

القيم الجمالية للزخرفة المعمارية في الجزائر خلال العهد العثماني (924-1245هـ /

1518-1830م): جامع كتشاوة والجامع الجديد أنموذجاً

The Aesthetic Values of Architectural Ornamentation in Algeria during the Ottoman Period (924-1245 AH / 1518-1830 AD): Ketchaoua Mosque and the New Mosque as Case Studies

تاريخ النشر: 2026/04/30

تاريخ القبول: 2026/04/29

تاريخ الإرسال: 2026 /01/10

زديرة نوال¹

EMAIL : n.zedira@univ-alger.dz، جامعة الجزائر 1، الجزائر

Orcid: 0009-0004-0532-1708

الملخص:

بلغت مدينة الجزائر في العهد العثماني (924-1245هـ / 1518-1830م) مرحلة كبيرة من التطور والازدهار الذي مس عدة ميادين، منها التطور المعماري والفني والزخرفي للعمارة الدينية بصفة عامة والمسجدية بصفة خاصة، بحيث عرفت مدينة الجزائر في هذه الفترة بالعدد الكبير من المساجد التي لا تزال باقية إلى يومنا هذا، بنيت بطرز متنوعة وبشكل راقٍ ومتميز، جمعت بين الجانب الجمالي والوظيفي في آن واحد، وسنتطرق في هاته الورقة البحثية إلى ما تحتفظ به مدينة الجزائر من مساجد في الفترة العثمانية بهدف التعرف والاطلاع على الفن الإسلامي وما أعطى من قيمة جمالية وفنية وزخرفية في مساجدها، مع التركيز على دراسة نماذج تطبيقية متمثلة في جامع كتشاوة والجامع الجديد، ولكون المساجد أكثر المعالم التي حظيت بالاهتمام، حيث اجتهد مؤسسوها في تشييدها وزخرفتها، ولكونها نموذجاً يعكس حال الأوضاع المعمارية والفنية بالجزائر خلال العهد العثماني وما استجد عليها تتضح أهمية هذا الموضوع، وقد اعتمدنا على المنهج التاريخي الوصفي التحليلي، للإدلاء بالمعلومات وجمع الحقائق التاريخية للمعالم الأثرية، ولوصف بعض النماذج من مساجد مدينة الجزائر وما يوجد بها من جمالية فنية زخرفية، وتفكيك الوحدات الفنية واستنطاق دلالاتها الجمالية، ومقارنة الأساليب التقنية المتبعة في تنفيذ الزخارف بين المؤثرات المحلية والمؤثرات العثمانية، بهدف فهم آليات التمازج الحضاري وانعكاسها على العمارة المسجدية، من هنا يمكن طرح إشكال محوري يبحث في جمالية الزخرفة الإسلامية: إلى أي مدى ساهمت الزخرفة في إضفاء دلالات فنية على مساجد مدينة الجزائر في العهد العثماني؟

الكلمات المفتاحية: القيم الجمالية، الزخرفة، المساجد، مدينة الجزائر، العهد العثماني.

المؤلف المرسل: زديرة نوال، الإيميل: n.zedira@univ-alger.dz

Abstract:

During the Ottoman era (924-1245 AH / 1518-1830 AD), the city of Algiers reached a significant stage of development and prosperity that touched several fields, including architectural, artistic, and decorative development of religious architecture in general and mosques in particular. The city of Algiers in this period became known for the large number of its mosques, which still exist today. They were built in diverse, elegant, and distinctive styles, combining both aesthetic and functional aspects at the same time. In this research paper, we will address the mosques preserved in the city of Algiers from the Ottoman period to explore and study Islamic art and the aesthetic, artistic, and decorative value it contributed to its mosques, with a focus on practical examples represented by the Ketchaoua Mosque and the New Mosque. Since mosques were the most attended landmarks, their founders exerted great effort in constructing and decorating them. Because they serve as a model reflecting the state of architectural and artistic conditions in Algiers during the Ottoman era and the developments it witnessed, the importance of this topic becomes evident. We relied on the descriptive historical-analytical method to provide information and collect historical facts about these archaeological landmarks.

To describe some examples of the mosques in the city of Algiers and the artistic decorative beauty they contain, and to analyze the artistic elements and investigate their aesthetic connotations, and to compare the technical methods used in executing the decorations between local influences and Ottoman influences, with the aim of understanding the mechanisms of cultural fusion and its reflection on mosque architecture, from here one can pose a central question that examines the aesthetics of Islamic decoration: To what extent did decoration contribute to imparting artistic significance to the mosques of the city of Algiers during the Ottoman era?

Keywords: Aesthetic values, Decoration, mosques, Algiers, Ottoman era.

1. مقدمة:

حظيت الجزائر برصيد معماري ثري ومتميز، يعكس مرحلة تاريخية مهمة في تطور المدينة خلال فترة الحكم العثماني. فبعد دخول العثمانيين، شهد النسيج العمراني للمدينة توسعا ملحوظا، حيث تم تطويقها بأسوار دفاعية متينة، تضم داخلها مجموعة متنوعة من المنشآت المعمارية التي تجسد التقنيات والأساليب الفنية السائدة في تلك الحقبة، خاصة العماير الدينية وعلى رأسها المساجد التي كان عددها مائة مسجد استنادا إلى الباحثين الغربيين (Augustin. B 1937)، حيث أولاها الحكام وكبار التجار والطبقة الغنية اهتماما بالغا، فخصصوا أموالا طائلة لإنشائها وأبدعوا في تصميمها وزخرفتها، فجمعت بين الجانب الجمالي و الوظيفي في آن واحد، وظهرت بها طرز متنوعة ، أولهما موروث محلي جزائري-مغربي متجذر في البيئة الثقافية والحضرية للمنطقة، وثانيهما تأثير عثماني مباشر ومحدد المعالم، ويمكن تحليل هذا التأثير العثماني وتتبع آثاره من خلال عدة محاور منهجية، أبرزها نظام التخطيط العمراني، والعناصر البنائية الإنشائية، والتقنيات والأنماط الزخرفية والفنية المستخدمة، والتي تشكل في مجملها بصمة واضحة للحضور العثماني في المشهد المعماري بالجزائر، وقد سلطنا الضوء على أحد أهم المساجد العثمانية في مدينة الجزائر ألا وهو جامع كتشاوة أشهر المساجد العتيقة بالجزائر الذي يشهد على الفترة، ويعتبر ذات قيمة تاريخية عظيمة وتراث معماري رفيع، وتحفة معمارية تركية فريدة من نوعها، بالإضافة إلى النموذج الثاني وهو الجامع الجديد الذي يعد من روائع الهندسة المعمارية العثمانية بمدينة الجزائر، والذي مازال محافظا على تراثه وأصالته.

وعليه سنحاول من خلال هذا البحث دراسة مساجد مدينة الجزائر خلال العهد العثماني المتمثلة في جامع كتشاوة والجامع الجديد كنموذجين فريدين من نوعهما، وإبراز تطور فن الزخرفة في تصميمهما، وبيان مظاهر التأثير العثماني على هذه المساجد، باعتبار أن الفنانين الأتراك كانوا مولعين بإنشاء المساجد حفاظا على الهوية الإسلامية فلا غرابة أن نرى اهتمامهم البالغ والرائع بتزيين المساجد.

وبما أن المساجد تعد نموذجا يعكس بصدق أكبر حال الأوضاع المعمارية والفنية بالجزائر خلال العثماني وما استجد عليها وما استمر فيها من تقاليد مغربية سابقة، وبالتالي رصد مظهر من مظاهر التعبير الثقافي والجمالي والذوق العام الذي طبع الجزائر خلال الفترة العثمانية، فانطلاقا من ذلك نطرح الإشكالية التالية: إلى أي مدى استطاعت الفنون الزخرفية في مساجد مدينة الجزائر خلال العهد العثماني (924-1245هـ / 1518-1830م) أن تُحقق توازنا بصريا وقيما بين الحفاظ على خصوصية الموروث المحلي واستيعاب المؤثرات الجمالية المنبثقة من مركز الخلافة العثمانية؟ وكيف تجلت هذه التوفيقية الفنية في صياغة هوية بصرية فريدة تجمع بين الوظيفة الدينية والقيمة الجمالية في نموذجي جامع كتشاوة والجامع الجديد؟

تستوجب الإجابة عن هذه الإشكالية تتبع المسار التطوري للفنون التزيينية في مساجد المحروسة، بدءاً بضبط المرجعيات الاصطلاحية والمفاهيمية للزخرفة، باعتبارها الركيزة الأساسية التي انطلق منها الفنان لترجمة القيم الجمالية والروحية إلى تشكيلات بصرية ملموسة. ومن هذا المنطلق، يقتضي المنهج التحليلي تأصيل مفهوم الزخرفة وعناصرها الجوهرية، للوقوف على كيفية توظيفها في صياغة الهوية المعمارية للنماذج المختارة؛ وهو ما سيتم تناوله وفق المحاور الآتية:

2. مفهوم الزخرفة:

لقد تتبع الفكر اللغوي العربي دلالات الجمال من خلال مصطلح "الزخرفة" إذ يورد ابن منظور الزخرفة في قاموسه لسان العرب بقوله: "الزخرفة هي الزينة وكمال حسن الشيء" (ابن منظور. 1988).

وتحدد الزخرفة في سياقها الاصطلاحي "كفرع علمي من فروع الفنون التشكيلية، يُعنى بدراسة القيم التشكيلية القائمة على فلسفة التجريد، والنسب، والعلاقات اللونية والخطية، وتتخذ الزخرفة من الوحدات الهندسية والظواهر الطبيعية ركيزة لها، بيد أنها تخضع لعملية تحويل منهجي تنقلها من محاكاتها الواقعية إلى رموز تجريدية تمنح الفنان مساحة للتأويل والإبداع؛ وهو ما أدى تاريخيا إلى تقنين هذه الفنون ووضع أصول مرجعية تحكم بناءها التركيبي" (محمد الدرايسة، وعدلي. 2014).

وهذا المفهوم للزخرفة كقيمة تجريدية هو ما تجسد بوضوح في العمارة الدينية الجزائرية، حيث تحول الجدار المسجدي إلى فضاء للإبداع الروحي والجمالي. كما يُصنّف مفهوم "الفنون الزخرفية" (Decorative Arts) "في الدراسات التاريخية والفنية ضمن الممارسات الجمالية التطبيقية التي تُوظّف لتزيين الأبنية القائمة، أو لتجميل القطع المنقولة والحرفية، ويشمل هذا الحقل مجموعة واسعة من المواد والخامات، كالخشب، والأقمشة، والطنافس، والخزف، والعاج، والزجاج، والمعادن، والجلود، والورق، والتي تُحوّل عبر الحرفة الفنية إلى منتجات تجمع بين المنفعة والتزيين. وقد تناول الفكر الإسلامي التقليدي هذه الفنون ضمن رؤية جمالية مقصودة، حيث تم اعتبار الهدف الرئيسي المعلن منها هو "تجميل الحياة الدنيا"، أي أنها تحمل غاية تجميلية في جوهرها، وتنطلق هذه الرؤية من الاعتقاد بأن الزخرفة - بتنظيمها الأشكال وانسجام عناصرها - تُحدث أثرا نفسيا عميقا؛ فهي تشيع في النفس الطمأنينة والغبطة، وتبعث في القلب شعورا بالرضا والانشرح (مرزوق محمد عبد العزيز. 1988).

وبهذا، فإن التأثير الجمالي الذي تحدثه الزخرفة لا يقتصر على المتعة البصرية المحضّة، بل يتعداه إلى إحداث حالة من البهجة والسرور، وإسهاها في راحة النفس وإضفاء جو من الجمال المنظّم على الفضاء المعيشي.

وبناءً على هذا التأصيل المفاهيمي للزخرفة بوصفها قيمة جمالية وفلسفية، تتبدى الأهمية في رصد الوحدات المادية التي شكلت القوام الزخرفي للعمارة المسجدية بالجزائر؛ إذ لم تكن هذه العناصر مجرد أشكال تزيينية، بل كانت مفردات لغوية بصريّة استلهمها الفنان المسلم من الطبيعة والهندسة والوحي، ليعيد صياغتها وفق رؤية تجريدية تتلاءم مع قدسية الفضاء الديني.

2. عناصر الزخرفة الإسلامية:

تقوم الزخرفة الإسلامية في عمومها على العناصر النباتية والهندسية والكتابة العربية، وأحيانا نجد العناصر الأدمية والحيوانية المحورة عن طبيعتها، سنقف عند كل عنصر الذي يختص كل واحد منها بمكانة ومنزلة فنية وجمالية عالية ونشرح مميزاته.



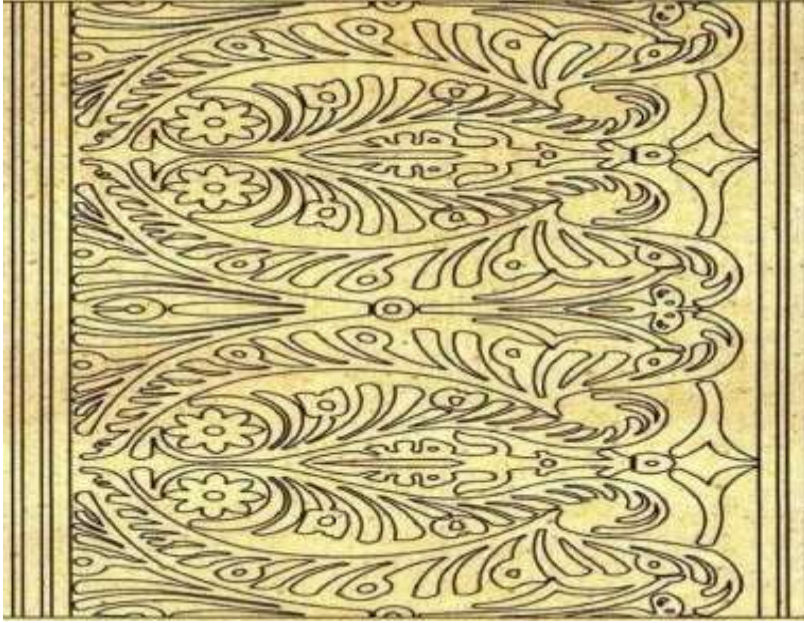
1.3 العناصر النباتية (فن التوريق)

تُعد العناصر النباتية من أقدم المرتكزات التي قامت عليها المنظومة الزخرفية في الفن الإسلامي، وهي التي عُرفت اصطلاحاً بفن التوريق (الأرابيسك)، وتستند هذه الزخرفة في جوهرها على تشكيلات مستلهمة من العناصر النباتية كالأوراق والأزهار والثمار والأغصان، ويتم تمثيل هذه العناصر عبر مجموعة من الأساليب التكوينية المحكمة، تشمل الأفراد والمزاوجة والتقابل والتعاقب والتشابك، والتي تُنظَّم غالبا في وحدات زخرفية متداخلة ومتناظرة، كما يتميز هذا الفن بالطابع الهندسي الضمني الذي يتحكم في توزيع العناصر وتكرارها بشكل منتظم وإيقاعي، مما ينتج تأثيرا بصريا يضفي على العمل الفني جمالية تقوم على التوازن بين العفوية العضوية والدقة التنظيمية (الدراسة، عدلي، 2014).

يمثل فن التوريق من أقوى العناصر في الزخرفة الإسلامية عموما، والتي كان حضورها منذ نشأة الفن الإسلامي نتيجة مباشرة للتأثر بالفنون " الهيلينية" و " البيزنطية"، قبل أن تأخذ طابعها الخاص في "أسلوب سامراء" التحويري خلال القرن 3هـ/9م، ونتج عنها ما يعرف بطراز " الأرابيسك" Arabesque المشكل من الأوراق والمراوح والأغصان والفروع المتشابكة الشديدة التحوير(أبو صالح الألفي، دت) ، وتتعدد العناصر النباتية المستخدمة في الزخرفة الإسلامية حيث إنها ساهمت في تطور الفن الإسلامي، وكما هو معروف بلغت حدا كبيرا من الانتشار والتنوع خلال العهد العثماني الذي تعد من أهم سماته.

وتتميز العناصر النباتية بمنحنيات لتكون الوحدة النباتية هي الصفة الغالبة لتكون أشكالها كالأزهار والأوراق والثمار بمختلف أنواعها، وكافة أنواع النباتات الأخرى، كما تتميز وحدتها بأشكال حلزونية تكون قابلة للتكرار بطريقة رائعة، كما استلهم الفنان المسلم وحدات نباتية أكثر محاكاة لواقعها الطبيعي، تمثلت في تشكيلات عينية كعناقيد وأوراق العنب، وتوليفات متباينة من الشجيرات والأزهار، محققا بذلك توازنا بصريا بين الأصل المادي والتمثيل الفني". (أبو صالح الألفي، دت) .





الشكل 01: نموذج لزخرفة نباتية إسلامي بأعلى محراب المسجد الكبير بتلمسان من كتاب فن الزخرفة في العمارة الإسلامية بتلمسان -المساجد والمدارس- لعبد المالك موساوي، ط1، دار السبيل، تلمسان، 2011م، ص 33.

وهذا، شكّل فن التوريق القاعدة الأساسية التي انطلق منها الفنان المسلم لتحويل الفضاء المعماري من طابع الصمت إلى فضاء مفعم بالحركة والحيوية، محققاً بذلك بُعداً جمالياً يركز على مبدأ اللاهائية والوحدة، ومع هذا الثراء في الوحدات النباتية، لم يكتفِ العقل المعماري بالانحناءات العضوية، بل زواج بينها وبين الانضباط الرياضي المتمثل في العناصر الهندسية؛ وهو ما سيتم استعراضه في العنصر الموالي:

2.3 العناصر الهندسية (فلسفة التجريد الرياضي):

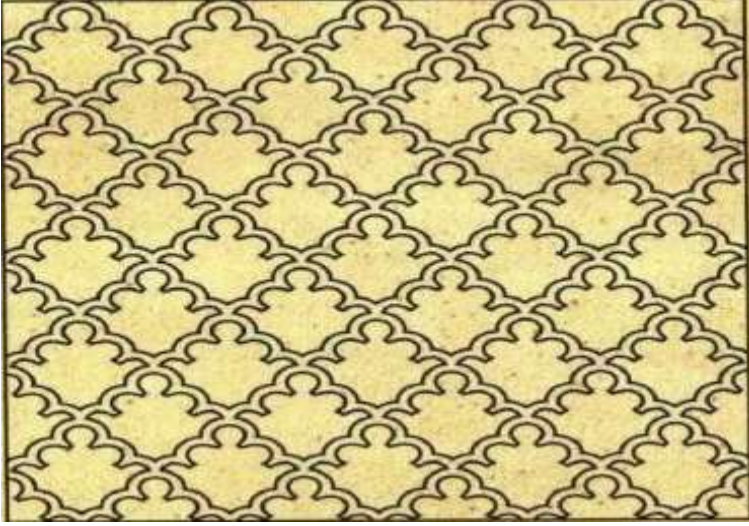
من المعروف أن العناصر الهندسية تعتبر من أقدم الأشكال الزخرفية التي استخدمها الإنسان وقد شاع استخدامها في مختلف الحضارات والطرز الفنية، غير أنها أخذت ميزتها

المتفردة والأكثر جمالية في الفن الإسلامي بما لا يقارن مع مكانها في الطرز الأخرى، حيث استخدمت جل الأشكال الهندسية القاعدية من دوائر ومثلثات ومربعات وخطوط، وطور الفنان المسلم مهاراته الرياضية في خضيم تطويره وإبداعه لأشكال " الأطباق النجمية" المعقدة (توأمة نعناعة، 2020).

أبدع الفنان المسلم في توظيف الخطوط الهندسية بصورة جمالية راقية، فحولها إلى تشكيلات فنية متماسكة ومتناغمة ومتداخلة، فبرزت في فنونه الأشكال الأساسية كالمربعات والدوائر المتشابكة، إلى جانب الأشكال المضلعة كالخماسي والسداسي والمثلث والمربع، وذلك في تزيين مختلف القطع الفنية من مخطوطات وعمارة وتحف، ورغم ما قد تظهره الزخارف الهندسية الإسلامية من تعقيد ظاهري، إلا أنها في جوهرها تنبني على قواعد وأسس هندسية بسيطة ومنظمة، تمثلت في تقسيم المحيط إلى أجزاء متساوية، ثم ربط النقاط ببعضها للحصول على أشكال هندسية متنوعة، مما يعكس اهتمام الحضارة الإسلامية بالهندسة نظريا وتطبيقيا. (الألفي، دت). وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذا الانضباط الهندسي يمثل في جوهره تعبيراً عن 'فلسفة التوحيد' من خلال مفهوم 'الوحدة في التنوع'؛ فبالرغم من تعدد الأضلاع والزوايا، إلا أن جميعها ينبثق من مركز واحد، مما يمنح الفضاء المسجدي توازناً بصرياً يوجه فكر المتلقي نحو المركزية والنظام.

تتجلى عبقرية المنظومة الزخرفية في الموروث الفني الإسلامي من خلال سيادة النزعة الهندسية الصارمة، والتي تتبدى بوضوح في توظيف "وحدات الأطباق النجمية" كعنصر محوري في تزيين الواجهات المعمارية والتحف التطبيقية، وتستند هذه الوحدات إلى نظام رياضي دقيق، يتشكل من تراكب مضلعات هندسية متداخلة وفق نسق تكراري، تفضي في مجملها إلى تكوين هياكل طبقية يتوسطها شكل نجمي يمثل بؤرة الارتكاز البصري للتكوين (طالو محي الدين، 1999). ويُمكننا تحليل هذا التوظيف في سياق العمارة المسجدية باعتباره وسيلةً فنيةً لكسر رتابة السطوح المعمارية الصماء، وتحويلها إلى فضاءات

مفعمة بالحركة الذهنية؛ حيث يقود 'الطبق النجي' عين المشاهد في رحلة بصرية تبدأ من المركز وتنتشر نحو اللانهائية، وهي القيمة الجمالية التي سنرصدها تجلياتها لاحقاً في نماذج مساجد المحروسة.



الشكل 02: نموذج لزخرفة هندسية للواجهة الغربية لصومعة مسجد أغادير بتلمسان ذات الشكل المعين (موساوي، فن الزخرفة، 2011م، ص15).

3.3 العناصر الكتابية:

عرفت الحضارة الإسلامية غنى وتنوعاً فنياً في مجال الخط والزخرفة، وتوسع استعمالها فتجاوز مجال المخطوطات والكتب إلى مجال العمارة والصنائع والحرف فأنجزت أعمالاً فنية رائعة على المعادن والرخام والحجر والجص والزليج والخشب زاوجت بين الخطوط الفنية والزخارف الأصلية، فقد اعتمد الفنان المسلم على الخط العربي باعتباره مكوناً جوهرياً في المنظومة الزخرفية الإسلامية، فأدخل على الحرف زخارف من فروع نباتية وأوراق ووريدات لملء المساحة الزخرفية والهروب من الفراغ، بالإضافة إلى ذلك

فإن الحرف العربى ىتمىز بالءىوىة والمرونة وله قابلىة المء والاستءارة والتشابك والتءاآل (صاآ زكى، 1983م). ونستنتج من ذلك أن الخط العربى فى المنظومة الزخرفىة لم ىعد مجرد حامل للمعلومة أو أءاة للقرأة، بل استآال إلى كىان بصرى مستقل؛ آىآ أءرك الفنآن أن "هنءسة الآروف" تملك طاقة آركىة قاءرة على التفاعل مع الضوء والظل على آءران المساء، مما ىحقق للمصلى آجرة بصرىة وروآىة متكاملة قبل أن تكون قرائىة.

علاوة على ذلك، آآلت عبقرىة الفنآنن المسلمنن فى ءوظف المخط الكوفى المتءاآل لإنشاء ءكوئناآ بصرىة هنءسىة، تصاآ فىآ العباراآ ضمن أطر مربعة أو مستطىلة، كما طوعوا خط النسخ وآىره من المخطوط لآشكفل عباراآ وهىئاآ رمزىة آآاكى صور الآىواناآ والطىور، وفى سىاق الآرابىة الفنىة، آآآلت آوءة الخط الصءارة فى آقءفر الهواة والمقآننن، بىنما آآبر تصوىر المخطوطاآ وآزىبىنآ بالرسوم الملونة عنصراآ ثانوىا بالنسبة لآمالىاآ الخط، وقء شهءآ صفآاآ المصاآف ظهورا مبكرا للعناصر الزخرفىة، آىآ آركزت وظفآها فى باءئ الأمر فى آزىبن رؤوس السور، والفواصل بىن الآىاآ، وعلاماآ الأجزاء والأآزاب (آسن زكى مآمء، 2014). وىلاآظ هنا أن الخط العربى مآل نقطة الالتقاء بىن "صرامة الهنءسة" و"لىونة النبات"؛ فى الخط الكوفى المربع نآء قمة الانضباط الرىاضى، بىنما فى المخطوط اللىنة (كالنسخ والآلث) نآء آىوىة العناصر النباتىة، وهو ما نآآبره الذروة فى الآوفىقىة الفنىة آاآل العمارة المسآآىة.

آءآ الزخرفة الخطىة سمة آوءرىة ومىزة آفرءآ بها الفنون الإسلامىة؛ إء لم آقتصر الوظفىة الآءانىة للآآاباآ المنفذة على العماآر والآآف الآطبىقىة على الآوانب الآوفىقىة آآءوئبن أسماء السلاطىن والمؤسسىن وآوارىآ الإنشاء، أو الآوانب الآعبىة المآمآلة فى الآبرك بالآىاآ القرآنىة، بل آرقى الفنآن المسلم بالخط لىآعله عنصرا زخرفىا قائما بذآآه، وقء آآلى ذلك فى العناىة بآمالىاآ الآروف، وآآقىق الآناسب والرشاقعة فى نسبآ، فضلا عن ابتكار أسالىب آزىبىنىة مآفرءة آقوم على آطعم سىقان

الحروف ورؤوسها ومداتها بالأمشاج النباتية والوريقات (حسن زكي محمد، 2014)، مما خلق اندماجا عضويا بين مرونة الحرف ودقة الزخرفة.

كما خص الإسلام فن الخط برعاية خاصة لصلته الوثيقة بالعقيدة، وحظي الخطاطون المسلمون بعناية وتشجيع كبيرين للسبب نفسه، ولأن الكتابة العربية هي التي دون بها القرآن الكريم، فقد كانت تحظى بإجلال وقُدسية في كل البلد(زكي محمد حسن، 1986)، وقد أدرك الفنان المسلم ما يمتلكه الخط العربي من طواعية وخصائص بنيوية فريدة تجعل منه عنصرا تشكليا قادرا على تحقيق أرفع الغايات الجمالية؛ حيث وظف الخط في كثير من الأحيان بوصفه وحدة زخرفية خالصة، تتجاوز في قيمتها البصرية المضمون اللغوي المكتوب(الألفي، دت)، وقد استرعى هذا التفرد انتباه المستشرق الفرنسي جوستاف لوبون، إذ أشار في مؤلفه "حضارة العرب" إلى المدى الذي بلغته الكتابة العربية من ملاءمة تزيينية، دفعت بفناني العصر الوسيط وعصر النهضة في أوروبا إلى محاكاة النقوش والعبارات الدينية الإسلامية واستنساخها لتزيين الصروح المعمارية والكنسية، وهو ما يتجلى بوضوح في النماذج الفنية المنتشرة في المدن الإيطالية (جوستاف لوبون، دت).

تميزت هذه الزخرفة بمميزات متنوعة من بينها قابلية المطاوعة على مد حروفه وإمكانية تشكيلها بطريقة فنية جمالية، وهذا كان لمختلف الخطوط العربية دور كبير في الزخرفة الإسلامية من خلال تشكيلاته وجماليته، وأيضا لتأثيره المباشر على المشاهد المتدوق للخط العربي، فالمسلمون ينظرون للخط العربي بنظرة تقدير وإكبار يتذوقونه بمتعة روحية لهذا استعمل للزخرفة بكثرة.

كما بلغت الزخرفة بالخط العربي أعلى مراتبه في الدولة العثمانية، حيث كان أشهر الخطاطين عثمانيين، وهناك مقولة شعبية تقول: "أن القرآن ظهر بمكة، وقرئ في مصر، وكتب في إسطنبول"، وإذا كان القرآن قد كُتب في إسطنبول، فإن أصدا ذلك الإبداع قد

ترددت بقوة في مساجد المحروسة بالجزائر. ونرى أن عبقرية الخطاط في العهد العثماني لم تتوقف عند جمال الحرف، بل في قدرته على تبيئة (Adaptation) هذا الفن؛ فظهرت "الكتابات المتداخلة" التي لا تُقرأ بسهولة، ليس تعقيداً، بل لإطالة زمن التأمل البصري، مما ينقل المشاهد من الحالة المادية إلى الحالة الوجدانية.

فالعثمانيين لم يكونوا جزءاً من تحسين وتطوير الخط العربي الذي ورثوه من العرب والفرس فقط، بل أضافوا أيضاً عدداً من الخطوط إلى عالم الخط العربي (Lings Martin, 1976)، ويتضح تقديرهم للخط العربي في استخدامه كعنصر زخرفي في العمائر والفنون التطبيقية، في تكوينات زخرفية شملت الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، والأبيات الشعرية والأمثال والأدعية، حيث أبدعوا في تصويرها واستخدامها كعنصر زخرفي أصيل، معتنين برشاقة بنيتها وتناسب أجزائها؛ إذ عمدوا إلى تزيين سيقان الحروف، ومدّاتها، وأقواسها بتوليفات من الفروع النباتية والأزهار (طيان شريف، 2008)، فضلاً عن تزيين الأرضيات بتكوينات زخرفية متباينة تعزز العمق البصري، كما ارتقى الفنان بأسلوب الكتابات المتداخلة، مبرزاً قدرة فائقة على صياغة العبارات ضمن أطر هندسية محكمة، تنوعت هيئاتها بين الأشكال البيضاوية، والمربعة، وفي كثير من الأحيان يصعب فك رموز تلك النقوش والكتابات وحل رموزها، فضلاً عما كان لها في بعض الأحيان من معاني ميتافيزيقية (محمد سيد حسنين، 2015)، فرسموا بالكلمات لوحات فنية غاية في الجمال والروعة، ولعل الأمثلة التي نراها في العمائر الدينية بالجزائر خلال العهد العثماني تمثل شاهداً قوياً على الاهتمام الكبير الذي أولاه العثمانيون للخط العربي. وهنا يبرز تساؤلنا كيف استطاع الخطاط في الجزائر أن يجمع بين "الجمالية العثمانية الرسمية" وبين "الروح المحلية المغاربية" في اختيار أنواع الخطوط؟ وهو ما سنسعى لتفكيك رموزه عند دراسة جامعي كتشاوة والجديد. (الشكل 03).



الخط الديواني أو المعروف بالخط "الملكي" تم تطويره من طرف
الخطاطين العثمانيين ليستخدم في كتابة وثائق الدولة.

4.3 العناصر الأدمية والحيوانية:

تعتبر العناصر الزخرفية المشكلة من الكائنات الحية بما فيها من صور آدمية وحيوانية
بمختلف أنواعها من أقدم الزخارف ظهورا في التاريخ، حيث رسمها الإنسان خلال فترات ما
قبل التاريخ على كهوفه ونقوشه الصخرية، واستمر بعد ذلك لتصبح مع الوقت تأخذ
أبعادا عقائدية، فصارت محل عبادة لدى بعض الأقوام، وكان انتشارها في جميع
الحضارات من الفرعونية إلى البيزنطية، وربطوا بعض الكائنات الحية بجوانب روحية
وعقائدية (ماهر، 1977). ويُمكننا تفسير هذا التحول في الفكر الفني المسلم على أنه
"انتقال من الرمزية الوثنية إلى القيمة التزيينية المحضة"، فالكائن الحي لم يعد مقدساً في
ذاته، بل صار مجرد "وحدة خطية" تساهم في إثراء المشهد البصري للتحفة الفنية.

وانتقلت هذه العناصر مجردة من معانيها ورمزيتها إلى الفن الإسلامي منذ العهد الأموي،
إلا أن إقبال الفنان المسلم عليها كان محتشما بالمقارنة مع الحضارات السابقة، وهو في
ذلك يستجيب إلى رؤية دينية تدعو إلى الابتعاد عن تصوير كل ما له روح، فقد كان الفنان
يرى أن تصوير هذه الكائنات هو مضاهاة لخلق الله، لكن هذه النظرة سرعان ما بدأت
تخفت حدتها بعد أن ابتعد الناس عن عبادة الأصنام، وصار الفنان يزين الكثير من تحفه
خاصة الخزفية وتصاوير المخطوطات بمختلف الأشكال الأدمية والحيوانية في صورة يغلب
عليها الطابع التجريدي وفي بعض الأحيان تكاد تكون أقرب إلى الطبيعة.

كان لمبدأ التحرز من تصوير الكائنات الحية أثر بليغ في توجيه مسار الفنون الإسلامية وصياغة هويتها؛ إذ دفع الفنان المسلم نحو الاستعاضة عن المحاكاة المباشرة للطبيعة بالبحث عن آفاق إبداعية بديلة تتجاوز التجسيد والتشخيص، وقد أثمر هذا التوجه عن ابتكار أنماط زخرفية فريدة بلغت ذروة الإتقان والتعقيد، حتى أصبحت سمة فارقة تُعرف بها الحضارة الإسلامية وتنسب إليها تاريخيا، وهو ما تجسد بوضوح في مصطلح "الأرابيسك" "يعرف بأنه فن ظهر في القرن 3هـ/9 م، وهو نوع مهم من الزخرفة، ابتكرها المسلمون واصطلح مؤرخو الفن الأوروبيون على تسميتها بـ Arabesque أي الزخرفة العربية، له خصوصية متميزة لدى المسلمين لما لها من ارتباط روحي وفني مع بقية الفنون الأخرى، وهو اتجاه زخرفي تجريدي هندسي قوي وكان يعتمد بالدرجة الأولى على صبغ بعضها مأخوذ من النبات والحيوان، وبعضها تجريدي لا يحمل أية دلالة، وكانت هذه الصبغ على أصول جمالية أولية وهي التناسب والتقابل" (ضياء حمود ، 2016م)، الذي غدا علامة عالمية دالة على عبقرية هذا التجريد النباتي والهندسي. وفي تقديرنا، فإن تسمية الأوروبيين لهذا الفن بـ (الأرابيسك) هي اعتراف ضمني بأن المسلمين نجحوا في خلق عالم "بديل" عن الطبيعة المشخصة، عالم تحكمه قوانين التكرار واللانهاية، وهو ما يتوافق مع الرؤية الإسلامية للكون.

وقد خضعت عمارة المساجد ومتعلقاتها من الأثاث والمصاحف لضوابط التحريم المنهجي لتمثيل الكائنات الحية، حيث جردت الفضاءات التعبدية من الأيقونات والتماثيل التي كانت توظف في السياقات الدينية الأخرى كأدوات إيضاحية للعقيدة أو توثيقية لسير الرموز الدينية (زكي محمد حسن، 2014).

ومن ثم، يمكن القول إن المصور المسلم لم يستهدف المحاكاة التشخيصية للإنسان أو الحيوان لذاتها، بل أخضعهما لعملية تحويل بنيوي لتحويلهما إلى وحدات زخرفية مجردة تخضع لمنطق التكرار والنمط الفني.

استنتاجاً لما ورد، نخلص إلى أن المنظومة الزخرفية الإسلامية بكافة عناصرها (النباتية، الهندسية، الكتابية، والحيوانية المحورة) قد صاغت "لغة بصرية" متفردة، قامت على أسس التجريد والتحوير والسمو الروحي. وإذا كان هذا المدخل قد رسم الملامح العامة لهذه الفنون، فإن التحدي البحثي يكمن في رصد كيفية "توطين" هذه القيم الجمالية في مساجد مدينة الجزائر خلال العهد العثماني؛ وهو ما سنباشر تحليله عبر النماذج الميدانية المختارة، لنكشف عن مدى التوافق بين "الأصل النظري" و"التطبيق المعماري" في بيئة الجزائر المحروسة.

4. تجليات فن الزخرفة في العمارة المسجدية بمدينة الجزائر خلال العهد العثماني (1245-924هـ / 1830-1518م).

تتماهى مدينة الجزائر مع كبرى الحواضر الإسلامية التي شهدت تحولات بنوية ناتجة عن تغيرات سياسية جذابة، مما انعكس بشكل جلي على الحركة العمرانية ونموها المطرد، وقد تجلّى هذا التأثير في ظهور صروح دينية متنوعة، وفي مقدمتها المساجد التي أسست لتكون ركيزة في التقويم السلوكي والتربوي للمجتمع ومع استقرار الحكم العثماني بمدينة الجزائر (1245-924هـ / 1830-1518م)، شهد الفضاء المسجدي طفرةً نوعيةً؛ حيث لم يكتفِ العثمانيون بترميم المساجد القديمة، بل شجعوا على تشييد مساجد بطرز معمارية وافدة تزاوجت مع النسيج المحلي للمحروسة.

ويمكننا تحليل الطفرة الزخرفية في هذا العهد من خلال ملمحين أساسيين:

الأول: الانزياح من "الزخرفة بالحفر والنحت" (التي سادت في العهود السابقة كعهد الزيانيين) نحو "الزخرفة اللونية"، وهو تحول منهجي يعكس التأثيرات العثمانية الصريحة.

الثاني: سيادة "البلاطات الخزفية" كعنصر محوري في التكبسية المعمارية؛ بحيث لم تكن غلاف تزييني بقدر ما كانت وسيلة لـ "عصرنة" المساجد وإضفاء بريق لوني يكسر رتابة

الجدران البيضاء التقليدية، وهو ما منح مساجد الجزائر هويتها الهجينة الفريدة بين الأصالة الأندلسية والنفحة العثمانية.

1.4 جامع كتشاوة:

1.1.4 تاريخ الجامع وموقعه:

من أهم المساجد التي يجب ذكرها كنموذج جامع كتشاوة، الذي يعتبر من أشهر الجوامع التاريخية الجزائرية، يقع في الساحة المسماة حالياً بساحة ابن باديس في القصبة السفلى، كان عبارة عن أطلال ترعى بها قطعان الماعز، وهذا ما تدل عليه تسميته "كجي أوفه" التي تعني سهل الماعز عند الأتراك (ديفولكس ألبير، 1870)، ونستنتج من هذه التسمية أن الموقع قبل تشييد الجامع كان يمثل منطقة انفتاح عمراني في القصبة السفلى، مما جعل اختيار حسن باشا لهذا الموقع لاحقاً لإعادة البناء بمثابة عملية 'إعادة تأهيل حضري' لقلب المحروسة، تهدف إلى إبراز القوة السياسية والمعمارية من خلال صرح ديني يطل على الساحات الحيوية للمدينة.

وسمي كتشاوة نسبة إلى السوق التي كانت تقام في الساحة المجاورة، بني سنة 1021هـ/1612م، وهو يمثل تحفة معمارية تركية نادرة فريدة من نوعها، ولقد أعيد بناء هذا الجامع ما بين سنتي 1794_1795م في عهد حسن باشا، حيث قام بتوسيعه وتزيينه بالرخام على نمط مسجد السيدة الذي كان يقابل قصر الجنيينة في ساحة الحكومة (ساحة الشهداء حالياً)، فيعد من أجمل النقوش وطرز العمارة (الحسين الزاوي ومليكة برواق، 2017)، ويظهر هذا التحول في عهد حسن باشا انتقالاً من 'المسجد البسيط' إلى 'المسجد السلطاني'؛ حيث أن محاكاته لمسجد 'السيدة' وتزيينه بالرخام الفاخر يعكس الرغبة في إيجاد لغة معمارية تتسم بالفخامة وتنافس النماذج الموجودة في عاصمة الخلافة إسطنبول، مع الحفاظ على روح المكان الجزائري.

وبعد دخول الفرنسيين إلى الجزائر سنة 1830م حول مسجد كتشاوة إلى كنيسة وأخذت اسم كاتدرائية القديس فيليب وبالضبط في سنة 24 ديسمبر 1832م (دليلة صنهاجي خياط، 2011م).



الشكل 04: جزء من الرواق الداخلي لجامع كتشاوة (تصوير ميداني من طرف الباحثة، الجزائر، في 2025/12/25م)

بالنسبة لمؤسسه فلا توجد أي معلومات عن اسم المؤسس، وحتى المراجع لم تذكر ذلك، إلا أن الأستاذ "دوفو" ذكر أن أقدم الوثائق التي ذكرت وأشارت إلى المسجد تعود إلى سنة 1021هـ/1612_1618م، (Devoulx , 1870) ، وأن المسجد كان مذكورا آنذاك، لكن لم يذكر معلومات عنه.

وفي هذا الصدد، أورد الباحث "دوفو" ترجمة لعقد أبرم في المحكمة الحنفية، يحمل إلى جانب توقيع القاضي الحنفي ختّي كل من "حسن باشا" و"مصطفى باشا"، وتفيد

مضامين هذه الوثيقة أن حسن باشا قد شيد الجامع في المنطقة المعروفة بـ "كتشاوة" بمحاذاة ضريح الوالي "سيدي دادة"، كما خصص مجموعة من العقارات الواقعة في المحيط العمراني لمدينة الجزائر كأوقاف ريعية، يؤول نفعها لصالح القائمين على الوظائف الدينية من خطباء ومؤذنين والحزابين والفراشين والشعالين والفقهاء بهذا المسجد، فأما باقي المداخل فتصرف على القناديل (Devoulx, 1870).

وقد عرف المسجد تاريخيا أيضا بـ "جامع النساء"؛ نظرا لاحتوائه على أروقة علوية فسيحة تُطل على الصحن المربع الذي تعلوه قبة ثمانية الأضلاع قائمة على دعائم رخامية من جهات ثلاث، وقد وظفت هذه المساحات الفراغية كمصلى خاص بالنساء، وهي العناصر المعمارية التي يصطلح على تسميتها في التقليد المحلي الجزائري بـ "السدة"، والتي تمثل حلا معماريا يجمع بين استغلال الارتفاعات الرأسية والحفاظ على الخصوصية الوظيفية للفضاء الديني، وهي تحيط بالردهة كلها، ويبلغ طولها 65م وعرضها 3.30م. (Devoulx, 1870) ، وهنا تبرز شخصية المعمار الجزائري في ابتكار حلول 'السدة' أو الأروقة العلوية؛ إذ لم تكن مجرد إضافة مساحة، بل هي تبينة معمارية ناجحة للفكر الاجتماعي الذي يحرص على الخصوصية، وفي الوقت ذاته تعكس استغلالاً ذكياً للارتفاعات الرأسية لخلق توازن بصري مع القبة المركزية الثمانية، مما يمنح الفضاء الداخلي طابعا رحبا ومنظماً.

وإذا كان هذا السرد التاريخي قد كشف لنا عن تقلبات المسار العمراني لجامع كتشاوة، فإن القيمة الجمالية الحقيقية تكمن في تفاصيل وحداته الزخرفية التي صمدت أمام التحولات الزمنية، وهي العناصر التي سنقوم بتشرحها فنياً في العنصر الموالي:

2.1.4 فن الزخرفة على مسجد كتشاوة في العهد العثماني:

يعد هذا المعلم نموذجا لثراء الفنون الزخرفية الإسلامية؛ حيث تمازجت فيه الأنماط الكتابية والهندسية والنباتية في توليفة فنية رائعة، وسنعمل على استقراء هذه العناصر من خلال تحليل الرصيد البصري الذي خلفه الرحالة الأجانب، ونستهل ذلك بـ:

✓ الزخرفة الهندسية: بالرغم من حضورها المحدود نسبيا مقارنة بالأنماط الأخرى، إلا أنها شغلت مواضع استراتيجية في المسجد؛ حيث تجلت في هيئة خطوط شعاعية تنبثق من مراكز الارتكاز الركنية، وصولا إلى الأشكال النصف دائرية المتواترة التي تحاكي في نسقها التراكمي "حرفشة السمك"، ونستقرئ من هذا التوزيع الهندسي رغبة المعمار في كسر جمود الكتلة المعمارية؛ فاستخدام نمط "حرفشة السمك" هو وسيلة لخلق سيولة بصرية تربط الأرض بالسماء، وهذا في تقديرنا يمثل قمة 'القيم الجمالية' التي تجعل المصلي يشعر باتساع الفضاء رغم كثافة الزخرفة، كما تبرز الدقة الهندسية في تقسيم العقود إلى فقرات متساوية "شبيهة بالعقود المزرة في العمارة الأموية والأندلسية ولكن بدون تلوين"، تمنح انطبعا بالامتداد والوحدة، فضلا عن غنى المعلم بالأفاريز المتدرجة والتيجان المتراكبة وهي عناصر تضافرت لتضفي على المسجد طابعا جماليا رفيعا يتسم بالكثافة الزخرفية المتناغمة.

✓ الزخرفة النباتية: تجسدت العناصر النباتية في العمارة الخاصة بالمسجد عبر أعمدته الداخلية والخارجية، حيث ارتكزت بصفة أساسية على التوريق (الأرابيسك) المحور، وقد شهد هذا النمط تحولا بنيويا من أصوله العربية الكلاسيكية إلى صبغة متطورة نضجت في حواضر الشرق الأدنى، متأثرة ببعض الروافد الجمالية الأوروبية الوافدة، كما تجدر الإشارة إلى الدور المحوري لـ "الترابيع الخزفية" في إبراز هذا الثراء؛ إذ ازدانت بتشكيلات زهرية طعى عليها زهر القرنفل، وورقة "الأقنثة" المعروفة بـ "الخرشوف البري" في الفن الكلاسيكي، بالإضافة إلى أزهار الزنابق التي شغلت الأسطح الجدارية المحاذية لقواعد

القباب (عمرأوي إيمان، 2020)، مما خلق توازناً بصرياً بين المكونات النباتية المستوحاة من الطبيعة والتمثيل التجريدي المحور.

وعند الانتقال إلى بيت الصلاة، تزداد الوحدات النباتية كثافة وتعقيداً، لا سيما في المنحوتات الجصية التي ازدانت بها جبهة عقد المحراب وزواياه، بالإضافة إلى العقود الممتدة على جناحي المسجد، وقد تميزت هذه التكوينات الغصنية والزهرية بمبدأي التناظر والتشابك الهيكلي، (عمرأوي إيمان، 2020)، مما أضفى طابعاً من الحيوية والمرونة على الأسطح، فضلاً عن الدور الجمالي للأوراق النباتية التي عززت من ثراء التنوع البصري، وفيما يخص المشغولات الرخامية، فقد شملت معظم تيجان الأعمدة والمنبر، حيث غلب عليها توظيف أوراق "الأقنثة" كأسلوب تزييني قار.

وتتأكد كثافة العناصر النباتية في الواجهات الخارجية للمسجد، لا سيما عند المدخل الرئيسي بالجبهة الغربية؛ حيث تزدان جبهة العقد والعضادتان الجانبيتان بوحدة زخرفية متكررة، كما يبرز هذا النسق في المدخل الرئيسي الآخر وأحد المداخل الثانوية، من خلال صفوف مترابطة من الأزهار متعددة البتلات المنفذة بأسلوب الحفر البارز، مما يمنح المداخل عمقاً تزيينياً يبرز المحاور الحركية للمبنى، كما زينت درابزين المنبر الرخامي بأزهار في غاية الجمال ونجد الأوراق على هيئة قلوب على مادة الجص تحيط بشمسيات المسجد، (محمد عقاب، 2002)، أما البلاطات الخزفية فنجدها في تجويف المحراب باللون الآجوري والأخضر والأزرق، توجد به زخارف على شكل غصنان في هيئة قلب يحتويان على زهرة لالة، أما المئذنة فيوجد بها بلاطات ذات اللون الأبيض والأزرق والأخضر والأصفر على ورقة الأكثنة داخل معين.

✓ الزخرفة الكتابية: تعدّ المكونات الخطية إحدى الركائز الجوهرية التي تمنح الفن الإسلامي هويته المتفردة، وهو ما تجسّد بوضوح في المنظومة النقشية لجامع كيتشاوة إبان العهد العثماني، فقد توزعت الكتابات على مفاصل معمارية حيوية، شملت جبهة المحراب، والأسطح الجدارية المتباينة، بالإضافة إلى حضورها في أبدان

القمریات (الشمسیات) ذات التخریمات الجصیة، وقد حصر الباحث "كولان"، متونا نصیة وازنة تراوحت مضامینها بین الآیات القرآنیة، وصیغ التبرک، والتهلیل، وعبارات الترحیب؛ كما كشفت دراسته عن تباين في المستویات الفنية للتنفیذ، حیث تراوحت النماذج الخطیة بین الأسلوب المجدود الرصین، و بین نماذج أخرى اتسمت بضعف الضبط الهندسی وافتقارها للتناسب الجمالی، حتی أنه بالنسبة لهذه الأخيرة لا نستطیع إلى أي نمط یمکن أن نرجع ذلك الخط (كولان، دت)، غیر أننا نرى أن هذا التباين في جودة الخط لا یمکس ضعفا فنیاً بقدر ما قد یشیر إلى 'تعدد الأیادي الصانعة' واختلاف المدارس الفنية التي اشتغلت في المسجد بین محلیین ووافدین. كما أن سیادة 'خط الثلث الجلی' في المواضع حیویة كالمحراب والقبة تؤكد وظیفة الخط كعنصر 'إیهار بصري' یمهدف إلى تعظیم النص القرآنی وجعله بؤرة الارتکاز الروحی والجمالی داخل بیت الصلاة.

3.1.4 نقش التأسيس (اللوحۃ التذکاریة لجامع كتشاوة)

وفیما یتعلق ب النص التأسیسی للمسجد، فإنه یصنف كأول نقیشة أثریة مُنفذة على بلاطة من الرخام المجزّع، وهي محفوظة حالیا ب "المتحف العمومی الوطنی للآثار القدیمة والفنون الإسلامیة"، توثق هذه النقیشة تاریخ تشیید الجامع برعاية "الدای حسن باشا" سنة 1209هـ/ 1794م؛ وهي عبارة عن لوحۃ مستطیلة الشکل، نقشت باللغة العربیة بأسلوب یزاوج بین خطی الثلث والریحانی، اعتمد الصانع في تنفیذها تقنیة الحفر الغائر المطعم بالرصاص حیث صیغ النص في قالب منظومات شعریة وزعت على سطریین داخل أطر هندسیة معینة الشکل، (كولان، دت)، مما یمنح الوثیقة قیمة فنیة وتاریخیة مزدوجة. وقد جاء في نصها ما یلی:

حبذا جامع یرام بالمننا من مبلغ المقصد وتبسم بروق الختام من أفق العهد

بناه سلطاننا الرضي عظيم القدر حسن باشا باليهاء عديم المثل والند
قد أفتى لتشييد أساسها على التقى ثقل فخاره من مال تجل عن العد
وحاز بهجة لدى الناظرين أرخ لما كملت كالسعد وباليمين والمجد سنة 1209
(بورويبة، ص 217.1979).



الشكل 05: لوحة تذكارية لجامع كتشاوة (بورويبة، ص.1979).

ونلاحظ من خلال المعاينة البصرية لهذا النقش، أنه نُفذ بخط الثلث الجلي المتداخل، وهو أسلوب شاع في العصر العثماني المتأخر لإضفاء هيبة على النصوص الرسمية. كما أن تداخل الحروف وتصاعدها يعكس رغبة الفنان في خلق 'كتلة جمالية' توازن بين المضمون التاريخي والشكل الفني.

ويشير الباحث "كولان" إلى أن هذه النقيشة كانت تعلو المدخل الرئيسي للمسجد؛ حيث صيغ منها بأسلوب النثر المسجوع القائم على "روي الدال"، متضمنة عبارات الثناء، وصيغ التمني، والدعاء بالفرج والمؤازرة للداي حسن باشا، (كولان، دت)، وبالرغم مما اعتراها

من بعض الهنات اللغوية، فإن استخدام لفظ "بناه" في النص يطرح إشكالية دلالية؛ إذ تؤكد الشواهد التاريخية أن أصل الجامع سابق للتواجد العثماني، ومن ثم، يُفسر لفظ البناء هنا بأنه "إعادة تشييد كلية" أو تجديد جذري شمل هيكل المبنى وعناصره الزخرفية، وهو ما تطلب نفقات باهظة تجاوزت الحصر، بهدف إخراج المعلم في حلة معمارية تبهير الناظرين، وقد أنجز هذا المشروع العمراني في غضون سنة 1209هـ (الموافقة لـ 1794-1795م)، (عقاب، 2002).

أما الآيات القرآنية: فكان منها مايلي:

"سَلِّمْ عَلَيْكُمْ بِمَا صَبَرْتُمْ فَنِعْمَ عُقْبَى الدَّارِ" (سورة الرعد، الآية 25)

"كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ وَجَدَ عِنْدَهَا رِزْقًا قَالَ يَمْرِئُمَ أَنِّي لَكَ هَذَا قَالَتْ هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ" (سورة آل عمران، الآية 37)

وقد جرى تنفيذ هاتين الآيتين الكريمتين بتقنية الحفر الغائر على جبهة عقد المحراب، وفقا لما وثقه الباحث "كولان"، وإلى جانب ذلك، زخرت الواجهة الزخرفية بمجموعة من النصوص القرآنية المنتقاة، برزت فيها بشكل خاص الآيتان الأولى والثانية من سورة الفتح، فضلا عن نقوش اشتملت على صيغ الابتهاال والرجاء، وعبارات التوحيد والتهليل (عقاب، 2002)، مما أضفى على محيط المحراب صبغة قدسية تزواج بين البعد التعبدي والقيمة الفنية.

بناءً على ما تقدم، نستنتج أن جامع كتشاوة يمثل خلاصة فنية اجتمعت فيها دقة الهندسة، وحيوية التوريق، وقدسية الحرف، لتشكل صرحاً فريداً في سجل الجزائر المحروسة. وانطلاقاً من هذه الخصوصية، سننتقل في العنصر الموالي لدراسة نموذج آخر لا يقل أهمية، وهو (الجامع الجديد)، لنرصد مدى تشابه أو تباين القيم الجمالية بين المعلمين.

2.4 الجامع الجديد:

1.2.4 تاريخه وموقعه:

يحتل الجامع الجديد -أو ما يعرف في الموروث الشعبي بجامع الحواتين- موقعا استراتيجيا في ساحة الشهداء، وقد شيد هذا المعلم فوق الحيز المكاني الذي كان يشغله سابقا مقر زاوية مولاي بوعنان ومدرستها الشهيرة بالبوعنانية، ويمتاز هذا الموضع بكونه يتوسط أحد أرقى الأحياء الحضرية في مدينة الجزائر إبان تلك الفترة، أما بخصوص تسميته بالجديد، فهي تسمية تمييزية جاءت للمفاضلة بينه وبين الجامع الأعظم العتيق؛ إذ شهدت المدينة قبل تشييد هذا الجامع إقامة منشآت دينية أخرى على المذهب الحنفي أشرف على بنائها العثمانيون. (عبد القادر نور الدين، 1965)

شيد هذا الجامع خلال القرن الحادي عشر هجري/ السابع عشر ميلادي وبالضبط عام 1070هـ/1660م، حيث يعود لفترة الأغوات عهد رمضان باشا، ويرى الأستاذ "دوفلوكس" أن الحاج حبيب مان المسؤول عن البنائين، ولم يول هذا المنصب إلا قبيل إتمام بناء المسجد، ورغم هذا فقد استطاع تخليد اسمه من خلال الكتابة الموجودة على يسار محرابه، (Devoulx 1870) فالجامع أنشئ من طرف وكيل جمعية خيرية عرفت لدى العثمانيين بالجزائر بجمعية "سبل الخيرات" التابعة للمذهب الحنفي، بمساعدة الجنود الأتراك الذين شاركوا في عملية البناء، وهذا ما تدلنا عليه كتابة على لوح رخامي يوجد أعلى واجهة الباب الرئيسي الغربي من المسجد، والحاج حبيب الذي ذكر في الكتابة الأولى هو بدون شك مدير الأشغال (رشيد بورويبة، 1979) والقائم على الجامع، وقد وصف أيضا في كتابة أخرى غير مؤرخة بصفة "المجاهد في سبيل الله" أي أنه قاتل الكفار سواء في صفوف الجيش أو بممارسته القرصنة. (Devoulx 1870)

ونستقرئ من هذا الموقع الاستراتيجي في ساحة الشهداء (القصبية السفلى) رغبة السلطة العثمانية في إيجاد ثقل ديني حنفي يوازي ثقل الجامع الكبير (المالكي) في قلب المدينة

التجاري والبحري. أما تسمية 'جامع الحواتين'، فهي تعكس في تقديرنا الارتباط العضوي للمسجد بالبيئة الاجتماعية المحيطة؛ فالجمالية هنا لا تنفصل عن الحياة اليومية للجزائريين، مما يجعل المسجد نقطة التقاء بين 'الرسمي العثماني' و'الشعبي المحلي'.

يعد الجامع الجديد من أبرز النماذج المعمارية التي تعكس خصائص الهندسة العثمانية في مدينة الجزائر، لقد أثار المخطط المعماري للجامع الجديد جدلاً واسعاً في الأوساط التاريخية والشعبية؛ حيث أورد الدكتور أبو القاسم سعد الله (مج5، 1998) رواية مفادها أن واضع المخطط كان أسيراً مسيحياً تعمد بناءه على شكل صليب لاتيني انتقاماً لوضعه، وهي الرواية التي تناقلتها الذاكرة الجماعية بمدينة الجزائر لتفسير خروج الجامع عن النمط 'المغربي' المألوف آنذاك، بينما ظل المسجد قائماً بهيكل هندسي يحاكي شكل الصليب اللاتيني. (سعد الله، مج5، 1998)

إلا أننا ومن وجهة نظر أثرية ومعمارية، نرى أن هذا التفسير الشعبي -رغم وروده في المصادر التاريخية- يحتاج إلى إعادة قراءة. فالمخطط المركزي الذي يظهر في الجامع الجديد هو تطبيق دقيق لنموذج 'المساجد ذات القباب المركزية' (Central Plan) التي بلغت ذروتها في إسطنبول. إن تقاطع الأروقة الجانبية مع بيت الصلاة تحت القبة المركزية هو الذي يوهم بالهيكل الصليبي، بينما هو في الحقيقة حل هندسي عثماني بحث يهدف إلى توزيع ثقل القبة الضخمة على الدعامات الأربع.

2.2.4 الوصف المعماري للجامع والزخارف الموجودة في عناصره:

يظهر الجامع الجديد من الخارج على شكل صليب لاتيني بالنظر إليه من أعلى، ناصع البياض وفخم المنظر فهو من الطراز العثماني الوافد، حيث يتخذ شكل شبه مربع يتجه من الشمال الغربي إلى الجنوب الشرقي، وللجامع أربعة أبواب، يبلغ طوله 39.50 م وعرضه 24م.



الشكل 06: منظر عام للجامع حاليا مأخوذ من جريدة الحوار بتاريخ 15 يونيو 2016م.



الشكل 07: منظر عام للجامع سنة 1842 "هذا الشكل مأخوذ عن Klein. H
"(1937).feuilles del-djezair. Alger. Edité par L.chaix

المظهر الخارجي لهذا المسجد يوحي ببساطة لا تخلو من التناسق والأناقة رغم خلو واجهاته من الزخرفة، وعدم ظهور أي مادة للبناء لأنه مغطى بطبقة من البلاط جعلته ناصع البياض، تخترق جدرانه بعض الشمسيات، ويأتي المحراب بهيئة مضلعة تتألف من سبعة جوانب، يحيط به عمودان من الرخام مدمجان ضمن البناء الجداري، ويعلوه عقد حدوي متجاوز، (بورزينة سعيد، 2015) وقد كسيت المساحات السفلية للمحراب ببلاطات خزفية مزخرفة، بينما استأثرت المنطقة العلوية بنقوش جصية تدمج بين المكونات الخطية والعناصر النباتية.

أما مئذنة الجامع في الركن الشمالي الغربي من المسجد وهي مربعة الشكل تتبع في ذلك نفس النظام السائد في المآذن المغربية، ارتفاعها 29.5 م، وهي مكونة من قسمين قسم يضم بدن المئذنة وقسم يضم رأسها، فبدنها يتكون من أربعة أجزاء، زين أحد أجزائها ببلاطات خزفية، ويحمل الجزء الرابع من البدن ستة عشر شرافة وهي من النوع المسنن غير الحاد، وهو مكسو بالبلاطات الخزفية، أما القسم الثاني فيتكون من رأس المئذنة، فيضم جوسقا ذو شكل مربع، زينت الأجزاء العلوية منه ببلاطات خزفية.

أما منبر الجامع الجديد فيعود أصله إلى جامع السيدة، وحول هذا المنبر إلى الجامع الجديد بقرار من الجيش الفرنسي بعد أن هدموا جامع السيدة سنة 1832م (حمدان خوجة، 1982) والمنبر فريد من نوعه فهو يحتل مكانة مرموقة ضمن المنابر الإسلامية عامة والمغربية خاصة، إذ يمثل آية في الجمال فيما يتضمنه من خصائص هامة كنوعية المادة المصنوع منها وهي مادة الرخام النصب البياض، إلى جانب التنوع في الزخرفة.

ونرى أن انتقال هذا المنبر من "جامع السيدة" إلى "الجامع الجديد" يعد استمرارية للذاكرة الجمالية لمدينة الجزائر؛ فجامع السيدة كان يمثل قمة الفخامة السلطانية، وبقاء منبره شاهداً في الجامع الجديد يعزز من القيمة الروحية والفنية لهذا المعلم. ويمكننا تحليل الجمع بين الرخام الأبيض الصقيل وبين الزخارف النباتية المحورة

(الأربيسك) على أنه سعيٌ لتحقيق "الوقار الجمالي"، حيث ينسجم بياض الرخام مع الضوء المنبعث من القبة المركزية، مما يخلق فضاءً تعبيرياً يبعث على السكينة والخشوع.

3.2.4 فن الزخرفة على الجامع الجديد في العهد العثماني:

كان للحكم العثماني لمدينة الجزائر تأثير كبير على طراز الجامع الجديد، وهذا الطراز تعددت أنماطه وتنوعت أشكاله التخطيطية، ومن أبرز عناصره القبة المركزية، بحيث نجد قاعة الصلاة بتصميم منج، أي أن النصف الأمامي لبيت الصلاة غطته قبة مركزية شبه مخروطية، وعلى محور القبة جناحان، بينما استكمل البيت بمجنبتين مركبتين على الدعامات المتعامدة مع مستوى القبة المركزية، ووزعت على الجناحين ووزعت على الجناحين والمجنبتين قباب متوسطة الحجم ومتنوعة الشكل، بين مخروطية ومضلعة بشكل مستطيل، (بوزينة، 2015)

ونرى أن القيمة الجمالية لهذا التكوين تكمن في 'التدرج الهرمي' للقباب الصغيرة المحيطة بها، وهو ما يخلق انسيابية بصرية تربط بين المركز والأطراف. إن هذا النظام الإنشائي يمنح الفضاء الداخلي إضاءةً طبيعيةً متوزعةً، تجعل الزخارف الجصية تبدو متغيرة الظلال بمرور ساعات النهار، وهو ما يعزز هيبة الفضاء المسجدي.



الشكل 10: القبة المركزية من داخل الجامع (بوزوينة، الجامع الجديد، 149).

4.2.4 الزخرفة النباتية للمسجد:

تجسدت الوحدات النباتية في جبهة العقد والعضادتين للمدخل الرئيسي، وكذا في أحد المداخل الثانوية، عبر صفوف متراصة من الأزهار متعددة البتلات، كما حظيت درابزين المنبر الرخامي بزخارف زهرية دقيقة التنفيذ، بينما ظهرت أوراق نباتية بهيئة قلبية من الجص تحيط بقمريرات المسجد، وفيما يخص التكسيات الخزفية، فقد شغلت تجويفة المحراب ببلاطات ذات ألوان أجورية وخضراء وزرقاء، (بن بلة خيرة، دت) تضمنت زخارف لغصون متقابلة تشكل هيئة قلب يحتضن زهرة "اللاله" (الزنيق)، فضلا عن عناصر نباتية قوامها أنصاف مراوح نخيلية معقوفة وكثيفة توجت القسم العلوي من المحراب.

أما العقد الحدوي فقد ازدان بفصوص جصية صغيرة، يحيط بها شريط زخرفي يحاكي حبيبات اللؤلؤ، وفي طاقية المحراب، نفذت زخارف جصية نباتية انتظمت داخل أطر عقدية تنبثق منها أضلاع شعاعية، حيث ملئت الفراغات البينية بعناصر محورة تحاكي المراوح النخيلية ثلاثية الفصوص وأشكالاً قلبية متداخلة. (بن بلة خيرة، دت)

أما القسم السفلي من المحراب، والمتمثل في تجويفته المضلعة، فتغطيه بالكامل بلاطات خزفية تكسو جميع مساحاتها؛ وهي من نوع الخزف ذي الصناعة العثمانية، الذي يمتاز بثرائه اللوني وتكويناته الزخرفية الدقيقة، وقوام زخارفها النباتية أزهار وأوراق وفروع وأغصان (بن بلة خيرة، دت) أما المثدنة فيوجد بها بلاطات ذات اللون الأبيض والأزرق والأخضر والأصفر على ورقة الأكثنة داخل معين.

✓ الزخرفة الهندسية: نجد هذا النوع من الزخرفة قليلة في الجامع مقارنة مع الزخرفة النباتية والكتابية، وقد برزت في القبة المركزية على الجص، ذات مثلثات وأطباق نجمية ودوائر، كما برزت العناصر الهندسية في ثلاث قمريرات تعلو المحراب، تتشكل من ألواح

جصية مخرمة ازدانت بوحدات نباتية؛ حيث يتصدر القمرية المركزية منها شكل يجسد كوز الصنوبر، المنفذ بأسلوب زخرفي متقن يزاوج بين الهندسة والتوريق، وتتمثل في أطباق نجمية في كل من اليمنى واليسرى، ويفصل بينها مستطيلات بزخارف جصية نباتية قوامها أنصاف مراوح نخيلية. (بن بلة خيرة، دت)، وبالرغم من قلة العناصر الهندسية، إلا أن حضور 'كوز الصنوبر' والأطباق النجمية في القمريات (الشمسيات) يعكس دقة الحسابات الرياضية للصانع. وفي تقديرنا، فإن المزاجية بين الهندسة والتوريق في هذه الشمسيات تخدم وظيفة 'ترشيح الضوء'؛ فالهندسة تضبط المسارات، والتوريق يفتتها، مما ينتج عنه بقع ضوئية هندسية تسقط على الأرضية، تساهم في إثراء المنظومة الجمالية للمسجد دون الحاجة لألوان إضافية.

✓ الزخرفة الكتابية: وجدت الزخارف الكتابية في الكتابة التأسيسية للجامع ضمن أشرطة تحيط بالمحراب بالخط العربي، وهي كالآتي:

" الحمد لله وحده من يتعرف بسبب طلوع المسجد وكيله الحاج حبيب وتماه في سنة 1070هـ "(بورويبة، 1979).

نفذت هذه النقيشة على شريط من الجص يبلغ ارتفاعه 21 سم وعرضه 1.88 م، في وضعية موازية لخط الأرض بجهة يسار المحراب، وقد صيغت المتون الخطية باعتماد خط النسخ المغربي، مع تدوين التاريخ بالأرقام في اتجاه رأسي، وتتداخل الحروف مع تكوينات زخرفية متميزة. (بورويبة، 1979) مما يجعل من هذا النص نموذجا فنيا رفيعا يعكس دقة الصناعة الخطية والزخرفية في ذلك العصر.

إن اعتماد 'خط النسخ المغربي' لتدوين بيانات مسجد عثماني الطراز والمذهب هو أبلى دليل على 'الهوية الوطنية' للفن الجزائري؛ حيث فرض الخطاط المحلي لغته البصرية على الهيكل الوافد. ونحلل تداخل الحروف مع التكوينات الزخرفية بأنه محاولة لتحويل النص

التاريخي' إلى 'قيمة تعبدية'، حيث يصبح الخط جزءاً من النسيج الزخرفي العام، يذكر المصلي دائماً بوحدانية الله وعظمة الخالق.

ومن الزخارف الكتابية الموجودة أيضاً بإطار المحراب نجد الكتابة الآتية:

" أعوذ بالله من الشيطان الرجيم كل شيء هالك إلا وجهه له الحكم الحمد لله وحده
وصلى الله على سيدنا محمد أما بعد رحمكم الله قد اجتهد في بنيان هذا المسجد عبد
الله الراحي عفومولاه المجاهد في سبيل الله الحاج حبيب كان الله له".

" يا رب واجعل رجائي غير منعكس لديك واجعل حسابي غير مغرم".

" الملك الدائم الغني القايم لله".

" لا إله إلا الله محمد رسول الله الله الأمر كله ولا حول ولا قوة إلا بالله".

" محمد رسول الله والطف بعيني في الدارين إن له صبرا متى تدعه الأهوال ينهزم
كمل". (بورويبة، 1979).

نستنتج أن الجامع الجديد يمثل نموذجا فريدا لتوطين العمارة العثمانية في الجزائر؛ فإذا كانت القباب وافدة، فإن المئذنة المربعة والخط المغربي والزخارف الجصية ظلت وفيه للأصل المحلي، مما أنتج جمالية هجينة تميز مدرسة الجزائر في تلك الفترة.

5. استنتاج تأثير فن الزخرفة العثمانية على المساجد الجزائرية:

من خلال دراسة تخطيط المساجد الجزائرية في العصر العثماني ونظامها المعماري ومظاهرها الزخرفية يتضح أنها بنيت وفق طرازين رئيسيين سارا جنبا إلى جنب طيلة هذه الفترة:

أولاً: الطراز المحلي (المظاهر المحلية): لقد لمسنا استمرار مجموعة معتبرة من التقاليد الفنية الزخرفية التي كانت معروفة بالجزائر_أو المغرب الأوسط_ قبل العهد العثماني، فعلى مستوى الخامات مثلاً شهدنا استمرار استعمال مادة الجص كمادة تنفذ عليها الزخارف كما هو الحال في المحاريب والقباب وكذا بعض الأجزاء من الجدران.

وبخصوص تقنيات وأساليب الزخرفة فقد استمرت تقاليد النقش السابقة على كل من الخشب والجص، أما بخصوص المواضيع الزخرفية وعناصرها فقد سجلنا استمرار كل من طراز " الأرابيسك " أو التوريق أو الرقش العربي التي تعد من أهم ابتكارات الفنان المسلم بحيث حور الأشكال الزخرفية في تشابك يصعب تحديد بدايته ونهايته من الفروع والأغصان المتداخلة والتي قد تتخللها عناصر كتابية أو هندسية.

ثانياً: الطراز الوافد: لقد تعددت مظاهر التأثير العثماني في مجال العمارة والفنون والصناعات، ومنها العناصر المعمارية والزخرفية، وإن من أبرز العناصر المعمارية التي دخلت من تركيا على عمارة المساجد الجزائرية بعد التخطيط المعماري هي المئذنة وذلك من حيث تخطيطها وتركيبها ومن حيث زخارفها، والمئذنة لا يرتبط مكانها من المسجد بأي فكرة دينية إلا بما يستطيع المؤذن إبلاغ صوته وندائه للصلاة لأكثر عدد ممكن من سكان المدينة ويث يجد المعمار فراغاً لها في المبنى.

ومن حيث الخامات يعد استخدام البلاطات الخزفية أحد أبرز وأقوى مظاهر التأثير العثماني في العمارة والفن الجزائري على الإطلاق، وعلى الرغم من أسلوب التغطية ب " الفسيفساء الخزفية " كان معروفاً بالمغرب الأوسط قبل العهد العثماني إلا أنه تم استبداله ب " البلاطات الخزفية " والتي كانت تستورد من الخارج، خاصة من تونس والدول الأوروبية كإيطاليا وإسبانيا وهولندا وبدرجة أقل من تركيا وإيران.

ويعد الرخام أيضا أحد المواد التي شاع استخدامها في الجزائر خلال العهد العثماني وقد صنع منه منبر جامع كتشاوة وأسواره وهو الأمر الذي لم يكن معروفا قبل العهد العثماني حيث يعد الخشب المادة الوحيدة التي صنعت منها منابر " المغرب الأوسط".

كذلك هناك مزج بين العناصر والأساليب الوافدة مع العناصر والأساليب المحلية بتقليدها الغربية والأندلسية فكانت التأثيرات واضحة وعميقة فحدث إبداع الذي تجسد في التناغم والاندماج، فتطورت العناصر الزخرفية وأعطيت مظهرا مختلفا.

6. خاتمة:

نستنتج من خلال ما سبق ذكره أنه لم يكن للعثمانيين مشروع عمراني كبير في الجزائر، لكن رغم هذا لا يمكن إنكار البصمة العثمانية في مجال العمران، خصوصا في المساجد التي كانت تمتاز بدقة البناء وفن الزخرفة واستعمال الرخام والنقوش بالعربية والعثمانية على الجدران، ويعزى هذا الإتقان الفني إلى كفاءة المهندسين والحرفيين الذين امتلكوا مهارات استثنائية وذائقة جمالية رفيعة؛ إذ وجدت طموحاتهم الإبداعية في عمارة المساجد والجوامع بيئة خصبة لتجسيد رؤاهم الفنية. وقد سخر هؤلاء المبدعون خبراتهم لخدمة المشاريع العمرانية الدينية، باذلين أقصى جهودهم ليخرج المعلم المعماري في أبهى صورة، متميزا ببراعة التصميم، وابتكار العناصر الزخرفية، وتكامل الوحدات الزينية، مما جعل من هذه المنشآت شواهد حية على الرقي المعماري.

لقد عرفت المظاهر الفنية الزخرفية بالجزائر خلال العهد العثماني تطورا كبيرا وزخما لم يسبق أن بلغته، نتيجة للتنوع الكبير في أشكال العناصر الزخرفية المستخدمة، والتي كان استخدامها بالجزائر لأول مرة خلال هذه الفترة، وهذا الزخم مضافا إليه سيادة العناصر النباتية وكذا لأنواع هذه العناصر المستخدمة، بالخصوص الزهرية منها، هو تعبير مباشر وصريح عن تأثيرات أجنبية وافدة، والتي سمحت للجزائر بدخول نطاق سيادة الفن العثماني دون التخلي التام عن المظاهر الزخرفية التي تذكرنا بانتمائها الفني المغربي.



إن الأثر العثماني على الفنون الجزائرية عمارة وصناعة وزخرفة كان قويا، خاصة على المساجد المتميزة بتشعبها الكبير بفن الزخرفة وتأثرها بصفة كبيرة بالنمط العثماني على غرار جامع كتشاة والامع الجديد، بحيث أتقن العثمانيون زخرفة التوريق المعتمد على فروع نباتية محورة بشكل خارج عن المألوف، مما جعلها مميزة، وقد اختلطت العناصر والأساليب الوافدة وامتزجت مع التقاليد والأساليب المغربية والذي يعرف بالطراز المحلي، ولا شك أن مرد ذلك يعود لمساهمة عناصر من الفنانين والصناع الأتراك، فحدث تمازج بين الطرازين، فتكون طراز جديد فريد من نوعه رصد بعض مظاهر التطور والإبداع والتي تبرز مثلا في قدرة الفنان وتحكمه في الدمج بين العناصر المحلية المتوارثة والأجنبية الوافدة في صورة زخرفية واحدة شديدة التناسق كما حدث في جامع كتشاة، مما جعلها تشكل حلقة هامة من حلقات تطور الفنون الزخرفية بالجزائر في هذا العهد.

7. قائمة المراجع:

أولاً: المؤلفات العربية

1. أبو صالح الألفي. (د.ت). الفن الإسلامي أصوله فلسفته مدارس (ط4). القاهرة: دار المعارف.
2. ابن منظور. (1988). لسان العرب (ج3). بيروت: دار صادر.
3. بدوي، زكي محمد حسن. (1936). تراث الإسلام (ج1). القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر.
4. بدوي، زكي محمد حسن. (2014). في الفنون الإسلامية. القاهرة: مؤسسة هنداوي.
5. بوروبية، رشيد. (1979). الكتابات الأثرية في المساجد الجزائرية (ترجمة إبراهيم شيوخ). الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.



6. حسنين، محمد وليد سيد. (2015). فن الخط العربي: المدرسة العثمانية (ط1). مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
7. خوجة، حمدان. (1982). المرأة (تحقيق محمد العربي الزبيري). الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
8. ديفولكس، ألبير. (2004). خطط مدينة الجزائر من خلال مخطوطات ديفولكس والأرشفيف العثماني (ترجمة مصطفى بن حموش وبدر الدين بلقاضي). أبوظبي: المجمع الثقافي.
9. الدرايسة، محمد عبد الله، وعدلي، محمد عبد الهادي. (2014). الزخرفة الإسلامية (ط1). عمان: مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع.
10. زكي، صالح. (1983). الخط العربي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
11. سعد الله، أبو القاسم. (1998). تاريخ الجزائر الثقافي (1830-1954) (مج5). بيروت: دار الغرب الإسلامي.
12. طالو، محي الدين. (1999). في فنون الزخرفة عبر العصور (ط1). سوريا: دار دمشق.
13. عبد العزيز، مرزوق محمد. (1988). الفنون العثمانية. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
14. عقاب، محمد الطيب. (2002). لمحات عن العمارة والفنون الإسلامية في الجزائر (ط1). القاهرة: مكتبة زهراء الشرق.
15. كولان. (د.ت). سجل الكتابات العربية والتركية في الجزائر (ج1). عمالة الجزائر.

16. لوبون، جوستاف. (د.ت). حضارة العرب (ترجمة عادل زعيتر). القاهرة: مؤسسة
هنداوي للتعليم والثقافة.

17. ماهر، سعاد محمد. (1977). الخزف التركي. مصر: الجهاز المركزي للكتب
الجامعية والمدرسية.

18. نور الدين، عبد القادر. (1965). صفحات في تاريخ مدينة الجزائر من أقدم
عصورها إلى انتهاء العهد التركي (ط2). الجزائر.

ثانيا: المؤلفات الأجنبية:

1. Augustin, B. (1937). L'Algérie terre d'Art et histoire. Alger: Ancienne
imprimerie V. Heintz.
2. Devoulx, A. (1870). Les édifices religieux de la régence d'Alger. Alger:
Imprimerie de Bastide.
3. Lings, M. (1976). The Quranic Art of Calligraphy and Illumination.
London.

ثالثا: المقالات العلمية

1. إيمان، عمراوي. (2020). الزخرفة في العمارة الدينية "دراسة وصفية فنية لمسجد
كتشاوة بعد الترميم نموذجا". مجلة جماليات، 7(1).
2. برواق، مليكة، والزاوي، الحسين. (2017). البعد الجمالي للعمارة العثمانية بمدينة
الجزائر (دراسة معمارية أثرية وجمالية لجامع كتشاوة). مجلة العلوم الإسلامية والحضارة.
3. بورزينة، سعيد. (2015). الجامع الجديد بمدينة الجزائر...تحفة معمارية عثمانية. مجلة
الإنسان والمجال، (1).



4. توأمة، نعناعة. (2020). تطور فن الزخرفة العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني "مساجد قسنطينة أنموذجاً". مجلة جماليات، 7(1).
5. خياط، دليلة صنهاجي. (2011). المساجد في الجزائر أو المجال المسترجع، مدينة وهران نموذجاً. مجلة إنسانيات. (53)

رابعاً: الأطاريح

1. بن بلة، خيرة. (د.ت). نماذج من محاريب المساجد الجامعة بالجزائر في العهد العثماني [رسالة جامعية]. معهد الآثار، جامعة الجزائر.
2. طيان، شريفة. (2007-2008). الفنون التطبيقية الجزائرية في العهد العثماني دراسة أثرية فنية [أطروحة دكتوراه]. معهد الآثار، جامعة الجزائر.
3. محمد، ضياء حمود. (2016). الأرابيسك "التوريق" [بحث أكاديمي]. قسم التربية الفنية، كلية الفنون الجميلة.