وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجلفة زيان عاشور
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم التاريخ وعلم الآثار

عنوان المذكرة

الطابع الزخرفي للعمارة الدينية في تلمسان زمن الدولتين المرينية والزيانية

– مسجد سيدي أبي مدين ومسجد سيدي أبي الحسن أنموذجا –
دراسة وصفية تحليلية مقارنة

مذكرة تخرج ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في علم الآثار الإسلامية

➢ إعداد الطالـــــب:
❖ الحاج عيسى بن الشاوي

➢ إشراف:
❖ د. بن عزوز بوخاري

السنـــة الجامعيـ(1447/1448هـ-2025/2026م)ـــة

شكر

الشكر والحمد لله سبحانه وتعالى الذى وهبنى نعمة الصحة والقوة، ورزقنى التوفيق والتيسير لإتمام هذا العمل، ونسأله أن يتقبله وينفع به ويجعله صدقة جارية تعود بالأجر على كل من ساهم فيه.

أتقدم بأسمى آيات الشكر والامتنان للأستاذ المشرف على هذا العمل " د. بوخارى بن عزوز"، الذى لم يدخر جهداً فى توجيهى وإرشادى.

كل الشكر والتقدير للأساتذة الأفاضل الذين أشرفوا على تعليمى وتوجيهى خلال سنوات دراستى، فقد كانوا نبراساً للعلم والمعرفة، وساهموا بشكل كبير فى تكوينى العلمى والفكرى.

والشكر موصول لإدارة قسم علم الآثار وكل العاملين به على ما قدموه لنا من تسهيلات

ولا يسعنى فى الأخير إلا أن أشكر كل من مدّ يَدَ العون والمساعدة لى، سواء كان ذلك بالدعم المادى أو المعنوى، فلكل من ساهم ولو بكلمة تشجيع، أو نصيحة مفيدة، أو أى شكل من أشكال الدعم، لكم منى كل التقدير والامتنان.

إهداء

الحمد لله الذى بنعمته تتم الصالحات، وبفضله تتحقق الغايات. الشكر والحمد لله عز وجل أولاً وأخيراً فهو المتفضل بنعمة التوفيق لإنجاز هذا العمل.

إلى زوجتى الفاضلة السند فى الحياة

وأخى إبراهيم بن سعد

وكل أهلى وأحبتى

إلى كل من يعرفنى

إلى كل محبى علم الآثار

فهرس
المحتويات

فهرس المحتويات

تشكرات

إهداء

فهرس المحتويات I

مقدمة.....أ

الفصل الأول: السياق التاريخي والعمراني لتلمسان في عهد المرينيين والزيانيين

تمهيد 1

المبحث الأول: الظروف السياسية لنشأة الدولتين المرينية والزيانية..... 2

المطلب الأول: انحلال دولة الموحدين وظهور القوى الزناتية..... 2

المطلب الثاني: الصراع المريني الزياني وأثره على النشاط العمراني في تلمسان 3

المبحث الثاني: تلمسان كحاضرة فنية وعمرانية..... 4

المطلب الأول: تطور المدينة كعاصمة للزيانيين ومركز استراتيجي للمرينيين... 4

المطلب الثاني: رعاية السلاطين للفنون والعمارة 5

خلاصة الفصل: 7

الفصل الثاني: خصائص الزخرفة المعمارية في تلمسان

تمهيد 9

المبحث الأول: مواد وتقنيات الزخرفة المعمارية 10

المطلب الأول: الجبس 10

المطلب الثاني: الزليج..... 11
المطلب الثالث: العناصر البنائية والزخرفية: الخشب والحجر والرخام والآجر . 12
المبحث الثاني: المواضيع الزخرفية الأساسية..... 14
المطلب الأول: الزخرفة النباتية..... 14
المطلب الثاني: الزخرفة الهندسية 16
المطلب الثالث: الخط العربي 16
خلاصة الفصل: 18

الفصل الثالث: الدراسة الوصفية والتحليلية للمسجدين

تمهيد 20
المبحث الأول: مسجد سيدي أبي الحسن (نموذج زياني) 21
المطلب الأول: تاريخ التأسيس 21
المطلب الثاني: الدراسة الزخرفية 23
المطلب الثالث: التحليل الفني 28
المبحث الثاني: مسجد سيدي أبي مدين بالعباد (نموذج مريني)..... 29
المطلب الأول: تأسيسه في عهد السلطان أبي الحسن المريني 30
المطلب الثاني: الدراسة الزخرفية (لمسجد سيدي أبي مدين)..... 31
المطلب الثالث: التحليل الفني (لمسجد سيدي أبي مدين) 35
خلاصة الفصل 37

الفصل الرابع: مقارنة تحليلية للطابع الزخرفي بين المسجدين

تمهيد 39

المبحث الأول: الخصائص الفنية المميزة 40

المطلب الأول: خصائص الزخرفة الزيانية (مسجد سيدي أبي الحسن) 40

المطلب الثاني: خصائص الزخرفة المرينية (مسجد سيدي أبي مدين)..... 41

المبحث الثاني: أوجه التشابه والاختلاف في المواد والتقنيات 43

المطلب الأول: أوجه التشابه 43

المطلب الثاني: أوجه الاختلاف 45

خلاصة الفصل 47

خـــاتمة:..... 49

قائمة المراجع 53

ملاحق..... 56

مقدمة

مقدمة:

شهد المغرب الإسلامي خلال القرن السابع الهجري/الثالث عشر الميلادي تحولات سياسية عميقة، تمثلت أساسًا في تفكك الدولة الموحدية بعد هزيمتها في معركة العقاب، الأمر الذي أدى إلى بروز قوى سياسية جديدة، كان من أبرزها بنو مرين في المغرب الأقصى وبنو عبد الواد (بنو زيان) في المغرب الأوسط. وقد أسفر هذا التحول عن قيام كيانات سياسية مستقلة، دخلت فيما بينها في صراعات متواصلة من أجل بسط النفوذ والسيطرة، خاصة على المدن الاستراتيجية، وفي مقدمتها تلمسان.

ورغم الطابع العسكري الذي طبع هذه المرحلة، إلا أنها عرفت في المقابل ازدهارًا حضاريًا وفنيًا ملحوظًا، حيث أولت الدولتان المرينية والزيانية اهتمامًا كبيرًا بالعمران، لا سيما العمارة الدينية، التي شكلت مجالًا مهمًا للتعبير عن القوة السياسية والهوية الحضارية. وقد تجلى هذا الاهتمام في تشييد المساجد وتزيينها بعناصر زخرفية غنية ومتنوعة، شملت الزخارف النباتية والهندسية والكتابية، المنفذة بمواد وتقنيات مختلفة كالجص، والزليج، والخشب، والحجر.

وتُعد مدينة تلمسان من أبرز الحواضر التي ازدهرت خلال هذه الفترة، إذ كانت عاصمة لبني زيان ومجالًا لتدخلات بني مرين، مما جعلها فضاءً لتفاعل فني متميز جمع بين التأثيرات المحلية والمغربية الأندلسية. وقد انعكس هذا التفاعل بشكل واضح في الطابع الزخرفي لمعالمها الدينية، التي تمثل اليوم شاهدًا ماديًا على مستوى الرقي الفني الذي بلغته العمارة الإسلامية في المنطقة.

وفي هذا الإطار، تندرج هذه الدراسة الموسومة بـ:

"الطابع الزخرفي للعمارة الدينية في تلمسان زمن الدولتين المرينية والزيانية – مسجد سيدي أبي مدين ومسجد سيدي أبي الحسن أنموذجًا – دراسة وصفية تحليلية مقارنة"، والتي تسعى إلى الوقوف على الخصائص الزخرفية لهذه العمارة من خلال نموذجين بارزين، هما مسجد سيدي أبي مدين بوصفه نموذجًا مرينيًا، ومسجد سيدي أبي الحسن باعتباره نموذجًا زيانيًا.

ويعود اختيار مسجد سيدي أبي مدين ومسجد سيدي أبي الحسن كنموذجين للدراسة إلى جملة من الاعتبارات، علمية ومنهجية عدة؛ فالمسجدان يُعدّان من أهم المعالم الدينية التي شُيّدت بمدينة تلمسان خلال العصرين المريني والزياني، كما يمثل كل منهما نموذجًا واضحًا للاتجاهات الفنية والزخرفية السائدة في دولته. فمسجد سيدي أبي مدين، الذي ارتبط بالرعاية المرينية، يجسد مستوى التقدم الذي بلغته العمارة والزخرفة المرينية بتأثيراتها المغربية والأندلسية، في حين يعكس مسجد سيدي أبي الحسن

الخصائص الفنية للعمارة الزيانية المحلية وما تميزت به من أساليب زخرفية خاصة. كما أن تقارب الفترة الزمنية بين المعلمين ووحدة وظيفتهما الدينية يتيحان إجراء دراسة مقارنة موضوعية للكشف عن أوجه التشابه والاختلاف في العناصر الزخرفية، وفهم طبيعة التأثيرات الفنية المتبادلة بين الدولتين، ومدى إسهام كل منهما في تشكيل الطابع الزخرفي للعمارة الدينية بمدينة تلمسان. وانطلاقًا من هذه المعطيات، برزت الحاجة إلى دراسة هذه النماذج الزخرفية وتحليلها للكشف عن خصائصها الفنية وأبعادها الحضارية.

وتتمحور إشكالية هذه الدراسة حول التساؤل الرئيس الآتي:

- ما هو الطابع الزخرفي للعمارة الدينية في تلمسان خلال العهدين المريني والزياني، وما مدى التشابه والاختلاف بين مسجد سيدي أبي مدين ومسجد سيدي أبي الحسن من حيث المواد والتقنيات والمواضيع الزخرفية؟

ويتفرع عن هذه الإشكالية عدد من التساؤلات الجزئية، من أهمها:

- ما هي أهم المواد والتقنيات المعتمدة في الزخرفة المعمارية خلال هذه الفترة؟
- ما طبيعة المواضيع الزخرفية السائدة في كل من المسجدين؟
- ما أوجه التشابه والاختلاف في الأسلوب الزخرفي بين النموذجين المريني والزياني؟
- وهل يمكن الحديث عن طابع زخرفي موحد بتلمسان، أم عن خصوصيات فنية مميزة لكل دولة؟

أهداف الدراسة: تهدف هذه الدراسة إلى:

- التعرف على الخصائص الزخرفية للعمارة الدينية في تلمسان خلال العهدين المريني والزياني.
- إبراز دور المواد والتقنيات في تشكيل الزخرفة المعمارية.
- تحليل العناصر الزخرفية في المسجدين محل الدراسة.
- إجراء مقارنة علمية تبرز أوجه التشابه والاختلاف بينهما، وصولًا إلى تحديد الطابع الزخرفي المميز للمنطقة.

منهج الدراسة:

اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي المقارن، حيث تم وصف المعالم المدروسة وصفًا دقيقًا، ثم تحليل عناصرها الزخرفية من حيث الشكل والمادة والتقنية، قبل الانتقال إلى المقارنة بين النموذجين لاستخلاص الخصائص المشتركة والمميزة.

أما من حيث هيكلة البحث، فقد تم تقسيمه إلى أربعة فصول:

الفصل الأول: السياق التاريخي والعمراني لتلمسان في عهد المرينيين والزيانيين، من خلاله نلقي الضوء على الظروف السياسية ونشأة الدولتين، ثم إبراز مكانة تلمسان كحاضرة فنية وعمرانية.

الفصل الثاني: خصائص الزخرفة المعمارية في تلمسان. حيث نسعى من خلاله على ذكر الخصائص الزخرفية التي تميز بها كل مسجد.

الفصل الثالث: الدراسة الوصفية والتحليلية للمسجدين. والذي نعمل من خلاله على وصف التفاصيل الزخرفية ونرجع إلى تحليل وتفسير ما ترمي إليه .

الفصل الرابع: مقارنة تحليلية للطابع الزخرفي بين المسجدين. الذي نقف من خلاله على أوجه التشابه والاختلاف في الطابع الزخرفي بين المسجدين.

وصولًا إلى خاتمة تتضمن أهم النتائج المتوصل إليها، وجملة من التوصيات.

وبذلك، تسعى هذه الدراسة إلى الإسهام في إبراز جانب مهم من التراث المعماري والزخرفي لتلمسان، والكشف عن خصوصياته الفنية في إطار الحضارة الإسلامية بالمغرب الأوسط.

الفصل الأول: السياق التاريخي والعمراني لتلمسان في عهد المرينيين والزيانيين

الفصل الأول ◆——————◆ السياق التاريخي والعمراني لتلمسان في عهد المرينيين والزيانيين

تمهيد

يُعدّ الجانب التاريخي والسياسي من أهم المداخل لفهم التطور العمراني والفني الذي عرفته مدينة تلمسان خلال العهدين المريني والزياني، إذ لا يمكن دراسة الطابع الزخرفي للعمارة الدينية بمعزل عن الظروف التي ساهمت في نشأته وتطوره. فقد شهد المغرب الإسلامي خلال القرنين السابع والثامن الهجريين تحولات سياسية كبرى تمثلت في سقوط الدولة الموحدية وظهور قوى زناتية جديدة، كان أبرزها بنو مرين بالمغرب الأقصى وبنو عبد الواد بالمغرب الأوسط.

وقد انعكس الصراع السياسي بين هاتين الدولتين على مختلف مظاهر الحياة، خاصة الجانب العمراني، حيث تحولت تلمسان إلى مركز حضاري وفني بارز استقطب اهتمام السلاطين الذين تنافسوا في تشييد المنشآت الدينية وتزيينها بمختلف العناصر الزخرفية. كما ساهم هذا التنافس في ازدهار الفنون المعمارية وظهور أسلوب زخرفي مميز جمع بين التأثيرات المغربية والأندلسية والمحلية.

ومن هذا المنطلق، يتناول هذا الفصل السياق التاريخي والعمراني لتلمسان في عهد المرينيين والزيانيين، من خلال دراسة الظروف السياسية لنشأة الدولتين، ثم إبراز مكانة المدينة كحاضرة فنية وعمرانية شهدت نشاطًا معماريًا وفنيًا واسعًا.

المبحث الأول: الظروف السياسية لنشأة الدولتين المرينية والزيانية

المطلب الأول: انحلال دولة الموحدين وظهور القوى الزناتية

تفكك السلطة المركزية :بدأت مرحلة الضعف والاضمحلال في دولة الموحدين إثر الهزيمة القاسية في موقعة حصن العقاب سنة 609هـ/ 1212م، كانت هذه الهزيمة بداية النهاية للوجود الإسلامي بالأندلس وضربة قاتلة للدولة الموحدية[1] ، إذ توفي الخليفة الموحدي الناصر بعد الموقعة بفترة قصيرة، وبويع ابنه يوسف المستنصر وهو لا يزال صبياً في السادسة عشرة من عمره، فكان عهده بداية لتفكك وانهيار الدولة .أدى ضعف السلطة المركزية إلى تشجيع حلفاء الموحدين من القبائل على الانفصال، فاستقل بنو حفص بإفريقية بداية من سنة 625هـ/ 1228م بزعامة أبي زكريا الذي اتخذ من تونس عاصمة له وقطع البيعة عن الموحدين وفي الأندلس، ثار ابن هود على سلطة الموحدين واستولى على أغلب المدن، ثم تبعه ابن الأحمر الذي أسس إمارة غرناطة سنة 626هـ/ 1228م.

بروز بني مرين وبني عبد الواد (بني زيان) :صاحب انحلال السلطة الموحدية بروز قوة جديدة في المغرب الإسلامي تمثلت في قبائل زناتة، وهي من كبرى القبائل البربرية التي كانت تنتشر في المناطق السهبية والصحراوية.[2] برزت من بينها قبيلتان من الطبقة الثانية تربط بينهما علاقة أبناء عمومة، وهما بنو عبد الواد وبنو مرين .كانت هاتان القبيلتان تعيشان جنباً إلى جنب بضواحي الأوراس، ثم نزحتا نحو الغرب تحت ضغط قبائل بني هلال في القرن الحادي عشر الميلادي، لتستقرا في المناطق الممتدة بين وادي ملوية بالمغرب الأقصى والجنوب الوهراني بالمغرب الأوسط.

بنو عبد الواد (بني زيان) :استقل زعيمهم يغمراسن بن زيان بالمغرب الأوسط وجعل من مدينة تلمسان عاصمة لمملكته سنة 633هـ/ 1235م وما يؤكد ذلك قول عبد الرحمن بن خلدون "فلما ولي هذا الأمر بعد أخيه أبي عزة زكراز بن زيان سنة ثلاث وثلاثين قام به أحسن قيام، واضطلع بأعبائه ... واتخذ الآلة ورتب الجنود والمسالح ... وفرض العطاء واتخذ الوزراء والكتاب وبعث في الأعمال ولبس شارة الملك والسلطان، واقتعد الكرسي ومحى آثار الدولة المورمنية، وعطل من من الأمر والنهي دستها، ولم يترك من رسوم دولتهم وألقاب ملكهم إلا الدعاء على منابره للخليفة بمراكش"[3] .

---

[1] H.Terrasse, Histoire du Maroc, Editions Atlantides, Casablanca, 1952, p 90.

[2] التنسي، محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، موفم للنشر، الجزائر، 1985، ص-ص 112-113.

[3] عبد الرحمن ابن خلدون، ديوان المبتأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، جـ7، دار الفكر، بيروت، 2000، ص 106.

وقد تمكن بنو عبد الواد من بسط سيادتهم على المغرب الأوسط بعد أن كانوا حلفاء للموحدين في عهد يغمراسن الذي يعتبر المؤسس الحقيقي للدولة الزيانية، حيث لبس شارة الملك وعطل أرسام الدولة الموحدية.[1]

بنو مرين :بدأت حركتهم كرحالة يربون الأغنام والجمال ويتنقلون بين ملوية وتازة ووجدة. استغلوا ضعف الموحدين وتوغلوا في المناطق الواقعة جنوب الريف، ثم بدأوا حملة منظمة للسيطرة على المغرب الأقصى بقيادة أبي يحيى بن عبد الحق الذي استولى على مدينة فاس سنة 646هـ/ 1248م. وانتهى بهم الأمر بالقضاء نهائياً على حكم الموحدين بدخول مدينة مراكش سنة 668هـ/ 1269م. وبذلك أصبح المغرب الإسلامي مقسماً إلى دويلات متصارعة (المرينيون، الزيانيون، والحفصيون)، تحاول كل واحدة منها توحيد المنطقة تحت رايتها بصفتها الوريث الشرعي للموحدين.

المطلب الثاني: الصراع المريني الزياني وأثره على النشاط العمراني في تلمسان

الحروب والتنافس السياسي :كان الصراع شديداً ومستمراً بين بني مرين وبني زيان، حيث خاض الطرفان حروباً طاحنة بدأت منذ وقت مبكر نتيجة التنافس على السيادة في المغرب الإسلامي والورثة الشرعيين للموحدين. تميز هذا الصراع بمحاولات المرينيين المتكررة للسيطرة على تلمسان، وشنهم لأربع حملات عسكرية كبرى ضدها . ومن أبرز هذه المواجهات الحصار الطويل الذي ضربه السلطان المريني أبو يعقوب يوسف على تلمسان، والذي دام ثماني سنوات وثلاثة أشهر (707-698هـ/ 1298-1307م)، مما أدى لمعاناة كبيرة لسكان المدينة. ثم تلا ذلك حملة السلطان أبي الحسن المريني الذي تمكن من اقتحام تلمسان سنة 737هـ/ 1337م وقضى على ملك بني زيان لفترة تزيد عن عشرين سنة، محاولاً توحيد المغرب الإسلامي تحت سلطته.[2]

تأثير ذلك على تشييد المنشآت الدينية :على الرغم من شدة الصراعات والحروب، إلا أن هذه المرحلة لم تكن مرحلة هدم فقط، بل كانت مرحلة ازدهار حضاري ونشاط معماري واسع .وقد تجلى أثر هذا التنافس السياسي في ميدان العمارة الدينية من خلال عدة مظاهر:

ظهور المدن المعسكرات (المنصورة) :أدى الحصار المريني الطويل لتلمسان إلى بناء مدينة المنصورة بالقرب منها، والتي تحولت من معسكر للجيش إلى مدينة مزدهرة تضم قصراً وجامعاً ومئذنة تعتبر من روائع الفن المريني، لتكون عاصمة سياسية بديلة للمرينيين أثناء الحصار.

[1] H.Terrasse, Histoire du Maroc, op.cit. p90.

[2] الفاسي علي ابن أبي زرع، الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس، دار المنصورة للطباعة والوراقة، الرباط، 1972، 268.

تشييد المجمعات الدينية المرينية بتلمسان :استغل السلاطين المرينيون فترات احتلالهم لتلمسان لتشيد منشآت دينية تضاهي جمالاً ما بنوه في فاس؛ فقام السلطان أبو الحسن المريني بتشييد مجمع سيدي أبي مدين بالعباد (مسجد، مدرسة، وضريح) سنة 739هـ، والذي يعتبر من أجمل أمثلة الفن الإسلامي. كما شيد ابنه السلطان أبو عنان مسجد سيدي الحلوي.

الرد العمراني الزياني :في المقابل، سعى بنو زيان لجعل عاصمتهم تلمسان تضاهي كبريات الحواضر الإسلامية .فقام السلطان أبو سعيد عثمان ببناء مسجد سيدي أبي الحسن سنة 696هـ تخليداً لذكرى والده يغمراسن، وهو المعلم الذي لا يزال يحتفظ بأغلب زخارفه الأصلية . كما شيد السلطان أبو تاشفين المدرسة التاشفينية التي كانت "عديمة النظير" في جمالها وزخرفتها بالزليج.

تطور الأسلوب الزخرفي :أفرز هذا التنافس تطوراً مذهلاً في فنون الزخرفة المعمارية (الجص، الزليج، الخشب المنقوش)؛ حيث اشترك الطرفان في تطوير أسلوب فني موحد عُرف بـ الفن المغربي الأندلسي، مع وجود خصوصيات فنية ميزت كل دولة في تزيين منشآتها الدينية.[1]

المبحث الثاني: تلمسان كحاضرة فنية وعمرانية

المطلب الأول: تطور المدينة كعاصمة للزيانيين ومركز استراتيجي للمرينيين

مكانتها السياسية :تُعد مدينة تلمسان القلب النابض للمغرب الأوسط، وقد بلغت ذروة مجدها السياسي عندما اتخذها يغمراسن بن زيان عاصمة لمملكته الناشئة سنة 633هـ/ 1235م، ومنها انطلق بنو عبد الواد لبسط سيادتهم على المنطقة بعد استقلالهم عن سلطة الموحدين.

أصبحت المدينة مركزاً لإدارة شؤون الدولة ومقراً رسمياً للسلاطين الذين شيدوا بها قصر المشور في الجهة الجنوبية ليكون مركزاً للحكم ومقرًا للمراسم السلطانية. وبسبب هذا الموقع الاستراتيجي والمكانة المرموقة، كانت تلمسان هدفاً دائماً للمرينيين في صراعهم الطويل لتوحيد المغرب الإسلامي؛ إذ اعتبروها مركزاً استراتيجياً لاكتساب شرعية "الوريث الوحيد للموحدين. وقد تحولت المدينة في فترات الاحتلال المريني (التي زادت عن عشرين سنة) إلى قاعدة انطلاق لعملياتهم العسكرية وتوسعاتهم نحو الشرق .

[1] عبد الرحمن ابن خلدون، مرجع سبق ذكره، ص 135.

دورها الحضاري: شهدت تلمسان في عهد الدولتين تطوراً حضرياً مذهلاً جعلها تضاهي كبريات الحواضر الإسلامية في ذلك العصر .وقد تجلى دورها الحضري من خلال عدة مظاهر:

المنشآت الزيانية : اهتم السلاطين الزيانيون بتجميل عاصمتهم، فقام يغمراسن ببناء صومعتي جامع أقادير والجامع الكبير .وشيد السلطان أبو سعيد عثمان مسجد سيدي أبي الحسن (696هـ) تخليداً لذكرى ابنه، وهو المعلم الذي لا يزال يحتفظ بأغلب زخارفه الأصلية . كما شيد السلطان أبو تاشفين المدرسة التاشفينية التي وُصفت بأنها "عديمة النظير" في جمالها وزخرفتها[1].

الإضافات العمرانية المرينية :لم يقتصر دور المرينيين على الجانب العسكري، بل ساهموا في إثراء النسيج الحضري بتأسيس مدينة المنصورة بضواحي تلمسان لتكون مدينة مزدهرة تضم قصراً وجامعاً ومئذنة تعتبر من روائع الفن المريني . كما قام السلطان أبو الحسن المريني بتهيئة منطقة العباد لتصبح مجمعاً دينياً وعلمياً متكاملاً (مسجد، مدرسة، وقصر) حول ضريح سيدي أبي مدين.

الازدهار الاقتصادي والثقافي :استعادت المدينة مكانتها كمركز تجاري كبير، خاصة في عهد أبو حمو موسى الأول(الزياني)، حيث عرفت ازدهاراً اقتصادياً وتوفيراً للحماية لأهل العلم .هذا التراكم الحضاري جعل من تلمسان "إحدى مدن الفن والثقافة الإسلامية بالمغرب الإسلامي"، حيث امتزجت فيها التأثيرات الفنية لتنتج أسلوباً زخرفياً رفيعاً يعتمد على الجص والزليج والخشب المنقوش.

المطلب الثاني: رعاية السلاطين للفنون والعمارة

شكلت تلمسان في عهد الدولتين الزيانية والمرينية ورشة كبرى للنشاط المعماري، حيث لم تكن تلك الفترة مجرد صراعات عسكرية، بل كانت "مرحلة ازدهار حضاري ونشاط فني ومعماري واسع" تجلى في رعاية السلاطين للفنون والعمارة.

تشجيع بناء المساجد والمنشآت الدينية :أظهر سلاطين الدولتين اهتماماً بالغاً بتشييد العمائر الدينية لتكون رموزاً لسيادتهم وشرعيتهم.

السلاطين الزيانيون :بدأ يغمراسن بن زيان سلسلة الإنجازات ببناء صومعتي جامع أقادير والجامع الكبير بتلمسان .وتبعه السلطان أبو سعيد عثمان الذي شيد مسجد سيدي أبي الحسن سنة 696هـ تخليداً لذكرى ابنه .كما اهتم أبو حمو موسى الأول بترميم ما خربته الحروب وبنى "المدرسة القديمة" ومسجد أولاد الإمام .وفي عهد أبو تاشفين الأول، بلغت العمارة ذروتها ببناء المدرسة التاشفينية "العديمة النظير ."أما أبو حمو موسى الثاني فقد شيد مجمع المدرسة اليعقوبية والضريح.

[1] Bourouiba, Rachid, L'art religieux muslman en Algérie, Sned, Alger, 1981, p138.

السلاطين المرينيون :امتد نشاطهم المعماري إلى تلمسان خلال فترات حصارهم أو احتلالهم لها؛ فشيد السلطان أبو يعقوب يوسف مدينة المنصورة بجامعها ومئذنتها الرائعة . وقام السلطان أبو الحسن المريني ببناء مجمع سيدي أبي مدين (المسجد والمدرسة والضريح) سنة 739هـ، والذي يعد من أجمل أمثلة الفن الإسلامي . كما شيد ابنه السلطان أبو عنان مسجد سيدي الحلوي.

ويمكن تلخيص تنافس سلاطين العهدين الزياني والمريني في إبتكار أفضل السبل لإنجاز العمائر والدينية منها على الخصوص في:

- **دعم الزخرفة والفنون** :سعى السلاطين إلى جعل عمائرهم تضاهي كبريات الحواضر الإسلامية، مما أدى إلى تطور مذهل في فنون الزخرفة.

- **استقطاب المهرة من الصنّاع** :كان السلاطين مولعين بالبناء، حيث استعانوا "بآلاف عديدة من النجارين، والبنائين، والزليجين، والزواقين" لتزيين مدنهم و قصورهم ومدارسهم ونخص بالذكر في هذا المجال السلطان أبو تاشفين الأول الزياني.

- **تطوير أسلوب فني موحد** :اشترك بنو مرين وبنو زيان في تطوير "الفن المغربي الأندلسي " اعتماداً على الموروث الموحدي، ونجحوا في إيجاد أسلوب خاص بلغ قمة نضجه في القرن الرابع عشر الميلادي.

تنوع المواد والتقنيات :حظيت الفنون الزخرفية بدعم مادي كبير؛ فانتشر استخدام الجص المنقوش الذي أصبح مادة أساسية للزخرفة، والزليج الذي تطور بشكل مذهل ليصبح علامة مميزة لهذا العصر . كما تم استخدام الخشب المنقوش (خشب الأرز) والرخام في تزيين المحاريب والتيجان والأعمدة لإضفاء مسحة جمالية فريدة على المساجد.

تطور المواضيع الزخرفية :شجع السلاطين الإبداع في الزخارف النباتية (الأرابيسك)، والهندسية (كالأطباق النجمية)، والخط العربي (الكوفي والنسخي)، التي كست مساحات واسعة من المباني.

خلاصة الفصل:

يتضح من خلال هذا الفصل أن مدينة تلمسان عرفت خلال العهدين الزياني والمريني مكانة سياسية وحضارية متميزة، جعلتها محورًا للصراع بين الدولتين، وفي الوقت نفسه مركزًا للنشاط العمراني والفني. وقد ساهم انهيار الدولة الموحدية في بروز القوى الزناتية التي سعت إلى فرض سيطرتها على المغرب الإسلامي، الأمر الذي أدى إلى تنافس سياسي وعسكري انعكس بصورة مباشرة على المجال العمراني.

ورغم الحروب المتواصلة، شهدت تلمسان ازدهارًا كبيرًا في تشييد المنشآت الدينية والعمرانية، حيث أولى السلاطين اهتمامًا واسعًا ببناء المساجد والمدارس والمجمعات الدينية، وجعلوا منها رموزًا للسلطة والشرعية السياسية. كما ساهم هذا التنافس في تطور الفنون الزخرفية وظهور أسلوب فني مميز يجمع بين التأثيرات المغربية والأندلسية والمحلية، مما جعل من تلمسان إحدى أهم الحواضر الفنية بالمغرب الإسلامي.

الفصل الثاني: خصائص الزخرفة المعمارية في تلمسان

تمهيد

يُمثل الفن الإسلامي لغة الإيمان الثانية التي صاغت الشخصية الجمالية للأمة وبلورت هويتها بصورة لا تقل أهمية عن العقيدة ذاتها؛ إذ إن الصورة الانطباعية التي يتركها هذا الفن في النفوس هي التي تعكس جوهر الحضارة الإسلامية. ولم ينشأ هذا الفن بنمط مكتمل منذ البداية، بل تطور عبر العصور بدءاً من العصر الأموي، حيث استقدم الخلفاء أمهر الصنّاع والمواد من مختلف الأقاليم المفتوحة، ليمتزج الإرث الفني الساساني والبيزنطي ويولد منه أسلوب إسلامي متميز، تجلت ملامحه الأولى في منشآت كبرى كقبة الصخرة والجامع الأموي .

لقد تبلورت شخصية الفن الإسلامي من خلال اتجاهه الصريح نحو التجريد والابتعاد عن محاكاة الطبيعة، مع العزوف عن العناصر الحيوانية والآدمية لصالح العناصر النباتية والهندسية والخط العربي. وهذا الاتجاه نحو التجريد لم يكن مجرد استجابة لقرارات دينية بالتحريم، بل كان اختياراً ذاتياً نابعاً من إيمان عميق يسعى لخلق "عالم ما وراء الواقع"، ورفضاً لحبس الذات في حدود الحس والمادة وحدها. فالفنان المسلم اكتشف بشكل واعٍ أن هدف الفن ليس التقليد، بل إيجاد عالم مستقل من الأشكال والألوان يعبر عما وراء الظواهر.

من هذا المنطلق، تكتسب الزخرفة في الفن الإسلامي وظيفة فريدة تختلف عن المفهوم الغربي؛ فهي ليست إضافة سطحية أو تجميلاً ثانوياً، وليست مجرد وسيلة لملء الفراغ، بل هي "اللب" الذي يضفي مسحة روحية على الإبداع الفني، إن هذه الأنساق اللامتناهية من الزخرفة تهدف إلى ربط الأشياء بالكل الإسلامي وصبغ الحياة اليومية بصبغة التوحيد، مما يسمو بالبناء من مجال الانتفاع الصرف إلى مجال التأمل الروحي.

إن نشأة هذا الفن وتطوره كانا يسعيان باستمرار إلى إبراز الجمال الخفي الكامن وراء ظاهر الأشياء، مستلهماً في ذلك التشبيهات القرآنية البليغة التي تربط بين الكلمة الطيبة والشجرة الثابتة، وبين نور الله والمشكاة والزجاجة، مما أوجد طريقاً فنياً يبتعد عن التجسيد المادي ليرتقي نحو آفاق روحية رحبة . وفي هذا الفصل، سنقف على كيفية تجسيد بني مرين والزيانيين لهذه المفاهيم الجمالية في عمائرهم، من خلال تحليل المواد والتقنيات والمواضيع الزخرفية التي اعتمدوها كاستمرار وتطوير لهذا الفن العريق.

المبحث الأول: مواد وتقنيات الزخرفة المعمارية

المطلب الأول: الجبس

بدأ توظيف الجبس في المنظومة الزخرفية للعمارة الإسلامية منذ العهد الأموي، كما تجسد في خربة المفجر وقصر الحير الغربي[1] ، لينتقل بعدها إلى العراق حيث شاع استعماله وتعمم في العصر العباسي خلال القرن التاسع الميلادي، ومن المركز العباسي انطلق هذا الفن نحو الأقاليم الإسلامية الأخرى؛ فظهر في مصر الطولونية بجامع ابن طولون، ومنها انتقل إلى إفريقية في عهد الأغالبة[2]، ثم واصل زحفه نحو المغرب الأوسط كما نلمسه في آثار سدراتة ومحراب مصلى قصر المنار بقلعة بني حماد، وصولاً إلى الأندلس التي شهدت انتشاراً واسعاً لهذه المادة منذ عصر ملوك الطوائف .

واستمراراً لهذا المسار التاريخي، أصبح الجبس المنقوش المادة الأساسية للزخرفة المعمارية في المغربين الأوسط والأقصى[3] ، وقد بلغت هذه المادة ذروة ازدهارها وانتشارها في عهد الدولتين الزيانية والمرينية لتصبح إلى جانب الزليج، العلامة المميزة للفن المغربي الأندلسي.

خصائصه:

- **الطواعية والبساطة** :يتميز الجبس بطواعيته الكبيرة وسهولة تشكيله، وهو مادة بسيطة وغير ثمينة في حد ذاتها، إذ ترتبط قيمتها الحقيقية بقيمة العمل الفني والجهد المبذول في نقشه.
- **التوافق المعماري** :ليس للجبس شكل محدد، بل يرتبط شكله بالمساحة التي يكسوها، مما يجعله مثالياً لتغطية مختلف العناصر المعمارية مثل الجدران، العقود، الأقبية، القباب، والأعمدة.
- **الخصائص التقنية (الجبس التقليدي)** :يُصنع من مادة الجبس الموجودة في الطبيعة، ويُحضر بطريقة تقليدية خاصة تمنع تصلبه السريع (خلافاً للجص الصناعي)، مما يتيح للنحات وقتاً كافياً لإنجاز عمله بدقة، بل ويسمح بإدخال تعديلات عليه حتى بعد عدة أشهر من إنجازه[4].
- **البعد الفلسفي** :يتوافق الجبس مع الرؤية الجمالية الإسلامية؛ فهو مادة هشّة قابلة للتفتت ولا تتطلع إلى الديمومة، مما يعكس فكرة فناء العالم المادي وبقاء الذات الإلهية وحدها.

---

[1] كونل أرنست، الفن الإسلامي، دار صادر، تر: أحمد موسى ، بيروت، 1966، ص 26.

[2] G.Marçais, Manuel d'art musulman: L'architecture, A.Picard, Paris, 1926, p 60.

[3] G.Marçais, L'Architecture Musulmane d'Occident : Tunisie, Algérie, Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1954, p191.

[4] A.Paccard, Le Maroc et l'artisanat traditionnel islamique dans l'architecture, Ed. Atelier, Annecy, 1947, p61.

- **طرق تشكيله (النقش، الحفر، التفريغ)** :تمر عملية التزيين بمراحل تبدأ بوضع طبقة الجبس بسمك يتراوح بين 3 إلى 4 سم، ثم صقلها لتصبح مستوية تماماً .بعد ذلك يتم رسم التصميم أو نقل الزخرفة باستخدام القوالب (Gabarit) أو المراسيم الملونة بمسحوق الفحم .

أما تقنيات التشكيل فتتنوع كالآتي:

- **النقش والحفر السطحي** :يتم النحت على الجبس إما بشكل عمودي أو مائل. وفي التصاميم البسيطة، يكون النقش مسطحاً وقليل البروز عن الخلفية لإظهار العناصر الزخرفية.
- **الحفر العميق (متعدد المستويات)** :في التصاميم الأكثر تعقيداً، يتم الحفر بعمق أكبر وعلى عدة مستويات (مستوى أول، ثانٍ، وثالث). يُشكل المستوى الأول الأرضية، بينما تُنحت العناصر الزخرفية الرئيسية في المستويين الثاني أو الثالث لتظهر بشكل بارز ومجسم.
- **التفريغ والتخريم (التخريم)** :تُستخدم هذه التقنية في التكوينات الزخرفية المعقدة، حيث يتم تفريغ المساحات المحيطة بالعناصر الزخرفية تماماً لإبرازها .وفي حالات خاصة، تُنحت بعض العناصر (مثل كيزان الصنوبر والمحارات) بشكل بارز جداً يكاد يكون مجسماً .ويظهر هذا بوضوح في محراب مسجد سيدي أبي مدين، حيث استُخدمت تقنية التخريم لتفريغ الأرضية ونقش شبكة الأغصان والمراوح فوقها في مستويات متعددة، مما جعل المحراب النقطة المحورية في المسجد.

المطلب الثاني: الزليج

يُعتبر الزليج من أبرز ملامح الفن المغربي الأندلسي الذي ازدهر في تلمسان خلال عهد الزيانيين والمرينيين، حيث استُخدم لتبليط الأرضيات وكسوة الأجزاء السفلى من الجدران وعضادات الأبواب .

أولا: تركيبه

1. **صناعة القطع** :تبدأ العملية باستخراج الطين وعجنه ليصبح متجانساً، ثم يُشكل في مربعات بمقاسات محددة (غالباً 11.50 سم × 11.50 سم) وتُترك لتجف قبل حرقها للمرة الأولى.
2. **التلوين** :تُطلى القطع بألوان معدنية (الأبيض، الأسود، الأزرق، البني أو العسلي، والأخضر) ثم تُحرق مرة ثانية لتثبيت الألوان.
3. **التقطيع (التفصيل)** :يقوم المعلم "الرشام" برسم الأشكال المطلوبة على القطع المربعة، ثم يقوم "الكسار" بتقطيعها باستخدام آلة معدنية حادة تسمى "المنقاش "للحصول على "فصوص" متنوعة الأشكال.

4. **التجميع والتركيب** :تُجمع قطع الزليج الصغيرة بوضع وجهها الملون نحو الأسفل على أرضية مستوية وفق التصميم المرسوم، ثم يُسكب فوق ظهرها ملاط من الجبس، وبعد جفافه تُرفع اللوحة وتُثبت في مكانها النهائي من البناء.

ثانيا: أنماطه الهندسية

1. **الأشكال البسيطة** :مثل المربعات والمضلعات التي تُستخدم غالباً لتبليط الأرضيات.
2. **الزليج القيراطي** :وهو نمط يعتمد على مربعات ومعينات صغيرة تتقاطع لتشكل إطارات متتالية.
3. **الأطباق النجمية** :وهي التصاميم الأكثر تعقيداً وروعة، وتعتمد على نجوم ذات رؤوس متعددة (8، 12، 16، أو 24 رأساً) تتكرر بشكل لا متناهٍ لتكسو مساحات واسعة من الجدران.
4. **التقنيات المتطورة** :مثل "الزليج المحزوز" الذي يُستخدم في النصوص الكتابية، وتقنية "التوريق" التي تتطلب مهارة عالية لإنجاز زخارف نباتية منحنية بالخزف

المطلب الثالث: العناصر البنائية والزخرفية: الخشب والحجر والرخام والآجر

أولاً: الخشب وتقنيات الزخرفة

احتلّ الخشب مكانةً بارزة ضمن مواد الزخرفة المستعملة في العمارة، حيث استُخدم على نطاق واسع، ولا سيما خشب الأرز لما يتميز به من جودة ومتانة، إضافة إلى توفره في المنطقة. وقد تجلّى حضوره بوضوح في العناصر المعمارية والزخرفية، خاصة في تغطية السقوف بنمط يُعرف بـ«البرشلة»، وهي سقوف ذات منحدرين، كما يظهر ذلك في مسجدي سيدي أبي الحسن وسيدي أبي مدين. كما برع الصناع في نحت الألواح الخشبية، مثل الليزار والجايزة والبساط، بزخارف هندسية ونباتية وكتابية تشبه إلى حد كبير تلك المنقوشة على الجص، مما يعكس وحدة فنية متكاملة بين مختلف عناصر التزيين. واعتمدت عملية تجميع السقوف على تقنيات تقليدية دقيقة تشبه أساليب تركيب الأثاث، حيث كانت تُركّب بعض الأجزاء دون الحاجة إلى المسامير، وهو ما يدل على مهارة الصناع وإتقانهم[1].

ثانياً: الحجر والرخام في العمارة والزخرفة

شكلت الحجارة المصقولة الركيزة الأساسية للبناء والزخرفة في الغرب الإسلامي والأندلس خلال القرون الخمسة الأولى للهجرة؛ حيث اعتمد عليها المعمار كخامة إنشائية وزخرفية في آن واحد. وقد تميزت هذه الفترة بالاعتماد على النحت المباشر على أسطح الحجارة (سواء بالحفر البارز أو الغائر)،

[1] Henri.Terrasse, L'art hispano-mauresque des origines aux XIII siècle, G. van Oest, Paris, 1934, p215.

ويعد جامع قرطبة في الأندلس النموذج الأبرز لهذا الأسلوب، بالإضافة إلى الشواهد الأثرية في إفريقية والمغرب الأوسط التي تعود لعهدي بني زيري وبني حماد.[1]

ومع مطلع العهد المرابطي، حدث تحول بنيوي في تقنيات التشييد؛ إذ تصدر الآجر المشهد كمادة بناء أساسية، بينما تراجع دور الحجارة لتصبح مادة ثانوية ومحدودة الاستخدام. وصاحب هذا التحول ظهور مواد إكساء جديدة غلبت على الأسطح الجدارية، حيث استُعيض عن النحت الحجري بكسوات من الجص للقسم العلوي من الجدران والعقود، والزليج للأقسام السفلية.

وفي عهد بني مرين، استمر هذا الانحسار في استخدام الحجارة، حيث اقتصر توظيفها غالباً على البوابات الضخمة لإضفاء طابع من الفخامة والمتانة، كما يتجلى في بوابة مقبرة شالة، وباب المريسة بسلا، وبوابة "النسّاء" بالقرب من الرباط.[2] ومن الناحية الجيولوجية، تميزت هذه المنشآت باستخدام الحجارة الوردية المستخرجة من مقالع "دار الحمرة" بمنطقة بومندال. أما في مدينة فاس، فيكاد ينعدم استخدام الحجر في العمارة المرينية، باستثناء نموذج يتيم يتمثّل في بوابة جامع الزهر.

وقد تنوعت استعمالات الرخام في العمارة والزخرفة، فظهر في الأعمدة والتيجان، ويُعد محراب مسجد سيدي أبي الحسن نموذجاً فريداً لذلك، حيث استُخدمت أعمدة رخامية تعلوها تيجان مزخرفة بإتقان. كما استُعمل الرخام في إنجاز اللوحات التأسيسية ونقش نصوص الأوقاف، ومن أبرز الأمثلة اللوحة الرخامية الموجودة بمسجد سيدي أبي الحسن، والتي تؤرخ لبنائه سنة 696هـ. ولم يقتصر استخدامه على ذلك، بل شمل أيضاً تبليط المساحات المركزية وتهيئة أحواض المياه والنافورات، الأمر الذي أضفى على المنشآت مسحة من الفخامة والرقي[3].

ثالثاً: الآجر ودوره الزخرفي في العمارة

يُمثل الآجر أحد الخامات الأساسية التي لم يقتصر دورها في العمارة الزيانية والمرينية على الجانب الإنشائي فحسب، بل اتخذ أبعاداً جمالية وتقنية جعلت منه مادة زخرفية قائمة بذاتها. وقد وجد الآجر أرقى استخداماته الزخرفية في الغرب الإسلامي من خلال تشكيل شبكات المعينات الهندسية المعروفة بنمط «السبكة»، والتي كانت تكسو أبدان المآذن المربعة وتمنحها طابعاً فنياً مميزاً.

---

[1] L.Golvin, Le Maghrib central à l'époque des Zirides : Recherches d'archéologie et d'histoire, Arts et métiers graphiques, Paris, 1957, p95.

[2] A.Paccard, Le Maroc et l'artisanat traditionnel islamique dans l'architecture, Ed. Atelier, Annecy, 1947, p35.

[3] Ibdid.p452.

ووفقاً للدراسات الأثرية، فإن هذا النمط الزخرفي القائم على تقاطع المعينات ظهر لأول مرة في مئذنة جامع الكتبية بمراكش[1] ، رغم تنفيذه هناك بالحجر، قبل أن يتطور لاحقاً إلى تشكيل زخرفي آجري خالص يغطي الواجهات الأربع للمآذن، كما يتجلى في مئذنة الخيرالدا بإشبيلية ومئذنة جامع القصبة بمراكش. وقد أصبح هذا الأسلوب الزخرفي النمط السائد في تزيين المآذن خلال عهد بني زيان بتلمسان وبني مرين بالمغرب الأقصى.

وقد أحسن المعمار استغلال الخصائص التقنية والجمالية للآجر لتشكيل شبكات هندسية معقدة من المعينات المتداخلة، مما أضفى على المآذن قيمة جمالية خاصة تقوم على التناسق بين لون الآجر الطبيعي والظلال الناتجة عن الحفر البارز والغائر. ويظهر هذا التوظيف بوضوح في مآذن تلمسان التي شُيدت غالبيتها بالآجر، حيث أصبحت تلك الشبكات الهندسية تمثل الهوية البصرية المميزة لأبراج المساجد في تلك المرحلة التاريخية.

المبحث الثاني: المواضيع الزخرفية الأساسية

تعتمد عمارة تلمسان في عهد الدولتين على ثلاثة مواضيع أساسية هي: الزخرفة النباتية، الهندسية، والخط العربي .وقد اتخذت هذه العناصر روحاً جديدة في الفن الإسلامي تهدف إلى إبراز الجمال الخفي الكامن وراء المادة .

المطلب الأول: الزخرفة النباتية

تُعد الزخرفة النباتية من أبرز ملامح الشخصية الجمالية الإسلامية، حيث اتجه الفنان المسلم نحو تجريد عناصر الطبيعة تعبيراً عن نظام فكري وروحي مستمد من العقيدة.

أولا: الأرابيسك (الرقش العربي) :

يُطلق مصطلح "الأرابيسك" على منظومة الأشكال النباتية التي تشكل وحدات أساسية كالأغصان، الأوراق، المراوح (المراوح النخيلية)، والأزهار والثمار .يخضع الأرابيسك في تكوينه للقواعد الهندسية من حيث التناظر والتكرار، وقد بلغ هذا الفن قمة إبداعه في تلمسان لدرجة اعتباره فناً إسلامياً

[1] Galloti, J., Le lanternon du minaret de la Koutoubiya à Marrakech, Hespéris, t. III, 1923, pp. 37-68.

بحتاً لا يضاهيه فن آخر في حضارات العالم .لم يكن هذا الاتجاه ناتجاً عن "حرمان ديني "فحسب، بل كان اختياراً طوعياً للفنان للهروب من الواقع المادي نحو "ما وراء الواقع"[1] ، مستلهماً ذلك من أوصاف الجنة في القرآن الكريم، مما جعل العناصر النباتية (مثل التين، الزيتون، والرمان) رموزاً لجنان الفردوس[2].

ثانيا: التوريق والتشابك

تتجلى تقنيات التوريق والتشابك في عمارة تلمسان من خلال تفاصيل دقيقة ومعقدة:

- **التوريق :(Foliation)** هي تقنية تتطلب مهارة عالية، خاصة في الزليج، حيث يتم تقطيع العناصر النباتية بخطوط منحنية وانسيابية لتشكل تيجاناً أو أفاريز نباتية[3]. في مسجدي سيدي أبي الحسن وسيدي أبي مدين، نجد استخداماً كثيفاً لورقة "الأكانتس (Acanthus) "المحورة، وكيزان الصنوبر التي تُنحت أحياناً بشكل بارز جداً يكاد يكون مجسماً.

- **التشابك والأغصان** :تعتمد الزخرفة على شبكة من الأغصان الرفيعة التي تلتوي لتشكل حلقات متماثلة ومتشابكة، تتفرع منها مراوح ملساء أو معرّقة.

- **المراوح النخيلية :(Palmettes)** تميزت زخارف تلمسان بنوعين من المراوح؛ ففي العهد الزياني (مسجد سيدي أبي الحسن) كانت المراوح تشبه الأسلوب الموحدي بكونها غليظة وفصوصها متناظرة . أما في العهد المريني (مسجد سيدي أبي مدين)، فقد أصبحت أكثر رقة ورشاقة، وغالباً ما تكون غير متناظرة، وتُستخدم لتغطية الفراغات بين الحروف الكتابية أو في كوشات العقود.

- **التوريق في المحاريب** :يظهر التشابك النباتي في أوج عظمته في حنية المحراب، حيث تُغطى المساحات بشبكة كثيفة من الأغصان والحلقات التي تحتضن زهيرات رباعية أو ثنائية الفصوص، مما يضفي توازناً بصرياً يمنع الشعور بالرتابة.

[1] Massignon, L., Essai sur l'origine du lexique technique de la mystique musulmane, Edition du Cerf, Paris, 1999, p6.
[2] علي اللواتي، خواطر حول الجمالية للتراث الإسلامي، دار الفكر، دمشق، 1989، ص 90.
[3] A.Paccard, op.cit. p452.

المطلب الثاني: الزخرفة الهندسية

تعد الزخرفة الهندسية أحد أهم المظاهر المميزة للفن الإسلامي في تلمسان، حيث استجاب الفنان المسلم من خلالها لمتطلبات التجريد والابتعاد عن التجسيم ومحاكاة الطبيعة.

- **التكرار** :واجه الفنان المسلم إشكالية تغطية مساحات واسعة من العمائر كلياً بوحدات هندسية دون الوقوع في الملل أو الرتابة، فاعتمد على علم الرياضيات لاختراع أشكال هندسية بسيطة تتكرر لتشكل وحدات جميلة ومعقدة .تظهر هذه الميزة بوضوح في "الأطباق النجمية" التي تتكرر بشكل لا متناهٍ لتكسو جدران المساجد.
- **التناظر** :تقوم الزخرفة الهندسية على قواعد رياضية صارمة تضمن التناغم والإيقاع بين الأشكال. في مسجد سيدي أبي الحسن، نجد شبكات المعينات الهندسية تتوزع بشكل منتظم ومتناظر لتؤطر النوافذ والعقود، مما يضفي توازناً بصرياً يمنع الشعور بالازدحام.
- **التداخل (التشابك)** :برع الفنان في تلمسان في ابتكار تركيبات هندسية متداخلة تسمح بها القواعد الرياضية، حيث تتقابل الخطوط وتتقاطع لتكون وحدات هندسية لا تعرف النهاية. هذا التداخل يظهر جلياً في الزليج الذي يكسو مئذنة مسجد سيدي أبي الحسن، حيث تتقاطع المربعات والمضلعات لتشكل شبكات معقدة تسمى "معينات كتف ودرج" . ومن الناحية الفلسفية، فإن هذه الخطوط المتداخلة تهدف إلى دفع فكر الناظر للتأمل في سر الكون وما وراء الواقع المادي.

المطلب الثالث: الخط العربي

يُعتبر الخط العربي فناً إسلامياً بحتاً ارتبط بالقرآن الكريم، وقد ظهر استعماله في زخرفة العمائر الإسلامية نهاية القرن السابع الميلادي، فأقدم نص معروف بالعمارة الإسلامية موجود بقبة الصخرة بالقدس[1] ، وقد نال في عمارة تلمسان اهتماماً وقدسية جعلت منه عنصراً أساسياً في التركيبة الزخرفية.

أولا: الكتابات التزيينية

لم يعد الخط مجرد نصوص كتابية، بل أصبح المحور الذي تهيكل حوله التصاميم الزخرفية، نجد في مسجد سيدي أبي مدين وسيدي أبي الحسن أشرطة وأفاريز كتابية تؤطر التشكيلات النباتية والهندسية، مما يضفي مساحة جمالية وروحية على المكان. وتنوعت المواضيع بين آيات قرآنية، وأدعية، وعبارات تمجد السلاطين، ونصوص تأسيسية تؤرخ لبناء المعلم.

[1] عفيف بهنسي، الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه، دار الفكر، ط1، القاهرة، 1983، ص66.

ثانيا: أنواعه

- **الخط الكوفي :**

هو أقدم الخطوط المستعملة، ويعتمد على المسار الهندسي في رسم حروفه .ظهر في تلمسان بعدة أنواع مثل الكوفي البسيط، والمورق، والهندسي .ويعد الإفريز الكوفي الذي يحيط بمحراب مسجد سيدي أبي الحسن من أجمل الأمثلة، حيث تتميز حروفه بالرقة والرشاقة وتتداخل نهاياتها لتشكل عقوداً وزهيرات .

- **الخط النسخي:**

تعمم استعماله في العمارة في القرن 12م، ثم تطور في المغرب والأندلس ليتخذ شكلاً خاصاً يُعرف بـ الخط المغربي الأندلسي .يتميز بخفته وانسيابيته، وقد كسى مساحات واسعة في مسجد سيدي أبي مدين، حيث نجد حروفه تميل بانتظام لتشكل قاعدة للكلمات الموالية في توازن بديع.

ثالثا: دوره الجمالي والديني

- **الديني :**

يمثل الخط حضور "كلمة الله" في الفضاء المعماري؛ فاستخدام الآيات القرآنية في المحاريب والجدران يذكر المصلين بعظمة الخالق ويربط الفن بالعقيدة.

- **الجمالي :**

يلعب الخط دوراً في تنظيم التوزيع العام للزخرفة؛ فهو يؤطر المساحات، وتستغل الفراغات بين حروفه (خاصة الكوفي) لنقش مراوح وزهيرات نباتية دقيقة، مما يخلق وحدة فنية متناغمة بين الخط والنقش النباتي.

خلاصة الفصل:

أبرزت الدراسة في هذا الفصل أن الزخرفة المعمارية في تلمسان خلال العهدين المريني والزياني قامت على تنوع كبير في المواد والتقنيات الفنية، حيث شكل الجص والزليج والخشب والرخام والآجر العناصر الأساسية في تشكيل الطابع الجمالي للعمارة الدينية. وقد ساعدت الخصائص التقنية لهذه المواد على إبراز مهارة الصناع وقدرتهم على تحقيق التوازن بين الوظيفة المعمارية والقيمة الجمالية.

كما تبين أن المواضيع الزخرفية اعتمدت أساسًا على الزخارف النباتية والهندسية والخط العربي، وهي عناصر تعكس خصوصية الفن الإسلامي القائم على التجريد والتناظر والتكرار. وقد ساهم هذا التنوع الزخرفي في خلق وحدة فنية متناسقة تعبر عن الروح الحضارية للفن المغربي الأندلسي، مع احتفاظ كل من الفن الزياني والمريني ببعض الخصائص المميزة له.

الفصل الثالث: الدراسة الوصفية والتحليلية للمسجدين

تمهيد

بعد التطرق في الفصل السابق إلى المواد والتقنيات والمواضيع الزخرفية التي ميزت عمارة تلمسان خلال العهدين المريني والزياني، تأتي هذه الدراسة التطبيقية لتسليط الضوء على نموذجين بارزين من العمارة الدينية بالمدينة، وهما مسجد سيدي أبي الحسن باعتباره نموذجًا للفن الزياني، ومسجد سيدي أبي مدين بوصفه نموذجًا للفن المريني.

وتكتسي هذه الدراسة أهمية خاصة، لكون المسجدين يمثلان شاهدين معماريين على مستوى التطور الفني والزخرفي الذي بلغته العمارة الإسلامية بالمغرب الأوسط، كما يعكسان طبيعة التفاعل الحضاري بين الفن المحلي والتأثيرات المغربية والأندلسية. لذلك سيتم في هذا الفصل تقديم دراسة وصفية وتحليلية للعناصر المعمارية والزخرفية في كلا المسجدين، مع التركيز على خصائص الزخرفة وتقنياتها وأبعادها الجمالية والفنية.

المبحث الأول: مسجد سيدي أبي الحسن (نموذج زياني)

المطلب الأول: تاريخ التأسيس

أولا: ظروف البناء :

يُعد مسجد سيدي أبي الحسن أقدم المساجد الزيانية التي وصلت إلينا محتفظة بكيانها الأصلي، حيث شُيد سنة 696هـ/ 1296م في عهد السلطان أبي سعيد عثمان .وتكشف اللوحة الرخامية المثبتة في الجدار الغربي للمسجد (طولها 1م وعرضها 0.53م)[1] أن المسجد بُني تخليداً لذكرى الأمير أبي عامر إبراهيم بن يغمراسن بن زيان بعد وفاته.

كما توجد كتابة ثانية عبارة عن إفريز كتابي بالخط الكوفي منقوشة على الجص بداخل لوحتين مستطيلتين على جانبي عقد المحراب وتحمل نفس المعلومات المنقوشة في إطار اللوحة السابقة.[2]

أما عن تسميته الحالية بـ "سيدي أبي الحسن"، فهي تسمية لا تعود للأمير الذي بُني المسجد لأجله، بل تُنسب حسب الذاكرة الشعبية لأهل تلمسان إلى العالم أبي الحسن بن يخلف التنسي، الذي استقر بالمدينة في عهد السلطان أبي سعيد عثمان وكان مقرباً من أهل العلم .ويشير المؤرخون إلى أن تلمسان غالباً ما تحتفظ بأسماء العلماء وتُغلبها على أسماء الملوك والأمراء في تسمية معالمها.

ثانيا: مكانته في العمارة الزيانية : يحتل هذا المسجد مكانة فنية ومعمارية رفيعة لعدة أسباب:

- **الأصالة الفنية :**هو المعلم الزياني الوحيد الذي احتفظ بجانب كبير من زخارفه الأصلية دون أن تطالها عمليات الترميم أو التشويه التي قد تُفقدها قيمتها التاريخية.
- **النموذج المثالي للفن الزياني :**تعطي زخارفه الجصية المنقوشة فكرة دقيقة عن الاتجاه العام للفن في المغرب الأوسط خلال القرن 13م، مما يجعله مرجعاً أساسياً للمقارنة مع الفنون المعاصرة له في المغربين الأدنى والأقصى.
- **الاستمرارية والابتكار :** تتمثل الملامح العامة لتخطيط مسجد سيدي أبي الحسن في كونه يتبع تصميماً هندسياً بسيطاً يكاد يكون مربعاً، حيث يبلغ طوله 10.20م وعرضه 9.70م، ويتميز هذا المعلم بخصوصية معمارية تتمثل في كونه يتكون حصراً من قاعة صلاة (بيت صلاة)، بينما يفتقر تصميمه الأصلي إلى وجود صحن (فناء مكشوف) أو مئذنة ملحقة ببدن القاعة، وينقسم بيت الصلاة داخلياً إلى ثلاث بلاطات تمتد بشكل عمودي على جدار القبلة، وقد روعي في تصميمها التباين في المساحات؛

[1] Bourouiba Rachid, L'art religieux muslman en Algérie, op.cit. p124.

[2] عبد الحق معزوز، الكتابات الكوفية في الجزائر بين القرنين 2 و8 الهجريين (8- 14م)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، ص279.

إذ تعد البلاطة الوسطى هي الأوسع بعرض يصل إلى 4.20م، في حين يبلغ عرض كل من البلاطتين الجانبيتين 2.20م.

أما الهيكل الإنشائي الذي يفصل بين هذه البلاطات، فيعتمد على صفين من العقود، حيث يضم كل صف ثلاثة عقود حدوية منكسرة قليلاً. وترتكز هذه العقود على أربعة أعمدة من الرخام؛ يقع اثنان منها في القاطع الأوسط، بينما دُمج العمودان الآخران في الجدارين الشمالي والجنوبي للمسجد.

وتفيد الدراسة الأثرية بأن هذه الأعمدة يبلغ ارتفاعها 1.90م وقطرها 24 سم، وهي مستخرجة من محاجر "عين تقبالت" الشهيرة القريبة من مدينة تلمسان[1] ، وفيما يخص التيجان، فقد تُوجت الأعمدة الوسطى بتيجان رخامية بسيطة هي في الأصل قواعد أعمدة مقلوبة، بينما خُصصت للأعمدة المدمجة تيجان مصنوعة من الجص. كما ينفرد عقد المحراب بعمودين إضافيين يبلغ ارتفاعهما 1.15م وقطرهما 15 سم، وتتوجها تيجان جصية.

وفيما يتعلق بالمداخل والمنافذ، يتم الوصول إلى المسجد عبر باب بارز يتوسط الجدار الشرقي، يتكون من دخلتين متتاليتين بعقد حذوي منكسر، ويزينه من الخارج عقد زخرفي مفصص تعلوه ظلة، بالإضافة إلى هذا المدخل الرئيسي، يوجد باب صغير في الزاوية الشمالية الشرقية لقاعة الصلاة، وباب آخر في الزاوية الجنوبية الشرقية يؤدي إلى المئذنة.

وتخلص الدراسة التحليلية للمسجد إلى أن هذا المخطط، بمقاساته الصغيرة وغياب الصحن، يمثل استمراراً لتقاليد معمارية محلية في الغرب الإسلامي كانت مخصصة لبناء المصليات الصغيرة، ويُستشهد في ذلك بنماذج تاريخية مماثلة مثل مسجد "أبي فتاتة" بسوسة ومسجد "باب المردوم" بطليطلة.[2]

ويُفسر صغر حجم هذا المسجد وخصوصية بنائه بكونه كان مصلىً أميرياً خاصاً، خاصة وأن مدينة تلمسان كانت في تلك الحقبة تزخر بالمساجد الكبرى المخصصة للجمعة مثل الجامع الكبير وجامع أقادير.[3]

[1] Bourouiba Rachid, op.cit. p174.
[2] G. Marçais, « Sousse et l'architecture musulmane du IX siècle », in A.I.E.O, vol. 7, Alger, 1948, p.59.
[3] Bourouiba Rachid, op.cit. p172.

وقد شهد مسجد سيدي أبي الحسن بتلمسان عدة تحولات وظيفية عبر تاريخه؛ فبعد أن أُنشئ سنة 696هـ/1296م ليؤدي وظيفته الدينية كمسجد أميري، عرف خلال الفترة الاستعمارية الفرنسية تغيرات متتالية في استعماله. فقد استُخدم سنة 1849م كمدرسة قرآنية، ثم حُوِّل سنة 1895م إلى مدرسة إسلامية فرنسية، قبل أن تُطرح سنة 1898م فكرة تحويله إلى متحف للمدينة من طرف المهندس المعماري الفرنسي Ballou .وفي سنة 1900م استُغل كمستودع للعلف ومخزن للخمور، كما تعرض في السنة نفسها لحريق أدى إلى إتلاف جزء من سقفه الخشبي وبعض أعمدته الرخامية وزخارفه الجصية. وفيما بعد أُعيد توظيفه كمتحف، ليصبح حالياً مقراً للمتحف العمومي الوطني للخط الإسلامي بتلمسان، مع احتفاظه بطابعه المعماري الزياني الأصيل[1].

- **النقطة المحورية (المحراب)** : يضم المسجد محراباً يُعتبر من أجمل التحف الفنية في العمارة الإسلامية، حيث استُلهم تصميمه من محراب الجامع الكبير بتلمسان مع إضافة لمسات زيانية مبتكرة مثل الإطارات الكتابية العريضة التي تعلوها الشمسيات الجصية المخرمة.
- **التكامل المعماري:** استعمل المسجد مزيجاً من المواد (الرخام، الجص، الزليج، وخشب الأرز) بطريقة متناغمة، مما يجعله تجسيداً حياً لـ "الفن المغربي الأندلسي" في أوج نضجه.

المطلب الثاني: الدراسة الزخرفية

تعد الزخرفة في مسجد سيدي أبي الحسن التلمساني (النموذج الزياني) من أصفى وأجمل النماذج التي تمثل فن الزخرفة في المغرب الأوسط خلال القرن الثالث عشر الميلادي . فهو المعلم الزياني الوحيد الذي احتفظ بجانب كبير من زخارفه الأصلية والتي لم تدخل عليها ترميمات وتعديلات، وبالتالي فإن زخارفه تعطينا فكرة عن الاتجاه العام لفن الزخرفة المعمارية بمنطقة الغرب الإسلامي ككل في تلك الحقبة التاريخية، وتتركز هذه الزخرفة بشكل أساسي في بيت الصلاة، حيث كُسيت الجدران والعقود بزخارف جصية منقوشة بدقة عالية.

[1] بوابة التراث الثقافي الجزائري مسجد سيدي أبي الحسن تلمسان خريطة التراث الثقافي الجزائري. https://2u.pw/7UFWXg/. تاريخ الزيارة:2026/04/28، الساعة: 21:30.

– **زخرفة المحراب :** يعتبر محراب هذا المسجد أجمل تحفة فنية تعود إلى العهد الزياني؛ إذ استلهم تصميمه العام من محراب الجامع الكبير بتلمسان[1]. وتتوزع زخرفته وفق الآتي:

- **الواجهة الخارجية:** تبدأ زخرفة واجهة المحراب على ارتفاع 1.60م على مستوى الأرضية بإفريز كتابي مكون من مقطعين كل واحد على جانب عقد المحراب ويمتدان يمينا ويسارا إلى عقدي البلاطة الوسطى، ويشكل هذا الافريز الكتابي قاعدة يقوم عليها إطار كتابي أول يحيط بعقد المحراب من ثلاث جهات.

يعلو هذا العقد ثلاث شمسيات جصية مخرمة ذات تصاميم هندسية تعتمد على الأطباق النجمية (16 رأساً). ويوجد إطار كتابي ثانٍ أقل عرضا من السابق يلتف حول عقد المحراب والشمسيات معا، ويلتف حول هذا الأخير إطار كتابي ثالث مماثل للسابق، وتنتهي واجهة المحراب بإفريز هندسي عريض.

- **عقد المحراب :**

لم يكن تصميم العقد في مسجد سيدي أبي الحسن قائما على العشوائية أو الاجتهاد البسيط، بل يرتكز على نظام دقيق من النسب الرياضية التي تعكس مدى تطور الفكر المعماري والزخرفي في العمارة الزيانية، فقد اعتمد البنّاء على وحدة قياس أساسية مستمدة من المسافة الفاصلة بين مركزي العقدين الحذوي والمفصص، باعتبارها معيارا هندسيا لضبط التناسق العام. ومن خلال هذه الوحدة يعادل قطر العقد الصغير سبعة أضعاف هذه المسافة، في حين يصل قطر العقد الكبير إلى اثني عشر ضعفا[2]، وهو ما يمنح البناء انسجاما بصريا وتوازنا معماريا واضحا.

أما من حيث التكوين المادي فإن العقد يرتكز على عمودين من الرخام المستخرج من محاجر عين تقبالت وهي من المصادر المعروفة بجودة رخامها وصلابته، ويبلغ ارتفاع كل عمود حوالي 1.15 م، بينما يصل قطره إلى 15 سم، مما يدل على عناية واضحة في اختيار المواد بما يضمن المتانة والجمال في آن واحد، وقد ساهم استعمال الرخام في إضفاء قيمة جمالية إضافية على العنصر المعماري، إلى جانب وظيفته الإنشائية الأساسية.

[1] Marçais, Georges, Art musulman d'Algérie : album de pierre, plâtre et bois sculptés, Adolphe Jourdan, Alger, 1916,p17.
[2] Bourouiba Rachid, op.cit, p180.

ويتجلى الإبداع الفني بصورة أوضح في تشريح الصنجات ، حيث يتكون العقد من صنجات ذات هيئة هلالية محصورة بين عقدين؛ أولهما صغير أملس مزين بدوائر صغيرة، ثم شريط أملس ضيق، يليه شريط كتابي ضيق بالخط النسخي[1] . وثانيهما عقد مفصص يتكون من ثلاثة أشرطة جصية متتابعة. وقد زُين الشريط العلوي بضفيرة دقيقة من الزهيرات الجاسمية، وهي من العناصر النباتية الشائعة في الزخرفة الإسلامية، بينما حملت الصنجات نفسها تناوبًا زخرفيًا دقيقًا بين الكتابي والهندسي؛ إذ تحمل إحدى الصنجات لفظ الجلالة "الله" بالخط الكوفي مع امتداد الصواعد بشكل عمودي، في حين تحمل الأخرى مضلعًا هندسيًا يعرف بخاتم سليمان، موضوعًا فوق أرضية من المراوح المعرقة، وهو ما يعكس التوازن بين البعد الروحي والجمالي في آن واحد.

ولا تكتمل القراءة الفنية لهذا العنصر دون التوقف عند الجانب اللوني أو الكروماتوغرافي، حيث أثبت الفحص الأثري وجود نظام تلوين وظيفي مدروس يهدف إلى تحقيق التباين البصري وإبراز العناصر الزخرفية بشكل أوضح. فقد لُوّنت أرضيات الصنجات التي تحمل الزخارف الكوفية باللون الأزرق، بينما خُصص اللون الأحمر للأرضيات ذات الزخارف الهندسية، مما ساهم في خلق توازن بصري يبرز جمال التكوين ويمنح العقد حيوية فنية مميزة، تؤكد مدى العناية التي أوليت للجانب الجمالي في العمارة الزيانية.

- **الكوشات (زوايا العقد):**

تتجلى ميكانيكا الزخرفة في الكوشات من خلال نظام فني دقيق يقوم على تدرج نحتى مدروس، يعكس مهارة الصانع الزياني في تنظيم العناصر الزخرفية وفق مستويات متكاملة. فقد نُفذت الزخرفة وفق ما يعرف بنظام الطبقات النحتية ، حيث اعتمدت ثلاثة مستويات رئيسية في البناء الزخرفي. يتمثل المستوى الأول، أو القاعدة، في شبكة من الأغصان النباتية الرفيعة التي تتشابك لتشكل حلقات منتظمة، وتتفرع منها زهيرات معرقة تحاكي عروق الأوراق الطبيعية، وهو ما يمنح الزخرفة حيوية بصرية وإحساسًا بالحركة والاستمرار.

وفي مركز الكوشة يبرز العنصر الأكثر أهمية من الناحية البصرية، والمتمثل في المحارة اللولبية التي نُحتت بتقنية البروز العالي ، لتشكل نقطة الارتكاز البصري ومحور التكوين الزخرفي بأكمله. وقد أُحيطت هذه المحارة بعنصر هندسي بارز هو "خاتم سليمان" ثماني الرؤوس، الذي يضفي على المشهد بعدًا رمزيًا وهندسيًا، ويعكس التوازن بين الزخرفة النباتية والزخرفة الهندسية في العمارة الإسلامية.

[1] H.Terrasse, La grande mosquée de taza, Les E'dication d'art et d'histoire, Paris,1943, p7.

أما من حيث المورفولوجيا النباتية، فتلتف حول هذه المحارة مراوح نباتية ثنائية الفصوص، تتميز بكونها غليظة ومسطحة السطح، وهي خصيصة فنية واضحة تعكس مرحلة انتقالية بين الفن الموحدي والفن الزياني. وقد نُقشت فوق هذه المراوح وريدات دقيقة تضيف إلى التكوين نعومة وتفصيلاً زخرفيًا راقيًا، مما يدل على تطور الحس الجمالي لدى الفنان، وقدرته على المزج بين البساطة البنائية والدقة الزخرفية في آن واحد.

- **حنية المحراب :**

تُعدّ حنية المحراب في مسجد سيدي أبي الحسن نموذجًا متميزًا يجمع بين الدقة الهندسية والثراء الزخرفي، حيث تعكس مستوى رفيعًا من الإبداع الفني في العمارة الزيانية. ويتكون الهيكل الإنشائي للحنية من خمسة أضلاع أو ينلات، يبدأ قسمها السفلي بارتفاع 1.60م فوق مستوى الأرضية، وهو جزء أملس خالٍ من الزخرفة، مما يمنح الحنية قاعدة بصرية هادئة تبرز ما يعلوها من عناصر زخرفية أكثر كثافة.

وفوق هذا القسم السفلي ترتفع حافة مقعرة تلتف حول الأضلاع الخمسة، وقد زُينت بشريط كتابي منفذ بالخط النسخي، يضم البسملة وآيات قرآنية حُفرت بدقة وعناية[1] ، وهو ما يضفي على المحراب بعدًا روحانيًا إلى جانب قيمته الجمالية. ويُلاحظ أن هذا الشريط الكتابي لا يؤدي وظيفة زخرفية فقط، بل يحمل أيضًا وظيفة دينية ورمزية ترتبط بقدسية موضع المحراب داخل المسجد.

وترتكز فوق هذه الحافة مجموعة من العقود الزخرفية الصماء ، التي تقوم على أعمدة رقيقة من الجص ذات تيجان صغيرة، زُينت بمراوح ملساء وكيزان صنوبر، وهي عناصر زخرفية شائعة في الفن الإسلامي المغربي. كما تزدان كوشات هذه الحنايا بعبارة "العز لله" المكتوبة بالخط الكوفي، والتي تؤطرها مراوح نباتية ملساء ثنائية الفصوص موزعة بشكل متناظر ومتقابل، وهو أسلوب يبرز التوازن والانسجام في التكوين، ويختلف عن المحاريب المرينية التي تميل عادة إلى الكثافة والازدحام الزخرفي في هذا الموضع.

[1] Bourouiba Rachid, op.cit, p179.

وتتوج الحنية قبة مقرنصة تعتمد قاعدة مثمنة، حيث يتم الانتقال من الشكل المثمن إلى الدائرة التي تحتضن قبيبة مفصصة ذات ستة عشر فصًا، عبر ثلاثة مستويات من المقرنصات المكونة من مكعبات منحوتة وقطع تعرف باسم "اللوزات"[1] . ويسمح هذا النظام الهندسي بتشكيل فضاء دائري منسجم يجمع بين الصلابة المعمارية والانسيابية الزخرفية، مما يجعل المحراب واحدًا من أبرز عناصر التميز الفني داخل المسجد.

أما زخرفة العقود، فتتميز بتوزيع زخرفي وظيفي يختلف حسب الموقع المعماري لكل عقد داخل المسجد، وهو ما يدل على وعي فني دقيق في توظيف الزخرفة بحسب الوظيفة والمكان. ففي عقود الجدران الجانبية الشرقية والغربية، تكسو الخلفية شبكة من المعينات الهندسية البسيطة تبدأ من ارتفاع 1.90م، وتحتضن هذه المعينات في مراكزها أشكالًا نباتية وسهمية، مما يخلق إيقاعًا بصريًا منتظمًا ومنسجمًا.

وتنفرد كوشات هذه العقود بوجود كلمة "اليُمن" المكتوبة بالخط الكوفي، والتي تظهر بشكل متناظر ومتقابل وسط مراوح نباتية رقيقة، في انسجام يضفي هدوءًا بصريًا واضحًا. كما أثبتت الدراسات الأثرية أن أرضيات هذه المعينات كانت ملونة باللون الأحمر، بهدف إبراز العناصر النباتية والخطية وتعزيز التباين الزخرفي داخل الفضاء المعماري.

أما عقد الجدار الغربي الأوسط، فيتميز بتكوين مركزي أكثر وضوحًا، حيث تحتل عبارة "الحمد لله" محور الكوشة، مكتوبة بخط كوفي هندسي مائل داخل مساحة مستطيلة. وتؤطر هذه العبارة أغصان نباتية رفيعة تشكل حلقات متداخلة تنبثق منها مراوح ملساء ثنائية الفصوص، وهو توزيع متناظر يمنح العقد توازنًا بصريًا يحاكي أسلوب زخرفة البوابات الموحدية الكبرى.[2]

وفي عقود جدار القبلة الجنوبي، تظهر خصوصية زخرفية أوضح من خلال وجود جامات مفصصة كبيرة تتوسط كوشات العقود، نُقش داخلها عبارة "العز لله"، وتحيط بها شبكة كثيفة من التوريق النباتي المكون من أغصان رفيعة تتفرع منها كيزان صنوبر وزهيرات مسننة. وتتوزع هذه العناصر

[1] باكار أندري، المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة، مج1، تر: جرجس، سامي، أتوليه 74، 1981، ص 298.

[2] H.Terrasse, op.cit, p174 .

النباتية بشكل متناظر تمامًا على جانبي الجامة المركزية، مما يعزز من قدسية جدار القبلة ويمنحه مكانة بصرية متميزة داخل المسجد.

أما عقود البلاطة الوسطى، فتشهد تحولًا واضحًا من الزخرفة الهندسية إلى الزخرفة النباتية الكثيفة، حيث تختفي شبكة المعينات الهندسية لصالح التوريق النباتي الغني المعروف بالأرابيسك. وتبرز في هذه العقود محارات بيضوية وكيزان صنوبر نُحتت بأسلوب الحفر العميق، بحيث تبدو مجسمة وكأنها منفصلة عن الجدار، وهو ما يعكس درجة عالية من الإتقان الفني.

ويكشف هذا الأسلوب عن نضج المدرسة الزيانية في فن الزخرفة، وعن تأثرها بالنماذج الفنية المعاصرة لها، مثل جامع تازة[1] ، حيث تظهر العناصر النباتية أكثر رقة ورشاقة، بما يعكس تطور الحس الجمالي والمهارة التقنية لدى الفنان الزياني.

المطلب الثالث: التحليل الفني

يُعتبر مسجد سيدي أبي الحسن المختبر الفني الأبرز لدراسة الفن الزياني في بداياته، حيث أنه المعلم الوحيد الذي احتفظ بمعظم عناصره الزخرفية الأصلية دون تبديل، مما يعطي صورة صادقة عن التطور الفني في المغرب الأوسط خلال القرن 13م.

أولا: خصائص الزخرفة

- **الأصالة والشمولية** :تكسو الزخارف الجصية جدران بيت الصلاة وعقوده بشكل يكاد يكون كلياً، وتبدأ من ارتفاع 1.90م فوق مستوى الأرضية.
- **التوازن الهندسي والجمالي** :تتميز الزخارف بالتوازن والهدوء والبعد عن الاكتظاظ، خاصة في العقود التي تتبع أسلوب الموحدين في توزيع العناصر النباتية بانتظام وتناظر.
- **توظيف الخط كعنصر مهيكل** :استُعمل الخط الكوفي والنسخي ليس كغرض ديني فقط، بل كإطار ينظم ويؤطر جميع التشكيلات النباتية والهندسية، مما يمنحها وحدة فنية متناسقة.
- **الاستمرارية والابتكار** :يمثل المسجد استمراراً لتقاليد المصليات الأميرية (بدون صحن) مع ابتكارات زيانية في تفاصيل تيجان الجص وزخرفة الكوشات.

[1] Henri.Terrasse, La grande mosquée de taza, Les E'dication d'art et d'histoire, Paris,1943, pl. XLVII.

ثانيا: المواد المستعملة

- **الجبس** :هو المادة الأساسية التي نُحتت عليها أغلب زخارف الجدران، العقود، والتيجان.
- **الرخام** :استُخدم في الأعمدة الأربعة لبيت الصلاة وعمودي المحراب (مستخرج من محاجر عين تقبالت بتلمسان)، بالإضافة إلى اللوحة التأسيسية للمسجد.
- **الزليج** :استُخدم لتزيين الجوسق في المئذنة وباطن عقودها، وغطى الأجزاء السفلى من الجدران والأرضيات.
- **خشب الأرز** :استُعمل في تشكيل سقف "البرشلة" الهرمي ذي المنحدرين الذي يغطي البلاطات الثلاث.
- **الآجر** :المادة الأساسية لبناء بدن المئذنة المربعة.

ثالثا: التقنيات المنجزة

- **النحت والحفر على الجبس:**

نُفذت الزخارف بمستويين؛ حفر مسطح قليل البروز للأشرطة الكتابية، وحفر عميق متعدد المستويات (مستويين أو ثلاثة) للتشكيلات الهندسية والنباتية لإعطاء بعد تجسيمي.

- **التخريم :**

استُخدمت هذه التقنية في عقد المحراب والإفريز الكتابي الكوفي؛ حيث يتم تفريغ الأرضية تماماً لتظهر العناصر الزخرفية (مثل الأغصان الرفيعة والمراوح) بارزة وكأنها معلقة، مما جعل المحراب النقطة المحورية للمسجد.

- **التوريق بالزليج:**

تظهر مهارة عالية في تقطيع الزليج لتشكيل تيجان نباتية دقيقة على المئذنة، وهو ما يتطلب دقة أكبر من الأشكال الهندسية العادية.

- **التلوين :**

استُعملت الألوان لتلوين أرضيات الزخارف؛ حيث خصص الأحمر للأرضيات العميقة، والأزرق الفاتح والأخضر للأرضيات الأقل عمقاً، بينما طُليت بعض العناصر البارزة بالذهب.

- **تركيب السقوف الخشبية :**

اعتمدت تقنية تجميع القطع الخشبية المنقوشة بأسلوب يشبه تجميع الأثاث دون استخدام مسامير في بعض الأجزاء.

المبحث الثاني: مسجد سيدي أبي مدين بالعباد (نموذج مريني)

المطلب الأول: تأسيسه في عهد السلطان أبي الحسن المريني

أولا: سياق البناء

يُعد مسجد سيدي أبي مدين أحد أبرز المعالم المعمارية التي شيدها المرينيون بضواحي تلمسان خلال فترة سيطرتهم على المدينة. تم تأسيس هذا المسجد من طرف السلطان أبي الحسن علي بن عثمان المريني[1]، وذلك بعد نجاحه في اقتحام تلمسان والقضاء على ملك بني زيان (لفترة مؤقتة) سنة 737هـ/ 1337م. وتؤكد الكتابات التأسيسية المنقوشة بالزليج فوق بوابة المسجد أن الأشغال اكتملت في عام تسعة وثلاثين وسبعمائة هـ (739هـ/ 1338م). لم يأتِ بناء المسجد كمعلم منفرد، بل كان جزءاً من مجمع ديني وعلمي متكامل أمر السلطان بتشييده، يضم مسجداً، ومدرسة (بُنيت لاحقاً سنة 747هـ)، وقصراً صغيراً، وضريحاً، ليصبح هذا المجمع من أجمل أمثلة الفن الإسلامي في المغرب الأوسط.

ثانيا: أهمية الموقع

اختار السلطان أبو الحسن المريني منطقة "العباد" الواقعة في المرتفعات الجنوبية الشرقية لمدينة تلمسان لتكون مقراً لهذا المجمع، وهي منطقة كانت تُعرف بأنها مقصد للعلماء والزهاد ومنبتاً للأولياء . وتكتسب هذه المنطقة قدسيتها التاريخية والروحية لكونها تضم ضريح العالم والولي الصالح سيدي أبي مدين الغوثي (المتوفى سنة 594هـ/ 1197م)، الذي يُعد من أقطاب التصوف في المغرب الإسلامي.

بفضل هذه التهيئة العمرانية المرينية الشاملة، تحول موقع "العباد" من مجرد مزار ريفي بسيط إلى "قرية مقدسة " وحاضرة دينية وعلمية يقصدها الناس من مختلف أنحاء المغرب الإسلامي للتبرك وطلب العلم .كما أن الموقع الجغرافي للمسجد على منحدر وعر فرض على المهندس المريني حلولاً معمارية عبقرية، مثل بناء جدار دعم ضخم وبوابة شاهقة، مما جعل من المجمع تحفة فنية تطل على مدينة تلمسان وتجسد القوة الروحية والسياسية للدولة المرينية في المنطقة.

[1] Bourouiba Rachid, Les inscriptions commémoratives des mosquées d'Algérie, Office des Publications Universitaires (OPU), Alger, 1984, p128.

المطلب الثاني: الدراسة الزخرفية (لمسجد سيدي أبي مدين)

تُعدّ الدراسة الزخرفية لمسجد مسجد سيدي أبي مدين بالعباد نموذجًا أثريًا متكاملًا يجسد ذروة النضج الفني للعمارة المرينية في تلمسان، إذ استطاع المعمار المريني أن يحافظ على الهوية البصرية المحلية للمنطقة، مع إدخال تعقيدات تقنية ومواد مبتكرة جعلت من هذا المعلم تحفة فنية فريدة في الغرب الإسلامي. وقد انعكس ذلك بوضوح في البوابة الخارجية للمسجد، التي تمثل أحد أبرز العناصر المعمارية والزخرفية فيه، حيث جمعت بين الدقة الهندسية والغنى الزخرفي في آن واحد.[1]

تتجلى عبقرية التصميم المعماري للبوابة في كونها أُقيمت على أرضية غير مستوية وشديدة الانحدار نحو الجهة الشمالية، وهو ما فرض على المهندس المريني إيجاد حلول إنشائية دقيقة، تمثلت في بناء جدار دعم مزدوج وضخم لاحتواء ثقل البناء وضمان استقراره. ورغم صعوبة التضاريس، نجح المعمار في تقديم تصميم متناسق ومتوازن، إذ تتوسط البوابة الجدار الشمالي في محور المحراب تمامًا، مما يعكس دقة التوجيه الهندسي والتنظيم الفضائي. ويؤدي إلى هذه البوابة سلم كبير يصل إلى بهو مربع مغطى بقبة مقرنصة ضخمة، تُعد من أكبر القباب المقرنصة في هذا العصر، وهو ما يمنح المدخل هيبة معمارية واضحة ويؤكد أهميته الرمزية والوظيفية. [2]

أما من حيث المواد والتركيب، فقد اعتمدت البوابة بشكل أساسي على الزليج المورق ككسوة كاملة للواجهة، وهي تقنية دقيقة تتطلب مهارة عالية في تقطيع الخزف بخطوط منحنية وانسيابية لتشكيل عناصر نباتية متشابكة، وتُعد أكثر تعقيدًا من الزخارف الهندسية التقليدية. وقد ساهم هذا الأسلوب في منح الواجهة حيوية بصرية وثراء زخرفيًا مميزًا. وإلى جانب الزليج، لعب الآجر دورًا محوريًا، ليس فقط بوصفه مادة بناء، بل كعنصر تنظيمي يؤطر التكوينات الزخرفية، حيث شكل أشرطة بارزة تحيط بالزخارف الخزفية وتبرزها، كما منح الواجهة لونها المصفر الدافئ الذي يتناغم بانسجام مع ألوان الزليج الباردة[3].

---

[1] فوزية سعاد بوجلابة، السمات المعمارية والملامح الفنية للعمارة المرينية بتلمسان – دراسة أثرية، جامعة 8 ماي 1945 قالمة، 2022، ص 60-75

[2] سميحة بوشعيب، المدخل التذكاري الرئيسي بجامع سيدي أبي مدين بتلمسان: دراسة معمارية وفنية، رسالة ماستر، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، 2020، ص 50.

[3] محمد الأمين بوحسونة، الزخارف الهندسية في المساجد المرينية بتلمسان: مسجد سيدي أبي مدين وسيدي الحلوي أنموذجًا، جامعة تلمسان، 2017، ص 30.

ويبرز الإبداع الفني بشكل أوضح في عقد البوابة، حيث يحيط بفتحة المدخل عقد حدوي منكسر محصور بين عقدين آخرين تفصل بينهما 3 متر بينما يبلغ ارتفاع العقد عن مستوى أرضية الفناء بـ 7متر، أحدهما زخرفي مفصص، مما يضفي على المدخل عمقًا بصريًا وتدرجًا زخرفيًا متقنًا. وتزدان فتحة العقد بتصميم يعتمد على المعينات الخزفية التي تحتضن مراوح نباتية ثنائية الفصوص، في تكوين متوازن يجمع بين الهندسي والنباتي. ويتميز هذا الزليج بنظام لوني فريد، إذ استُخدم اللون الأبيض كلون أصيل داخل العناصر الزخرفية نفسها، وليس كأرضية فقط، وتناوب مع الأخضر والأسود والبني ليشكل وحدات نباتية متناسقة ذات أثر بصري واضح.

أما كوشتا العقد، فتُظهران مستوى رفيعًا من الإتقان في تنفيذ الزخرفة النباتية، حيث تزدانان بشبكة معقدة من الأغصان النباتية الرفيعة ذات اللون الأسود، تلتوي لتشكل حلقات دائرية متماثلة ومنتظمة بشكل يكاد يكون لا نهائيًا، وهو ما يعكس روح الأرابيسك الإسلامي القائم على الامتداد والاستمرارية. وتنبثق من هذه الحلقات مراوح وزهيرات متعددة الألوان، بعضها يتميز بعقب أسود وفصين أخضر وبني، وأخرى تحمل بروزات دقيقة تفصل بين الألوان داخل الفص الواحد، مما يدل على دقة الصانع المريني ومهارته في تجميع قطع الزليج الصغيرة لتشكيل وحدة فنية متكاملة ومنسجمة.

وتتواصل هذه البنية الزخرفية من خلال الأشرطة الكتابية والهندسية التي تؤطر الواجهة وتمنحها طابعًا مهيبًا ومنظمًا. ففي أعلى العقد يظهر إفريز كتابي منفذ بالخط النسخي باللون الأسود على أرضية بيضاء، ومحاط بشريطين ضيقين من الزليج الأخضر، ويتضمن هذا النص تاريخ بناء المسجد سنة 739هـ، إضافة إلى اسم السلطان المؤسس أبو الحسن علي، مما يمنح الواجهة بعدًا توثيقيًا إلى جانب قيمتها الجمالية. ويعلو هذا الإفريز شريط زخرفي واسع مزين بالأطباق النجمية ذات الستة عشر رأسًا، المنفذة بتقنية الزليج المورق، حيث طُعمت المساحات المحصورة بين أضلاع النجوم بقطع خزفية سوداء وخضراء، وهو ما يبرز التناسق الهندسي والدقة التنفيذية العالية.

وتُختتم الواجهة بعنصر معماري وظيفي وجمالي في آن واحد، يتمثل في ظلة خشبية من خشب الأرز، ترتكز على صف من الكوابل البسيطة المنحوتة على هيئة أنصاف عقود، ويغطيها من الخارج القرميد الأخضر الذي يؤدي وظيفة الحماية للزخارف الجصية والخزفية من العوامل الطبيعية، إلى جانب مساهمته في تعزيز التوازن البصري العام للواجهة.

ومن خلال هذا التكوين المعماري والزخرفي المتكامل، يتضح أن بني مرين في تلمسان لم يكتفوا بتبني التقاليد الفنية المحلية، التي قد تكون متأثرة بالمدرسة التاشفينية الزيانية، بل عملوا على تطويرها وإغنائها، لتصبح بوابة مسجد سيدي أبي مدين النموذج الأكمل للبوابات المكسوة بالزليج في المغرب الإسلامي، وشاهدًا بارزًا على ازدهار الفن المريني في العمارة الدينية.

العناصر الزخرفية الأساسية:

تتسم العناصر الزخرفية في هذا المسجد بخصائص فنية تميز "مدرسة تلمسان" في العصر المريني:

- **العناصر النباتية** :تقتصر أساساً على المراوح الملساء ثنائية الفصوص، والمراوح "المعرقة "التي تُستخدم كأرضية للعناصر الزخرفية الرئيسية .كما تبرز الزهيرات والوريدات المنقوشة بدقة عالية على تيجان المحراب والجص.
- **العناصر الهندسية** :تظهر بقوة في مئذنة المسجد من خلال شبكات المعينات من نمط "كتف ودرج[1]"، والأطباق النجمية (ذات 24 رأساً) المكسوة بالزليج الأخضر والأسود.
- **التأثيرات المحلية** :تُظهر التحليلات الفنية أن الكثير من التصاميم الزخرفية في هذا المسجد (خاصة في المحراب وبعض العقود) مستمدة من مسجد سيدي أبي الحسن الزياني، مما يؤكد تأثر المرينيين بالتقاليد الفنية المحلية في تلمسان.

خصوصية الزليج:

تُعدّ خصوصية الزليج في العمارة التلمسانية من أبرز مظاهر الإبداع الفني في المغرب الإسلامي، حيث يمثل الاستخدام المكثف لهذه المادة في تزيين البوابة والمئذنة والجوسق أقدم وأجمل مثال على توظيفه ككسوة كاملة للواجهات. ويعكس ذلك بوضوح مهارة الورشات المحلية بمدينة تلمسان في ذلك العصر وقدرتها على تطوير تقنيات زخرفية متقدمة.[2]

وتكشف الدراسات الأثرية أن تلمسان لم تكن مجرد مركز استهلاك لهذا الفن، بل مثّلت مركزاً تاريخياً مهماً لابتكار الزليج وتطوره. فخلافاً للاعتقاد الشائع الذي يربط نشأته بغرناطة، تشير المعطيات التاريخية إلى وجود تقاليد محلية راسخة في المغرب الإسلامي تعود إلى العهد الحمادي في قلعة بني

[1] Maslow, B., Les Mosquées de Fès et du nord du Maroc, Les éditons d'art et d'histoire, Paris, 1937, pp. Pl 35-37.
[2] لطيفة بورابة، "نماذج من الزخرفة الهندسية في عمارة جامعي أبي مدين والحلوي بتلمسان"، مجلة دراسات تراثية، العدد 8، 2011، ص 229-249.

حماد خلال القرن الحادي عشر الميلادي، قبل أن تتطور بشكل ملحوظ في العصر الموحدي. ومع حلول العصرين الزياني والمريني، أصبحت تلمسان تحتضن ورشات متخصصة بلغت مستوى عالياً من الإتقان في صناعة ما يُعرف بـ"الزليج المورق"، وهو ما يفسر اعتماد السلاطين الزيانيين والمرينيين على هذه الكفاءات المحلية لتكسية واجهات مبانيهم الملكية والدينية.[1]

وفي هذا السياق، تُعدّ ظاهرة "الكسوة الكاملة" للواجهات إحدى أبرز الإبداعات المعمارية التي تميزت بها تلمسان.[2] فقد شكلت البوابات المكسوة بالكامل بالزليج، مثل بوابة سيدي أبي مدين والمدرسة التاشفينية، نماذج مبكرة وناضجة لهذا الأسلوب في الغرب الإسلامي. وتبرز خصوصية هذه الظاهرة في عدة مستويات؛ أولها التمايز عن مدرسة فاس في المغرب الأقصى، حيث كان المرينيون يفضلون تزيين البوابات بالجص أو الحجر، بينما تبنت تلمسان تقليداً محلياً يقوم على تغطية الواجهات بالكامل بالخزف. كما تُعد بوابة سيدي أبي مدين من أرقى الأمثلة على ذلك، إذ تمتاز ليس فقط بضخامتها، بل أيضاً بتغليفها الكامل بالزليج الذي يشمل أدق التفاصيل المعمارية. أما المدرسة التاشفينية فقد شكلت النموذج الأول لهذا التوجه، وأثرت لاحقاً في المعالم التي أنجزها المرينيون خلال فترة سيطرتهم على المدينة.

ومن جهة أخرى، يعكس الزليج في المآذن والجواسق مستوى عالياً من المهارة التقنية يتجاوز الأشكال الهندسية التقليدية[3]. فقد اعتمدت الورشات المحلية على تقنية "التوريق" التي تقوم على تقطيع الخزف بخطوط منحنية وانسيابية لتشكيل عناصر نباتية دقيقة مثل المراوح والزخارف الزهرية، وهو ما يتطلب دقة حرفية عالية تفوق بكثير تقنيات التقطيع الهندسي البسيط. كما تميزت هذه الصناعة بتنوع لوني لافت، حيث استخدم "المعلم" التلمساني ألواناً معدنية تقليدية كالأبيض والأسود والأخضر والبني والأزرق، في انسجام بصري دقيق، وكان اللون الأبيض عنصراً بنائياً أساسياً في تشكيل الوحدات الزخرفية وليس مجرد خلفية.

[1] رابح بونار، تاريخ المغرب العربي الإسلامي، دار الهدى، الجزائر، ص 214

[2] عبد القادر زبادية، الحضارة الإسلامية في المغرب الأوسط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 287.

[3] محمد الأمين بوحسونة، مرجع سبق ذكره، ص 60.

ولا يقتصر دور الزليج في هذه المعالم على الوظيفة الجمالية فحسب، بل يتجاوزها إلى وظيفة إنشائية ورمزية. ففي مئذنة سيدي أبي مدين، استُعمل الزليج لتعزيز الهوية المعمارية للجوسق والبرج الرئيسي، من خلال أفاريز كتابية وهندسية تحدد الإطارات البصرية للمعينات الهندسية، مما يمنح البناء طابعاً فخماً يجمع بين دفء لون الآجر الأصفر وبرودة ألوان الخزف.[1]

وخلاصة القول، يمثل الزليج في هذه المعالم شهادة مادية على وجود مدرسة فنية محلية متطورة في تلمسان، استطاعت أن تحول الخزف من مادة لتبليط الأرضيات إلى عنصر معماري راقٍ يغطي واجهات المباني الكبرى. وقد شكل هذا الأسلوب نموذجاً فنياً مميزاً انتقل لاحقاً من تلمسان إلى باقي حواضر المغرب الإسلامي والأندلس، مؤكداً ريادة هذه المدينة في تطوير فن الزخرفة المعمارية.[2]

المطلب الثالث: التحليل الفني (لمسجد سيدي أبي مدين)

يُعتبر مجمع سيدي أبي مدين بالعباد المختبر الفني الذي تتجلى فيه خصائص "المدرسة المرينية" في أوج نضجها، مع امتزاجها بالتقاليد الفنية المحلية لمدينة تلمسان، مما أنتج تحفة معمارية فريدة.

أولا: خصائص الزخرفة المرينية في تلمسان

1. **النضج والتعقيد** :تميزت الزخرفة في هذا المسجد بالانتقال من البساطة الموحدية إلى التعقيد والترف المريني، حيث كُسيت الجدران والعقود والقباب بزخارف جصية وخزفية كثيفة.[3]

2. **فرادة البوابات** :تميز الفن المريني في تلمسان بظهور البوابات الضخمة المكسوة كلياً بالزليج المورق، وهو أسلوب لم يكن معهوداً في بوابات المغرب الأقصى، مما يدل على تبني المرينيين لتقاليد تلمسان المحلية وتطويرها.

3. **التأثر بالنموذج الزياني** :أظهر التحليل الفني أن الكثير من العناصر الزخرفية (مثل تصميم المحراب والأفاريز الكتابية) مستمدة من مسجد سيدي أبي الحسن الزياني، مما يؤكد وجود استمرارية فنية في تلمسان رغم تغير السلطة السياسية.

[1] فوزية سعاد بوجلابة، مرجع سبق ذكره، ص 135.
[2] عبد العزيز سالم، الفنون الإسلامية في المغرب والأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، ص 181.
[3] عبد العزيز سالم، نفس المرجع، ص 165.

ثانيا: الأساليب التقنية

1. **تقنية "التخريم" في الجبس** :استُخدمت هذه التقنية بكثافة في عقد المحراب والإفريز الكتابي الكوفي؛ حيث يتم تفريغ الأرضية تماماً لتبرز العناصر الزخرفية (المراوح والأغصان) في مستويات متعددة، مما يعطي بُعداً تجسيمياً وظلالاً طبيعية تزيد من جمال العنصر.

2. **تقنية "التوريق" بالزليج** :استُخدمت في البوابة الخارجية تقنية معقدة لتقطيع الزليج بأشكال نباتية منحنية وانسيابية، وهي تقنية تتطلب مهارة تفوق تقطيع الأشكال الهندسية العادية.

3. **تقنية المقرنصات** :برع المهندس المريني في استخدام المقرنصات الجصية لتشكيل القباب (خاصة قبة البهو وقبة المحراب)، حيث يتم الانتقال من الشكل المربع أو المثمن إلى الدائرة عبر مستويات متتالية من المكعبات المنحوتة بدقة.[1]

4. **نظام التلوين** :اعتمد الفنان المريني على تلوين أرضيات الزخارف الجصية؛ فاستُخدم الأحمر للأرضيات العميقة، والأزرق أو الأخضر للأرضيات الأقل عمقاً، مع طلاء بعض العناصر البارزة بالذهب لإضفاء مسحة من الفخامة.

ثالثا: البعد الجمالي

1. **التناسق والانسجام** :رغم كثافة الزخارف وتعدد ألوان الزليج (أبيض، أسود، أخضر، بني)، إلا أن الواجهات تظهر بتناسق وتوازن جمالي يمنع الشعور بالاكتظاظ، خاصة في البوابة الخارجية التي وُصفت بأنها "أجمل مثال للبوابات المرينية".[2]

2. **الرمزية الروحية** :يهدف "الأرابيسك" النباتي المتكرر والتشابك الهندسي اللامتناهي إلى دفع المصلي للتأمل في سر الكون وعظمة الخالق، بعيداً عن تجسيد الواقع المادي.

3. **الخط كإطار جمالي** :يلعب الخط العربي (الكوفي والنسخي) دوراً مهيكلاً للزخرفة؛ فهو لا يقدم نصاً دينياً فحسب، بل يؤطر المساحات النباتية ويخلق توازناً بين "الكلمة" و"الشكل"، مما يضفي صبغة روحية على الإبداع الفني. [3]

[1] عبد القادر زبادية، الحضارة الإسلامية في المغرب الأوسط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 294.
[2] عبد العزيز سالم، مرجع سبق ذكره، ص 183.
[3] ثروت عكاشة، موسوعة تاريخ الفن: الفن الإسلامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج5، ص-ص 248-250.

خلاصة الفصل:

من خلال الدراسة الوصفية والتحليلية للمسجدين، يتبين أن كلا من مسجد سيدي أبي الحسن ومسجد سيدي أبي مدين يمثلان نموذجين بارزين للعمارة الدينية في تلمسان خلال العهدين الزياني والمريني. فقد أظهر مسجد سيدي أبي الحسن خصائص الفن الزياني القائم على التوازن والهدوء الزخرفي والدقة الهندسية، مع توظيف متناسق للعناصر النباتية والهندسية والخطية.

أما مسجد سيدي أبي مدين، فقد عكس ثراء الفن المريني وكثافته الزخرفية، من خلال استعمال تقنيات متطورة في الجبس والزليج والخشب، إلى جانب الاهتمام الكبير بالتفاصيل الزخرفية. كما كشفت الدراسة عن وحدة فنية تجمع المسجدين ضمن إطار الفن المغربي الأندلسي، رغم وجود اختلافات تعكس الخصوصية الفنية لكل دولة.

الفصل الرابع: مقارنة تحليلية للطابع الزخرفي بين المسجدين

تمهيد

تمثل الدراسة المقارنة مرحلة أساسية في البحث العلمي، إذ تسمح بالكشف عن أوجه التشابه والاختلاف بين النماذج المدروسة، ومن ثم الوصول إلى نتائج أكثر دقة حول الخصائص الفنية المميزة لكل نموذج. وانطلاقًا من ذلك، يأتي هذا الفصل ليعقد مقارنة تحليلية بين مسجد سيدي أبي الحسن ومسجد سيدي أبي مدين، باعتبارهما نموذجين يعكسان الطابع الزخرفي للفن الزياني والفن المريني في تلمسان.

وتهدف هذه المقارنة إلى إبراز الخصائص الفنية والزخرفية التي ميزت كل مسجد من حيث المواد المستعملة، والتقنيات المعتمدة، والمواضيع الزخرفية السائدة، مع الوقوف على مدى تأثرهما بالفن المغربي الأندلسي المشترك، وكذا تحديد الخصوصيات المحلية التي انفرد بها كل نموذج. ومن خلال هذه الدراسة المقارنة، يمكن الوصول إلى فهم أعمق للطابع الزخرفي للعمارة الدينية بتلمسان خلال هذه المرحلة التاريخية.

المبحث الأول: الخصائص الفنية المميزة

المطلب الأول: خصائص الزخرفة الزيانية (مسجد سيدي أبي الحسن)

يُعتبر مسجد سيدي أبي الحسن التلمساني المختبر الفني الأبرز لدراسة الفن الزياني في بداياته، حيث انفرد بخصائص جمالية ميزته عن العمارة المرينية المعاصرة له،[1] وتتجلى هذه الخصائص فيما يلي:

- **البساطة النسبية :**

تتميز الزخرفة الزيانية في هذا المسجد بالاعتدال والتوازن الجمالي والبعد عن الازدحام أو ما يُعرف بالاكتظاظ الزخرفي. فالفنان الزياني اتبع في هذا المعلم تقاليد الفن الموحدي التي تميل إلى الهدوء وتوزيع العناصر النباتية بانتظام وتناظر، مما يسمح للعين بالراحة ولا يغمر المشاهد بكثافة زخرفية مفرطة كما هو الحال في النماذج المرينية المتأخرة.

كما أن الزخارف تبدأ من ارتفاع محدد (1.90م) فوق مستوى الأرضية، مما يترك مساحات بصرية هادئة في الجزء السفلي من البناء.

- **الطابع المحلي:**

يُمثل هذا المسجد الأصالة الفنية للمدرسة الزيانية بتلمسان؛ فهو المعلم الزياني الوحيد الذي احتفظ بجانب كبير من زخارفه الأصلية دون تشويه أو ترميم يغير معالمه.

يعكس المسجد شخصية "المغرب الأوسط" الفنية في القرن الثالث عشر الميلادي، حيث طوّر الزيانيون أسلوباً خاصاً بهم انطلاقاً من الموروث الموحدي. كما يتجلى الطابع المحلي في كونه "مُصلا أميريا" صغيراً يتبع تقاليد المصليات التي لا تضم صحناً، وهو نمط كان شائعاً في تلك الفترة بالمنطقة.

بالإضافة إلى ذلك، استُخدم في بنائه رخام محلي مستخرج من محاجر "عين تقبالت" بالقرب من تلمسان.

[1] عبد الحميد حاجيات، الدولة الزيانية وتراثها الحضاري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 168.

- **التركيز على عناصر محددة** :بدلاً من نشر الزخرفة بشكل متساوٍ، ركز الفنان الزياني جهده الإبداعي على عناصر معمارية محورية:

- **المحراب** :يُعد النقطة المحورية والتحفة الفنية الأغنى في المسجد، حيث ركز الصانع فيه أرقى تقنيات التخريم والحفر متعدد المستويات، مع إطارات كتابية عريضة وشمسيات جصية مخرمة تعلو عقده.[1]

- **شبكات المعينات الهندسية** :ركز المسجد على استخدام شبكة المعينات الهندسية البسيطة كخلفية أساسية تكسو جدران بيت الصلاة وعقوده الجانبية، وهي ميزة زخرفية واضحة في هذا المعلم.

- **الخط العربي كعنصر مهيكل** :استُخدم الخط الكوفي والنسخي بشكل مركز لتأطير التشكيلات النباتية والهندسية وتنظيم التوزيع العام للزخرفة، مما يمنحها وحدة فنية متناسقة.[2]

- **تزيين المئذنة بالزليج** :ركزت الزخرفة الخارجية على المئذنة، حيث استُخدم الزليج في مواضع محددة كالتيجان النباتية وشبكات المعينات، مما دل على مستوى راقٍ ومبكر لصناعة الزليج بمدينة تلمسان.

المطلب الثاني: خصائص الزخرفة المرينية (مسجد سيدي أبي مدين)

تُعد الزخرفة في مسجد سيدي أبي مدين بالعباد نموذجاً حياً للمدرسة المرينية التي بلغت أوج نضجها في تلمسان، حيث تميزت بمجموعة من الخصائص الفنية التي جعلتها فريدة من نوعها في تاريخ العمارة الإسلامية بالمغرب الأوسط:

- **الغنى الزخرفي:** يُعتبر الغنى الزخرفي السمة الأبرز لهذا المسجد، حيث انتقل الفن المريني من البساطة والتقشف التي ميزت العهد الموحدي إلى مرحلة من الترف والكثافة الزخرفية البالغة، ويظهر هذا الغنى في كسوة الجدران والعقود والقباب كلياً بزخارف جصية وخزفية غامرة، مما يضفي مسحة من الفخامة والجمال على الفضاء المعماري .ويتجلى هذا الثراء بوضوح في بوابة المسجد التي وُصفت بأنها

[1] عبد القادر زبادية، مرجع سبق ذكره، ص 293.
[2] ثروت عكاشة، مرجع سبق ذكره، ص 261.

"أجمل مثال للبوابات المرينية" نظراً لغناها بالألوان وتعدد أشكال الزليج المورق الذي يغطي واجهتها.[1]

- **التأثير الأندلسي:** يمثل المسجد استمراراً وتطويراً لما يُعرف بالفن المغربي الأندلسي، وهو الأسلوب الذي ازدهر في المغربين الأوسط والأقصى والأندلس خلال القرن الرابع عشر الميلادي.

تظهر التأثيرات الأندلسية في انسيابية الخطوط النباتية (الأرابيسك) وفي استخدام تقنيات متطورة لتقطيع الزليج بأشكال نباتية منحنية (التوريق)، وهو أسلوب كان شائعاً في غرناطة وفاس وتلمسان في آن واحد. كما أن التوازن الجمالي بين العناصر الهندسية والنباتية يعكس الروح الجمالية الأندلسية التي تسعى لإبراز الجمال الخفي وراء المادة.[2]

- **التنوع والتعقيد** :اتسمت الزخرفة المرينية في هذا المعلم بتنوع كبير في المواضيع والتقنيات المعقدة التي تتجاوز مجرد التزيين السطحي.[3]

- **تعدد المواضيع** :جمع الفنان المريني بين الزخرفة النباتية (المراوح الملساء والمعرقة)، والهندسية (الأطباق النجمية ذات الـ 24 رأساً)، والخط العربي (الكوفي والنسخي) الذي أصبح المحور الذي تهيكل حوله التصاميم.
- **التعقيد التقني** :برز التعقيد في استخدام المقرنصات الجصية لتشكيل القباب (مثل قبة البهو وقبة المحراب) التي تتكون من عدة مستويات من المكعبات المنحوتة بدقة.
- **تقنية التخريم** :استُخدمت تقنية الحفر العميق والتخريم في المحراب لإعطاء أبعاد تجسيمية وظلال طبيعية تزيد من تعقيد المشهد البصري.

- **الابتكار في الواجهات** :يظهر التعقيد في المئذنة التي كُسيت بشبكات معقدة من المعينات الهندسية من نمط "كتف ودرج"، والزليج الملون الذي يغطي أجزاءها العلوية بدقة متناهية.

بهذه الخصائص، استطاع بنو مرين في تلمسان دمج التقاليد الفنية المحلية مع ابتكاراتهم الخاصة، مما جعل من مسجد سيدي أبي مدين "إحدى مدن الفن والثقافة الإسلامية بالمغرب الإسلامي".

[1] عبد العزيز سالم، مرجع سبق ذكره، ص 169.
[2] محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، ج5، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 425.
[3] فوزية سعاد بوجلابة، مرجع سبق ذكره، ص 136.

المبحث الثاني: أوجه التشابه والاختلاف في المواد والتقنيات

المطلب الأول: أوجه التشابه

رغم التنافس السياسي والعسكري بين المرينيين والزيانيين، إلا أن عمارة المسجدين (سيدي أبي الحسن وسيدي أبي مدين) تعكس وحدة فنية ضمن ما يُعرف بـ "الفن المغربي الأندلسي"، حيث استقى الطرفان أصولهما الفنية من الموروث الموحدي المشترك.

أولا: استعمال نفس المواد (الجبس، الزليج، الخشب)

اشترك المسجدان في اعتماد منظومة خامات موحدة كُسيت بها العمائر الدينية لتضفي عليها مسحة جمالية مميزة.[1]

- **الجبس:** شكل المادة الأساسية والعمود الفقري للزخرفة في كلا المسجدين؛ حيث استُخدم لكسوة المساحات الواسعة من الجدران، وباطن العقود، والقباب، وتشكيل المحاريب.

ففي مسجد سيدي أبي الحسن، كُسيت جدران بيت الصلاة وعقوده كلياً بالجص المنقوش، وهو ما نلمسه أيضاً بكثافة في مسجد سيدي أبي مدين الذي يحتفظ بأغلب زخارفه الجصية الأصلية[2].

- **الزليج (الخزف)** : اعتمد الطرفان على الزليج كعنصر زخرفي محوري لتزيين المآذن والجدران؛ فظهر في مئذنة مسجد سيدي أبي الحسن (الزياني) من خلال تيجان نباتية وشبكة معينات مطعمة بالخزف، بينما بلغ ذروة استخدامه في مسجد سيدي أبي مدين (المريني) الذي كُسيت بوابته ومئذنته كلياً بالزليج المورق.[3]
- **الخشب (الأرز)** : اشترك المسجدان في استخدام خشب الأرز لأسقف بيت الصلاة، وتحديداً نمط "البرشلة "ذي المنحدرين، وهو النوع الذي شاع استخدامه منذ عهد الموحدين. كما استُخدم الخشب في كلا المسجدين كركيزة للنقوش النباتية والهندسية المماثلة لتلك الموجودة على الجص.

[1] فوزية سعاد بوجلابة، مرجع سبق ذكره، ص 126.
[2] عبد العزيز سالم، مرجع سبق ذكره، ص 182.
[3] محمد الأمين بوحسونة، مرجع سبق ذكره، ص 63.

ثانيا: تقنيات مشتركة في النقش والزخرفة

تطابقت الأساليب التقنية المتبعة في تنفيذ الزخارف في المسجدين، مما يدل على انتقال الخبرات بين الورشات الفنية في تلمسان وفاس.

- **النحت متعدد المستويات :**

طُبقت تقنية الحفر العميق على الجص في المسجدين؛ حيث يتم النحت في مستويات متعددة (أول، ثانٍ، وثالث) لإبراز العناصر الزخرفية الأساسية فوق أرضية من المراوح والزهيرات المعرقة، مما يمنح الزخرفة بعداً تجسيمياً.

- **تقنية التخريم:**

نجد تشابهاً لافتاً في استخدام هذه التقنية الدقيقة لتمييز المحاريب؛ حيث نُفذت في محراب سيدي أبي الحسن ومحراب سيدي أبي مدين من خلال تفريغ الأرضية تماماً لتبرز شبكة الأغصان والمراوح النباتية وكأنها معلقة، مما يخلق تلاعباً بالظلال والأنوار[1].

- **تقنية التوريق في الزليج:**

برع الصنّاع في المسجدين في تقنية تقطيع الزليج بأشكال نباتية منحنية (التوريق)، وهو ما يظهر في تيجان مئذنة سيدي أبي الحسن وبشكل أكثر تعقيداً في بوابة سيدي أبي مدين.

ثالثا: نظام التلوين

اتبع الفنانون في كلا المعلمين نظاماً لونياً موحداً لتلوين زخارف الجص، يعتمد على الأحمر للأرضيات العميقة، والأزرق أو الأخضر للأرضيات الخفيفة، مع استخدام الذهب لطلاء العناصر البارزة، مما يضفي انسجاماً بصرياً على الفضاء المعماري.

لقد أثبتت الدراسة التحليلية أن الكثير من التصاميم في المسجد المريني (سيدي أبي مدين) مستمدة مباشرة من النموذج الزياني (سيدي أبي الحسن)، مما يؤكد وجود مدرسة فنية محلية مستمرة في تلمسان تجاوزت حدود الصراع السياسي .[2]

[1] فوزية سعاد بوجلابة، مرجع سبق ذكره، ص 292.
[2] محمد الأمين بوحسونة، مرجع سبق ذكره، ص 67.

المطلب الثاني: أوجه الاختلاف

على الرغم من الانتماء لنفس المدرسة الفنية، إلا أن الدراسة المقارنة بين مسجد سيدي أبي الحسن (الزياني) ومسجد سيدي أبي مدين (المريني) تكشف عن فروق جوهرية تعكس التطور التاريخي والخصوصية السياسية لكل دولة[1].

أولا: اختلاف في كثافة الزخرفة

- **الميل إلى الهدوء (النموذج الزياني):**

يتميز مسجد سيدي أبي الحسن بالاعتدال والتوازن البصري؛ حيث يتسم توزيع العناصر الزخرفية بالهدوء والبعد عن الازدحام أو "الاكتظاظ الزخرفي". يعتمد الأسلوب الزياني في هذا المعلم على ترك مساحات تسمح للعين بالراحة، متبعاً في ذلك التقاليد الموحدية التي تميل إلى البساطة النسبية.

- **النزوع نحو الكثافة والترف (النموذج المريني) :**

في المقابل، يمثل مسجد سيدي أبي مدين مرحلة "النضج والتعقيد الفني"، حيث انتقل الفن المريني من البساطة الموحدية إلى كثافة زخرفية بالغة . تكسو الزخارف الجصية والخزفية للجدران والعقود والقباب بشكل غامر وشامل، مما يعكس رغبة السلاطين المرينيين في إظهار القوة والترف والسيادة من خلال "الرؤية الغامرة" للزخرفة.

ثانيا: اختلاف في طرق التنفيذ والأسلوب

- **معالجة العناصر النباتية (المراوح):**

في العهد الزياني، تكون "المراوح النخيلية" غليظة وفصوصها متناظرة تماماً، وهي تحاكي بشكل دقيق المراوح الموحدية الموجودة في جامع الكتبية. أما في العهد المريني، فقد أصبحت هذه المراوح أكثر رقة ورشاقة، وغالباً ما تكون غير متناظرة في فصوصها، مما يعطي انطباعاً بالحركة والانسيابية.

[1] عبد القادر زبادية، المرجع السابق، ص 295.

- **تقنيات الزليج:**

اقتصر استخدام الزليج في مسجد سيدي أبي الحسن على تزيين المئذنة بأشكال هندسية وتيجان بسيطة، بينما أبدع المرينيون في مسجد سيدي أبي مدين في استخدام تقنية "الزليج المورق " لكسوة الواجهات والبوابات كلياً، وهو أسلوب يمثل طفرة تقنية تميزت بها مدرسة تلمسان في ذلك العصر، حيث يتم تقطيع الخزف بخطوط منحنية معقدة تنافس دقة النقش على الجبس[1].

- **زخرفة حنية المحراب:**

تتميز حنية المحراب في مسجد سيدي أبي الحسن بوجود عقود صماء رقيقة ذات فصوص دقيقة، وتكون كوشاتها مزينة بعبارات دعائية بسيطة مثل "العز لله."

أما في مسجد سيدي أبي مدين، فرغم استلهام التصميم العام من النموذج الزياني، إلا أن حنية المحراب تخلو من العقود الصماء لصالح تغطية المساحات بزخارف نباتية وهندسية أكثر تعقيداً وكثافة.

- **تطور الخط العربي :**

يظهر الخط الكوفي في المسجد الزياني بلمسات "موحدية" متأخرة، بينما بلغ الخط العربي في المسجد المريني ذروة رشاقته، خاصة في تداخل نهايات الحروف التي أصبحت تشكل عقوداً وزهيرات متشابكة بشكل أكثر تعقيداً مما كانت عليه في العهد الزياني.

يتجلى مما سبق أن الفن المريني في تلمسان لم يكن مجرد تكرار للفن الزياني، بل كان تطويراً نحو الترف والتعقيد التقني، مع الحفاظ على روح المدرسة المحلية التلمسانية[2].

[1] لطيفة بورابة، المرجع السابق، ص 68.
[2] عبد الحميد حاجيات، مرجع سبق ذكره، ص 177.

خلاصة الفصل:

أظهرت الدراسة المقارنة بين المسجدين وجود تشابه كبير في الأسس الفنية والزخرفية، يعود إلى انتمائهما إلى المدرسة الفنية المغربية الأندلسية، حيث اشتركا في توظيف الجص والزليج والخشب، وفي الاعتماد على الزخارف النباتية والهندسية والخط العربي كعناصر أساسية للتزيين.

وفي المقابل، كشفت المقارنة عن بعض الخصوصيات التي ميزت كل نموذج؛ إذ اتسمت الزخرفة الزيانية في مسجد سيدي أبي الحسن بالبساطة النسبية والتوازن والتناظر، بينما اتجهت الزخرفة المرينية في مسجد سيدي أبي مدين نحو الكثافة والثراء الزخرفي والتعقيد التقني. وبذلك يمكن القول إن الطابع الزخرفي لتلمسان خلال هذه الفترة جمع بين الوحدة الفنية المشتركة والخصوصية المحلية لكل من الفن الزياني والمريني.

خاتمة

خـــاتمة:

في ختام هذه الدراسة التي انصبت على تحليل الطابع الزخرفي للعمارة الدينية بمدينة تلمسان خلال العهدين المريني والزياني، من خلال نموذجين ممثلين في مسجد سيدي أبي مدين ومسجد سيدي أبي الحسن، يتأكد أن الزخرفة المعمارية في السياق الإسلامي لا يمكن اختزالها في بعدها الجمالي المحض، بل تُعدّ بنية دلالية مركبة تؤدي وظائف رمزية وهوية سياسية، وتُجسّد في الوقت ذاته مستويات متقدمة من التعبير الفني والتقني.

وقد أبرز التحليل التاريخي والعمراني أن التحولات السياسية التي أعقبت تفكك الدولة الموحدية، وما ترتب عنها من تشكل الكيانات السياسية المرينية والزيانية، لم تُفضِ إلى انكماش في الديناميكية العمرانية، بل أسهمت في إعادة توجيهها وتعزيزها، خاصة في مدينة تلمسان التي اضطلعت بدور مركزي حضاري تنافسي، احتضن تجليات صراع رمزي وفني بين القوى السياسية القائمة. وقد انعكس هذا الوضع بوضوح على العمارة الدينية، التي تحولت إلى مجال مفضل لإبراز الشرعية السياسية عبر الاستثمار المكثف في التشييد والزخرفة.

كما أظهرت الدراسة أن منظومة المواد والتقنيات المعتمدة في الزخرفة، ولا سيما الجص والزليج والخشب والحجر، تشكل نسقًا تقنيًا وجماليًا متكاملاً، يقوم على التفاعل بين الحرفية العالية والاختيارات الجمالية المتقنة. وقد أسهم هذا النسق في إنتاج خطاب زخرفي متعدد المستويات، تتداخل فيه الوظيفة الجمالية مع الدلالة الرمزية، في إطار من الانسجام البنيوي بين العناصر المكونة للواجهة المعمارية.

وعلى مستوى الوحدات التزيينية، تبين أن الزخارف النباتية والهندسية والكتابية تمثل المنظومة الأساس التي تنتظم ضمنها الزخرفة المعمارية في النموذجين المدروسين، حيث تتسم هذه الوحدات بخاصيات التكرار والتناظر والتداخل البنيوي، بما يعكس الخصوصية الجوهرية للفن الإسلامي القائم على التجريد وإعادة إنتاج الطبيعة وفق منطق هندسي مجرد.

وقد أفضى التحليل المقارن بين المسجدين إلى الكشف عن تباينات أسلوبية داخل وحدة مرجعية مشتركة، إذ تتراوح الزخرفة بين الكثافة البصرية والتنوع التركيبي من جهة، والاقتصاد النسبي في التكوين مع الحفاظ على التوازن الجمالي من جهة أخرى. ويُفهم من ذلك أن الإنتاج الزخرفي التلمساني لم يكن نسقًا أحاديًا، بل كان نتاج تفاعل مركب بين مؤثرات محلية ومغاربية وأندلسية، أعاد تشكيلها السياق التاريخي والسياسي الخاص بالمدينة.

وبناءً على ما سبق، يمكن القول إن الطابع الزخرفي للعمارة الدينية في تلمسان خلال الفترة المدروسة يتسم بطابع تركيبي تفاعلي، يجمع بين وحدة المرجعية الفنية المشتركة وتعدد صيغ التعبير المحلي، مما يضعه ضمن نطاق الفن المغربي الأندلسي، مع احتفاظه بخصوصية سياقية مميزة تعكس هوية تلمسان كمركز إنتاج فني مستقل نسبيًا داخل المجال المغاربي.

وتفتح نتائج هذه الدراسة المجال أمام آفاق بحثية لاحقة يمكن أن تتجه نحو توسيع قاعدة المعاينة الميدانية لتشمل معالم أخرى، أو نحو تعميق التحليل التقني للمواد والتقنيات الزخرفية، أو اعتماد مقاربات مقارنة بين تلمسان ومراكز حضارية مغاربية وأندلسية أخرى، بما يسمح بإعادة تركيب تاريخ أكثر دقة لتطور الزخرفة المعمارية في المغرب الإسلامي.

التوصيات:

استنادًا إلى النتائج المتوصل إليها، يمكن صياغة جملة من التوصيات ذات الطابع العلمي والمنهجي على النحو الآتي:

- ضرورة تعزيز البحث الأكاديمي المتخصص في مجال العمارة الإسلامية والزخرفة المعمارية في المغرب الأوسط، عبر توسيع الحقول الزمنية والمجالية للدراسة، بما يسمح ببناء رؤية تركيبية لتطور هذا الموروث الفني خارج أي اختزال مرحلي.
- إيلاء أهمية قصوى لحماية وصيانة المعالم الدينية التاريخية بمدينة تلمسان، وفق مقاربات علمية دقيقة تعتمد مبادئ الترميم المعاصر، مع احترام الخصوصيات التقنية والجمالية الأصلية لكل مرحلة تاريخية.
- توظيف التقنيات الحديثة في توثيق وتحليل الموروث المعماري والزخرفي، ولا سيما تقنيات المسح ثلاثي الأبعاد، والتصوير الرقمي عالي الدقة، ونظم المعلومات الجغرافية، بما يضمن إنتاج قواعد بيانات علمية دقيقة تسهم في حفظ هذا التراث وإعادة قراءته علميًا.
- تطوير برامج توثيق منهجية للعناصر الزخرفية في المعالم التاريخية، من خلال إعداد أرشيفات علمية دقيقة تشمل المخططات، والتفاصيل الزخرفية، وتحليل المواد، خاصة في الحالات المهددة بالتدهور أو الفقدان.
- تشجيع الحرفيين على مزاولة هذه الحرف خاصة الزليج.

- إدماج موضوع الزخرفة المعمارية الإسلامية ضمن المناهج الأكاديمية في تخصصات التاريخ، والآثار، والفنون، والعمارة، بما يعزز تكوينًا علميًا متكاملًا حول التراث الحضاري للغرب الإسلامي.
- دعم الشراكات العلمية بين الجامعات ومؤسسات التراث الثقافي، من أجل تطوير مشاريع بحثية مشتركة ذات طابع ميداني وتحليلي، تستهدف إعادة قراءة المعالم التاريخية في ضوء مناهج علمية حديثة.
- توظيف الموروث الزخرفي في استراتيجيات التنمية الثقافية والسياحية، من خلال تثمينه وإبراز قيمته التاريخية والجمالية، بما يساهم في إدماجه ضمن ديناميكيات الاقتصاد الثقافي المستدام.

قائمة المراجع

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر:

1. عبد الرحمن ابن خلدون، **ديوان المبتأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر**، جـ7، دار الفكر، بيروت، 2000.

قائمة المراجع العربية:

1. باكار أندري، **المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة**، مجـ1، تر: جرجس، سامي، أتولييه 74، 1981.

2. التنسي محمد بن عبد الله، **تاريخ بني زيان ملوك تلمسان**، موفم للنشر، الجزائر، 1985.

3. ثروت عكاشة، **موسوعة تاريخ الفن: الفن الإسلامي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جـ5، القاهرة.

4. رابح بونار، **تاريخ المغرب العربي الإسلامي**، دار الهدى، الجزائر.

5. عبد الحق معزوز، **الكتابات الكوفية في الجزائر بين القرنين 2 و8 الهجريين (8- 14م)**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002.

6. عبد الحميد حاجيات، **الدولة الزيانية وتراثها الحضاري**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

7. عبد العزيز سالم، **الفنون الإسلامية في المغرب والأندلس**، دار النهضة العربية، بيروت.

8. عبد القادر زبادية، **الحضارة الإسلامية في المغرب الأوسط**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

9. عبد المالك موساوي، **فن الزخرفة في العمارة الإسلامية بتلمسان (المساجد والمدارس)**، دار السبيل للنشر، الجزائر، 2011.

قائمة المصادر والمراجع

10. عفيف بهنسي، **الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه**، دار الفكر، ط1، القاهرة، 1983.

11. علي اللواتي، **خواطر حول الجمالية للتراث الإسلامي**، دار الفكر، دمشق، 1989.

12. الفاسي علي ابن أبي زرع، **الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس**، دار المنصورة للطباعة والوراقة، الرباط، 1972.

13. كونل أرنست، **الفن الإسلامي**، دار صادر، تر: أحمد موسى ، بيروت، 1966.

14. محمد عبد الله عنان، **دولة الإسلام في الأندلس**، ج5، مكتبة الخانجي، القاهرة .

قائمة المجلات والمذكرات:

1. سميحة بوشعيب، **المدخل التذكاري الرئيسي بجامع سيدي أبي مدين بتلمسان: دراسة معمارية وفنية**، رسالة ماستر، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، 2020.

2. فوزية سعاد بوجلابة، **السمات المعمارية والملامح الفنية للعمارة المرينية بتلمسان – دراسة أثرية**، جامعة 8 ماي 1945 قالمة، 2022.

3. لطيفة بورابة، "**نماذج من الزخرفة الهندسية في عمارة جامعي أبي مدين والحلوي بتلمسان**"، مجلة دراسات تراثية، العدد 8، 2011.

4. محمد الأمين بوحسونة، **الزخارف الهندسية في المساجد المرينية بتلمسان: مسجد سيدي أبي مدين وسيدي الحلوي أنموذجًا**، جامعة تلمسان، 2017.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المراجع الأجنبية:

1. André Paccard, Le Maroc et l'artisanat traditionnel islamique dans l'architecture, Ed. Atelier, Annecy, 1947.
2. Bourouiba Rachid, L'art religieux muslman en Algérie, Sned, Alger, 1981.
3. Bourouiba Rachid, Les inscriptions commémoratives des mosquées d'Algérie, Office des Publications Universitaires (OPU), Alger, 1984.
4. Galloti Jean, Le lanternon du minaret de la Koutoubiya à Marrakech, Hespéris, t. III, 1923 .
5. Henri Terrasse, Histoire du Maroc, Editions Atlantides, Casablanca, 1952.
6. Henri Terrasse, La grande mosquée de taza, Les E'dication d'art et d'histoire, Paris,1943.
7. Henri Terrasse, L'art hispano-mauresque des origines aux XIII siècle, G. van Oest, Paris, 1934.
8. Lucien Golvin, Le Maghrib central à l'époque des Zirides : Recherches d'archéologie et d'histoire, Arts et métiers graphiques, Paris, 1957.
9. Marçais Georges, L'Architecture Musulmane d'Occident : Tunisie, Algérie, Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1954.
10. Marçais Georges, Manuel d'art musulman: L'architecture, A.Picard, Paris, 1926.
11. Marçais, Georges, Art musulman d'Algérie : album de pierre, plâtre et bois sculptés, Adolphe Jourdan, Alger, 1916.
12. Maslow Boris, Les Mosquées de Fès et du nord du Maroc, Les éditons d'art et d'histoire, Paris, 1937.
13. Massignon Louis, Essai sur l'origine du lexique technique de la mystique musulmane, Edition du Cerf, Paris, 1999.

مواقع إنترنت:

1. بوابة التراث الثقافي الجزائري مسجد سيدي أبي الحسن تلمسان خريطة التراث الثقافي الجزائري. https://2u.pw/7UFWXg/.
2. موقع ويكيبديا، مسجد سيدي أبي الحسن، https://2u.pw/yfTQZP.

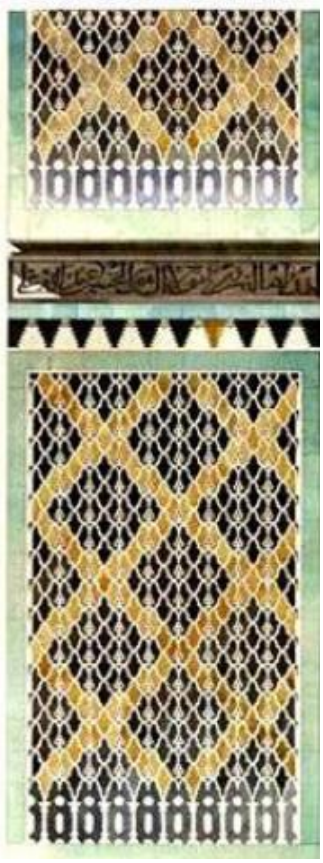
ملحق الصور

صور خاصة بمسجد سيدي أبي مدين[1]

[1] عبد المالك موساوي، فن الزخرفة في العمارة الإسلامية بتلمسان (المساجد والمدارس)، دار السبيل للنشر، الجزائر، 2011 ، ص 127.

صورة رقم 01: مسجد سيدي أبي مدين بومدين (البوابة)

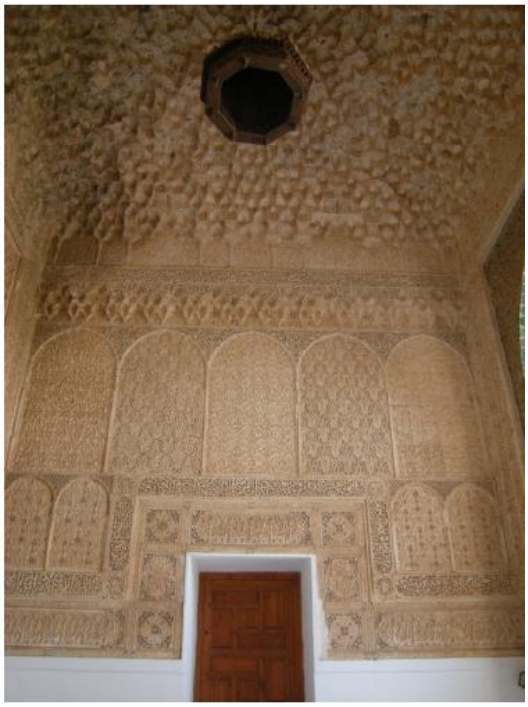
صورة 02: مسجد سيدي أبي مدين بومدين البوابة



صورة 03: دعامة وباطن عقد البوابة (سيدي أبي مدين

صورة 04: الباب الرئيسي لمسجد أبي مدين

صورة 05: الجدار الشرقي لبهو البوابة



صورة 06: الجدار الغربي لبهو البوابة

صورة 07: زخرفة الجدار الشرقي لبهو البوابة

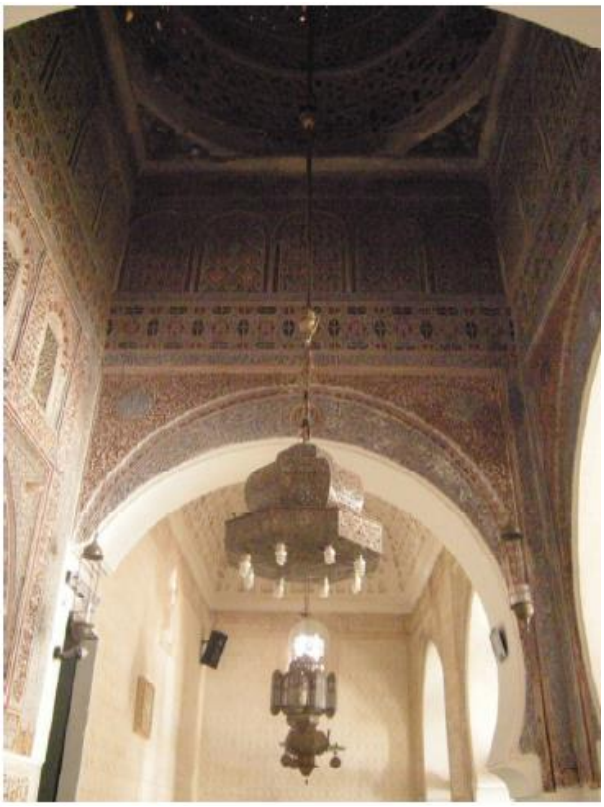
صورة 08: القبة القرنصة المغطية لبهو البو ابة

صورة 09: سقف قاعة الصلاة

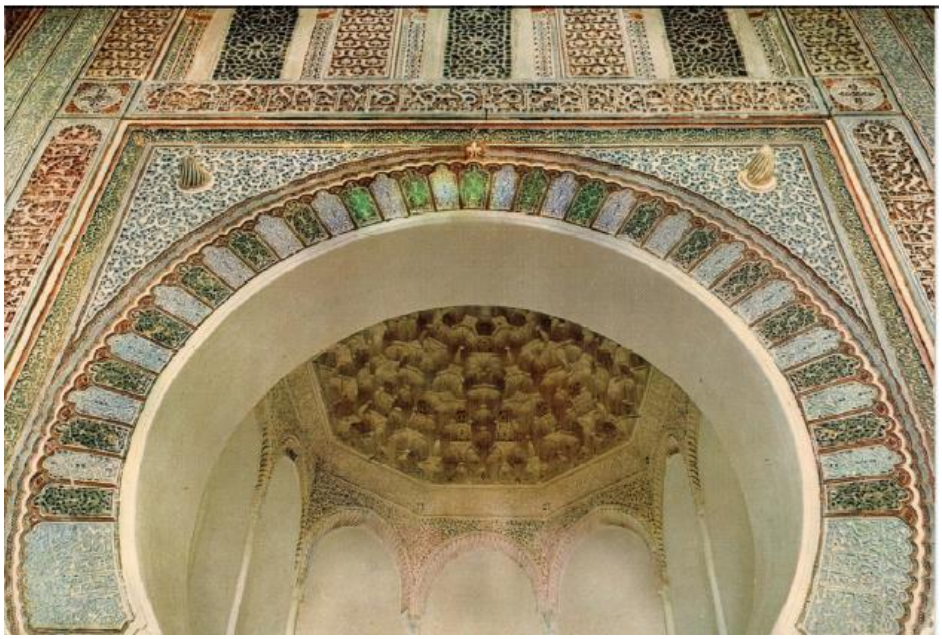
صورة 10: قاعة الصلاة لمسجد سيدي أبي مدين

صورة 11: محراب مسجد سيدي أبي مدين

صورة 12: عقد الباب الرئيسي لمسجد أبي مدين



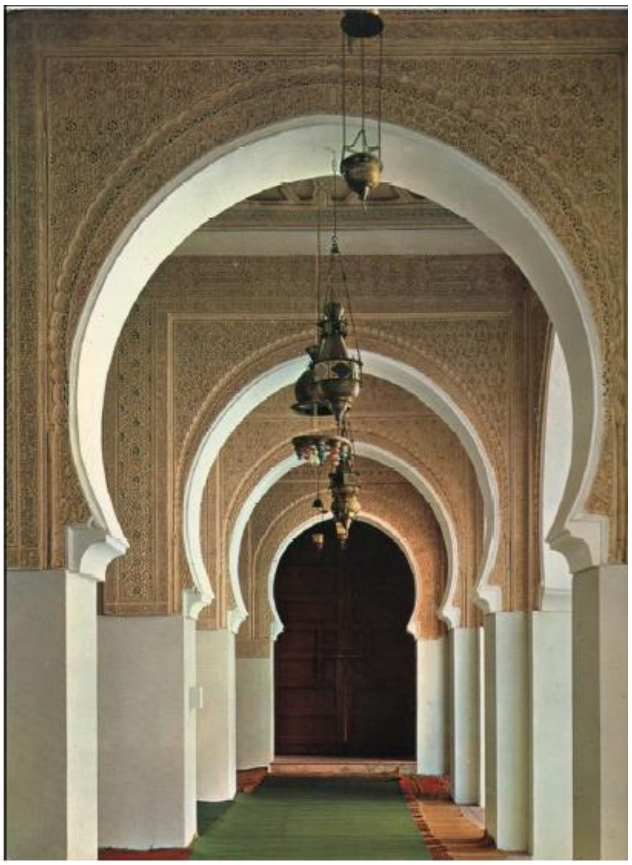
صورة 13: العقود الحاملة للقبة أمام المحراب



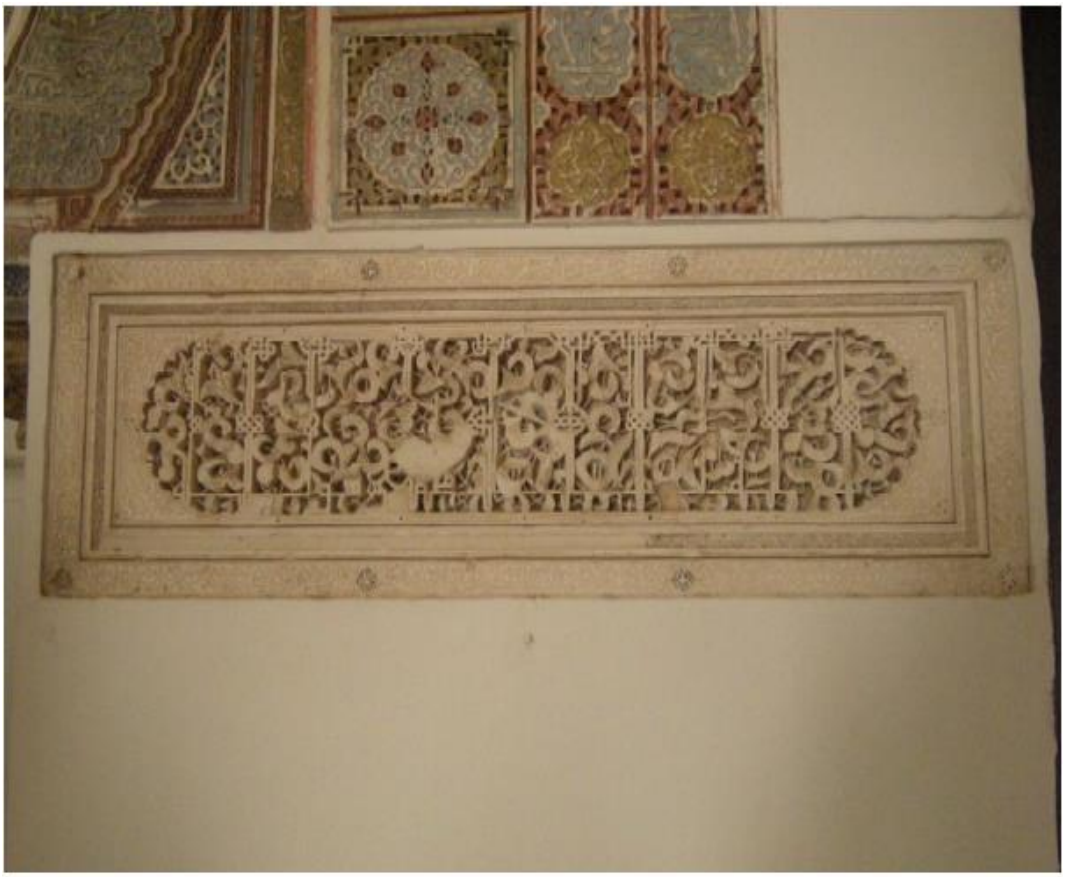
صورة 14: عقد المحراب للمسجد

صورة15: عقد البلاطة الوسطى المقابل للمحراب

صورة16: أحد عقود قاعة الصلاة



صورة 17: عقود قاعة الصلاة

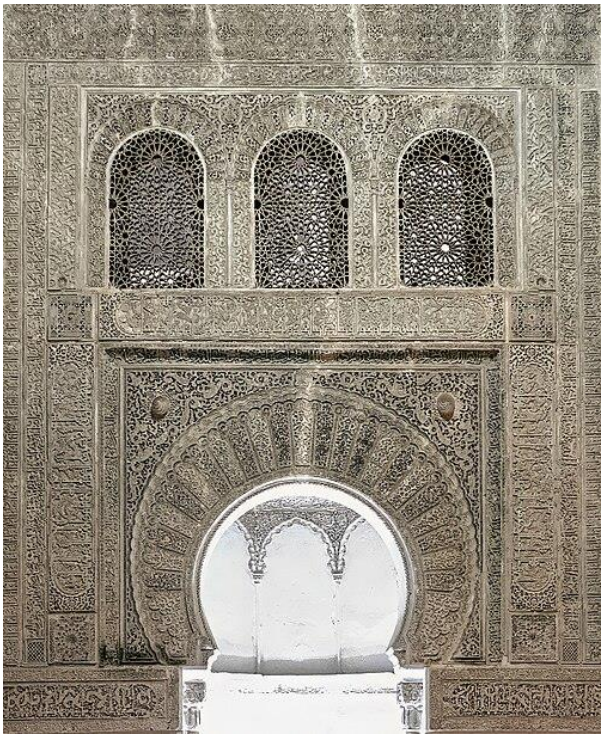


صورة 18: إفريز كتابي على جانبي المحراب

صورة 19: مئذنة المسجد

صور خاصة بمسجد سيدي أبي الحسن[1]

[1] عبد المالك موساوي، فن الزخرفة في العمارة الإسلامية بتلمسان (المساجد والمدارس)، دار السبيل للنشر، الجزائر، 2011، ص 42.



صورة 20: مسجد سيدي أبي الحسن المحراب[1]

صورة 21: مسجد سيدي أبي الحسن عقد المحراب

صورة 22: قبة حنية المحراب

[1] موقع ويكيبديا، مسجد سيدي أبي الحسن، https://2u.pw/yfTQZP، تاريخ الزيارة: 05/07/ 2026، الساعة: 16:30.

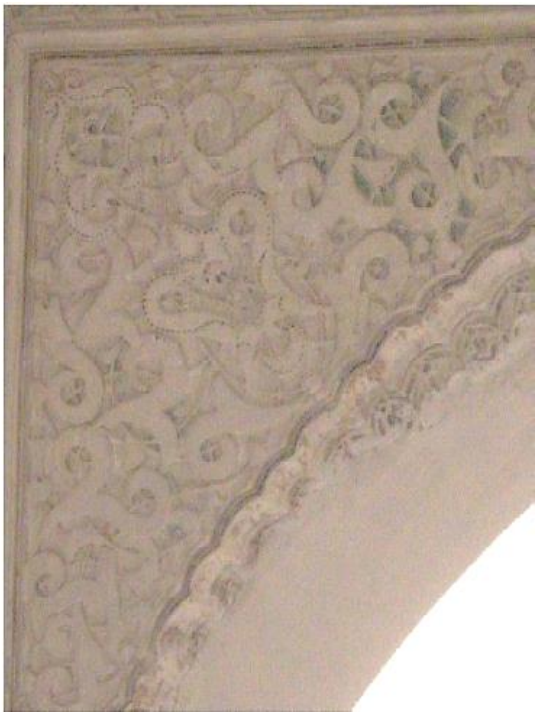
صورة 23: كوشة عقد المحراب

صورة 24: إفريز كتابي على الجهة اليمنى لعقد المحراب

صورة 25: الجدار الشرقي للمسجد

صورة 26: العقد الأيمن للجدار الشرقي

صورة 27: العقد الأيسر للجدار الشرقي



صورة 28: العقد الأوسط للجدار الشرقي

صورة 29: العقد الجانبي للجدار الغربي

صورة 30: العقد الأوسط للجدار الغربي

صورة 31: أحد عقود الجدار الشمالي

صورة 32: أحد عقود البلاطة الوسطى والجدار الجنوبي

صورة 33: أحد عقود البلاطة الوسطى

صورة 34: أحد تيجان قاعة الصلاة

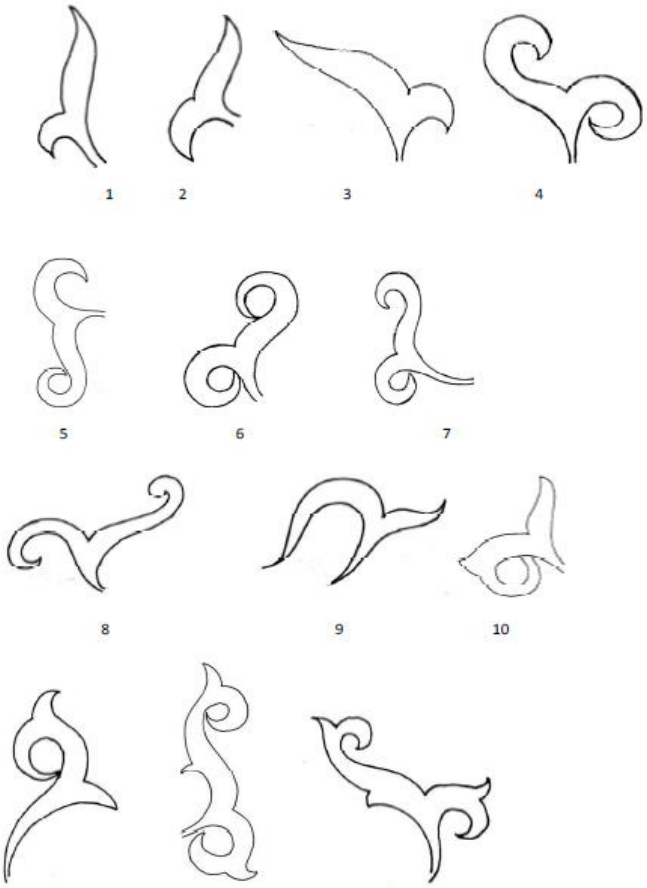
صورة 35: أحد تيجان المحراب

صورة 36: السقف الخشبي

صورة 37: المئذنة

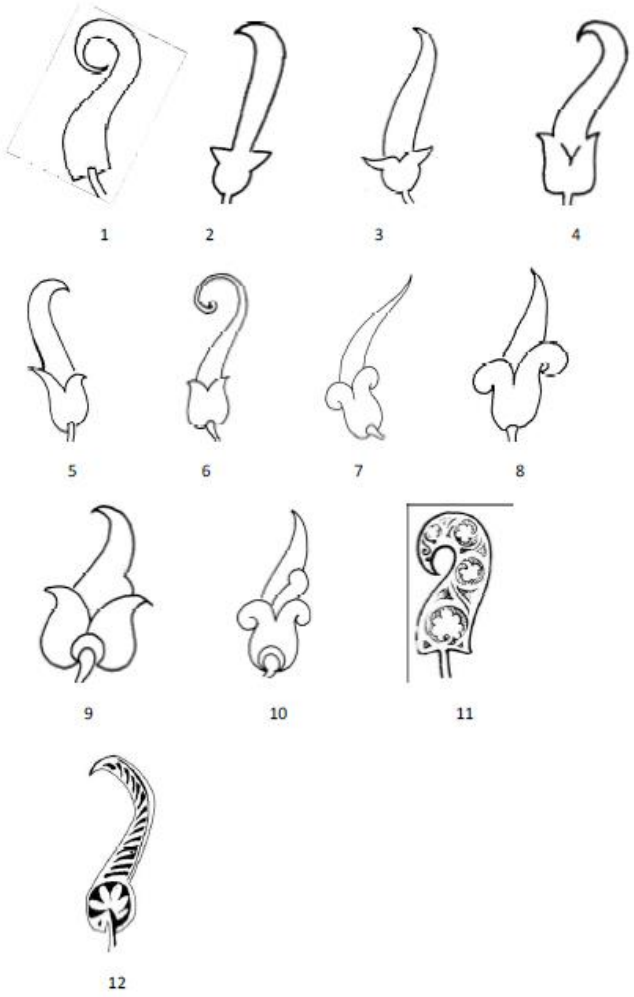
ملحق اللوحات الزخرفية[1]

[1] عبد المالك موساوي، فن الزخرفة في العمارة الإسلامية بتلمسان (المساجد والمدارس)، دار السبيل للنشر، الجزائر، 2011.

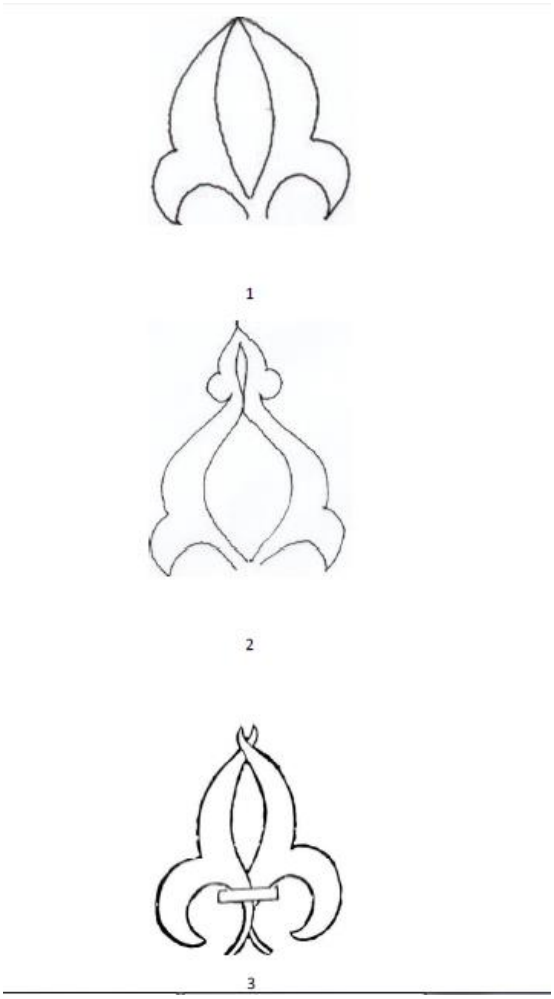


لوحة 1: مراوح ملساء متنوعة

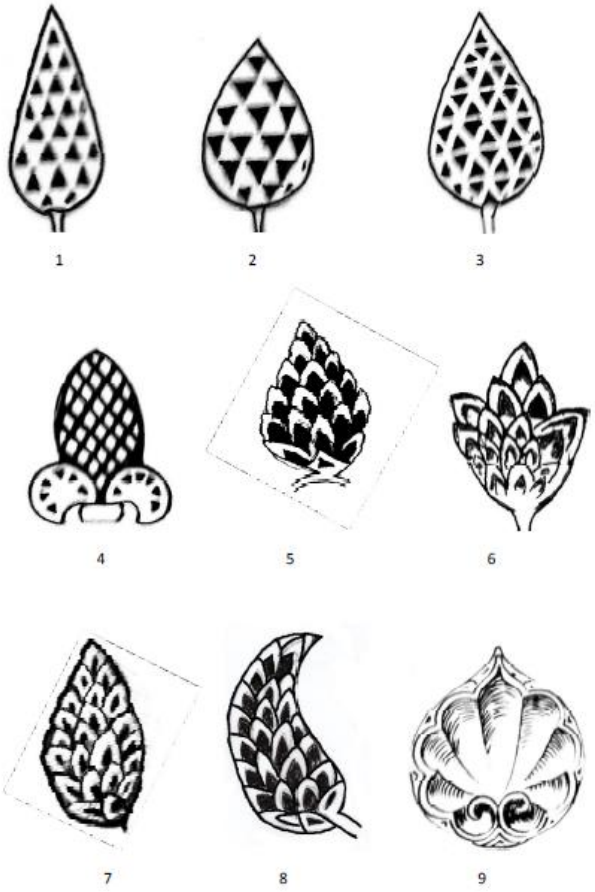
لوحة 2: مراوح معرقة متنوعة وذات وريدات



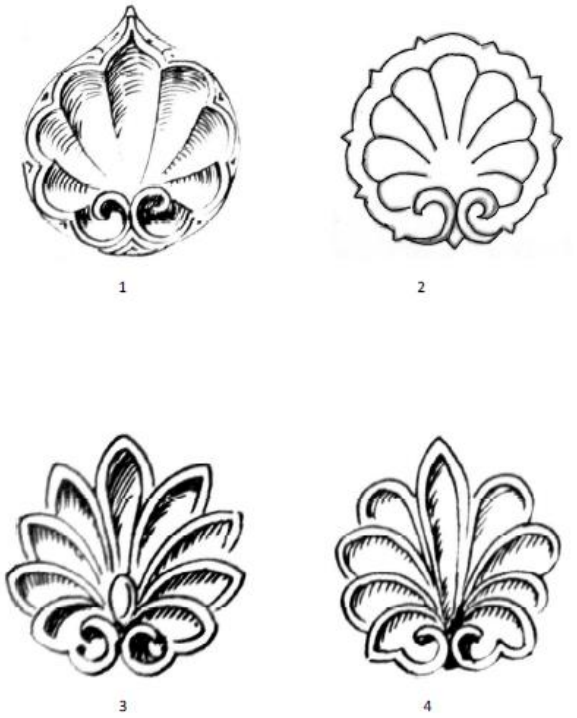
لوحة 3: زهيرات متنوعة



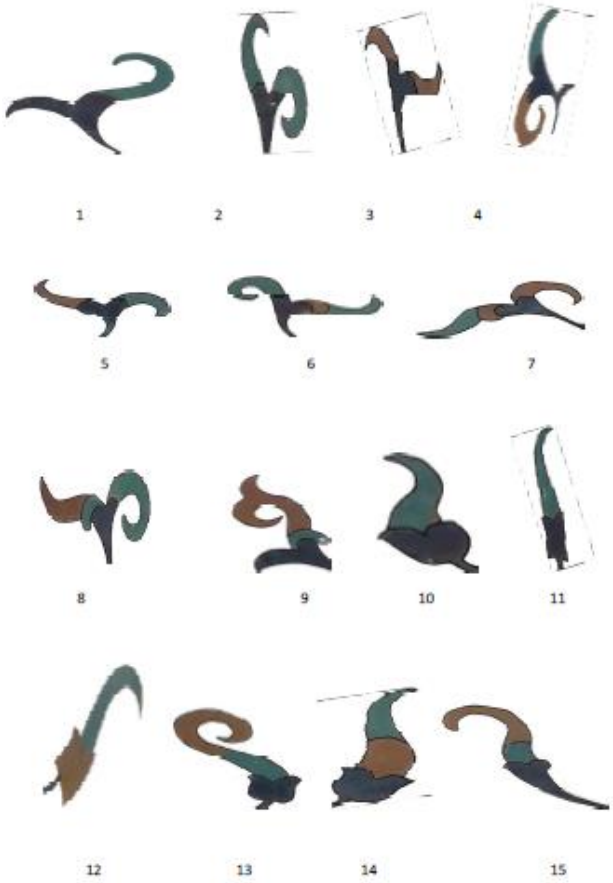
لوحة 4: زهيرات رباعية الفصوص



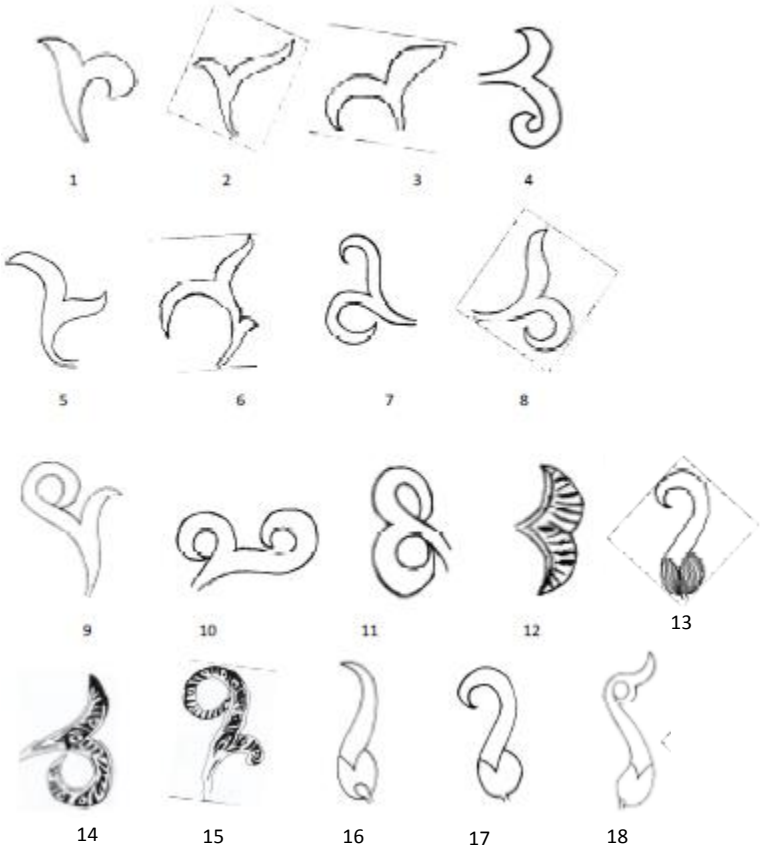
لوحة 5: كيزان الصنوبر والمحارات



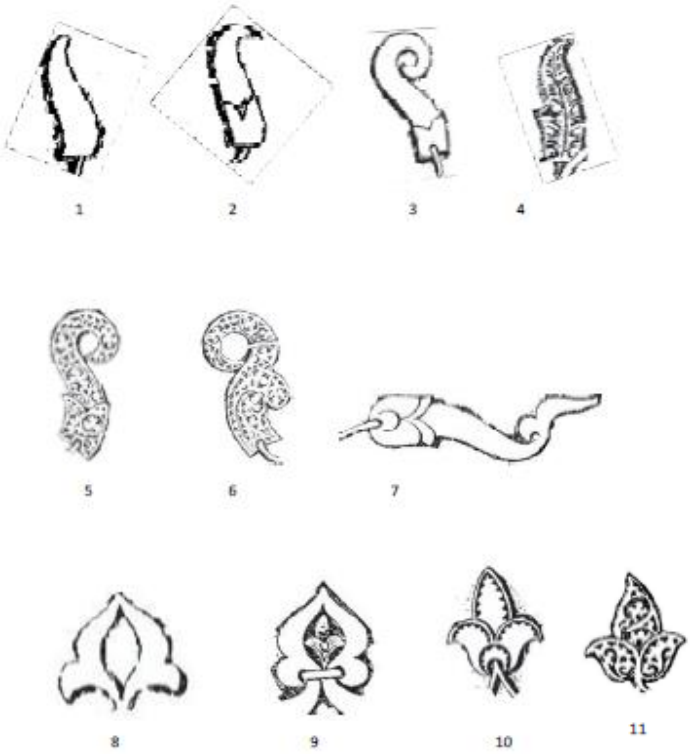
لوحة 6: محارات متنوعة



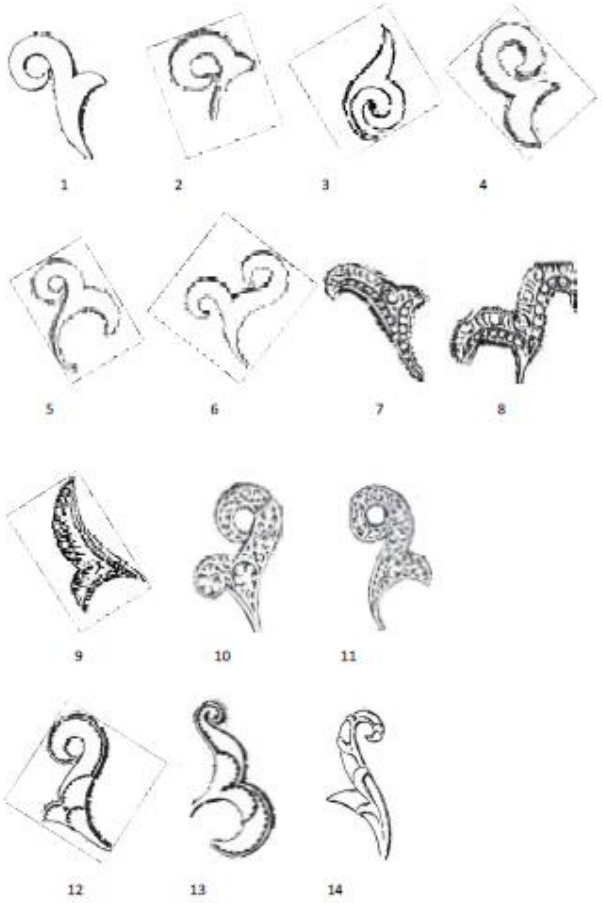
لوحة 7: مراوح وزهيرات منجزة على زليج عقد بوابة سيدي أبي مدين



لوحة 8: مراوح وزهيرات من مسجد سيدي أبي مدين



لوحة 9: زهيرات زيانية متنوعة

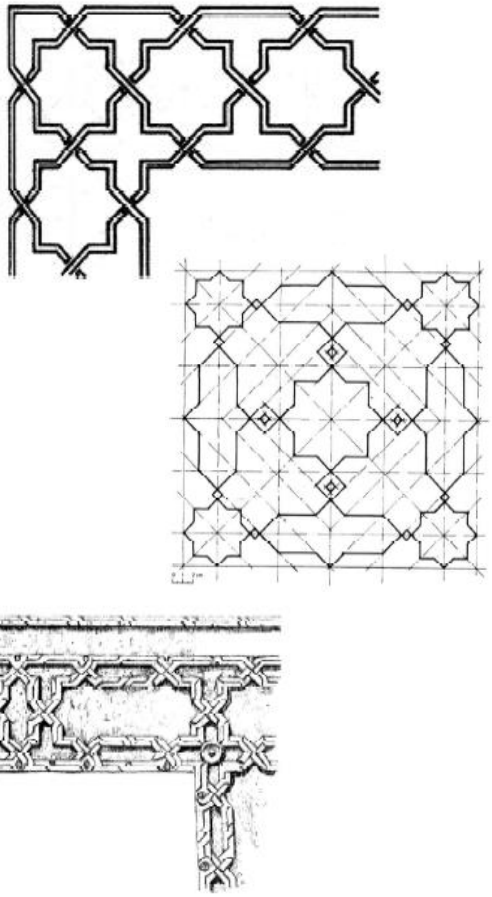


لوحة 10: مراوح زيانية متنوعة

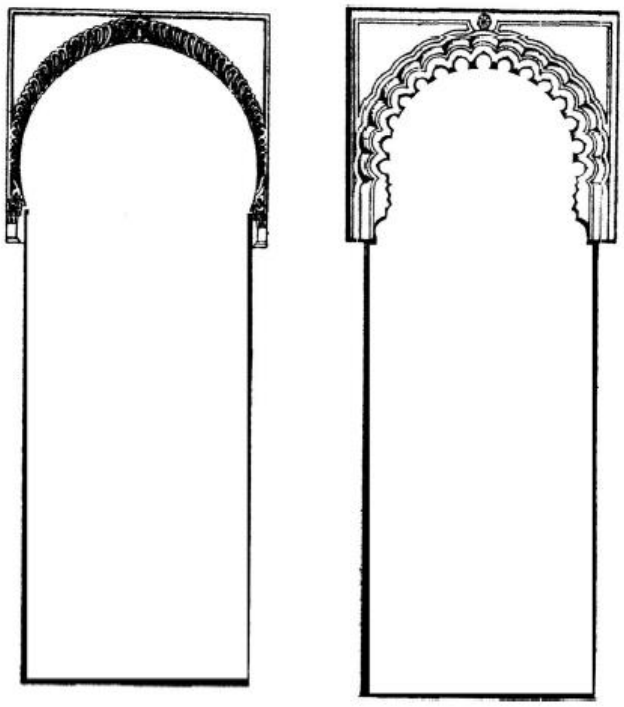
لوحة 11: كيزان صنوبر ومحارات زيانية

ملحق الأشكال[1]

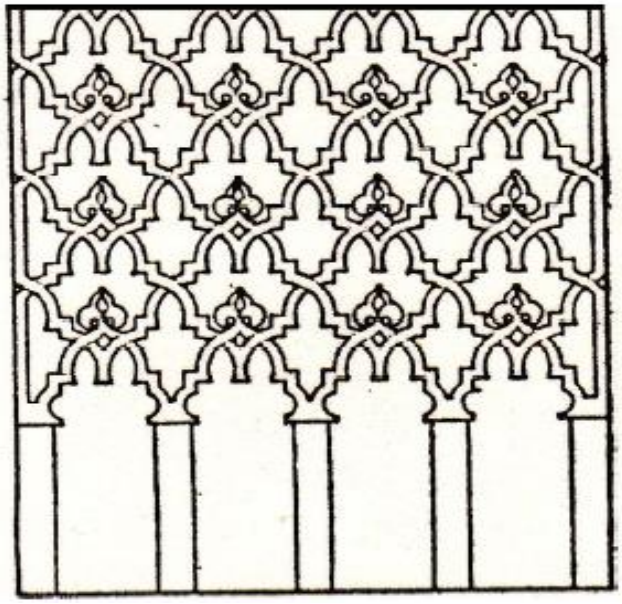
[1] الصور عن Georges Marçais



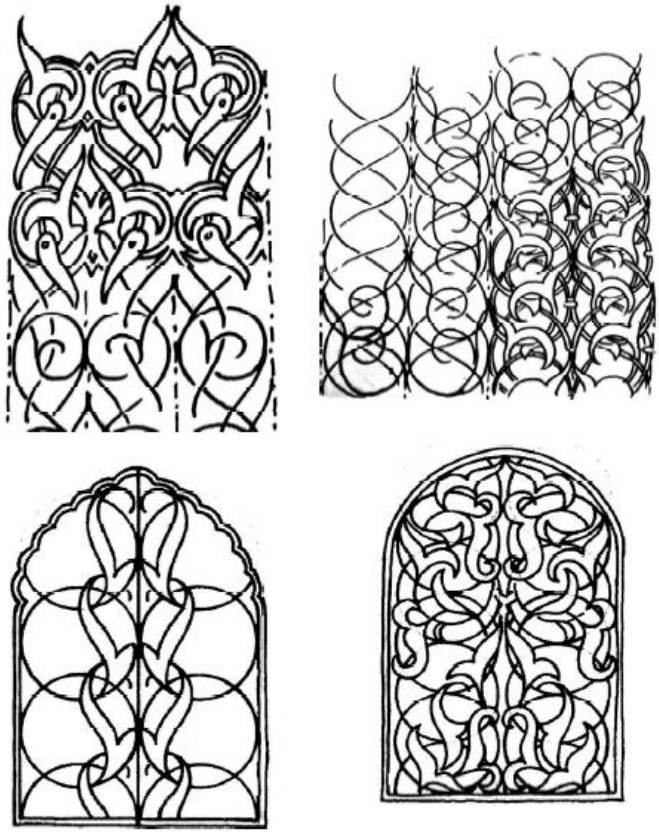
شكل 1: نموذج من الأفاريز الهندسية



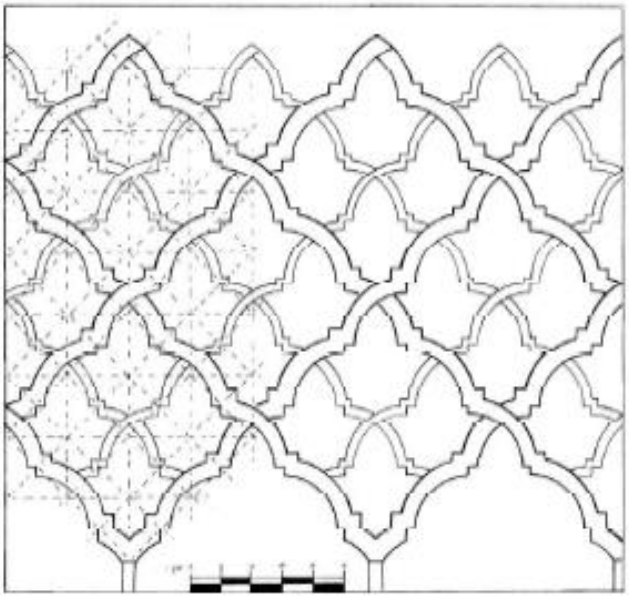
شكل 2: عقد زخرفي وعقد ذو فصوص مائلة



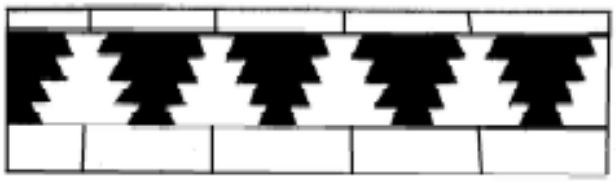
شكل 3: شبكة معينات كتف ودرج ذات الزهيرات



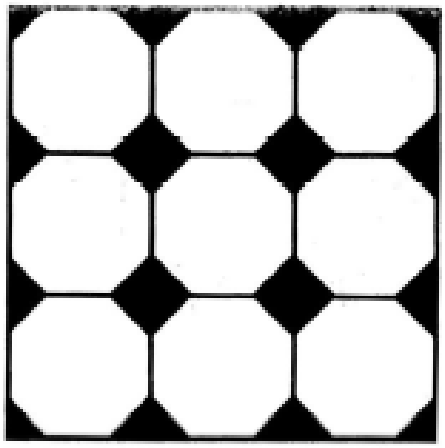
شكل 4: تصاميم زخرفية مرينية



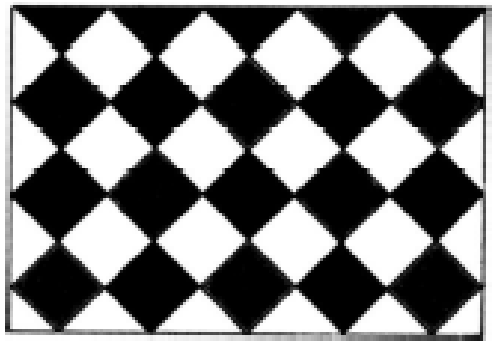
شكل 5: شبكة معينات كتف ودرج

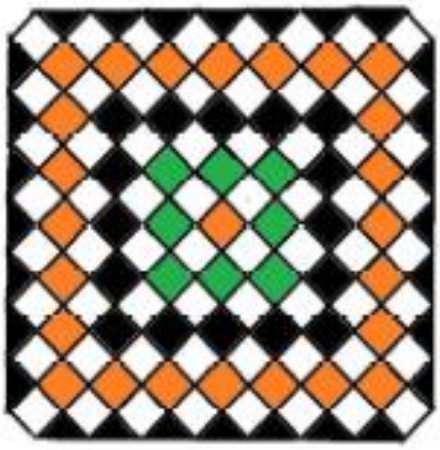


شكل 6: الشرفات المسننة التي تتوج لوحات الزليج

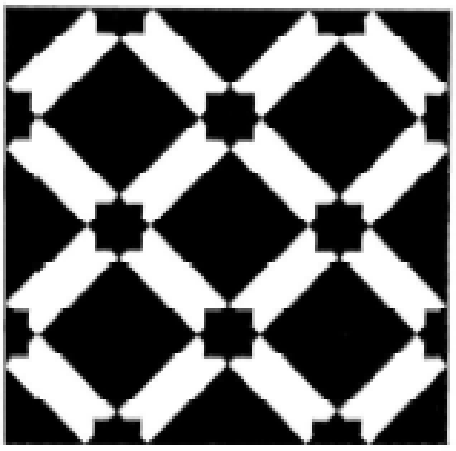


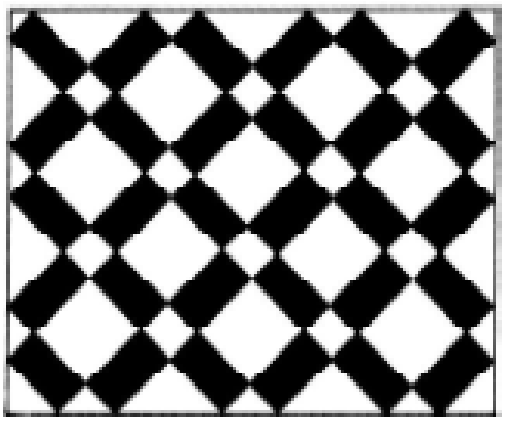
شكل 7 : نوع من زليج الأرضيات



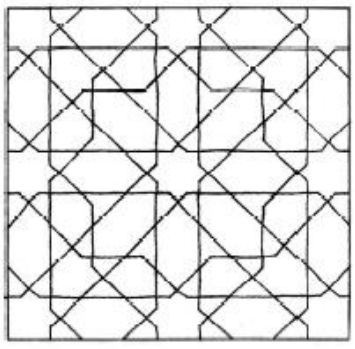


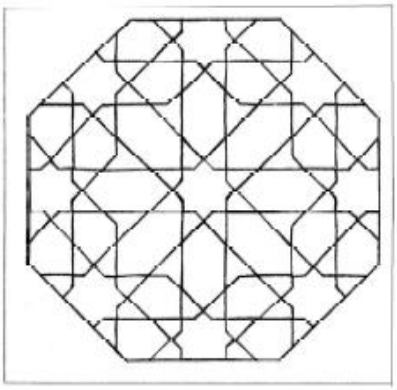
شكل 8: الزليج القيراطي



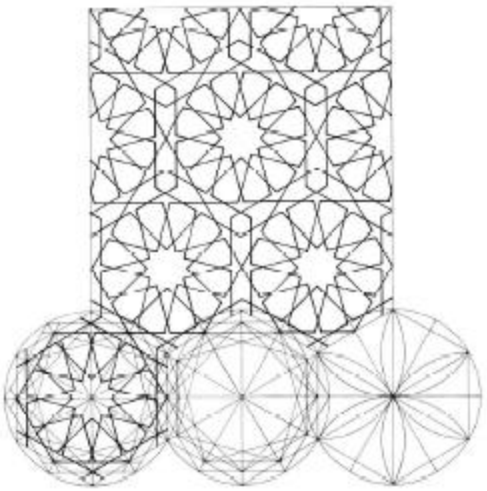


شكل 9: نمط معقد من الزليج القيراطي





شكل 10: طبق نجمي ذو ثمانية رؤوس

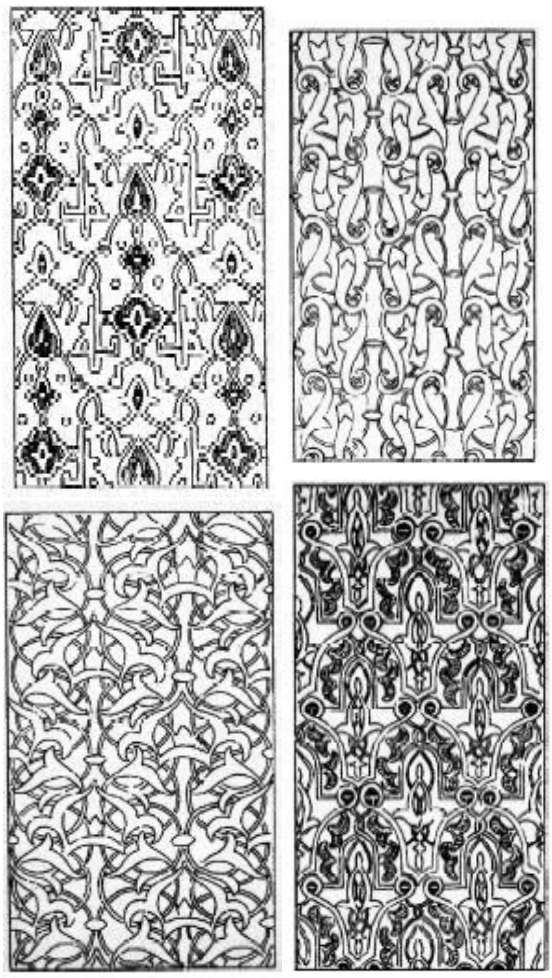


شكل 11: أطباق نجمية ذات 12 رأس

شكل 12: إفريز كتابي وجامة تزين جدران بوابة مسجد سيدي أبي مدين

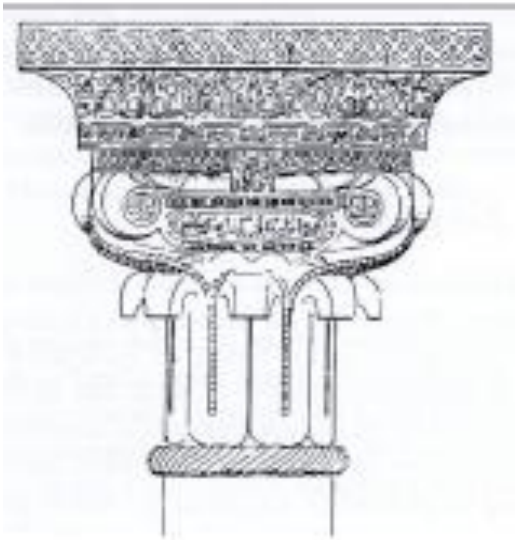
شكل 14: رسم لعقد بوابة مسجد سيدي أبي مدين

شكل 13: زخرفة دعائم بوابة مسجد سيدي

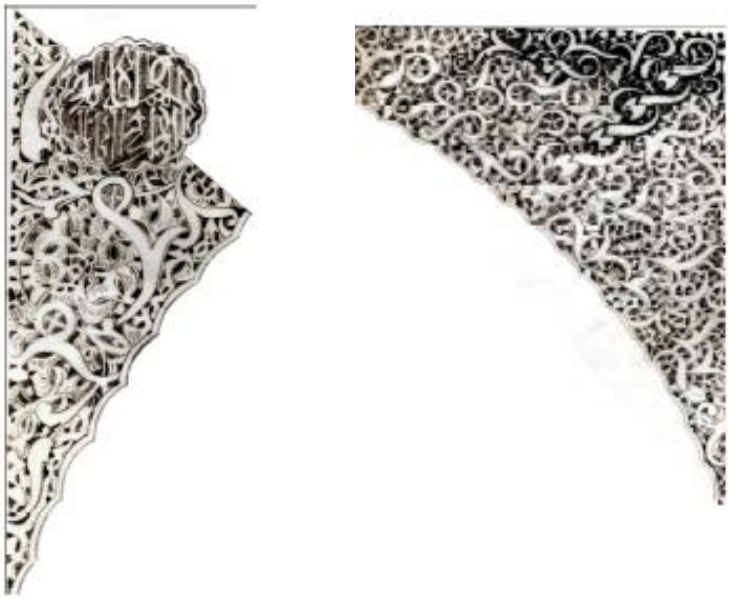


شكل 15: عقود صماء لمسجد سيدي أبي مدين

شكل 16: شبكة المعينات التي تزين جدران قاعة الصلاة وأروقة مسجد سيدي أبي مدين



شكل 17: أحد تيجان محراب مسجد سيدي أبي



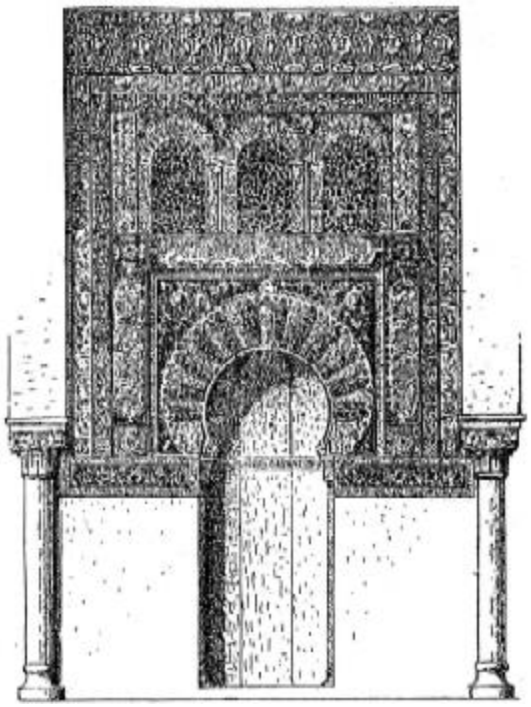
شكل 18: نموذج لزخرفة عقود قاعة الصلاة

شكل 19: زخرفة ركائز العقود

شكل 20: إطار الإفريز الكتابي على جانبي المحراب

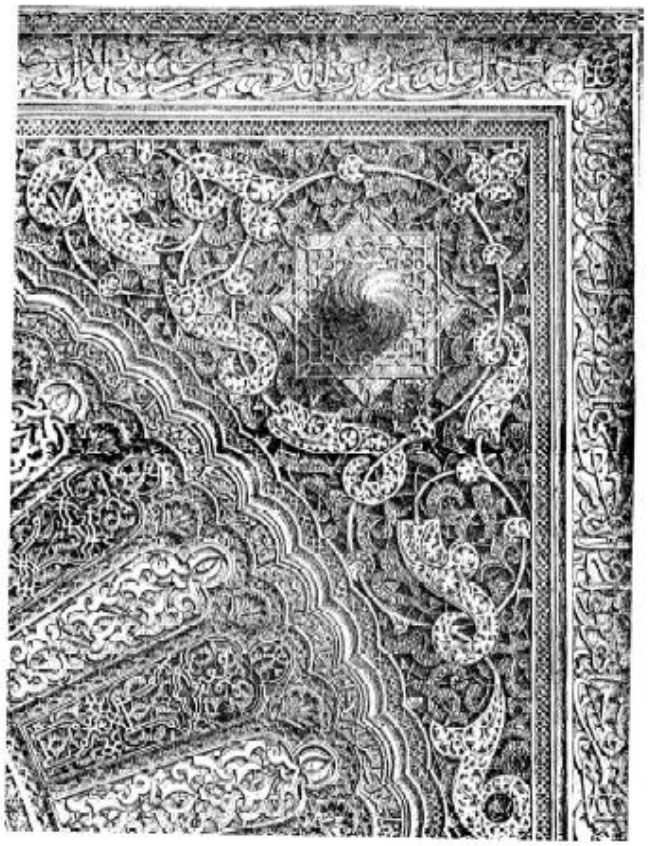
شكل 21: إفريز نجمي لمسجد سيدي أبي مدين

شكل 22: زخرفة قاعة الصلاة

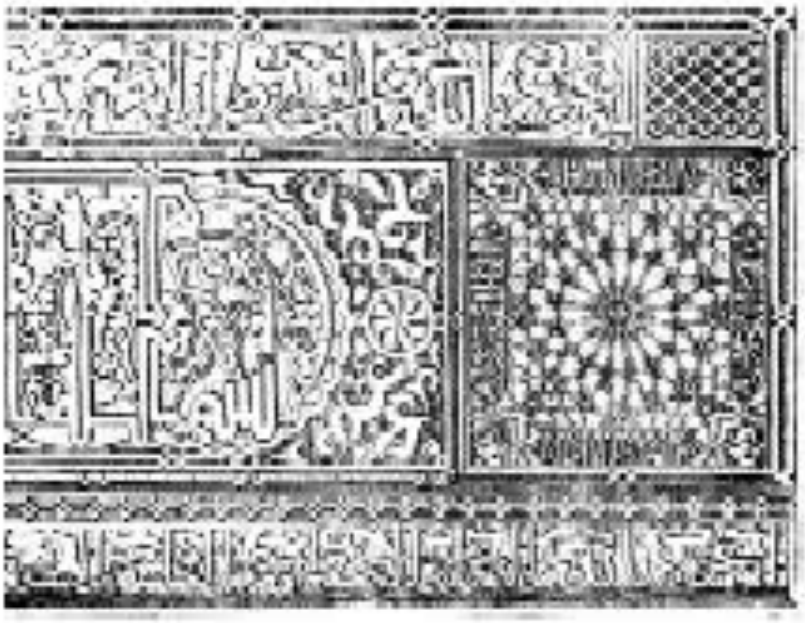


شكل 23: واجهة محراب مسجد أبي الحسن

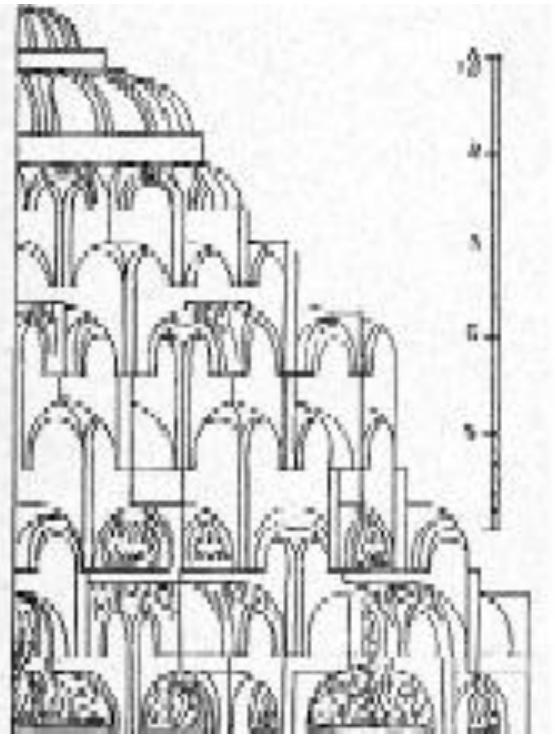
شكل 24: جوسق المئذنة لمسجد أبي



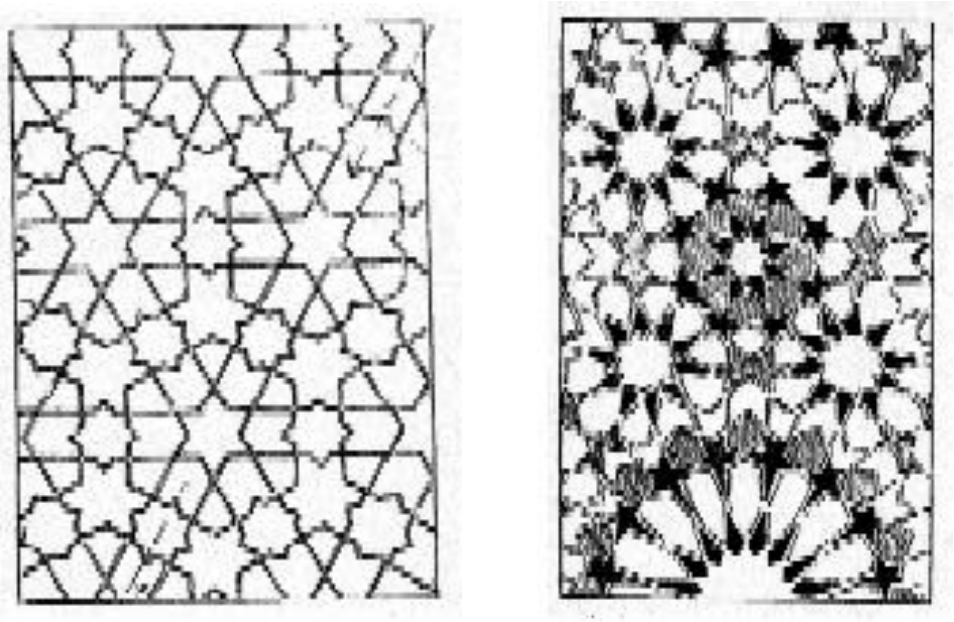
شكل 25: كوشة عقد المحراب لمسجد أبي حسن



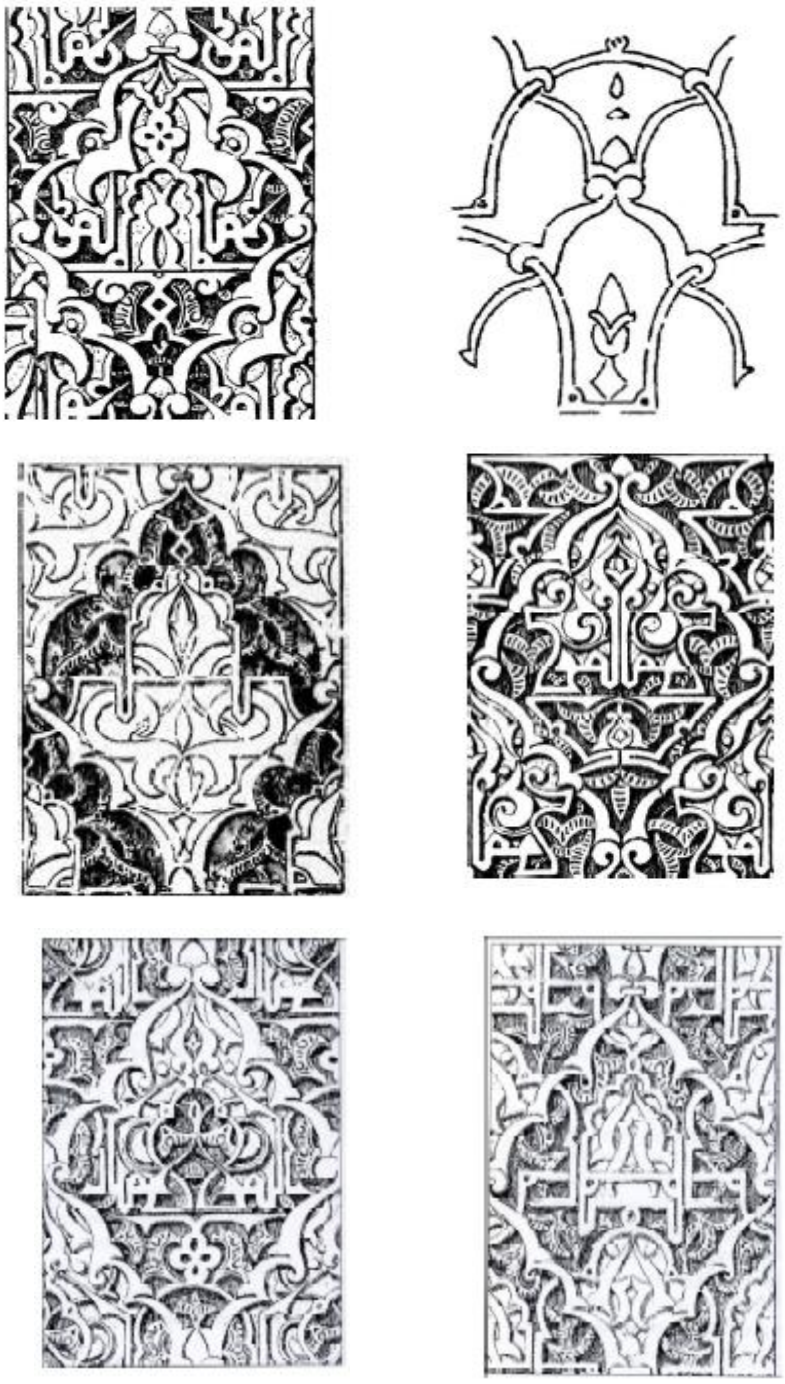
شكل 26: الإطار الكتابي لعقد المحراب



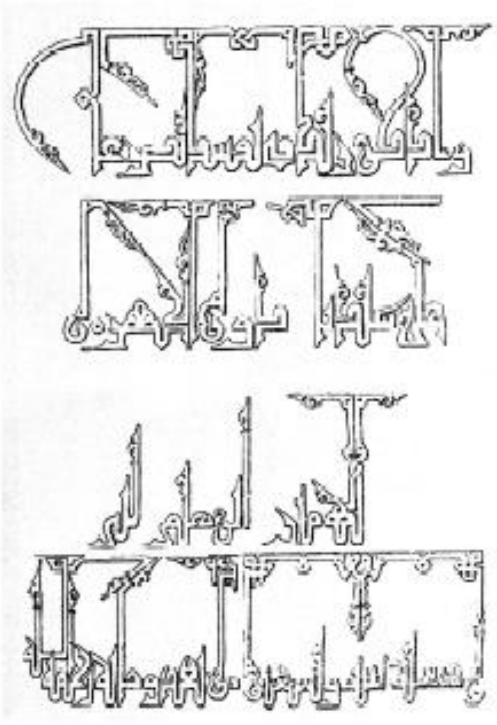
شكل 28: مقطع لقبة المحراب لمسجد سيدي أبي حسن



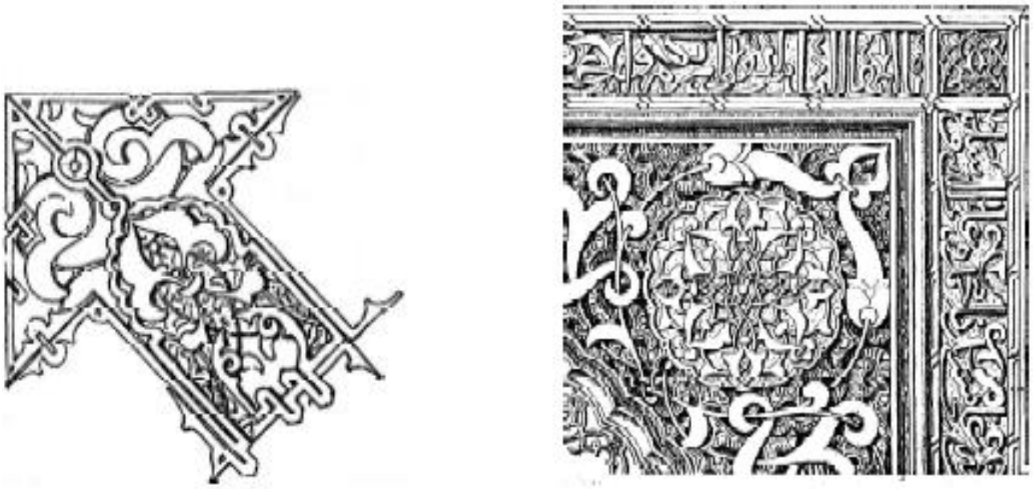
شكل 27: شمسيات مسجد سيدي أبي حسن



شكل 29: معينات هندسية لمسجد أبي حسن



شكل 31: الإفريز الكتابي على جانبي المحراب



شكل 30: عقد على جدار القبلة مع زخرفة العقد الأوسط للجدار الغربي

ملخص الدراسة

ملخص الدراسة:

تتناول هذه الدراسة الطابع الزخرفي للعمارة الدينية بمدينة تلمسان خلال العهدين الزياني والمريني، متخذةً من مسجد سيدي أبي الحسن نموذجًا للعمارة الزيانية، ومسجد سيدي أبي مدين نموذجًا للعمارة المرينية، مجالًا للدراسة الوصفية والتحليلية المقارنة. وتهدف الدراسة إلى الكشف عن الخصائص الفنية والجمالية لهذه العمارة، وإبراز دور المواد والتقنيات في تشكيل الهوية البصرية للمنطقة خلال القرنين السابع والثامن الهجريين.

وأظهرت الدراسة أن العمارة الدينية في تلمسان اعتمدت على منظومة متنوعة من الخامات، شملت الجبس بوصفه المادة الأساسية للنحت، والزليج لكسوة الجدران والأرضيات، وخشب الأرز في تغطية السقوف، بالإضافة إلى الرخام والآجر. كما تنوعت الموضوعات الزخرفية لتشمل الزخرفة النباتية (الأرابيسك) القائمة على تجريد عناصر الطبيعة كالتوريق والمراوح النخيلية، والزخرفة الهندسية التي اعتمدت على القواعد الرياضية لتحقيق التناظر والتكرار، ولا سيما في الأطباق النجمية، فضلًا عن الخط العربي بنوعيه الكوفي والنسخي (المغربي الأندلسي)، الذي اضطلع بدور أساسي في تنظيم التكوينات الزخرفية إلى جانب قيمته الدينية.

وخلصت الدراسة، من خلال تحليل النموذجين، إلى نتائج أبرزت خصوصية كل مدرسة فنية؛ إذ يمثل مسجد سيدي أبي الحسن النموذج المرجعي للفن الزياني، وتمتاز زخارفه بالبساطة النسبية والتوازن والهدوء البصري، مع تأثر واضح بالتقاليد الفنية الموحدية. أما مسجد سيدي أبي مدين فيجسد مرحلة نضج الفن المريني، حيث اتسمت عناصره الزخرفية بالكثافة والدقة والتعقيد التقني، وظهرت فيه معالجات زخرفية متطورة، من أبرزها البوابات الضخمة المكسوة بالزليج المورق.

كما أثبت التحليل المقارن وجود وحدة فنية مشتركة تندرج ضمن الفن المغربي الأندلسي، حيث اشترك النموذجان في المواد والتقنيات، مثل الحفر متعدد المستويات والتخريم، مع احتفاظ كل منهما بخصوصيات فنية تعكس هوية الدولة التي شيدته. وقد أسهم هذا التفاعل في تكوين شخصية زخرفية متميزة جعلت من تلمسان مركزًا فنيًا بارزًا استطاع استيعاب المؤثرات المختلفة وصياغتها في إطار فني يعكس التنافس الحضاري بين الدولتين الزيانية والمرينية.

وتوصي الدراسة بضرورة توظيف التقنيات الحديثة في توثيق وصيانة هذا الموروث المعماري، وتعزيز البحث الأكاديمي المتخصص بما يسهم في حماية المعالم التاريخية بمدينة تلمسان والمحافظة عليها.

الكلمات المفتاحية : تلمسان، العمارة الدينية، الزخرفة المعمارية، الزيانيون، المرينيون.

Abstract :

This study examines the decorative character of religious architecture in the city of Tlemcen during the Zayyanid and Marinid periods through a descriptive, analytical, and comparative investigation of two representative monuments: the Mosque of Sidi Abi Hassan as a Zayyanid model and the Mosque of Sidi Boumediene as a Marinid model. The study aims to identify the artistic and aesthetic characteristics of their architectural decoration and to highlight the role of construction materials and decorative techniques in shaping the visual identity of the region during the seventh and eighth centuries AH (thirteenth and fourteenth centuries CE).

The findings reveal that religious architecture in Tlemcen relied on a wide range of materials, including plaster as the principal medium for carved decoration, zellij for wall and floor revetments, cedar wood for roofing structures, in addition to marble and brick.

The decorative program was based on three principal themes: vegetal decoration (arabesque), characterized by the stylization of natural forms such as foliated motifs and palmettes; geometric decoration, founded on mathematical principles of symmetry and repetition, particularly in stellar geometric patterns; and Arabic calligraphy in both Kufic and Naskh (Maghrebi-Andalusian) scripts, which served not only a religious function but also played a fundamental role in organizing decorative compositions.

The comparative analysis highlights the distinctive characteristics of each artistic tradition. The Mosque of Sidi Abi Hassan represents the principal reference model of Zayyanid architectural decoration, distinguished by its relative simplicity, harmonious composition, and visual balance, while reflecting the enduring influence of the Almohad artistic tradition. In contrast, the Mosque of Sidi Boumediene illustrates the maturity of Marinid decorative art through its rich ornamental program, technical sophistication, and highly refined craftsmanship, particularly in its elaborately decorated monumental entrances clad with foliated zellij.

The study further demonstrates the existence of a shared artistic tradition within the framework of Maghrebi-Andalusian art, as both monuments exhibit common materials and decorative techniques, including multi-layered carving and openwork carving. At the same time, each monument preserves distinctive local features that reflect the architectural identity of its respective dynasty. This artistic interaction contributed to the emergence of a unique decorative tradition that established Tlemcen as an important artistic center capable of assimilating diverse influences and transforming them into a distinctive architectural expression reflecting the political and cultural rivalry between the Zayyanid and Marinid dynasties.

Keywords: Tlemcen; Religious Architecture; Architectural Decoration; Zayyanid Dynasty; Marinid Dynasty.