الجمالية الفنية في مفردات العمارة الإسلامية

د. عفيف البهنسي (*)

ما زال الحديث عن الجمالية مرتبطا بالفكر الفلسفي، على الرغم من اتجاه الحداثة Modernity، التي تحاول الانقطاع عن جميع الجذور الفكرية والحضارية، والخضوع فقط إلى مستحدثات العصر الحديث وتحولاته الانفجارية، حتى أصبح من الصعب اليوم استعادة قراءة منطلقات الجمالية في الفن الغربي الحديث[1].

وإذا ما تخلف مفهوم الجمالية الذي عرضه «كانط»، عن تبرير الفن الحديث، واكتفى بتبرير الفن التقليدي في الغرب، فإن «أدورنو»[2]، وجد صعوبة واضحة في توضيح جمالية الفن الحديث، الذي اعتمد على الفن بذاته، كما أوضح دوشان Duchamps في أعماله منذ بداية القرن العشرين، أو اعتمد على السديمية في إنتاج فن تجريدي، قيل إنه يعبر عن المطلق، أو عن الجليل، كما يقول «هيجل»[3]، أو عن الفاجعية والعدمية، كما أوضح «نيتشه».

ومن الواضح أن انهيار الجمالية التقليدية في الغرب إنما تم بسبب طغيان التقنيات على وسائل الحياة، حيث أصبحت معيارا للتقدم والحضارة، مما دفع هيجل إلى قرع جرس الإنذار، داعيا إلى العودة إلى الجذور، وتتمثل هذه العودة في اعتماد الطبيعة مصدرا للجميل الكامل، الذي يحقق عضويا ارتياحا تذوقيا وحكما حدسيا.

ولكن الركون إلى جمال الطبيعة، واستنساخها لتحقيق عمل فني خارج حدود الذات يعنيان القضاء على الصفة الأساسية للفن، من حيث هو مكون ذاتي لجمالية محضة تلخص بهاء الطبيعة، حاملة صيغة إعادة الخلق والإبداع.

وقديما عرَّف أبو حيان التوحيدي الصناعة الفنية على أنها اقتفاء صور الطبيعة بفعل النفس [4].

(*) أستاذ تاريخ الفن والعمارة - كلية الفنون الجميلة - كلية العمارة - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة دمشق، الجمهورية العربية السورية.

وإذا كان الفن في الغرب قد التزم خلال قرون طويلة الخضوع إلى الطبيعة والواقع بنسخها، ومعياره الإتقان والمهارة، فإن المصور المسلم سواء أكان مرقنا أم منمنما، قد أمد المخطوطات بصور ترمز إلى الطبيعة والواقع، من دون أن تنسخها نسخا، وكان بذلك أمينا على مفهوم الجمالية الفنية من أنها «تصور ذاتي لأقانيم الوجود».

ومع اعتراف المصور المسلم بأهمية «الأشياء بذاتها»، بكونها حاملة لنسبية جمالية بطبيعتها، عمد غالبا إلى رفع الأشياء إلى مستوى الجمالية المطلقة، عن طريق إضافة رسوم مجردة، لا ينفصل حبلها السري عن الطبيعة.

وهكذا انتقل التصوير الإسلامي من مرحلة الصناعة الفنية إلى مرحلة الإبداع، عندما تجاوزت الذات حدود الموضوع، فتحققت «التعددية» التي يتسم بها التصوير الإسلامي والعربي.

على أن هذه التعددية لم تلغ «الوحدة» التي دعمها الفكر الإسلامي التوحيدي، فجميع الأعمال التصويرية، سواء أكانت تمثيلية، كما في المنمنمات Miniature عند «بهزاد»، أم كانت مرقنات Enliminure، كما عند «الواسطي»، أم كانت تجريدية كالرقش العربي Arabesque النباتي، أو الهندسي، أم كانت كتابية استفادت من أساليب الخط العربي، هذه الأعمال لا تخرج أبدا عن مفهوم الوحدانية، سواء في التعبير عن المطلق، أو في التعبير المجازي المحوّر عن الواقع والنسبي.

وهذه العلاقة الحميمية بين النص التشكيلي والفكر التوحيدي، كانت دائما، وعبر مراحل تاريخ التصوير الإسلامي، أساس التعريف بالجمالية الإسلامية. صحيح أن الصور الإيضاحية التي زينت المخطوطات، مثل مخطوط مقامات الحريري، أو مخطوط كتاب الأغاني، أو المخطوطات الفارسية ذكر أهمها ايتنهاوسن [٥]، كانت مجرد وريقات انتشرت بين صفحات المخطوط، فإنها لم تكن في نظر علماء الجمال ومؤرخي الفن، أقل قيمة فنية من اللوحات المستقلة التي انتشرت منذ عصر النهضة. بل لقد رفعت هذه الصور الإيضاحية صفة المخطوطات، من موقعها كحاضن لمضمون فكري أو قصصي أو شعري، إلى حاضن لآيات فنية ما زالت أنموذجا عاليا لدراسة الفن التصويري الإسلامي.

ولم تكن المخطوطات وحدها حاضنا لآيات التصوير، بل كانت العمارة المجال الأرحب لاستيعاب آيات التصوير على اختلاف أشكالها، وتمتاز عن الترقين في أمرين: **أولا**، إنها لا تحمل الصفة الإيضاحية، أي لا تنتمي إلى الكتاب المخطوط، بل أصبحت في العمارة عاملا عضويا لتحويل العمارة، من مجرد بناء فراغي إلى كتلة فنية اندمجت فيها الصيغ التشكيلية.

وهكذا، بدت جميع عناصر العمارة الإسلامية، مفردات جمالية مؤلفة من حامل معماري، ومن تشكيل تصويري.

ثانيا، إن الحامل في الفن المعماري، لم يكن مسطحا حياديا، كما كان على الورقة المصورة والقابعة بين طيات الكتاب، بل أصبح في العمارة مهيكلا حسب الوظائف المختلفة، كما في المحراب والمنبر والمئذنة والأبواب والأحواض والكتيبات، هذه المفردات التي تؤسس جمالية العمارة الإسلامية.

لقد وجد المعمار في الرقش العربي فرصة واسعة لتجميل مفرداته المعمارية، حتى أصبحت الزخارف من خصائص العمارة الإسلامية الأساسية.

ويبدو الرقش على شكلين: الرقش الهندسي، وهو تعبير عن جوهر الأشياء التي تتضافر جابذة نابذة لتكوين شبكة تستوعب فراغاتها عناصر زخرفية دقيقة، وغالبا ما تبدأ الشبكة من نقطة مركزية، هي قطب شكل هندسي، مثلث أو مربع، لا يلبث بتضاعفه أن يشكل نجمة تمتد أطرافها عبر الشبكة العنكبوتية، ولهذه الفراغات الهندسية دلالات صوفية، حتى أن النجمة، سواء أكانت سداسية أم ثمانية، تعبر عن «الكون» أو عن «القوة المطلقة» التي تخلق الكون، ولقد أشار الصوفي ابن عربي، وإخوان الصفا إلى هذه الدلالات.

وشواهد هذا الرقش الهندسي غالبا ما تكون خشبية بارزة أو خزفية ملونة.

أما الرقش النباتي، فهو تأويل لأوراق النباتات، ولذلك أطلق عليه «التوريق»، نراه منتشرا بخاصة على واجهات الأبنية الإيرانية في أصفهان وتبريز وكاشان، معبرا عن التبتل والإلحاح لتقوى الله.

وإلى جانب الرقش العربي، بنوعيه الهندسي والنباتي، نرى أحيانا تشكيلات تصويرية واقعية على ألواح خزفية، كما في مسجد شيراز. أو نرى تشكيلات من الخطوط الكتابية الشطرنجية في مدفن الشيخ صفي الدين في أردبيل، أو خطوطا كوفية على عنق قبة مدفن شاهي زنده في سمرقند. أو خطوطا موزونة، كالخط الكوفي، أو كالخط الثلث الذي يحمل آيات قرآنية، توزعت خارج وداخل المباني حجرية بارزة، أو على شكل ألواح خزفية ملونة، كما في الأبنية الفارسية والعثمانية.

وهذه العناصر الرقشية أو الخطية تؤلف تشكيلات جمالية مجردة، اختص بها الفن الإسلامي مبتعدا عن التشكيلات التمثيلية، خشية الانزلاق إلى مسألة المقدرة على الخلق، وهي صفة أساسية خاصة من صفات الله تعالى، وفي الحديث الشريف «إن أشد الناس عذابا عند الله يوم القيامة الذين يشبهون بخلق الله» أورده البخاري، ج٤، ص٣.

وتلتحم جمالية العمارة مع جمالية التصوير في الفن الإسلامي، ويجب الاعتراف أن التصوير كان وسيلة أساسية في تكوين العمارة الإسلامية، يشهد على ذلك التصوير في العمائر الأولى، في قبة الصخرة، والجامع الأموي، وقصر الحير، وقصر المفجر، والمشتى، وقصر الحمراء، وامتد هذا التأثير المباشر إلى أبنية العصور اللاحقة، العصر العباسي مما

نراه في سامراء، والعصر الفاطمي في مصر، وعصر المرابطين والموحدين في المغرب، ثم العصر المملوكي والعثماني، وما زال مسجد مدرسة السلطان حسن المملوكي في القاهرة (١٣٦٣)، ومسجد السليمانية العثماني في اسطنبول للمعمار سنان (١٥٥٧) مثالين على أثر التشكيل الفني في تأسيس العمارة، وتحديد هويتها وأسلوبها.

وإذا كانت الجمالية التشكيلية تعتمد على المنظور الروحاني في التصوير التمثيلي، أو تعتمد على التجريد وإملاء الفراغ في الرقش العربي، فإن الجمالية المعمارية تقوم في العمارة الدينية والعمارة المدنية على قواعد المقياس الإنساني، أي تبقى العمارة خادمة لحاجات الإنسان وظروفه ومتطلباته الاجتماعية، أو ملبية لضرورات التكيّف مع المناخ والبيئة الاجتماعية.

وإلى جانب المقياس الإنساني الذي فرض نفسه على جمالية العمارة، كان الإبداع خاصية أساسية في العمارة الإسلامية، تمثلت في تعدد الأساليب بين المشرق والمغرب الإسلامي، وبين عصر وآخر من العصور التي تعاقبت على الأرض التي دانت شعوبها بالإسلام.

لقد توزعت الجمالية التشكيلية على جميع مفردات العمارة الإسلامية، وأولى العمائر التي حفلت مفرداتها بالجماليات التشكيلية هي مسجد الرسول في المدينة المنورة، إذ حفل منذ البداية بوجود منبر بسيط ومحراب باتجاه القبلة، ولم تكن هذه المفردات الوظيفية الأولى مقرونة بجمالية معمارية أو تشكيلية، ولكنها لم تلبث بعد توسيع المسجد، أن أصبحت مجالا لاستيعاب عناصر جمالية تصورها سوفاجية Sauvaget في كتابه عن هذا المسجد [٦].

بيد أن تقاليد الفن التي كانت سائدة في جميع المناطق قبل الفتح الإسلامي، من الهند إلى الأندلس، استمرت مع متابعة السكان تلبية الفاتح الإسلامي الجديد في إعمار بلادهم، مما طبع العمائر الأولى، في مرحلة الانتقال، بطابع الفن الساساني أو الفن البيزنطي.

ولعل جامع قرطبة الكبير يوضح هذا التأثير الفني المحلي في القسم الأول، الذي أنشأه عبدالرحمن الداخل (٧٨٦)، ولكن هذا التأثير لم يلبث أن تضاءل في القسم الذي أنشأه عبدالرحمن الأوسط (٨٤٨). وفي القسم الثالث الذي أنشئ في عهد الحكم الثاني (٩٦٥)، وفي القسم الرابع الذي أنشئ في عهد الحاجب المنصور (٩٩٢)، نرى بوضوح ظهور جمالية فنية تستمد أسسها من الفكر الإسلامي، وليس من تقاليد العمارة الإسبانية التي كانت قائمة في ذلك العصر.

وهكذا برزت بوضوح مفردات معمارية ذات خصائص جمالية،كانت الأساس في إبداع فن إسلامي محض، مستقل عن أي تأثير سابق، ومتنوع بحسب اختلاف الحواضر والعصور.

وإذا كان مسجد الرسول في المدينة قد حدد الأنموذج المعماري Archétype لبناء المساجد اللاحقة، فإن تقدم الحضارة الإسلامية بسرعة لا مثيل لها، تمثل في ضخامة العمائر، بوصفها رمزا لنظام الحكم الجديد، القائم على مبادئ الدين الإسلامي، وبوصفها صورة الجمالية الناشئة.

وكان مسجد قبة الصخرة أروع نموذج متكامل لعمارة اجتمعت فيها الجمالية المعمارية، التي تحدث عنها بوركارت [٧]، والجمالية التشكيلية التي توسع في توصيفها كريزويل Creswell في كتابه الكبير [٨].

والعمارة الإسلامية كغيرها من العمارات مؤلفة من مجموعة غير محدودة من المفردات، التي كانت مهاد التشكيل الفني، كما كانت أنموذجا لجمالية العمارة، سواء كانت هذه العمارة دينية أو دنيوية، مع الإشارة إلى اختلاف نوعية هذه المفردات بينهما.

العمارة الدينية

وأهمها المساجد، مؤلفة من حرم مغطى يحتوي على المنبر والمحراب والسدة أحيانا، ومن فناء سماوي يسمى الصحن، مزود ببرك مائية للوضوء، وقد يحاط بأروقة. وتنفتح من الحرم والصحن أبواب، كما ترتفع فوق الحرم غالبا قبة، وتنهض المئذنة أو المآذن في أطراف المسجد.

كان على المعمار أن يفسح في المسجد، وخصوصا في الحرم، المجال لتغطية السقوف والجدران بألواح تشكيلية فسيفسائية، كما في قبة الصخرة والمسجد الكبير في دمشق. أو تصويرية ملونة، كما في سقف الجامع الكبير في صنعاء، الذي أنشئ بأمر الرسول منذ العام الهجري السادس.

ولكن الجمالية التشكيلية لم تسعف جدران وسقوف المسجد فقط، بل انتشرت في المفردات الأخرى، وخصوصا المحاريب والمنابر [٩].

وأقدم «محراب» بسيط في تكوينه المعماري، غزير في تشكيلاته الفنية، كان محراب قبة الصخرة (٦٩١)، المؤلفة عناصره من شبه عمودين يحملان قوسا مؤطرا، ولقد تحدث عن هذا المحراب فريد الشافعي [١٠]، وحسب دراسته يراه أول محراب إسلامي.

ثم تنوعت عناصر الجمالية التشكيلية في المحاريب، فنراها في جامع الحلوية بحلب خشبية، كمحراب المسجد الأقصى، ذات رقش هندسي، ثم نراها حجرية مفرغة في محراب جامع قرطبة (٨٣٦)، كما نراها حجرية غزيرة متشابكة وملونة في مسجد السلطان مؤيد (١٤٢٠) في القاهرة، ولكننا في سوسة (٨٥١)، نرى المحراب مقتصرا على جماليته المعمارية، مجردا من الجمالية التشكيلية.

وتبقى الجمالية الفنية في محراب جامع قرطبة أكثر غزارة وتنوعا، تغطي جدران هذا المحراب الأضخم في عالم المساجد.

وتبدو العناصر التشكيلية غزيرة جدا، على الرغم من بساطة تكوينها المعماري، في محاريب مسجد الجمعة في أصفهان (١٣١٠)، أو في مسجد مولاي إدريس في فاس (١٤٣٧)، أو في محراب مسجد قم في إيران (ق١٤)، مع اختلاف كبير في مادة هذه التشكيلات التي تكونت في محراب قم، مؤلفة من بلاطات مسبقة الصنع من الخزف القاشاني الملون.

كانت جميع التشكيلات الفنية مؤلفة من عناصر هندسية أو نباتية توريقية متنوعة جدا، ولكن عنصر التشكيل الكتابي المؤلف من آيات قرآنية مرسومة بأحد الخطوط العربية ليس شائعا في جميع المحاريب.

وبعد المحراب يأتي المنبر من أبرز المفردات المعمارية في المساجد، وهو مجموعة درجات محددة بحاجزين جانبيين، وتصل هذه الدرجات إلى مقعد الخطيب، حيث تعلو فوقه قبة أو واقية، وندخل إلى المنبر من خلال باب مؤطر.

وجميع أجزاء المنبر تصبح مهادا للعناصر التشكيلية ذات الأشكال الهندسية النجمية المتشابكة، ولعل منبر جامع القيروان (ق٩)، هو أكثر المنابر غزارة بالعناصر التشكيلية المتنوعة، من مخرمات أو تشبيكات، أو رقش مفرغ هندسي أو نباتي.

على أن أروع العناصر النجمية المزخرفة نراه في منبر أولو جامعي في إزمير (ق١٤)، أو في منبر جامع الكتبية في مراكش (١١٣٠).

ويجب أن نقف طويلا أمام جمالية المآذن المعمارية، فحيث نراها على شكل صوامع مجردة، تصبح في مآذن حسان في الرباط (١١٩٦)، والكتبية في مراكش، ومئذنة إشبيلية (١١٩٨)، سطوحا ضخمة تشغلها عناصر جمالية بارزة، مؤلفة من أقواس ومشبكات مقرنصة، وانتقلت هذه التشكيلات الجمالية إلى المشرق، لكي تظهر على المآذن الأسطوانية وليس المضلعة، كما في مئذنة قطب منار في دلهي (١٢٢٠)، التي ترتفع عاليا محاكية شجرة النخيل، وفي مئذنة الجم في أفغانستان (١٢٠٣)، ومنارة كاليان في بخارى (١١٢٧).

وفي العصر الفاطمي يظهر طراز خاص للمآذن، مؤلف من عدة طبقات مضلعة، تعلوها ذروة بيضوية حجرية فوقها جامور نحاسي. وتبدو الجمالية المعمارية في ذروتها في مآذن الجامع الأزهر، التي تماهت مع الجمالية التشكيلية، حيث تبدو في العناصر الرقشية التي غطت جميع سطوح المئذنة.

وينتقل هذا الأسلوب في عمارة المآذن إلى العصر المملوكي في القاهرة ودمشق، حيث نرى مئذنة الجامع الأموي، التي أنشئت في عهد السلطان قايتباي في نهاية القرن الخامس عشر، وقد جمعت روعة الجماليتين، المعمارية والتشكيلية. وتبدو هذه الازدواجية الجمالية أكثر وضوحا في مئذنتي مدفن قايتباي في القاهرة (١٤٧٢)، ومئذنة مدفن السلطان إينال (١٤٥٦) في القاهرة أيضا.

على أن الصوامع الأولى كانت عارية من الجمالية التشكيلية، كما في مئذنة جامع القيروان (٨٣٦)، والمآذن اللولبية، كمئذنة جامع سامراء الملوية (٨٥٢)، ومئذنة أبي دلف في سامراء أيضا (٨٦١)، ومئذنة جامع ابن طولون في القاهرة (٨٧٩م)، والمآذن الرمحية العثمانية.

ولكن المآذن الأسطوانية، التي ما زالت ماثلة في جامع النوري الكبير في الموصل (١١٧٢)، ومئذنة مدرسة الياقوتية في أرضروم - تركيا (١٣١١)، وكذلك مآذن بخارى وسمرقند ومشهد وهرات، قد استوعبت سطوحها المحدبة روائع التشكيلات الحجرية أو الجصية أو الخزفية بوفرة تزيد على التشكيلات التي غطت المآذن المربعة في المغرب.

إن استعراض الجمالية التشكيلية المتمثلة في كسوة المآذن لا يمنعنا من الوقوف أمام تنوع الجمالية المعمارية في المآذن، التي بدت على شكل صومعة مربعة أو عمارة لولبية أو أسطوانية ذات تاج في أعلاها، أو نجمية، كما في برج مسعود الثالث في غزنة(١١١٥).

وأشد المفردات المعمارية احتواء على التشكيلات الجمالية هي «القباب»، التي استوعبت من الخارج والداخل عناصر فنية رقشية، مثل قبة مدفن الخلفاء في القاهرة (ق١٥)، وقبة مدفن الأمير خاير بك (١٥٠٢)، وهي مزينة برقوش نباتية حجرية بارزة. أو هي رقوش هندسية نجمية، كما في قبة مدفن بارسباي (١٤٣٢)، وقبة مدفن الأمير قانصوه أبو سعيد (١٣٥٥).

وعشرات القباب المملوكية في القاهرة تميزت بزخارف متنوعة من الخارج، أما من الداخل، فلقد تمثلت الجمالية التشكيلية بصورة غنية ومتنوعة في أكثر القباب، مثل قبة مسجد المؤيد في القاهرة (١٤٢٠)، التي ازدهرت بعناصرها المقرنصة، وقبة مدفن السيدة نفيسة، ومدفن الإمام الشافعي (١٢١١). وتذكرنا هذه التشكيلات الانديا حية بنموذج زخرفي استوحاه ليوناردو دافنشي من أحدها.

وإذا كانت القباب القاهرية أكثر شهرة في القسم الغربي من بلاد الإسلام، فإن المساجد المشرقية تميزت بتشكيلاتها الخزفية الملونة، نراها في قباب أصفهان وكاشان ومشهد وسمرقند.

إن أبرز العناصر الجمالية المشتركة التي بدت في العمارة الإسلامية، كانت في تنوع «التشكيلات المقرنصة»، التي كانت عنصرا معماريا ذا وظيفة إنشائية محددة، كما كانت عنصرا جماليا أفسح في المجال إلى تنوع أدائه. فما أن ابتدأ المقرنص مبسطا في حنيات الأركان والزوايا، حتى أصبح آية فنية في قباب جامع قرطبة، وقصور الحمراء في غرناطة، وامتدت هذه التشكيلات إلى المغرب.

لقد اهتم المعمار المغربي باستغلال المقرنصات أروع استغلال، تبدى ذلك في مدرسة العطارين (١٣٢٥)، في فاس، وفي مدافن السعديين (١٦٠٣) في مراكش.

كذلك عني المعمار والرقاش كلاهما باستغلال «الأشكال النجمية»؛ نظرا لدلالتها المقدسة، سواء أكانت سداسية أم ثمانية. ويجب ألا نستثني جميع عمارات المشرق والمغرب من احتوائها على عناصر تشكيلية نجمية، أعطت الفرصة واسعة لتصميمات متنوعة، تقوم على التشابك الهندسي، منطلقا من مركز النجمة، متفرعة بشكل جاذب نابذ، تملأ المساحة المقررة، سواء كانت دائرية أو مضلعة.

ويجب الوقوف وئيدا عند العناصر الجمالية في عمارات سامراء، وخصوصا في القصور، ولقد عبرت هذه العناصر عن إلحاح المعمار والرقاش على تجريد الأشكال، بعيدا عن الأصول النباتية أو الهندسية، معبرة عن المطلق في أزهى تشكيلاتها.

العمارة المدنية

وإذا ابتدأنا الحديث عن الجمالية المعمارية التشكيلية في المساجد والمدافن، فإن القصور، الأموية والعباسية والأندلسية والهندية، قد حفلت بترف واسع بالزخرفة والتزيين في نطاق ضخامة البناء، ومثالها قصر المفجر الذي أنشأه الخليفة هشام بن عبدالملك (٧٣٠)، وتتألف هذه العناصر من أشكال نحتية تمثيلية، ومن ألواح فسيفسائية تجريدية. وفي قصر الحير الغربي الذي أنشأه هشام أيضا هناك تشكيلات فنية واسعة، تتألف من عناصر حجرية بارزة في واجهة القصر، إضافة إلى بعض التماثيل، وفي الداخل ثمة عناصر زخرفية مجردة مشابهة للتمشيحات الرخامية، ومن زخارف الكوات المفرغة. إضافة إلى الصور الملونة لمواضيع أسطورية، كانت تغطي أرضية زوايا المدرج، ولعلها تقليد للفسيفساء كما يرى إيتهاوسن. وهكذا تلتقي في هذا القصر العناصر النباتية والهندسية والتمثيلية، التي تعد بداية تكون الجمالية التشكيلية في الفن الإسلامي والعمارة.

ومرورا في سامراء بأطلال قصر الجوسق الخاقاني وقصر بلكواره، وهما من قصور الخليفة المتوكل، وكذلك أطلال قصر الزهراء في ضاحية قرطبة، وقصر الأخيضر العباسي في العراق. وزيارة قصور الهند في دلهي وفتح بورسكري وأغرا ولاهور، نرى الجمالية التشكيلية ممثلة في النقوش الحجرية والجصية والحجارة المطعمة، والفسيفساء الحجرية، وتنزيل قطع الزجاج في طبقات الجص، إضافة إلى أساليب تشكيلية مبتكرة كانت تستغل في الرسوم الزخرفية الجدارية الملونة والمنفذة على الجص. ولنأخذ مثالا على هذه القصور، قصور الحمراء في غرناطة، التي تعود إلى العامين (١٣٥٤) و(١٣٩١)، وهما قصران مندمجان محاطان بالحدائق أبرزها جنة العريف، وتمتد الحدائق في جميع الأنحاء تتخللها مقاعد مكسوة بالبلاط القاشاني، ويبدو مشهد هذين القصرين وقد ارتفعت عليهما الأبراج مختلفة الحجوم، وعددها ثلاثة وعشرون برجا.

وتزين الجمالية التشكيلية القاعات، وبخاصة قاعة السفراء، وهي الجناح الملكي، وتتوسطه بركة ماء تعكس المباني التي تتصدرها، وتزين جدران هذه القاعة زخارف جصية ملونة ومذهبة، مع سقف خشبي معشق هندسيا، وزخارف مقرنصة.

وثمة برج قمارش تتمثل فيه زخارف في واجهته، وفي بواباته ذات العقد المقرنص أيضا، أما الحمام فلقد زين بزخارف من الخزف الملون، تتشابك عناصره مع بعضها بحركة دورانية صوفية.

ويضاهي جناح الأسود جناح البركة، بخصب تشكيلاته الفنية المعلقة على الأقواس والمداخل، وفي وسط صحنه بركة حولها اثنا عشر أسدا حجريا، تقذف الماء من أفواهها على البركة المضلعة المثمنة، المزخرفة بنقوش كتابية، وتحيط الصحن أروقة محمولة على أعمدة رخامية تحمل عقودا، ويبلغ عدد الأعمدة ١٢٠ عمودا.

وتتوزع عناصر فنية تشكيلية في القاعات الأخرى، قاعة الأختين، وقاعة بني سراج، أما قاعة المقرنصات فهي كتلة رائعة من الزخارف المقرنصة، تبدو كأنها عرش مستقل.

وتستقل زخارف الحمراء عن جميع الزخارف التي انتشرت في الأندلس، مما كون جمالية غرناطية متميزة، ما زالت موضع اهتمام المؤرخين والجماليين، بخاصة الروائي «واشنطن إيرفنج» في قصته المشهورة عن قصور غرناطة[١١].

وتجرنا جمالية مفردات العمارة الأندلسية الحافلة بالأعمدة، إلى الحديث عن تيجان الأعمدة في العمارة الإسلامية. وتتماهى هذه التيجان بقوة مع تشكيلاتها الجمالية، لكي تكون مثالا مجردا، ولكنها لم تكن عنوانا لطراز محدد، كما كان الأمر في العمارة الإغريقية الرومانية، حيث الطرز الثلاثة، الدوري والإيوني والكورنثي، تبعا لشكل التاج والعمود في هذه العمارة.

صحيح أن العمارة الأولى في المساجد الأولى، مثل مسجد دمشق ومسجد قرطبة، قد استفادت من الأعمدة الكلاسية القديمة، ومن تيجانها، ولكن المعمار المسلم لم يلبث أن طور شكل تاج العمود، مستغلا وريقات مختلفة عن وريقات الأقنثة (أكانت)، وكانت الأقسام اللاحقة في مسجد قرطبة الكبير قد مهدت لابتكار أشكال طريفة لتيجان الأعمدة. نرى ذلك بوضوح أيضا في جامع القيروان الكبير، إذ بدت التيجان أحيانا ذات أوراق نباتية متحركة تعصف بها الرياح، كما في تيجان مدرسة الحلوية في حلب أيضا، أو مفرغة على شكل توريقات ضمن تقطيعات نجمية في القيروان أو في تيجان جامع الزيتونة.

وتصل تيجان الأعمدة إلى كمال خصوصيتها في تيجان أعمدة الجعفرية في سرقسطة (ق١١)، وفي تيجان مدرسة العطارين في فاس (١٣٢٥).

ويجب أن نختتم هذا البحث، كما بدأنا، بتأكيد العلاقة الحميمة بين جماليات العمارة والبيئتين الاجتماعية والأدبية. هاتان البيئتان اللتان ابتدأتا متصلتين بالأقوام الذين كانوا يعيشون في المدن السابقة للإسلام، وكانت الجمالية المعمارية والجمالية التشكيلية مرتبطتين بالجمالية البيزنطية أو الفارسية، نظرا إلى تدخل المعمار والفنان من أبناء البلاد في تنفيذ العمائر الأولى، ولكن لم يمض وقت طويل، وبخاصة بعد تعريب الدواوين في عهد عبدالملك بن مروان، وتسلم العرب إدارة هذه الدواوين، حتى بدأت العمالة الإنشائية والفنية تنتقل إلى العرب المسلمين، الذين استوعبوا تماما التعاليم الإسلامية التوحيدية، فانفصلت التصاميم المعمارية والتشكيلات الفنية عن جمالية سابقاتها قبل الإسلام، وكانت بذلك وعاء رتب التقاليد الاجتماعية، التي تقوم على الاستقلالية والألفة والحشمة واحترام الجوار، والتقيد بالسلوك الأخلاقي، الذي وصفه ابن خلدون في مقدمته[١٢].

المراجع

1 M. Jiminez: Quesque l'Esthetique - gallimmard - Paris 1997.
2 T.W. Adorne: Théorie esthetique - Paris 1996.
3 G.W.F. Hegel: Esthétique - Paris 1944.
4 انظر كتابنا، الفكر الجمالي عند التوحيدي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.
5 R. Ettinghausen: Arab painting N.Y Syria 1971.
6 J. Sauvaget - La Mosquet Om eyyade de Medine Alep. 1947.
7 T. Burkhardt: Art of Islam - London 1975.
8 K.A..C. Creswell Early muslim architecture - v.i N.Y Hasker Art 1979.
9 D.Hill and O. grabar. Islamic Architecture and its Decoration - Faber - London 1967.
10 فريد الشافعي، العمارة العربية في مصر الإسلامية (عصر الولاة)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ج١، ص٦١١-١٩٧٠.
11 مانويل غوميث مورينو: الفن الإسلامي في إسبانيا، ترجمة عبدالبديع سالم، الدار المصرية للتأليف، القاهرة.
12 سعيد محمد رعد: العمران في مقدمة ابن خلدون - دار طلاس - دمشق، ١٩٨٥.