se résume en trois points essentiels: le contenu des textes épigraphiques, le style de la calligraphie et le décor. Ce qui nous intéresse plus dans cette recherche ce n’est pas les textes ou le style de la calligraphie, mais plutôt la décoration des stèles et leurs significations symboliques.

Cependant, l'artiste musulman à une étape tardive à accordé plus d’attention à la calligraphie arabe en tant qu'élément décoratif, Inspiré par ses lettres subtiles, de magnifiques motifs décoratifs, Ceci est clairement attesté sur de nombreuses stèles à partir du VIe s de l’Hégire XIIe. a.p. J-C).

La décoration des stèles par l'entremise de l'utilisation de la calligraphie arabe s'est élargie et s'est développée de plus en plus au fil des âges après le IVe siècle de notre ère, en esquissant la forme la plus simple à la plus complex au début du VI^{e} S. de l'hégire (XII^{e},S,JC) . A partir du VIIe siècle de l'hégire jusqu'à l'époque ottoman on atteste à un événement artistique important ou la lettre arabe devient un élément purement décoratif, tout comme les éléments végétaux.

Les éléments décoratifs qui ornent les pierres tombales du Maghreb central sont très divers par leurs formes, leurs motifs linéaires, qu'ils soient symboliques ou astronomiques. Ils sont figurés en tant qu'ornementation végétale qui domine le système décoratif depuis le cinquième siècle hégirien, jusqu'à la fin de l'ère ottomane. Quelques motifs géométriques très modestes sont attestés à la fin du cinquième siècle de l'Hégire sur les pierres tombales de la Kalaa des Beni Hammades. De nouvelles formes décoratives sont apparues à partir du septième siècle telle que l'élément architectural (arcs et autres) sculptés sur les stèles Ziyanides.

Enfin, nous nous intéressons aux motifs symboliques qui sont suggérés particulièrement par les formes anthropomorphes à l'époque ottomane, ainsi qu à d'autres éléments tels que : le cyprès, le croissant, le turban et autres expressions décoratives.

Au cours de ce long parcours à travers les différentes époques historiques, l'artisanat des stèles funéraires du Maghreb Central n'a pas cessé d'évoluer de façon remarquable jusqu'à la fin de l'ère ottomane, où elles a atteint un niveau de développement sophistiqué très remarquable soit par leurs formes et leurs typologies, soi t par leurs décorations.

Summary: The importance of tombstones can be summed up in three essential points: the content of the texts inscribed, the style of the calligraphy and the decor. What interests us most in this research is not the texts or the style of calligraphy, but rather the decoration of the steles and their symbolic meanings.

However, the late-stage Muslim artist paid more attention to Arabic calligraphy as a decorative element, Inspired by his subtle letters, beautiful decorative patterns, This is clearly evidenced by many of the Hegira 12th .s.Ap. Jc.(

As for the decoration of the steles, the use of Arabic calligraphy widened and developed more and more during the ages after the IVth century of our era, From the simplest form to the most complex has from the 6th, s, Ah to the 12th, s, ac until it became a purely decorative element between the 7th, century of the hegira until the Ottoman era.

As for the decorative elements that adorn the tombstones of the central Maghreb, they are very diverse in their forms, their linear, symbolic and astronomical patterns, characterized by plants which dominate the late deciorate system of the Ottoman era, then on meeting some geometric patterns very modest at the end of the fifth century Hegira, on the tombstones of the Kalaa of the Beni Hammades. from the seventh century on the meeting also new decorative forms, such as architectural architecture (arches and others) carved on the Ziyanid stelae. Finally, the symbolic patterns which are represented particularly by anthropomorphic forms in the Ottoman era, and other elements, such as cypress, crescent, turban and others.

During this long journey through the different historical eras, the craftsmanship of the funeral steles of the Central Maghreb, did not cease to evolve in a remarkable way until the end of the Ottoman era, where it was reached a very remarkable level of sophisticated development, in terms of form and typology as well as in terms of their decor.

Mots clés: Stèles funéraires; calligraphie arabe; éléments décoratifs; période ottomane; L'évolution des stèles; symboles artistiques.

تمهيد:

تعدّ زخرفة شواهد القبور في المغرب الأوسط اظاهرة فنية لتمتد جذورها التاريخية إلى أغوار العصور القديمة في شمال إفريقيا(العصر البوني، النوميدي، والعصر الروماني). ولما فتح الله على هذه المنطقة ودخل الإسلام ربوعها، استمرت هذه الصناعة وفق ضوابط تنسجم مع أهداف وقواعد الدين الجديد، وإن كانت بداياتها الأولى، تبدو بسيطة ومحتشمة في االمغرب مثلما هو في المشرق[1]، غير أنها سرعان ما أخذت تتطور وتزدهر شيئا فشيئا مع التطور المجتمع الإسلامي. وما إن حل القرن الثالث الهجري حتى شهدت قفزة نوعية وسريعا لافتة للانتباه إن في الشكل أو في المضمون الذي ب تطورت نصوصه وخطوطه وتعدّدت منظومة زخارفه.

عرف المغرب الأوسط هذه الصناعة مبكرا في منتصف القرن الثاني الهجري[2]. وكان الشاهد وقتذاك عبارة عن سارية اسطوانية الشكل بسيطا في مظهره بدائيا في كتابته، ليس به زخارف ولا إعجام،حروفه تشبه إلى حد كبير كتابة شاهد أصوان بمصر. ثمّ صارت هذه الصناعة محل عناية واهتمام الفنانين منذ القرن الرابع الهجري (10م) في كتابة شاهدية منسوبة لعقبة بن نافع بخط كوفي جميل، تزينه زخرفة نباتية تتمثل في وردة رباعية البتلات، لينطلق فيما بعد مسار هذه الصناعة في تطور تصاعدي وازدهار مطرد ومنتظم، تارة متأثرة بأساليب مشرقية، وتارة متألقة بإبداعات محلية، وتارة أخرى متأثرة بفن الباروك الإفرنجي كما سنبين ذلك لاحقا.

وتعدّ الزخرفة بمختلف عناصرها النباتية والهندسية والمعمارية أحد المكونات الرئيسة في منظومة الفن العربي الإسلامي عموما والجزائري خصوصا، وقد اهتم الفنان الجزائري المسلم منذ البداية بهذا النوع من الصناعات والفنون شأنه شأن عامة المسلمين، لما لهذا الفن من عناصر جذب وجمال ترق لها القلوب وتهش لها الأعين.

وقد ساعد على ذلك تحريم الإسلام لفن تصوير الكائنات الحية في المنظومة الزخرفية الإسلامية، مما أدى إلى الاعتماد على زخرفة التوريق بصفة خاصة، فضلا عن توظيف أشكال هندسية ومعمارية وفلكية بأسلوب متوازن ومتناسق بعيدا عن محاكاة الطبيعة.

1- شاهد قبر أسوان مؤرّخ في عام 31هـ.

2- شاهد قبر عبدالرحمن بن حيوة بن ذي العرف الحضرمي الحمصي المؤرّخ في عام 126هـ، ويعد هذا الشاهد الأسطواني من أقدم الشواهد في بلاد المغرب العربي والأندلس، إلاّ أنّ هذه الصناعة اختفت فيما بعد لأسباب نجهلها مدة قرن ونصف لتظهر من جديد في القرن الرابع الهجري في ضريح عقبة بن نافع الفهري في مدينة بسكرة التي شهدت ميلاد أوّل شاهد قبر في الجزائر والغرب العربي. للمزيد ينظر: عبدالحق معزوز، الكتابات الكوفية في الجزائر بين القرنين الثاني والثامن الهجريين (8-14م)، طبع المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية – الجزائر 2002؛ ينظر كذلك، زهير الزاهري،من أقدم الآثار الاسلامية في الجزائر، مجلة التاريخ، المركز الوطني للدراسات الوطنية، العدد 13، من سنة 1982، ص. ص. 22-24، الجزائر 1982.

1- زخرفة الشواهد الحمادية:

لم يكن الفنان الجزائري يهتم كثيرا بزخرفة وتزيين مسطحات شواهد القبور قبل القرن الخامس الهجري، خلافا لنظيره في إفريقية (تونس) والمشرق الإسلامي، وكان الحرفيون والفنانون ينظرون، عموما، إلى مسألة بناء القبور وصناعة الشواهد بنوع من الحذر والريبة، مخافة الوقوع في المحظور بما يتنافى والشريعة الإسلامية، وذلك بسبب النصوص الفقهية والأحاديث التي تنهى عن ذلك، وتحذر من المبالغة في الزخرفة والإفراط في التنميق؛ بل وصل الأمر إلى الحظر، لما في ذلك من مُبَاهاتٍ والخروج على القواعد الشرعية وما يترتب على ذلك من بدع كما جاء في أقوال أكثر أهل العلم الذين كَرَّهُوا الكتابة على القبور إذا كانت لغير الحاجة، وتزول هذه الكراهة عند الحاجة، ونص على جوازها عند الحاجة الإمام الحطاب والدسوقي وابن العربي في عارضة الأحوذي، وبين أن حديث النهي عنها ضعيف ولم يصاحبه عمل. والأحاديث الصحيحة التي تثبت بما لا مجال فيه للشك بحرمة مثل هذه الممارسات، لما أخرجه مسلم وأهل السنن عن جابر رضي الله عنهما قال:" نَهَى رَسُولُ اللهِ صَلَّى الله عليهِ وسَلَّمَ أنْ يُجَصَّصَ القبْرُ وأنْ يُقْعَدَ عليْهِ وأنْ يُبْنَى عليهِ أوْ يُزَادَ عليْهِ. وزاد الترميذي أن يُكْتَبَ عليْه[1]". وفي حديث أبي الهيَّاج الأسَديِّ قال:"قالَ لِي عَلِيُّ بنُ أَبي طَالبٍ: ألاَ أبْعَثُكَ على ما بَعَثَنِي علَيْهِ رَسُولُ االلهِ صلّى اللهُ عليه وسَلَّمَ؟ أَنْ لاَ تَدَعْ تِمْثَالاً (في بيْتٍ) إلاَّ طَمَسْتَهُ ولاَ قَبْرًا مَشْرِفًا إلاَّ سوَّيْتَهُ[2]".

فالأصل إذن أنه لا يجوز بناء القبور وتجصيصها، والكتابة عليها، والقعود عليها.وأما الكتابة[3]: فقد ذهب الجمهور إلى كراهتها، للحديث السابق وجوزها الحنفية وابن حزم. وأجازها بعض العلماء جوازا مطلقاً، والكتابة على القبور من الأمور التي انتشرت بين المسلمين سلفاً وخلفاً حتى قال الإمام الحاكم في المستدرك بعد أن ذكر أحاديث النهي عن البناء على القبور والكتابة عليها:(هَذِهِ الْأَسَانِيدُ صَحِيحَةٌ وَلَيْسَ الْعَمَلُ عَلَيْهَا، فَإِنَّ أَئِمَّةَ الْمُسْلِمِينَ مِنْ الْمَشْرِقِ إلَى الْمَغْرِبِ مَكْتُوبٌ عَلَى قُبُورِهِمْ، وَهُوَ عَمَلٌ أَخَذَ بِهِ الْخَلَفُ عَنْ السَّلَفِ).

---

1 -http://fatwa.islamweb.net/fatwa/index.php?page=showfatwa&Option=FatwaId&Id=142709 ،2017/01/04 الساعة 21سا.

2- أخرجه مسلم في الجنائز (970) عن جابر رضي الله عنه والحديث مع ذكر الكتابة صححه ابن المُلَقِّن في "البَدْرِ المنيرِ" (320/5)، والألباني في 3أحكامِ الجنائزِ"(260).-http://www.ferkous.com/home/?q=fatwa 2017/01/04_641#_ftnref_641، الساعة21/سا.

3- من هذه الأحاديث ما رواه الإمام النووي الشافعي رحمه الله في المجموع: (قَالَ الشَّافِعِيُّ وَالْأَصْحَابُ: يُكْرَهُ أَنْ يُجَصَّصَ الْقَبْرُ وَأَنْ يُكْتَبَ عَلَيْهِ اسْمُ صَاحِبِهِ أَوْ غَيْرُ ذَلِكَ وَأَنْ يُبْنَى عَلَيْهِ وَهَذَا لَا خِلَافَ فِيهِ عِنْدَنَا وَبِهِ قَالَ مَالِكٌ وَأَحْمَدُ وَدَاوُد وَجَمَاهِيرُ الْعُلَمَاءِ وَقَالَ أَبُو حَنِيفَةَ: لَا يُكْرَهُ).

وقال الإمام الحطاب المالكي في مواهب الجليل:(وَقَالَ ابْنُ الْعَرَبِيِّ فِي الْعَارِضَةِ: وَأَمَّا الْكِتَابَةُ عَلَيْهَا فَأَمْرٌ قَدْ عَمَّ الْأَرْضَ وَإِنْ كَانَ النَّهْيُ قَدْ وَرَدَ عَنْهُ وَلَكِنَّهُ لَمَّا لَمْ يَكُنْ مِنْ طَرِيقٍ صَحِيحٍ تَسَامَحَ النَّاسُ فِيهِ وَلَيْسَ لَهُ فَائِدَةٌ إلَّا التَّعْلِيمُ لِلْقَبْرِ لِئَلَّا يَدَّثِرَ).[1]

ولذلك كانت شواهد العصر الحمادي الأولى، على قلتها، تبدو جد بسيطة في شكلها ومضمونها، إذا ما استثنينا توظيف بعض الأوراق النباتية، والأشكال الهندسية القليلة التي كانت تزين الحقل الكتابي لأحد شواهد القلعة الحمادية مؤرخ في عام 488هـ .

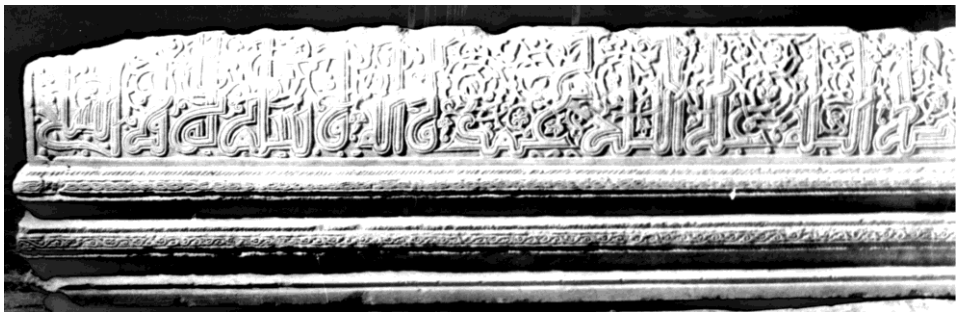
إلاّ أنّ مظاهر الترف والتطور بدأت تظهر في هذه الصناعة وغيرها مباشرة بعد انتقال العاصمة الحمادية إلى بجاية، حيث تجلت بوضوح صور الرفاه أكثر من أي وقت مضى في حياة الحماديين اليومية، في صناعاتهم ومساكنهم و نمط معيشتهم. وما أن انقضى الربع الأول من القرن السادس الهجري حتى ازدهرت صناعة الشواهد في بجاية بصورة لافتة للنظر، وذلك من خلال الاهتمام أكثر بشكل الشاهد، والعناية بمظهره وجماله في فترة جد قصيرة جدا (520-541هـ)، فضلا عن استعمال العنصر الزخرفي ممثلا بالتوريق الذي أصبح جزء أساسيا في المنظومة الزخرفية، بعد أن كان عنصرا ثانويا قبل ذلك، بل وأصبحنا نشاهد في أواخر العصر الحمادي هيمنة تامة للزخرفة النباتية على حساب الكتابة، بحكم أن الحرف العربي أصبح بدوره عنصرا زخرفيا مثله مثل التوريق، ويتجلى ذلك بصورة أوضح في شاهد الشيخ أبي عمر عثمان الزغلي539هـ، وابنه أبي عبد الله محمد 541هـ (صورة1).

لقد تجلت جمالية الفن الشاهدي ورقي زخرفته في الشاهدين السابقي الذكر، اللذان قدما لنا لوحة فنية جميلة وراقية عن فن زخرفة شواهد القبور في المغرب الأوسط، حيث فجر الفنان عبقريته الفنية وموهبته الإبداعية في هذين المثالين على وجه الخصوص، فجمع بين مظاهر الترف الفني والرقي التقني الذي عرفته شواهد بجاية. والمتمعن بالعين الفاحصة في شواهد بجاية عموما وشاهدي الشيخ الزغلي وابنه خصوصا، سيدرك مدى النضج الفني الذي اكتسبه فنانو هذه المدينة، ومدى تحكمهم في أسرار وتقنيات هذا الفن، الذي تجلت معالمه أكثر في التناسق والائتلاف بين الحرف العربي والعنصر الزخرفي، علاوة على توظيف تقنية جديدة تمثلت في تدرج لمستويات الزخرفة والكتابية بصورة تجعل الناظر أمام مشهد ذو أبعاد ثنائية أو ثلاثية، وكأنها صنفونية متكاملة التناغم والاتساق، قلما نجد مثلها في شواهد معاصرة لها إن في الجزائر أو في المغرب والأندلس، ولقد استطاع الفنان الحمادي في بجاية أن يضع بصمته الفنية وعبقريته الإبداعية في جميع المجالات المعمارية والصناعية والفنية، ومن بينها الشواهد التي تجلت فيها تلك اللمسة الفنية المحلية الجميلة، بداية من حسن اختيار المادة الخام ممثلة في الحجر الرملي بالنسبة لشواهد القلعة والرخام الأبيض ذي النوعية الجيدة أونيكس onix بالنسبة لشواهد بجاية، مرورا بالتحكم الجيد في تقنية النقش الذي يعتبر مفتاح هذا الفن وباب نجاحه، وتنويع أشكال الشواهد، وانتهاء

1- http://www.awqaf.gov.ae/Fatwa.aspx?SectionID=9&RefID=3573 يوم 2016/01/04، الساعة 22سا.

باختيار طراز الخط العربي والعناصر الزخرفية النباتية والهندسية، مما أدفي النهاية إلى بروز لوحاة فنية رائعة الجمال، الفريدة من نوعها(صورة1).

صورة 1 – شاهد قبر حمادي موشوري– القلعة 539هـ



وهي عبارة عن خملة نباتية استعملت كفرشة للكتابة، تحتل ثلثي الجزء العلوي للشريط وعرفت بفن التوريق أو الرقش العربي(Arabesque) قوامها أغصان تتفرع منها غصينات تتبثق من هذه الأخيرة مراوح نخيلية وبراعم نباتية وأزهار ووريدات متعددة البتلات، أحيانا نجدها ملتفة حول صواعد الحروف القائمة وأخرى تعانقها في تجانس وتناغم تهش لها الأعين وترتاح لها الأنفس. وتظهر مهارة الفنان بجعل التوازن بين مكونات العنصر النباتي من سيقان وأوراق وثمار، وبين مختلف الحروف العربية على اختلاف أشكالها وحالاتها (صاعدة، مبسوطة ونازلة)، وفق إيقاع متوازن لا يشوبه اختلال و لا اختلاف ولا تباين (صورة1).

وبالإضافة إلى ما سبق ذكره من مهارات، فقد نجح الفنان الحمادي في استعمال تقنية المنظور التي تجعل الصورة النهائية للوحة الفنية تبدو وكأنها ذات أبعاد مختلفة، ومستويات متعددة، حيث جعل الزخرفة النباتية في المستوى الأول الذي يقع خلف الحروف، ثم الحروف التي تقع في المستوى الثاني الذي يتقدم الزخرفة النباتية، مكونة بذلك مشهدا ثنائي الأبعاد.

ولعل ما زاد المشهد جمالا هو توظيفه، ولأول مرة، أسلوب تشعير الحروف أي جعَلَ لها ما يعرف بالضلوع أو العروق(lesNervures)، فضلا عن أساليب تقنية زخرفية أخرى كأسلوب تضفير الصواعد(الألف واللام)،والألف مع العراقات، وتوظيف أشكال أخرى جديدة مثل الأقواس الصغيرة (Les Rédans) التي يتم من خلالها تحويل مسار اتجاه القوائم والعراقات وتزويدها بعُقدٍ ولفَائِفَ أو لفها مع حروف أخرى ،كما هو عليه الحال في حرف اللام والياء في كلمة على (صورة1). وهذا يدل على قدرة الخط الكوفي على استيعاب المظاهر الزخرفية ايا كان شكلها ونوعها، مما ينفي ادعاء اقتباس الظواهر الزخرفية من فنون غير عربية[1] ولإحداث التوازن والانسجام بين مختلف أجزاء الحقل الكتابي، عمل الفنان

1–حمزة حمود حمزة،،مجلة المتحف العربي، العدد3، ص.ص. 29–40، 1988، وأنظر كذلك أحمد فكري، مساجد القاهرة ومدارسها، ج1، دار المعارف بمصر، ص. 192، 1965.

على ملء الفراغات التي تركتها الحروف العربية على مستوى الجزء العلوي من الشريط، وبهذه الأساليب الفنية والتقنية المتعددة، وباستخدام العنصر النباتي تارة والحرف العربي تارة أخرى توصل الفنان الحمادي إلى إيجاد الحلول للمشاكل الفنية والتقنية التي عرفها الفن الشاهدي خلال العصور السابقة، وبذلك استطاع أن يتجاوز الاختلال بين الجزء السفلي من الشريط الذي تملأه الحروف، والجزء العلوي منه، الذي عادة ما بقي خاليا بسبب طبيعة الحروف العربية.

ومن إبداعات الفنان الحمادي التي تحسب له أيضا، أنه أخرج هذه الصناعة عن شكلها النمطي المعروف بشكل الألواح إلى شكل آخر لم يكن معروفا قبل ذلك، وهو شكل الموشور (صورة1-2). الذي يشبه شكل الهرم، وهو عبارة عن مستطيل يتكون من عدة مساطب منضدة أي متدرجة فوق بعضها البعض لينتهي في النهاية بسنم هرمي، خصص الجزء العلوي منه لكتابة النص الشاهدي متزينها زخارف نباتية وهندسية في بداية الأمر ثم للتطور فيما بعد إلى استعمال التوريق، .وكانت هذا الهرميات توضع طولا فوق قبر الميت عوض التراب أو الحجارة. ويعد هذا النمط طفرة في تطور الشواهد القبرية من اللوح والعمود إلى شكل الهرم الكبير الذي يتطلب مهارة عالية في فن النحت.

وأما الأجزاء السفلية والجانبية من الشواهد الموشورية أو الهرمية، فقد ازدانت بدورها بأشرطة زخرفية تطوق جوانبها، قوامها زخارف هندسية (وجدائل ومعينات وتهشيرات)، ونباتية عبارة عن فروع مورقة بمراوح ثنائية وثلاثية البتلات. علما أن هذه الأشرطة قد تم استعملها كذلك كأطر للحقول الكتابية وكعناصر زخرفية أيضا لتزيين وتجميل الأجزاء السفلية للشواهد الموشورية[1].

علاوة على ذلك، فقد استعمل الفنان الحمادي أشكالا زخرفية أخرى متنوعة، كالأشكال القلبية التي تحتضن بداخلها وريدات ثلاثية البتلات (شكل2، صورة2)، في حين زينت المثلثات الجانبية للموشور تارة بعناصر نباتية مثل الوريدات الثلاثية البتلات وأخرى بعناصر هندسية كالمثلثات التي كانت تشغل المثلثات الجانبية للشواهد الموشورية وأحيانا نجد رسما للأسد (لوحة1).

ومن ضمن ما وظفه الحماديون من العناصر النباتية نجد الفروع والسيقان التي استعملت كأرضية لانبعاث المراوح والازهار والثمر أو الثمرات. (شكل1-7)، منها المروحة المسنّنة (شكل1-5) والمروحة البسيط والمزدوجة (شكل1-11) ، كما نجد كذلك الأزهار الثلاثية البتلات ذات الرؤوس السهمية (شكل1-2) ، هذا العنصر نجده مستمرا في العصر الموحدي بنفس السلوب وفي العصر والزياني يظهر عليه نوع من التطور يتمثل في تفريغ البتلات'شكل1-10).، كما وظف هذا العنصر في العصر العثماني بأسلوب أكثر جمالا وأدق براعة وتقنية مركبة لم يعرف لها مثيل من قبل في زخرفة المغرب العربي (شكل1-19، 20).

1- عبد الحق معزوز، شواهد القبور في المغرب الأوسط بين القرنين (2-13هـ/8-19م)، منشورات وزارة الشؤون الدينية والأوقاف، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية حدة الرغاية-الجزائر، ص. ص. 478-780، 2011.

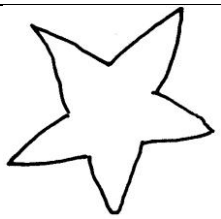
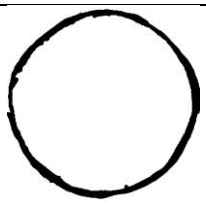
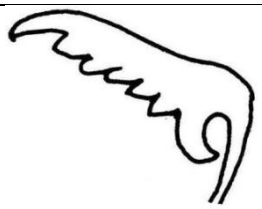
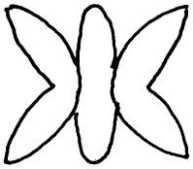
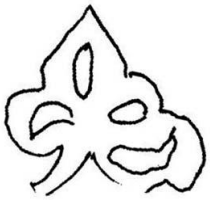
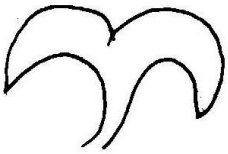
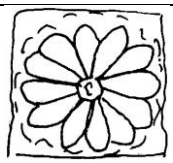
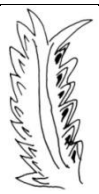
علما أن هذا الحيوان مثله الحماديون في كثير من أعمالهم الفنية، ونصبوا تماثيله على جوانب أبواب قصورهم وفي النوافير المائية[1]، ورسموه على الأواني الخزفية، ودلالة ذلك، أنه يرمز إلى القوة ويبعث في نفوس الخصوم الرعب والخوف. وقد اشتهر حكام الحماديين بالشدة مع من يخالفهم الرأي أو يقف في وجوههم. علاوة على حيوان الأسد فقد وظف الحماديون عناصر زخرفية أخرى نادرة الاستعمال بعضها يشبه شكل الفراشة، والبعض الآخر يذكرنا بشكل زخرفة البرمقلي، والوريدات الرباعية البتلات، وحبات اللؤلؤ والدائرة، والمثلث، وأشكال بحرية أو فلكية(شكل1)، نجد هذه العناصر على شواهد مدينة القلعة خلال القرن الخامس الهجري (11م)، (شكل1، 2- لوحة1)، وقد تميزت زخارف القلعة بالبساطة والقلة خلافا لشواهد مدينة بجاية

لم يكتف الفنان الحمادي بالأساليب الفنية والتقنية التقليدية المعروفة في تنفيذ الزخرفة والخط معا، بل تأثر بأسلوب جديد ورد إليه من إفريقية الزيرية، تمثل في استعمال خطوط رفيعة جدا على شكل ضلوع أو عروق الورقة النباتية (Nervures)، لم يعرفها الفن الإسلامي من قبل، زينت بها السيقان والبتلات وكذلك الحروف الهجائية، بحيث تبدو وكأنها عروق تسري بداخل الحروف والأوراق، وتمتدّ لتشمل الوريذات التي تتوج رؤوس ونهايات الحروف[2]. مما أضفى علي المشهد الحيوية والحركة. وكان هذا الحدث بمثابة ثورة فنية جديدة في الفن العربي الذي انتشر فيما بعد في العهد المرابطي في المغرب والأندلس وسائر البلاد الإسلامية. وغالبا ما كانت هذه الزخارف تنطلق من قاعدة الحروف تنبثق منها أوراق وبراعم ومراوح في شكل متناغم (صورة1).

وهكذا استطاع الفنان الحمادي أن يضع لنفسه الأسس القاعدية للفن الشاهدي في لمراحل الأولى للدولة الحمادية في القلعة، قبل أن يرتقي به إلى قمة الرقي بعد انتقال عاصمة الدولة إلى بجاية، وهناك تجلت إبداعاته وبرزت مكنوناته الفنية في ظرف قصير جدا، إذ وفي خلال مدة قصيرة شهد الفن الشاهدي طفرة في النوعية بالموازاة مع التطور الاقتصادي والثقافي والتجاري الذي عرفته هذه الدولة في النصف الأول من القرن السادس الهجري، مما جعلها قوة برية وبحرية في المنطقة. ولا غرابة في ذلك، لأن ازدهار الفن وأفوله مرتبط ارتباطا وثيقا بالتطور الاقتصادي والثقافي للشعوب والأمم وهو ما حصل في هذه المرحلة من حياة الدولة الحمادية.

1- عبد الحق معزوز، المرجع السابق، ص. 478-480.

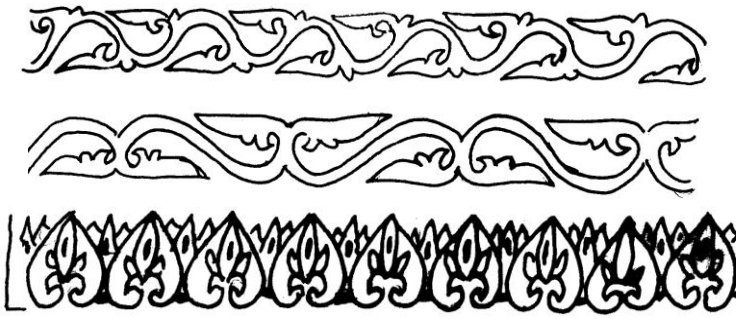
2- عبد الحق معزوز، الكتابات الكوفية في الجزائر بين القرنين (2-8هـ/8-14م)، ص. 121 وما يليها.

 1- مروحة على شكل طائر حمادي (ق.5هـ) تشبه عثمانية	 2- زهرة ثلاثية	 3- شكل نجمي حمادي (ق.4هـ)	 4- شكل دائري حمادي (ق4هـ)
 5- مروحة مسننة حمادية تشبه العثمانية	 6- زخرفة التشجير- حمادي	 7- براعم ومراوح تنبثق من فروع نباتية-حمادي	 8- زهرة البرمقلي- حمادي
 9- زخرفة على شكل فراشة حمادية	 10- زهرة مفرغة -زيانية	 11- مروحة مزدوجة -حمادي	 12- اللام ألف -حمادي
 2 1 13- زهرة)1 حمادي: -2- عثماني	 14- زياني	 15- وردة متعددة الفصوص زياني -- عثماني	 16- مروحة مزدوجة عثمانية تشبه الحمادية
 17- ورقة ذات شكل غرنوقي عثماني	 18- زهرة القرنفل- عثماني	 19- زهرة اللالة- عثماني	 20- ورقة مركبة عل شكل زهرة-عثماني
 21- وردة -عثماني	 22- وردة --عثماني	 23- باقة ورد- عثماني	 24- مزهرية - عثماني

شكل 1 زخارف نباتية متنوعة تزين شواهد القبور بالجزائر

صورة لأسد على جانب شاهد صندوقي	زهرة البرمقلي تزين جانب الشاهد	كتابة كوفية وأشكال قلبة

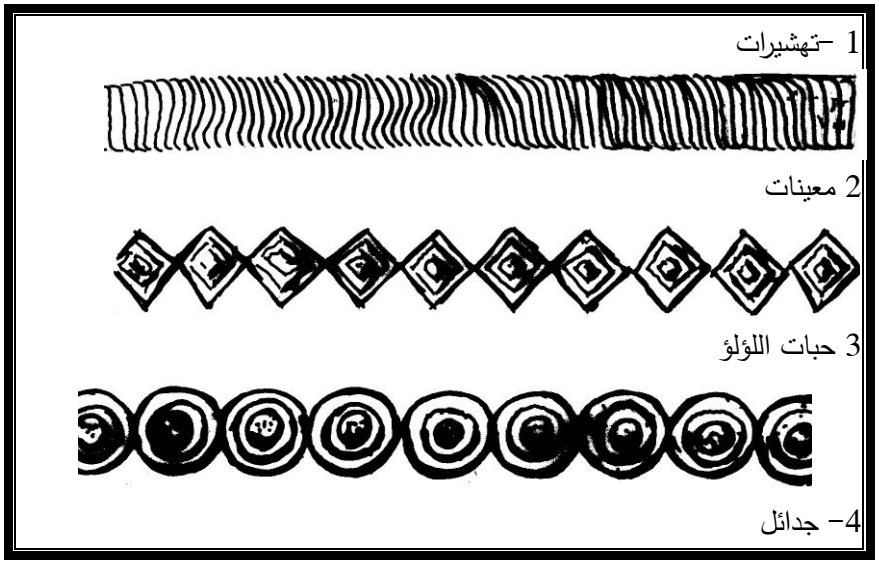
لوحة 1: شواهد قبر حمادية موشورية – القلعة (القرن 6هـ/ 12م)

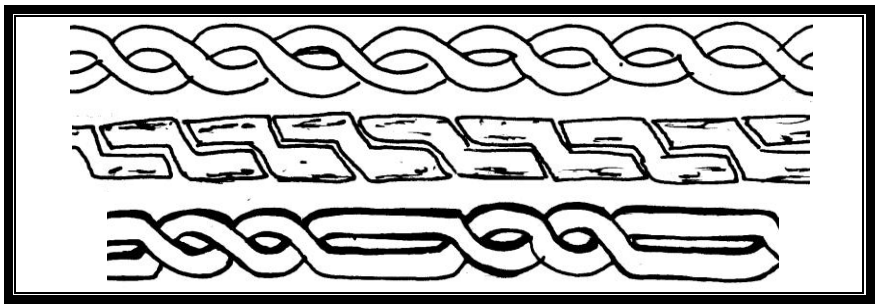


شكل 2: أشرطة زخرفية حمادية نباتية وأشكال قلبية(ق5-6هـ/11-12م)

- <u>الشواهد الموحدية</u>:

بالنّسبة للشواهد الموحدية،لم يصلنا منها سوى العدد القليل فقط ، يعود تاريخهللقرن السابع الهجري، احتفظت به لنا مدينة بجاية، ولعل المتمعن في شواهد الموحدين بعين فاحصة، سيلاحظ بلاشك أنّ هناك استمرارية كلية في بداية هذا العصر للأسلوب الحمادي في صناعة وزخرفة الشواهد الموحدية المبكرة، مما يدل على أنّ الموحّدين لم يكن لهم مشروعا فنيا ولا طرازا فنيا خاصا بهم، ولم يأتوا بجديد.





شكل3: أشرطة هندسية تزين شواهد القبور الحمادية (ق.5-6هـ/11-12م)

يضاف للفن الحمادي، بل اكتفوا بما كان سائدا على الأقل، إبان حكمهم لمدينة بجاية ولسائر مدن المغرب الأوسط، لذلك لوحظ استمرار الأسلوب الحمادي متجليا بوضوح في نمط وأشكال شواهد العصر الموحدي وحتى الحفصي في هذه المدينة .

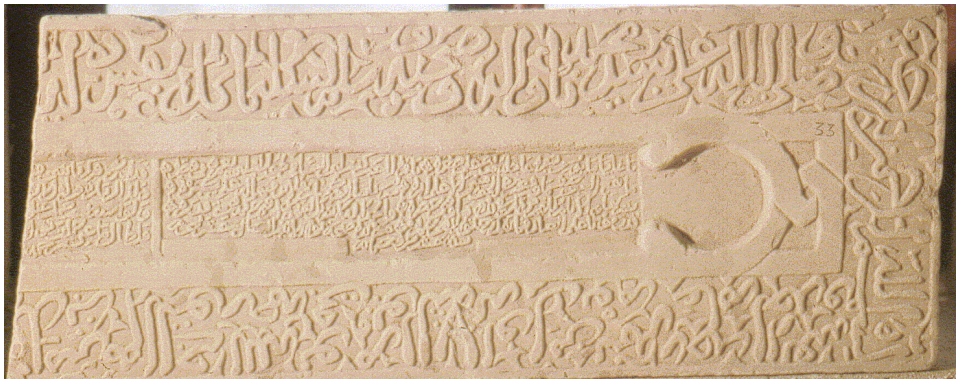
وأما بالنسبة للزخرفة فقد انتهج الفنان البجائي أثناء حكم الدولة الموحدية وورثتهم الحفصيين نفس الطراز الزخرفي الحمادي، حيث نجد نفس العناصر الزخرفية النباتية الحمادية تزين الحقول الكتابية. ولم يحدث أي جديد إلا في شكل الخط الذي صار لينا (النسخ) وشكل الشواهد التي صار معظمها عبارة عن ألواح مستطيلة عوض الشكل الهرمي. ولكن لوحظ وجود عنصرا جديدا لم تألفه الصناعة ولا الزخرفة الحمادية من قبل، ألا وهو العنصر المعماري المتمثل في القوس أو العقد، حيث وجد هذا العنصر يزين أحد الشواهد الموحدية ذات الشكل المستطيل، وهو عبارة عن بلاطة رخامية كبيرة يتوسطها مستطيل يزين طرفيه عقدان حذويا الشكل (صورة3).

ولإضفاء الصورة الجمالية على الشواهد فقد زخرفة الجوانب السفلية للشواهد الموشورية بأشرطة متنوعة مماثلة تماما لما زينت به شواهد الحماديين كما استعملت نفس الأشرطة لتأطير الحقول الكتابية، وكانت هذه االأشرطة تتشكل في معظمها من عناصر نباتية قوامها مراوح مزدوجة مشكلة بأسلوب تعاقبي تارة فوقية وأخرى تحتية، يقوم فيها الساق النباتي دور الرابط بين مختلف االبتلات، أو من عناصر هندسية قوامها دوائر ومعينات، أو من عناصر خطية شكلت بأسلوب مجدول. بالإضافة إلى استعمال أشكال أخرى قلبية تحتوي بداخلها وريدات ثلاثية البتلات(شكل3،2). وبالجملة فالفن الموحدي بالمغرب الأوسط لم يختلف قط عن الفن الحمادي.

3- **<u>الشواهد الزيانية</u>:**

شهدت صناعة الشواهد في العصر الزياني ازدهارا معتبرا، إن على مستوى الشكل العام للشاهد أم على الزخرفة، ويبدو أن الزيانيين قد استفادوا كثيرا من تجارب الشعوب التي سبقتهم إلى هذه الصناعة كالحماديين، وبصورة أقل الموحدين، لذلك فقد خطا هؤلاء خطوات عملاقة للرقي بهذه الصناعة خاصة في الجانب الزخرفي. أمّا بالنسبة للأشكال، فلم تختلف كثيرا عن الشواهد الحمادية والموحدية حيث لوحظ استمرار نفس الأشكال الموشورية والألواح المربعة.

(صورة 3)



لكن إبداعاتهم تمثلت خاصة في ما أضافوه لهذا الفن من عناصر زخرفية معمارية لم يسبقهم إليها أحد، وتمثلت خاصة في محاريب أحادية وثنائية (مزدوجة) بأقواس وعقود متعددة الأشكال والأنواع منها الحذوية ونصف الدائرية والمدببة، البسيطة والمفصصة[1].

وبالعودة إلى المنظومة الزخرفية الزيانية، يتضح أنها تتميز بتنوع المواضيع وتعدد العناصر على خلاف الزخرفة الحمادية والموحدية والحفصية التي يغلب عليها الطابع النباتي، إذا ما استثنينا الأشرطة وبعض العناصر الهندسية التي لا تتعدى أصابع اليد الواحدة. وأما الفنان الزياني فقد وظف مجموعة معتبرة من العناصر الجديدة. كالعقود بمختلف أشكالها، والدوائر البسيطة والمفصصة والمربعات والمعينات ومواضيع زخرفية نباتية وهندسية متعددة الأشكال والصور، علاوة على توظيف عدد من الخطوط العربية، كالكوفي والنسخ المغربي أو (الثلث) والخط المغربي.

أ- **العنصر النباتي:** اشتغل الفنان الزياني منذ البداية على العنص النباتي في تزيين شواهد القبور، مستعملا في ذلك الفروع والسيقان النباتية كعناصر أساسية وقاعدية لفن التوريق. وقد اهتم فنانو هذا العصر اهتماما بالغا بالفرع النباتي وأعطوه مكانة مرموقة من بين الموضوعات الزخرفية المنفذة على الشواهد تنطلقم منها البتلات البسيطة والمزدوجة والأوراق والبراعم لشغل المساحات الخالية، إلا أن استعماله كعنصر زخرفي في الحقول الكتابية الشاهدية نادرا ما نشاهده في كتابات هذا العصر، وإنما اقتصر استعماله على بعض العناصر النباتية الأخرى كالورقة والمروحة لا غير. وقد ازدانت بعض الأشرطة بأشكال متنوعة من العناصر النباتية مثل البتلة والمروحة والوردة ذات التسع بتلات، وقد حليت بها هذه الأخيرة أركان الشزاهد (شكل 1- 8)، والزوائد التي تتوج رؤوس الشواهد المربعة (شكل 1-15).

بينما تزينت مساحات الشواهد بمختلف الزخارف النباتية والهندسية والكتابيةّ، وخاصة النصف العلوي المخصص لكتابة النص الشاهدي، حيث ازدان هذا الجزء بفروع وأغصان نباتية مزدانة هي الأخرى بأوراق وبراعم متنوعة، على هيأة أشرطة تطوق الحقل الكتابي، كما استعمل أيضا بعض العناصر التي يصعب توصيفها لغرابة شكلها وهي من صنع الخيال بالإضافة إلى أشرطة مكونة من رؤوس السهام ومن

1- عبد الحق معزوز، شواهد القبور في المغرب الأوسط بين القرنين (2-13هـ./ 8-19م)، ص. 180 وما يلي.

أشكال هي أقرب للأشكال النجمية منها إلى الورود الرباعية النتلات(شكل7-1،2). بالإضافة إلى عقود مختلفة الأشكال (نصف دائرية، متجاوزة، أو حذوية).(شكل4) نفذت تارة بأسلوب النقش الغائر وأخرى بالنقش االبارز على هيأة خطوط متموجة أو منحنية أو زوايا ، تتبعث منها من حين إلى آخر مراوح متناظرة أو ملفوفة بأسلوب متعاكس على النحو الذي مر علينا في الزخرفة الحمادية (شكل 6،5).

كما اهتم الفنان الزياني بتزيين أركان الشواهد إما بأشكال هندسية أو بعناصر نباتية قوامها فروع تنطلق منها مراوح مزدوجة متساوية البتلات ملساء على غرار المروحة الحمادية والموحدية(شكل4).

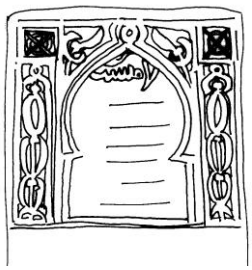
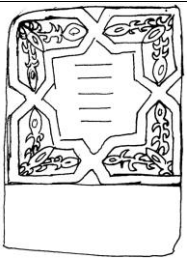
ب- العنصر الهندسي: على غرار الزخرفة النباتية شهد هذا العنصر توظيفا قليلا نسبيا مقارنة بالعنص النباتي حيث نجد المربعات والمعينات والدوائر، عادة ما تزين أركان الشواهد(شكل 6،5). فضلا عن أشكال أخرى عبارة عن سلاسل من الحلقات وخطوط وشرافات وأشكال أخرى جد متنوعة شكلت بأسلوب مجدول أو متصلة بعضها بعض في شكل أشرطة استعملت كأطر لتزيين حواف الشواهد المربعة والحقول الكتابيةالكتابية (شكل4- 1،2). وتجدر الإشارة إلى الاستعمال الكبير للشكل الدائري في هذا العص والعصر العثماني في تلمسان كحقول كتابية (شكل7-1،2،3)، كما استعمل المربع والمثمن بنفس العدد (شكل4-4)

العنصر المعماري: حضي العنصر المعماري في المنظومة الزخرفية الزيانية بمكانة جد معتبرة، لم يسبق أن عرفه من قبل، وهي عبارة أقواس تشبه بعضها بسيطة جدا تشبه المداخل والعض الآخر شكلها شكل محاريب أحادية أومزدوجة (شكل4) بعضها متوج بعقود بسيطة وأخرى بعقود مفصصة تحاكي العقود المرابطية ذات الأصول الأندلسية، وقد تنوعت هذه العقود بين العقد نصف الدائري ، والكامل، والمتجاوز، والمدبب، والحذوي وغير ذلك، فهي كثيرة التنوع (شكل 4-1،2) والبعض منها ينتهي في منتصفه بزائدة على شكل حلقة تتوج قمته، محاكابة الحلقة التي تزين المحراب الحمادي بجامع قسنطينة وبعض الشواهد الزيرية بالقيروان، وأحد الشواهد الموحدية ببجاية(صورة3). وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأشكال تذكرنا كذلك ببعض الشواهد المصرية المحفوظة بمتحف القاهرة والتي تعود إلى القرن السادس الهجري[1] (12م). علاوة على ما سبق ذكره، فقد وظف الفنان التلمساني سواء في العهد الزياني والعثماني صورا لمحاريب أحادية ومزدوجة بعقود مختلفة استعملت كأطر لاحتضان النصوص الشاهدية(شكل4-1، 2)).

وتجدر لإشارة إلى أن تجسيد المحراب على الألواح الشاهدية له أبعاد رمزية لأهميتها الدينية في نفس المسلم، لذلك مثله الفنان المسلم، فهو رمز لقبلة المسلمين والكعبة الشريفة، فهذا الرسم التخطيطي يتضمن بعدا فلسفيا وروحيا. وقد يرمز أيضا إلى ما وراء الطبيعة، أي إلى الحياة الأخرى، فهو المدخل الذي يتم من خلاله العبور من الحياة الدنيوية إلى الحياة الأبدية، وهو باب مفتوالفرجة التي يفضي من خلالها

1- J.BOURILLY, et E. LAOUST-Les Stels funéraires marocaines, publication collection hesperis, (archive Berberes et bulletin de l'institut des hautes études marocaines), N° 3 , 1927 .,.p.58,fig.51.

الميت إلى مثواه الأخير، إلى حياة البرزخ. يذكر أن هذه المحاريب قد استمر استعمالها في العصر العثماني اقتصارا في مدينة تلمسان فقط.

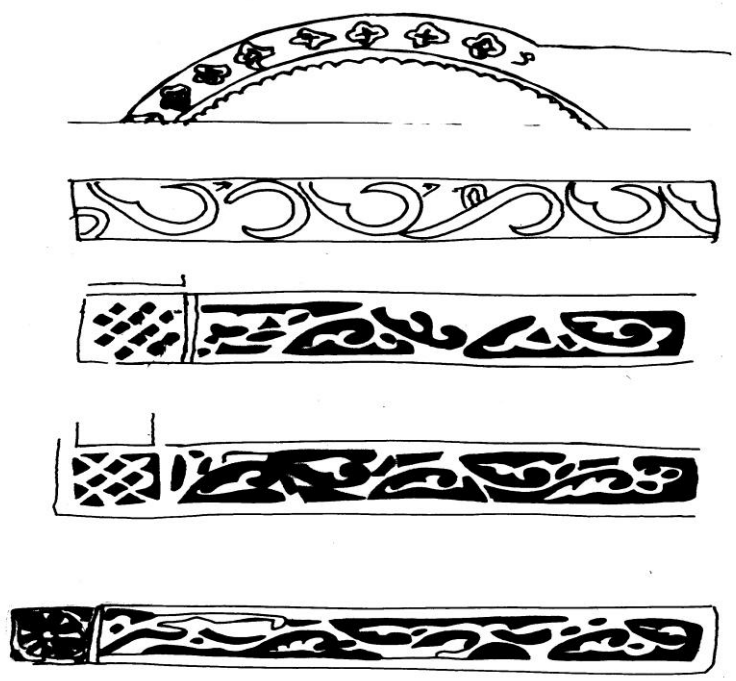
	
1-زخرفة تمثل محرابا مزدوجا زياني- تلمسان	**2-زخرفة على شكل محراب زياني - تلمسان**
	
3- ظهر شاهد عثماني زخرفة نباتية الجزائر	**4- شكل هندسي ثماني الرؤوس وعثماني-تلمسان**

شكل 4: زخارف معمارية زيانية وعثمانية

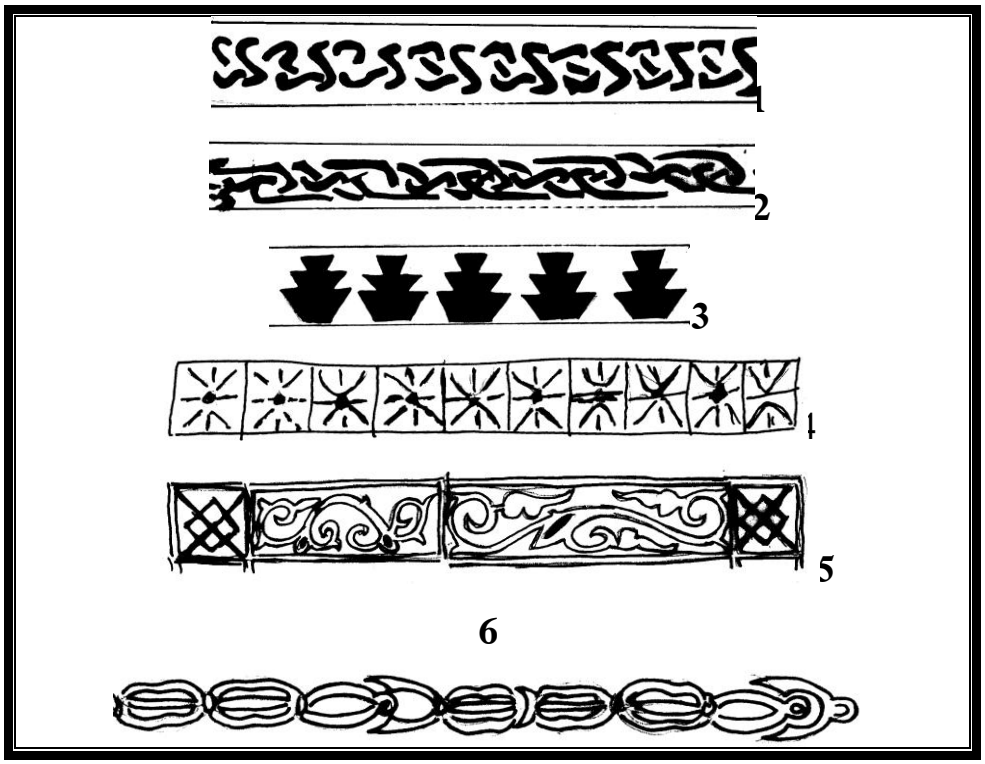
4- <u>الشواهد العثمانية</u>:

إذا كانت الشواهد الزيانية قد نالت الحظ الأوفر من الزخرفة مقارنة بالعهود السابقة، فإن نظيرتها العثمانية قد شهدت هي الأخرى ثورة فنية لم يسبق لها مثيل في المغرب الأوسط من قبل، سواء في صورها وأشكالها المتعددة أو في ما تحمله من الزخارف التي تزين مسطحاتها.

فعلى مستوى شكل الشاهد، فقد عرفت تنوعا مميزا تمثل بصفة خاصة في توظيف الشواهد المربعة والمكتفة والأعمدة المربعة والمثمنة والشكل وتلك التي تشبه السواري ، وذات الشكل القرصي أو الدائري بعضها جاءت بسيطة والبعض الآخر مفصص الحواف (شكل 7)، كما تعددت مادة صناعتها وتباينت بين الحجر والخشب والرخام. يتوج رؤوس الكثير منها زائدة Un Appendice دائرية أو مثلثة أوتشبه مروحة (شكل8)، تحتوي بداخلها وريدة متعددة البتلات. والبعض الآخر يتوجه عمائم (لوحة 2، 3).



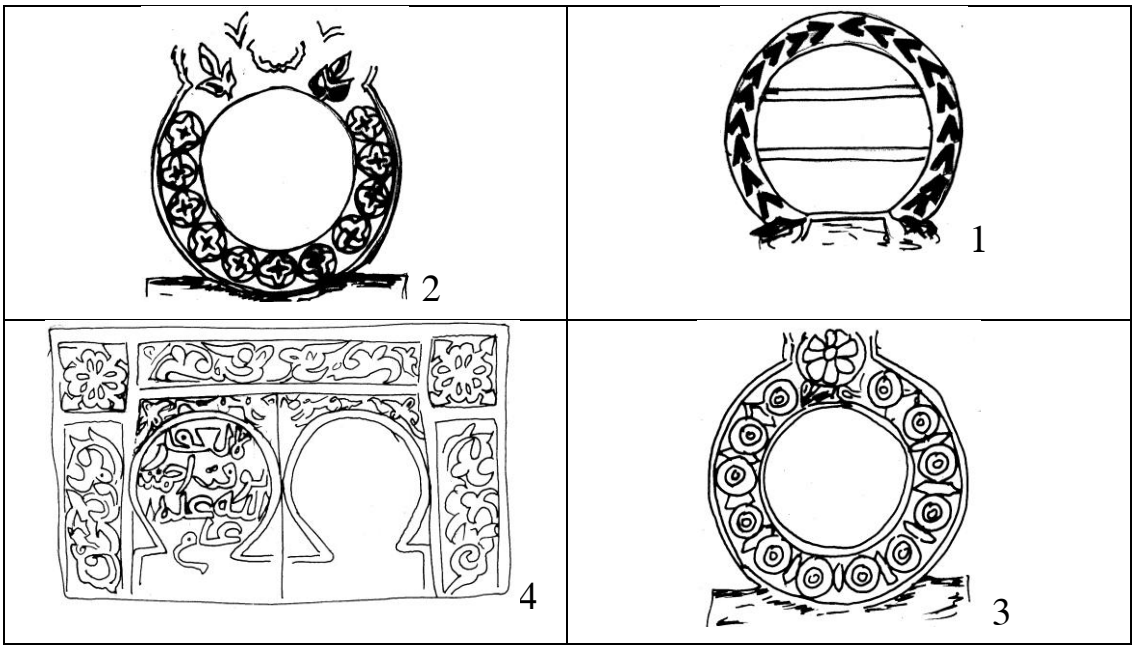
شكل5: أشرطة زخرفية نباتية تؤطر الحقول الكتابية زيانية – تلمسان



شكل6: أشرطة متنوعة الزخارف تؤطر الحقول الكتابية زيانية– تلمسان(ق. 8–6هـ./ 14–15م)

وأمّا في جانبها الزخرفي، فلعل أهم ما يلفت النظر إليه في ذلك العصر هو منظومتها الزخرفية الثرية والمتنوعة بشتى أشكال العناصر والتشكيلات المعقدة، ومن أهمها استعمال أسلوب فن الباروك والروكوكو[1] الذي صار الطراز المفضل لدى الفنان الجزائري في ذلك العصربدون منازع، وخاصة على شواهد الحكام وحاشيتهم من باشوات وأغوات ودايات وبايات وأسرهم ، أما بقية الرعية من عامة الناس فشواهدهم في معظمها في غاية البساطة، باستثناء بعض الأعيان كالعلماء و الأسر الميسورة الحال.

لقد تأثر الفنان العثماني بالفن الغربي الركوكو، وظهر ذلك جليا في الكثير من أعماله الفنية ومنها شواهد القبور التي خصها بعناية خاصة.



شكل7: أشرطة زيانية عثمانية تزين حواف شواهد القبور- تلمسان(ق8-9هـ/14-15م

حيث خصص وجه الشاهد لكتابة النص الشاهدي، وجعل الظهر لإبراز مهاراته وأحاسيسه الفنية المستوحاة من فن الركوكو الأروبي، الذي يتميز بالسلاسة والحركة والحيوية، موظفا مواضيع متنوعة وعناصر زخرفية متعددة مستمدة من الطبيعية ومحيطه وبيئته، لذلك نجد الكثير من هذه العناصر الزخرفة آتية من منطقة الأناضول جلبها العثمانيون معهم إلى الجزائر بعضها نباتي مثل ورقة الأكانتس،زهرة اللالة، وزهرة القرنفل، والياسمين، والورد، والبعض الآخر غير نباتي كالمزهريات، والعناصر المعمارية

1- الباروك هو اصطلاح لفن العمارة والتصوير والموسيقى ومعناه الشكل الغريب المعوج، ظهر لأوّل مرة في روما بإطاليا في أواخر القرن السادس عشر الميلادي، ومن مميزاته الضخامة وكثرة التفاصيل الدقيقة المعقدة، وكثرة الألوان والحركة. وقد تحوّل هذا الفن في القرن الثامن عشر وتطور من الفن الباروكي إلى الروكوكو (Rocail) الذي يتميز بأسلوب أكثر سلاسة من الباروك، ومعناه المحاورة والصدفة، وهو فن ينتمي إلى الزخرفة في العمارة والديكور الداخلي والخارجي وزخرفة الأثاث وفن النحت والتصوير. وقد ظهر هذا الفن في فرانسا في بداية الأمر ثم انتشر في أوروبا وأصقاع أحرى، وهو يعالج المواضيع والأنماط الساكنة ليكسبها الحركة والحيوية.

كالعقود والمحاريب، والعناصر الهندسية، مثل الدائرة والمربع والمثمن،الخ. فنجد مثل هذه العناصر على شواهد القبور العثمانية بمدينة تلمسان تأثرا بالفن التلمساني(شكل7). بينما الأساليب الفنية النباتية وما يعرف بفن عصر النهضة الأروبي فقد استعمل في الجزائر وقسنطينة. وتبعا لذلك، يمكن تصنيف زخرفة الشواهد الجزائرية في العهد العثماني إلى ثلاثة أصناف هي:

1- <u>الزخرفة النباتية</u>: وهي أكثر العناصر المستعملة في تزيين الشواهد العثمانية في مدينتي الجزائر وقسنطينة، حتى أنها تعد من أهم مميزات الفن العثماني، ويعتبر العمل العقائدي أكثر العوامل في فن هذا العصر، حيث وظفت رموز الحياة النباتية لمعاني الرمزية للحياة الصوفية[1]. وقد أجاد الفنان في هذا العصر تمثيل العناصر النباتية بأسلوب واقعي يحاكي الطبيعة أصدق تمثيل في تفاصيلها وجمالها وحركيتها. متأثرا بأسلوب عصر النهضة في أوروبا، الذي استلهم منه هذه المميزات التي لم تكن موجودة في الفنون السابقة التي تتميز بالتجريد وعدم محاكاة الطبيعة. مستعينا في ذلك بما تزخر به بلاد الأناضول والجزائر من نباتات وزهور شتى، أصبحت مصدرا للإلهام، يستمد منه الفنان مواضيعه الزخرفية النباتية[2].

وقد ازدانت شواهد قبور الحكام والأعيان بكتابات وزخارف لم نجدها في كثير من شواهد العامة حيث تميزت بها الخاصة فقط، وتتركز هذه الزخارف بشكل خاص المساحات الخلفية (ظهور) الشواهد و بعض البلاطات الرخامية التي استعملت كغطاء للقبور في بعض المقابر كمقبرة جامع سيدي الكتاني بقسنطينة، ومقبرة صالح باي بنفس المدينة (صورة 2)، ومن هذه العناصر نجد.

أ- السيقان والفروع النباتية: Les Tiges وظف فنانو هذا العهد الساق والفرع النباتي كعنصر زخرفي في زخرفة التخميل (الأرابسك) محاكين في ذلك الطبيعة كما جاءت سواء في طريقة تنفيذ الغصن أو في رسم الورقة والمروحة، وكانت ترسم هذه العناصر في أقرب صورها للطبيعية، وقد تجسّد ذلك الاتّجاه في الكثير من الزخارف، وخاصة في الأشرطة والأطر، وفي ما كان يعرف باستعمالات الفروع النباتية في إطار الطّراز الرّومي في الفن العثماني عموما، وشواهد القبور خصوصا منذ القرن الثاني عشر الهجري (18م). فقد صارت تستعمل في هذه الفترة بأسلوب مخالف نسبيا لما كان عليه في العهود السابقة، حيث صارت تتشكل بأسلوب تموجي أو عبارة عن لفائف وظفت كأرضية تنطلق منها أوراقٌ وثمارٌ وبراعم في تشكيلٍ زخرفيٍّ غاية في الإتقان والتنسيق (شكل 10). غير أنّه لا يختلف في جوهره وأسلوبه عن أسلوب العصور الوسطى في المغرب الأوسط والعالم الإسلامي على وجه العموم. ومع ذلك يحْدُثُ أن نشاهد من حين

1- من هذه الرموز نذكر على سبيل المثال الهلال وزهرة اللالة وشجرة السرو وغيرها.

2- أحمد عيسى احمد،البلاطات الخزفية العثمانية بجامع الصيني بمدينة جرجا من كتاب "دراسات في تاريخ مصر الاقتصادي والاجتماعي في العصر العثماني، أعمال الندوة العلمية التي اقامتها فولبرليت بالقاهرة بين 6-8 ديسمبر 1996، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1996، ص. 91.

لآخر تشكيلا زخرفيا حلزونيا مكونا من فرعين أو ثلاثة فروع، على شكل ضفيرة أو لفة معقدة التشكيل (شكل 10)، تزين الطنافص والمربعات الخزفية بصفة خاصة[1].

ب- المروحة النّخيلية الملساء Les Palmes lisses: لعلّ أبرز ما وظفه الفنان من مراوح في هذا العصر وغيره هو الورقة النخيلية المعروفة بسم (الورقة الرمحية) التي تشبه في شكلها شكل المراوح الحمادية (شكل1-16، وقد شاع استخدامها في مختلف أقطار العالم الإسلامي، لكونها من أهم مكونات هذا التشكيل الزخرفي، ولكن هذا العنصر لم يكن يحظ بنفس الأهمية التي عرفها في الفترات السابقة، ولم يظهر في الشواهد إلا نادرا. وفي مقابل ذلك استعاض فنانو هذا العصر بعنصر آخر، مثلوه بصورة أقرب إلى الطبيعة الا وهو المروحة المسننة الحواف، من فصيلة الورق الغرنوقي أو" إبرة الراعي" (Le géranium)، التي تتيح للفنان الحصول على أشكال غير محددة من الخطوط المنحنية التي تنسجم مع العناصر الأخرى (شكل1-)17، وهي تتيح له التعامل معها بعدة طرق، ولكنها غالبا ما اتخذت شكلا ممدودا كما هو الحال في رؤوس شواهد قسنطينة، ومع ذلك رسمت أحيانا على شكل ثلاثية البتلات، أو على شكل زهرة أو زهيرة مركبة(شكل 1-19، 20) تشبه إلى حد كبير الزهرة الزيانية والحمادية.

ج- الوردة Les Roses: انتشر هذا العنصر جنبا إلى جنب مع الفروع النباتية وأسلوب التوريق العربي، وقد اتخذت هذه الورود اشكالا مختلفة بأساليب تحاكي الطبيعة، وهي نتاج فن الباروك والركوكو ، تزين عادة المزهريات التي تزين المساحات الخلفية للشواهد وبعض البلاطات حيث تنبعث من ألأغصان في شكل باقة ورد، أهمها الوردة الرباعية والخماسية البتلات(لوحة3-3)، وهما الأكثر انتشارا في هذا الصنف، كما استعملت أشكالا أخرى من الورود محورة عبارة عن خطوط تنطلق من مركز واحد شبيهة بالوريدات، وقد استطاع الفنان أن يمثل هذا العنصر أصدق تمثيل محاكيا به الواقع، مستعينا في ذلك بالألوان ليعطي الصورة بعدها الحقيقي الذي يتناسب مع شكلها الفيزيائي ولونها الطبيعي (شكل1-21، 22) .كما استعملت الوردة المتعددة البتلات قد يصل عدد بتلاتها إلى إثني عشر بتلاة او أقل، تشغل الزوائد التي تزين رؤوس الشوهد(شكل 8-4)

د- **المزهريات وباقات الورد Les Vases et Bouquets de roses:** (لوحة2،1) من مظاهر الزخرفة التي تضمنتها شواهد قبور هذا العصر، نجد رسوم لمزهريات بأشكال متنوعة ومتعددة تنبثق من بعضها حزم "باقات"الأزهار والأوراق والمراوح النخيلية، في الوقت الذي لم يحتوي البعض الآخر سوى باقات الورد االتي تتشكل من سيقان متفرعة تنبثق منها فروع رفيعة مورقة وورود متفتحة وأخرى عبارة عن براعم لم تخرج بعد من أكمامها، كل ذلك في شكل باقة ورد (لوحة2،3)) . توحي للمشاهد وكأنها باقة حقيقية نظرا لجمالية المنظر ودقة الصنع، إذ لم يترك الفنان لا شاردة ولا واردة من تفاصيل هذه الورود والأزهار إلا ورسمها بكل تفاصيلها مما أعطاها ذلك المنظر الجميل، وهذا يدل على قدرة الفنان ومهارته الإبداعية

(شكل 1- 23، 24). وقد وجد هذا النوع من المزهريات على شواهد مدينة الجزائر، وبعض اللوحات الرخامية التي وضعت فوق بعض القبور في مقبرة صالح باي ومقبرة سيدي الكتاني بقسنطينة، مما يبين نزعة الفنان إلى ملء الفراغات وعدم ترك المساحات شاغرة من الزخرفة، لإعطاء المشهد بعدا جماليا وزخر فيا، لعل ذلك يكون سببا في تخفيف حزن الزائرين ويسكن آلامهم ويذهب الأسى عنهم. فالزائر إلى المقبرة عوض النواح والبكاء على الميت سينشغل باله جزئيا بالنظر إلى هذه الرسوم الجميلة المتنوعة فتكون سكنا له.

علما أن هذا النوع من الفنون كان قد أدخل في المنظومة الفنية العثمانية في القرن الثامن عشر الميلادي مع الوافد الجديد الآتي من الغرب الأوروبي، المتمثل في طراز الروكوكو الذي انتشر قبل ذلك في تركيا، ثم جيء به إلى الجزائر، وعرف رواجا كبيرا في شواهد قبور البايات والدايات وأصحاب الوظائف العالية والأعيان في الدولة الجزائرية في ذلك العهد.

ذ- زهرة القرنفل Le Girofle: وتعتبر زهرة القرنفل التي يقال أن أصلها من أرخبيل ملوك الشمال باندونيسيا، من أكثر العناصر النباتية التي اهتم بها الفنان العثماني وأولاها أهمية خاصة ضمن التشكيل الزخرفي النباتي في هذا العصر، وقد كان لجمال هذه الزهرة المسننة وشكلها الطبيعي التي زادتها ألألوان المتعددة جمالا أن احتلت مكانة مميزة ضمن الزخرفة العثمانية، ولعل ما زادها أكثر قربا إلى نفوسهم، العدد الكبير والأنواع الكثيرة التي استطاع العثمانيون استنباته في مدينة اسطامبول لوحدها، حتى قيل أن عددها قد فاق المائتي نوع. ويجهل إلى الآن أصل هذه النبتة إن كانت من الصين أم من إيران[1]. لذلك فلا غرابة إذن أن تكون لهذه النبتة تلك المكانة المميزة في نفوس الأتراك عموما والفنانين وسكان مدينة الجزائر خصوصا، وقد وظفت هذه الزهرة كعنصر زخرفي بأشكال مجردة عديدة ومتنوعة، في شكلها ولونها، وهي موجودة على مختلف المواد كالزليج والسجاد والمطرزات والمنحوتات وغير ذلك من المواد التي استعملها الأتراك العثمانيون، مما يعكس خصوصيتها ومكانتها في نفوس هؤلاء، ويبرز مدى التنوع المهارة الفنية التي اكتسبها هؤلاء الفنانون الذين أبدعوا بحق في إبراز مختلف التجليات والأسرار الكامنة في هذه الزهرة البديعة التي أسرت نفوس الفنانين في ذلك وجعلتهم يهيمون بحب هذه الزهرة، ويجسدونها في مختلف أعمالهم بأشكال وأواع بعضها مجرد والبعض الآخر يحاكي الطبيعة بأدف تفاصيلها (شكل 1، 18).

هـ- زهرة اللالة أو التوليب La Tulipe: لا شكّ أنّ زهرة اللالة بالتركية أو "شقائق النعمان" كما يسميها البعض، هي أكثر العناصر الزخرفية توظيفا واستعمالا في العصر العثماني، ومما يحكى عن هذه الزهرة، أنها استجلبت من موطنها الأصلي "هولاندا" في القرن الحادي عشر الهجري (17م) وذلك بإجماع معظم

1- سعاد ماهر، الخزف التركي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسي 1972، ص. 79؛ وأنظر كذلك: C.E.A RCEVENE , op.cit.p.58.

الروايات، وأدخلت إلى تركيا في عهد حكم السلطان محمد الثالث[1] في القرن(12هـ/18م)، وقد خَصَّص هذا السلطان لزارعتها جناحا خاصا في قصره الخاص، حتى نُسِبَ عصره لهذه الزهرة، فسُمِيّ "عصر اللالة"[2]. ومن شدة حب العثمانيين لهذه النبتة، أن أقبلالكثير من الهواة على غرسها في بساتينهم الخاصة وعملوا على تهجينها. وكان الواحد منهم يفتخر بما يمتلكه من أنواع نادرة منها، أو بما أنتجه من أنواع مهجنة جديدة، ونذكر من بين هؤلاء المؤرخ المشهور خوجة سنان، وإبراهيم باشا صهر أحمد الثالث وغيرهما[3].

ولا عجب في أن تحتل زهرة اللالة هذه المكانة المرموقة في نفوس العثمانيين وسلاطينهم، كيف لا، وهي لا تستمد أهميتها هذه من لونها الجميل وشكلها الزخرفي فحسب، وإنما تستمدها كذلك من مدلولها الرمزي الديني الذي منحها لها أياه العثمانيون عموما والصوفيون خصوصا. ومن محاسن الصدف التي أدت إلى هذا الإعجاب، أن اسمها يتركب من نفس الحروف المشكلة للفظ الجلالة "الله"، وحين نقرأها من اليسار إلى اليمين تعطينا كلمة "هلال" وهو رمز الدولة العثمانية والمسلمين عامة، وحسبهم اعتزازا وتقديرا لها أنهم استعملوها في أشكال تشبه شعارهم الهلال وذلك في مسجد السليمانية بأدرنة، نسب لنقاش يعتقد أنّه كان كفيف النظر[4]، وقد نقشت في وضع معكوس لذلك بدت على شكل هلال. ونجدها على مختلف الأعمال الفنية العثمانية في تركيا والجزائر، فقد وظفت على المطرزات والأواني النحاسية باشكال مختلفة ومتنوعة.

وتعدّ الشواهد القبور من بين الصناعات التي زينت بزهرة اللالة، وبصورة خاصة الشواهد الرخامية بمدينة الجزائر وبعض بلاطات قبور قسنطينة، وقد نفذت بأشكال وصور متعددة، وأساليب بعضها مجرد والبعض الآخر قريب من الطبيعة (شكل 19،1)، وكثيرا ما رسمت بجانب أزهار أخرى كالياسمين والرمان وزهرة الحوذان (le Renoncule) وكف السبع، الخ، وأحيانا يتعذر التمييز بين زهرة اللالة المحورة، وبين أزهار أخرى وخاصة مع زهرة القرنفل والخرشف البري، والمزهريات، لكن الغريب في الأمر هو خلو شواهد قبور قسنطينة من هذا العنصر النباتي الهام على الرغم من الثراء الزخرفي الذي تميزت به هذه الشواهد والبلاطات المستعملة فوق القبور.

ز- زهرة الياسمين LA fleure du Jasmin: لقد كانت زهرة الياسمين منذ العصر العثماني وإلى يومنا هذا تجد من التبجيل والتخصيص مكانة مرموقة في نفوس أهل مدينة الجزائر، حيث لا يكاد يوجد بيتا من بيوتات مدينة الجزائر الفحص إلا وتجد فيه هذه الشجرة المميزة ومنظرها الجميل وبرائحتها الطيبة العطرة،

1- C.E .ARCEVENE, **ibid**, P. 58؛ ينظر كذلك سعاد ماهر، المرجع السابق، ص. 78.

2- ARCEVENE, **Ibid**, p. 58؛ سعاد ماهر، نفسه، ص. 78.

3- C.E. ARCEVENE **Ibid**, p. 59

4- Marçais G., L'Architecture Musulmane d'Occident, Paris, Arts et métiers graphiques, 1956, p. 173.

فهذه الخصائص المميزة أهّلتها لأن تكون من العناصر النباتية التي أولاها فنانو مدينة الجزائر في العصر العثماني عناية خاصة وهي، لا تقلّ أهمّية عن العناصر السابقة الذكر، ولا يزال هذا التقليد سائد إلى يومنا هذا عند سكان هذه المدينة، في المساحات الخضراء لبعض أحياء المدينة. ونظرا لأهميتها المعنوية، فقد استعملت في زخرفة مسطحات شواهد القبور تعبيرا عن حبهم وارتباطهم الروحي بها، فضلا عن كونها من العناصر الزخرفية التي أهلتها طبيعتها لأن تكون عنصرا زخرفيا بالنظر لجمالها الحسي من جهة، ولمكانتها المعنوية المتمثلة في رائحة المسك العطرة الزكية من جهة ثانية. ونظرا لذلك لم يكتف الفنان بتجسيد هذه الزهرة على مسطحات بعض شواهد قبور مدينة الجزائر وقسنطينة بل نفذه على مختلف المواد كالمطرزات والأواني النحاسية والخشب...الخ، حيث ظهرت بأشكال متنوعة منها ما هو محور ومنها ما هو قريب من الطبيعة، بعضها رؤوس بتلاتها مستدير والبعض الآخر برؤوس مدببة تشبه إلى حد كبير الأشكال النجمية، كما استعملت كباقات في بعض المزهريات (لوحة 2، 2).

ح- ورقة الأكانتس La Feuille d'Acanthe: من الصعب جدا تحديد بشكل دقيق أصل ورقة الأكانتس، إلاّ أنّ المؤكّد أنّها استعملت في الفنون الإغريقية والبيزنطية قبل الإسلام، وفي العصر الإسلامي استعملت هذه الورقة مبكرا في الفن الأموي بالأندلس بصور وأشكال مختلفة[1].

وفي العصر العثماني انتشرت انتشارا واسعا في جميع الفنون والصناعات بالجزائر نظرا لوجودها في براري مدينة الجزائر منذ القديم وإلى يومنا هذا. لقد استعملت في تزيين مساحات بعض شواهد القبور وخاصة على الخلفية منه (الظهر)، حيث نفذت بأشكال محورة أحيانا، وقريبة من الطبيعة أحينا أخرى، تارة تنبعث من السيقان، وأخرى منفردة، كما تعددت الأوضاع التي رسمها عليها، أحيانا نجدها في وضع تدابري وكأنها تاج عمود تلف بورقتها على وردتين يمينا وشمالا(لوحة 3،3)، وأحيانا أخرى إما في وضع جانبي ذات فصوص كثيرة، وإما في وضع أمامي بأبعاد ثلاثية.

ط- شجرة السرو Le Cyprès: اهتم العثمانيون بشجرة السرو أيما اهتمام، وحظيت بمكانة خاصة في منظومتهم الزخرفية، حيث وجدت مرسومة على مختلف الصناعات، وعلى شواهد القبور، وذلك لأهميتها الدائمة الاخضرار، الطيبة الرائحة، فضلا عن دلالاتها الدينية في نفوس المسلمين العثمانيين خاصة.

ولهذه الشجرة رمزية خاصة في نفوس عدة شعوب قديمة لمعانيها الدينية والجنائزية، فاهتم بها الساسان ثم الإتروسك الذين كانوا يستخدمونها في طقوسهم الدينية على شرف الميت، ومن هذه الطقوس غرس أشجار السرو في ساحة بيت الميت التي تعتبر ميدان الطقوس، كما كانوا يغرسونها أيضا على جادة القبور حيث تجتمع عائلات الأموات في حلقات لأداء طقوس دينية خاصة[2].

1- C. E. ARCEVENE, op.cit., p.59.

2 - La Grand Encyclopédie, Matiére (Cyprés), p.p.708 et ss.

أمّا الفنيقيون فقد كانوا يعتبرونها شجرة "الحياة"، و كانت تخصص لبعض الآلهة عند الإغريق والرّومان[1] كأبولو وهيرمس[2]، وكان الرومان اللاتين يضعونها على رؤوسهم تعبيرا عن حزنهم الشديد على موتاهم[3].

أمّا الأتراك فقد عرفت عندهم باسم سيلفي (Selvi)، وكان لهذه الشجرة مكانة خاصة في نفوسهم أيضا نظرا لأهميتها الدينية، واخضرارها طوال فصول السنة، فهذا اللون يقدسه الأتراك والمسلمون على السواء، ولذلك اعتبرها الأتراك رمز الخلود، فاهتموا بها وغرسوها في مقابرهم، للتبرك بها وتلطيف الروائح الكريهة، بما تطلقه أوراقها من روائح صمغية، إضافة إلى الشكل الرشيق لهذه الشجرة التي تتألق في الأفق تألق المآذن.

وهذا هو مكمن سرّ اهتمام الفنان العثماني بهذه الشجرة، وانطلاقا من مفهومية الخلود أفرط الفنانون في استعمالها كعنصر زخرفي في مجالات مقدسة لديهم مثل الشّواهد والمدارس والمساجد والمحاريب والسجاد والمعادن والميضآت[4]، وفي البلاطات الخزفية[5].

ورغم هذا الاهتمام، فإن شجرة السرو المنفذة على شواهد قبور الجزائر عموما ومدينة الجزائر على وجه الخصوص، لا يتعدّى عددها أصابع اليد الواحدة في بعض شواهد مدينة قسنطينة المؤرخة في القرن الثامن عشر ميلادي. إحداها تزين ظهر أحد شواهد مقبرة صالح باي نفذت بشكل محور، يَحُفُّها أربعة ورود بأغصانها المورقة، اثنان تنطلق من الجذع واثنان من القمة (لوحة 1،3)، وتتميّز برشاقة الجذع المشكل من أجزاء عديدة عبارة عن بتلات ثنائية مركبة بعضها على بعض، تنطلق بجذع غليظ عند القاعدة ثم يأخذ في الضيق صعودا إلى أن ينتهي بقمة سهمية ويحفها رسوم لأهلة (شكل9،)، والثانية محورة هي الأخرى، تزين ظهر عمامة أحد شواهد مدينة قسنطينة، وتتكون من أربعة أشجار متباعدة يفصل بينها أزهار الزنبقة يقدر عددها بستة عشر زهرة (لوحة 2، 1).

---

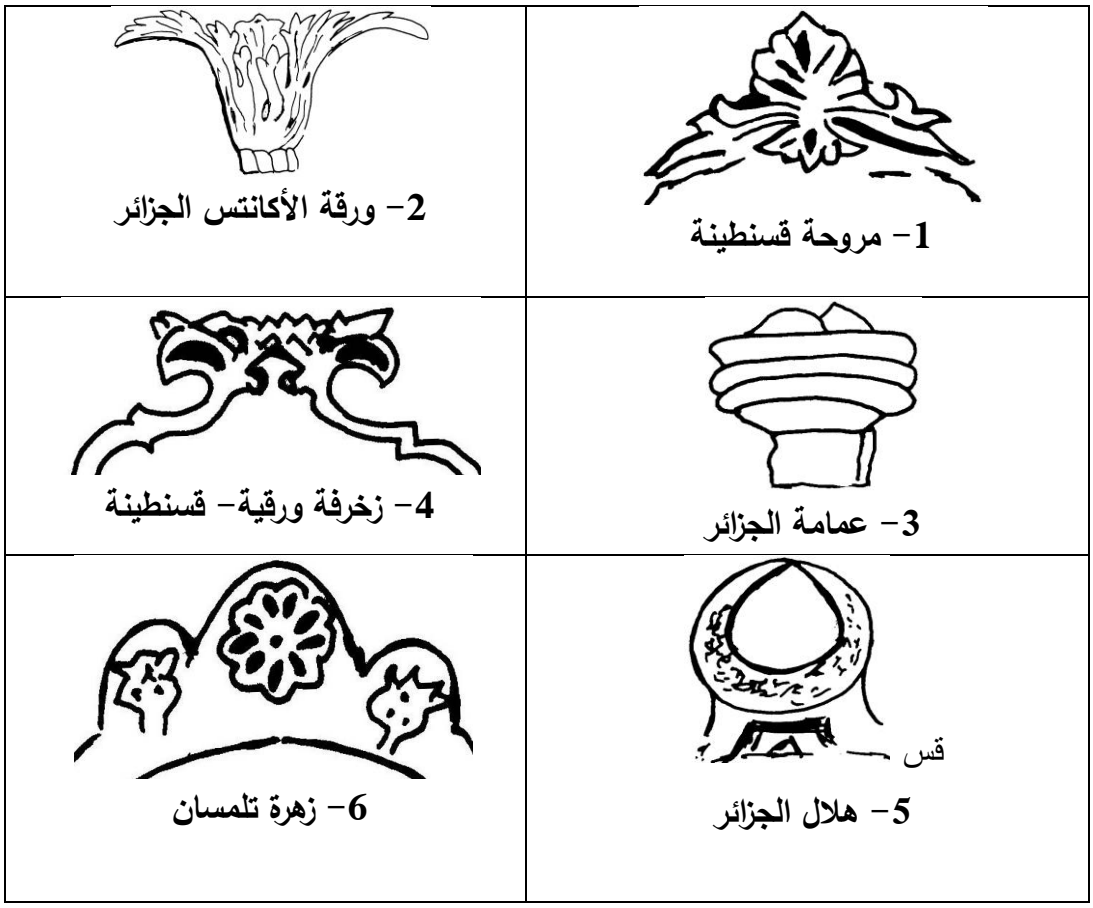
1 – PRIEUR (Jean), Les Symboles Universels, Paris, 1982, p. 86

2 – الإله أبولو (Apollon) هو إله الشمس والفنون والحمال والموسيقى عند اليونان ابن زايوس (Zeus) وليطو (Léto) ،وهو من كبار الآلهة الإغريق ومن أعقد آلهة البانتيون. أما الإله هيرمس (Hermés) فهو أيضا ابن زايوس ومايا،وهو رسول ومترجم الآلهة، راعي التجارة والمسافرين يمثل من طرف اللاتين بميركور؛ ينظر: Dictionnaire Usuel Illustré Flammarion, 1981

3– وجدي (م.ف)، مقال سرو، دائرة معارف القرن العشرين،المجلد الخامس، ط. 3، دار المعرفة، بيروت لبنان، 1981، ص. 115؛ ينظر أيضا: عبد الحق معزوز، شواهد القبور في المغرب الأوسط، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية – الجزائر، ص.ص. 472–473.

4– C.E. Arcevene, **op.ci**t., p. 60

5– عبد العزيز محمود لعرج، العناصر الرمزية في زخارف المنشآت والأدوات الصناعية العثمانية في الجزائر في العهد العثماني، دراسات في آثار الوطن العربي، 12، ص .1290، https://cguaa.journals.ekb.eg/article_37127_



شكل8: زخرفة متنوعة زيانية وعثمانية

ومن مغاز هذه الشجرة أن صورتها الرمزية تذكرنا بالمئذنة التي بدورها تنتهي قمتها برؤوس سهمية، والتي حاول فيها الفنانون ربط الرمزين بعضهما ببعض نظرا لما يجمعهما من تقارب رمزي، وهو ما تجسد نجده على مختلف أعمالهم الفنية، في إجراء يهدف إلى ربط الحياة بالموت والأولى بالآخرة، من خلال ما يحمله كل منهما من مغازي تلتقي في معانيها الروحية والدينية معا.

ي- العناصر المعمارية Les Eléments Architectoniques: وظف الفنان الجزائري في هذا العصر مجموعة من العناصر المعمارية، زين بها الشواهد المربعة والقرصية الشكل، غير أن استعمال هذا النوع من العناصر انحصر في مدينة تلمسان كما أشرنا سابقا، دون غيرها من المدن والحواضر الأخرى، ولعل سبب ذلك راجع إلى أن هذا الأسلوب هو في حقيقة الأمر أسلوب زياني نشأ في تلك المدينة ثم استمر استعماله في الفترة العثمانية،مثلما حصل عند الموحدين في مدينة بجاية، لذلك لم تغيير واضح لطابع الفن التلمساني في هذه الفترة، على الأقل في المراحل الأولى للوجود العثماني في المدينة، حيث حافظ الفنان التلمساني على هذا التقليد لعدم أيضا وجود تأثيرات أخرى قادمة مع الوافد الجديد للمدينة، ولكن مع مرور الوقت أخذ الطابع الزياني المحض يختفي شيئا فشيئا ما اختفى وهذا راجع ربما لأسباب اجتماعية واقتصادية محضة، ذلك أنّه لم يعد بمقدور الناس دفع التكاليف الباهضة لمثل هذه العمل الفنية التي لا ريب أنها كان مكَلِّفا جدا، فتخلى الكثير من المجتمع التلمساني عن الأعمال المكلفة. وقد تمّ العثور على

الكثير من الشواهد التي تعود للعصر العثماني مختلفة الأشكال منها المربعة ومنها القرصية الشكل مفصصة الحواف رسمت عليه عقود مختلفة الأشكال منها العقد البسيط ومنها والمفصصة تعود في معظمها لأشخاص من طبقات اجتماعية مرموقة كعلماء وقضاة وعائلاتهم. وأما عامة الناس فلم يعد باستطاعتهم دفع تكاليف مثل تلك الشواهد، لذلك جاءت معظمها بسيطة جدا سواء في مادة صناعتها أو في شكلها وحتى الخط الذي كتبت به جد بسيط، لم يعد مثل ذلك الخط النسخ الجميل الذي عاهدناه سابقا،مما يدل على التراجع الفني وذلك إنذر بانحطاط حضارة وازدهار فني واجتماعي وثقافي عرفته مدينة تلمسان لفترة طويلة (شكل 7).

ك- الهلال Le Croissant: للهلال مكانة خاصة ضمن المنظومة الزخرفية العثمانية، حيث تفننوا في رسمه تارة بالنقش وأخرى بالرسم أو الطرز على مختلف المواد والعمائر الدينية منها والعسكرية و المدنية. ويرجع استعمال الهلال كعنصر رمزي في حضارات الشعوب القديمة لما قبل الإسلام في حوض البحر المتوسط إلى فترة حكم الفنيقيين، حيث وجد هذا العنصر منقوشا على النصب الجنائزية والشواهد الفنيقية، ثم الرومانية وأخيرا البيزنطية في شمال إفريقيا[1].

أمّا في العصر الإسلامي فقد اختلفت نظرة المسلمين لهذا العنصر اختلافا جذريا عما كانت عليه نظرة الشعوب القديمة، ولم يعد ينظرون إليه من زاوية فلكية فحسب، وإنما صار ينظر إليه على أنه رمزا دينيا وعقائديا لعلاقة الهلال بشعائر المسلمين الدينية كالصوم والحج، حيث به يحدِّد المسلم بداية ونهاية شهر الصوم، وبه يستدل أيضا على ميقات الحج، وهما شعيرتان دينيتان من ركائز الدين الإسلامي الخمس التي بني عليها الإسلام. وقد أشار القرآن الكريم إلى دور الأهلة في حياة المسلمين فقال سبحانه وتعالى في محكم تنزيله:" **يسألونك عن الأهلة قل هي مواقيت للناس والحج وليس البر بأن تأتوا البيوت من ظهورها ولكن البر من اتقى وأتوا البيوت من أبوابها واتقوا الله لعلكم تفلحون**"[2]، من هنا تجلت مكانة الهلال عند المسلمين.

وترجع أولى بدايات اهتمام المسلمين بهذا العنصر إلى القرن الأول الهجري في عهد الأمويين، حينما ضرب عبد الملك بن مروان قطعا نقدية ساسانية عام (75هـ/695م)، وعلى ظهرها رسمٌ للهلال[3]،

1- هذا الرمز نقش داخل المثلث الذي يعلو نصب الإلهة تانيت وبعل آمون وهما آلهة فنيقية ثم استمر استعماله فيما بعد على نصب إله ساتورن في العهد الروماني في شمال إفريقيا، للمزيد عن هذا العنصر ينظر: عبد الحق معزوز، المرجع السابق، ص. ص. 473-477، 2012.

وانظر كذلك: La grande Encyclopédie, Article « **croissant** »p.t.13,p.463-464.

2- الآية 189 من سورة البقرة.

3- Encyclopédie de l'Islam, article « **Hilale** » v.3,Paris 1971pp.392-96.

كما ظهر أيضا في نفس الفترة كعنصر زخرفي على قطعة فسيفسائية في قبة الصخرة (72هـ./691م)، وقد انتقل إليهم عن طريق الساسانيين[1].

وعندما حولت بعض الكنائس المسيحية إلى مساجد استُبْدِل الصليب بالهلال، وهذا دليل قاطع على ورمزية ومدلولية الهلال عند المسلمين منذ القرن الأول الهجري، ويعتبر المسجد الأموي بدمشق من بين العمائر الدينية الأولى التي زينت قبته ومئذنته بالهلال عوض الصليب[2].

ووفي العصر العباسي استعمله هؤلاء كشعار لهم على عمائرهم، وقد أصبح الهلال منذ تلك الفترة يمثل رمزا للانبعاث وشعارا للدين الإسلامي، وكان كثيرا ما يرفق بالنجمة الخماسية، وقد وجد منقوشا على الشواهد المغربية إلى جانب النجمة وكان يرمز بهما إلى الجنة[3].

وفي العهد العثماني اتخذت الدولة العثمانية الهلال شعارا للخلافة، وهناك قصة تروي سبب اتخاذ العثمانيين الهلال رمزا لدولتهم، مفادها أن حربا وقعت بين إيران والعثمانيين، تنبأ المنجمون فيها بهزيمة العثمانيين أمام الفرس بسبب كسوف الشمس بيومين قبل بدء المعركة، إلا أن النصر كان في النهاية الأمر حليف العثمانيين، ومنذ ذلك الحين صار الهلال رمزا للإمبراطورية العثمانية والأقطار التابعة لها[4].

لم يُسْتَثْنَ بلد الجزائر من هذه القاعدة، لذلك وجد الهلال منقوشا على المباني الرسمية وحتى البيوت الخاصة، حيث كان يتصدر مداخلها، وكان يحتضن أحيانا نجمة وأحيانا أخرى زهرة، كما وجد الهلال على قبب المساجد وفي أعلى المآذن والأضرحة، والأواني النحاسية والفضية وعلى الرايات وغيرها.

وتأتي الشواهد ضمن المنتجات الصناعية والفنية التي حظيت هي الأخرى بزخرفة الهلال،وقد حضي هذا العنصر بمكانة مرموقة منذ السلطان سليمان القانوني،فهو إلى جانب رمزيته الدينية يعتبر شعارا سياسيا للدولة، فنجده على المآذن والبنود العثمانية والجزائرية[5] .ومن بين الصناعات التي حضيت هي الأخرى بالهلال نجد شواهد القبور التي حضيت هي الأخرى بزخرفة هذا العنصر، حيث توجت قمم الكثير منها بالهلال، وخاصة الشواهد المربعة والشواهد ذات شكل الإنسان، فكانت مزودة تارة بامتداد يشبه الرقبة وتارة بزائدة متوجة بهلال على شكل دائرة مغلقة، تارة كاملة الطمس وأخرى مخرمة يبدو فيها الهلال واضح المعالم (شكل 9). ووجوده على الشواهد دليل على مدلوله الديني حيث يعبر على هوية الميت من حيث كونه ينتمي إلى الديانة الإسلامية.

1- عبد العزيز محمود لعرج، المرجع السابق، ص. 1291.

2 -Encyclopédie de l'Islam, article «**Hilale**» .p. 93.

3- Moreau J.B., **Les grands symboles méditerranéens dans la poterie Algérienne**, Alger1977, p. 134.

4- للمزيد من التوضيح ينظر: مرزوق (م.ع)، **الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1974، ص. 31.

5- عبد العزيز محمود لعرج المرجع السابق، ص. 1293.

أمّا أسلوب نحته على قمم الشواهد فقد اختلف، تارة يضم بداخله أشكالا نجمية، وأخرى أزهارا على شاكلة هلال العمائر، وثالثة تزينه أزخارف نباتية متناظرة حيث يتوسط قوس الهلال زهرة أو مروحة تنطلق منها الفروع والمراوح يمنة وشمالا.

وخلاصة القول أنّ عنصر الهلال بقدر ما كان يمثل رمزا للدولة أو الخلافة العثمانية، فإن الطابع الزخرفي لا يمكن إسقاطه عن هذا العنصر الفلكي الهام الذي صار فيما بعد شعارا لكل المسلمين، ولا سيما للمنظمات الخيرية التابعة للدول الإسلامية، التي أصبحت تتسمى باسم "الهلال الأحمر" في مقابل الصليب الأحمر التابع للدول المسيحية، منذ 1876م على إثر الحرب التي خاضتها تركيا مع صربيا[1].

ل- العمامة Le Turbon: للعمامة مغزى رمزي رافقت الشوهاد ذات الشكل الإنساني[2] Anthropomorphe في الجزائر إبان الفترة العثمانية وسائر أقطار الخلافة العثمانية (لوحة 2-3). إذ أنها تحمل معاني رمزية مختلفة، لها علاقة بمقام الميت فضلا عن أنها تمثل في غالب الأوقات وظيفة صاحبها من خلال نوع العمامة وطريقة طيها وأسلوب التعمم بها، وما تحمله أيضا من رموز أخرى ذات بعد جمالي في الآن نفسه، فالريشة التي ترسم على العمامة مثلا تدل بلا شك على وظيفة صاحبها الذي لا بد وأن يكون إما خطاطا أوكاتبا أو ناسخا أو عالما أي صاحب القلم، وهكذا فهناك من العمائم ما يحمل وردة، ومنها ما يحمل شجرة الصنوبر أو رمز آخر قد يكون له علاقة بوظيفة الشخص ومكانته الاجتماعية حياته، كأن تُعَرِّفُنا على صاحبها إن كان من أولياء الله الصالحين أو عالما فقيها أو قاضيا أو حاكما أو وزيرا أو أي رتبة أخرى من الرتب الاجتماعية والوظيفية التي تقلدها في حياته، وهي بذلك تعد في بعض لحالات دليلا نستجلي به عن وظيفة صاحبها من دون الرجوع إلى الوثائق التاريخية أو البحث في طيات الكتب لمعرفة ما هي الدلالات التي ترمز إليها هذه العمامة أو ذلك الرمز الذي يزينها.

وخلاصة القول أنّ هذه الشواهد ذات الشكل الإنساني المتوجة بالعمامة ممثلة لرأس الإنسان، قد بدأت في الظهور على شواهد مدينة اسطمبول ابتداء من القرن العاشر الهجري (16م)، وعلى مدى قرنين من الزمن لم تكن هذه العمائم تحمل في أسلوب وطريقة تشكيلها أي رمز أو إشارة إلى الوضع الاجتماعي لصاحبها، فالعدد الذي بقي لا يحمل أي تمييز اجتماعي في شكله، وبالتالي يتعذر نسبه لأي فئة اجتماعية.

ولكن ابتداء من القرن الثاني عشر الهجري(18م)، صارت هذه الشواهد سواء في مدينة اسطمبول أو في الجزائر أو في سائر الأقطار الإسلامية الأخرى التابعة للخلافة العثمانية، توضع عليها عمائم لتمييز وضع الشخص الاجتماعي الذي ينتمي إليه الميت، أو لتحديد الطائفة الاجتماعية التي ينتسب إليها، ومنذ ذلك الوقت أصبح هذا التقليد و هاته الممارسة من الأمور العادية في حياة الكثير من الناس،

---

1 - الموسوعة العربية الموسعة، مقال"**الهلال**"، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ط. 62، القاهرة، 1972، ص. 1899.

2- عن الشكل الإنساني، يراجع عبد الحق معزوز، المرجع السابق، ص. ص. 468-469.

وبفضل تعدد طرق صناعة العمائم صار من الممكن تشخيصها، وأصبح من الأسهل على أي شخص أن يميز ويعرف الطريقة أو الفرقة التي ينتمي إليها هذا الدرويش أو ذاك الموظف. فمنذ ذلك التاريخ أصبح شكل العمامة يحدد ويميز بصورة عامة الاختلاف بين مختلف المجموعات الاجتماعية والمهنية[1].

وتجدر الإشارة إلى أن وضع العمامة فوق قبر الميت عادة قديمة تعود إلى العصر السلجوقي في بلاد الأناضول، حيث إذا توفى شخص يدفن ثمّ يوضع فوق قبره عمامته تنصب فوق عمود،بعد ما كان القب ر يستدل عليه بالحجر قبل الإسلام وبعده.

الخاتمة:

من خلا ل العرض الذي تقدم، نستنتج أن صناعة شواهد القبور في بداية ظهورها في الجزائر عام 126هـ.، لم تكن تزين بل كانت خالية تماما من أي مظهر زخرفي. وبعد عودت هده الصناعة في أواخر القرن الخامس الهجري (488هـ.) وهذا بعد اختفائها لمدة دامت أكثر من ثلاثة قرون، ظهرت بهيئة جديدة في شكلها الموشوري، وفي نمط كتابتها الكوفية، وفي ما أضيف إليها من عناصر زخرفية محتشمة تفتقر إلى المهارة الفنية خلافا لنمط الكتابة، ربما يعود سبب ذلك لعزوف المغاربة على كل ما يرمز إلى الترف، والاكتفاء بما هو ضروري تماشيا مع مبادئ الشريعة الإسلامية في هذا الباب، لذلك اعتنى الفنان بالكتابة وأهمل الزخرفة. زيادة على ما عرف عن أهل المغرب من أنهم محافظون خلافا لأهل المشرق.

ومع حلول القرن السادس الهجري، شهدنا ثورة فنية لم يسبق لها مثيل، حيث غدت الشواهد خاصة شواهد بجاية في العصر الحمادي نستطيع القول ميدانا لإبراز مواهبهم الفنية وفضاء للإبداع الفني حتى أصبح من الصعب جدا في نهاية منتصف القرن السادس الهجري، الفصل بين الزخرفة والكتابة من شدة التآلف والتلاحم بين الحروف والأرابيسك. وأصبحنا نشاهد في نهاية العصر الحمادي جملة من العناصر الزخرفية توظف في تزيين الشواهد موزعة بين الحرف العربي والزخرفة النباتية والهندسية والأشرطة المجدولة والمهشرة. كل ذلك في تناغم وانسجام تبرز النضج الفني الذي وصل إليه الفن الشاهدي في هذا العصر.

واستمرّ الحال على نفس المنوال في العصر الموحدي والحفصي في شواهد بجاية تحت تأثيرات المدرسة الحمادية، مع الاختلاف في نمط الخط الذي تحول إلى الخط اللين عوظ الكوفي.

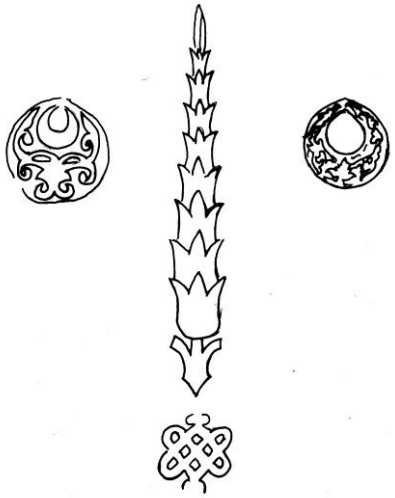
وفي العصر الزياني ظهرت عناصر أخرى، زيادة على فن الأرابيسك، مثل الدائرة والقوس والمثمنات والأزهار المتعددة البتلات إلا أن أهم ما انفردت به هذا العنصر هو العنصر المعماري المتمثل في شكل المداخل أو المحاريب الذي يضم بين حنباته النص الشاهدي وتحفه أشرطة زخرفية نباتية وهندسية.

ومع مجيء العثمانيين إلى الجزائر دخلت أشكالا وعناصر جديدة في تشكيلة الفن الشاهدي، تمثلت بصورة خاصة في ظهور أشكال قرصية وأخرى إنسانية لم تكن معروفة من قبل، كما ظهرت عناصر

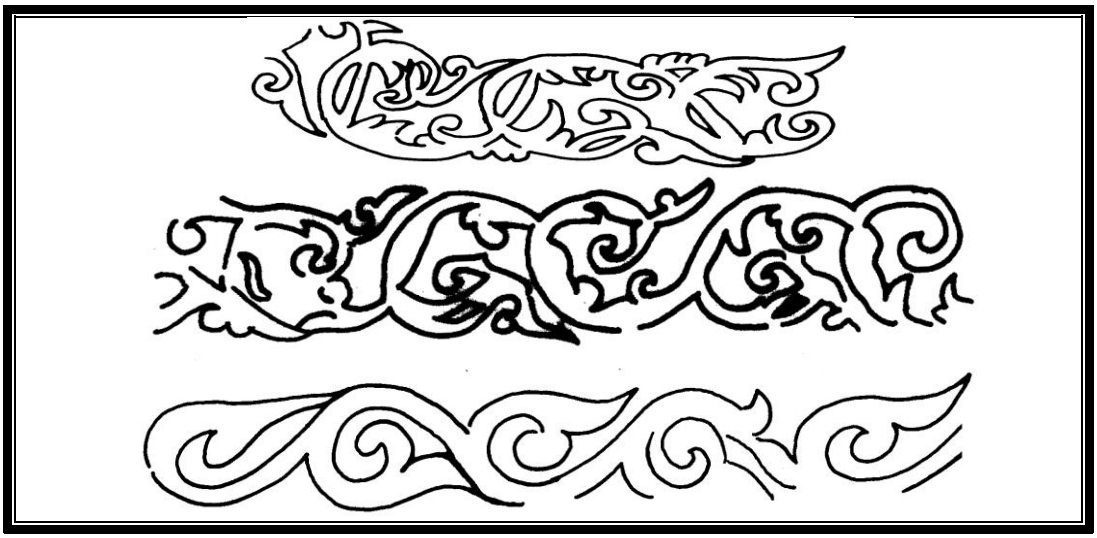
1- للمزيد ينظر: Encyclopédie de L'Islam (N.E), T.VI, matière **makbara**, p.122-123.

زخرفية جديدة قوامها باقات من الورود، وأشجار الصنوبر والهلال لهما دلالات رمزية الخضرة إلى الجنة والهلال رمز الإسلام وهو يستدل به الناس على الأيام والحج، الخ. كما جاء هذا العصر بأساليب جديدة في الفن الزخرفي عرف بفن الباروك وفن الركوكو، عرفته إيطاليا وفرنسا في عصر النهضة. ويتميز بالواقعية والحركية وكثرة المواضيع وتشابك العناصر بمختلف أشكالها وتعقيداتها، ممّا أضفى عليه نوعا من التجديد والتحديث، واكسبه أبهة واقعيته وديناميكيته.

وهكذا يتجلّى من خلال هذا العرض، أنّ الفن الشاهدي بدأ بسيطا مع أول ظهور صناعة الشواهد في الجزائر، ثمّ أخذ يرتقي ويزداد تطورا من عصر إلى عصر ومن مرحلة إلى أخرى، وصولا به إلى قمّة النّضج في العصر الحمادي، ثمّ مجددا ومطوّرا في العصور الأخرى، طبعا مع احتفاظ كلّ عصر بطابعه ونمطه الذي يتميّز به عن غيره.



شكل 9: رسم محور لشجرة السرو يحيط بها هلالان وزهرة البرمقلي



شكل 10: أشرطة زخرفية نباتية من العصر العثماني

- عمامة تزينها شجر السرو وتخللها زهرة النبقة-قسنطينة

شاهد قبر عثماني مكتف-الجزائر

- شاهد قبر قرصي عثماني تلمسان

لوحة2: رؤوس شواهد عثمانية – قسنطينة تلمسان

1-شجرة السرو محورة تنطلق منها اربعة ورود-الجزائر

2-ظهر عمامة عثمانية يتوسطها مثلث-قسنطينة

3-وردتان ضمن تشكيلة زخرفية نباتية-الجزائر

4-شجرة السرو / 5- شاهد معمم بعمامة

لوحة 3: شواهد قبور عثمانية -قسنطينة

البيبليوغرافيا:

1- المراجع باللّغة العربية:

- **القرآن الكريم.**
- أحمد عيسى أحمد، **البلاطات الخزفية العثمانية بجامع الصيني بمدينة جرجا** من كتاب "دراسات في تاريخ مصر الاقتصادي والاجتماعي في العصر العثماني، أعمال الندوة العلمية التي اقامتها فولبرليت بالقاهرة بين 6-8 ديسمبر 1996، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1996.
- أحمد فكري، مساجد القاهرة ومدارسها، ج. 1، دار المعارف بمصر، 1965.
- حمزة حمود حمزة،، مجلة المتحف العربي، العدد 3، 1988.
- الزاهري زهير، **من أقدم الآثار الاسلامية في الجزائر**، مجلة التاريخ، المركز الوطني للدراسات الوطنية، العدد 13، الجزائر، 1982.
- سعاد ماهر، **الخزف التركي**، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية، 1972.
- لعرج عبد العزيز، **العناصر الرمزية في زخارف المنشآت والأدوات الصناعية العثمانية في الجزائر في العهد العثماني**، دراسات في آثار الوطن العربي 12، https://cguaa.journals.ekb.eg/article_37127
- مرزوق محمد عبد العزيز، **الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1974.
- معزوز عبد الحق، **الكتابات الكوفية في الجزائر بين القرنين الثاني والثامن الهجريين** (8-14م)، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية –الجزائر، 2000.
- معزوز عبد الحق، **جامع الكتابات الأثرية العربية بالجزائر-كتابات الشرق الجزائري**، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية – الجزائر.
- معزوز عبد الحق، **شواهد القبور في المغرب الأوسط بين القرنين (2-13هـ/8-19م)**، منشورات وزارة الشؤون الدينية والأوقاف، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية- الجزائر، 2011.
- معزوز عبد الحق، **مظاهر التطور في الكتابات الكوفية على النقائش في الجزائر**، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية- الجزائر، 2003.
- **(م. ف)، مقال سرو**، دائرة معارف القرن العشرين، المجلد الخامس، ط. 3، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1981.
- **الموسوعة العربية، مقال "الهلال"**، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ط. 62، القاهرة، 1972.

2- المراجع باللغة الأجنبية:

- Arcevan C.E., **lart décoratif Turc**, Istanbul.
- BOURILLY J., et LAOUST E., **Les Stels funéraires marocaines, publication collection hesperis**, (archive Berberes et bulletin de l'institut des hautes études marocaines), N° 3, 1927.
- Dictionnaire Usuel Illustré Flammarion, 1981.
- Encyclopédie de l'Islam, article **«Hilale**» v.3, Paris, 1971.
- La Grand Encyclopédie, Matiére (Cyprés).
- Marçais G., **L'Architecture Musulmane d'Occident**, Paris, Arts et métiers graphiques, 1956.
- Moreau J. B., **Les grands symboles méditerranéens dans la poterie Algérienne**, Alger, 1977.
- PRIEUR (Jean), **Les Symboles Universels**, Paris, 1982.
- http://fatwa.islamweb.net/fatwa/index.php?page=showfatwa&Option=FatwaId&Id=142709 يوم 2017/01/04، الساعة 21.
- http://www.ferkous.com/home/?q=fatwa-641#_ftnref_641. يوم 2017/01/04، الساعة 21.
- http://www.awqaf.gov.ae/Fatwa.aspx?SectionID=9&RefID=3573. يوم 2016/01/04، الساعة 22