خصائص الفن المريني في ضوء زخارف ونقوش الجامع الكبير بمدينة تازة (٦٩٠ – ٦٩١هـ / ١٢٩٠ – ١٢٩١م)

د/رامي ربيع عبد الجواد راشد
مدرس عمارة المغرب والأندلس
كلية الآثار – جامعة الفيوم

ملخص :

للفن المريني مكانة كبرى في تاريخ الفن الإسلامي بالمغرب الأقصى ، لما يتسم به من خصائص غير مسبوقة بالفن المغربي ، عبر مراحل عدة متتابعة تشكلت خلالها ماهيته ، كما تميزت كل مرحلة منها بميزات تباينت فيها عن المراحل الأخرى السابقة لها أو اللاحقة عليها .

من أهم المنشآت التي تعكس خصائص هذا الفن في مرحلته المبكرة ، الجامع الكبير بمدينة تازة (٦٩٠ – ٦٩١هـ / ١٢٩٠ – ١٢٩١م) ، ولهذا ، تهدف الدراسة إلى استجلاء سمات الفن المعماري المريني في مرحلة نشأته وتكوينه ، وهل كان ذا صلة بما سبقه من فنون بلاد المغرب الأقصى خلال العصرين المرابطي والموحدي ؟ وأيضا : هل كان له تأثير على ما لحقه من فنون ذلك العصر المريني ؟ وأخيراً : هل تعكس زخارف ونقوش الجامع الكبير بمدينة تازة أوجه من تأثيرات الفن الأندلسي على الفن المريني في تلك المرحلة المبكرة ؟

الكلمات الدالة :

١- الجامع الكبير .
٢- تازة .
٣- الفن المريني .
٤- الزخارف النباتية .
٥- الزخارف الهندسية .
٦- النقوش الكتابية .
٧- التأثيرات الأندلسية .

قامت الدولة المرينية بالمغرب الأقصى (٦٦٨ – ٨٦٩هـ / ١٢٦٩ – ١٤٦٤م) ، على أنقاض دولة الموحدين (٥٤٠ – ٦٦٨هـ / ١١٤٥ – ١٢٦٩م) ، بعد الهزيمة الكبرى التي حلّت بهم في واقعة العُقاب ببلاد الأندلس عام (٦٠٩هـ / ١٢١٢م) ، والتي ترتب عليها تصدع كبير في أركان الدولة الموحدية بكل من عُدوتي المغرب والأندلس [١] .

منذ ذلك التاريخ قامت المناوشات والحروب بين بني مرين [٢] ، وحكام الموحدين ببلاد المغرب الأقصى ، إلى أن تمكن الأمير أبو يوسف يعقوب بن عبد الحق (٦٦٨ – ٦٨٥هـ / ١٢٦٩ – ١٢٨٦م) ، من قتل آخر ملوكهم أبو دبوس ، ودخول حاضرتهم مدينة مراكش ، وذلك عام (٦٦٨هـ / ١٢٦٩م) [٣] ، وبهذا سقطت دولة الموحدين لتقوم دولة المرينيين .

لذلك الحدث كان أبو يوسف يعقوب بن عبد الحق المريني المؤسس الحقيقي للدولة المرينية بالمغرب الأقصى ، ومن ناحية أخرى ، فقد كان أول حاكم من بني مرين غزا بلاد الأندلس ، وتمكن من إحراز انتصارات كبرى على النصارى هنالك [٤] ، كما أسس بالجزيرة الخضراء من أرض الأندلس مدينة جديدة عرفت بـ " البُنَيّة " ، بها داراً سلطانية ومَشوراً ، ومسجداً جامعاً وغير ذلك من المرافق [٥] ، أما في المغرب ، فقد قام كذلك بتأسيس مدينة جديدة بحاضرة مُلكهم مدينة فاس ، وذلك عام (٦٧٤هـ / ١٢٧٦م) [٦] ، وهي المعروفة بـ " فاس الجديد " [٧] ، ابتنى بها أيضا داره الملوكية ومسجدها الجامع ، وكان مما تميّز به هذا الجامع أنه من بناء أسرى الروم من بلاد الأندلس [٨] ، وأن منبره كان من عمل المعلم الغرناطشي (الغرناطي) الرصاع [٩] ، كما استعان أبو يوسف يعقوب بابن الحاج الإشبيلي في عمل أحد الدواليب (السواني) الكبرى بتلك المدينة الملكية الجديدة [١٠] .

تُوفي الأمير أبو يوسف يعقوب بالجزيرة الخضراء من عُدوة الأندلس عام (٦٨٥هـ / ١٢٨٦م) ، فبويع لولده أبي يعقوب يوسف (٦٨٥ – ٧٠٦هـ / ١٢٨٦ – ١٣٠٦م) ، ولمّا تمت له البيعة ضبط الثغور والحامية بأرض الأندلس ، ثم جاز إلى بر العُدوة من أرض المغرب ، وتمكن من القضاء على المناوئين له في الحكم [١١] ، كما كانت له وقائع وحروب مع جيرانه من بني عبد الواد ملوك تلمسان [١٢] ، وكذلك مناوشات ومعاهدات مع بني الأحمر وملوك النصارى بالأندلس [١٣] .

اتسم عهد الأمير أبي يعقوب يوسف بنشاط عمراني واسع ، وكان من بين أهم الأعمال العمرانية التي قام بها ، إعادة بناء مدينة وجدة [١٤] ، حيث يشير ابن أبي زرع ضمن حديثه عن غزو أبي يعقوب يوسف لبلاد تلمسان أنه نزل على وجدة (فأمر ببنائها فبُنيت وحُصنت أسوارها ، وبنى بها قصبة وداراً ومسجداً وحماما) [١٥] ، كما يُنسب إليه أيضا بناء مدينة " المنصورة " ، ضمن حصاره الطويل لمدينة تلمسان من عام (٦٩٨هـ / ١٢٩٨م) ، حتى تاريخ وفاته عام (٧٠٦هـ / ١٣٠٦م) ، وعنها يقول ابن أبي زرع : (وبنى تلمسان الجديدة وهذّبها وبنى بها الحمامات العظيمة والفنادق والمرستانات وجامعا كبيراً للخطبة ... ، وبنى به مناراً عظيما وجعل على رأسه تفافيح من ذهب بسبعمئة دينار) [١٦] .

مما سبق يتضح ما تميز به عهدا كل من أبي يوسف يعقوب بن عبد الحق (٦٦٨ – ٦٨٥هـ / ١٢٦٩ – ١٢٨٦م) ، وخلفه أبي يعقوب يوسف (٦٨٥ – ٧٠٦هـ / ١٢٨٦ – ١٣٠٦م) ، من نهضة عمرانية كبرى قائمة على تأسيس مدن جديدة – اقتداءً بأسلافهم من حكام المرابطين والموحدين – لم تكن تتوقف بأرض المغرب الأقصى وحسب ، بل بكل من بلاد الأندلس والمغرب الأوسط (تلمسان) ، ومن جانب آخر ، يتبين تلك الصلات القائمة بين كل منهما وبين حكام بني نصر بغرناطة ، وما كان للأندلسيين من دور مهم في تلك المنجزات العمرانية ، الأمر الذي يعكس صورة حية لطبيعة العمارة والفنون خلال عهد كل منهما ، واللذان يمثلان المرحلة الأولى المبكرة من مراحل الفن المريني ببلاد المغرب الأقصى [١٧] ، حسب ما سيتجلى في ضوء زخارف ونقوش الجامع الكبير بمدينة تازة .

يرجع تاريخ الجامع الكبير بمدينة تازة [١٨] ، إلى عهد الخليفة الموحدي عبد المؤمن بن علي الكومي (٥٢٦ – ٥٥٨هـ / ١١٣١ – ١١٦٢م) ، إذ يشير ابن أبي زرع ضمن حديثه عن حروبه مع المرابطين وتمهيده لبلاد المغرب أنه في سنة (٥٢٩هـ / ١١٣٤م) ، أمر ببناء رباط تازة [١٩] ، ومع العصر المريني ، وفي عهد أبي يعقوب يوسف على وجه التحديد (٦٨٥ – ٧٠٦هـ / ١٢٨٦ – ١٣٠٦م) ، شهد الجامع توسعة كبرى ورد تفصيلها باللوحة التأسيسية ، مع ذكر تاريخ تلك التوسعة ، ونصها : (أعوذ بالله من الشيطان الرجيم / بسم الله الرحمن الرحيم صلى الله على محمد / لما نفذ أمر أمير المسلمين وناصر الدين أبي / يعقوب ابن أمير المسلمين المجاهد في / سبيل رب العالمين أبي يوسف أسماه الله / وخلده ببنا [كذا] الزيادة التي زيدة [كذا] ، في هاذا [كذا] / الجامع شرفه الله وذلك أربعة بلاطاة [كذا] / في قبلته وبلاطان شرقي وغربي مع الصحن الذي / شرقيه وبإصلاحه ورمّه إذ كان جميعه قارب / الانكفا [كذا] والسقوط وقعة [كذا] المبادرة لبنا جميع ذلك / وابتدي في مفتتح ربيع الأول في العام المتصل بعام / تاريخه وكان الفراغ منه في أواخر شوال أحد وتسعين / وستماية نفعهم الله بذلك وأعلى مقامهم / وأجرى ما يحبه ويرضاه نقضهم وإبرامهم / بمنه وفضله وصلى الله على سيدنا محمد) ، لوحة (١) .

من خلال هذا النقش التسجيلي يتضح أن تاريخ تلك التوسعة كان بين عامي (٦٩٠ – ٦٩١هـ / ١٢٩٠ – ١٢٩١م) ، وأنها شملت توسعة بيت الصلاة بزيادة أربع بلاطات في قبلته ، وبلاطة واحدة بكل من المجنبتين الشرقية والغربية على جانبي الصحن ، إضافة إلى زيادة الصحن الكبير المقابل لبيت الصلاة بالجهة الشرقية منه [٢٠] ، شكل (١) .

اتسمت التوسعة التي أضيفت إلى قبلة المسجد ، والمقدرة – كما سبق ذكره آنفا – بأربع بلاطات ، بأهمية كبرى من الناحية الفنية ، حيث يتوسط جدار القبلة محراب الجامع ، والذي جاء على غير مثال سابق في تاريخ عمارة المسجد ببلاد المغرب الأقصى ، من حيث الحشد الزخرفي الهائل ، والتنوع الغني لكافة العناصر الزخرفية النباتية ، الهندسية ، والكتابية ، لوحة (٢) ، إضافة إلى العقود الدائرة أمام مربعه من جهاته الثلاث ، والتي تعكس زخارفها عديد من مظاهر التجديد والتطوير الفني بالمغرب ، فضلاً عما يعلوها من القبة البديعة ذات الضلوع المتقاطعة ، والتي يتجلى فيها الفن الأندلسي بشدة ، لوحة (٣) ، وكذلك ،

فإن البلاط المحوري (الأوسط) لم يخل هو الآخر من عديد من العناصر المعمارية والفنية الغنية ، والتي تشهد جميعها على تحول جذري في مسار الفن بالمغرب الأقصى ، من حيث الميل نحو الإغراق في الزخرفة والنقش ، خلافاً لما كان متبعاً في العصر الموحدي [٢١] ، الأمر الذي يؤكد على الأهمية الفنية الكبرى لزخارف ونقوش هذا المسجد الجامع ، والتي يمكن من خلالها تصور الحالة الفنية العامة لهذه المرحلة المبكرة من العصر المريني [٢٢] ، وذلك من خلال المباحث الآتية :

(١) الزخارف النباتية :

(١-١) الأكنتس :

تعد ورقة الأكنتس (شوكة اليهود) ، من العناصر الزخرفية المهمة بجامع تازة ، حيث نجدها في تكرار دائم داخل أشرطة ضيقة ، لتزين حواف عقود البلاط الأوسط بالإضافة إلى طُرر تلك العقود ، فضلا عن العقود الموازية لجدار القبلة التي تتخلل هذا البلاط الأوسط ، لوحات (٤ ، ٥) .

هذا الأسلوب الفني لورقة الأكنتس عرف لأول مرة في الفن الأندلسي – حسب ما يمكن ترجيحه – بمنشآت مدينة الزهراء والتوسعة الكبرى لجامع قرطبة ، عهدي الخليفة عبد الرحمن الناصر (٣٢٥ – ٣٥٠هـ / ٩٣٦ – ٩٦١م) ، وخلفه الحكم المستنصر (٣٥٠ – ٣٦٥هـ / ٩٦١ – ٩٧٥م) ، حيث نُفّذت في تكرار متتابع داخل تلك الأشرطة الضيقة ببعض تيجان أعمدة مجالس مدينة الزهراء ، وفي بواطن بعض العقود وعند منابتها ، وغير ذلك [٢٣] ، كما نجدها تزين بنيقتا (كوشتا) محراب جامع قرطبة مع بعض الطُنُف والأُزُر بتجويفه ، وكذلك حول عقود بعض مداخله الرئيسية [٢٤] ، شكل (٢) ، وقد ظهرت في مرحلة لاحقة مباشرة لتزين أيضا عقود بعض المداخل الرئيسية بالجامع المذكور ، ضمن الزيادة التي ترجع إلى عهد المنصور محمد بن أبي عامر (٣٧٨هـ / ٩٨٨م) [٢٥] .

شهد الفن المرابطي بالمغرب حضوراً مهماً لهذه الزخرفة [٢٦] ، وفق ذلك الأسلوب الفني الذي يرجع إلى عهد الخلافة بقرطبة (٣١٦ – ٤٢٢هـ / ٩٢٩ – ١٠٣٠م) ، حسب ما نجده ضمن زخارف قبة ، عقود البلاط الأوسط ، ومحراب الجامع الكبير بتلمسان (٥٣٠هـ / ١١٣٥م) [٢٧] ، فضلاً عن التواجد المكثف لها بزخارف قبة البارودیين بمراكش [٢٨] ، لوحة (٦) ، وهو ما استمر عليه الأمر كذلك – وإن كان بصورة محدودة – في الفن الموحدي بالمغرب ، كما هو الحال بجامع القصبة بمراكش (٥٩٣هـ / ١١٩٦م) ، لوحة (٧) .

يتضح مما سبق أن أصول هذا الأسلوب الزخرفي لورقة الأكنتس ترجع إلى فنون عهد الخلافة بقرطبة (٣١٦ – ٤٢٢هـ / ٩٢٩ – ١٠٣٠م) ، والذي حافظ عليه الفن المرابطي بدرجة كبيرة ، إلا أنه في الفن الموحدي يشهد نوعاً من التراجع ، لما اتسم به فن هذا العصر بالتقلل والبعد عن الحشو الزخرفي [٢٩] ، أما في ضوء نقوش الجامع الكبير بتازة (٦٩١هـ / ١٢٩١م) ، فإن هذا الأسلوب الفني يشهد انتعاشاً مرة أخرى [٣٠] – كما كان الحال بالفن المرابطي – كأحد المؤشرات الدالة على التغير الذي طرأ على مسار الفن

بالمغرب خلال المرحلة الأولى من العصر المريني (٦٦٨ – ٧٠٦هـ / ١٢٦٩ – ١٣٠٦م) ، والذي ترك بصمته بالفن المريني خلال مرحلته الثانية (٧١٠ – ٧٥٩هـ / ١٣١٠ – ١٣٥٧م) ، حسب ما تعكسه زخارف عقود بعض مساجد ومدارس تلك المرحلة [٣١] .

(٢-١) الورقة الكأسية :

لم تحظ الورقة الكأسية [٣٢] بانتشار كبير ضمن زخارف الجامع الكبير بتازة ، إذ لا نجدها إلا بصورة محدودة لتزين بعض سنجات عقد المحراب في تكرار تبادلي مع توليفات أخرى متنوعة من الزخارف النباتية ، لوحة (٨) ، شكل (٣) ، وبتدقيق النظر [٣٣] ، يلاحظ أنها تتكون من ثلاثة فصوص – أو خمسة في بعض الأحيان – يتميز فيها الفص العلوي باستطالة هامته خلافاً للفصين السفليين ، شكل (٣) ، كما أنها منفذة في حيوية وانسيابية ، لينتهي فصها العلوي بطرف رمحي ملتوٍ إلى الداخل تارة ، ومرة أخرى إلى الخارج ، حول أغصان تتفرع من قاعدتها ، وذلك كله على أرضية أخرى من التوريقات النباتية المعرّقة ، لوحة (٨) .

شهدت هذه الورقة الكأسية بعلب العاج الأندلسية على وجه التحديد ، التي ترجع إلى عهد الخلافة بقرطبة (٣١٦ – ٤٢٢هـ / ٩٢٩ – ١٠٣٠م) ، ذلك التطور المهم المتمثل في استطالة فصها العلوي مع تعريقه (تصبيعه) [٣٤] ، وذلك على خلاف ما نجدها بعمائر مدينة الزهراء (٣٢٥ – ٣٦٥هـ / ٩٣٦ – ٩٧٥م) ، والتي كانت وثيقة الصلة بنظائرها في الفن المشرقي العباسي [٣٥] ، غير أنه خلال عصر ملوك الطوائف (٤٢٢ – ٤٨٤هـ / ١٠٣٠ – ١٠٩١م) ، أصبحت تلك الخاصية ملازمة لها على فنون وعمائر ذلك العصر ، مع مزيد من الرقة والانسيابية ، والحرية في الحركة [٣٦] .

في الفن المرابطي يزدد الاهتمام بتلك الورقة الكأسية لدرجة كبيرة جداً من حيث كثافة حضورها ، مع ما تمتعت به من تطورات فنية غير مسبوقة ، بحيث تنوعت أنماطها وأشكالها تنوعاً يدل على مدى الغنى الفني الذي حظيت به سواء فيما يتعلق بفصيها السفليين ، أو الفص العلوي الذي شاع تنفيذه على هيئة توريقة معرقة ، أو معرقة مختمة تنتهي حوافها من الخارج بأقراص إما مفرغة أو صماء ، ولا تزال الشواهد الأثرية ممثلة في منبر جامع الكُتُبيّة [٣٧] ، وقبة البارودیين بمراكش ، خير الأمثلة التي تعكس أجمل وأرق النماذج لتلك الورقات الكأسية ، لوحات (٦ ، ٩) ، وثيقة الصلة في الوقت ذاته بأصولها القرطبية المنفذة على تحف العاج خلال عهد الخلافة (٣١٦ – ٤٢٢هـ / ٩٢٩ – ١٠٣٠م) .

مع الفن الموحدي تشهد هذه الورقة الكأسية فيما يتعلق بفصها العلوي نوعاً من الجمود والتجريد ، بحيث خلا – في غالب الأحوال – من تلك التفاصيل ، لتصبح هذه الورقة أكثر قوة وتعبيرا [٣٨] ، فهي شماء وحادة تشبه في زخرفها غمد الخنجر [٣٩] ، شكل (٤) ، لتظل بتلك الصورة الفنية خلال المرحلة الأولى من الفن المريني ، حسب ما تعكسه زخارف جامع تازة ، شكل (٢) ، والتي يتضح من خلالها أنها وثيقة الصلة

بنظائرها في الفن الموحدي [٤٠] ، على عكس ما طرأ عليها من غنى وتنوع خلال المرحلة الثانية من مراحل الفن المريني (٧١٠ – ٧٥٩هـ / ١٣١٠ – ١٣٥٧م) .

(٣-١) التوريقات الملساء :

شهدت زخارف الجامع الكبير بتازة حضوراً محدوداً لهذا النوع من المراوح النخيلية ، وفق أساليب فنية متعددة ، إذ نجدها تتفرع عن سيقان في حرية وحيوية ، مكونة من فصين أحدهما أكبر من الآخر ، الأكبر منهما ينتهي بطرف ملتوٍ إلى الداخل ، كما هو الحال بالمساحات التي تزين – وتتخلل – مناطق انتقال القبة التي تعلو مربع المحراب على أرضية خالية من الزخرفة ، لوحة (١٠) ، ومرة أخرى بصورة أكثر حيوية ورشاقة على أرضية من التوريقات المعرقة ، مثلما نراه بالمضاهية الوسطى التي تزين المستوى العلوي من تجويفة المحراب ، بالإضافة إلى الحشوة التي تتوسطها ، والتي يزينها أيضا ذلك النوع من التوريقات الملساء ، تلتوي أطرافها حول الأغصان المنبثقة عنها التواءً شديداً يؤلف ما يشبه الحلقات ، وذلك في أوضاع تناظرية بالتقابل والتدابر ، لوحة (١١) .

أخيراً ، نجد تلك التوريقات الملساء تزين بعض سنجات عقد المحراب في تتابع مع تكوينات زخرفية أخرى بتلك السنجات ، لوحة (٨) ، وهي في كل الحالات السابقة – فيما عدا التي تزين الحشوة المركزية بالمضاهية الوسطى أعلى المحراب – تتسم بالقوة والوضوح كما كانت بالفن الموحدي [٤١] ، مع ما تتميز به في الوقت ذاته من الدلال والخيلاء في التمايل والحركة [٤٢] ، أما تلك التي تتوسط المضاهية الوسطى أعلا تجويفة المحراب ، لوحة (١١) ، فيغلب عليها جانب الدقة والتعقيد بعض الشئ ، كإرهاصة لما آل إليه الأمر خلال المرحلة الثانية من مراحل الفن المريني (٧١٠ – ٧٥٩هـ / ١٣١٠ – ١٣٥٧م) ، والذي اتسمت فيه بالدقة والتعقيد الشديد مع التنوع الهائل في تنفيذها حول السيقان التي تتفرع منها [٤٣] .

بهذا يمكن القول إن هذا النوع من المراوح النخيلية الملساء خلال المرحلة الأولى من الفن المريني (٦٦٨ – ٧٠٦هـ / ١٢٦٩ – ١٣٠٦م) ، كان جمعاً بين تيارين متعاقبين ، الأول منهما وثيق الصلة بنظائره في الفن الموحدي بالمغرب ، والمتسم بالقوة والوضوح في التعبير [٤٤] ، أما الثاني فكان بمثابة نقطة انطلاقة – وإن كانت على استحياء – لمزيد من مراحل التطوير والتجديد لها خلال المرحلة الثانية ، بما طرأ عليها من رقة وتعقيد ، صاحبه تنوع شديد في أشكالها وهيئاتها الزخرفية ، ولا تزال المدارس المرينية بفاس ، مكناس ، وسلا – كـ (العطارين ، الصهريج ، المصباحية ، المتوكلية ، البوعنانية [٤٥] ، أبي الحسن) – خير شاهد لذلك .

(٤-١) التوريقات المُعرّقة المختمة :

هي على خلاف التوريقات الملساء ، بحيث تظهر بها تهشيرات (شقوق / تعاريق / تصبيعات / حزوز) ، تنتهي عند حافة الورقة من الخارج بأختام (أقراص / دوائر) ، إما مفرغة أو صماء ، وقد احتلت هذه الورقة مكانة مهمة ضمن زخارف الجامع الكبير بتازة ، إلا أن دورها الزخرفي كان ثانويا ، بحيث نفذت كأرضية نباتية يعلوها – أو تتخلل في بعض الأحيان – عديد من الزخارف والنقوش النباتية ، الهندسية ،

والكتابية الأخرى ، حسب ما نجده بالزخارف التي تكسو واجهة المحراب والقبة التي تعلوه ، بالإضافة إلى العقود التي تتخلل البلاط المحوري ، وتلك التي تزين مدخل مصلى الجنائز ، لوحات (٨ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥) ، وهذا على خلاف ما كان عليه الحال بالفنين المرابطي والموحدي في المغرب والأندلس [٤٦] ، إذ كانت إحدى العناصر الرئيسية البارزة في الزخرفة ، غير أنها مع الفن المريني تتراجع قيمتها الفنية لتصبح – في أغلب الأحوال – في الدرجة الثانية ، من حيث كونها عنصراً من عناصر الحشو وملئ الفراغ ، ولعل هذا يؤكد ما طرأ على الفن بالمغرب منذ بداية العصر المريني وخلال مرحلته الأولى من تطورات فنية ، تمثلت في بروز بعض العناصر الزخرفية النباتية الأخرى على حساب تلك التوريقات المعرقة المختمة ، ممثلا ذلك في كل من التوريقات المزهرة ، والتوريقات المسننة .

(٥-١) التوريقات المزهرة :

هي من العناصر الزخرفية النباتية التي لاقت انتشاراً غير معهود بكل من الفنين المرابطي والموحدي ، بحيث يمكن اعتبارها أحد مظاهر التجديد والتطوير في الفن بالمغرب خلال العصر المريني (٦٦٨ – ٨٦٩هـ / ١٢٦٩ – ١٤٦٤م) .

شهدت هذه الزخرفة حضوراً غير مسبوق بزخارف الجامع الكبير بتازة ، حيث نجدها ضمن التوريقات التي تزين المستوى الثاني من تاجي المحراب ، لوحة (١٦) ، وبعض التيجان التي ترتكز عليها العقود الجانبية حول مربع المحراب [٤٧] ، لوحة (١٧) ، كما نشهدها كعنصر رئيسي في زخرفة باطن العقدين الجانبيين على يمين ويسار المحراب ، لوحات (١٨ ، ١٩) ، وفي زخرفة المساحة السفلى من واجهة هذين العقدين داخل مربع المحراب [٤٨] ، وكذلك تمثل العنصر الرئيسي في الحشو – إلى جانب التوريقات المعرقة – كأرضية نباتية للنقش القرآني المؤطر لعقد المحراب [٤٩] .

الجدير بالذكر أن هذه التوريقات المزهرة نشهدها بصورة محدودة ولأول مرة في الفن المرابطي بالمغرب [٥٠] ، ضمن الزخارف النباتية التي تزين القبة الثانية (الكبرى) بالبلاط المحوري من جامع القرويين بفاس (٥٣١هـ / ١١٣٦م) ، لوحة (٢٠) ، إلا أن هذه التوريقات محشوة بورقة الأكنتس ، التي حظيت برواج كبير في فنون ذلك العصر ، وهذا على خلاف ما نجده بنماذج الجامع الكبير بتازة ، والتي يزينها – بدلا من ورقات الأكنتس – الوريدات الطبيعية ، لوحات (١٨ ، ١٩) .

في الفن الموحدي ليس بالإمكان الوقوف على نماذج من هذه التوريقات المزهرة ، سواء تلك التي يزينها ورقة الأكنتس كما هو الحال بالفن المرابطي ، لوحة (٢٠) ، أو هذه التي تزينها الوريدات الطبيعية كما هو الحال بزخارف الجامع الكبير بتازة ، لوحات (١٨ ، ١٩) ، ومرد ذلك هو ما عُرف عن الفن الموحدي بميله إلى التقلل والبعد عن الحشو ، واعتماداً على ذلك ، يمكن الاعتقاد إن هذه التوريقات المزهرة ترجع في أصولها بالفن المغربي إلى العصر المرابطي ، وإن كان هذا بصورة محدودة ، إلا أنها عاودت الظهور مرة أخرى – بعد اختفائها من الفن الموحدي – بصورة غير مسبوقة خلال المرحلة الأولى من الفن المريني ، مع اختلاف جوهري ممثلاً في استبدال ورقة الأكنتس المرابطية بالوريدات الزهرية الطبيعية ، حسب

ما شاع في قصور حمراء بني نصر بغرناطة [٥١] ، حيث يرى البعض أنه ربما نجد هذه التوريقات المزهرة لأول مرة في الفن الإسباني الإسلامي في القبة الملكية (البرج) سانتو دومنجو بغرناطة ، منتصف القرن (٧هـ / ١٣م) [٥٢] ، ثم في برج البرطل بقصور الحمراء [٥٣] ، الأمر الذي يحمل على القول بأن ظهور تلك التوريقات المزهرة بالوريدات الطبيعية في الفن المغربي ولأول مرة ، خلال المرحلة المبكرة من العصر المريني ، إنما كان تحت تأثير الفن الأندلسي الغرناطي [٥٤] .

حظيت هذه التوريقات المزهرة خلال المرحلة الثانية في الفن المريني بأهمية كبرى خلال عهد أبي سعيد عثمان تحديداً (٧١٠ – ٧٣١هـ / ١٣١٠ – ١٣٣٠م) ، حسب ما تعكسه زخارف مدرسة العطارين بفاس البالي (٧٢٥هـ / ١٣٢٤م) ، بحيث يمكن اعتبارها الزخرفة النباتية الأكثر بروزاً من بين الزخارف النباتية بتلك المنشأة ، أما الفترة الباقية من تلك المرحلة ، الممتدة خلال عهدي كل من أبي الحسن علي (٧٣١ – ٧٤٩هـ / ١٣٣٠ – ١٣٤٨م) ، وخلفه أبي عنان فارس (٧٤٩ – ٧٥٩هـ / ١٣٤٨ – ١٣٥٧م) ، فيتضح في ضوء عمائر كل منهما تراجعاً كبيراً لهذه التوريقات المزهرة ، وبذلك تتجلى الأهمية الكبرى لزخارف جامع تازة بالفن المريني ، والتي تبرز من خلالها بعض العناصر الزخرفية التجديدية في الفن المغربي ، تمثل – من جانب آخر – صدى حقيقي لطراز الحمراء في عصر بني نصر بغرناطة خلال مرحلته المبكرة أيضا (٦٣٥ – ٧٠١هـ / ١٢٣٧ – ١٣٠٢م) [٥٥] .

(٦-١) التوريقات المسننة :

تعد التوريقات ذات الحواف المسننة (المشرشرة) ، هي أكثر أنواع التوريقات النباتية شيوعا بزخارف الجامع الكبير بتازة ، وبصور فنية غنية متنوعة ، حيث لعبت الدور الرئيسي في زخرفة بنيقتي (كوشتي) عقد المحراب ، بأسلوب فني مفعم بالحيوية ، والحرية في الحركة والالتواء حول أغصانها التي تتفرع منها ، على أرضية من التوريقات المعرقة ، لوحة (١٢) ، كما نجدها أيضا وفق هذا الأسلوب الفني تلعب الدور الرئيسي كذلك في زخرفة بنيقتي عقد مدخل مصلى الجنائز ، لوحة (١٥) ، ومرة ثالثة بنفس الأسلوب المفعم بالحيوية والجمالية ببنيقتي عقد مربع المحراب المقابل له من جهته الموالية لبيت الصلاة ، لوحة (١٤) ، وأيضا ببنيقتي عقد مربع البلاط المشتمل على الثريا الكبرى من الجهة الموالية للقبلة ، لوحة (٥) .

نجد أيضا تلك التوريقات المسننة في زخرفة بعض المضاهيات التي تزين أعلى تجويفة المحراب ، بأسلوب شديد الحيوية والرقة في أوضاع تناظرية بالتقابل والتدابر حول محور وهمي ، لوحة (٢٢) ، وضمن التوريقات النباتية التي تزين تاجي المحراب ، لوحة (١٦) ، وكذلك ضمن الزخارف النباتية أسفل العقدين الجانبيين حول مربع المحراب ، لوحة (١٩) ، أما القبة ذات الضلوع المتقاطعة التي تعلو مربع المحراب ، فتشهد هي الأخرى حضوراً كثيفاً لهذه التوريقات المسننة [٥٦] ، إذ تزين بعض المساحات الزخرفية التي تتخلل أسفل أضلاع القبة ، في تكرار مع لوحات فنية أخرى ، لوحات (١٣ ، ٢٣) ، والتوريقات المكونة للعقود المفصصة التي تؤطر تلك المساحات الزخرفية ، لوحة (٢٣) ، ومن خلال تلك النماذج

يتضح مدى ما حظيت به هذه التوريقات المسننة من مكانة مهمة في الفن المريني بمرحلته المبكرة ، والتي شهدت إخفاقا كبيراً خلال مرحلته الثانية (٧١٠ – ٧٥٩هـ / ١٣١٠ – ١٣٥٧م) .

إذا ما حاولنا معرفة جذور هذا النوع من التوريقات النباتية بالفن المغربي ، فالذي يمكن القول به هو أن الحضور القوي لها بالفن المريني في مرحلته الأولى ، يحمل على الاعتقاد بأنها عُرفت – بصورة محدودة – في الفن المرابطي أو الموحدي ببلاد الأندلس على وجه التحديد [٥٧] ، لتشهد حضوراً فنياً غير مسبوق بطراز الحمراء في غرناطة [٥٨] ، انعكس أثره على الفن المريني منذ مرحلته المبكرة [٥٩] .

من الناحية الفنية ، فإن نماذج هذه التوريقات المسننة بجامع تازة منفذة وفق الأسلوب الفني الموحدي ، حيث اتسمت تلك التوريقات بالقوة والوضوح ، مع البعد عن التعقيد والتداخل الشديد ، كما أنها حافظت على نفس الخصائص الفنية للتوريقات الموحدية الملساء المزدوجة ، والتي تتكون من فصين أحدهما أكثر استطالة من الآخر ، مع انتهاء الأكثر طولا منهما بطرف ملتوٍ ، إما للداخل أو إلى الخارج حول السيقان التي تتفرع عنها ، بأسلوب مفعم بحيوية مفرطة ، وحرية في التمايل والحركة ، لوحات (٥ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٩ ، ٢٢ ، ٢٣) ، هذا فضلا عما تميزت به تلك التي تزين بعض المساحات المحصورة بين أضلاع القبة التي تعلو مربع المحراب من كون أغصانها تتفرع عن ساق محورية ، لوحات (١٣ ، ٢٣) ، وهو أسلوب فني قرطبي قديم حظي بالانتشار منذ عهد الخلافة (٣١٦ – ٤٢٢هـ / ٩٢٩ – ١٠٣٠م) ، واستمر شيوعه بكل من الفنين المرابطي والموحدي بالمغرب والأندلس [٦٠] ، غير أن الجديد هو أن تلك التوريقات المسننة منفذة على أرضية أخرى من التوريقات المعرقة ، لوحات (٥ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٥ ، ٢٣) ، وهو على خلاف الحال بالفن الموحدي الذي يخلو من هذا الحشو الزخرفي ، ويوضح من ناحية أخرى ، التراجع الفني للورقة المعرقة المختمة بعدما أصبحت ذات دور ثانوي ممثلا في الاقتصار على الحشو ، وأفسحت المجال أمام بعض التوريقات الزخرفية التجديدية ، التي حظيت بالحضور القوي خلال تلك المرحلة الأولى من مراحل الفن المريني بالمغرب .

(٧-١) الصنوبريات :

هي من العناصر الزخرفية النباتية التي لم تحظ بالانتشار ضمن زخارف الجامع الكبير بتازة ، إذ لا نجد لها نماذج سوى تلك التي تزين بعض المساحات الزخرفية من المستوى السفلي لقبة الضلوع المتقاطعة أعلى المحراب ، بأسلوب فني قريب من الطبيعة ، في تكرار تبادلي متناغم مع التوريقات المسننة ، حول ساق محورية تنتهي أعلاها بواحدة من تلك الصنوبريات ، لوحات (١٣ ، ٢٣) .

من خلال هذا النموذج – ورغم قلة تكراره – يتضح أن هذه الزخرفة برزت كوحدة زخرفية مستقلة ، لتلعب الدور الرئيسي في زخرفة تلك المساحات التي تزينها بهذه القبة ، مع ما تتسم به من الانسيابية ، الحيوية ، والحرية في الحركة ، وكلها خصائص قلما نجدها بفنون العصور السابقة منذ عهد الخلافة بقرطبة (٣١٦ – ٤٢٢هـ / ٩٢٩ – ١٠٣٠م) ، حتى العصر الموحدي (٥٤٠ – ٦٦٨هـ / ١١٤٥ – ١٢٦٩م) بالمغرب والأندلس [٦١] ، والتي كانت فيها تلك الصنوبريات – رغم شيوعها – ذات دور ثانوي ، ضمن عديد

من العناصر النباتية الأخرى المنفذة معها ، مع ما تتسم به في أغلب الأحوال من الجمود ، وقلة الحيوية ، والبعد عن الحرية في الحركة ، لوحات (٦ ، ٢٠) ، وبهذا تتضح الأهمية التجديدية لتلك الزخرفة خلال المرحلة المبكرة للفن المريني بالمغرب [٦٢] ، والتي شهدت انتشاراً واسعاً خلال المرحلة الثانية (٧١٠ – ٧٥٩هـ / ١٣١٠ – ١٣٥٧م) ، وبما طرأ عليها خلال عهد أبي عنان تحديداً (٧٤٩ – ٧٥٩هـ / ١٣٤٨ – ١٣٥٧م) ، من تطور مهم ممثلاً في تنفيذها بصورة مجسمة ، شديدة البروز إلى الخارج عن باقي العناصر الزخرفية النباتية الأخرى .

(٨-١) الشبكة المعينية النباتية :

لزخرفة الشبكة المعينية بالفن الأندلسي المغربي مكانة مهمة ، إذ هي من أهم العناصر الزخرفية الدالة على هذا الطراز الفني بكل من بلاد الأندلس والمغرب ، وقد انبثقت في الأصل من تقاطع العقود المفصصة بجامع قرطبة ، خلال التوسعة الكبرى على عهد الحكم المستنصر (٣٥١ – ٣٥٥هـ / ٩٦٢ – ٩٦٦م) [٦٣] ، ولعل من أقدم النماذج لهذه الشبكة المعينية ، تلك التي تغشي بعض فتحات الإضاءة التي تتخلل المستوى السفلي من القبة المقرنصة الكبرى التي تعلو المربعين الثاني والثالث بالبلاط الأوسط من جامع القرويين بفاس (٥٣١هـ / ١١٣٦م) ، لوحة (٢٠) ، وهو ما يؤكد أن هذه الزخرفة كانت معروفة بالفن المرابطي قبل العصر الموحدي [٦٤] .

يمكن تقسيم الشبكة المعينية في الفن الأندلسي المغربي إلى نمطين ، الأول ذو طابع هندسي وهو الأكثر شيوعا ، شكل (٥) ، والثاني ذو طابع نباتي ، وهذا الأخير هو ما نجده ضمن زخارف الجامع الكبير بتازة ، حيث يزين بعض المضاهيات التي تعلو حنية المحراب نوعين من تلك الشبكة المعينية النباتية ، والتي تتكون من توريقات ملساء متصلة مع بعضها البعض على هيئة تشبيكة مضفرة ، تضم بداخلها براعم نباتية وأوراق كأسية مكررة ، فضلاً عن بعض النقوش الكتابية بالمستوى السفلي من بعض هذه المضاهيات ، لوحات (٢٥ ، ٢٦) .

هذا النمط من التشبيكات المعينية ذات الطابع النباتي كان متداولاً بالفن الموحدي [٦٥] ، إذ نجدها – على سبيل المثال – تزين باطن العقدين الجانبيين على يمين ويسار محراب جامع تينملل ، شكل (٦) ، إلا أن الملاحظ هو أنها جاءت خلواً من أي حشو زخرفي ، وهذا على خلاف ما نجده بنماذج جامع تازة ، الأمر الذي يؤكد مرة أخرى ما طرأ على الفن بالمغرب خلال تلك المرحلة المبكرة من العصر المريني من الميل نحو الحشو الزخرفي ، خلافاً لما كان سائداً بالفن الموحدي ، وإن كان في الوقت ذاته بصورة لم تصل بعد إلى حد الإغراق في ذلك الحشد الفني ، والذي تجلّى بقوة في عمائر المرحلة الثانية من الفن المريني (٧١٠ – ٧٥٩هـ / ١٣١٠ – ١٣٥٧م) ، إذ لا تزال مساجد ومدارس تلك المرحلة بالحواضر الكبرى مثل فاس ، مراكش ، مكناس ، وسلا ، شاهدة على التحول العميق في مسار الفن المريني بتلك المرحلة ، من الميل الكلّي نحو هذا التوجه الفني ، بحيث أصبحت تلك الشبكات المعينية النباتية إطارات خارجية ، تضم بداخلها عديد من الزخارف النباتية والنقوش الكتابية المتنوعة ، التي تملئ كل الفراغات .

٢- الزخارف الهندسية :

(١-٢) النجمة الثمانية :

تعرف في الاصطلاح المغربي بـ (الخاتم السليماني) ، وهي أكثر الوحدات الهندسية شيوعاً في الفن الإسلامي ببلاد الأندلس والمغرب [٦٦] ، ولذا فهي العنصر الرئيسي في تكوين الأفاريز الهندسية بجامع تازة ، سواء هذه التي تؤطر واجهة المحراب ، لوحة (٢٧) ، أو تلك التي تعلو البلاط الأوسط ، لوحات (٢ ، ٢٨) .

الواقع أن تلك الأفاريز المكونة من النجمة الثمانية – وفق هذا الأسلوب الفني بجامع تازة – شاع استخدامها بالفن الموحدي ، حيث نجدها تعلو جدارن بلاط القبلة بجامع الكُتُبية بمراكش [٦٧] ، وحول محراب الجامع المذكور ، شكل (٧) ، وكذلك محراب جامع تينملل ، شكل (٨) ، غير أنه ثمة اختلاف جوهري بين تلك الأفاريز الموحدية ، وهذه التي تزين محراب جامع تازة ، ممثلا ذلك في كون الأفاريز التي تزين محراب جامع تازة أصبحت ذات دور ثانوي بعدما تقلص حجمها ، لتفسح المجال أمام الأشرطة الكتابية التي غمرت – ولأول مرة من بعد الفن المرابطي – واجهة المحراب ، لوحات (٢ ، ٢٧) ، وذلك على خلاف الحال بالمحاريب الموحدية ، والتي لعبت فيها تلك الأفاريز الهندسية الدور الرئيسي في الزخرفة ، لغياب تلك الأشرطة الكتابية ، أشكال (٦ ، ٧) ، إلا إنه على الرغم من ذلك ، فإن الأفاريز النجمية التي تزين واجهة محراب جامع تازة أضحت كإطارات هندسية لعديد من الزخارف النباتية المتنوعة ، المنفذة في تكرار دائم على طول امتدادها ، وهذا خلافا للأفاريز الموحدية التي جاءت خلواً من ذلك الحشو الزخرفي ، حسب ما نجده أيضا غَلب على الأفاريز التي تعلو البلاط المحوري بجامع تازة ، التي لم تخل تماماً من الحشو الزخرفي [٦٨] ، لوحات (٢ ، ٢٨) .

يتضح من هذا أن أفاريز جامع تازة المكونة من تلك النجوم الثمانية ، تعكس اتجاهين متلاحقين تم الجمع بينهما في آن واحد ، الأول هو أنها جاءت تقليداً لأفاريز العصر الموحدي ، من حيث كونها عاطلة من الحشو الزخرفي ، مع ما تتسم به من كبر الحجم والمساحة التي تغطيها ، وهو ما تعكسه الأفاريز التي تعلو البلاط الأوسط ، لوحات (٢ ، ٢٨) ، أما الاتجاه الثاني فهو أيضا وفق الأسلوب الموحدي التقليدي ، إلا أن الأفاريز تميزت عنها بالحشو الزخرفي النباتي من الداخل رغم كونها ذات دور ثانوي ، بعدما احتلت النقوش الكتابية دوراً رئيسيا في الزخرفة ، حسب ما تعكسه أفاريز واجهة المحراب ، لوحة (٢٧) ، وعليه يمكن القول إن زخارف ونقوش جامع تازة كانت وثيقة الصلة بالفن الموحدي ، وفي الوقت ذاته تبرز توجهاً جديداً نحو التحرر من قيود ذلك الفن المتقشف البسيط ، بالميل نحو الحشد الفني ، والذي أصبح السمة السائدة بتلك الأفاريز خلال المرحلة الثانية من مراحل ذلك الفن المريني (٧١٠ – ٧٥٩هـ / ١٣١٠ – ١٣٥٧م) ، مع بعض التطورات الطارئة في تشكيل الوحدات الهندسية التي تتوسطها تلك النجمة الثمانية .

(٢-٢) الطبق النجمي :

إلى جانب النجمة الثمانية ، فقد لعب الطبق النجمي كذلك دوراً بارزاً في تكوين بعض الأفاريز الهندسية التي تزين كلا من بلاط القبلة والبلاط الأوسط ، لوحات (٢٩ ، ٣٠) ، وإلى جانب هذه الأفاريز ، فهو الوحدة الزخرفية الرئيسية في تغشية الشمسيات (الشماسيات) التي تعلو جدار القبلة [٦٩] ، لوحة (٣١) ، وفي كل من الحالين يعد هذا أسلوباً فنياً جديداً غير معهود بكل من الفنين المرابطي والموحدي ، بما يمكن اعتباره إحدى الخصائص الجديدة بالفن المريني خلال مرحلته الأولى [٧٠] ، والتي حظيت بالقبول والانتشار الكبير في المرحلة الثانية منه (٧١٠ – ٧٥٩هـ / ١٣١٠ – ١٣٥٧م) ، ولعل هذا تحت تأثير الفن الأندلسي الغرناطي ، الذي شهد أيضا شيوع تلك الأطباق النجمية بكل من الأفاريز الهندسية وتشبيكات النوافذ ، حسب ما تعكسه – بصور غنية متنوعة – زخارف قصور الحمراء بغرناطة [٧١] .

(٣-٢) الزخرفة المعمارية :

تلعب العقود – وأشهرها المفصص – الدور الرئيسي في هذه الزخرفة ، وهو ما يحمل على تسميتها بهذا الاسم ، وإن كان البعض يطلق عليها " زخرفة الكوفي " [٧٢] ، في حين ينعتها البعض الآخر بـ " أشباه الحروف الكوفية " [٧٣] ، ومردّ هاتين التسميتين الأخيرتين لكون هذه الزخرفة شديدة الشبه بنقوش الخط الكوفي المعماري [٧٤] ، الذي شاع استخدامه بكل من الأندلس في عصر بني نصر (٦٣٥ – ٨٩٧هـ / ١٢٣٨ – ١٤٩٢م) [٧٥] ، والمغرب خلال عصر بني مرين (٦٦٨ – ٨٦٩هـ / ١٢٦٩ – ١٤٦٤م) .

فيما يتعلق بأصول هذه الزخرفة في الفن الأندلسي المغربي ، فالذي يمكن اعتقاده هو أنها عرفت بالفن الأندلسي تخصيصاً ، خلال المرحلة المتأخرة من العصر الموحدي (٦٠٩ – ٦٤٦هـ / ١٢١٢ – ١٢٤٨م) ، هذا على الرغم من أنه لا نقف على أمثلة تشهد لها – في ضوء الدراسات المتاحة – بالفن الأندلسي خلال تلك الفترة [٧٦] ، وإنما يؤكد هذا القول أحد النماذج الفريدة لتلك الزخرفة المعمارية في صورتها البدائية ، المنفذة ضمن الزخارف الجصية – الأندلسية الطابع – التي تكسو مئذنة المشهد الحسيني بالقاهرة ، التي ترجع – كما سبق الإشارة – إلى العصر الأيوبي عام (٦٣٤هـ / ١٢٣٦م) ، على وجه التحديد ، حيث نراها تزين صرة الطاقية المشعة ، التي تعلو المساحة الزخرفية الوسطى من الواجهة الجنوبية الغربية ، لوحة (٣٢) .

إن هذا النموذج المبكر لهذه الزخرفة المعمارية ، يؤكد – كما سبق القول آنفا – أنها عرفت في الفن الأندلسي خلال المرحلة الأخيرة من العصر الموحدي ، وهو ما يفسر – من جهة أخرى – سبب ظهورها بصورة جلية ، مع ما صاحبها من مراحل أكثر تطوراً وجمالية بجامع تازة ، تحت وطأة التأثير الأندلسي الغرناطي .

تعكس زخارف الجامع الكبير بتازة بعض النماذج النادرة المهمة لهذا النوع من الزخرفة الهندسية ، حيث نراها بصورة فنية رائقة تزين بعض المساحات السفلى من قبة الضلوع المتقاطعة التي تعلو مربع المحراب ، لوحة (٣٣) ، كما تزين – كعنصر رئيسي على أرضية من التوريقات النباتية – بنيقتي (

كوشتي) العقدين الجانبيين على يمين ويسار المحراب ، لوحة (٣٤) ، وفي زخرفة المساحتين المربعتين اللتين تتخللان النقش القرآني المؤطر لعقد المحراب ، لوحة (٣٥) ، وأخيراً ، نشهدها ببعض المساحات التي تتخلل النطاق السفلي ، بين الأرجل الهابطة للقبة المقرنصة التي تعلو حنية المحراب ، لوحة (٢٧) .

كما هو ملاحظ ، فإن هذه الزخارف شديدة الشبه بالنقوش الكتابية المنفذة بالخطين الكوفي المرآتي والكوفي المعماري ، والتي تلعب فيها العقود المفصصة وزخرفة العُقد (الضفائر) ، الدور الرئيسي في تنفيذها ، وتلك الزخرفة المعمارية لا نعهدها بكل من الفنين المرابطي والموحدي بالمغرب [٧٧] ، الأمر الذي يرجح أنها من العناصر الزخرفية التجديدية مع المرحلة الأولى من مراحل الفن المريني (٦٦٨ – ٧٠٦هـ / ١٢٦٩ – ١٣٠٦م) [٧٨] ، تحت التأثير الأندلسي الغرناطي ، والتي شهدت نوعاً من الاستمرارية المحدودة جداً خلال المرحلة الثانية من مراحل ذلك الفن المريني (٧١٠ – ٧٥٩هـ / ١٣١٠ – ١٣٥٧م) [٧٩] ، وبهذا تتضح الأهمية الفنية لزخارف جامع تازة ، والتي تعكس صوراً نادرة على قدر كبير من الأهمية لهذا النوع من الزخرفة [٨٠] .

٣- النقوش الكتابية :

لجامع تازة أهمية كبرى فيما يتعلق بفن الخط والكتابة ، سواء أكان هذا من حيث الشكل أو من ناحية المضمون ، فهو خير شاهد على مدى التحول الجذري في مسار الفن بالمغرب منذ تلك المرحلة المبكرة من العصر المريني (٦٦٨ – ٧٠٦هـ / ١٢٦٩ – ١٣٠٦م) ، بما اتسم من حضور كثيف جداً للنقوش الكتابية ، غير مسبوق بمساجد كل من العصرين المرابطي والموحدي ، إذ جاءت محاريب العصر الموحدي عاطلة من أية نقوش كتابية ، حسب ما نقف عليه بكل من جامع تينملل ، جامع الكتبية بمراكش ، أشكال (٧ ، ٨) ، أما العصر المرابطي فقد لعب فيه الخط دوراً حيويا في الزخرفة ، حسب ما تعكسه نقوش كل من محراب الجامع الأعظم بتلمسان (٥٣٠هـ / ١١٣٦م) ، ومحراب جامع القرويين بفاس (٥٣١هـ / ١١٣٧م) ، بيد إنها لا تضاهي قطعاً نقوش جامع تازة من حيث الغنى والتنوع في الخطوط المستعملة ، أو من حيث كثافة حضور وتعدد مضامين تلك النقوش ، وهذا – كما سبق القول – أحد الدلائل المؤكدة على التحول العميق في توجهات الفن بالمغرب خلال المرحلة الأولى من العصر المريني ، والتي يمكن استجلائها من خلال المباحث الآتية :

(٣-١) النقوش الكتابية من حيث الشكل :

(٣-١-١) الخط اللين :

تعكس نقوش جامع تازة حضوراً كبيراً غير معهود لهذا النوع من الخط على حساب الخط الكوفي ، والذي كان هذا الأخير هو الأكثر شهرة وتداولاً بكل من الفنين المرابطي والموحدي ، سواء فيما يخص النصوص التسجيلية أو النقوش الزخرفية ، ومن خلال إلقاء نظرة عامة على زخارف واجهة المحراب وما حوله ، فضلا عن النقش التسجيلي للجامع ، يتبين مدى ما أحرزه الخط اللين من تقدم وأهمية في الزخرفة ، إذ جاءت غالبية النقوش الكتابية منفذة بهذا الخط ، لوحات (١ ، ٢ ، ٨ ، ١٠ ، ١٥ ، ٢٣ ، ٢٧ ، ٣٠ ،

٣٤ ، ٣٥) ، إلا أنه على الرغم من ذلك ، فإن الخط الكوفي لا يزال يشهد حضوراً مهماً بنقوش هذا الجامع.

من ناحية أخرى ، فقد اكتسب ذلك الخط اللين أهمية فنية من الناحية التنفيذية ، إذ نجده في بعض الأحيان منفذاً على أرضية كثيفة من التوريقات النباتية المتنوعة ، كالتوريقات المعرقة المختمة ، أو المزهرة ، لوحات (٢٧ ، ٣٤ ، ٣٥) ، كما أن النصوص المسجلة أصبحت أكثر وضوحاً وتعبيراً عن ذاتها من خلال نقشها داخل أُطُر زخرفية زادت مساحتها طولاً وعرضاً ، هذا مع الاتزان العام المسيطر على أشكال الحروف المفردة أو المتداخلة ، والتي جاءت – من ناحية الرسم – مماثلة لنظائرها بخط الثلث الأندلسي في قصور الحمراء بغرناطة [٨١] ، بما يصح معه تسمية هذا الخط أيضا في الفن المغربي بـ (الخط الأندلسي) [٨٢] .

يمكن اعتبار نقوش جامع تازة نقطة الانطلاقة لمزيد من الأهمية لهذا النوع من الخط خلال المرحلة الثانية من الفن المريني (٧١٠ – ٧٥٩هـ / ١٣١٠ – ١٣٥٧م) ، سواء فيما يتعلق بالمساحات الزخرفية المخصصة له ، أو ما يخص أشكال الحروف التي أحرزت بعض مظاهر التطور البطيئ ، ولعله من خلال إطلالة عامة – على سبيل المثال – على نقوش المدرسة البوعنانية وجامعها (٧٥١ – ٧٥٦هـ / ١٣٥٠ – ١٣٥٥م) ، تتضح تلك المكانة الكبرى التي شهدها هذا الخط اللين بكافة مضامينها التسجيلية والزخرفية .

(٣-١-٢) الخط الكوفي :

في ضوء نقوش جامع تازة يمكن القول إن الخط الكوفي سجل نوعاً من التراجع المحدود لحساب الخط اللين ، على خلاف الأمر بكل من الفنين المرابطي والموحدي ، اللذين غلب فيهما استعمال الخط الكوفي كما سبق الإشارة ، حيث نجد الخط الكوفي في مواضع عدة ضمن نقوش المحراب وواجهته ، لوحات (٨ ، ١١ ، ١٣ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٧) ، ورغم هذا ، فإن تلك النقوش تعكس مزيداً من التطورات الفنية التي شهدها هذا الخط مع المرحلة الأولى من الفن المريني بالمغرب ، ويتمثل ذلك في كثافة الأرضية النباتية المنفذة عليها ، على خلاف الحال بكل من الفنين المرابطي والموحدي ، والذي كان في هذا الأخير غالبا ما تتخلل حروفه توريقات وتفريعات بسيطة ، أما في الفن المرابطي فلم تكن بتلك الكثافة التي نجدها بنقوش جامع تازة ، لوحات (٣٥ ، ٣٧) .

من جانب آخر ، فقد حظيت أشكال الحروف المنفذة بهذا الخط ضمن نقوش جامع تازة بمزيد من العناية والتطور الفني ، فيما يتعلق برسم بعض الحروف كـ (الهاء ، اللام ألف) ، من حيث أشكال عقيداتها بصور فنية غنية ، كما أن هامات بعض الحروف الأخرى كـ (الألف ، اللام ألف) ، زادت أهميتها الزخرفية بعدما تشعبت وتشابكت الضفائر المتصلة بها بصورة جمالية غير مسبوقة بالفنين المرابطي والموحدي [٨٣] ، لوحات (١٣ ، ١٧ ، ٢٠ ، ٣٥ ، ٣٧) ، وإنما نجد تلك الأهمية لهامات الحروف تجسدها نقوش قصور الحمراء على نحو ما نراه بتمامه في نقوش جامع تازة [٨٤] ، وهو ما يؤكد الأثر الأندلسي الغرناطي أيضا على تطور هذا الخط بالفن المغربي خلال المرحلة الأولى من الفن المريني (٦٦٨ – ٧٠٦هـ / ١٢٦٩ – ١٣٠٦م) ، وتلك الخصائص الفنية ظلت هي المتبعة كذلك – في أغلب الأحوال –

خلال المرحلة الثانية من الفن المريني (٧١٠ – ٧٥٩هـ / ١٣١٠ – ١٣٥٧م) ، رغم ما لحِق هذا الخط من تراجع ملحوظ لحساب الخط اللين .

(٣-١-٣) الخط الكوفي المرآتي :

عُرف بذلك لأن الكتابات المنفذة به – والتي لا تتعدى في غالب الأمر كلمة أو كلمتين – تكون بطريقة التقابل طرداً وعكساً ، بحيث يصبح الشطر الواقع على يمين الناظر إليها مماثلاً للواقع على يساره ، وكأن هذا الأخير صورة مرآتية للشطر الأول المقابل له ، ونجد أمثلة هذا الخط بجامع تازة منفذة أعلى تاجي المحراب ، لوحة (١٦) ، وكذلك ضمن زخارف بعض المضاهيات التي تعلو جوفة المحراب ، لوحة (٢٧) ، ومرة ثالثة أسفل المساحتين الزخرفيتين المحصورتين بين الشمسيات الثلاث التي تعلو المحراب ، لوحة (٣٥) ، وأخيراً ، ببعض المساحات الزخرفية التي تتخلل الأرجل الهابطة لمقرنصات مناطق انتقال القبة المضلعة التي تعلو مربع المحراب ، لوحة (١٠) ، وتقرأ الكتابات المنفذة بهذا الخط في كل هذه المواضع عبارة (يُمن) .

الواقع أنه لا توجد نماذج صريحة سابقة لهذا النوع من الخط بكل من الفنين المرابطي والموحدي بالمغرب [٨٥] ، بما يمكن اعتبار ذلك أحد ملامح التطوير في النقوش الزخرفية المنفذة بالخط الكوفي في الفن المغربي خلال المرحلة المبكرة من العصر المريني (٦٦٨ – ٧٠٦هـ / ١٢٦٩ – ١٣٠٦م) ، كأحد مظاهر التأثيرات الفنية الغرناطية ، والتي تعكس قصورها بالحمراء حضوراً قوياً لهذا النوع من الخط في تنفيذ تلك العبارة الدعائية وغيرها [٨٦] ، حسب ما شاع أيضا خلال المرحلة الثانية من مراحل الفن المريني بالمغرب (٧١٠ – ٧٥٩هـ / ١٣١٠ – ١٣٥٧م) ، وهو مما يزيد في تأكيد القول بالعلاقة الوثيقة بين كل من الفنين المريني بالمغرب والنصري بغرناطة خلال مراحلهما المتعاقبة ، على يد المدارس الفنية الأندلسية التي أثْرت تلك العمائر المرينية بمزيد من جماليات الفن الأندلسي الغرناطي .

(٣-٢) النقوش الكتابية من حيث المضمون :

يشهد الجامع الكبير بتازة غنى فني غير مسبوق أيضا فيما يتعلق بمضامين النقوش الكتابية التي تزين واجهة المحراب وما حوله ، كدلالة على مظاهر التطوير بالفن المغربي مع بداية العصر المريني ، خلافاً لكل من العصرين المرابطي والموحدي ، وتعكس مضامين تلك النقوش الكتابية نوعين رئيسيين حظيا بالمكانة الكبرى ، وهما كلاً من النصوص القرآنية ، والعبارات الدعائية الدينية ، وكلاهما يبرز سيطرة الروح الدينية الإسلامية على مضامين فن الخط خلال تلك المرحلة ، جرياً في ذلك على المعهود بالعصور الإسلامية السابقة ، هذا إضافة إلى بعض العبارات الدعائية الدنيوية ، ويمكن الاقتصار في دراسة الأنواع الثلاثة على تلك التي تعكس مزيداً من جوانب التجديد بالفن المغربي على النحو التالي :

(٣-٢-١) الآيات القرآنية :

تنوعت الآيات القرآنية التي تزين واجهة ومربع المحراب [٨٧] ، غير أن الذي يمكن اعتباره أحد أوجه التجديد في مضامين تلك الآيات القرآنية ، هو تكرار بعض آيات بعينها في تتابع دائم بالمساحة المخصصة

لها ضمن أعمال النقش والزخرفة ، وتتمثل هذه الآيات الكريمة في قول الله عز وجل : (وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب [٨٨] وما النصر إلا من عند الله العزيز الحكيم [٨٩]) ، وقد وردت هاتان الآيتان في تكرار متتابع بالإطار الذي يزين فتحة عقد كل من المدخلين المفضيين إلى مصلى الجنائز بجدار القبلة ، لوحة (٣٨) ، كما نراها في تكرار متتابع كذلك بالإفريز الذي يعلو مناطق انتقال القبة ذات الضلوع المتقاطعة التي تغطي مربع المحراب ، لوحات (١٠ ، ١٣) .

إن هذا الجمع بين كل من هاتين الآيتين وتكرارهما في تتابع متصل ضمن أعمال الزخرفة بالنقوش الكتابية القرآنية ، يمكن القول إنه يظهر هنا بجامع تازة للمرة الثانية بمساجد بلاد المغرب الأقصى خلال المرحلة الأولى من الفن المريني (٦٦٨ – ٧٠٦هـ / ١٢٦٩ – ١٣٠٦م) [٩٠] ، ولا نقف عليها بمساجد كل من العصرين المرابطي والموحدي ، وبالمقابل ، فإن هذا الجمع لكل من الآيتين نجده في نقوش قصور الحمراء بغرناطة [٩١] ، وهو ما يحمل على القول بأن ذلك التطوير في مضامين النقوش الكتابية – ممثلاً في الجمع بين آيتين قرآنيتين أو أكثر وتكرارهما في تتابع – إنما كان أحد مظاهر التأثيرات الفنية الغرناطية على الفن المريني بالمغرب منذ مرحلته المبكرة ، والتي تمتعت بانتشار واسع خلال المرحلة الثانية (٧١٠ – ٧٥٩هـ / ١٣١٠ – ١٣٥٧م) ، حسب ما تعكسه نقوش عديد من مساجد ومدارس تلك الفترة [٩٢] .

(٣-٢-٢) العبارات الدعائية :

تعكس النقوش الكتابية بجامع تازة نوعين من العبارات الدعائية ، الأول : عبارات دعائية دينية وهي الأكثر شيوعا ، والثاني : عبارات دعائية دنيوية ، وقد تنوعت مضامين كل من هذين النوعين ، غير أنه يمكن دراسة أوجه التجديد والتطوير لها على النحو التالي :

(٣-٢-٢-١) الحمد لله ، الشكر لله ، الملك لله ، العزة لله ، البقا لله :

شهدت هذه العبارات انتشاراً واسعاً ضمن النقوش الكتابية بجامع تازة ، حيث نجدها في تكرار دائم داخل مساحات ضيقة حول سنجات عقد المحراب ، لوحة (٨) ، وكذلك تزين الإطار الخارجي المؤطر لعقد المحراب وبنيقتيه ، لوحة (٢٧) ، ومرة ثالثة داخل شريط كتابي يؤطر العقود الجانبية الثلاثة بمربع المحراب ، لوحة (٣٧) ، كما تتخلل الأطباق النجمية التي تزين المساحات المحصورة بين عقود البلاط المحوري والإفريز الذي يعلوه ، لوحات (٤ ، ٣٠) ، غير أن السمة التطويرية لهذه العبارات الدعائية هو تنفيذها داخل دوائر مسننة الشكل ، تتوسط أطباق نجمية سداسية ناتجة عن تقاطع خطوط هندسية متداخلة ، حسب ما نراه يزين باطن عقد المحراب ، لوحة (٣٩) .

إن هذا الأسلوب الفني في تنفيذ وتوزيع تلك العبارات الدعائية بذلك النموذج الوحيد في جامع تازة يمكن اعتباره الأول من نوعه بالفن المغربي ، إذ لا نجد له نماذج سابقة بكل من الفنين المرابطي والموحدي ، وفي المقابل ، فإن البعض يفيد أن ذلك الأسلوب الزخرفي في تنفيذ تلك العبارات نشهده بالزخارف الجصية في منزل العملاق برندة (ق ٧هـ / ١٣م) – وفي جامع تازة – ثم حظي بالانتشار بعد ذلك في غرناطة وبقصور الحمراء على وجه التحديد [٩٣] ، واعتماداً على هذا ، يترجح القول بأن ذلك الملمح التطويري في

تنفيذ هذه العبارات الدعائية وفق هذا الأسلوب الفني الجديد بجامع تازة ، إنما كان أيضا أحد مظاهر التأثير الفني الأندلسي الغرناطي على الفن المريني منذ مرحلته المبكرة ، والذي حظى بالانتشار بتلك الصورة الفنية التجديدية في عديد من العمائر الدينية التي ترجع إلى المرحلة الثانية من مراحل الفن المريني بالمغرب [٩٤] .

(٣-٢-٢-٢) الله عدة :

نجد تلك العبارة الدعائية في بعض المواضع الزخرفية ضمن نقوش جامع تازة ، إذ نقف عليها لتزين السنجة الوسطى من عقد المحراب ، لوحة (٨) ، كما تتخلل المستوى السفلي ضمن التوريقات التي تزين المضاهية الوسطى أعلى تجويفة المحراب ، لوحة (١١) ، وأخيراً ، ضمن النقوش الكتابية التي تزين بعض المساحات التي تتخلل أرجل مقرنصات القبة التي تعلو حنية المحراب ، لوحة (٣٩) .

إن هذه العبارة الدعائية لا نصادفها فيما سبق بالفن المغربي – في حدود ما أعلم – إلا في نموذج فريد ، حيث تزين بعض الحشوات المكونة لقرص (صينية) الثريا الكبرى بجامع القرويين ، والتي ترجع إلى عهد الخليفة الناصر الموحدي (٦٠٠هـ / ١٢٠٣م) [٩٥] ، لوحة (٤٠) ، ولعل هذا يعطي مزيداً من الأهمية لتلك العبارة الدعائية خلال المرحلة المبكرة من الفن المريني ، بحيث أصبحت أكثر شهرة وتداولاً عن ذي قبل من خلال تنفيذها على العمائر ، وهو ما تعكسه كذلك نقوش قصور الحمراء ، والتي تبرز هي الأخرى مزيداً من الأهمية الفنية لتلك العبارة بحيث أصبحت أكثر تداولاً وانتشاراً بالفن الأندلسي الغرناطي [٩٦] ، بما يمكن اعتبار هذا أيضا أحد مظاهر التأثيرات الفنية الغرناطية على الفن المريني بالمغرب خلال مرحلته الأولى ، وإن كان بصورة محدودة ، مثلما ظل عليه الحال كذلك بالمرحلة الثانية (٧١٠ – ٧٥٩هـ / ١٣١٠ – ١٣٥٧م) ، والتي لا نشهد فيها حضوراً ملموساً لتلك العبارة الدعائية ، خلافاً لما حظيت به من مكانة مهمة بنقوش قصور الحمراء في غرناطة .

(٣-٢-٢-٣) ولا غالب إلا الله :

نرى تلك العبارة بنقوش جامع تازة في موضع واحد فقط ، إذ نجدها منقوشة بالجامة التي تزين البنيقة اليسرى من عقد المدخل المفضي إلى مصلى الجنائز ، الواقع على يمين المواجه للمحراب ، لوحة (١٥) . لا شك أن هذه العبارة كانت هي الشارة الدالة على عصر حكام بني نصر بغرناطة (٦٣٥ – ٨٩٧هـ / ١٢٣٧ – ١٤٩٢م) ، إذ لم تُعرف إلا مع بداية عصرهم بالأندلس [٩٧] ، ومن جانب آخر ، فقد حظيت بالمكان الأرفع ضمن نقوش عمائرهم وفنونهم ، ولا تزال قصورهم بالحمراء شاهدة على ذلك ، وهذا يحمل على القول إن ظهورها بنقوش جامع تازة أحد الدلائل الصريحة لتأكيد أثر الفن الغرناطي – الذي انتقل بصورة مباشرة على يد الفنانين الأندلسيين – في الفن المريني بالمغرب خلال مرحلته الأولى بصورة فريدة [٩٨] ، لم تتكرر بالمرحلة الثانية إلا فيما ندر .

(٣-٢-٢-٤) يُمن :

من بين ما اتسمت به مضامين النقوش الكتابية بجامع تازة هو اشتمالها على بعض العبارات الدعائية ذات البعد الدنيوي ، وهي ميزة عُرفت فيما سبق بالفن المرابطي ، إذ نجد – على سبيل المثال –

عبارات مثل : (الغبطة المتصلة) ، (الغبطة المتصلة والسعادة) ، (اليمن والإقبال والسعادة) ، منقوشة على التغشيات البرونزية لبعض أبواب جامع القرويين من ذلك العصر المرابطي ، ولعل ظهور مثل تلك العبارات بالفن المرابطي ، إنما كان تحت تأثير فن عصر ملوك الطوائف بالأندلس (٤٢٢ – ٤٨٤هـ / ١٠٣٠ – ١٠٩١م) ، المأثور عنه الإغراق في كل ما هو دنيوي [٩٩] .

فيما يتعلق بالعبارة : (يُمن) ، فإن ظهورها هكذا مفردة بنقوش جامع تازة – وإن كان بصورة محدودة – دون اقتران بأي من العبارات الدعائية الأخرى – خلافا لما سبق ذكره آنفا بالفن المرابطي – ربما كان الأول من نوعه بالفن المغربي ، حيث نجدها منفذة بالخط الكوفي المرآتي في مواضع عدة سبق ذكرها ضمن الحديث عن هذا النوع من الخط ، وبالمقابل ، فإن هناك نماذج مبكرة لهذه العبارة (يُمن) – هكذا مفردة – بالفن الأندلسي ترجع إلى فنون الغرفة الملكية " سانت دومنجو " بغرناطة ، منتصف القرن (٧هـ / ١٣م) ، وفي الزخارف الجصية برندة خلال القرن (٧هـ / ١٣م) [١٠٠] .

لعل هذا التزامن بين تاريخ الزيادة المرينية بجامع تازة (٦٩١هـ / ١٢٩١م) ، والنماذج المشار إليها آنفا في الفن الأندلسي ، يؤكد الصلة الوثيقة بين كل من الفنين المريني بالمغرب خلال مرحلته المبكرة (٦٦٨ – ٧٠٦هـ / ١٢٦٩ – ١٣٠٦م) ، والفن النصري بغرناطة خلال مرحلته الأولى أيضا (٦٣٥ – ٧٠١هـ / ١٢٣٧ – ١٣٠٢م) [١٠١] ، واللذان شهدا معا – حسب ما سبق ذكره – البدايات الفعلية الأولى للخط الكوفي المرآتي الذي نفذت به تلك العبارة ، وهو ما يبرز الحضور الدائم المتجدد للمدارس الفنية الأندلسية بالمغرب ، والتي على يديها كانت تنتقل تلك المظاهر التجديدية بالفن النصري إلى الفن المريني ، والذي شهد بمرحلته الثانية (٧١٠ – ٧٥٩هـ / ١٣١٠ – ١٣٥٧م) ، انتشاراً واسعاً لتلك العبارة الدعائية على وجه الخصوص ، حسب ما تعكسه مدارس ومساجد تلك الفترة .

(٤) العناصر المعمارية :

(٤–١) القبة ذات الضلوع المتقاطعة :

إن من أهم ما اتسمت به الزيادة المرينية بجامع تازة ، هو تلك القبة ذات الضلوع (العروق / الأوتار) المتقاطعة التي تعلو مربع المحراب ، لوحة (٣) ، فهي آية من آيات الفن الأندلسي على أرض المغرب خلال المرحلة المبكرة من الفن المريني [١٠٢] ، وأصل هذا النوع من القباب في العمارة الأندلسية المغربية ، يرجع إلى القباب الثلاث التي تعلو مقصورة ومربع محراب جامع قرطبة ، ضمن توسعة الخليفة الحكم المستنصر (٣٥١ – ٣٥٥هـ / ٩٦٢ – ٩٦٦م) ، شكل (٩) ، إذ كانت ذات غرض وظيفي معماري بالمقام الأول ، ثم ما لبثت أن أصبحت ببلاد الأندلس أساساً وبداية لمدرسة معمارية اتسمت بالثراء ، وامتدت في الزمان والمكان بعدما تحولت إلى زخرفة محضة [١٠٣] .

شهدت مساجد المرابطين بالمغرب هذا النوع من القباب ، وكان من أجمل وأرقى النماذج التي تُبرز الدور الفني الزخرفي لها ، تلك التي تعلو مربع محراب الجامع الكبير بتلمسان (٥٣٠هـ / ١١٣٥م) [١٠٤] ، لوحة (٤١) ، إذ تعكس هذه القبة بعض التطورات المعمارية والفنية المهمة التي لم تشهدها قباب جامع

قرطبة ، ممثلة في استبدال الأوتار الحجرية الثقيلة بقباب جامع قرطبة ، بالأوتار الآجرية الخفيفة [١٠٥] ، الأمر الذي سمح بزيادة التشعب والتداخل المعماري الفني المذهل لتلك الأوتار بقبة جامع تلمسان بعدما زاد عددها على خلاف قباب جامع قرطبة [١٠٦] ، مما أسهم في النهاية بإعطاء مزيد من القيمة الفنية الكبرى لهذه القبة من خلال تلك التوليفات الزخرفية الغنية ، التي تتخلل كافة الفراغات الناتجة عن تقاطع أضلاعها ، وتلك الخصائص التجديدية الثلاث تجسدها بقوة قبة جامع تازة المريني ، بحيث يمكن اعتبارها أبدع وأثرى نموذج لهذا النوع من القباب بالفن المغربي قاطبة [١٠٧] ، بعدما أحرزت مزيداً من التطورات الفنية والجمالية التي بَزّت فيها عن تلك المرابطية ، التي تعلو محراب الجامع الكبير بتلمسان [١٠٨] .

مما سبق يتبين الصلة الوثيقة بين قبة جامع تازة ، وقباب الضلوع بالمساجد المرابطية بالمغرب [١٠٩] ، بعدما تراجع نهائيا الدور الفني المهم لتلك القباب بمساجد الموحدين ، والتي لا نقف بها على أية نماذج لها تعلو مربع محاريبها [١١٠] ، وهو ما يبرز إحدى أهم خصائص الفن بالمغرب خلال المرحلة المبكرة من مراحل الفن المريني ، ممثلة في الميل نحو الإغراق والتأنق في الزخرفة بشتى العناصر الزخرفية المتنوعة ، والعودة مرة أخرى إلى جماليات الفن الأندلسي المفعمة بالرقة والحيوية التي أُشربها الفن المرابطي ، والتي تجلّت مرة أخرى بالمرحلة الثانية من مراحل الفن المريني في نموذج وحيد ، ممثلاً في القبة ذات الضلوع المتقاطعة التي تعلو قاعة الدفن الملحقة بالجهة الغربية من الجامع الكبير بفاس الجديد ، من عهد أبي عنان فارس (٧٥٨هـ / ١٣٥٧م) [١١١] .

(٤-٢) القبة المقرنصة :

إلى جانب القبة ذات الضلوع المتقاطعة ، فقد شهدت الزيادة المرينية بجامع تازة أيضا ذلك النوع من القباب المقرنصة ، إذ نجدها تعلو حنية المحراب ، لوحة (٣٩) ، ويرى البعض أن أسلوب التغطية بالقباب المقرنصة عرف ببلاد الأندلس خلال عهد ملوك الطوائف (٤٢٢ – ٤٨٤هـ / ١٠٣٠ – ١٠٩١م) [١١٢] ، على أنه في الفن المرابطي بالمغرب نشهد تلك القباب المقرنصة أعلى تجويفة محراب جامع القرويين بفاس (٥٣١هـ / ١١٣٦م) ، جنباً إلى جنب مع القبة المحارية التي تعلو تجويفة محراب جامع تلمسان (٥٣٠هـ / ١١٣٥م) [١١٣] ، تأثراً في تلك الأخيرة بالقبة المحارية التي تعلو حنية محراب جامع قرطبة (٣٥١ – ٣٥٥هـ / ٩٦٢ – ٩٦٦م) [١١٤] .

اتسم الفن الموحدي بشيوع ذلك النوع من القباب المقرنصة أعلى تجويفة – ومربع – المحراب ، كما هو الحال بمحراب جامع تينملل [١١٥] ، ومحراب كل من جامع الكُتُبية [١١٦] ، وجامع القصبة بمراكش [١١٧] ، وهو ما ظل متبعاً كذلك خلال المراحل المتعاقبة بالفن المريني ، إلا إنها في تلك المرحلة المبكرة ، حسب ما يتضح من قبة محراب جامع تازة – وكذلك قبة محراب الجامع الكبير بفاس الجديد – يلاحظ أنها على غرار النماذج السابقة عليها بالفن المرابطي ، من حيث كبر حجم مقرنصاتها وبساطة تكوينها ، مع قلة كثافتها وعدم تعقد الأشكال الناتجة عنها ، إلى جانب ما يتخللها من مساحات مزينة ببعض النقوش الكتابية

البسيطة ، لوحة (٣٩) ، وهذا على خلاف ما طرأ عليها خلال المرحلة الثانية من مراحل الفني المريني (٧١٠ – ٧٥٩هـ / ١٣١٠ – ١٣٥٧م) ، والتي ازدادت فيها تلك المقرنصات أهمية من حيث صغر حجمها ، الأمر الذي ساعد على زيادة كثافتها ، وتعقد الأشكال الزخرفية الناتجة عن ترتيبها وتوزيعها ، وهي الخصائص نفسها التي نلمح إرهاصاتها بقباب المساجد الموحدية سابق الإشارة إليها .

من هذا يتضح علاقة طردية وثيقة بين قباب جامع تازة وقباب العصر المرابطي ، إذ إن الأهمية الكبرى أُوليت في جامع تازة للقبة ذات الضلوع المتقاطعة التي تعلو مربع المحراب ، لوحة (٣) ، كما هو الحال بجامع تلمسان المرابطي (٥٣٠هـ / ١١٣٥م) ، في حين أصبحت القبة المقرنصة أقل أهمية بعدما اقتصر دورها على زخرفة أعلى تجويفة المحراب ، لوحة (٣٩) ، وهذا على خلاف الحال بالفن الموحدي ، والذي احتلت فيه القباب المقرنصة محل الصدارة سواء فيما يتعلق بتلك التي تعلو بلاط القبلة ومربع المحراب ، أو التي تعلو جوفة محاريب مساجدهم .

(٤-٣) المحاريات :

هي من العناصر الزخرفية المحببة في الفن الأندلسي منذ ظهورها بأسلوب طبيعي رائق أعلى تجويفة محراب جامع قرطبة كما سبق الإشارة [١١٨] ، وبهذا الأسلوب الطبيعي مع ما اتسمت به من التجسيم شاع استخدامها في الفن المرابطي بصورة غير مسبوقة ، حسب ما تبرزه زخارف قبة البارودیين بمراكش ، لوحة (٦) ، غير أنه في الفن الموحدي يتحول ذلك العنصر إلى زخرفة مجردة ، محورة عن شكلها الطبيعي الذي عرفت به في الفن المرابطي ، لتصبح أشبه ما يكون بسعف النخيل [١١٩] ، ولا نراها بصورتها القريبة من الطبيعة الإ قليلا [١٢٠] .

في ضوء زخارف الجامع الكبير بتازة ، تتجلى عودة تجديدية لهذا العنصر الزخرفي ، بنمطه المجسم القريب من الطبيعة مثلما شاع في الفن المرابطي ، وعلى خلاف ما اتسم به في الفن الموحدي ، حسب ما نجده ضمن زخارف المساحة المركزية المقرنصة بباطن العقدين الجانبيين على يمين ويسار المحراب [١٢١] ، لوحة (٤٢) ، وبطرفي هذين العقدين من الجهة المقابلة للمحراب ، لوحة (١٩) ، كما تزين ركني منطقة انتقال القبة التي تعلو جوفة المحراب ، لوحة (٣٨) ، وأخيراً ، نجد هذه المحاريات تزين تاجي المحراب ، لوحة (١٦) ، وبعض التيجان الأخرى التي تعلوها عقود مربع المحراب ، لوحة (١٧) .

الجدير بالذكر أن استخدام تلك المحاريات في زخرفة تيجان الأعمدة على عهد أبي يعقوب يوسف (٦٨٥ – ٧٠٦هـ / ١٢٨٦ – ١٣٠٦م) ، يعد الأول من نوعه في الفن ببلاد المغرب الأقصى [١٢٢] ، إذ لا نشهدها بكل من تيجان العصرين المرابطي والموحدي ، وبالمقابل ، فإن تلك السمة الفنية عرفت انتشاراً كبيراً في الفن الغرناطي بتيجان قصور الحمراء ، شكل (١٠) ، بما يمكن اعتبار ذلك أحد مظاهر التأثيرات الأندلسية الغرناطية على الفن المريني بالمغرب خلال مرحلته المبكرة ، والتي تجلّت بصورة أكثر حضوراً في ضوء تلك المحاريات المجسمة القريبة من الطبيعة بالمرحلة الثانية (٧١٠ – ٧٥٩هـ / ١٣١٠ – ١٣٥٧م) ، والتي تمثل في مجموعها ذروة نضج وتبلور الفن المريني بالمغرب .

(٤-٤) العقد ذو الستارة :

عُرف بذلك لكونه أشبه ما يكون بالستارة المرخاة ذات الطيات المتعددة [١٢٣] ، وهذا النوع من العقود شهد حضوراً مهماً ضمن الزيادة المرينية بجامع تازة ، إذ نجده بالجهات الثلاث حول مربع المحراب ، لوحات (٢ ، ٣٤ ، ٤٣) ، وبطرفي بلاط المحراب في اتجاه عمودي على جدار القبلة أسفل القبتين الطرفيتين ، لوحة (٤٣) ، كما يزين واجهة المدخلين الجابيين بجدار القبلة على يمين ويسار المحراب والمفضيان إلى مصلى الجنائز ، لوحة (٣٨) ، وأخيراً ، نرى هذا النوع من العقود يزين الجهة الجنوبية من المربع الذي تتوسطه الثريا الكبرى بالبلاط المحوري ، لوحة (٢٨) ، وهذا العقد الأخير يرى البعض أنه يرجع إلى العصر الموحدي [١٢٤] ، غير أن الذي يمكن اعتقاده هو أنه يرجع إلى عهد التوسعة المرينية بالجامع (٦٩٠ – ٦٩١هـ / ١٢٩٠ – ١٢٩١م) [١٢٥] .

اعتماداً على تلك النماذج المشار إليها بجامع تازة يمكن القول إن هناك جمعاً بين أسلوبين فنيين ، أحدهما جاء تقليداً لهذا النوع من العقود بالفن الموحدي [١٢٦] ، وهو ما يعكسه ذلك العقد الواقع بالجهة الجنوبية من مربع الثريا الكبرى ، لوحة (٢٨) ، أما الآخر فيمثل اتجاهاً جديداً في تنفيذها ، وهو ما تعكسه باقي عقود مربع المحراب وبلاط وجدار القبلة [١٢٧] ، لوحات (٢ ، ٣٤ ، ٣٨ ، ٤٣) ، وبالنظر إلى الخصائص الفنية لكل منهما يمكن التأكيد على أن الأسلوب المحاكي لنمط العقود الموحدية هو الأكثر جمالية وانسيابية من ذلك الأسلوب الثاني ، والذي أصبحت عقوده أكثر حدة (انكساراً) ، وأقل جمالية من تلك السابقة عليها بالفن الموحدي [١٢٨] ، وهو ما ظل متبعا كذلك – وإن كان بصورة محدودة – خلال المرحلة الثانية للفن المريني بالمغرب .

(٤-٥) تيجان الأعمدة :

سيراً على التقاليد المعمارية الفنية المعروفة بالعمارة الإسلامية ، فقد شهدت الزيادة المرينية بجامع تازة بعض نماذج لتيجان الأعمدة غير أنها من الجص ، وهو ما كان سبباً رئيسياً في ضياع ملامحها الجمالية الأصيلة ، والتي رغم ذلك – مع تعاقب الزمان – لم تخلُ منها ، حسب ما يتضح بكل من تاجي المحراب ، لوحة (١٦) ، وبعض التيجان التي تقوم عليها عقود مربع المحراب ، لوحة (١٧) .

الملاحظ على هذه التيجان أنها سارت على نفس النمط الكلاسيكي (التقليدي) لها خلال العصور السابقة منذ عهد الخلافة بقرطبة [١٢٩] ، والمتمثل في كونها من ثلاثة مستويات ، السفلي منها قوامه زخرفة رأس الحية (المحنش) ، والثاني الذي يعلو قوامه توريقات وأزهار نباتية في أوضاع تناظرية بالتقابل والتدابر ، وأخيراً ، قرمة (طبلة) التاج ذات الشكل المقعر للداخل ، وهي تارة إما أن تكون مزينة ببعض الزخارف الهندسية أو النباتية أو الكتابية كما هو الحال بتيجان جامع تازة ، لوحات (١٦ ، ١٧) ، وإما أن تكون خالية من الزخرفة ، حسب ما غلب عليها خلال المرحلة الثانية للفن المريني .

إن من أهم الميزات التي نجدها بتيجان جامع تازة هو أنها تعكس صورة أكثر تبلوراً ونضجاً لهذا النمط التقليدي الشائع خلال العصور السابقة ، سيراً في ذلك على إيقاع تيجان قصور الحمراء بغرناطة ،

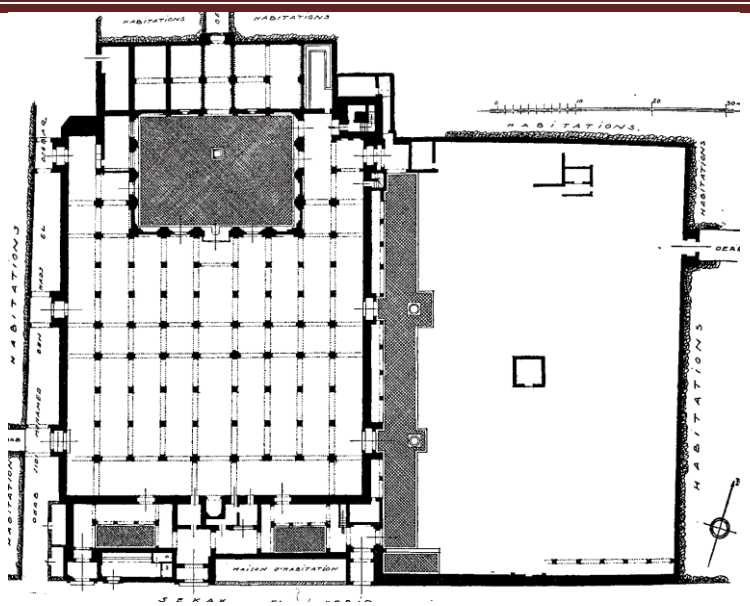
والتي لعبت فيها زخرفة المحاريات والتوريقات المزهرة والمسننة دوراً رئيسياً ، لوحات (١٦ ، ١٧) ، شكل (١٠) ، وهو ما يؤكد مرة أخرى ذلك الدور المهم للتأثيرات الفنية الأندلسية الغرناطية على الفن المريني منذ مرحلته المبكرة ، والتي تركت آثارها – رغم توقفها عن سنة التطور – على تيجان المراحل التالية بالفن المريني ، حسب ما تعكسه عديد من النماذج بكل من المساجد والمدارس المرينية بحواضر المغرب الكبرى .

خاتمة :

اعتماداً على ما سبق دراسته يمكن القول إن الفن المريني خلال مرحلته الأولى (٦٦٨ – ٧٠٦هـ / ١٢٦٩ – ١٣٠٦م) ، في ضوء زخارف ونقوش الجامع الكبير بتازة (٦٩١هـ / ١٢٩١م) ، كان جمعاً بين خصائص وسمات كل من الفنين المرابطي والموحدي ، فهو من ناحية يعكس مزيداً من الثراء ، الغنى ، والتنوع الفني الذي اتسم به الفن المرابطي ، في حين حافظ في الوقت ذاته على بعض خصائص الفن الموحدي من حيث الوضوح ، والقوة في التعبير عن ماهية عناصره الزخرفية .

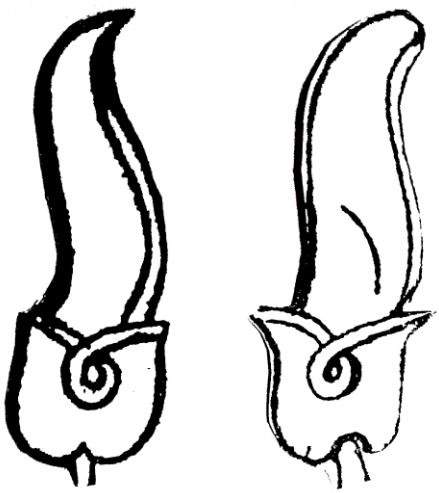
على الرغم من ذلك ، فإن زخارف ونقوش جامع تازة تعكس اتجاهاً جديداً للفن بالمغرب مع بداية العصر المريني ، ممثلاً في التخلي عن مبادئ التقلل والبساطة التي ميزت الفن الموحدي السابق عليه ، والاتجاه نحو الإغراق في الحشو والحشد لكافة العناصر الزخرفية ، والتي برزت فيها النقوش الكتابية بدرجة غير مسبوقة في تاريخ الزخرفة الخطية بالفن المغربي ، وقد ترك ذلك التوجه الجديد بصماته بقوة على الفن المريني خلال مرحلته الثانية (٧١٠ – ٧٥٩هـ / ١٣١٠ – ١٣٥٧م) ، والتي اتسمت بما يعرف بـ (أسلوب الزخرفة الكامل) [١٣٠] ، بحيث لا نكاد نجد موضعاً خلواً من الزخرفة .

أخيراً ، فإن للتأثيرات الأندلسية عامة والغرناطية بصفة خاصة حضوراً مهماً بزخارف ونقوش جامع تازة ، حيث شهدت بروز بعض العناصر الزخرفية التجديدية ، وكذلك بعض النقوش والعبارات الكتابية التي لم نشهدها بكل من الفنين المرابطي والموحدي بالمغرب ، وإنما شهد الفن الأندلسي ميلادها خلال المرحلة الأولى من مراحل الفن النصري بغرناطة (٦٣٥ – ٧٠١هـ / ١٢٣٧ – ١٣٠٢م) ، وفي قصور الحمراء على وجه التخصيص ، وفق أساليب فنية تطويرية متعددة ، وهو ما يحمل في النهاية على تأكيد ما ذهب إليه بعض الباحثين ، من كون تلك الزخارف التي تزين جامع تازة مُترعة بموروث الفن الأندلسي ، وأنها من نتاج عُرفاء أندلسيين [١٣١] .

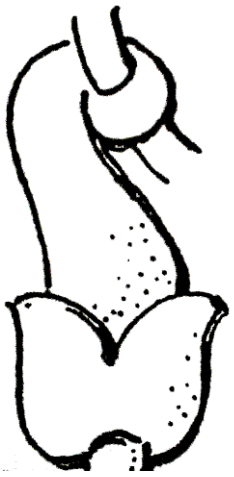


شكل (١) : الجامع الكبير بتازة ، مسقط أفقي ، عن :
Maslow : Les Mosquées de Fès et du nord du Maroc . P 36 , Fig (9) .

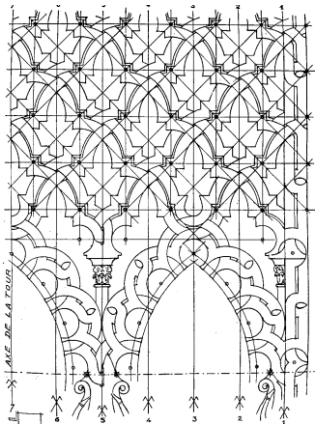
شكل (٢) : نماذج من زخرفة الأكنتس بمدينة الزهراء وجامع قرطبة ، عن :
بلباس : تاريخ إسبانيا الإسلامية . مج٢ ، جـ٢ ، صـ ٧٠١ ، شكل (٥٢٨) .



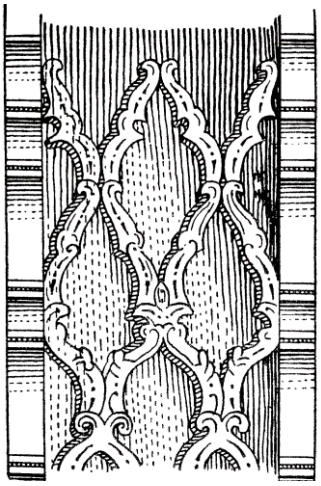
شكل (٣) : الجامع الكبير بتازة ، نماذج من الورقات الكأسية بسنجات عقد المحراب .



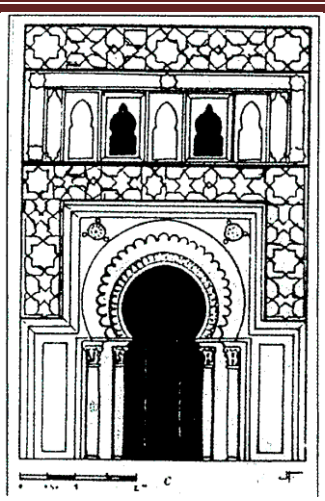
شكل (٤) : نموذج لورقة كأسية في الفن الموحدي ، عن :
Marçais : L´ Architecture Musulmane d' Occident . P 255 , Fig (162 / A) .



شكل (٥) : نموذج للشبكة المعينية الهندسية بصومعة جامع حسان بالرباط ، عن :
مالدونادو : عمارة المساجد . جـ٣ ، صـ ٢٥٩ ، لوحة مجمعة (٤٣ / ٢) .

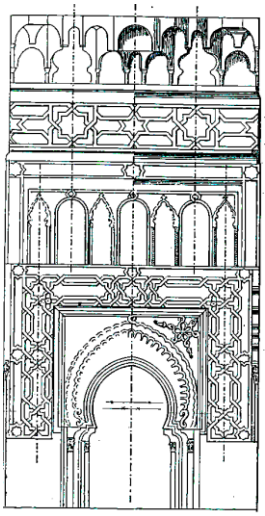


شكل (٦) : نموذج للشبكة المعينية النباتية بجامع تينملل ، عن :
Marçais : L´ Architecture Musulmane d' Occident . P 257 , Fig (166) .



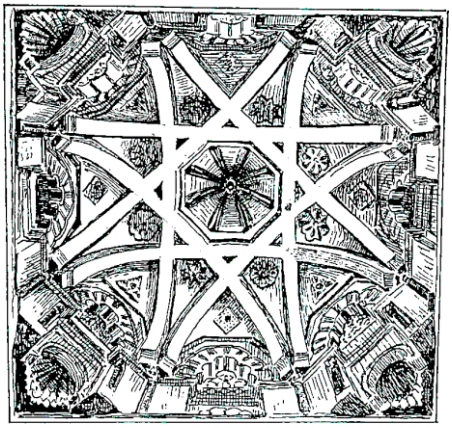
شكل (٧) : محراب جامع الكتبية ، عن :

مالدونادو : عمارة المساجد . جـ ٣ ، صـ ١٩٧ ، لوحة مجمعة (٧ / ٤) .



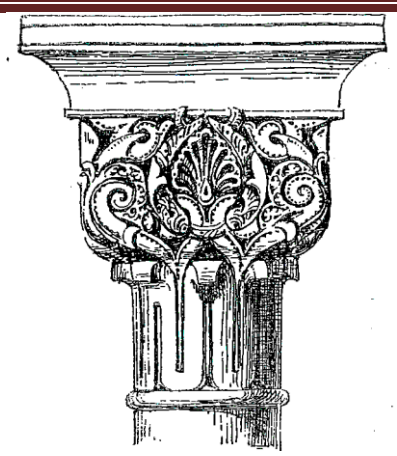
شكل (٨) : محراب جامع تينملل ، عن :

Golvin : Essai sur L´ Architecture Religieuse Musulmane . T.4 , P274 , Fig (92).



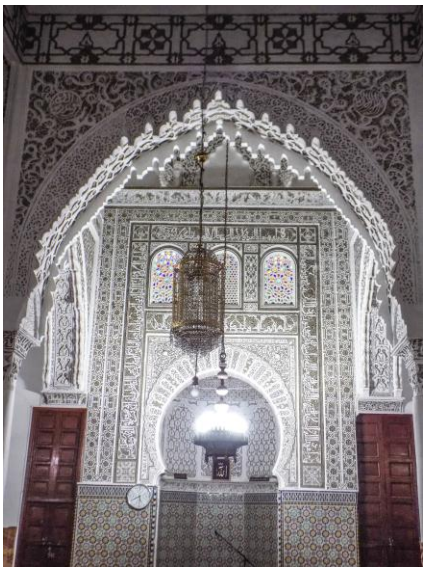
شكل (٩) : قبة الضلوع المتقاطعة أعلى مربع محراب جامع قرطبة ، عن :

Golvin : Essai sur L´ Architecture. T.4 , P 119 , Fig (31) .

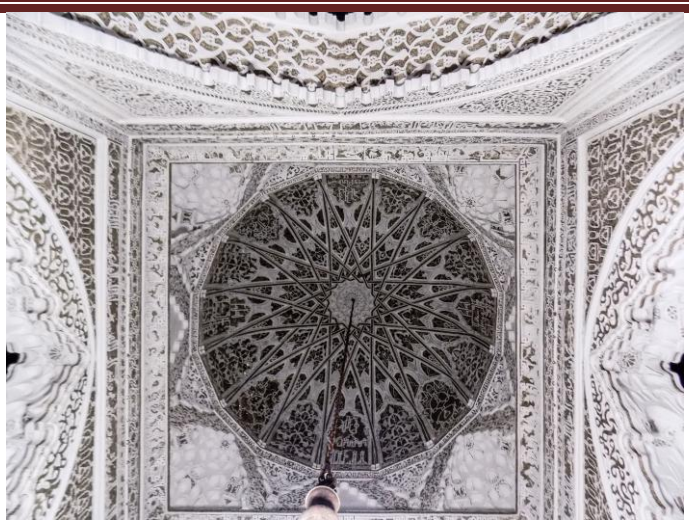


شكل (١٠) : نموذج لتاج عمود بقصور الحمراء في غرناطة ، عن :
Marçais : L´Architecture Musulmane d'Occident . P 340 , Fig , 208 .

لوحة (١) : الجامع الكبير بتازة : النقش التسجيلي للتوسعة المرينية .

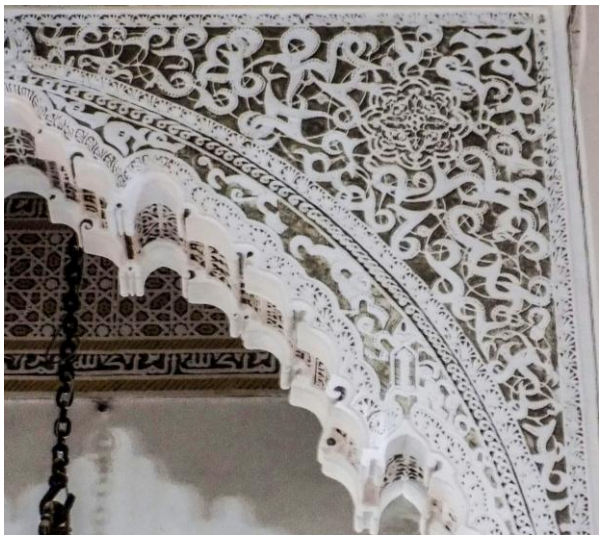


لوحة (٢) : الجامع الكبير بتازة : المحراب .



لوحة (٣) : الجامع الكبير بتازة : القبة ذات الضلوع المتقاطعة أعلى مربع المحراب .

لوحة (٤) : الجامع الكبير بتازة : زخرفة الأكنتس حول عقود البلاط الأوسط ببيت الصلاة .

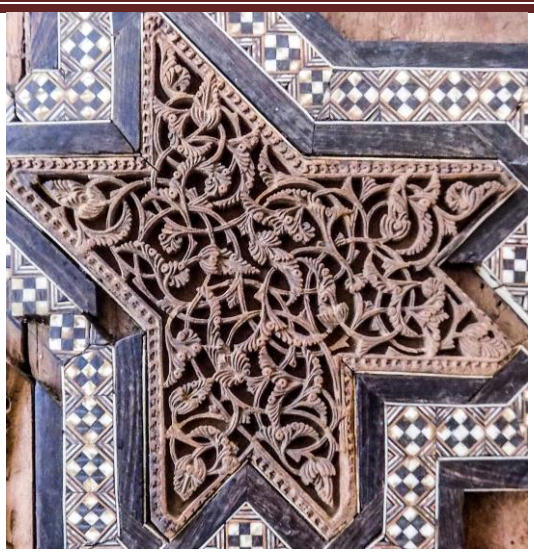


لوحة (٥) : الجامع الكبير بتازة : زخرفة الأكنتس حول العقد الجنوبي لمربع الثريا الكبرى .

لوحة (٦) : زخرفة الأكنتس بقبة البارودبين في مراكش .

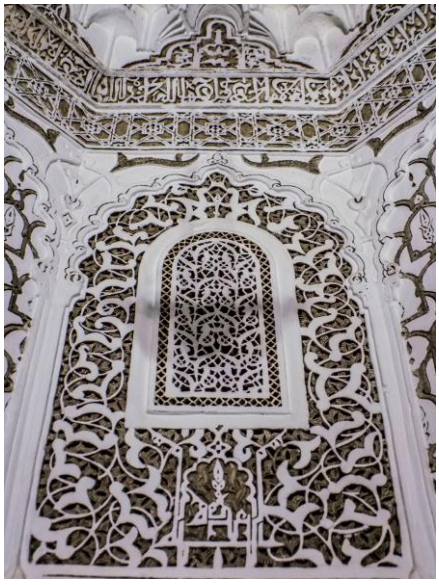
لوحة (٧) : زخرفة الأكنتس حول عقود جامع القصبة بمراكش .

لوحة (٨) : الجامع الكبير بتازة : تفصيل لزخارف بعض سنجات عقد المحراب ، وفي أقصى اليمين واليسار زخرفة الورقة الكأسية .



لوحة (٩) : توليفات من الورقة الكأسية بحشوة زخرفية من منبر جامع الكتبية بمراكش .

لوحة (١٠) : الجامع الكبير بتازة : التوريقات الملساء حول مناطق انتقال قبة مربع المحراب .



لوحة (١١) : الجامع الكبير بتازة : التوريقات الملساء بالمضاهية الوسطى أعلى تجويفة المحراب .

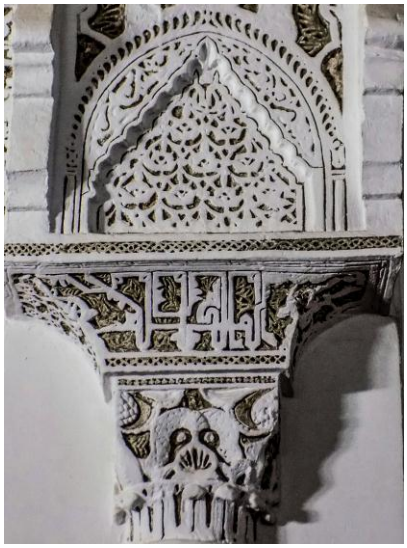
لوحة (١٢) : الجامع الكبير بتازة : التوريقات المعرقة كأرضية للتوريقات المسننة ببنيقتي المحراب .

لوحة (١٣) : الجامع الكبير بتازة : التوريقات المعرقة كمهاد لزخارف قبة الضلوع .

لوحة (١٤) : الجامع الكبير بتازة : التوريقات المعرقة كمهاد للتوريقات المسننة بإحدى بنيقتي العقد الشمالي بمربع المحراب .

لوحة (١٥) : الجامع الكبير بتازة : التوريقات المعرقة كأرضية للتوريقات المسننة بإحدى بنيقتي عقد مدخل مصلى الجنائز .

لوحة (١٦) : الجامع الكبير بتازة : أحد تاجي المحراب .

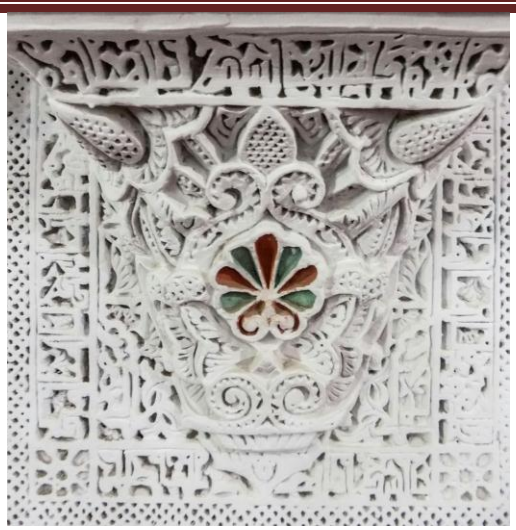


لوحة (١٧) : الجامع الكبير بتازة : أحد التيجان التي ترتكز عليها العقود الجانبية بمربع المحراب .

لوحة (١٨) : الجامع الكبير بتازة : التوريقات المزهرة بباطن العقدين على يمين ويسار المحراب .

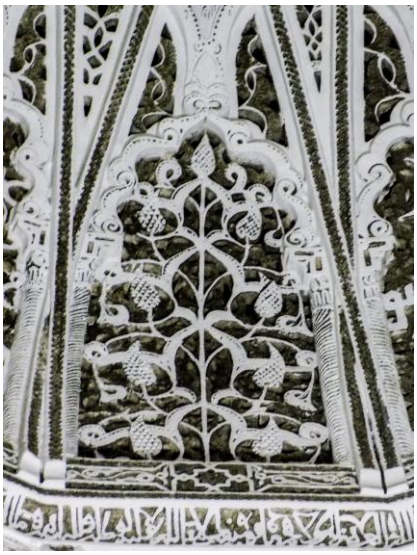
لوحة (١٩) : الجامع الكبير بتازة : التوريقات المزهرة بباطن العقدين الجانبيين بمربع المحراب .

لوحة (٢٠) : التوريقات المزهرة بالأكنتس بزخارف القبة الكبرى من جامع القرويين بفاس .



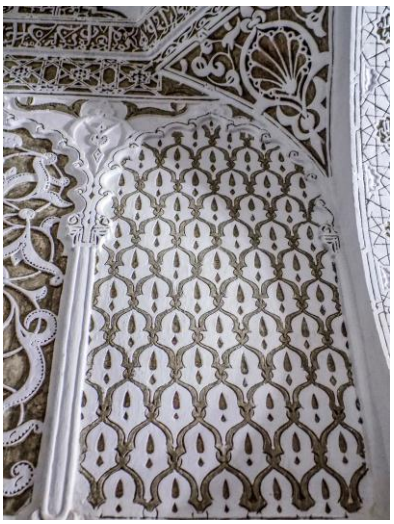
لوحة (٢١) : التاج الجصي الملصق بالجهة الشرقية من جدار قبلة جامع القرويين بفاس .

لوحة (٢٢) : الجامع الكبير بتازة : التوريقات المسننة بإحدى المضاهيات أعلى تجويفة المحراب .



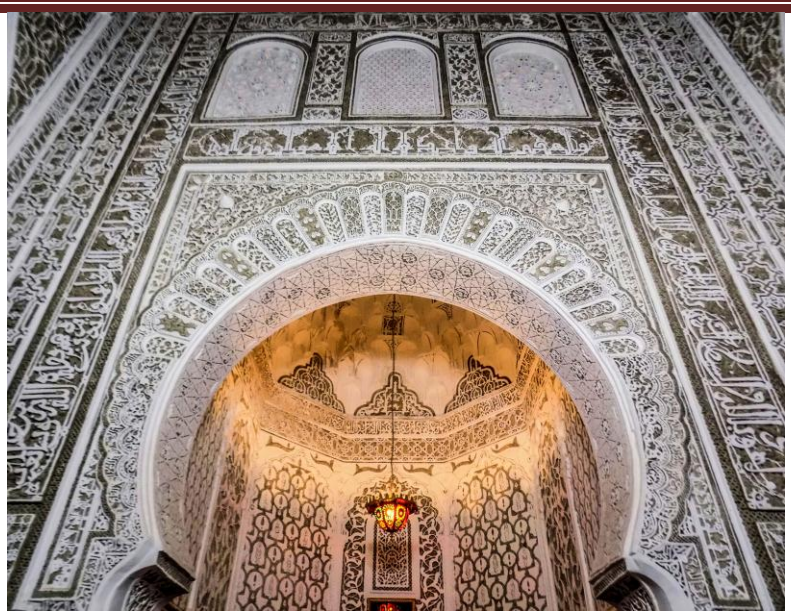
لوحة (٢٣) : الجامع الكبير بتازة : التوريقات المسننة بالقبة التي تعلو مربع المحراب .

لوحة (٢٤) : التوريقات المسننة والمعرقة المختمة تزين إحدى مآذن المشهد الحسيني بالقاهرة .



لوحة (٢٥) : الجامع الكبير بتازة : شبكة معينية نباتية بإحدى المضاهيات أعلى تجويفة المحراب .

لوحة (٢٦) : الجامع الكبير بتازة : شبكة معينية نباتية أخرى بإحدى المضاهيات بتجويفة المحراب .

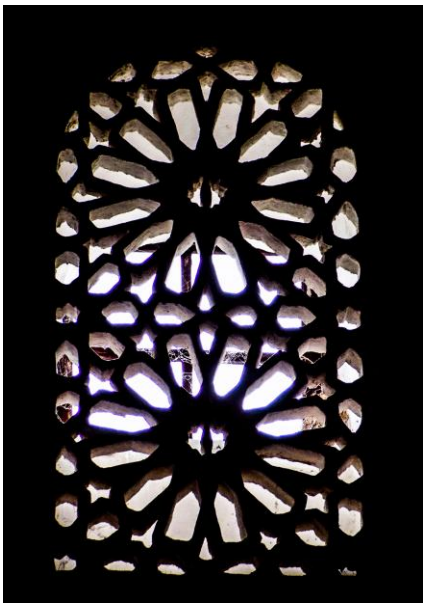


لوحة (٢٧) : الجامع الكبير بتازة : زخارف واجهة المحراب .

لوحة (٢٨) : الجامع الكبير بتازة : الإفريز الهندسي أعلى العقود التي تتخلل البلاط الأوسط .

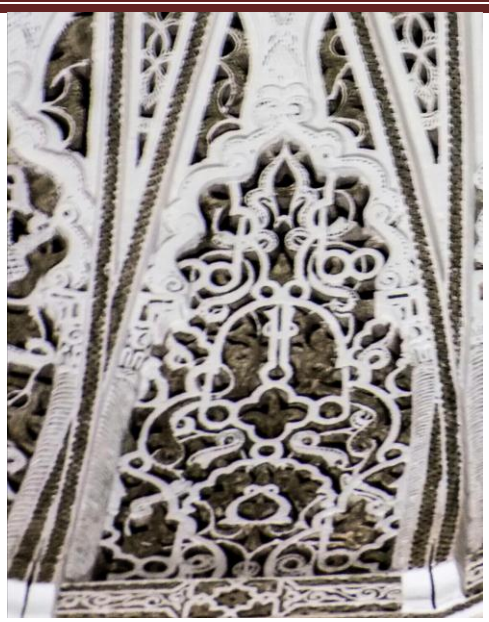
لوحة (٢٩) : الجامع الكبير بتازة : الإفريز الهندسي أعلى بلاط القبلة .

لوحة (٣٠) : الجامع الكبير بتازة : الإفريز الهندسي أعلى عقود البلاط الأوسط .



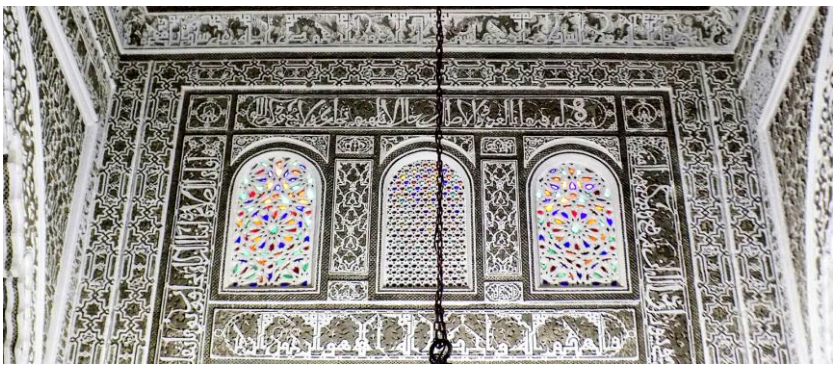
لوحة (٣١) : الجامع الكبير بتازة : إحدى الشمسيات أعلى جدار القبلة .

لوحة (٣٢) : الزخرفة المعمارية تزين مئذنة الباب الأخضر من المشهد الحسيني بالقاهرة .

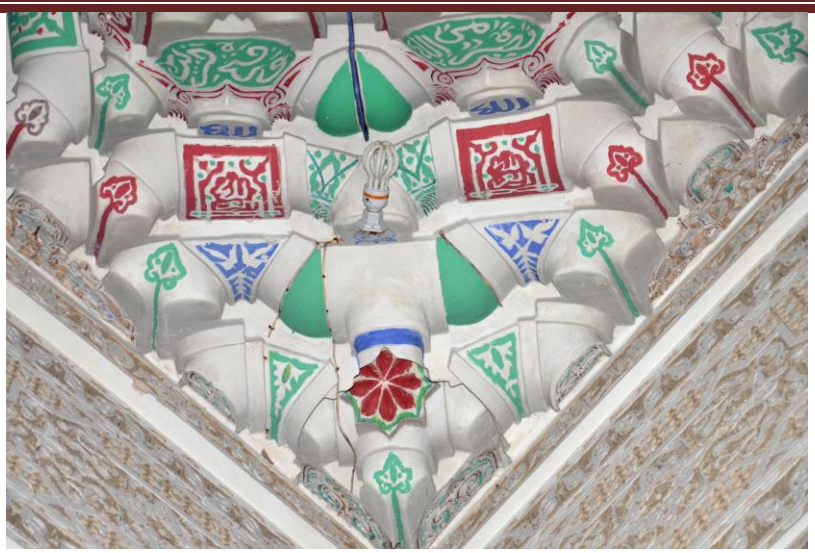


لوحة (٣٣) : الجامع الكبير بتازة : الزخرفة المعمارية بالمستوى السفلي من قبة مربع المحراب .

لوحة (٣٤) : الجامع الكبير بتازة : الزخرفة المعمارية ببنيقتي العقدين الجانبيين بمربع المحراب .



لوحة (٣٥) : الجامع الكبير بتازة : الزخرفة المعمارية تزين المربعين المحصورين بين البحور الثلاثة من النقش القرآني حول المحراب .



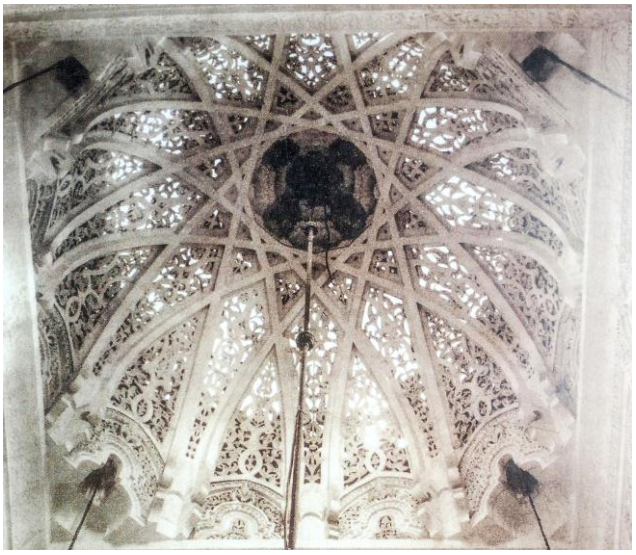
لوحة (٣٦) : تفصيل من زخارف القبة المقرنصة أعلى مربع محراب الجامع الكبير بسلا .

لوحة (٣٧) : الجامع الكبير بتازة : نقوش كتابية بالخطين اللين والكوفي أعلى مربع المحراب .

لوحة (٣٨) : الجامع الكبير بتازة : زخارف عقد المدخل المفضي إلى مصلى الجنائز .

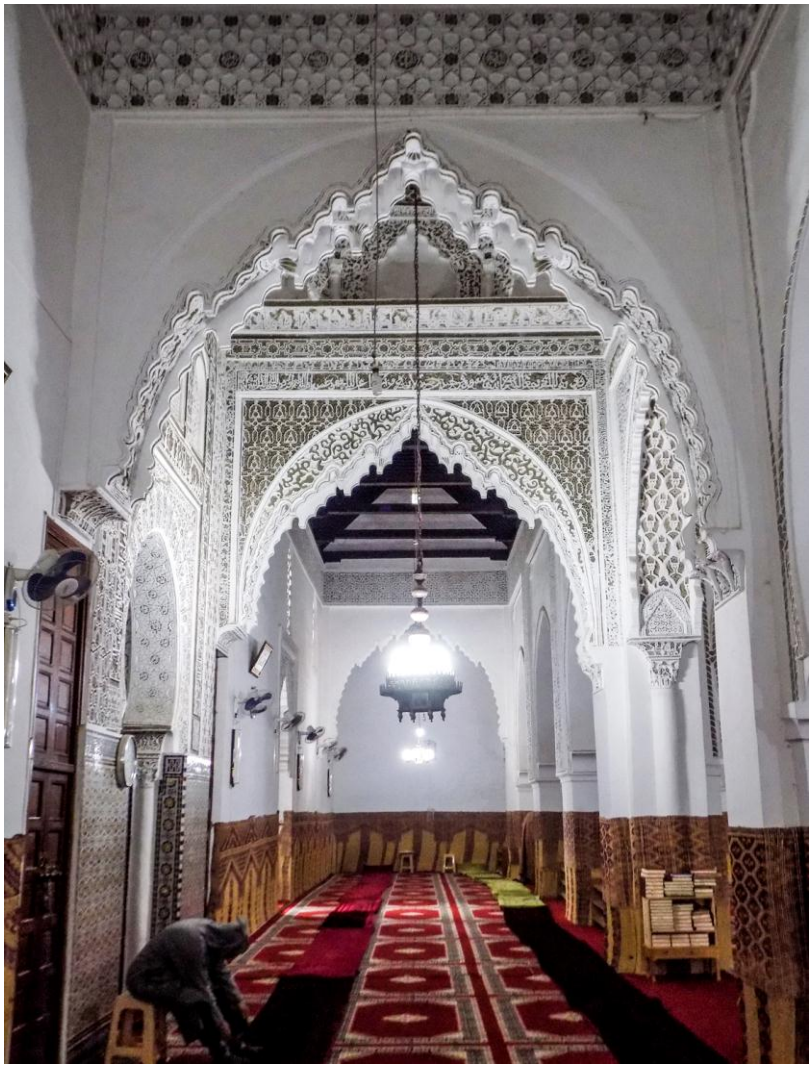
لوحة (٣٩) : الجامع الكبير بتازة : النقوش الكتابية بباطن عقد المحراب .

لوحة (٤٠) : العبارة الدعائية " الله عدة " بإحدى حشوات قرص الثريا الكبرى من جامع القرويين .



لوحة (٤١) : قبة الضلوع المتقاطعة أعلى مربع محراب الجامع الكبير بتلمسان ، عن :
Bourouiba : L´ Art Religieux Musulman en Algérie . P 105 .

لوحة (٤٢) : الجامع الكبير بتازة : الزخرفة المحارية تزين باطن العقد الشمالي بمربع المحراب .



لوحة (٤٣) : الجامع الكبير بتازة : عقود مربع المحراب وبلاطة القبلة .

الحواشي:

(١) – انظر : الفاسي (علي ابن أبي زرع) : الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس . راجعه : عبد الوهاب بنمنصور ، المطبعة الملكية ، الرباط ، ط٢ ، ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م ، صـ ٣٦٨ .، ابن خلدون (عبد الرحمن) : كتاب العبر وديوان المبتدا والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر . ضبط : أ. خليل شحادة ، مراجعة : د. سهيل زكار ، دار الفكر ، بيروت ، ١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م ، جـ٧ ، صـ ٢٢٤ .، الناصري (أحمد بن خالد) : الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى . تحقيق وتعليق : أحمد الناصري ، منشورات وزارة الاتصال ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ٢٠٠١م ، جـ ٤ ، صـ ١٣ .

(٢) – عن أصولهم ونسبهم انظر : ابن أبي زرع : الأنيس المطرب . صـ صـ ٣٦٥ – ٣٦٧ .، ابن خلدون : العبر . جـ ٧ ، صـ ٢٢١ .

(٣) – عن هذه الأحداث انظر : ابن أبي زرع : الأنيس المطرب . صـ صـ ٣٦٨ – ٤٠١ .، ابن خلدون : العبر . جـ ٧ ، صـ صـ ٢٢٤ – ٢٣٥ ، ٢٤٠ – ٢٤١ .، الناصري : الاستقصا . جـ٤ ، صـ صـ ١٤ – ٢٩ .

(٤) – ابن أبي زرع : الأنيس المطرب . صـ صـ ٣٩٠ – ٣٩١ .

(٥) – ابن أبي زرع : الأنيس المطرب . صـ صـ ٤٧٥ – ٤٧٦ .، نفسه : الذخيرة السنية في تاريخ الدولة المرينية . دار المنصور ، الرباط ، ١٩٧٢م ، صـ ٩٠ .، ابن خلدون : العبر . جـ ٧ ، صـ صـ ٢٥٦ .، الناصري : الاستقصا . جـ٤ ، صـ ٤٧ .، وللمزيد عن هذه المدينة الدارسة ، انظر : الشريف (محمد) : أضواء على مدينة أندلسية مجهولة : البُنيّة المدينة الملوكية المرينية بالأندلس . ضمن (محاضرات ومباحث في تاريخ المغرب المريني وحضارته) ، مطبعة الهداية ، تطوان ، المغرب ، صـ صـ ١٠٦ – ١١٣ .

(٦) – ابن أبي زرع : الأنيس المطرب . صـ ٤٢٠ .، ابن خلدون : العبر . جـ ٧ ، صـ ٢٥٨ .

(٧) – أُطلق على هذه المدينة بالمصادر المعاصرة بعض المسميات الأخرى مثل : (البيضاء) ، (المدينة البيضاء) ، (المدينة السعيدة) ، (البلد الجديد) ، (دار الإمارة) . ابن أبي زرع : الأنيس المطرب . صـ ٤٢٠ .، نفسه : الذخيرة السنية . صـ صـ ٩٠ ، ١٦٢ .، التلمساني (محمد ابن مرزوق) : المسند الصحيح الحسن في مآثر ومحاسن مولانا الإمام أبي الحسن . دار الأمان ، الرباط ، ط١ ، ١٤٣٣هـ / ٢٠١٢م ، صـ صـ ١٠١ ، ٣٢١ .، ابن بطوطة (محمد) : رحلة ابن بطوطة . مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط ، ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م ، مج٤ ، صـ ٢٠٢ .، ابن الخطيب (لسان الدين) : الإحاطة في أخبار غرناطة . مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط١ ، ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م ، مج٤ ، صـ ٤٥٥ .، نفسه : معيار الاختيار في ذكر المعاهد والديار . مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م ، صـ ١٧٦ .، مؤلف مهجول : ذكر بعض مشاهير أعيان فاس في القديم . دار المنصور ، الرباط ، ١٩٧٢م ، صـ صـ ٤٩ – ٦٢ .، ابن خلدون : العبر . جـ ٧ ، صـ ٢٥٨ .، ابن الأحمر (إسماعيل) : النفحة النسرينية واللمحة المرينية . دار سعد الدين ، دمشق ، ١٩٩٢م ، صـ صـ ٢٥ ، ٢٧ ، ٤٥ ، ٥٤ .، نفسه : روضة النسرين في دولة بني مرين . المطبعة الملكية ، الرباط ، ط٢ ، ١٤١١هـ / ١٩٩١م ، صـ٢٩ .

(٨) – ابن أبي زرع : الذخيرة السنية . صـ ١٦٢ .

(٩) – ابن أبي زرع : الذخيرة السنية . صـ ١٦٢ .

(١٠) – ابن الخطيب : الإحاطة . جـ٢ ، صـ صـ ١٣٩ – ١٤٠ .

(١١) – ابن أبي زرع : الأنيس المطرب . صـ صـ ٤٩٣ ، ٤٩٦ – ٤٩٩ .

(١٢) – عن بني عبد الواد انظر : ابن خلدون (يحيى) : بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد . تقديم وتحقيق : بو زياني الدراجي ، دار الأمل ، الجزائر ، ٢٠٠٧م .، التنسي (محمد بن عبد الله) : تاريخ بني زيان ملوك تلمسان . مقتطف من : (نظم الدر والعقيان في بيان شرف بني زيان) ، تحقيق : محمد أغا بو عياد ، موفم للنشر ، الجزائر ، ٢٠١١م .،

مؤلف مجهول : زهر البستان في دولة بني زيان . تحقيق : بو زياني الدراجي ، مؤسسة بو زياني للنشر ، الجزائر ، ٢٠١٣م .، مختار حساني : تاريخ الدولة الزيانية . منشورات الحضارة ، الجزائر ، ٢٠٠٩م ، جـ١ ، ٢ ، ٣ .

(١٣) – ابن أبي زرع : الأنيس المطرب . صـ صـ ٤٩٩ ، ٥٠١ – ٥٠٢ ، ٥٠٥ – ٥٠٧ .، ابن خلدون : العبر . جـ ٧ ، صـ صـ ٢٨٠ – ٢٨١ ، ٢٨٤ – ٢٨٧ .

(١٤) – تقع على نحو أربعين ميلا جنوب البحر المتوسط وعلى نفس البعد تقريبا من مدينة تلمسان ، وعنها انظر : الفاسي (الحسن بن محمد الوزان) : وصف أفريقيا . ترجمة : محمد حجي ، محمد الأخضر ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٣م ، جـ ٢ ، صـ صـ ١٢ – ١٣ .

(١٥) – ابن أبي زرع : الأنيس المطرب . صـ ٥٠٨ .

(١٦) – ابن أبي زرع : الأنيس المطرب . صـ ٥١٢ .

(١٧) – يمكن تقسيم الفن المريني بالمغرب – اعتماداً على الخصائص والأساليب الفنية – إلى ثلاث مراحل رئيسية ، الأولى هي مرحلة التبلور والتكوين وتمثل عهدي كل من أبي يوسف يعقوب بن عبد الحق (٦٦٨ – ٦٨٥هـ / ١٢٦٩ – ١٢٨٦م) ، وخلفه أبي يعقوب يوسف (٦٨٥ – ٧٠٦هـ / ١٢٨٦ – ١٣٠٦م) ، والثانية تبدأ خلال عهد أبي سعيد عثمان الثالث (٧١٠ – ٧٣١هـ / ١٣١٠ – ١٣٣٠م) ، بسلسلة من التطورات الفنية غير المتوقفة لتصل إلى قمة الازدهار والرقي خلال عهد أبي عنان فارس (٧٤٩ – ٧٥٩هـ / ١٣٤٨ – ١٣٥٧م) ، أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة التراجع والتقهقر التدريجي للفن المريني ، والتي أعقبت عهد أبي عنان فارس حتى انصرام ذلك العصر المريني (٧٦٠ – ٨٦٩هـ / ١٣٥٨ – ١٤٦٤م) ، هذا ، وإن كان بعض الباحثين يرى أن عهد أبي يعقوب يوسف بن يعقوب يمثل – من الناحية التاريخية أو الفنية – بداية المرحلة الثانية ، غير أنه من خلال مباحث هذه الدراسة ستتضح مظاهر الارتباط الفني الوثيق بين عهدي أبي يوسف يعقوب وخلفه أبي يعقوب يوسف ، بما يجعلهما يشكلان معاً أولى مراحل الفن المريني بالمغرب الأقصى . انظر : المنوني (محمد) : ورقات عن حضارة المرينيين . منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، جامعة محمد الخامس ، سلسلة بحوث ودراسات رقم (٢٠) ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط٢ ، ١٤١٦هـ / ١٩٩٦م ، صـ صـ ١٤ – ١٦ .، حركات (إبراهيم) : المغرب عبر التاريخ . دار الرشاد الحديثة ، الدار البيضاء ، ١٤٢٠هـ / ٢٠٠٠م ، جـ٢ ، صـ ٢٥ .، أبو رحاب (محمد السيد) : المدارس المغربية في العصر المريني : دراسة آثارية معمارية . دار الوفاء ، الإسكندرية ، ط١ ، ٢٠١١م ، صـ ٣٨ .، عوني (الحاج موسى) : فن المنقوشات الكتابية في الغرب الإسلامي . مدونة الكتابات المنقوشة السعدية والعلوية بمدينة فاس : دراسة تاريخية وفنية . منشورات مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية ، الدار البيضاء ، منشورات عكاظ للطباعة ، ٢٠١٠م ، صـ صـ ١٠٤ – ١٠٧ .

(١٨) – مدينة تازة من الحواضر الإسلامية المهمة بالمغرب الأقصى خلال العصور الإسلامية المتعاقبة ، والعصرين الموحدي والمريني على وجه التحديد . انظر : الوزان : وصف أفريقيا . جـ١ ، صـ صـ ٣٥٤ – ٣٥٥ .

(١٩) – ابن أبي زرع : الأنيس المطرب . صـ ٢٤١ .، وعن هذا الرباط يشير صاحب " الاستبصار " ضمن حديثه عن مدينة تازة بقوله : (وقد بُني في هذه المدة مدينة الرباط ، وهي مدينة كبيرة في سفح جبل مشرفة على بسائطه ، يشقها جداول المياه العذبة وعليها سور عظيم وقد بني بالجير والحصى ، يبقى مع الدهر ، ... ، وأسست هذه المدينة من نحو ٢٠ سنة ، في حين توجه الخليفة رضه [كذا] إلى فتح بلاد بني الناصر) . مؤلف مجهول : الاستبصار في عجائب الأمصار . نشر وتعليق : د. سعد زغلول عبد الحميد ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، صـ ١٨٦ .

(٢٠) – هناك بعض الدراسات التي تناولت هذا الجامع بالدراسة الآثارية خلال العصرين الموحدي والمريني ، ومنها على سبيل المثال : الكحلاوي (محمد) : العمارة الإسلامية في الغرب الإسلامي ، عمائر الموحدين الدينية في المغرب : دراسة أثرية

فنية . مخطوط رسالة دكتوراة في الآثار الإسلامية ، جامعة القاهرة ، كلية الآثار ، قسم الآثار الإسلامية ، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م ، صـ صـ ١٣٤ – ١٦٧ .،

Maslow (Boris) : Les Mosquées de Fès et du nord du Maroc . Paris , 1934, PP 17 – 37 ., Terrasse (Henri) : La Grande Mosquée de Taza . Paris ,1943 ., Saghir (Mabrouk) : Les Monuments Historiques de la Ville de Taza Du XII^{e} au XVII^{e} siecle . Diplome d'etude Approfondies , Sous La directionde : Mr.Les Professeeurs : Jean-Pierre Sodini et Michel Terrasse , Universite de Paris – Sorbonne , Paris I ,U.E.R , d'art et d'Archéologie , PP 291 – 313 .

(٢١) – تفيد المصادر التاريخية – فضلاً عن الشواهد المادية الباقية – بالتوجه الذي غلب على الفن بالمغرب خلال العصر الموحدي والمتسم بالبساطة والتقلل ، ومن ذلك ما أشار إليه ابن أبي زرع ضمن حديثه عن محراب جامع القرويين بالتوسعة المرابطية بقوله : (وكان يبهت الناظرين إليه من حسنه ويشغل المصلين ، فلما دخل الموحدون المدينة ... خاف فقهاء المدينة وأشياخها أن ينتقد عليهم الموحدون ذلك النقش والزخرف الذي فوق المحراب ، لأنهم قاموا بالتقشف والتقلل ، فقيل لهم إن أمير المؤمنين عبد المؤمن بن علي يدخل غدا المدينة مع أشياخ الموحدين برسم صلاة الجمعة بالقرويين فخافوا لذلك ، فأتى الحمامون الجامع تلك الليلة ، فنصبوا على ذلك النقش والتذهيب الذي فوق المحراب وحوله بالكاغد ، ثم لبسوا عليه بالجص ، وغسل عليه بالبياض ودلك ، فنظفت تلك النقوش كلها وصارت بياضا) . ابن أبي زرع : الأنيس المطرب . صـ ٧٦ .، وانظر أيضا : مالدونادو (باسيليو بابون) : العمارة الإسلامية في الأندلس : عمارة القصور . ترجمة : علي إبراهيم منوفي ، منشورات المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، المشروع القومي للترجمة ، ط١ ، ٢٠١٠م ، جـ ٤ ، صـ صـ ٨٣ – ٨٤ .

(٢٢) – يمكن اعتبار زخارف ونقوش الجامع الكبير بتازة أهم وأبرز النماذج التي ترجع إلى المرحلة المبكرة من العصر المريني (٦٦٨ – ٧٠٦هـ / ١٢٦٩ – ١٣٠٦م) ، والتي لا تزال تحتفظ بالكثير من قيمتها الفنية الأصيلة التي ترجع إلى فترة توسعة الجامع ، وذلك على خلاف الجامع الكبير بفاس الجديد من عهد أبي يوسف يعقوب (٦٧٧هـ / ١٢٧٨م) ، والذي تعرضت نقوش وزخارف واجهة محرابه للتغيير شبه الكامل خلال الفترات اللاحقة ، ولم يبق إلا النذر القليل الذي يرجع إلى عهد بناء الجامع بزخارف العقود الدائرة بمربع المحراب ، وكذلك ، فإن الجامع الكبير بوجدة من عهد أبي يعقوب يوسف (٦٩٦هـ / ١٢٩٦م) ، لم يتبق من زخارفه الأصيلة إلا النذر القليل أيضا بمحرابه والعقد الذي يتقدمه . انظر : دادي (مارية) : تاريخ مدينة وجدة من التأسيس إلى سنة ١٨٣٠م . منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية – وجدة ، جامعة محمد الأول ، سلسلة بحوث ودراسات ٢٩ ، مطبعة شمس ، وجدة ، المغرب ، ٢٠٠٤م ، جـ ٢ ، صـ ٤٢٥ .،

Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . PP 36 , 40 , 47 ., Marçais (Georges) : L´ Architecture Musulmane d' Occident , Tunisie , Algerie , Maroc , Espagne et Sicile . Paris , 1954 , P 271 .

(٢٣) – بلباس (ليوبولدو توريس) : تاريخ إسبانيا الإسلامية . ترجمة : علي عبد الرءوف البمبي وآخرون ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، المجلد ٢ ، الجزء ٢ ، صـ صـ ٥٢٣ ، ٥٢٤ ، ٥٣٠ ، ٥٣٥ ، ٧٠٣ ، الأشكال (٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٤٥ ، ٢٥٤ ، ٥٣٣) .، مالدونادو : عمارة القصور . جـ ١ ، صـ صـ ١٨٣ ، ١٨٦ ، شكل (P) ، ١٨٨ ، ٢٠١ ، شكل (٤) .

(٢٤) – مالدونادو (باسيليو بابون) : عمارة المساجد في الأندلس . ترجمة : د. علي إبراهيم منوفي ، منشورات هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة) ، ط ١ ، ١٤٣٢هـ / ٢٠١١م ، جـ ٢ ، صـ ١١٤ ، لوحة مجمعة (٣٦ / ٧) ، صـ ١٤١ ، لوحة مجمعة (٤٦–١ / ٢) ، صـ ١٤٤ ، لوحة مجمعة (٤٨–١) .، مالدونادو : عمارة القصور . جـ ١ ، صـ ٢٠٤ ، شكل (A) ، صـ ٢٠٥ ، شكل (١) .

(٢٥) – مالدونادو : عمارة المساجد . جـ ٢ ، صـ صـ ١٤١ ، ١٩٤ ، لوحة مجمعة (٦٩ / ١) .، حيث يشير بعض المتخصصين أن التوجه الفني لتلك الزيادة الأخيرة سار على النسق الفني السابق بجامع قرطبة خلال توسعة الحكم المستنصر . مورينو (مانويل جوميث) : الفن الإسلامي في إسبانيا . ترجمة : د. السيد عبد العزيز سالم ، د. لطفي عبد البديع ، مؤسسة شباب الجامعة ، الإسكندرية ، د.ت ، صـ صـ ١٨٩ ، ١٩٢ .، بالباس : تاريخ إسبانيا الإسلامية . المجلد ٢ ، الجزء ٢ ، صـ صـ ٢٤١ – ٢٤٢ .

(٢٦) – مالدونادو : عمارة القصور . جـ ٤ ، صـ ١٠٣ .

(٢٧) – لعرج (عبد العزيز) : جمالية الزخارف النباتية في الفن الإسلامي بجامعي تلمسان الكبير وسيدي بلحسن . ضمن (تلمسان الإسلامية بين التراث العمراني والمعماري والميراث الفني) ، أعمال ملتقى دولي بتلمسان أيام ٣ – ٥ أكتوبر ٢٠١١م ، منشورات وزارة الشؤون الدينية والأوقاف ، الجمهورية الجزائرية الشعبية ، جـ ١ ، صـ صـ ٢١٥ – ٢١٦ .،

Terrasse (Henri) : L´ Art Hispano – Mauresqe des origins au XIII^e siecle . Paris , 1932 , PP231, 235 , Fig (38) ., Marçais : L´ Architecture Musulmane . P 255 , Fig (160) ., Bourouiba (Rachid) : L´ Art Religieux Musulman en Algérie . Ministère de la Culture , Algérie , 2013 , P 122 , Fig (36 / 2) , PL. XII , 1 , PL. XIII , 3 .

(٢٨) – ترجع هذه القبة إلى عهد علي بن يوسف بن تاشفين (٥٠٠ – ٥٣٩هـ / ١١٠٦ – ١١٤٤م) ، وعنها انظر :

Maslow (Boris) : La Qubba Barudiyyin à Marrakuch . Al-Andalus , 1948 , Fasc , I , PP 180 – 185 ., Maria Marcos Cobaleda : Los Almorávides : Territorio , Arquitectura Y Artes Suntuarias . Tesis Doctoral , Universidad de Granada , Facultad de Filosofia Y Letras , Departamento de Historia del Art , 2010 , PP 300 – 326 .

(٢٩) – سبق الإشارة إلى ما أفاد به ابن أبي زرع ضمن حديثه عن محراب جامع القرويين ودخول عبد المؤمن بن علي مدينة فاس برسم صلاة الجمعة بالجامع المذكور ، وما قام به فقهاء المدينة من تغطية النقوش المذهبة والملونة بمحراب الجامع ، لكون هؤلاء الموحدين قاموا بالتقشف والتقلل وهو ما تعكسه عمائرهم الباقية بالمغرب ، أما فيما يتعلق ببلاد الأندلس ، فإن البعض يرى أن الفن الموحدي هنالك كان أكثر ثراءً وغنىً عنه بالمغرب . انظر : بالباس (ليوبولدو توريس) : الفن المرابطي والموحدي . ترجمة : د. سيد غازي ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧١م ، صـ ١٣ .، مالدونادو : عمارة المساجد . جـ ٣ ، صـ ٢١٦ .

(٣٠) – قبل زخارف الجامع الكبير بتازة نجد لهذا الأسلوب الفني في تنفيذ ورقة الأكنتس حضوراً قويا بزخارف الجامع الكبير في فاس الجديد من عهد أبي يوسف يعقوب (٦٧٧هـ / ١٢٧٨م) ، وذلك ضمن زخارف عقود مربع المحراب وحول عقود بيت الصلاة جميعها ، بالإضافة إلى عقود المداخل الرئيسية للجامع من داخل بيت الصلاة ، وهو ما يحمل على القول إن العودة التجديدية لهذا الأسلوب الفني خلال المرحلة المبكرة من مراحل الفن المريني بالمغرب ، إنما كان مع عهد أبي يوسف يعقوب بجامع حاضرته الملكية التي أسسها فاس الجديد ، وذلك على يد الفنانين الأندلسيين الذين قاموا بالخدمة في بناء هذا الجامع ، حسب إفادة صاحب " الذخيرة السنية " ، كما سبق الإشارة .

(٣١) – حيث نجد تلك الزخرفة بهذا الأسلوب الفني حول عقود بيت الصلاة بجامع المدرسة البوعنانية بفاس البالي (٧٥١ – ٧٥٦هـ / ١٣٥٠ – ١٣٥٥) ، وحول عقود مربع محراب جامع الحمراء بفاس الجديد (٧٥٢ – ٧٥٥هـ / ١٣٥١ – ١٣٥٤م) ، وأيضا حول عقود صحن ومجنبات مسجد الزهر بفاس الجديد أيضا (٧٥٩هـ / ١٣٥٧م) .

(٣٢) – يسميها البعض بـ (زهرة اللوتس) ، حيث يرى أنها ترجع في أصولها إلى الفن المصري القديم . مالدونادو (باسيليو بابون) : الفن الإسلامي في الأندلس : الزخرفة النباتية . ترجمة : علي إبراهيم علي منوفي ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، صـ ٦١ .

(٣٣) – إذ جاءت تلك الزخارف مغطاة بطبقة كثيفة من الملاط الحديث توارت بسببه تفاصيل تلك التوريقات .

(٣٤) – انظر : مالدونادو : الزخرفة النباتية . صـ ٦٩ ، شكل (٢٢) .،

Dodds (Jerrilyynn .D) : AL-Andalus The Art of Islamic Spain . The Metropolitan Museum of Art , New York , 1992 , PP 201 , 203 .

(٣٥) – مالدونادو : الزخرفة النباتية . صـ ٦٩ ، الأشكال (١١ – ١٦) ، صـ ٧٠ ، الأشكال (٣٣ – ٥٣) .، نفسه : عمارة القصور . جـ ١ ، صـ ٢٤٠ .

(٣٦) – مالدونادو : الزخرفة النباتية . صـ ٧٢ ، الأشكال (٨٢ – ٨٨ ، ٩٨) .،

Marçais : L´ Architecture Musulmane . P 252 , Fig (155) .

(٣٧) – يرجع هذا المنبر إلى عهد علي بن يوسف ، وإنما عرف بمنبر جامع الكتبية لأن عبد المؤمن بن علي الكومي – خليفة المهدي ابن تومرت دعي الدولة الموحدية – لمّا هدم جامع علي بن يوسف بن تاشفين ، نقل هذا المنبر إلى جامعه الجديد

المعروف بجامع الكتبية ، لكونه تحفة فنية فريدة ، ولا تزال النقوش التسجيلية على المنبر تفيد بنسبته إلى العصر المرابطي ، وأنه صنع بقرطبة لجامع مراكش . انظر : مؤلف مجهول : الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية . حققه : د. سهيل زكار ، أ. عبد القادر زمامة ، دار الرشاد الحديثة ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م ، صـ ١٤٤ .،

Sauvaget (Jean) : Sur le Minbar de la Kutubîya de Marrakech . Hespéris , 1949 , T XXXVI , PP 313 – 314 ., Bloom (Jonathan .M) et Autres : Le Minbar de la Mosquée Kutubiyya . Ministère des Affaires Culturelles, Maroc , 1998 , P 104 .

(٣٨) – بالباس : الفن المرابطي والموحدي . صـ صـ ٤٨ – ٤٩ .،

Terrasse : L´ Art Hispano – Mauresqe . P 363 , Fig (76) ., Marçais : L´ Architecture Musulmane . P 231 , Fig (140) , P 255 , Fig (162) .

(٣٩) – باكار (أندريه) : المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة . تعريب : د. سامي جرجس ، دار أتولي ٧٤ للنشر ، د.م ، ١٩٨١م ، جـ ١ ، صـ ١٨١ .

(٤٠) – ورغم ذلك ، فالجدير بالذكر إن هناك نماذج مماثلة تماما لتلك التي تزين سنجات محراب جامع تازة (٦٩١هـ / ١٢٩١م) ، بالفن الإشبيلي المدجن خلال القرن (٧هـ / ١٣م) ، ولعل هذا التزامن بين كل منهما يحمل على القول بالتأثير الفني الأندلسي على تلك التي تزين محراب جامع تازة . انظر : مالدونادو : الزخرفة النباتية . صـ ٧٣ ، شكل (١٣٣) .

(٤١) – بالباس : الفن المرابطي والموحدي . صـ ٤٩ .،

Terrasse : L´ Art Hispano – Mauresqe . PP 348 , Fig (66) , 352 , Fig (68) , 361 , Fig (74) ., Marçais : L´ Architecture Musulmane . P 255 , Fig (161 , 163) .

(٤٢) – عقاب (محمد السيد) : الأثر الفني في العمارة الموحدية . ضمن (لمحات عن العمارة والفنون الإسلامية في الجزائر) ، دار زهراء الشرق ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، صـ ٢٩ .

(٤٣) – انظر أيضا : الطاهري (أحمد صالح) : الجمالية المغربية على عهد المرينيين : ملاحظات حول الفن الزخرفي بمدارس فاس . مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية – المحمدية ، جامعة الحسن الثاني ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، عدد مزدوج ١٢– ١٣ / ٢٠٠٥م ، صـ ١٢٣ .

(٤٤) – وهذا التوجه كان هو السائد أيضا خلال عهد أبي يوسف يعقوب (٦٦٨ – ٦٨٥هـ / ١٢٦٩ – ١٢٨٦م) ، في ضوء الزخارف الأصلية المتبقية ببنيقات العقود الثلاثة الحاملة لقبة محراب الجامع الكبير بفاس الجديد ، بالإضافة إلى زخارف بنيقتي العقد الأوسط من البائكة الشمالية المطلة على الصحن بالجامع المذكور .

(٤٥) – المدرسة البوعنانية بمكناس هي المعروفة بـ " المدرسة الجديدة " ، من بناءات السلطان أبي الحسن المريني ، حسب ما تشهد له النقوش التسجيلية التي لا تزال تتوفر عليها ، وإنما تسمى خطأً بالبوعنانية ، نسبة إلى خلفه أبي عنان . المنوني (محمد) : التخطيط المعماري لمدينة مكناس عبر أربعة عصور . ضمن " أبحاث مختارة " ، منشورات وزارة الشؤون الثقافية ، المملكة المغربية ، مطبعة دار المناهل ، الرباط ، فبراير ٢٠٠٠م ، صـ ٥١ .

(٤٦) – ترجع الجذور الأولى لهذا النوع من التوريقات المعرقة المختمة إلى فنون عهد الخلافة بقرطبة ، وإلى علب العاج على وجه التحديد ، حيث تعكس الزخارف النباتية المنفذة على عديد من تلك العلب حضوراً ملحوظا لهذه التوريقات ، بما يمكن اعتبارها – أي تلك التحف العاجية – بداية مرحلة جديدة من مراحل تطور الفن القرطبي ، سيكتب لها الاستمرار والانتشار في الزخارف الجصية خلال عصر ملوك الطوائف بالأندلس ، مصحوبة بمزيد من العناية والتنوع في تنفيذها . انظر : السيد عبد العزيز سالم : تحف العاج الأندلسية في العصر الإسلامي . مؤسسة شباب الجامعة ، الإسكندرية ، د.ت ، صـ صـ ٤٠ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٦٠ ، ٦٤ ، ٦٨ .، بالباس : تاريخ إسبانيا الإسلامية . مج٢ ، جـ٢ ، صـ صـ ٣٨٩ – ٣٩٠ .، مالدونادو : الزخرفة النباتية . صـ صـ ١٢٧ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، أشكال (١–٨ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢) .، نفسه : عمارة القصور . جـ ٤ ، صـ ٩٧ – ٩٨ .، نفسه : التكوين الزخرفي في الفن الأندلسي . ترجمة : المركز الثقافي للتعريب والترجمة ، دار الكتاب الحديث ، ٢٠٠٩م ، صـ ١٢٧ .

(٤٧) – تعرضت هذه التوريقات بكل من المثالين المذكورين أعلاه لطمس كبير بتلك الطلاءات الحديثة التي ترتب عليها سد الفراغات التي كانت تتخللها فتبدو وكأنها ملساء ، خالية من التفاصيل .

(٤٨) – تعرضت أيضا التوريقات التي تزين هذه المساحة بكل من العقدين لطمس كلي بسبب طلاءات حديثة سدت كل الفراغات التي تبرز هوية تلك التوريقات ، والتي من خلال التدقيق تبين أنها من نوع التوريقات المزهرة .

(٤٩) – تعرضت كذلك تلك التوريقات لطمس كلي كحال النماذج السابقة ، إلا أنه من خلال الدراسة التي قام بها السيد : هنري تيراس ، تبدو تلك التوريقات المزهرة بهذا الموضع في غاية من الرقة والجمالية . انظر :

Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . PI. L , PI. LI

(٥٠) – يرى البعض أن هذه التوريقات المزهرة ترجع في أصولها إلى فن عصر الخلافة بقرطبة ، وانتقلت بعد ذلك إلى فن عصر ملوك الطوائف بسرقسطة ، ثم إلى الفن المرابطي بالمغرب . مالدونادو : الزخرفة النباتية . صـ ١٢٥ .

(٥١) – انظر : مالدونادو : الزخرفة النباتية . صـ ١٢٥ .، رزقي (نبيلة) : الزخرفة الجصية في عمائر المغرب الأوسط والأندلس (ق ٧ – ٨هـ / ١٣ – ١٤م) : دراسة تحليلية مقارنة . مخطوط رسالة دكتوراة ، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية ، قسم علم الآثار ، جامعة أبي بكر بلقايد ، الجزائر ، عام ٢٠١٤ – ٢٠١٥م ، صـ ١٣٤ .

(٥٢) – مالدونادو : عمارة المساجد . جـ ٣ ، صـ ١٣٢ .، نفسه : عمارة القصور . جـ ٤ ، صـ صـ ٩٩ ، ١٤٣ ، لوحة مجمعة (٢٧ / ١٠) .

(٥٣) – مالدونادو : عمارة القصور . جـ ٣ ، صـ صـ ١٣١ ، ١٣٩ ، ٣١٥ ، لوحة مجمعة (٣٣ / ١) .

(٥٤) – مما تجدر إليه الإشارة ، أنه لا توجد نماذج لتلك التوريقات المزهرة خلال عهد أبي يوسف يعقوب (٦٦٨ – ٦٨٥هـ / ١٢٦٩ – ١٢٨٦م) ، حسب ما تعكسه البقايا الأصلية من زخارف ونقوش الجامع الكبير بفاس الجديد (٦٧٧هـ / ١٢٧٨م) ، وزخارف مدرسة الصفارين بفاس البالي (٦٧٥هـ / ١٢٧٦م) ، في حين أنه نجدها بنموذج نادر سابق على تلك التي تزين جامع تازة ممثلا في التاج الجصي الملصق بالجهة الشرقية من جدار قبلة جامع القرويين بفاس ، لوحة (٢١) ، كأحد الأدلة الشاهدة على صحة ما أفاد به ابن أبي زرع ، حول أعمال الإصلاح والتجديد لهذا الجدار خلال عهد أبي يعقوب يوسف عام (٦٨٨هـ / ١٢٨٩م) ، وهذا يحمل على القول إن ظهور تلك التوريقات الزهرية خلال المرحلة الأولى من الفن المريني بالمغرب ، إنما يرجع إلى عهد أبي يعقوب يوسف (٦٨٥ – ٧٠٦هـ / ١٢٨٦ – ١٣٠٦م) على وجه التحديد . ابن أبي زرع : الأنيس المطرب . صـ ٨٣ .

(٥٥) – ترجع جل المنشآت الحالية بقصور الحمراء إلى عهدي كل من أبي الحجاج يوسف الأول (٧٣٣ – ٧٥٥هـ / ١٣٣٣ – ١٣٥٤م) ، وخلفه محمد الخامس الغني بالله (٧٥٥ – ٧٩٤هـ / ١٣٥٤ – ١٣٩١م) ، بالإضافة إلى بعض المنشآت القليلة من عهد محمد الثالث (٧٠١ – ٧٠٨هـ / ١٣٠٢ – ١٣٠٨م) ، والتي تعكس هذه الأخيرة بروزاً حقيقياً مماثلاً لما نجده تماما من تلك التوريقات الزهرية بجامع تازة المريني (٦٩١هـ / ١٢٩١م) ، الأمر الذي يرجح ظهورها بفنون قصور الحمراء خلال عهد محمد الثاني (٦٧١ – ٧٠١هـ / ١٢٧٢ – ١٣٠٢م) على أقصى تقدير ، والذي لا نقف بتلك القصور على أبنية ترجع إلى عهده تعكس تلك الزخرفة . انظر : الجمل (محمد عبد المنعم) : قصور الحمراء ديوان العمارة والنقوش العربية . منشورات مكتبة الإسكندرية ، ٢٠٠٤م ، صـ صـ ٤٩ – ٥٠ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، اللوحات (١١١ – ١١٣) .، مالدونادو : عمارة القصور . جـ ٣ ، صـ صـ ٢٣ – ٢٤ ، ١٢٧ .

(٥٦) – تعرضت جل هذه التوريقات للطمس بكثرة الطلاءات الحديثة التي نتج عنها سد للفراغات التي كانت توضح تلك الحواف المسننة .

(٥٧) – إذ لا نقف لها على نماذج مماثلة بكل من الفنين المرابطي والموحدي ببلاد المغرب ، غير أن الجدير بالذكر هو أن هناك نماذج صريحة لهذا النوع من التوريقات المسننة على بعض العمائر الإسلامية بمصر ، ترجع إلى العصر الأيوبي (٥٦٧ – ٦٤٨هـ / ١١٧١ – ١٢٥٠) ، ضمن موجة التأثيرات الأندلسية القوية على فنون ذلك العصر ، ويتمثل ذلك في

النقوش الجصية المنفذة على المئذنة التي تعلو الباب المعروف بالباب الأخضر من المشهد الحسيني في القاهرة ، والتي ترجع إلى عام (٦٣٤هـ / ١٢٣٦م) ، حسب النقش التسجيلي لها ، إذ حظيت هذه المئذنة بنقوش جصية ، لا يمكن التردد في نسبتها – اعتماداً على أساليبها الفنية وعناصرها الزخرفية – إلى الفنانين الأندلسيين الذين كان لهم حضور قوي بمصر خلال ذلك العصر ، وفي ضوء تلك النقوش الجصية نجد حضوراً ملموساً لتلك التوريقات المسننة في تناغم ساحر مع أخرى من التوريقات المعرقة المختمة – التي تميزت بها الزخرفة النباتية الأندلسية المغربية دون غيرها من فنون العالم الإسلامي بالمشرق – وكلها في أوضاع تناظرية بالتقابل والتدابر حول محور وهمي ، لوحة (٢٤) ، وهو ما يؤكد نسبة تلك الزخارف للمدرسة الفنية الأندلسية ، وفي الوقت ذاته يعد أحد الدلائل المادية المهمة على وجود هذا النوع من التوريقات المسننة خلال أواخر العصر الموحدي ببلاد الأندلس على وجه التحديد ، والتي لا نتوفر على نماذج صريحة لها بالفن الموحدي في بلاد المغرب . انظر : عبد الوهاب (حسن) : تاريخ المساجد الأثرية . طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٤م ، جـ ١ ، صـ ٨٤ .، الجمل (محمد عبد المنعم) : التأثيرات الفنية الأندلسية في الفنون المصرية الإسلامية في عصر المماليك . مخطوط رسالة دكتوراة ، جامعة الإسكندرية ، كلية الآداب ، قسم التاريخ والآثار المصرية والإسلامية ، ١٤١٨هـ / ١٩٩٨م ، صـ صـ ٣٠ – ٨٩ .

(٥٨) – لا تزال الشواهد المادية بقصور الحمراء تعكس مدى الانتشار الواسع لهذه التوريقات في الزخرفة ، انظر : نبيلة رزقي : الزخرفة الجصية . صـ ١٣٣ .

(٥٩) – ليس هناك نماذج لتلك التوريقات المسننة – كما هو الحال أيضا بالتوريقات المزهرة – بمنشآت عهد أبي يوسف يعقوب (٦٦٨ – ٦٨٥هـ / ١٢٦٩ – ١٢٨٦م) ، حسب ما تعكسه البقايا الأصيلة من زخارف ونقوش الجامع الكبير بفاس الجديد (٦٧٧هـ / ١٢٧٨م) ، في حين نشهدها بالتاج الجصي الملصق بالجهة الشرقية من جدار قبلة جامع القرويين بفاس ، والذي يعود إلى أعمال الإصلاح بالجامع خلال عهد أبي يعقوب يوسف عام (٦٨٨هـ / ١٢٨٩م) ، لوحة (٢١) ، وهذا يحمل على القول أيضا إن الحضور القوي لتلك التوريقات المسننة بالمرحلة الأولى من الفن المريني بالمغرب إنما يرجع إلى المدارس الفنية الأندلسية على عهد أبي يعقوب يوسف (٦٨٥ – ٧٠٦هـ / ١٢٨٦ – ١٣٠٦م) على وجه التخصيص .

(٦٠) – مالدونادو : الزخرفة النباتية . صـ صـ ١٥٩ – ١٦٠ ، ١٧٤ ، الأشكال (٣٦ ، ١– ٣٦ ، ٣٧) ، ١٧٨ ، الأشكال (٦٦ ، ٦٧) .،

Basset (Henri) et Terrasse (Henri) : Sanctuaires et Forteresses Almohades . Paris , 1932 , PP 68 , Fig (20) , 115 , Fig (37) , 125 , PL. XX , 141 , Fig (49) , 143 , Fig (50) .

(٦١) – انظر : مالدونادو : الزخرفة النباتية . صـ صـ ٥٥ .

(٦٢) – مما تجدر الإشارة إليه أن تلك اللوحة الفنية التي تزينها هذه الصنوبريات بالقبة التي تعلو مربع محراب جامع تازة ، لوحة (٢٣) ، نجد لها أخرى شديدة الشبه بها – غير أنها أكثر جمالية وجاذبية وأشد كثافة واتقانا في عناصرها النباتية الزخرفية – تزين بعض المضاهيات التي تعلو عقد محراب جامع الكتبية بمراكش ، بما يمكن اعتبارها من النماذج الموحدية النادرة ، التي نفذت فيها تلك الصنوبريات بأسلوب يتسم بمزيد من الحيوية والانسيابية عن تلك التي معنا بجامع تازة .

(٦٣) – تعددت آراء الباحثين حول أصول تلك الزخرفة ، وإن كان الراجح منها ما تم الإشارة إليه أعلاه ، انظر : عثمان إسماعيل : دراسات جديدة في الفنون الإسلامية والنقوش العربية بالمغرب الأقصى . دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، د.ت ، صـ صـ ٥٧ – ٥٨ .،

Ricard (P) : Pour Comprender L'Art Musulmane dans L'Afrique du Nord et en Espagne . Paris , 1924 , PP 131 – 134 ., Terrasse : L'Art Hispano - Mauresque . PP 333 – 334 ., Marçais : L´ Architecture Musulmane . P 257 .

(٦٤) – حيث يرى البعض أن الشبكة المعينية التي تزين الطابق الثاني من صومعة جامع الكتبية هي أول نموذج لها بالمغرب .

Marçais : L´ Architecture Musulmane . P 245 .

(٦٥) – انظر : مالدونادو : الزخرفة النباتية . صـ صـ ١١٩ ، ١٢٠ ، شكل (٣) .

(٦٦) – مالدونادو (باسيليو بابون) : الفن الإسلامي في الأندلس : الزخرفة الهندسية . ترجمة : علي إبراهيم علي منوفي ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، صـ ٢١٣ .

(67) – Basset et Terrasse : Sanctuaires et Forteresses Almohades . PP 209 , 213 , 217 , Fig (82 , 84) , PL. XXV ., Golvin (Lucien) : Essai sur L´ Architecture Religieuse Musulmane . Paris , 1979 , T. IV , P 280 , Fig (96) .

(٦٨) – انظر أيضا :

Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . PP 47 , 48 .

(69) – Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . PL . XLIV , XLV .

(٧٠) – لم تكن السابقة في استخدام الأطباق النجمية بالأفاريز وتغشية الشمسيات لجامع تازة ، بل نجدها تغشي بعض الشمسيات التي تعلو جدار القبلة بالجامع الكبير من فاس الجديد (٦٧٧هـ / ١٢٧٨م) ، بما يمكن معه القول إن استخدام زخرفة الأطباق النجمية عُرف بالفن المغربي مع بداية المرحلة الأولى من الفن المريني على عهد أبي يوسف يعقوب (٦٦٨ – ٦٨٥هـ / ١٢٦٩ – ١٢٨٦م) .

(٧١) – مالدونادو : الزخرفة الهندسية . صـ صـ ٢٣٨ ، ٢٣٩ .، نفسه : عمارة القصور . جـ ٣ ، صـ صـ ١١٨ – ١١٩ ، ١٥٣ ، ١٦٢ ، جـ ٤ ، صـ صـ ٣٦ – ٣٧ . نبيلة رزقي : الزخرفة الجصية . صـ صـ ١٤١ – ١٤٢ .

(٧٢) – أندرية باكار : المغرب والحرف التقليدية . جـ١ ، صـ ٣٢١ .

(٧٣) – الحاج موسى عوني : فن المنقوشات الكتابية . صـ ٥٢٧ .

(٧٤) – يقصد بهذا النوع من الزخرفة استعمال خطوط شبيهة بالحروف الكوفية يتم تركيبها وتوزيعها وفق الأساليب المتداولة في تنفيذ الأصناف الكوفية عامة ، وفي الكوفي المرآتي ، والكوفي المضفر المعماري خاصة ، وبأشباه هذه الحروف الكوفية يقوم الفنان بتشكيل لوحات فنية خالصة تشبه في مظهرها وتوزيعها الكتابات الكوفية ذات النزعة الزخرفية ، فيشاهد الرآئي صوراً لحروف كوفية لا تشكل كلمات لها معنى ، وهذا يعني أن الحرف العربي فقد هويته التوثيقية والدلالية وأصبح عنصراً فنياً خالصا . الحاج موسى عوني : فن المنقوشات الكتابية . صـ ٥٢٧ .، وانظر أيضا : أندرية باكار : المغرب والحرف التقليدية . جـ١ ، صـ ٣٢١ .

(٧٥) – انظر : بويرتاس (أنتونيو فرناندیز) : فن الخط العربي في الأندلس . ضمن (الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس) ، تحرير : سلمى الخضراء الجيوسي ، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ، ١٩٩٩م ، جـ ٢ ، صـ صـ ٩٤٧ – ٩٤٨ .، بويرتا (خوسيه ميغل) : الكوفي المعماري : أروقة خطية فردوسية في قصور الحمراء . ضمن (قصر الحمراء ذاكرة الأندلس) ، إشراف وترجمة : عبد الواحد أكمير ، منشورات مركز دراسات الأندلس وحوار الحضارات ، الرباط ، ط١ ، ٢٠١٥م ، صـ صـ ٨١ – ٨٤ .

(٧٦) – انظر على سبيل المثال : مالدونادو : الزخرفة الهندسية .، مأمون (رمضان محمود صوفي) : الزخارف الجصية على العمائر الإسلامية في الأندلس منذ عصر ملوك الطوائف حتى نهاية العصر الموحدي (٤٢٣ – ٦٤٦هـ / ١٠٣١ – ١٢٤٨م) : دراسة آثارية فنية . جامعة الفيوم ، كلية الآثار ، قسم الآثار الإسلامية ، ١٤٤٠هـ / ٢٠١٨م ، صـ صـ ١٣٦ – ١٥١ .

(٧٧) – مما يجدر بالذكر هو أن القبة المقربصة التي تعلو مربع محراب الجامع الكبير بسلا ، من عهد الخليفة يعقوب المنصور الموحدي (٥٩٥هـ / ١١٩٨م) ، تعكس نماذج على قدر كبير من الأهمية لهذا النوع من الزخرفة ، غير أنها منفذة كإطارات خارجية لنقوش كتابية دعائية ، شاع تداولها على عمائر ذلك العصر ، لوحة (٣٦) ، بما يمكن اعتبارها الإرهاصات الأولى لهذا النوع من الزخرفة المعمارية ، التي أضحت فيما بعد – خلال المرحلة المتأخرة من الفن الموحدي بالأندلس (٦٠٩ – ٦٤٦هـ / ١٢١٢ – ١٢٤٨م) – زخرفة مجردة في صورتها البدائية تلك ، بعد الاستقلالية التامة عن

النقوش الكتابية التي كانت تصاحبها وتحويها بالداخل ، حسبما نجده ضمن النقوش الجصية بمئذنة المشهد الحسيني سابق الإشارة إليها ، لوحة (٣٢) ، ثم ما لبثت أن احتلت مكانة أكثر أهمية وشيوعا على العمارة ، مع ما صاحبها من تطورات في طرق وأساليب تنفيذها ، وتعدد وتعقد أشكالها ، خلال المرحلة الأولى بالفن النصري في الأندلس ، يشهد لها تلك النماذج التي تعكسها زخارف الجامع الكبير بمدينة تازة ، لوحات (٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥) .

(٧٨) – يمكن الوقوف على هذا النوع من الزخرفة المعمارية بصورة بدائية – نجد نظائرها بجامع تازة ، لوحة (٢٧) ، ومماثلة أيضا لذلك النموذج الفريد بمئذنة المشهد الحسيني بالقاهرة – وذلك ضمن الزخارف التي تزين النجوم الثمانية بالإفريز الهندسي الدائر بالجهات الثلاث أعلى العقود الجانبية بمربع محراب الجامع الكبير من فاس الجديد (٦٧٧هـ / ١٢٧٨م) ، وهو ما يحمل على القول أيضا إن بداية ظهور تلك الزخرفة المعمارية بالفن المغربي إنما كان مع بداية المرحلة الأولى من الفن المريني على عهد أبي يوسف يعقوب بن عبد الحق (٦٦٨ – ٦٨٥هـ / ١٢٦٩ – ١٢٨٦م) ، المؤسس الحقيقي للدولة المرينية .

(٧٩) – هناك نماذج لتلك الزخرفة ضمن النقوش المنفذة على الخشب في صحن مدرسة الصهريج بعدوة الأندلسيين من أعمال أبي الحسن علي (٧٢٣هـ / ١٣٢٣م) .

(٨٠) – هذه النماذج المبكرة في الفن المريني ، دليل قاطع على أنها عرفت بالفن المغربي منذ بدايات العصر المريني ، على خلاف ما يستفاد من كلام بعض الباحثين ، والذي يرى أن هذه الزخرفة إنما هي من نتاج الفنان المغربي خلال العصر العلوي كآخر محطة في المسار الطويل لنمط الخط الكوفي بمدينة فاس خاصة والمغرب عامة . الحاج موسى عوني : فن المنقوشات الكتابية . صـ صـ ٥٢٨ – ٥٢٩ .

(٨١) – انظر : محمد الجمل : قصور الحمراء . صـ صـ ٢٤٠ ، ٢٦٦ .

(٨٢) – مما يؤيد ذلك أيضا ما أشار إليه ابن خلدون بقوله : (وحصل في دولة بني مرين بعد ذلك بالمغرب الأقصى لون من الخط الأندلسي ، لقرب جوارهم ، وسقوط من خرج منهم إلى فاس قريبا ، واستعمالهم إياهم سائر الدولة) . ابن خلدون (عبد الرحمن) : المقدمة . تحقيق : إبراهيم شبوح ، إحسان عباس ، الدار العربية للكتاب ، القيروان للنشر ، تونس ، ط١ ، ٢٠٠٦م ، جـ ٢ ، صـ ١٤٣ .

(٨٣) – انظر كذلك :

Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . PP 48 , 49 .

(٨٤) – انظر : محمد الجمل : قصور الحمراء . صـ صـ ١٦٠ ، ١٦٧ ، ٢٢١ ، ٢٢٨ ، ٢٣١ ، اللوحات (١١٢ ، ١١٣ ، ١٢٢ ، ١٢٣) ، الأشكال (٤٦ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٥٥) .

(٨٥) – انظر : الحاج موسى عوني : فن المنقوشات الكتابية . صـ ١٠٣ .

(86) - Puerta (José Migule) : Lire L´ Alhambra : Guide visuel du Monument à Travers ses Inscriptions . Fondation Ibn Tufayl d´ Etudes Arabes , Granada , 2011 , PP 33 , 47 , 59 , 60 , 61 , 62 , 66 , 73 , 77 , 81 , 88 , 92 , 95 , 99 , 105 , 112 , 113 , 117 , 121 , 135 , 141 , 143 , 150 , 165 , 173 , 180 , 187 , 192 , 218 , 223 , 236 , 242 , 254 , 257 , 262 , 271 , 293 .

(٨٧) – تتمثل هذه الآيات في قول الله تعالى داخل حنية المحراب بخط الثلث الأندلسي : (الله نور السماوات والأرض ... ويضرب) ، سورة النور ، الآية (٣٥) ، وفي قوله جل جلاله حول عقد المحراب بالخط الأندلسي : (في بيوت أذن الله أن ترفع ... بغير حساب) ، سورة النور ، الآيات (٣٦ – ٣٨) ، وفي قوله تعالى أعلى بنيقتي المحراب بالخط الكوفي : (وإلهكم إله واحد ... الرحمن الرحيم) ، سورة البقرة ، الآية (١٦٣) ، وقوله عز وجل أعلى بنيقتي العقدين الجانبيين على يمين ويسار المحراب بالخط الأندلسي : (ومن يتق الله يجعل له مخرجا ... لكل شئ قدرا) ، سورة الطلاق ، الآيتان (٢ ، ٣) ، وقول الله تبارك وتعالى أعلى بنيقتي العقد الشمالي بمربع المحراب بالخط الأندلسي : (وما تقدموا لأنفسكم من خير تجدوه ... غفور رحيم) ، سورة المزمل ، الآية (٢٠) ، هذا بالإضافة إلى تكرار سورة الإخلاص (قل هو الله أحد ...) ، بالخط

الثلث بالإفريز الواقع أسفل قبة المقرنصات التي تعلو دخلة المحراب ، وتكرارها كذلك بالخط الكوفي بالإفريز الواقع أسفل القبة المعرقة التي تغطي مربع المحراب .

([٨٨]) – قرآن كريم ، سورة هود ، الآية (٨٨) .

([٨٩]) – قرآن كريم ، سورة آل عمران ، الآية (١٢٦) .

([٩٠]) – أما النموذج الأول لتكرار هاتين الآيتين فنجده بالإفريز الذي يعلو العقود الجانبية الثلاثة الدائرة بمربع محراب الجامع الكبير بفاس الجديد من عهد أبي يوسف يعقوب (٦٧٧هـ / ١٢٧٨م) .

([٩١]) – وذلك ضمن النقوش الكتابية بقصر البرطل من عهد محمد الثالث (٧٠١ – ٧٠٨هـ / ١٣٠٢ – ١٣٠٨م) ، والذي يمثل عهده بداية المرحلة الثانية من مراحل الفن النصري بغرناطة ، والمعاصر في الوقت ذاته لتاريخ التوسعة المرينية بجامع تازة (٦٩١هـ / ١٢٩١م) . انظر : محمد الجمل : قصور الحمراء . صـ ١٥٧ .،

Puerta : Lire L´ Alhambra. P265.

([٩٢]) – مثل مدرسة العطارين (٧٢٥هـ / ١٣٢٤م) ، والمدرسة البوعنانية وجامعها (٧٥٦هـ / ١٣٥٥م) ، وكلاهما بفاس البالي .

([٩٣]) – مالدونادو : عمارة القصور . جـ ٣ ، صـ صـ ٢٣٦ ، ٣٧٤ ، لوحة مجمعة (٨٣ / ١–٢) .

([٩٤]) – حسب ما نقف عليه ضمن زخارف مدرسة العطارين (٧٢٥هـ / ١٣٢٤م) ، وعلى جانبي عقد مدخل دار الوضوء الكبرى لجامع المدرسة البوعنانية (٧٥٦هـ / ١٣٥٥م) ، وكلاهما بفاس البالي ، وأيضا على جانبي عقد مدخل مدرسة الصهريج (٧٢٣هـ/ ١٣٢٣م) ، بعدوة الأندلسيين من فاس البالي كذلك ، وضمن نقوش قبة الدفن المعروفة – خطأ – بقبة أبي الحسن بشالة من رباط الفتح .

([٩٥]) – انظر : ابن أبي زرع : الأنيس المطرب . صـ ٨١ .، التازي (عبد الهادي) : جامع القرويين المسجد والجامعة بمدينة فاس : موسوعة لتاريخها المعماري والفكري . دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٧٣م ، جـ ٢ ، صـ ٨٢ .،

Terrasse (Henri) : La Mosqée Al-Qaraouiyin à Fès . Paris , 1968 , P 80 .

([٩٦]) – وذلك من خلال نقشها بصيغة : (الله عدة لكل شدة) .

Puerta : Lire L´ Alhambra . PP 59 , 61 , 76 , 81 , 87 , 89 , 90 , 91 , 94 , 95 , 98 , 99 , 105 , 112 , 129 , 133 , 134 , 143 , 150 , 255 , 257 , 270 , 275 .

([٩٧]) – محمد الجمل : قصور الحمراء . صـ صـ ٢٨٧ – ٢٨٨ .

([٩٨]) – يرى البعض أن أول ظهور لهذا الشعار النصري (ولا غالب إلا الله) ، يرجع لعهد محمد الثالث (٧٠١ – ٧٠٨هـ / ١٣٠٢ – ١٣٠٨م) ، غير أن المثال المشار إليه أعلاه بجامع تازة (٦٩١هـ / ١٢٩١م) ، والأسبق تاريخياً من عهد محمد الثالث ، يؤكد أن هذا الشعار عرف قبل عهد العاهل المذكور ، أي أنه عرف خلال المرحلة الأولى من مراحل الفن الغرناطي بقصور الحمراء (٦٣٥ – ٧٠١هـ / ١٢٣٧ – ١٣٠٢م) ، وهو ما تشهد له الرسائل والوثائق التي ترجع إلى عهد محمد الأول (٦٣٥ – ٦٧١هـ / ١٢٣٧ – ١٢٧٢م) ، والتي كانت تختم بعبارة : (ولا غالب إلا الله) . محمد الجمل : قصور الحمراء . صـ صـ ٢٨٧ – ٢٨٨ .، مالدونادو : عمارة القصور . جـ ٣ ، صـ صـ ١٣٢ ، ١٣٨ .

([٩٩]) – هناك بعض التحف الفنية التي ترجع إلى ذلك العصر تشتمل على مزيد من هذه العبارات الدنيوية ، التي تعكس صوراً حقيقية من مظاهر الترف السائدة خلال ذلك العصر ، ومن ذلك إحدى علب العاج ورد منقوشا عليها : (بسم الله الرحمن الرحيم بركة دائمة ونعمة شاملة وعافية باقية وغبطة كاملة وآلاء متتابعة وعز وإقبال وإنعام وإفضال وبلوغ آمال لصاحبه أطال الله بقاه مما عمل بمدينة قونكة بأمر الحاجب حسام الدولة أبو محمد إسماعيل بن المأمون ذي المجدين بن الظافر ذي الرياستين أبي محمد بن ذي النون أعزه الله في سنة إحدى وأربعين وأربع ماية عمل عبد الرحمن بن زيان) . السيد عبد العزيز سالم : تحف العاج الأندلسية . صـ ٦٩ .، مرزوق (محمد عبد العزيز) : الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس . دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٢م ، صـ ١٩٨ .

(١٠٠) – مالدونادو : عمارة القصور . جـ ٢ ، صـ صـ ١٣٧ ، ١٦٤ ، ٣٢٠ ، لوحة مجمعة (١٣ / ٢٥) .

(١٠١) – يمكن تقسيم الفن النصري بغرناطة – اعتماداً على الخصائص والأساليب الفنية – إلى مراحل ثلاث أيضا كما هو الحال بالفن المريني ، الأولى هي مرحلة التبلور والنضج وتبدأ مع بداية عصر بني نصر على يد محمد الأول حتي نهاية عهد خلفه محمد الثاني (٦٣٥ – ٧٠١هـ / ١٢٣٧ – ١٣٠٢م) ، والثانية من عهد محمد الثالث والذي يمثل بداية سلسلة من التطورات في الفن الغرناطي وصلت إلى قمة التقدم والازدهار بطراز الحمراء على عهد محمد الخامس الغني بالله (٧٠١ – ٧٩٤هـ / ١٣٠٢ – ١٣٩١م) ، أما المرحلة الثالثة فهي التالية لعهد محمد الخامس إلى سقوط مملكة غرناطة (٧٩٤ – ٨٩٨هـ / ١٣٩١ – ١٤٩٢م) ، والآثار المتبقية من تلك المرحلة نادرة أو ربما شبه منعدمة ، بما لا يسمح بمعرفة الخصائص الفنية الفعلية لتلك المرحلة ، والتي زادت فيها ضغوط حركة الاسترداد الصليبية ببلاد الأندلس ، وإن كان بعض المتخصصين يصفها بمرحلة الانحطاط . مالدونادو : عمارة القصور . جـ ٣ ، صـ صـ ١١ ، ٢٠ ، ٢١ ، ١٤٣ ، جـ ٤ ، صـ ٦٠ .

(١٠٢) – انظر :

Maslow : Les Mosquées de Fès . P XVII ., Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . PP 46 - 47 ., Marçais : L´ Architecture Musulmane . P 271.,

(١٠٣) – بلباس : تاريخ إسبانيا . مج ٢ ، جـ ٢ ، صـ ٢٠٢ .

(١٠٤) – إذ يرى البعض أن هذه القبة هي آخر تطور لقباب التقاطع في عهد الخلافة ، وسيأتي الإشارة آنفا أن قبة جامع تازة هي قمة النضج والتطور لهذا النوع من القباب بالمغرب والأندلس . مورينو : الفن الإسلامي في إسبانيا . صـ ٣٤٥ .

(105) - Terrasse : L´ Art Hispano – Mauresqe. PP 234 – 235 .

(١٠٦) – حيث يبلغ عدد الأوتار بقبة محراب جامع قرطبة ثمانية ، أما في قبة محراب جامع تلمسان فعددها أربعة وعشرون .

(١٠٧) – انظر أيضا :

Maslow : Les Mosquées de Fès . P XVII ., Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . P 47.

(١٠٨) – تتمثل هذه التطورات في زيادة تشعب الأوتار والتي بلغ عددها اثنين وثلاثين وتراً في مقابل أربعة وعشرين بقبة جامع تلمسان ، الأمر الذي أضفى على قبة الجامع الكبير بتازة مزيداً من مظاهر الخفة والرقة مقارنة بقبة جامع تلمسان ، وتلك الأوتار بقبة جامع تازة نراها لا تمتد بالجهة الأخرى المقابلة لها بل ترتد مرة أخرى عند التقائها بصرة (مركز) القبة ، وهذا على خلاف قبة جامع تلمسان ، والتي تمتد أوتارها بالجهة الأخرى جرياً في ذلك على النمط التقليدي لقباب جامع قرطبة ، ذلك بالإضافة إلى غلبة الدور الفني بقبة الجامع الكبير بتازة ، لكون المساحات المحصورة بين مناطق الانتقال جاءت صماء ، على خلاف قبة جامع تلمسان والتي نجدها مزينة بزخارف جصية مفرغة تسمح بنفاذ الضوء من خلالها ، وفيما يخص مناطق الانتقال بقبة جامع تازة ، فهي عبارة عن حنايا ركنية مقرنصة من عدة حطات ، تتخللها نقوش كتابية لبعض العبارات الدعائية بالخط الكوفي المرآتي ، أما في قبة جامع تلمسان ، فمناطق انتقالها عبارة عن حنايا من حطة واحدة من المقرنصات تخلو من هذه النقوش الكتابية ، وبالنظر إلى المساحات الزخرفية التي تتخلل المستوى السفلي من أضلاع القبة مما يلي مناطق الانتقال ، نراها بقبة جامع تازة شاهدة على الحفاوة الفنية الشديدة التي أُوليت لها ، بحيث تعددت التكوينات الزخرفية التي تتخللها ما بين عناصر نباتية غنية متنوعة ، وأخرى كتابية بالخط الكوفي الرائق لشهادة التوحيد والرسالة المحمدية والصلاة على النبي وآله ، وثالثة ذات طابع زخرفي هندسي ، وكلها مكررة بالتبادل في تناغم ساحر بين كافة أضلاع القبة ، الأمر الذي نجده يقتصر في قبة جامع تلمسان على توليفة نباتية رائقة ، بيد إنها مكررة في رتابة بين كامل أضلاعها ، أما فيما يتعلق بقبة البهو بالجامع الكبير في فاس الجديد من عهد أبي يوسف يعقوب (٦٧٧هـ / ١٢٧٨م) ، والتي تتبع هذا النمط من قباب الضلوع ، وكان على غرارها – حسب ما يترجح – القبة التي تعلو مربع محراب الجامع المذكور ، فإنها تشهد على مرحلة من التراجع الفني لهذا النوع من القباب مع بداية المرحلة الأولى بالفن المريني في المغرب ، خلال عهد أبي يوسف يعقوب (٦٦٨ – ٦٨٥هـ / ١٢٦٩ – ١٢٨٦م) ، وذلك من حيث العناصر الزخرفية التي تملئ الفراغات الناتجة عن تقاطع أضلاعها والممثلة فقط في التوريقات النباتية ، والتي نفذت بأسلوب تقليدي بسيط ، يدل على نوع من الجمود والتراجع الفني مقارنة بقبة الجامع

الأعظم بتلمسان (٥٣٠هـ / ١١٣٥م) ، وبهذا كله تتضح الأهمية والمكانة الفنية الرفيعة لقبة محراب الجامع الكبير بتازة ، والتي جاءت شاهدة على تطورات فنية عميقة غير مسبوقة بالفن المغربي .

(١٠٩) – إضافة إلى قبة محراب الجامع الكبير بتلمسان (٥٣٠هـ / ١١٣٥م) ، فهناك أيضا بعض النماذج الأخرى لقباب الضلوع من ذلك العصر المرابطي ، حسب ما نقف عليه بالقبة التي تعلو موضع الثريا الكبرى بالبلاط المحوري من جامع القرويين (٥٣١هـ / ١١٣٦م) ، غير أن هذه الأخيرة جاءت أقرب ما يكون إلى قباب جامع قرطبة من حيث ثقل وقلة عدد أوتارها (ثمانية أوتار) ، مع خلو المساحات التي تتخلل تلك الأوتار من الزخارف الجصية التي نجدها بقبة محراب جامع تلمسان ، وهو ما يعطي مزيد مكانة وأهمية فنية لتلك القبة ، وللمزيد عن هذا النوع من القباب خلال العصر المرابطي ، انظر : الكحلاوي (محمد محمد) : قبة الضلوع المتقاطعة في المغرب والأندلس في عصر المرابطين . مجلة الدارة ، العدد ٤ ، السنة ٢٠ ، رجب ، شعبان ، رمضان ١٤١٥هـ ، صـ صـ ٥٥ – ٦٦ .

(١١٠) – حيث كانت السيادة للقباب المقرنصة سواء تلك التي تعلو مربع المحراب تحديداً أو التي تعلو بلاط القبلة على وجه العموم ، كما هو الحال بجامع تينملل وجامعي الكتبية والقصبة بمراكش . انظر :

Basset et Terrasse : Sanctuaires et Forteresses Almohades . PP 58 , Fig (15) , 199 – 201 , Fig (77 – 79) , PL. XXII , PL. XXIII , 291 , Fig (110) .

(١١١) – النميري (ابن الحاج) : فيض العباب وإفاضة قداح الآداب في الحركة السعيدة إلى قسنطينة والزاب . دراسة وإعداد : د. محمد ابن شقرون ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٠م ، صـ صـ ١٩٦ – ١٩٧ .

(١١٢) – مالدونادو : عمارة القصور . جـ ٤ ، صـ صـ ١٦١ – ١٦٩ .

(١١٣) – بتة (مرزوق) : الزخرفة العمائرية في عمارة المغرب الأوسط خلال الفترة (٥ – ٨هـ / ١١ – ١٤م) . مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية ، جامعة بن يوسف بن خدة ، معهد الآثار ، الجزائر ، ٢٠٠٨ – ٢٠٠٩م ، صـ ٢٧٦ ، لوحة (٣٠) .،

Terrasse : L´ Art Hispano – Mauresqe. P 234 , Fig (40) .

(١١٤) – بلباس : تاريخ إسبانيا . صـ ٢٠٧ .، مالدونادو : عمارة المساجد . جـ ٢ ، صـ ١٠٥ .

(115) – Basset et Terrasse : Sanctuaires et Forteresses Almohades . PP 56 , 57 , Fig (13 , 14) .

(116) – Basset et Terrasse : Sanctuaires et Forteresses Almohades . P ٢٠٣, Fig (80) .

(١١٧) – فيما يتعلق بالقبة التي تعلو تجويفة محراب جامع القصبة ، فالغالب على الظن – اعتمادا على الأسلوب الفني – أنها ترجع – كباقي زخارف واجهة المحراب – إلى الفن السعدي ، وأنها جاءت على غرار السابقة عليها من العصر الموحدي .

(١١٨) – يرى بعض الباحثين أن ظهور الزخرفة المحارية بالفن الأندلسي يرجع إلى بلاد المشرق ، عبر مدرسة القيروان المعمارية خلال القرنين (٢ – ٣هـ / ٨ – ٩م) . عبد المنعم (أسامة طلعت) : القيروان أحد معابر التأثيرات الفنية المشرقية في الأندلس : عنصر المحارة المفصصة نموذجا . ضمن الندوة العلمية الدولية الثانية (القيروان وجهتها : اكتشافات جديدة ، مقاربات جديدة) ، القيروان ، ٦ – ٨ مارس ، ٢٠٠٦م ، جامعة القيروان ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، صـ صـ ٧٦ – ٨٣ .

(119) – Marçais : L´ Architecture Musulmane . P 243 , Fig (149 / A , B) .

(120) – Basset et Terrasse : Sanctuaires et Forteresses Almohades . PL. X (b) , P 218 , Fig (85) .

(١٢١) – وهو ما لا نقف عليه بالعقدين الجانبيين على يمين ويسار المحراب بالمساجد الموحدية والتي اقتصرت فيها على شكلها الهندسي الدائري ، مثلما هو الحال على سبيل المثال بجامع الكتبية .

Basset et Terrasse : Sanctuaires et Forteresses Almohades . P 205 , Fig (81) .

(١٢٢) – حيث أنه إضافة إلى النماذج المذكورة أعلاه بجامع تازة ، فإن التاج الجصي الملصق بجدار قبلة جامع القرويين من جهته الشرقية والمؤرخ بعام ٦٨٨هـ / ١٢٨٨م ، حسب ما سبق الإشارة إليه ، يزينه هو الآخر تلك الزخرفة المحارية – وفق الأسلوب الفني المتبع بتيجان جامع تازة – كأول نموذج لتيجان الأعمدة ببلاد المغرب يشهد هذه الزخرفة ، لوحة (٢١) .

(١٢٣) – هكذا يسميه بعض الباحثين ، كما يطلق عليه البعض الآخر اصطلاح (العقد الفستوني) . مالدونادو : عمارة المساجد . جـ ٣ ، ١٥٣ .،

Marçais : L´ Architecture Musulmane . P 232 , Fig (142) ., Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . P50.

(124) – Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . PP 37 , 38 , 39 .

(١٢٥) – الذي يؤيد ذلك هو أن موقع هذا العقد عند بداية التوسعة المرينية ببيت الصلاة والمقدرة – كما سبق الإشارة – بأربع بلاطات ، شكل (١) ، وهذا يعني أن ذلك العقد فتح بجدار قبلة الجامع الموحدي أي أنه حل محل محراب الجامع الموحدي ، وبهذا تتأكد نسبة العقد للتوسعة المرينية وليس للجامع الموحدي خلافا لما ذهب إليه تيراس .

(١٢٦) – وذلك حسب ما نقف عليه بكل من جامع تينملل ، وجامعي الكتبية والقصبة بمراكش ، انظر :

Terrasse : L´ Art Hispano – Mauresqe. PL. LIV ., Basset et Terrasse : Sanctuaires et Forteresses Almohades . PL. VIII (a) , PP 193 , 213 , 282 Fig (73 , 84 , 104) .

(١٢٧) – نجد هذا أيضا بالعقد الشمالي لمربع محراب الجامع الكبير بفاس الجديد من عهد أبي يوسف يعقوب (٦٧٧هـ / ١٢٧٨م) ، وهو ما يحمل على القول إن ذلك التوجه الجديد عرف منذ بداية المرحلة الأولى للفن المريني بالمغرب ، ليصبح أكثر حضوراً بجامع تازة من عهد خلفه أبي يعقوب يوسف (٦٩١هـ / ١٢٩١م) .

(١٢٨) – انظر كذلك :

Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . P 38 .

(129) –Terrasse : La Grande Mosquée de Taza . P 41 .

(١٣٠) – مالدونادو : عمارة القصور . جـ ٣ ، صـ ١٢٠ .

(١٣١) – مالدونادو : عمارة المساجد . جـ ٣ ، صـ ٢١٦ .، كما أن هذا الباحث يقرن في عديد من المواضع ببعض دراساته بين نقوش وزخارف جامع تازة وبين فنون قصور الحمراء بغرناطة خلال مرحلتها الأولى تأكيداً لتلك النظرية . انظر : مالدونادو : عمارة القصور . جـ ٣ ، صـ صـ ١٣٥ ، ١٤٣ – ١٤٤ ، ٢٣٦ ، جـ ٤ ، صـ صـ ٣١ ، ٥٨ ، ١٠٢ .