إيقاع الصورة في نقوش قصر الحمراء
مقاربة في ضوء النص الشعري(*)

صالح عيظة الزهراني

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية

الملخّص

الدراسة الحاضرة مقاربة نقدية لظاهرة الإيقاع في الفنون من خلال نقوش قصر الحمراء بغرناطة. وهذه النقوش لوحة فنية دقيقة الصنع، تمتاز بقدرتها العجيبة على أسر حواس المتلقي وإحداث الدهشة عنده، دون أن يعني ذلك بالضرورة جلاء السر لديه أو قدرته على التفسير بسهولة. وعليه فلن تكون مهمة الدرس يسيرة وهي تناوش هذه اللوحات بغية تدبر الإيقاع فيها ومحاولة تفكيك عناصره، مرتكزة على النص الشعري المنقوش بما هو وصف وتأويل. وفي تقدير الدراسة هناك محوران كبيران يمكن من طريقهما مجابهة فكرة الإيقاع في نقوش الحمراء؛ هما «التوالد» و«التقابل» اللذان يحيلان إلى صور التكرار المنظم لظواهر فنية وطبيعية مدركة بالحس والحدس، مع اعتبار جملة من الآليات المساندة لتأسيس ظاهرة الإيقاع وفهمها، كالزخارف والألوان والحركة وغيرها، إضافة لما يختص به النص الشعري من وسائل وأدوات بلاغية وفنية.

توطئة

– **الإيقاع في الطبيعة والفن** : الإيقاع مفهوم شامل وأزلي، وهو متأصل في الطبيعة قبل تشكل الظواهر الفنية على يد الإنسان. فحركة الكواكب، وتساقط مياه الشلالات، وانتظام دقات القلب، وغير ذلك من مفرزات الطبيعة؛ ظواهر موقعة أغرت بتقليدها من خلال اختراع مختلف الأنماط الفنية (وغير الفنية أيضاً)، باعتبار المحاكاة ركيزة منطقية لنشأة الفنون كما يؤكد ذلك الفكر الفلسفي القديم[1].

إن رهان الإنسان من أجل الوعي بطبيعة الإيقاع ومن ثم تجسيدها في قوالب فنية، يعني تفهمه للواقع من حوله أولاً. لم يكن إحساس البشر البدائيين بما يحيط بهم من ظواهر الطبيعة يعدو طور العفوية والسذاجة، ومع تقدم الفكر الإنساني وفي مرحلة تشكل الحضارات تحديداً، تعمقت صلته بالطبيعة وابتكر ما يضاهيها ويعبر عن احترامه لها، ومن هنا كانت نشأة الشعر والموسيقا والرقص وغيرها من الفنون. ومن المثير أن نعرف أن أفق الإحساس بالظواهر لدى الإنسان القديم لم يكن محدوداً وهو يجعل من الإيقاع قضية وجودية بالدرجة الأولى؛ فالحضارة الصينية مثلاً وهي تؤمن بأن الكون في حركة دائبة وإيقاع منظم، ترى أن على الإنسان– بوصفه جزءاً من الكون والطبيعة – أن يكون في تناغم تام مع هذه الحركة المنظمة، وهنا فقط يكون قد حقق وجوده وأدرك ماهيته عن طريق ما يسمى بـ«الوحدة الشاملة»[2].

وعلى الرغم من شيوع مصطلح الإيقاع وكثرة تداوله، ليس هناك من يدعي بلوغ كنهه أو الوصول لتعريف جامع مانع له؛ فهو من نوع المصطلحات المراوغة والعصية على الإحاطة، شأنه شأن المفاهيم الشمولية التي تتجاذبها عديد المجالات والتخصصات. لكن مايبدو الاتفاق فيه حاسماً منذ أمد بعيد، هو صلة الإيقاع في الطبيعة والفنون بعامل الحركة المنظمة[3]، وأظهر ما يكون ذلك التنظيم في ضبط التوالي الحادث بين الحركة والسكون، وعلى هذا يمكن تفسير الإيقاع ودراسته.

ولعل ارتباط مفردة الإيقاع بالموسيقى كثيراً أسهم في تصوره من جهة الصوت تحديداً وهو ما انسحب على الشعر من جهة كونه كلاماً ملفوظاً قبل أي شيء، لكن الإيقاع في جوهره أعم وأوسع فـ «هناك إيقاع للطبيعة، وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات

الضوئية. . . وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية. . . »[4]. وإذا كان من السهولة بمكان رصد الحركة المنظمة للإيقاع في الموسيقا والرقص وحتى الشعر مثلاً لكونها ظاهرة مدركة بالحواس؛ فإن الأمر مختلف في لوحة تشكيلية مثلاً؛ فاللوحة التشكيلية تتمتع بحركة كامنة وغير محسوسة، وعلى العين – التي هي وسيلة التطلع فيها – أن تستعين بالذهن لتتم عملية الإدراك لما في هذه الفنون من إيقاعات كامنة، وهذا ما يطلق عليه «الإيقاع البصري» وسنأتي عليه في قادم الصفحات.

– **قصر الحمراء**؛ الإيقاع المناهض للقسوة: هناك نوع مغاير من الدهشة يتملك زائر قصر الحمراء كلما سرح بصره بين جدرانه وزواياه دون أن يكون قد أدرك بالضرورة سر الفتنة، أو وقع على سبب انجذاب الحواس وتعلقها. ولا شك أن وراء هذا الجمال والجلال شركة عناصر فنية مشمولة بنظام إيقاعي دقيق نحاول هنا مناوشته واستجلاءه متخذين من النص الشعري ركيزة ومن الحواس والذهن أسباباً وأدوات. وقبل ذلك، يبدو من المناسب الاهتداء بلمحة عن القصر تعين القارئ على تفهم جدوى صانعيه من الإلحاح على موضوع النسب الدقيقة والتناغم الكلي، وذلك عين ما تتغيا هذه الدراسة مساءلته إيقاعياً.

أصل قصر الحمراء قصبة في مرتفع من الأرض يقابل حي البيازين الشهير في غرناطة، وكلمة «قصبة» عربية تعني الحصن أو القلعة، أطلقها العرب على النقاط العسكرية المرتفعة، ومازالت متداولة إلى اليوم للدلالة على الجزء الدفاعي من حمراء غرناطة (Alcázaba). وهذه التي نعنيها هي ما كان يسمى بـ «القصبة الجديدة»، تمييزاً لها عن القصبة القديمة التي أسسها بنو زيري الصنهاجيون في أعالي حي البيازين، حتى إذا ملك محمد بن يوسف بن نصر زمام الأمور وأسس دولة بني الأحمر جهد في تحصين القصبة الجديدة وتطويرها، ثم تولدت على يديه فكرة المساكن الملكية بجوار القلعة العسكرية[5].

والحقيقة أن ملمحاً بديعاً يحوط فكرة إنشاء هذا القصر؛ فمن غير المستبعد أن ابن الأحمر قد فطن إلى أن مضمون السجن، والتنكيل، وقيد الحريات، والخوف وغير ذلك من المعاني القبيحة الكامنة في مفهوم القصبة؛ لن يخدم الرسالة الحضارية لمملكته،

بل ربما عد عيباً بالقياس إلى إسهام سابقيه. ومن هنا استوجب الأمر مواجهة القبح من خلال مفهوم مضاد يتبنى فكرة الفردوس مقابل العذاب، فجاءت قصور الحمراء على طراز خلاب موغل في التناغم والجمالية، يتوسل بغير قليل من الفن والفلسفة والعلوم ليستوي نجعة فريدة، مستثمراً فكرة الارتفاع المناسبة للسمو المكاني والمعنوي. ولا يمكن للحس المجرد وحده أن يهدينا لمكامن الحسن في هذا الصرح؛ فوراء ذلك عناصر وأدوات هي بالتأكيد مفاتيح لا غنى عنها لفهم أسرار القصر وتذوق جمالياته.

وحري بالتأكيد أن نقوش الحمراء الكتابية (وغير الكتابية) وهبت القصر فرادة فنية وهندسية مقارنة بنظرائه في العصر القديم، وهي بلا ريب النص الإشهاري الأول لمرتاديه والمشغولين به. ولاستجلاء القيمة الجمالية لهذه النقوش يكفينا أن نعرف أن بناءً باذخاً كقصر الإمبراطور الإسباني كارلوس الخامس (ت. 1558م) المقحم وسط الحمراء؛ لا يحظى من زائريه – على الرغم من عظم مبانيه وفداحة أجرامه– بكبير تعاطف؛ وعلة ذلك بعد المسافة الفنية بينه وبين قصور الحمراء الملاصقة له؛ فهنا جدران قاتمة صماء وهناك كيان وضاء يوشك أن ينطق بغير لسان.

وهذه النقوش الجدارية – ولاسيما الكتابية منها – أصيلة بالقدر الذي تشعر معه أن قصور الحمراء مؤسسة عليها أولاً. ولنا أن نستعير شهادة أحد أعلام الاستعراب الإسباني المعاصر، المتخصصين في الآثار الإسلامية ونقوش الحمراء بوجه أخص وهو يقدم نتيجة بحثية لافتة، مفادها أن جدران الحمراء ومبانيه الحجرية لو تهاوت بالكامل، لظل هناك بناء آخر قائم من النقوش والكتابات وهو ما سماه «عمارة الكلمات»[6]. وعليه – إذا ما أردنا أن نفهم جماليات هذا القصر على نحو أفضل – يجدر بنا الانتباه إلى الهيئة التي نقش عليها الحرف وما يحيطه من قوالب فنية تداخل فيها الشكل مع المضمون، متخذين من درس الإيقاع منهجاً نأمل به أن تخرج الدراسة بجديد، من حيث إنها لا تناوش نصاً مكتوباً بل منقوشاً، وهو مايقتضي زاوية نظر مختلفة.

إن قصر الحمراء لوحات إيقاعية بالدرجة الأولى، ولنا أن نعلم أنه برمته– بدءاً من فكرة إنشائه وهندسته وحتى نصبته الفلكية – انبنى على أنظمة وتناغمات لا متناهية[7]. ولأن الحال كذلك، فإن النفاذ إلى هذه اللوحات مغامرة حقيقية، وسيكون الحرف –

والنص الشعري خاصةً – معترك التحليل، وربما كان قيداً – وقيده رحب – عن الخروج إلى فضاءات فنية بعيدة نأملها في مناسبة بحثية قادمة بإذن الله.

لكن هناك سؤالاً يثير الفضول حقاً: نصوص الحمراء الشعرية – بعضها على الأقل – أهي سابقة على النقوش الجدارية وبها استعين على التصميم العمراني؟ أم أن الشعر جاء واصفاً لما عليه القصر بعد تمامه؟ في الواقع ليست الإجابة عن هذا السؤال يسيرة كما قد يبدو، وإن كان المتبادر إلى الذهن أن حضور الشعر تالٍ بوصفه شاهداً على العمران والأحداث. نجد في دواوين شعراء الحمراء عبارات دالة من قبيل: «ونظمت لينقش على. . .»، ومثل هذه الجملة تحتمل – في تقديري – أمرين اثنين؛ أولهما: أن نظم الشعر كان سابقاً على عمل النقوش الفنية ومقصوداً لأجلها، فيكون النص الشعري تجسيداً لفكرة العبقرية المزمع بناء القصر عليها وجاءت النقوش والتصاميم مصداقاً لها، ويقوي هذا الاعتقاد خانات نقوش الشعر التي بدت محددة وكأنها فصلت على عدد معين من الأبيات. وثانيهما: أن مهندسي القصر – بعد اكتماله – قاموا بتخصيص مساحات للشعر على الجدران على قدر محدد من الاستيعاب، والشاعر ينظم من الأبيات ما يناسب تلك المساحة. وأيّاً كان الأمر، فنصوص الحمراء الشعرية جزء لا يتجزأ من مواد البناء؛ توجه العمل في بدايته وتتوجه عند تمامه.

وهذا النص الشعري المنقوش ضرورة – في الغالب – لتفهم أفكار القصر الفنية وتأويلها دون أن ننشغل كثيراً بالعلاقة المستقرة منذ القدم بين الفن التشكيلي والشعر[8]. ولا يساورني أدنى شك في أن الحمراء اليوم فقدت غير قليل من صورتها الأصلية، وإذا كان المتأمل قديماً يمكنه تلمس تلك الفنيات وإدراك أسرارالجمال والإيقاع فيها دون الحاجة–ربما– لتدبر الشعر المنقوش؛ فلن يكون الأمر سهلاً اليوم لفقدان اللوحة الأصلية منذ مئات السنين. ولذلك قلنا – بدايةً – إن النص الشعري أساس لمقاربة هذا الأثر الخالد، وهي مهمة تسعى الدراسة الحاضرة إلى إنجاز ما تيسر منها، ولعل هذه القراءة وأمثالها تدفع القائمين على القصر اليوم لمحاولة استعادة الصورة المفقودة أو جزءٍ منها على الأقل.

– **سبب اختيار الموضوع ومنهج الدراسة**: لا يخفى، كما قدمنا، قيمة نموذج قصر الحمراء من حيث انصهار لفيف العناصر الفنية والشعرية في إطار واحد وبألفة مثيرة،

تشكلت بعناية عقلية وذوقية تبعث على الفضول لفهمه واستكناه خفاياه. ولأن درس الإيقاع سبيل مؤتمن لكشف الأسرار الجمالية، تتوسل الدراسة الحاضرة بالممكن من مفاهيمه وأدواته لمساءلة نصوصها، موقنة بنجاعته في فضاء يوشك أن يكون نوعاً من الموسيقا وضرباً من الرقص والخيالات والطقوس. ولأن مادة الدراسة لوحات فنية حقيقية، سيكون الإيقاع البصري في الفنون التشكيلية هادينا ودليلنا، مستعينين بالنص الشعري على سلاسل المرئيات، وسائر المحسوسات المحبوكة بتناغم ضمن نظام إيقاعي شامل. ولمنزلة العلامة والأسلوب من مادة الدراسة، ستكون محل اهتمام البحث، مع تعويلٍ منطقي على سلطة المتلقي في تصور تلك النظم الإيقاعية وإدراكها.

– **محاولات سابقة** : التوفر على نقوش قصر الحمراء قديم جداً، تعود بداياته للمرحلة التالية – مباشرة – لسقوط غرناطة، وتتحدث المصادر الإسبانية عن دور الموريسكي ألونسو ديل كاستيو (ق. 16م) في قراءتها وترجمتها تلبية لفضول الساسة الإسبان وقتها، ويمكن القول إن ترجمته ظلت مرجعاً لجل الدراسات اللاحقة مع ما فيها من قصور[9]. عانى القصر في العصور اللاحقة من إهمال وتهميش، حتى إذا انبعث الاستعراب الإسباني في القرن التاسع عشر برزت نخبة من الباحثين الإسبان أمثال إيميليو لافوينتي ألكانترا (ت. 1868) وباسكوال دي غايانغوس (ت. 1897) اللذين دفعا بالاستعراب الإسباني للأمام، وكان لهما أثر بين في رفع مستوى العناية بقصر الحمراء عموماً. ويمكن القول إن جهودهما في دراسة القصر تمثلت في قراءة النقوش وترجمتها مصححين ما وقع فيه ألونسو ديل كاستيو من أخطاء، مع بيان مواضع النقوش ومسميات المرافق وإعطاء فكرة عامة عن الحالة الحضارية والتاريخية للقصر[10].

وفي القرن العشرين لمعت جملة من أسماء المستعربين الإسبان يتقدمهم المستعرب الكبير إيميليو غارثيا غوميث (ت. 1995)، الذي وجد في جنبات قصر الحمراء وبين نقوشه سحراً من نوع خاص، جعله ينكب على قراءتها وترجمتها ترجمة شعرية بليغة لم تؤلف من قبل، أسهمت في تقريب القيمة الجمالية لهذه النقوش. ويمكن القول إن عنايته هذه وجمال ترجماته تركت أثراً بالغاً في نفوس شعراء عصره وفنانيه وعلى رأسهم الشاعر الكبير فيديريكو غارثيا لوركا. ولعل خير ما يلخص هذه العناية بنقوش القصر وشعرائه،

تلك المقولة ذائعة الصيت التي أطلقها غارثيا غومث من أن الشعر المنقوش على جدران الحمراء يعد أفخم طبعة شعر عربي[11].

وليس الميدان حكراً على المستعربين الإسبان من الرجال؛ فهذه ماريا خيسوس روبييرا ماتا (ت. 2009) تعد من أهم المتخصصين في الدراسات العربية الأندلسية ومن أكثرهم إنتاجاً علمياً، وشغفها بنقوش الحمراء وجنة العريف قراءة وترجمة ونسخاً قديم، يعود لأعوام السبعينيات من القرن الماضي وفي مرحلة الدكتوراه حين وصلت لنتيجة مفادها أن شعر نقوش الحمراء ليس كله لابن زمرك كما يدعي هو، بل هناك آخرون مثل ابن الجياب وابن الخطيب. نشرت نتائجها في مجلة الأندلس الشهيرة على مدى عقد السبعينيات، وقامت بمقارنة أساليب الشعراء الثلاثة لانتمائهم للمدرسة نفسها، وعملت على تصحيح القراءات المغلوطة السابقة للنص الشعري المنقوش على الحمراء، مع ترجمة للغة القشتالية مزودة بالصور الموضحة لمواضع النصوص.

كما اهتمت ببعض شعراء الحمراء، ومن أهمهم ابن الجياب الذي أولته عناية خاصة، وكذلك ابن زمرك فكتبت عنهم وعن شعرهم المنقوش وترجمته، وكشفت أن ابن الخطيب هو شاعر النصين المنقوشين على مدخل باب قمارش. لم تعن المستعربة بالجوانب الفنية والجمالية لهذه النقوش على نحو واسع، على الرغم من بعض إشاراتها المهمة لجمالية النقوش ورمزيتها وقيمها المثالية[12].

ومن أميز المحطات في تاريخ دراسات الحمراء، تلك الشراكة البحثية التي جمعت اثنين من أهم المستعربين: داريو كابانيلاس (ت. 1992)، الراهب المختص بالدراسات العربية، وأنطونيو فرناندیث – بورتاس (ت. 2016)، أستاذ تاريخ الفن الإسلامي. القاسم المشترك بين هذين العلمين هو نقوش قصر الحمراء؛ إذ درسا القصائد المنقوشة على طيقان مداخل قمارش وواجهتها، وفي قصر الأسود وفي جنة العريف وقصر البرطال. وفي الحقيقة كانت جهودهما مركزة على فهم النقوش وترجمتها مصححين أخطاء من سبقهم، مع كثير من التأمل التاريخي والحس الفني في فهم الزخرف والخط والأبعاد الصوفية والفلسفية، وكان لفرناندیث بورتاس دور فاعل في تفكيك عمارة القصر هندسياً وفنياً، مستعيناً على ذلك بقدرته الشخصية على الرسم والتصميم[13].

أما في أيامنا هذه، فيمكن الإشارة بارتياح إلى المستعرب الكبير خوسيه ميغيل بورتا بلشيث؛ أستاذ تاريخ الفن والجمالية العربية بجامعة غرناطة، بوصفه أهم المتخصصين في دراسات قصر الحمراء. إنجازه لأطروحة الدكتوراه في تاريخ الفكر الجمالي عند العرب عمق اتصاله بالثقافة العربية والفن الإسلامي، فكان من الطبيعي أن يصرف همه لدراسة نقوش الحمراء، ليثمر ذلك نتاجاً علمياً غير مسبوق. تناول بلشيث البنية الأفلاطونية في حمراء غرناطة، موظفاً المنهج السيميائي الذي يلتقط العلامات بمختلف أنواعها ويسعى لتأويلها، وشملت دراساته النقوش الفنية والكتابية في الحمراء وجنة العريف، محاولاً ربط الفنون بالعمارة وبالفكر الفلسفي، كما في مقالته الخاصة بالبنية الشعرية للحمراء؛ حيث وقف على العلاقة بين الشعر والعمارة، وتناول دور المجاز في ربط الشعر بالروضة والمياه والنسيج والكواكب والفردوس وحتى الأنثى. ولا يحسن المرور بجهود بلشيث الفكرية دون الإشارة إلى أهم كتبه وأكملها في بابها وهو كتاب «قراءة الحمراء»، الذي قدم فيه عرضاً مفصلاً ودقيقاً لنقوش القصر الشعرية وغير الشعرية، مترجماً الكتابية منها ومبيناً مواضعها من القصر، في دليل مصور لم يترك شاردة ولا واردة من النقوش إلا أثبتها[14].

وفي المقابل – وبدرجة أقل – أسهم بعض الباحثين العرب في دراسة هذه النقوش أمثال صلاح جرار في كتابه «ديوان الحمراء»، وهو دليل مصور تتبع فيه الباحث الشعر المنقوش، وعين قائليه، واستخرج بحوره وأوزانه، ثم قابل عمله بجهود المستعربين من الإسبان. والحق أن هناك التفاتات ذكية وردت في الكتاب، منها – على سبيل المثال – التأويل المقنع لإصرار الأندلسيين على تجسيد العناصر الإسلامية في هذه النقوش بالرغبة في تخليد العناصر الإسلامية زمن شعورهم باضمحلال الأندلس. كذلك الربط الذكي بين الشعر المنقوش على الحمراء والمعلقات الجاهلية بجامع ما بينهما من نفاسة، على الرغم من إشارة الكتاب إلى تواضع تلك الأشعار جمالياً وقصورها عن الوفاء بالقيمة العليا للمكان الذي غدا بخطوطه ونقوشه لوحات فنية خالدة.

ومن جهته قدم الباحث المصري محمد الجمل في كتابه «قصور الحمراء» رحلة علمية تناول فيها الباحث الفن المعماري الأندلسي وتطوره وصولاً إلى قصر الحمراء،

كما درس الخطوط المستخدمة في النقوش دراسة مستفيضة وبين علاقتها بالجوانب الفنية الأخرى وناقش فكرة النسبة الفاضلة في الخط وعلاقتها بالهندسة، وأشار إلى العناصر الزخرفية وحدد أنواعها وأوضح قيمها الجمالية، داعماً دراسته الضخمة بمجموعة من الخرائط والصور. وقد خصص الباحث فصلاً من دراسته تناول فيه مضمون النقوش الكتابية مبتدئاً بنقش «لا غالب إلا الله»[15].

- **نماذج الدراسة** : النماذج المرصودة للدراسة كثيرة، وقدرٌ جيد منها يدور على المنقوشات الشعرية فيما كان يسمى بـ«قصر الرياض السعيد»، ويشمل حالياً مايعرف بـ«بهو الأسود» و«صالة الأختين» ومرافقهما؛ وذلك لاكتمال النموذج الجمالي والإيقاعي فيه؛ إذ هو خاتمة المشيدات العظيمة في قصر الحمراء وأكثرها فنية. وللعلم فالتسمية الحديثة «صالة الأختين»[16] - التي مردها التشابه الواقع بين أرضيتي الصالة - تطوي تأكيداً على فكرة التوقيع التي تهمنا من حيث إشعارها بالتعدد والتكاثر المنسجم، ويحمد للإسبان هذا التلقي على الرغم من أن الأمر قد لا يعدو فكرة الملاحظة العابرة.

وسيكون النظر في هذه النصوص الشعرية في مواضعها على القصر مسبوكة ضمن إطارها الفني؛ فالمكان أساس في الاختيار، والنص الشعري - بما هو لغة ودلالة - طريق إلى سائر العناصر الإيقاعية المؤتلفة فيه ومعه في اللوحة الجدارية المنقوشة.

الإيقاع البصري

مصطلح الإيقاع في الفنون التشكيلية مصطلح لاحق نسبياً، وقد قدمنا أنه إذا كان بالمقدور الحديث عن تنظيم حركي ظاهر في الشعر والموسيقا مثلاً؛ فإن تفهم عنصر الحركة في الفنون التشكيلية يقتضي جهداً من نوع آخر يعول فيه المتلقي - كما المنشئ تماماً - على ذوق خاص يعينه على خلق هذه الحركة وتتبعها، وهو ما يندرج تحت مسمى «الثقافة البصرية»[17]. ولا شك أن الفن التشيكيلي الإسلامي، بما له من أسس هندسية ورياضية دقيقة ومتنوعة، قد جعل من موضوع الحركة أمراً واقعاً وقابلاً للإدراك، ولهذا يصف الفرنسي أوليغ غرابار - المختص في العمارة والفنون الإسلامية - الهندسيات الإسلامية بأنها بنية متحركة لا ساكنة[18].

والحركة المعنية في اللوحة التشكيلية حركة لا صوتية، أو كما تسمى «موسيقا مرئية»، ورصدها في جزئيات العمل يكون من خلال جملة عناصر فنية كاللون، والخط، والأشكال، والكتل، والفراغات، وحتى الأضواء والظلال. إن الحركة البصرية يحدثها المبدع، ويكتشفها المتلقي، ولها قواعد وإشارات منظمة بعناية، وتكون قيمة الحركة فيها بمقدار فنية التعامل من المنشئ والمتلقي مع تلك العناصر، منتجين ما يطلق عليه «الذبذبة البصرية»، وهو مفهوم شديد المناهضة للسكون، وفيه تندرج المسافة والزمن بفواصل العناصر ومدة إدراك العلاقات والتنقل بينها، وتشكل حركة العين وزوايا توجيهها أهمية قصوى في تحقيق فكرة الإيقاع البصري[19]. كما أن التنغيم – الذي هو في العمل التشكيلي مرتبط بالشدة والتركيز في الألوان والخطوط وما إلى ذلك – تقنية مهمة وفاعلة في إحداث الحركة في اللوحة الفنية، وهو سهل الإدراك في الفنون لتعلق العين بالألوان أكثر من غيرها من العناصر[20].

ونحاول في هذه الدراسة استثمار الممكن من الأدوات الفنية والنقدية بغية قراءة مستحقة لفنون قصر الحمراء من جهة الإيقاع. وسيكون النقاش وفق مجموعة من الأفكار المرتبطة بالإيقاع، دون الادعاء بأنها كل ما يمكن أن يقال في بابه؛ إذ هي إضاءات تفتح الأفق لدراسات أعمق وأشمل.

فكرة الاستنساخ

لا نمل من القول إن قصدية المضارعة هي أس بنيان قصر الحمراء؛ فقد استرشد الصانع بالنموذج العلوي لخلق صورة أرضية بارعة تصل إلى حد الرغبة في التفوق والتجاوز[21]. وكما أسلفنا، فإن عملية التشييد وتوقيتها تبنت شراكة الأبراج السماوية وحساب المواضع الفلكية، واتخذت من الفردوس الأعلى نموذجاً يحتذى من عالم الغيب المتخيل، ومن هنا شكل الاستنساخ محوراً للعملية الجمالية والإيقاعية، وفيه انطوت – بلا شك – فكرة «التشابه» التي تقضي بانبناء الخلق على نسخ متشابهة في الأصل ومتلازمة، على الرغم من الاختلاف البين في ظواهر المخلوقات، وما المثال الأفلاطوني – الذي نحتفي به هنا – إلا الصورة الذهنية لهذه الفطرة. ويزخر قصر الحمراء

عموماً بالنقوش الشعرية الدالة على فكرة الاستنساخ والشارحة لها؛ ما يؤكد أن الارتباط بالسماء رافق بنيان قصر الحمراء في كل مراحله، وهو ما سنأتي على بعضه في ثنايا هذه الدراسة.

مظاهر إيقاعية من خلال فكرة الاستنساخ

في قصر الرياض السعيد – وفي غيره – يمكن الوقوف على شيء من تجليات الإيقاع من خلال المظهرين الآتيين:

2-1- **التوالد**.

2-2- **التقابل (التماثل والاختلاف)**.

2-1- التوالد

فكرة التوالد هنا تعني وجود أصل واحد أو نموذج أعلى تصدر عنه – بتدرج – نماذج أدنى مستنسخة، دون أن تكون الدونية – بالضرورة – من جهة الحجم أو القيمة. إن محاولة استنزال الفلك واستنساخ الفردوس يجعلنا أمام صورتين: علوية وسفلية، يقع بينهما اتفاق وافتراق في الوقت نفسه، ويحدث الإيقاع من التنقل الذهني البصري بين الصورتين، ولك أن تلحظ مجموع العناصر المستخدمة في النقوش، التي تحكي استدارة الكون وهيئة الأجرام العلوية، وهو ما يصادق عليه النص الشعري المنقوش، كما سنرى.

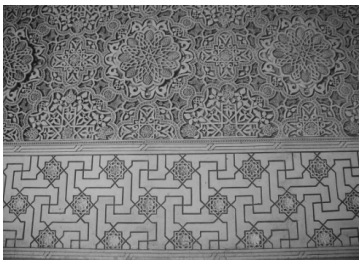
وحدثُ التوالد جوهري في هذا الموضع من القصر؛ فالقبة الغراء/ الكبرى في قصر الرياض السعيد تستنزل القبة الفلكية، والنجوم فيها تمثيل لنجوم الفلك. والبعد الإيقاعي هنا من جهة مثول عناصر السماء (أو القبة الفلكية) في نسخ أصغر، بدايةً بقبة الصالة الملكية نفسها التي تتوالد بدورها على الأسطح والجدران بنظام إيقاعي ظاهر للعين[22]:

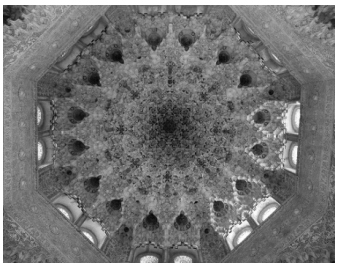
تَمُدُّ لها الجَوزاءُ كفَّ مُصافِحٍ ... ويدنُو لها بَدرُ السماءِ مُناجِيا

وتهوى النجومُ الزُّهرُ لو ثبتتْ بِها ... ولم تَكُ في أُفْقِ السماءِ جَواريا

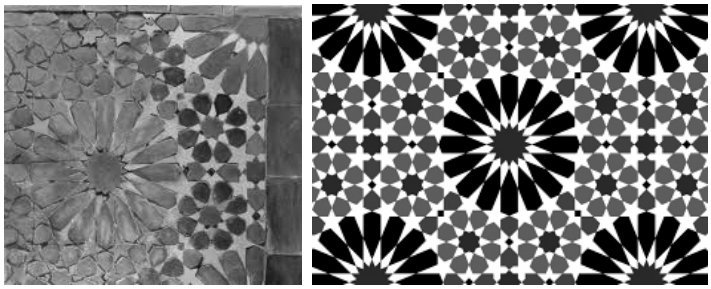
ولو مثُلتْ في ساحتيها وسابقتْ ... إلى خدمةٍ تُرضيهِ منها الجواريا

بها البَهوُ قد حازَ البَهاءَ وقد غَدا ... به القَصرُ آفاقَ السماءِ مُباهيا





ولعل الأيقونة[23] الأكثر تبريزاً في هندسة «صالة الأختين» – بدءاً بالقبة نفسها – هي النجمة (النجوم الزهر) التي تتكاثر في كل أرجاء المكان محدثة نظاماً من التوالدات الدائمة المتجاذبة التي عبر عنها الشاعر بقوله «كفَّ مُصافحٍ» لتكون علامة دالة على اتصال سلس ومتفق عليه بين المتوالدات، وكأنها شراكة توأمة انعقدت بين السماء والأرض، موصوفة بالديمومة كما جسدها اسم الفاعل «مُصافح» لتضمن سلامة الإيقاع واستمراره. ويمكن تبيُّن هذا التوالد في نقوش هذا الموضع وغيره من القصر في إطار تقنيات موقعة يعز على العين المتعجلة إدراكها بسهولة، ومن هذه التقنيات ما يسمى في الفنون التشكيلية بـ«التماس» [24]، وهو التقاء رؤوس الأشكال وزواياها بطريقة منظمة تدركها العين في تنزهها بين هذه الهندسيات، فتشع فضاءً من النجوم المتباينة بحركيات منظمة وإيقاعات صامتة، كما في الشكل التالي مثلاً:



توالد النجوم على سطح المرسومة هنا بيِّن، ومن مظاهره تعدد الأضلاع (من خمسة إلى ثمانية إلى ستة عشر)، ونواة هذه المتوالدات أسهم صغيرة متماسة ومدببة نزولاً تلتقي منتجة أشكالاً أصغر للنجمة الكبيرة، وهذا التماس في رؤوس الأسهم النازلة يحدث بدوره ارتداداً بصرياً يعمل على توليد أسهم أخرى متصاعدة في خداع بصري يسمح بتلقي الأسهم صعوداً ونزولاً. وهذا التنقل أو الحركة صعوداً ونزولاً في إطار نظام من التماثل والتخالف، والتجلي والخفاء (لمحة صوفية)، عسير على العين حيناً ويسير أحياناً أخرى؛ وهو رهان التوقيع في هذه اللوحة، ولا شك أن هذا ما يعنيه ويصوره النص المنقوش حينما وصف الشاعر المشهد بقوله[25]:

بـهِ القُبَّـةُ الـغَـرَّاءُ قَـلَّ نظيرُهـا تـرى الحُسـنَ فيها مُستكِناً وبادِيا

ومجمل دور الطباق هنا «مُستكِناً وبادِيا» أسر العين في محيط الجمال، وضمان اللذة الجمالية المستقبلة من خلال ديمومة الجدل بين الظهور والخفاء، الكامنة في صيغة اسم الفاعل لتضطلع بدورها في توقيع المنظر والتنقل بين المحسوس والذهني، والظاهر والباطن، بما هي تمثيلات الوجود والكون قبل أي شيء آخر.

إن القبة السماوية لوحة فنية طبيعية تقوم على إيقاع هادئ ودقيق وحركة انسيابية لطيفة، ولأن الأمر كذلك فإن توليد هذه الحركة العلوية في القصر واستنساخها لم يكن هيِّناً بل تطلب جملة من الإستراتيجيات الفنية مثل الإيهام بين السهم النازل والطالع، واستغلال الألوان المتباينة وغير ذلك. وتعد وسيلة اللون هذه شديدة الفعالية؛ فالنجوم الخضراء ثُمانيَّة الأضلاع والنجوم الخماسية البيضاء نُظُمٌ موقعة يحكمها تبادل سلس في العين الباصرة ينساب بها نوع من الحركة الرقيقة المائزة لأشكال النجوم وحجومها المتوالدة، وتزداد براعة بتقنية التنغيم اللوني (شدة الألوان وخفتها) التي عمقت الإحساس بالمشهد جمالياً وإيقاعياً. وليس لنا أن نغفل عن أصالة القيم العددية في إحداث التوالد وضبط الإيقاعات وهي – منذ قديم الفلسفة وعند فيثاغورس تحديداً – أساس الطبيعة والخلق؛ فالناظر إلى زوايا القبة والنجوم وتوالداتهما يجد محورية للرقمين خمسة وثمانية بداية من مركز القبة وانتهاء بالجدران والأسطح. بل إن بعضها يتضاعف بانتظام نظراً لاتساع الشكل في عملية التوالد؛ فنجد الرقم ثمانية مثلاً يصبح ستة عشر؛ ما جعل

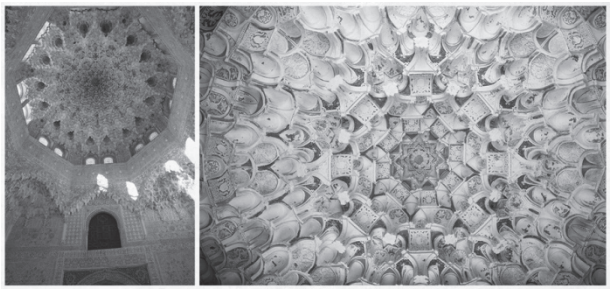
من التوالد عملية منضبطة هندسياً وإيقاعياً. ولا شك أن لهذين الرقمين مرجعية عليا في القبة الفلكية وحتى أبواب الجنة والعرش الرباني، وفي النقش الشعري في هذا الموضع إشارة لأيقونة الرقم خمسة ذي المرجعيات الثقافية المتعددة[26]:

تَـبِـيـتُ لـه خَـمـسُ الـثُّـرَيَّـا مُـعِـيـذَةً ويُـصـبـحُ مُـعْـتَـلُّ الـنَّـواسِـمِ رَاقِـيـا

للرقم «خمسة» قيمة دينية في الفكر الإسلامي من جهة علامته على أركان الإسلام والصلوات الخمس وغير ذلك، كما ينطوي على أسطورة الخميسة الشعبية الرائجة في المجتمع الأندلسي، التي تقوم على التعويذ والحماية ويرمز لها باليد لأصابعها الخمسة[27]، وهذه الحماية – أو التعويذة وفق البيت السابق – علوية أيضاً بالنظر إلى مواضع النُّصَب الفلكية (خمس الثريا) الضامنة للفأل الحسن الذي بناء عليه جرى إنشاء القصر. ومن الواضح أن مهندسي القصر؛ رغبة منهم في إحداث حركة في القبة الملكية لتتوافق مع نظيرتها السماوية؛ قد لجؤوا لوسائل خاصة قد تكون رائدة في عصرهم، ومنها تقنية الإيهام التي أشرنا إليها، أو ما يسمى بـ«الخداع البصري»[28]. فمن خلال الاستثمار الجيد لعديد الأدوات الفنية كـ«المقرنسات» مثلاً وما فيها من هندسيات وألوان تستدعي من المتلقي وقفة تركيز وتأمل؛ تنبثق من القبة حركة دائرية الشكل تترك الناظر في حالة شبه انفصال عن محيطه كتلك التي تنتاب الصوفي الحاذق وهو يتنصل من عالم الشهود ليتصل بعالم الغيب والخلود محققاً ذاته ومتناغماً مع الإيقاع الأسمى للوجود.

وهذه الحساسية الفنية لدى صانعي القصر، أتاحت لهم الإفادة من الانعكاسات والظلال؛ بغية تطبيع الحركة وجعلها مدركة لا تحاول محاكاة نظيرتها العلوية فقط، بل تتطلع إلى بزها والتفوق عليها من خلال حشد العناصر الجمالية فيها ومن حولها. نحن في الواقع أمام ثلاث نسخ متوالدة؛ فالنجوم المخلقة على أرضية القصر والمتلألئة في دوائر بفعل النور، تصوير لعناصر القبة الملكية التي تتفاعل بمساعدة الأنوار الخارجية المتولدة بدورها عن حركة الأجرام في القبة السماوية كما قدمنا. إنها نسخ متدرجة في المكان والحجم، في حركة موقعة بدقة كبيرة تعز على الوصف، ونحن – بلا شك – مدينون للنص الشعري المنقوش في تلمس هذا البذخ الفني اليتيم[29]:

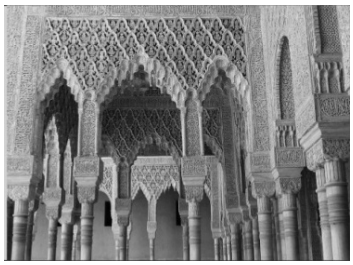
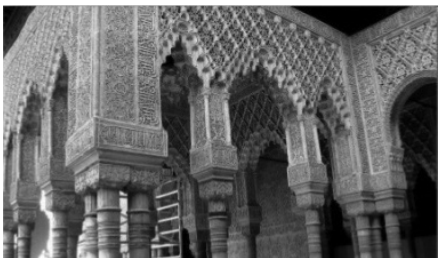
وتـهـوى الـنـجـومُ الـزُّهـرُ لـو ثبتتْ بِها ... ولـم تَـكُ فـي أُفْـقِ الـسـمـاءِ جَواريـا
ولـو مـثُـلـتْ فـي سـاحـتيـهـا وَسـابـقـتْ ... إلـى خـدمـةٍ تُـرضـيـهِ مـنـهـا الجـواريـا
ولا عَـجَـبٌ أن فَـاتَـتِ الشُّهْبَ في العُلا ... وإن جَـــاوَزتْ فـيـهـا المـدى المتَـنـاهِـيـا
فَـبـيـنَ يَـــدَي مَـــولايَ قَـامَـتْ لِخِـدمَـةٍ ... وَمَـــنْ خَـدمَ الأَعْـلَـى اسْـتـفَـادَ المعالِيا



ومن إيقاع التوالد الذي باعثه الاستنساخ للقبة العليا، وينهض على استدعاء الصورتين الذهنية والبصرية وجمعها؛ منظر الأقواس التي تعلو الأعمدة داخل القبة. هذه الأقواس الملكية تستلهم نظيراتها من أقواس الفلك وأقواس قزح، وفي قوله «الأَعْلى» في البيت الرابع إشارة لمسعى التفوق للنسخة الأرضية على الأصل، أو هو على الأقل محاولة لترسيخ التشابه ليكون الإيقاع أكثر انسجاماً ودقة.

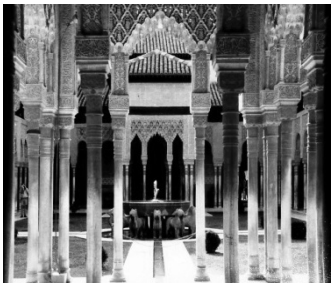
وتؤدي الإنارة دوراً مهماً في تشكيل الصورة البصرية الماثلة في القصر، وهي خيط الإيقاع بين الصورتين السماوية والأرضية. فلأن الأقواس السماوية لا ترتكز في الواقع على عُمُد حقيقية كما هي أقواس القصر، كان على الشاعر أن يلجأ إلى الخيال الذي وسيلته النور فيربط بين أعمدة الأرض وأعمدة السماء، وبما أن هذه الأخيرة وهمية فقد تخيلها متجسدة في أنوار الصباح الباكر-كما يشير النص الشعري - تقابلها النسخة الأصغر وهي أقواس القصر المتلألئة حقيقة بفعل أضواء القصر[30]:

وكَـمْ مِـن قِـسِـيٍّ فـي ذُرَاهُ تَـرَفَّـعَـتْ ... عَـلـى عُـمُـدٍ بـالـنُّـورِ بَـاتَـتْ حَوَالِيـا
فَـتَـحْـسَـبُـهـا الأَفْـــلاكَ دَارتْ قِـسِيُّـهـا ... تُـظِـلُّ عَـمُـودَ الـصُّـبْـحِ إِذْ لاحَ بَادِيـا
سَـــواريَ قَـدْ جَـــاءتْ بِـكُـلِّ غَـريـبـةٍ ... فَـطَـارتْ بِـهـا الأَمْـثَـالُ تَجـري سَـوَاريـا

لقد استثمر الضوء بحرفية متناهية لرسم اللوحات الموقعة في القصر كما يحكي لنا النص المنقوش «على عُمُدٍ بالنُّور. . . »، وهي لوحات شديدة الإدهاش لا محل فيها – على الإطلاق – للعفوية الفنية. تتحدث الأبيات عن غرائب «كُلّ غَريبة» داخل صالة الأختين؛ ما يعني تعدد أسباب الإدهاش وعناصر الجمال؛ فالنور العلوي المنساب مع الألوان في القبة الملكية يطبع أشكالاً جميلة بألوان متعددة على أسطح المرمر المصقول، مانحاً نسخة أخرى من التوالدات الثلاثية بين العلوي السماوي، ثم العلوي في قبة القصر، ثم الأرضي على المرمر، في إيقاع يوحي بالتزايد والأبدية التي هي سر من أسرار القصر وأحد أهم أسسه ومفاتيحه. انسياب النور – من داخل الصالة وخارجها – على المرمر المصقول يرتد بدوره إلى سواري القصر محدثاً إشعاعاً يوحي بأنها من نور لا من مواد صلبة، وهو الخداع الذي عبر عنه بقوله (تخالها)، وهنا نستحضر على نحو أعمق المشهد الوهمي لأعمدة النور السماوية التي ترتكز عليها أقواس الفلك مع نور الفجر. وتوالد الأقواس من أكثر الأفكار رواجاً على جدران قصراء الحمراء وفي هذا الموضع تحديداً، دلت على ذلك «كمْ» الدالة على الكثرة «وكَمْ مِنْ قِسيٍّ في ذُراهُ تَرَفَّعَتْ. . . »، وهو توليد يعتمد في توقيعه على الأضواء والانعكاسات ومن ثم التخييل؛ يؤكد ذلك الكم اللافت من النصوص الشعرية المؤولة[31]:

بِـهِ المَـرمَـرُ المـجْـلُـوُّ قَـدْ شَـفَّ نُـورُهُ فَيجْلُو من الظَّلْماءِ مَا كانَ دَاجِيا
إِذا مَا أَضَـاءتْ بِالشُّعَاعِ تَخَالُهـا عَلى عِـظَـمِ الأَجْـرامِ مِنها لآلِيـا



وفي لوحة شعرية أخرى يظهر التوالد واللاتناهي في تناغم جميل وخاص جداً، يصف منظراً فردوسياً ملائكياً يتلخص في انعكاس صورة الأزهار وقرص الشمس على مرافق بهو السباع وأسطحه المجلية. فنجد مشهداً آخر لاستنساخ عناصر السماء ممثلة بالشمس، إضافة إلى أشكال الزهور والثمريات التي هي أساساً تمثيل باذخ لمقابلاتها في الجنة السماوية، وفي استخدام الشاعر لصيغة التفضيل غير مرة «أَعْلى، أَوْضَح، أَفسح، أَنعم، أَحلى» نزعة لتعميق فكرة التفوق للنسخة الملكية على غيرها، وتجسيد بالكلمات للإيقاع المتواتر للوحة القصر. ومن مظاهر تمثل الفردوس في هذه اللوحة يأتي ذكر الذهب والفضة من الأحجار الكريمة التي هي في بعض المرويات لبنات الجنة السماوية وحصباؤها[32]، وقديكون المراد بهما هنا انعكاس الأشكال الملونة في أسقف القصر على الأسطح المصقولة فتتراءى مرة فضية ومرة ذهبية[33]:

فَـلـمْ نَـرَ قَـصْـراً مِـنـهُ أَعْـلَـى مَـظَـاهِـراً وَأَوْضَـحَ آفَـاقـاً وَأَفْسَـحَ نَـاديـا
وَلـم نَـرَ رَوْضـاً مِـنـهُ أَنْـعَـمَ نُضـرَةً وَأَعْـطَـرَ أَرْجَـاءً وأَحْلـى مَجَانيا

مُـصَـارَفـةُ الـنَّـقـدَيـنِ فِـيـهِ بِمِثْلِهَـــا أَجَـازَ بِـهـا قَـاضِـي الجَـمَـــالِ التَّقاضِيا
فَـإِنْ مَـلَأَتْ كَـفَّ النَّسيمِ مَـعَ الضُّحَى دَراهِـــمَ نُـورٍ ظَـلَّ عَـنـهـا مُكَافِيـا
فَـيَـمْـلَأُ حِـجْـرَ الـرَّوضِ حَـولَ غُصُونِها دَنـانـيـرَ شَـمـسٍ تَـتْـرُكُ الـرَّوضَ حَالِـيـا

وحري بالإنصات ما تخبرنا عنه الأبيات الشعرية السابقة من دور للنسيم في بث الحركة في تلك اللوحات وهو يلاعب الأغصان فتميل بحمولاتها الجميلة منتجة إيقاعاً حركياً لطيفاً ليس في النسخة الأصل فقط، بل حتى في انعكاساتها المولدة على الأسطح وكأنها دنانير ودراهم، فإذا المشهد تجاذبات ديناميكية دائمة بحركات موقعة مابين نسخ السماء ونسخ الأرض.

وفي لوحة شعرية أخرى للشاعر نفسه (ابن زمرك)، من أبياته المنقوشة على منحوتة الأسود في بهو السباع، يتجدد الهوس باستنزال مكونات السماء الفردوسية؛ حيث اللؤلؤ والجمان واللجين والجواهر – جامدة وسائلة – مبثوثة على الأسطح والجدران، في منظر من التوالدات المنضبطة في الأحجام والألوان[34]:

وَمَـنـحُـوتـةٍ مِـنْ لُـؤلُـؤٍ شَـفَّ نُورُهـا تُحَلِّي بِمُرفَضِّ الجُمَـانِ النَّواحِيا
بِـذَوْبِ لُجَـينٍ سَـالَ بَيـنَ جَـواهِرٍ غَـدا مِثلَهَا في الحُسنِ أَبيَضَ صَافيا
تَشَابَـهَ جَـارٍ لِلعُيـُونِ بِجامِـدٍ فَلَمْ نَدْرِ أَيّاً مِنهما كَـانَ جَاريـا
أَلَـمْ تَـرَ أَنَّ المَـاءَ يجري بِصفْحِها وَلكِنَّها سَـدَّتْ عَليـهِ المَجَاريـا

ولا شك في أن القصيدة المنقوشة على المنحوتة سبب لتمييز المكان عن غيره من مرافق القصر، وهذا ما حدا بباحث قدير كأوليغ غرابار مثلاً لاعتباره فريداً بذلك من جهة البعد الأيقوني فيه[35]. يصف الشاعر المنحوتة بأنها من لؤلؤ، قاصداً بذلك – كما يبدو – هيئة استدارتها بما تحويه من الماء، وكأن انصباب أشعة الشمس عليها يجعلها مشعة من جهة وذائبة الجرم من جهة أخرى. هذه المياه أو لنقل المذوبات الكريمة «مُرفضّ الجُمان»، تنساب من أفواه الأسود الاثني عشر في اثني عشر اتجاهاً وأربعة مسالك، في ديمومة من الحركة والتوالد عملت بامتياز على فردسة الحديقة الملكية بنظام موقع دقيق.

ولكي نتصور على نحو أدق ما ذكرنا غير مرة من أن هذا القصر أنشئ بحسبة فلكية دقيقة؛ يحسن التعويل على زاوية النظر بوصفها وسيلة مهمة ليدرك المتأمل من أعلى البهو علاقة التصميم بالعالم العلوي. إن الأسود الاثني عشر ليست إلا تجسيماً أصغر لبروج السماء، والجهات الأربع التي تتفرع منها مياه المنحوتة جارية باتجاه زوايا القصر الأربع؛ تمثيل أدنى لاتجاهات الأرض والكون، كما أن انسياب تلك المياه من أفواه الأسود في حركة متناغمة وتوزعها في الجهات الأربع بهدوء وانتظام؛ إيقاع منسجم يناظر الحركة الكونية في الأعلى مع مزيد من الزخرف والجمال. فحركة المياه مخيلة معادن نفيسة مذابة بفعل انسياب الضوء عليها، تناظر في إيقاعها وانسجامها هيئة انعكاسها على المرمر– الموازي لمجرى الماء– وعلى الجدران والأسطح في حدث تشابه لحد الإيهام والخديعة، وفي ذلك يقول الشاعر[36]:

تَـشَـابَـهَ جَـارٍ لِـلـعُـيـونِ بِـجـامِـدٍ فَـلـمْ نَـدْرِ أَيّـاً مِنهما كَـانَ جَـاريـا

هذه حركات على الحقيقة، تضاف إليها حركة الأشجار وما انعكس منها من الأشكال المتولدة على المرمر والجدران، ناهيك عن أصوات الموسيقا وتدفق المياه وتغريد الأطيار وحفيف الأشجار[37]، لتكون المحصلة لفيفاً من التوالدات لعناصر فنية موقعة، تتعالى عن الواقع الأرضي قاصدة التفوق على ما ارتسم في الخيال من صورة الفردوس والكواكب الدرية. ولا شك أن البعد الفكري كان ركيزة الإجراء العمراني لذلك العهد؛ فالفلسفة والتصوف روافد أصيلة تضاف إلى نظيراتها الفلكية والرياضية مدعومة برهافة حس الحضارة الفنية الأندلسية، لتنتج صرحاً حالماً شديد الأثر في الرائي والمتأمل.

إن التشبث بفكرة استهباط العالم العلوي إلى القصر – الذي أريد له أن يكون النموذج الأسمى للجمال والكمال ودقة الإيقاع، مع نزوع راسخ نحو التوليد على الأسطح والقباب – ماثل في مواضع أخرى من قصر الرياض السعيد. ففي طاقي صالة الأختين يحكي ابن زمرك عن أبيات له منقوشة[38]:

هَـذِي الـقِـسِيُّ تُـشَـابِـهُ الأَفْـلاكـا ... مِـنْ صُـنعِ مَـنْ قَـدْ شَـرَّفَ الأَمْـلاكـا
وكَـأَنَّـمـا إِبْـريـقُـهـا مَـلِـكٌ وقـدْ ... نُـظِـمَ الـمَـديـحُ بـتـاجِـهِ أَسْـلاكـا
فَـانـظُـر جَـمَـالاً يَـستـفِـزُّ ذَوِي النُّـهَـى ... إِنْ كُـنـتَ تَـهـوى غَـيـره أَسْـلَاكـا
يَـا قَـصـرُ شُـكْـراً لـلإِمَـامِ مُـحـمَّـدٍ ... فَـهُـوَ الـذي بِـجـمـالِـهِ حَـلَّاكـا
وَحَـبـاكَ بِـالـرَّوضِ الأَنِـيـقِ فَـزَهْـرُهُ ... مُـتَـبَـسِّـمٌ لـمـا ازْدَهَـتْـهُ حُـلاكـا

إن علاقة المكان بالعالم العلوي هنا واضحة من خلال تشبيه أقواس طاق الماء بالأقواس الفلكية، بوصف الأولى صورة مولدة من النموذج الأعلى مع الإبريق والتاج

والملك، وهي عناصر فردوسية سماوية تشير – من طرف خفي – لسقيا الجنة وللذات الإلهية. ولا مراء في أن الحضور الذهني شرط لإدراك مكامن الإبداع والإدهاش هنا؛ ما جعل الشاعر يعبر بقوله: «جَمَالاً يَستَفِزُّ ذَوِي النُّهَى»؛ لأن الصورة مركبة ومتداخلة، يتناوبها المرجعان الأرضي والسماوي؛ فالقسي أرضية وسماوية والإبريق لسقيا القصر وفي الجنة، والملك في الأرض وفي السماء، فإذا هي مستنسخات تتوالد بإتقان في مباني القصر كبيرها وصغيرها حتى صار الخليفة نفسة مجرة وكواكب تنير الظلمات[39]:

لَا زَالَ فـي أُفْـقِ الخِـلافَـةِ نَـيِّـراً يَـجْـلُـو بِـبـاهِـرِ عَـدْلِـهِ الأَحْـلاكـا

وانظر مما نقش أيضاً في بهو الرياحين[40]:

وَالأُفْـقُ يَـهـوَى أَنْ تَـكُـونَ بُـرُوجُـهُ لَـكَ فـي الخِـلافـةِ مَـنـزلاً وَمَـقِـيـلا

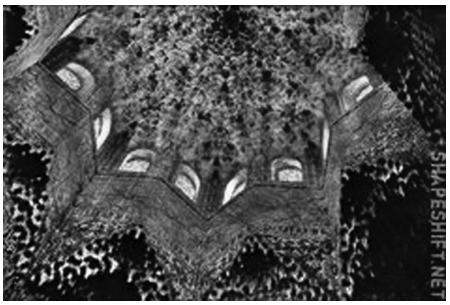
فالبيت تعبير صريح عن العلاقة الوثيقة بين البنيان وعناصر السماء، وكيف أن المثال المحتذى للتوليد (البروج السماوية) يتصاغر لتصبح غاية ما يطمح إليه أن يكون زينة لبروج القصر وقبابه خدمة للملك الأرضي، تماماً كما أن الزينة العلوية مسخرة للملك الأعلى – سبحانه – وبأمره.

أما قاعة بني سراج المجني عليها بأساطير الدسائس والاغتيالات، فهي تحفة جمالية كما هي الحال في سائر مرافق قصر الرياض السعيد[41]:

مَـظَـاهِـريَ العُـلْـيا طَـريقَـتيَ المُـثْلى أَبَـى الـحُـسـنُ أَنْ تُـلفِي لها أَبَـداً مِثْلا

وَخَـاتَـمـيَ الأَعْـلـى عَـلَـيَّ تَـمِـيـمَـةٌ مُـعَـوِّذَةٌ مَـولايَ بِـالـمـلأِ الأَعْـلـى

هُـوَ الأُفْـقُ يُـبـدي لـلـزُّجَـاجِ كَـواكِـبـاً زَوَاهِـرَ نُـورُ الشَّمسِ في صَفحِها يُجْلَى



في هذه القاعة يؤدي الزجاج الملون – المنظم لدخول الضوء – دوراً فريداً في استنساخ صور الكواكب (قد يكون المقصود أشكال الزينة في القبة)، وتوليدها بواسطة النور الداخل أثناءه، فتضيء أشكاله لتريك قبة القصر تتلألأ في هيئة مصغرة لقبة السماء، ثم تتناثر أجرامها على جدران القصر وسطوحه فتتحقق النسخ التوالدية الثلاث بألوانها الفريدة وحركتها النورانية المتناغمة. ومن خلال فكرة التعدد «كَواكِباً» هذه تبدو وحدانية النور الرامز للذات الإلهية «نُورُ الشَّمس» الذي هو المحرك المنتج لكل هذه النسخ الجمالية والإيقاعية.

وعن الموضع المعروف قديماً بـ«قَلَهُرَّة يوسف الأول»، المسمى اليوم «برج الأسيرة»؛ كما في الآخر المعروف قديماً بـ«قَلَهُرَّة محمد السابع»، المسمى حديثاً «برج الأميرات» ما نصه[42]:

مَا مِثْلُ هذا المصنعِ الأَعْلى نَشَا ... فَحَديثُهُ في كُل صِقعٍ قَد فَشا

للهِ مِن بُرجٍ إلى الأَسَدِ انْتَمى ... سَامٍ وَحَامٍ فَاحْذَرُوا أَنْ يَبْطِشا

زِينَتْ بِهِ الحَمراءُ حَتَّى إِنَّها ... تَزهَى بحُسنِ حلاهُ زَهْوَ مَنِ انْتَشى

قَلَهُرَّةٌ زَحَمَتْ نُجومَ الجَوِّ في ... فَلَكٍ فَجَاورَتِ الثُّريَّا والرَّشا

أَمَّا مَبَانِيها فَفَرعُ حِجَارة ... فالصُّنعُ فِيها قَدْ تَأَلَّقَ كيفَ شا

أَبدَتْ عَلينا مِن مُحيَّا يُوسُفٍ ... شَمساً ولكِن لَيْسَ يَحجُبُها العشا

****

لِلمُستعينِ ابنِ نَصْرٍ ... أَعَزِّ مَولى كَريم

رَفَعْتُ قَوسَ سَمَاءٍ ... مُكَلَّلٍ بِالنُّجُوم

فَالبُرجُ يَحسُدُ تَاجِي ... وَالشُّهبُ تَهوى رُقُومي

هذا حديث عن برج منسوب إلى الأسد (قد يكون من أسمائه القديمة)، وهذه علامة مهمة تعيدنا لفكرة ارتباط بنيان الحمراء بالأبراج، خاصة أن الموضع الأرضي برج كذلك. ويحسن أن نتذكر أن فكرة الأسود في البهو المنسوب إليها في القصر – وهي تتوسط الجهات الأربع المفرِّعة للمياه الرامزة للحياة – استنساخ عن برج الأسد في السماء الدال على الملك الحاوي لنقيضي البأس واللين التي هي صفات ربانية أولاً. ونزعة التوالد والتناسخ بين العلوي والسفلي أفرزت لنا صوراً عديدة موقعة التدرج والأحجام، بدءاً بالجهات الأربع ثم الأسود وعلاقتها بالبروج الاثني عشر وخلع صفات الذات العلوية على السلطان من خلالها، مروراً بالجنة وعناصرها ومياهها المتدفقة بأبدية. وفي تعبير الشاعر بقوله «زَحَمتْ» مبالغة تجعل المتلقي بين أمرين كلاهما مقبول؛ المزاحمة الحسية بامتداد البرج إلى السماء – وهو في قمة من الأرض أصلاً – والمزاحمة المعنوية الدالة على الجنوح الدائم للتفوق في المحاكاة.

وفكرة السماء واستحضارها واضحة في البيت الثاني من القطعة الثانية:

رَفَعْتُ قَوسَ سَمَاءٍ مُكَلَّلٍ بِالنُّجُوم

فالسماء والنجوم تجسيد فلكي في البرج تدعمها – كما أشرنا – صلة التشابه الاسمية. وفي البيت التالي له:

فَالبُرجُ يَحسُدُ تَاجِي وَالشُّهبُ تَهوى رُقُومي

نرى حديثاً عن التجاذبات الحاصلة بين النسخ في البرج الملكي والبرج السماوي، وفي النقوش القصرية والنجوم، وهي نسخ مولدة على نحو يتلمس كمال

الصناعة وتفوقها على الطبيعة؛ والدليل قوله «البُرجُ يَحسِد تاجي». وفي انزياح الشاعر إلى مفردات «تَحسِدُ» و«تَهوى» ونحوهما تأكيد على معنى الأفضلية والتحدي الفني لنسخ الأرض مقابل الأصل السماوي، مدعمة بتوقيع لفظي لمجسِّدات الميزان الصرفي «يفعل» ومعنوي لدلالة المضارع على الاستمرار.

وهذه الهالة السماوية - ويظهر أن المقصود بها هنا أقواس السماء - لها نسخة أرضية تتجلى في هالة/ قوس طاق الماء الذي يتوسطه إبريق الرَّواء الموصوف في الأبيات بـ«إِبريقُ النَّعِيم» محاولة لربطه بالجنة وأباريقها وسقياها. والإيقاع مستحصل من توالدات هذه النسخ المتشابهة في عموم الصورة، والمتباينة في الحجوم والأماكن والاتجاهات (السماء والأرض)، وحركيته متأتِّية من طرق عدة؛ كدرجات الألوان وما تحدثه من تباينات تتجاوب بها الأضواء في أداء منظم. ناهيك عما في وصف الإبريق نفسه من حركة موقعة ليس مردها من تشبيهه بعابد يؤدي فرض عبادة كما جرى في مواضع أخرى؛ بل من قيامه خطيباً في وفد النسيم[43]:

بِـهَـالـتـي قَـد تَجَـلَّـى إِبْـريـقُ مَـاءِ الـنَّـعِـيـم
قَـدْ قَـام فِـيـهـا خَـطـيـبـاً يـخـطْـبُ وَفـدَ الـنَّـسـيـم

فحركة الإبريق (قام، يخطب) تتفاعل مع حركة النسيم تشبيهاً وتوليداً لما يكون في خطب الوفود من تفاعل بين الأطراف؛ يبدأ القادم بالحديث ليرد بعده المقيم وهكذا، وهذا الحديث يصحبه نوع من التجاذبات الحركية الموقعة منها الصامتة ومنها الصائتة، تماماً كما يحدث في خطب الوفود من حركات جسدية وأصوات. إن هواء النسيم في حركته تقابله حركات الإبريق في فعل السقيا؛ وصوت النسيم في مروره يقابله صوت

الإبريق في حركته حين يصطدم بأقداح الماء وكؤوسه وما شابه، وكلها تجاوبات موقعة يعز نظيرها في دلالات المنقوشات الشعرية في قصر الحمراء.

وفي صالة قُمارش الشهيرة، جرى استنطاق القبة الكبرى فيها لتقول بأنها نسخة من بروج السماء، لكنها نسخة مفارقة بدليل أن الشمس حلت فيها «ففي غَدا مَا بَينها شَرفُ الشَّمس»، والشمس هنا رمز للسلطان الذي بدوره يمثل الله بوصفه خليفته على الأرض. والمتأمل في القبة المذكورة يدرك محاولة توليدها لنظيرتها السماوية بنجومها وأجرامها على طراز من التجاوز لا المشابهة، مع رفد دائم من الفكر الصوفي المتمثل في الشجرة الصوفية وقوة الروح، مروراً بمسألة الترقي نحو الذات الإلهية ووحدة الوجود وغير ذلك، ليكون توليداً شاملاً للعالم العلوي وليس القبة الفلكية فقط[44]:

هِـيَ الـقُـبَّـةُ الـعُـلـيـا وَنَـحـنُ بَـنَـاتُـهـا ... ولـكـنْ لـيَ التَّفضيلُ والـعِـزُّ فـي جِنْسي

جَـوارحُ كُـنـتُ الـقَـلـبَ لا شَـكَّ بَينَها ... وَفِـي القَلْبِ تَبْدُو قُـوَّةُ الـرُّوحِ والنَّفس

وَإِنْ كَـانَ أَشْـكَـالـي بُـروج سمائها ... فـفـيَّ غَـدا مَـا بَـيـنـهـا شَـرفُ الشَّمس

وزيادة على توقيع النسخ المتوالدة المذكورة، هناك توقيع موازٍ مداره التأنيث الكامن في عبارة (قبة)، الشاملة للنسخة الأصل من القبة نفسها والشمس وعناصر السماء مجتمعة، ونسخة القصر المتولدة عنها؛ ليبدو النص أنثى تحكي عن نظيراتها: هي، بناتها، جوارح، قوة، النفس، الروح، سماء، بروج، بينها، الشمس.

2-2 - التقابل (التماثل والاختلاف)

لا نعدو الحقيقة حين نقول إن نظام الشيء وضده، أو الإيجاب والسلب، نظام إيقاعي يكاد يوازي فكرة الحركة والسكون التي هي ركيزة الحدث الإيقاعي باختلاف مصادره وطرق إدراكه. والقارئ لنصوص الحمراء الشعرية يلحظ احتفاءً بهذه المسألة من خلال الإصرار على تجسيدها في جملة من الكتل الفنية؛ ما يعني تجذرها في فكر تلك المرحلة. وفي نقوش القصر أمثلة كثيرة تدل على الوعي بهذه القضية؛ ولعلنا نستهل بما صدر به جامع ديوان ابن زمرك القصيدة الشهيرة في بهو الأسود: «وقال ونُقش في خصة الرخام القائمة هنالك على الأسود الموضوعة كالمثال، لجمع واضعها - رضوان الله عليه - بين البأس والجود...»[45]. وفي هذه العتبة تأكيد على أن ذلك الوعي لم يكن محصوراً في فكر المنشئ للقصر، بل في ذهن المتلقي أيضاً.

وفكرة التضاد بين البأس والجود متأصلة في مواضع سابقة زمنياً على بهو الأسود؛ ففي «حمام دار الملك» مثلاً نقوش شعرية تحكي كيف أسس الحمام برمته ارتكازاً على دلالات الشيء وضده، فيصف الشاعر تقابل الأسدين المنحوتين فيه؛ أحدهما يلفظ ماءً حاراً كبأس الخليفة، يقابله الآخر بماءٍ بارد يرمز لجوده ولطفه، فإذا الحصيلة ماء لطيف على البدن هو ناتج الوحدة لضدين اثنين، لنعود من جديد للصورة الصوفية الفلسفية المتعلقة بالوحدة والتعدد. والتضاد البصري القائمة على تقابل أسدين وما يتبع ذلك من منظر الماء البارد والماء الحامي الذي يتصاعد منه البخار؛ يقابله تضاد معنوي مبني على دلالات الألفاظ كـ (بأس وجود، برود وحميم...)، وهذه الفكرة انسابت في عموم النص ليزدان بصيغ التقابل مثل: (حادث، قديم، المولى، الخديم...)، ما منح النص إيقاعاً لفظياً / صوتياً ومعنوياً يوازي البصري الذهني منه[46]:

أعْـجـبُ شـيءٍ حَـادثٍ أو قَـدِيمْ مَـرابِـضُ الأُسْـدِ بـدارِ النـعيـمْ
مِـن أَسَـدٍ قَـابـلَـهُ مِـثْـلُـه قَـامَـا لَـدى المـولـى مَـقـامَ الخَـديم

تَـقَـاسَـمـا وَصْـفَـي عُـلاهُ فَـمِـنْ بَـأْسٍ لَـهُ حَـامٍ وَجُـودٍ عَـمـيـم
يَـفِـيـضُ ذا عَـذبـاً بَـرُوداً وذا ضِـدٌّ لَـهُ فَـهْـوَ يَـفـيـضُ الحَـمـيـم

ويقول من نص آخر كان منقوشاً على باب الحمام المذكور[47]:

ادخُـلْ على اسـمِ الـلـهِ فـي خَـيْـرِ دَارْ مَـحَـلٍّ طُـهـرٍ مَـقَـامِ اعـتـبـارْ
حَـمّـامِ دارِ الـمـلـكِ وهـوَ الـذي تَـأَنَّـقَـتْ فِـيـهِ الـعُـقُـولُ الـكِـبـار
لـلـنَّـارِ حَـرٌّ فِـيـهِ مُـسْـتَـعـذَبٌ وَفِـيـهِ لِـلـمَـاءِ الـمـعـينِ انْـهِـمَـارْ
فَـفِـيـهِ أَشْـتَـاتُ الـمُـنـى أُلِّـفَـتْ كَـفَـاكَ بِـالـضِّـدَّيْـنِ مَـاءٌ وَنَـارْ

الإيقاع هنا كسابقه يأخذ العين بين كلمات وأشكال منقوشة ائتلفت في تقابل تضاد، وليس التضاد في مستوى الصوت هنا «أَشْتاتُ المنى أُلِّفَت»؛ «مَاءٌ ونَار» إلا تجسيداً لنظيره في مستوى الصورة المشاهدة، وهو سر استقامة المعنى وتوازن المنظورات وانسجامها وانسيابيتها.

ومن المظاهر الدالة على أن الشيء ومقابله، سواء أكان ضداً أم مثيلاً، هو شريان جماليات قصر الحمراء ومكمن إيقاعاته؛ قول الشاعر يصف بهو الرياحين أو غيره[48]:

مَـاذَا عَـسَـى الـتَّـشْـبـيـهُ والـتَّـمـثِـيـلُ والـلـهِ مـالـي فـي الـوُجُـودِ مَـثِـيـلُ
فَـلـقَـدْ رُفِـعْـتُ بِـدارِ خُـلـدٍ زُخْـرِفَـتْ يَـرْتَـدُّ مِـنـهَـا الـطَّـرفُ وهْـوَ كَـلـيل
قَـصـرٌ تَـقَـاصَـرتِ الـمـدارِكُ دُونَـهُ فَـيَـحَـارُ فـيـهِ الـوَهـمُ والـتَّـخْـيـيـلُ
مُـتَـقَـابِـلُ الأَوضَـاعِ مَـرْقُـومُ الحُـلـى فَـيـرُوقُـكَ الإِجْـمَـالُ والـتَّـفْـصِـيـل

يكشف النص هنا عن آليات الفن المعماري في هذا البهو وسبل صناعة الجاذبية البصرية والتركيز الذهني. وفكرة التقابل في الأوضاع «مُتَقَابِلُ الأَوضَاعِ»، والهيئات «الإِجْمَالُ والتَّفْصِيل» – شاملةً المتماثل والمختلف – من أنجع هذه الآليات وأكثرها قدرة على إحداث النظام الإيقاعي ولفت العين والذهن إليه، تعينها لغة شعرية عميقة الدلالة مع كثافة ظاهرة على مستوى العبارة «يَحار، يَروقك»، ناهيك عن نزعة الخداع البصري «الوَهمُ والتَّخْييلُ»، الناتجة عن تفنية الانعكاس المعني بها كثيراً في القصر.

وآلية الانعكاس هذه مهمة في تشكيل المتقابلات في قصر الحمراء، وهي معدودة في الفاعلين الأكثر مساهمة في إحداث الأنظمة الجمالية في القصر وتوقيعها. يقول الشاعر واصفاً بهو الرياحين أيضاً[49]:

فَكَأَنَّنِي خُودٌ أُريدَ زَفافُها ... فأُعِدَّ قَبْلُ التاجُ والإِكْليل

وَأَمَامِيَ المرآةُ وهيَ بُحيرَةٌ ... لمحاسِني في صَفحِها تَشكِيل

فكرة الانعكاس المرآتي هذه خلاقة سواء في صناعة التقابلات – كما هو الحال هنا – أو في إنتاج التوالدات التي عرضنا لها في البند السابق. وتوظيف هذه الوسيلة في كثير من مواضع القصر شمل النقوش الشكلية والكلامية، ومن نتائجها – وهي تقدم الشيء ذاته في شكلين متقابلين – إحداث تعلق بصري يفضي لتوقيع خاص ومنظم في صورتين تحيل إحداهما إلى الأخرى. وقوله «أَمَامِي» يحيل من طرف لطيف إلى تحتية النسخة المنعكسة، وكأن القصر وجه امرأة تنظر في مرآة مطروحة

بعناية على الأرض أو ما شابه . والمرآة علامة متكررة في القصر -كما سنرى- وترمز هنا للبحيرة لتظهر نسخة القصر وكأنها غارقة في الماء، فتجاوز الأصل في حركيتها بفعل حركة المياه وتترسخ فكرة النسخة الفارقة، منتجة نوعاً من الإيقاع الحركي في الصورة .

وهذه التقانة الفنية تعمد/ تؤدي إلى التخييل والإيهام كثيراً لإنجاز الصورة وتوقيعها . ففي «مطل لِنداراخا» (عين دار عائشة) -التابع لأجمل مرافق القصر وأكملها (قصر الرياض السعيد) - نقوش فريدة يضطلع الانعكاس فيها بدور رئيس في إحداث الجمال وضبط الإيقاع، مستغلاً وسيلة التخييل والإيهام على أكمل وجه وأحسنه[50] :

كُـلُّ صُـنْـعٍ أَهْـــدَى إِلَـيَّ جَـمَـالَـهْ وحَـبـانِـــــي بَـــهَـــاءَهُ وكَـمَـالَـه
مَـــنْ رَآنـــي يَـظُـنُّـنـي كَـلِـــــدَاتي تَـخْـطُـبُ الإِبْـريـقَ تَـبـغِـي أَنْ تَـنَـالَـه
فَـــإِذَا مُـبْـصِـري تَـأَمَّـلَ حُـسْـنِـــي أَكْـــذَبَ الحِـــسُّ بـالـعـيـانِ خَـيـالَـه

أُنجز هذا الموضع - كما يُتأول من الأبيات - ليكون فسحة جمالية مختلفة وهو يطل على حديقة وبركة على نحو لا أثر له اليوم . ولغرض المفارقة وإحداث الصدمة الجمالية، تشكلت الانعكاسات بوحي من الضوء والماء، في حصافة بالغة من التصوير عملت على مخاتلة الحواس وتضليلها . ومن صور المخاتلة هنا الإيهام بوجود أباريق وتجويفات في الجدار طبق الأصل لمقابلاتها الحقيقية على القصر «يَظُنُّني كَلِـدَاتي» ، لكن حين تمتد يد الزائر إلى الإبريق (أو يحدق فيه) يريد تناوله «تَخْطُبُ الإِبْريقَ تَبغِي

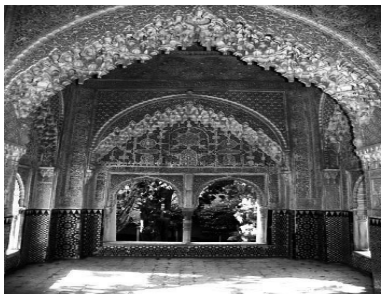
أَنْ تَنَالَه» يفجؤه عدم وجود أباريق ولا تجويفات، فيرتد - بعد التأمل - مذهولاً بدقة الإيهام والتخييل بين النسختين «فَإِذَا مُبْصِري تَأَمَّلَ حُسْنِي». وهذه الصدمة الحادثة من كسر التوقع مستفزة لقوى التركيز البصري والذهني، لينتهي الأمر بانتصار الحس على الخيال، ما عبر عنه الشاعر بـ «التكذيب» «أَكْذَبَ الحِسُّ بالعيانِ خَيالَه»، والإيقاع هنا حاصل بفعل التقابل بين الشيء ونظيره، وهو إيقاع مماثلة وانعكاس كان لخداع الحواس دور مهم في إنشائه وتعميقه.

هذا في النقش الشعري الأول على هذا الموضع، ويقابله نقش شعري آخر تتأكد به قيمة التقابلات في صناعة الأثر الجمالي والإيقاعي. النقش المقابل يحمل نسقاً فنياً مختلفاً، وفيه توثيق للصورة الأصلية المفقودة التي كان عليها هذا المكان[51]:

لستُ وَحْدِي قَدْ أَطْلَعَ الرّوضُ مِنِّي عَجَباً لَمْ تَرَ العُيونُ مِثالَه

ذاك صَرْحُ الزُّجَاجِ مَن قَد رآه ظَنَّهُ لُجّةً تَرُوعُ وَهَالَه

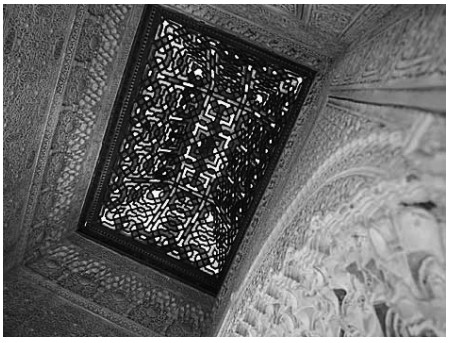
في الواقع، يمكن قراءة البيتين السابقين بطرق متباينة لا تخلو جميعها من براعة وطرافة، أو عجب كما يعبر الشاعر. فيمكن أن تشير الأبيات إلى أرضية مصقولة بعناية فائقة-لا نراها اليوم- تنعكس عليها البركة المجاورة بفعل الحساسية العالية في توظيف الأضواء في هذا الجزء من القصر، فيحدث التخييل الموهم بوجود ماء جارٍ على السطح الممرد يستوجب الحذر ويبعث على الرهبة «ظَنَّهُ لُجّةً»، في استلهام ذكي لفعل الملكة بلقيس في قصر سليمان عليه السلام. إن الروعة التي تتحدث عنها الأبيات «تَرُوعُ» - وهي مرحلة الجلال المتسامية على الجمال عند الجماليين- تبعث على التسمر بفعل ما بين الحقيقة والوهم من مفارقة لا تقل عن تلك التي بين النص القرآني والنقش الفني. ولا شك أن التوقيع بفعل التقابلات بين الأصل والصورة هنا فريد لاستدعاء الحواس على نحو أعمق من جهة الدهشة أمام هذه المفارقة التي تكاد تكون تطابقاً أمام العين. وكما أشرنا، يمكن أن تفهم الفكرة على أنحاء أخرى قاسمها المشترك الانعكاسات والتخييل المنتجة للإيقاع؛ فقد يكون صرحاً من زجاج شفاف تحته يجري ماء البركة، في توظيف أكثر أمانة للنص المقدس.



ومن اللوحات الموقعة المبنية على فكرة الإيهام والتخييل أيضاً، ما توحي به الأبيات التالية المنقوشة على مطل لنداراخا هذا نفسه[52]:

وَأَبْـــدى بـهـا أُفُـقُ الـزُّجـاجِ عَـجـائـبـاً تُـخَـطُّ عـلـى صَـفْـحِ الجَـمَـالِ وتُسْتَـمْـلـى

تَـعَـدَّدَ فِـيـهـا الـلَّـونُ والـنُّـورُ واحـدٌ فـإنْ شِـئـتَ قُـلْ ضِـدّاً وإنْ شِـئـتَ قُـلْ مِثْلا



ولا شك أن عبارة «عجائباً» علامة تحيل إلى كتل المدهشات المؤتلفة بنظام، دون أن يعني ذلك بالضرورة انقياد المعنى للفهم من الوهلة الأولى، لكنها بالتأكيد جرس تنبيه لاتخاذ التدابير الفكرية والذوقية لاستقبال هذه الدهشة ومحاولة مجاراتها فنياً. قبة هذا المطل ترمز لمقابلتها المماثلة في السماء ولذا عبر بقوله «أُفقُ الزُّجاجِ»، وهي تعمل على إدخال الضوء من خلال الزجاجات الملونة التي تشكلها، ومع اشتعال هذه الألوان المتعددة تشرق القبة الملكية إشراقاً تظل به العين مأخوذة ببراعة الألوان المتباينة الشدة والإضاءة (التنغيم البصري)، وكأنما هو انتظام أحرف خطاط على سطح جميل «تُخَطُّ

على صَفْحِ الجَمَالِ»، أو انتقال منظم بين أصابع البيانو في اتجاهات يفرضها الإيقاع نفسه؛ لكنها في القبة إيقاعات بصرية لا صوتية طبعاً.

ولأن المكون الصوفي الفلسفي[53] – كما أشرنا آنفاً – متين العلاقة ببنية القصر؛ لاغرابة أن يطل علينا هنا من جديد. إن التعدد والوحدة التي تعبر عنها الأبيات «تَعَدَّدَ فِيها اللَّونُ والنُّورُ واحدٌ» مسألة فلسفية صوفية، تعيد الكثرة إلى أصل واحد وتساوي بينهما «فإنْ شِئتَ قُلْ ضِدّاً وإنْ شِئتَ قُلْ مِثْلا»، وتنطوي أيضاً على فكرة الفيض الصوفي الفلسفي الذي يبلغ بنور الله كل الموجودات وإليه تعود سائر الأنوار الكونية، ولا شك أن التخالف الحادث بين المتقابلات من الكثرة والقلة والفروع والأصل الواحد، ناهيك عما في الفيض من أثر الشمول والانسجام؛ عوامل شاركت في فرض الإيقاع وتنظيمه. وعلى صعيد آخر، يحسن أن نفطن إلى ما للون من مكانة روحية راسخة في الفكر الصوفي عموماً؛ فعلاقة اللون الأخضر والأبيض والأحمر والأسود بموضوع الصفاء والنعيم والتأمل أو الترقي إلى بلوغ اليقين الصوفي؛ علاقة وثيقة لا نستغرب معها احتفاء صانعي الحمراء بها على الأسقف والجدران[54].

ليس هذا فقط؛ فخليط الألوان المدهشة في القبة ينطبع منتظماً على السطح المهيأ، وقوله «تُخَطُّ على صَفْحِ الجَمَالِ وتُسْتَمْلى» إشارة محتملة لتلك الانعكاسات على السطوح وكأنها خطوط وإملاءات لا يتصور أن تكون إلا غاية في الإثارة؛ كونها مبسوطة على ظاهر الجمال نفسه. وهذه الفخامة الجمالية تسمح بابتزاز الخيال أكثر، وهو ابتزاز محمود يحملنا إلى اعتبار ذلك الضوء المفعم بالتلوينات ينسرب وكأنه قناة واحدة تندرج فيها الألوان والأنوار جميعها، فإذا بالناظر يستطيع حقيقة – لشدة تركيز ضوء الشمس بفضل العناية الهندسية الفائقة – أن يرى عمود الضوء الهابط من القبة باتجاه الأرضية مرقشاً بالأشكال الزاهية، التي تتناثر على السطح الممرد (أو السطح الزجاجي) منتجة في الحالين مشاهد وانعكاسات تند عن الإحاطة وتعز على الوصف.

والتقابل بين الصورة العلوية وانعكاسها على الأرض يوازيه تقابل بين الألوان أيضاً، والإيقاع الأول تشابه من جهة الانعكاسات بينما الثاني تخالف من طريق الألوان تضاف إليه المفارقة الحاصلة من التناوب بين التعدد والوحدة؛ فالزجاج في القبة متعدد، ثم

يصير للتوحد في الضوء النازل لينتهي على الأرض بالتعدد من جديد، ومن يؤمن بصلابة المكون الصوفي في الثقافة الأندلسية لا يشك لحظة في أن هذا تمثيل فخم لفكرة وحدة الوجود كما أشرنا آنفاً. ولا ريب أن حركة الشمس، ومن ثم حركة الضوء الملون وتعدد مواضع سقوطه على الأرض، ناهيك عن الحركة المتوقعة لمنعكسات المياه وأشجار الروضة؛ عوامل أشاعت في المحيط حركية رزينة ذات نظام لطيف وائتلاف ملحوظ تبعث على التيقظ البصري والذهني، متوّجةً بذلك اللوحة الإيقاعية لهذا الموضع، ما يجعل العين تعلو وتهبط مأسورة بهذا القيد من تلألؤ الألوان والأشكال، وهذا عين ما رمى إليه الشاعر بقوله[55]:

مَـنَـازِلُ فِـيـهـا لـلـعُـيُـونِ مَـنَـارَةٌ تُـقَـيِّـدُ فيها الـطَّـرفَ أو تَـعـقِـلُ العَقْلا

ومما يدخل في باب التقابل التماثلي بين صورتين إحداهما بصرية والأخرى ذهنية؛ تلك النزعة الفردوسية في هندسة الأشكال والمرافق. إن النقوش على القصر ليست-كما يظن بعضهم- ضرباً من الزينة الفارغة أو الزخرف الساذج، ولا يراد منها أن تكون نسخة من الواقع الطبيعي ببساتينه وبركه؛ بل الغاية التمثيل الفردوسي شكلاً ومضموناً من خلال نموذج أعلى للنعيم يتخيله الذهن ويسعى إليه. والدليل على مثالية النعيم هنا أن الأبيات المنقوشة كثيراً ما تحدثنا عن «جنة النعيم/ الخلود» في وصفها رياض الحمراء وأمواهها، ومن ذلك هاتان المقطوعتان على بهو الرياحين[56]:

هـذهِ الـدَّارُ جَـنَّـةٌ لـلـخُـلُـودِ فـي سُـرُورٍ مُـوَاصَـلٍ وسُـعُـودِ
جُـمِـعَـتْ لـلـنَّـعِـيـمِ فـيـهـا فُـنُـونٌ مِـنْ ظِـلالٍ تَـنْـدى وَعَـذْب بـرُود

*****

هـذهِ جَـنَّـةُ الـنـعـيـمِ تَجَـلَّـتْ لَـيـسَ فِـيـهـا لِـسَـاكِـنٍ مِـنْ بَـرَاحِ
فَـنُـقُـوشِـي تَـبْـدُو كَـزَهْـرِ رِيَـاضٍ وَبَـيَـاضِـي يَـحْـكِـي مُـحَـيَّـا الـصَّـبَـاح
وَقِـسِـيِّـي عـلـى الأَبَـارِيـقِ تَحْـنُـو تَـطْـلُـبُ الـوِرْدَ فـي الـبُـرُودِ الـقَـراح
هـكـذا هـكـذا تَـكـونُ المَبَـانـي طُـرُقُ الجِـدِّ غَـيـرُ طُـرْقِ المـزاح

الأبيات وصف للنقوش الجدارية وبراعة محاكاتها للطبيعة من جهة الشكل واللون؛ فأشكال الزهور المحفورة تبدو مقابلاً أميناً للزهور الحقيقية «كَزَهْرِ رِيَاضٍ»، وبياض اللون على الجدار يستدعي المشابهة مع نور الصباح. كما أن الظِّلال «مِنْ ظِلالٍ تَنْدى» وجهٌ خيالي آخر للتقابلات في لوحات الحمراء الفنية القائمة على التماثل أو التخالف (أو عليهما معاً)، وفق ما يعرض في ذهن المتلقي وما يقتضيه الموقف الجمالي والإيقاعي.

لكن ما يحسن التذكير به هو أن المغزى الحقيقي من النقوش ليس التصوير الكربوني للطبيعة؛ فسياق الأبيات يعيدنا بوضوح لفكرة الفردوسية والمثالية والتشبث بالفن المتعالي عن الواقع. وعليه فإن النقوش لا تتوقف عند حد المحاكاة الفجة للطبيعة؛ والدليل أنه لم يتخذ من بياض الزخارف زينة عادية بل جعله وجه الصباح ونوره «مُحَيَّا الصَّبَاح»، ولا شك أن قران اللون الأبيض بالنور نفسه تسام به إلى أعلى مراتب المثالية والخيال. وحتى البيت الموالي له، أخرج الأقواس من طبيعتها الهندسية ليجعلها في منزلة من المثال في مشهد رومانسي ينحني فيه محب على محبوبه لينال رضابه البارد «تَطْلُبُ الوِرْدَ في البُرُودِ القَراح».

والإيقاع فيما سبق إيقاع تقابل بين صورتين: بصرية وذهنية؛ الأولى من عالم الواقع والأخرى مثالية جنحت إلى المحاكاة الأفلاطونية في منزعها إلى الكمال الكامن وراء الأشكال المستهلكة. ومشهد الأقواس والأباريق في غير موضع من القصر استغرق خيال المبدع الذي قابلها بأنماط متماثلة حيناً ومختلفة حيناً آخر، لكنها في كلٍّ توافرت على إيحاءات حركية جعلت الإيقاع أكثر تجلياً، ولعل ما تضمنه الفعل المضارع «تَحنُو» في الأبيات السابقة من إشعار بالحركة المتكررة، خير مثال لما نقول.

ويبدو أن التطلع للمجاوزة الفنية في محاكاة الطبيعة إرث قديم لدى بناة قصر الحمراء ومتعهديه؛ فعلى جدران جنة العريف ثبت نص شبيه لابن الجياب، قيل زمن السلطان أبي الوليد إسماعيل (ت. 725)[57]:

قَـصـرٌ بَـديـعُ الحُـسـنِ والإِحْـسَـانِ ... لاحَـتْ عَـلَـيـهِ جَـلَالَـةُ الـسُّـلـطَـانِ
رَاقَـتْ مـحَـاسِـنُـهُ وَأَشْـرقَ نُـورُه ... وَهَـمَـتْ سَـحَـائِـبُ جُـودِهِ الـهَـتَّـان
رَقَـمَـتْ يَـدُ الإِبْـدَاعِ فـي أَرجَـائِـهِ ... وَشْـيـاً كَـمِـثْـلِ أَزَاهِـرِ الـبُـسْـتَـان
فَـكَـأَنَّ مَـجْـلِـسَـهُ الـعَـرُوسُ تَـبَـرَّجَـتْ ... عِـنْـدَ الـزَّفَـافِ بـحُـسـنِـهـا الـفَـتَّـان

هنا – كما تخبر الأبيات – قصر تجاوز إبداعه الحسنَ إلى الإحسان والجلال الفني القافز فوق الجمال، ومرد هذا كله إلى المركز البشري للقصر وهو السلطان الذي يعده النص مكوناً أصيلاً لجماليات المكان وإيقاعاته «لاحَتْ عَلَيهِ جَلَالَةُ السُّلطَانِ»[58]. ودقة الصناعة في هذا القصر وحضور عناصر طبيعية وفردوسية فيه، سر من أسرار تفوقه؛ فالنور المشرق وسحائب الجود وهبته مزيجاً فارهاً من اللذات. ومن وراء هذا كله يد الإنسان البينة في أرجاء القصر «يَدُ الإِبْدَاعِ»؛ تصنع من رقومه بستاناً ليس المراد منه مقابلة البستان الأرضي في الحقيقة «كَمِثْلِ أَزَاهِرِ البُسْتَان»، بقدر ما يقصد الطيران عنه إلى نظيره الفردوسي، ولذا عبر عن غاية العناية الزخرفية بقوله «وَشْياً». إنها طبيعة مثالية متوثبة تنأى عن الأداء الجامد؛ يؤكد ذلك حضور المرأة المتجسد في صورة العروس الحسناء الفاتنة «العَرُوسُ تَبَرَّجَتْ»، ما أضفى بعداً جمالياً كبيراً يستحق إفراده بحديث خاص لا يحتمله الموقف هنا.

ولا يخفى أن الطبيعة البشرية وغير البشرية والحضور العلوي عناصر مكونة للوحة الفنية في هذا المكان وغيره، والإيقاع تعاضد هذه العناصر السماوية والأرضية في تقابل بين الشيء ونظيره أو ضده؛ فالقصر يقابل حسنه صورة المرأة، ووشيه يقابل الأزهار ونقوشه تقابل النجوم، وهكذا فإذا بك تنقل البصر -كما أُريد له-لترصد هذه المظاهر بصرياً وفكرياً وهو إيقاع منضبط ودائم.

ودليلاً على ما ذكرنا آنفاً من دور الإنسان في تكوين جماليات القصر وتشكيل إيقاعاته؛ تطالعنا لوحة شعرية أخرى منقوشة على جدار برج الأميرات[59]:

يَـا دَاخِـــلاً بـالـلـهِ قِـفْ وَتَـأَمَّـلِ ... فِـي بَـهْـجَـةِ الحُـسْـنِ البَـديـعِ الأَكْـمَـلِ
سَـرِّحْ بِـطَـرفِكَ فـي مَـحَـاسِـنِ مَـنْـزِلـي ... عَـبِـقَـتْ لَـنَـا نَـفْـحَـاتُـهـا كَـالمـنـدِل
وَإِذَا نَـظَـرْتَ إِلَـى الحَـقِـيـقَـةِ قُـلْـتَ لِي ... الـسِّـرُّ فـي الـسُّـكَّـانِ لا فـي المـنـزِل

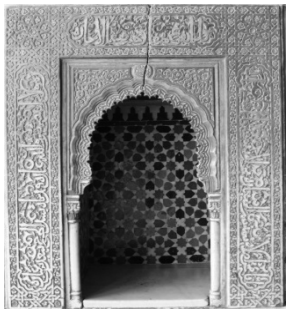
يدعو الشاعر في البيت الأول الزائرين للتوقف والتأمل في بهجة وجمال المكان الذي يصفه بالبديع الأكمل، ويحث في البيت الذي يليه على تسريح النظر في جنبات البرج. والتنقل البصري ركيزة الإدراك الفني هنا، وبه انفتحت الصورة على حواس أخرى تتعاور في اللوحة الجمالية. ففي قوله: «عَبِقَتْ لَنَا نَفْحَاتُها كَالمندِل»، نرى تراسل الحواس جلياً بين المشاهَد والمشموم، وأبعد من ذلك أن هذا الجمال له حقيقته وسره، وهنا السر في السكان أنفسهم، ما يعني أنهم بحليهم وهيئتهم عناصر مكونة للفكرة الجمالية والإيقاعية للقصر.

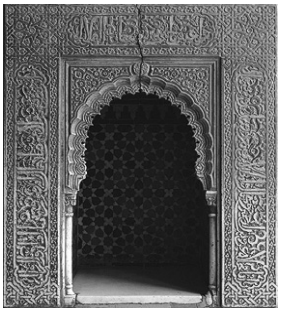
وهناك وجوهٌ أخرى للتوقيع المؤسس على التقابل من خلال نموذج الإبريق المتعدد في زوايا القصر. ففي قصر قمارش، في الموضع المعروف بـ«صالة باركا» التي ربما كانت تحريفاً لـ «البركة» نقش تقابلي لمقطوعتين شعريتين تحيط كل واحدة منهما تجويفاً لإبريق، وهذا التقابل في الموضع يصاحبه تقابل محتوى بنوعيه المتماثل والمختلف في الوقت نفسه[60]:

أَنَـــا مَـــجْـــلاَةُ عَـــرُوسٍ ... ذَاتُ حُـــسْـــنٍ وَكَـــمَـــالِ
فَـانْـظُـرِ الإِبْـريـقَ تَـعْـرِفْ ... فَـضْـلَ صِـدْقِـي فـي مَـقَـالـي
وَاعْـتَـبِـرْ تـاجِـي تَجِـدْهُ ... مُـشْـبِـهـاً تَـاجَ الـهِـلال

*****

أَنَـــا مِـــحـــرَابُ صَـــلاةٍ سَـمْـتُـهُ سَـمْـتُ الـسَّـعَـادةْ
تَحْـسَـبُ الإِبْـريـقَ فِـيـهِ قَـائِـمـاً يَـقْـضِـي عِـبَـادَة
كُـلَّـمَـا يَـفْـرَغُ مِـنـهـا وَجَـبَـتْ فِـيـهـا الإِعَـادة





في المقطوعة الثانية مثلاً إيحاء بالحركة منتج للإيقاع من حاصل تشبيه التجويف بالمحراب والإبريق بالمصلي الذي لا يفرغ من العبادة، وهو ما أذكى التصور الذهني لحركة دائمة ذات انتظام وانسجام، كما هو حال الصلاة. ويبدو أن مسألة المتلقي المفترض – في وصف الأباريق – قد استحكمت على فكرة البناء الشعري بدقة عالية؛ فمرة هذه التجاويف – عن يمين المداخل وشمالها– مرايا عرائس والأباريق داخلها وجوههن، ومرة الإبريق مصلٍّ والتجويف محراب، ومرة التجويف كرسي زفاف والإبريق العروس، ومرة التجويف تاج كتاج الهلال، ومرة الإبريق سلطان والتجويف عرش[61]:

وَحَـكَـيْـتُ كُـرسِـيَّ الـعَـرُوسَ وَزِدتُـهُ أَنِّـي ضَـمِـنْـتُ سَـعَـادَةَ الأَزواجِ
مَـنْ جَـاءَنـي يَـشْـكُـوْ الـظَّـمَـاءَ فَـمَـورِدي صَـرْفُ الـزُّلالِ الـعَـذْبِ دُونَ مَـزَاج
فَـكَـأَنَّـنـي قَـوْسُ الـسَّـمـاءِ إِذَا بَـدا وَالـشَّـمـسَ مَـولانـا أَبـو الحَـجَّـاج

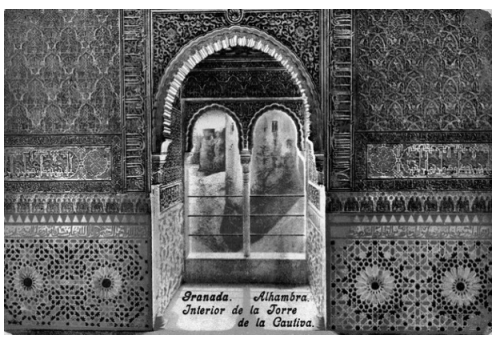
* * * * *

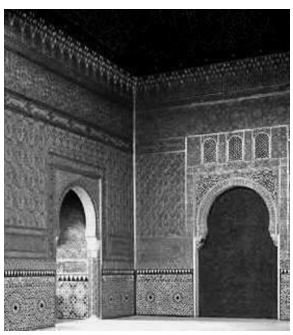
فَـانـظُـرْ إِلـى الإِبْـرِيـقِ قَـامَ بِبَـابِـهِ فَـحَـفَـفْـتُـهُ بِـالـوَشْـي والـدِّيـبَـاج
وَقَـد اعْـتـلى الـكُـرسـيَّ تَحـسَـبُ أَنَّـهُ سُـلـطَـانُ فَـارسَ قَـاعِـداً بِـالـتَّـاج

وهي نسخ متقابلة انبنت على فكرة التخييل لصورة الإبريق وتجويفه، وجاءت مختلفة (الكرسي، المرآة، المصلي، العروس. . . إلخ) ومتشابهة (فكرة المرايا العاكسة لتقابلها على الجدران) والتوقيع فيها حادث في كل صورة على حدة، كما هو في التضاد العام القائم بين التشابه والاختلاف. ثم إن التجاذبات الواقعة بين الأنا والأنا المقابلة في هذه النصوص قد عملت على تعميق التوقيع في المشهد واستدامة حيويته.

ووسيلة التضاد أو التقابل المختلف المولدة للإيقاع تتجسد في غير موضع من الحمراء؛ ففي برج الأسيرة نقش شعري عميق الدلالة[62]:

بُـرجٌ عَـظِـيـمُ الـشَّـانِ فـي الأَبْـراجِ قَـدْ بَـاهَـتِ الحَـمـراءُ مـنـهُ بِـتَـاج
قَـلَـهُـرَّةٍ ظَـهَـرتْ لـنـا وَاسْـتَـبْـطَـنَـتْ قَـصْـراً يُـضِـيءُ بِـنُـورِهِ الـوَهَّـاج
فِـيـهَـا بَـدَائِـعُ صَـنْـعَـةٍ قَـدْ نُـوظِـرَتْ نِـسَـبـاً مـنَ الأَفْـرادِ والأَزواج
فَـصَـنَـائِـعُ الـزِّلِّـيـجِ فـي حِـيطَـانِـهـا والأرضِ مـثـلُ بَـدَائـعِ الـدِّيـبَـاج





تعيدنا الأبيات هنا إلى مسألة التناوب أو التبادل بين الفردي والزوجي – أو الواحد والمتعدد –؛ يصورها الزليج في جدران البرج وأسطحه بدقة متناهية عبر عنها الشاعر بقوله «نُوظِرتْ نِسَباً»؛ الأمر الذي سهل مسالك العين في تتبعها ليتحقق الإيقاع البصري في هذا اللوحة الفنية. ولأن الإيقاع المتناغم والمنسجم دهشة، نرى الشاعر يعبر بألفاظ تدل عليها من مثل «بَدَائِع» التي كررها الشاعر في نص آخر على الموضع ذاته[63]:

قَـدْ زَيَّـنَ الحَـمْـراءَ هـذا المصنعُ ... هُـوَ لـلـمُسالـمِ والمحَـاربِ مَـربَـعُ
قَـلَـهُـرَّةٌ قَـدْ أُوْدِعَـتْ قَـصراً فَـقُـلْ ... هِـيَ مَـعْـقِـلٌ أَو لـلـمَسرَّةِ مَجمَع
قَـصْـرٌ تَـقَـسَّـمَـتِ الـبَـهـاءَ سَـمـاؤُهُ ... والأَرضُ مـنـهُ والجِـهـاتُ الأَربـع
فـي الجِـصِّ والـزِّلِّـيـجِ مـنـهُ بَـدَائـعٌ ... لـكـنْ نِجَـارَةُ سَـقْـفِـهِ هِـيَ أَبـدَع
جُـمِـعَـتْ وبَـعـدَ الجَـمْـعِ أُحْـكِـمَ رَفْـعُـها ... لـلـنَّـصْـبِ حَـيـثُ لـهـا المحَـلُّ الأَرْفـع
يَـحْـكِـي بَـدِيـعَ الـشِّـعْـرِ مـنـهُ مُـجَـنَّـسٌ ... وَمُـطَـبَّـقٌ وَمُـغَـصَّـنٌ وَمُـرَصَّـع

تشير المقطوعة إلى جمال هذا البرج ودقة هندسته من كل زاوية فيه وموضع، حتى غدا بناءً فريداً في نفسه. والحديث وإن كان المقصود منه جهات القصر الأربع مضافاً إليها السطح والسقف؛ فهو تلويحٌ بنسخة أكبر تقابلها تناظراً لكن ربما قصرت عنها جمالاً وفتنةً في ذهن منشئها على الأقل؛ ألا وهي نسخة الكون بأرضه وسمائه وجهاته الأربع. وتأكيداً لقصدية هذا الصنع الجميل يوظف الشاعر عبارات بعينها مثل مشتقات «بَدَع» الحاضرة ثلاث مرات في أبياته «بَدائِع، أَبدَع، بديع»، لوصف الجص والزليج ونجارة السقف.

جمال الإيقاع هنا متحقق بفضل جملة من التقنيات محورها الأساس التقابل؛ فالأرض والسماء، والجص والزليج، ونسخة البرج، مع نسخة الكون، والرفع والنصب، والمجنس والمطبق، والمغصن والمرصع. وفي سبيل تمكين هذا الإيقاع المبني على ثنائية متقابلة؛ استعار النص مصطلحات معرفية من مثل الرفع والنصب من علم النحو، والبديع والمغصن والمطبق والمجنس والمرصع، من البلاغة؛ في قالب

لطيف من التورية المغرية بالتأمل ليزداد الشعور بالإيقاع في نفس القارئ وليكون النقل أميناً للصورة المشاهدة أمام العين .

والواقع أن هذه المصطلحات «مُجنسٌ»، و«مُطبقٌ»، و«مُغصنٌ»، و«مُرصعُ»، ليست حكراً على بلاغة الشعر ؛ بل بابها الواسع الفنون ومنها ما يتعلق بفن الخط تحديداً، وما الشعر في أصله إلا فن وسيلته التعبير بالكلمات . وإذا تأملنا هذه المصطلحات ألفيناها تنطوي على تقابلات مماثلة وتقابلات اختلاف ؛ فالمجنس يشير للمتشابه من عناصر هذا البنيان بينما يحيلنا المطبق إلى المتخالف، والكلام ينسحب على المرصع والمغصن أيضاً وفي الأول منهما تقابل اختلاف واتفاق في الوقت نفسه[64] .

نحن بإزاء قيم فنية مؤتلفة من عناصر وقوالب، زادتها الألوان على الجدران قوة اجتذاب بصرية عمقت تقابلها وتناوبها وتجاوبها . ولا شك أن العين الذواقة مؤهلة لفرز هذا الائتلاف وفهم أسرار التناغم والإيقاع فيه، وفي الأبيات الواصفة ما يعبر عن ذلك من خلال صحة التقسيم اللفظي بكلمات متوازنة «مُفَعَّلٌ، ومُفَعَّلٌ، ومُفَعَّلٌ، ومُفَعَّلُ» .

وعلى برج الأسيرة أيضاً ثبت ما نصه[65] :

قَـدْ شَـرَّفَ الحَـمْـراءَ بُـرجٌ مُـشْـرفُ ... فـي الجَـوِّ دَبَّـرهُ الإمَـامُ الأَشْـرفُ

قَـلَـهُـرَّةٌ فـي ضِـمْـنِـهـا قَـصْـرٌ فَـقُـلْ ... هِـيَ مَـعْـقِـلٌ أَو لِـلـبـشـائِـرِ مَـأْلَـف

حِـيـطَـانُـهـا فِـيـهـا رُقُـومٌ أَعْـجَـزَتْ ... أَمَـدَ الـبَـلِـيـغِ فَـحُـسْـنُـهـا لا يُـوصَـف

رَاقِـبْ وَنَـاظِـرْ كُـلّ شَـكْـلٍ شَـكْـلُـهُ ... فـي نِـسْـبَـةٍ فَـمُـوَشَّـحٌ وَمُـصَـنَّـف

مَـهْـمـا لَـحظْـتَ رَأَيْـتَ نَـقْـشـاً وُشِّـيَـتْ ... أَنْـوَاعُـهُ فـمُـذهَّـبٌ وَمُـزَخـرَف

مَـبْـنَـىً بَـديـعٌ أَبْـرَزَتْـهُ حِـكْـمـةٌ ... مَـا حَـازهـا إلا الخـلـيـفَـةُ يُـوسُـف

الشعر هنا شاهد حي على الإتقان وبراعة الأداء، إلى الحد الذي جعل من النقوش إعجازاً حقيقياً يستحيل معه الوصف «فَحُسنُها لا يُوصَف» . وسر ذلك الإعجاز تقنيات دقيقة استدعت من الشاعر التعبير بـ «رَاقِبْ وَنَاظِر»، لا فتاً إلى أن هناك عناصر جمالية وإيقاعية لا تدرك إلا بالتأمل الطويل . وقوله «كُلُّ شَكلٍ شَكلُهُ» إشارة إلى تقابلات تشابه

بين عناصر يفصل بينها ما هو ضد لها وشبيه لمواليها. وهذا – بلا شك – تداخل لا تصح معه الفوضى؛ لأنه منبنٍ على قيم رقمية وهندسية وفواصل متوازنة يشيع بها الإيقاع المنظم وهو بالضبط ما عناه الشعر بعبارة «في نِسبَة».

أما «مُوشَّحٌ» و«مُصَنَّف»، فينطويان في نفسيهما على فكرة المخالفة في التقابلات؛ فالوشاح في الأصل حليٌّ للمرأة «كرسانٌ من لؤلؤ وجوهر منظومان مُخالَفٌ بينهما، معطوفٌ أَحدُهما على الآخر»، و«المصنف من الشجر: الذي فيه صِنْفانِ من يابسٍ ورطبٍ»[66]، ويحصل التوقيع هنا من تكرار هذه الكتل المتخالفة وتوزيعها على المرافق بنظام وانسجام.

وتكتمل اللوحة بعبارتي «مُذهَّب» و «مُزَخرَف» بما تحملان من دلالات فنية من جهتي اللون (المتعدد) والهيئة (الثابتة)، وبما فيهما من قيم إيقاعية كامنة في نغميات اللون وكثافة الزينة المناهضة للفراغات. وكلا الأمرين محمولٌ على الموسيقا القائم اتساقها على تعدد النغم ووحدة الصوت (عودة للمقابل الفلسفي والصوفي)، فيحصل القبول الفني والكفاية الإيقاعية في الصورة الجدارية، كما هي في الصوت الشعري تماماً.

خاتمة

قصر الحمراء أثير بقيمته الفنية وما توافر فيه من دلائل العبقرية وعناصر الإبداع، ومن أنجع الوسائل لفهم ذلك وتشريحه الالتفات لقضية الإيقاع المستحكمة على بنائه، والباعثة فيه على كل جميل ومدهش. ومن خلال هذا الالتفات وجدت الدراسة أن سر إيقاعات القصر يكمن في قضيتي التوالد والتقابل، اللتين جعلتا من القصر ميدان تجاذبات فنية استحوذت على حاسة البصر بالدرجة الأولى، واجترت إليها سائر الحواس الأخرى، فأوقفت المتلقي على صورتين حسيتين أو حسية وذهنية، أو خليط لا متناه منهما، فكان الإيقاع ثمرة الضبط والانسجام بين الصور المختلفة.

وفي تجاذبات الصور وخاصة بين الواقع واللاواقع، كان الإيقاع مشمولاً بنزعة علوية فريدة تتبنى الهيئة الفردوسية المتعالية على نظيرتها الأرضية (التي هي جميلة وموقعة في حد ذاتها) ليستوي الإيقاع فخماً في الذهن وأمام العين، ولولا النص الشعري بحمولاته الدلالية والتأويلية لعجزنا عن إدراك ذلك على النحو المستحق.

الهوامش والمراجع

(*) أنجزت هذه الدراسة بدعم من مركز البحوث بكلية الآداب، جامعة الملك سعود، لذا وجب الشكر والتنويه.

(1) انظر مثلاً طاليس، أرسطو: **فن الشعر**، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، ط1، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1953م، ص3-5.

(2) انظر ديورانت، ول: **قصة الحضارة**، ترجمة: زكي نجيب محمود، ومحمد بدران، ج4، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001م، ص54؛ رسلان، صلاح: **كونفوشيوس رائد الفكر الإنساني**، ط1، القاهرة: دار قباء، 1998م، ص163.

(3) انظر عبدالكريم، أحمد: **النظم الإيقاعية في جماليات الفن الإسلامي**، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 2011م، ص32.

(4) ويليك، رينيه، وواريـن، أوسطن: **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987م، ص170.

(5) في ديوان لسان الدين ابن الخطيب أبيات تشير لأولية محمد الأول في بناء قصور الحمراء وسكناها؛ انظر ابن الخطيب، لسان الدين: **الديوان**، تحقيق: محمد مفتاح، ج2، ط1، الدار البيضاء: دار الثقافة، 1989م، ص750.

(6) هو خوسيه ميغيل بورتا بلشيث؛ أستاذ التاريخ والجماليات الإسلامية بجامعة غرناطة، في ندوة مسجلة بجامعة الملك سعود بالرياض، 2014. للمزيد انظر ثبت أعماله في هامش (8).

(7) انظر قصيدة ابن زمرك اللامية المنقوشة على مرافق قصر الرياض السعيد حيث يذكر النصبة الفلكية ومهنة التعديل بوصفهما تصريح الفأل لبناء قصر الحمراء، وفي سائر القصيدة ما يشير إلى الدقة الهندسية والفنية التي يتمتع بها القصر، ومن يقرأ ديوانه يجد فيه ما يؤكد هذه الأفكار ويشرحها. انظر ابن زمرك، محمد: **ديوان ابن زمرك الأندلسي**، تحقيق: محمد النيفر، ط1، بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1997، ص306 وما بعدها.

(8) عن هذا الموضوع انظر - على سبيل المثال - عبيد، كلود: **جمالية الصورة: في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر**، ط1، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2010.

(9) - Cabanelas, Darío Rodríguez: "Las inscripciones de la Alhambra según el morisco Alonso Castillo", **MEAH**, UGR: número 25, 1976, pp7-38. انظر del

(10) - Lafuente Alcántara: **Inscripciones árabes de Granada**, I ed, Madrid: Imprenta Nacional, 1860؛ De Gayangos, Pascual: **Plans, elevations، sections and details of the Alhambra**, I ed, London: O. Jones, 1842-45.

(11) - G. Gómez, E: **Ibn Zamra: El Poeta De La Alhambra**, 2 ed, Granada: Patronadto de la Alhambra, 1975؛ **Poemas árabes en los muros، tacas y fuentes de la Alhambra**, I

ed, Madrid : Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1985 ؛ **Foco de antigua luz sobre la Alhambra**, I ed, Madrid : Instituto Egipcio De Estudios Islámicos, 1988 .

(12) - Rubiera Mata, María Jesús : "Poemas epigráficos de Ibn al-Yayyab en la Alhambra", **Al-Andalus**, Madrid-Granada : Vol . 35, número 2, 1970, pp 453-473 ؛ "De nuevo sobre los poemas epigráficos de la Alhambra", **Andalus**, Madrid-Granada : Vol . 41, número 1, 1976, pp 207-212 ؛ "Ibn Zamrak, su biógrafo Ibn al-Alhmar y los poemas epigráficos de la Alhambra" **Andalus**, Madrid-Granada : Vol . 42, número 2, 1977, pp 447-452 ؛ "Poesía epigráfica en la Alhambra y el Generalife", Poesía, UA : número 12, 1981, pp12-76 ؛ RIU, Manuel : "Principales aportaciones de María Jesús Rubiera Mata a la historia de la granada nazarí", **Sharq al-Andalus**, Alicante : número 10-11, 1993-1994, pp . 83-93 .

(13) - Cabanelas, Darío Rodríguez, Fernández Puertas, Antonio : "Inscripciones poéticas del Partal y de la fachada de Comares", **Cuadernos de La Alhambra**, Granada : número 10-11, 1974-1975, pp . 117-200 ؛ "Las inscripciones Poéticas del Generalife", **Cuadernos de La Alhambra**, Granada : número 14, 1978, pp . 3-86 ؛ "El poema de la Fuente de los leones", **Cuadernos de La Alhambra**, Granada : número 15-17, 1979-1981, pp . 3-88 ؛ "Los poemas de las tacas del arco de acceso a la Sala de la Barca",**Cuadernos de La Alhambra**, Granada : número 19-20, 1983-1984, pp . 61-152 ؛ ؛ Fernández- Puertas, A : **La fachada del Palacio** de Comares, 1 t, I ed, Granada : Patronato de la Alhambra, 1980 .

ومع أهمية الجهود السابقة – وحتى اللاحقة – لم تخل من أخطاء المحاولة في القراءة والتفسير . انظر مثلاً تعقيبات د . محمد الجمل على هذه القراءات؛ الجمل، محمد : **قصور الحمراء (ديوان العمارة والنقوش العربية)**، ط1، مصر : مكتبة الإسكندرية، 2004، ص102 وما بعدها .

(14) - Puerta Vílchez, J . M : "La utopía arquitectónica de la Alhambra de Granada", **Cuadernos de La Alhambra**, Patronato de la Alhambra : número 24, 1988, pp 55-76; **Los códigos de utopía de la Alhambra de Granada**, I ed, **Granada** : Diputación Provincial, 1990 ؛ "El vocabulario estético de los poemas de la Alhambra", **Pensar la Alhambra**, Granada-Barcelona : Diputación-Anthropos, número 12, 2001, pp 69-88; "La construcción poética de La Alhambra", **Revista de Poética Medieval**, UAH : número 27, 2013, pp 263-285; "Arquitectura y arte para vivir: los palacios de la Alhambra", Andalucía en la historia, Sevilla : número 40, 2013, pp . 28-33; **Leer la Alhambra**, I ed, Granada : Patronato de la Alhambra y Generalife, 2010

(15) راجع جرار، صلاح: ديوان الحمراء، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999؛ الجمل، محمد: قصور الحمراء (**ديوان العمارة والنقوش العربية**)، ط1، مصر: مكتبة الإسكندرية، 2004. وانظر العزايزة، سعد: «شعر النقوش عند ابن زمرك الأندلسي، دراسة موضوعية فنية»، **مجلة الجامعة الإسلامية**، جامعة غزة: العدد 2، 2005، ص1–33.

(16) التسمية القديمة لـ«صالة الأختين» وفق السلطان يوسف الثالث هي «القبة الكبرى». عن ذلك وعن سبب التسمية الحديثة انظر ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص124؛ Leer la Alhambra، p206.

(17) عن علاقة الفنون البصرية بالمتلقي، انظر عبدالحميد، شاكر: **الفنون البصرية وعبقرية الإدراك**، ط 1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008.

(18) انظر النظم الإيقاعية في جماليات الفن الإسلامي، ص26؛ وللمزيد انظر Grabar، Oleg: **The Formation of Islamic Art**، I ed، USA: Yale University Press، 1973، p191؛ **La Alhambra. Iconografía، formas y valores**، 3 ed، Madrid: Alianza Editorial، 1984.

(19) انظر النظم الإيقاعية في جماليات الفن الإسلامي، ص74.

(20) شمهود، كاظم: «**النغم والإيقاع في الفنون التشكيلية**»، مقالة **بصحيفة الجمهورية**، 2010. http: / /www. yemeress. com /algomhoriah /2124148

(21) انظر Puerta Vílchez, J. M: «El vocabulario estético», «La construcción poética de La Alhambra». هنا يشير الباحث بلشيث إلى علاقة بنيان الحمراء بالعالم العلوي والطبيعي أيضاً، كما يمكن تلمس ذلك في شعر ابن زمرك المنقوش على الحمراء والواصف لها.

(22) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص125.

(23) الأيقونة كلمة يونانية الأصل تعني صورة، وارتباطها باللاهوت الديني وثيق؛ ففي بعض تعاريفها: صورة أو تمثال مصغر لشخصية دينية يقصد بها التبرك، كما تعني العلامة والخلقة والهيئة. دخلت في مجالات معرفية عدة مثل علم الحاسوب والفن التشكيلي، وعلاقتها بهذا الأخير بدهية من حيث كونه في الأساس معتمداً على التصوير والترميز لأشياء ملموسة قد تكون ذات بعد ديني أو ثقافي أو غيره. انظر خياط، يوسف: **معجم المصطلحات العلمية والفنية**، ط1، بيروت: دار لسان العرب، 1950، ص48؛ عمر، أحمد مختار: **معجم اللغة العربية المعاصرة**، ج1، ط1، القاهرة: عالم الكتب، 2008، ص144؛ وانظر كلمة أيقونة وأيقنة في موسوعات اللغات المختلفة كالعربية، والإنجليزية، والفرنسية، والإسبانية. والحقيقة أن غير واحد من الدراسين المتوفرين على قصر الحمراء عمل على تبريز فكرة الأيقونات ودورها في عملية البناء، ومن هؤلاء يمكن أن نشير– على سبيل الذكر لا الحصر – إلى أوليغ غرابار في كتابه: **Alhambra. Iconografía، formas y valores**، 3 ed، Madrid: Alianza Editorial، 1984.

وهذا الكتاب – كما يلاحظ – مترجم من الإنجليزية إلى الإسبانية التي اطلعت عليه من خلالها، وكانت دهشتي كبيرة لقيمة المعالجة العلمية لهذا المستعرب، وفيه أشار إلى أن الحمراء ليس فقط حصاداً

متقناً لجملة التقاليد المحلية؛ بل الأمر أوسع من ذلك لامتيازه بـ «أيقونة الكلمة المكتوبة» وما تؤديه من وظيفة في عديد من المرافق كصالة السفراء، وصالة الأختين، وبهو الأسود، وصالة الملوك حيث تتشابه الديكورات والتقنيات الفنية. وبينما تحيل صالتا السفراء والأختين للمكون العلوي، يظل بهو الأسود فريداً في الدلالة الأيقونية، ومن أمثلة أيقونات القصر الراسخة نموذج سليمان المحتفى به ليس فقط في الإسلام بل ديانات وحضارات أخرى. انظر خاتمة الكتاب ص205–207.

ومن الدارسين الشغوفين بقضية الجمال والفن في الإسلام فاليري غونثالث في كتابه **Beauty and Islam. Aesthetics in Islamic Art and Architecture**، I ed، London: LB. Tauris /Institute of Ismaili Studies، 2001.

حيث انصب جهده على محاولة التفسير الجمالي لعدة مواضع في الحمراء وعلى رأسها قاعة قمارش؛ فتناول أيقونات القصر من خلال الثيمات السماوية والرموز الأسطورية والدينية كأنهار الفردوس، واليد المخمسة، والمفتاح، وفلسفة إخوان الصفا... وغير ذلك، مؤكداً تعاضد الحضارات في إنشاء القصر، في تماهٍ شديد بين الشعر والقرآن، وحدةٍ كبيرة في التناغم البصري والنصي، مشيعاً عدداً من المصطلحات الفنية مثل: «المجاز البصري»، و«الاستعارة المرئية»... انظر ص42–68.

ومن المحاولات القائمة على دراسة الأيقونات مقال جيريلين:

Dodds, Jerrilynn. "The Paintings in the Sala de Justicia of the Alhambra: Iconography and Iconology," Art Bulletin, 61.2 (1979): 186–97.

تتمحور دراسة دودز على تحليل عناصر ما يعرف بـ«صالة العدل» (وإن كانت أشهر بـ«صالة الملوك») حيث يذكر أن هناك ستة مشاهد تمثل أيقونات تعود للتقاليد الفرنسية، لافتاً إلى أن قصر الحمراء (هذا الموضع خاصة)، يعد نقطة التقاء للأيقونات الشرقية والغربية. انظر ص191.

(24) عن ذلك انظر النظم الإيقاعية في جماليات الفن الإسلامي، ص42.

(25) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص125.

(26) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص125.

(27) يقول الشاعر من قصيدة أخرى:

بَـنُـوكَ عـلـى حُـكـمِ الـسَّـعـادةِ خَـمسةٌ وذا عَـدَدٌ لـلـعَـينِ مـا زالَ واقِـيَـا
تَـبـيـتُ لـهـمْ كَـفُّ الـثُّـرَيَّـا مُـعـيـذَةً ويُـصـبـحُ مُـعـتـلُّ الـنَّـسـيـمِ رَوَاقِـيـا

ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص525.

(28) عن تقنية الخداع البصري انظر ويد، نيكولاس: **الأوهام البصرية علمها وفنها**، ترجمة: مي مظفر، ط1، بغداد: دار المأمون، 1988، ص309.

(29) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص125.

(30) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص125.

(31) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص125.

(32) عن أبي هريرة قال: قلت: يا رسول الله، مم خلق الخلق؟ قال: «من الماء». قلنا: الجنة ما بناؤها؟ قال: «لبنة من ذهب ولبنة من فضة، وملاطها المسك الأذفر، وحصباؤها اللؤلؤ والياقوت، وتربتها الزعفران، من يدخلها ينعم ولا يبأس، ويخلد ولا يموت، ولا يبلى ثيابهم، ولا يفنى شبابهم». رواه أحمد، والترمذي، والدارمي. انظر موسوعة الجامع للحديث النبوي: http: / /www . sonnaonline . com /Default . aspx

(33) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص125–126.

(34) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص129.

(35) - Grabar، Oleg، La Alhambra، p . 206.

وجدير بالذكر ما ألمح إليه – مجملاً – فاليري غونثالث من ثنائيات التضاد الكامنة في مرفق «قصر الرياض السعيد» واصفاً إياها بالتبادل، كالفراغ والامتلاء، والنور والظلمة، والانفتاح والانغلاق وأثر ذلك في إحداث الإيقاع. انظر: Gonzalez، Valerie: Beauty and Islam، p . 87.

(36) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص129.

(37) في القصيدة اليائية المشهورة لابن زمرك نفسه، التي تتحدث عن هذا الموضع أيضاً وتلتقي في جملة من أبياتها مع هذا النص المنقوش؛ نجد ما يعبر عن وعي عميق بإيقاع الحركة الذي مصدره صوت الطير وحركة الشجر بفعل النسيم، وهو الأصل لمحاكاة الموسيقى:

تُـغـرِدُ فـي أفـنـانـهـا الـطـيـرُ كُـلَّـمـا ... تَجُـسُّ بـه أَيـدي الـقِـيـانِ الـمـلاهِـيـا

تُـراجِـعُـهـا سَـجـعـاً فـتـحـسـبُ أنـهـا ... بِـأصـواتِـهـا تُـمـلـي عـلـيـهِـا الأغَـانِـيَـا

ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص524.

(38) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص127.

(39) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص128.

(40) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص154.

(41) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص128.

(42) المقطوعة الأولى لابن الجياب، انظر Leer la Alhambra، p310؛ والثانية في ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص108.

(43) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص107–108.

(44) مجهولة المؤلف، وربما نسبت لابن الجياب أو ابن الخطيب؛ انظر Leer la Alhambra، p126

(45) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص129.

(46) الأبيات منسوبة لابن الجياب، انظر Leer la Alhambra، p145

(47) الأبيات لابن الجياب، انظر Leer la Alhambra، p139

(48) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص306–307، ولا يعرف بالضبط أين كانت هذه الأبيات منقوشة، ولعلها

كانت على بهو الرياحين في قمارش الذي جدده محمد الخامس، أو في موضع من قصر الرياض السعيد الذي شيده السلطان المذكور.

(49) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص307.

(50) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص127.

(51) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص127.

(52) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص126.

(53) تناول هذه الفكرة عدد من الباحثين منهم – على سبيل المثال لا الحصر – :

Cabanelas, Darío Rodríguez: **El techo del Salón de Comares en la Alhambra. Decoración**, **Policromía**, **Simbolismo y Etimología**, I ed, Granada: Patronato de la Alhambra, 1988, p. 84; y García Gómez, Emilio: **Poemas árabes de los muros y fuentes de la Alhambra**.

(54) الدراسات التي تناولت العلاقة بين الألوان والتصوف عديدة، ومن أكثرها جدة وجدية – بحسب علمي – الكتاب الآتي :

Crespo, Ana: **Los Bellos colores del corazón Color y Sufismo**, I ed, Madrid: Mandala ediciones, 2008–2013.

يُذكر أن الباحث الفرنسي فاليري غونثالث قد أشار – دون تفصيل – إلى دور اللونين الأسود والأبيض في إحداث نوع من الإيقاع في هذا الموضع من قصر الحمراء. انظر: Gonzalez، Valerie: Beauty and Islam، p. 86.

(55) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص126.

(56) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص156–157.

(57) Leer la Alhambra، p340

(56) في معرض تناوله لصالة العدل، وتحليله لأيقوناته؛ يشير الباحث جيريلين دودز إلى مركزية السلطان الغرناطي في مجمل العمل الفني في القصر على رغم من تداخل الخلفيات الحضارية له.

انظر: Dodds، Jerrilynn: «The Paintings in the Sala de Justicia», pp 197–191.

(59) - Leer la Alhambra, p317

(60) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص155–156.

(61) ديوان ابن الخطيب، ص197، وديوان ابن زمرك، ص129.

(62) الأبيات لابن الجياب، انظر Leer la Alhambra، p309

(63) الأبيات لابن الجياب، انظر Leer la Alhambra، p311

(64) «المرصع» عند البلاغيين نوع من السجع يعني اتفاقاً في وزن جزئي الكلام وقافيته مع تقابل المعنى، أما «المغصن» فهو عبارة عن قوالب جملية مسجوعة بأكثر من سجع، وللمزيد انظر، مطلوب، أحمد:

معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، 2-3، ط1، العراق: المجمع العلمي العراقي، 1406-1407.
وقد تناول هذه المصطلحات خوسيه ميغيل بلشيث في دراسة ماتعة سبقت الإشارة إليها:

Puerta Vílchez، J. M: «El vocabulario estético de los poemas de la Alhambra»

(65) الأبيات لابن الجياب، انظر Leer la Alhambra, p312.

(66) ابن منظور، محمد بن مكرم: **لسان العرب**، مادتا (و ش ح) و(ص ن ف) www.baheth.info// :http/.