مسجد الأوبيراة بمدينة الرباط
(١٠١٧هـ/١٦٠٩م) – دراسة آثارية

د. عامر حسن أحمد عجلان(*)

نشأة وعمران مدينة الرباط:

بدأ عمران مدينة الرباط فعلياً على يدى عبد المؤمن بن علي[١](٥٢٧-٥٥٨هـ/١١٣٣-١١٦٣م) الذى قام بإنشاء القصبة[٢]. ثم في عهد ابنه الخليفة أبو يعقوب يوسف (٥٥٨-٥٨٠هـ/ ١١٦٣-١١٨٤م) أمر ببناء مدينة كبيرة متصلة بالقصبة التى أحدثها أبيه[٣]، ولكن عاقه الموت عن إتمامها، فشرع ابنه أبو يوسف يعقوب المنصور فى بنائها، وعمر كثير منها[٤].

ويوضح لنا الحسن الوزان سبب إنشاء مدينة الرباط، إذ قال: "لما كان الموحدون يملكون المغرب والأندلس، ونظراً لبعد الأخيرة عن مراكش عاصمتهم، خطر ببال الخليفة المنصور الموحدي (٥٨٠-٥٩٥هـ/١١٨٤-١١٩٩م) أنه لن تتم نجدة الأندلس بسهولة إذا هاجمها النصارى، لذلك رأى أن يبنى مدينة على شاطئ البحر حيث يمكنه المقام مع جنوده طوال الصيف، فأمر عام (٥٩١هـ/١١٩٥م) – عندما تحرك لغزوة الأرك – ببناء مدينة رباط الفتح، وزودها بالمساجد والمدارس وكل أنواع القصور والدور والدكاكين والحمامات وغيرها، وزودها بمنارة يمكن من أعلاها رؤية سفينة فى عرض البحر على مسافة كبيرة جداً"[٥]. فأسست المدينة سنة ثلاث وتسعين وخمسمائة

(*) المدرس بقسم الآثار الإسلامية –كلية الآثار – جامعة سوهاج.

١ - البيذق: أخبار المهدى بن تومرت، ص ٧٣؛ ابن صاحب الصلاة: المن بالإمامة، ص ٣٥٧؛ ياقوت الحموي: المشترك وضعاً، ص ٤١٠، ومعجم البلدان، جـ٣، ص ٢٣١؛ جعفر الناصري: سلا ورباط الفتح، جـ ١، ص ٢١٩؛ بوجندار: مقدمة الفتح، ص ٣٧.

٢ - قصبة المهدية، أو قصبة الرباط، والتى عرفت بقصبة الوداية.

٣ - مجهول: الاستبصار فى عجائب الأمصار، ص ١٤٠.

٤ - عبد الواحد المراكشي: المعجب، ص ٢٢٢.

٥ - الحسن الوزان: وصف إفريقيا، ص ٢٠٧؛ بوجندار: مقدمة الفتح، ص ٩٢.

(١١٩٧م)، وأكمل سورها، وركبت أبوابها[١]. وكان المنصور يقيم بهذه المدينة من بداية شهر إبريل إلى شهر سبتمبر[٢].

ومن الجدير بالذكر أن الخليفة المنصور تولى بنفسه اختطاط المدينة ورسم حدودها[٣]. كما قام بعدة إجراءات لتعمير المدينة فى أقل وقت ممكن، وأراد أن يستوطن فيها كثير من الصناع والعلماء والتجار، فأمر بأن يمنح كل ساكن فيها "منحة" علاوة على ما تدره عليه مهنته من ربح، وقد أدى انتشار هذا الخبر إلى اجتذاب أناس كثيرين من كل الأصناف ومختلف المهن، إذ كان لسكانها دخل مزدوج: المنحة المقررة، وما يربحونه فى معاملاتهم مع العسكريين ورجال الحاشية الملكية[٤]. وذلك الإجراء يتوافق وما ذكره ابن أبى الربيع من أن على الحاكم إذا ما بنى مدينة "أن ينقل إليها أهل العلم والصنائع بقدر الحاجة لسكانها، حتى يكتفوا بهم ويستغنوا عن الخروج إلى غيرها"[٥].

ومنذ إتمام بناء مدينة رباط الفتح زمن المنصور أصبحت المنطلق الرئيسي لجيوش الموحدين الموجهة للقتال[٦]، خاصة وأن موقعها كان يمثل نقطة للالتقاء الطرق المتشعبة من فاس ومراكش، وكان يتيح الوصول إليها بكل سهولة من الشمال ومن الجنوب، كما كانت بحكم هذا الموقع تتحكم فى السهول الغربية وفى سهول تامسنا الخصبة التى كان فى إمكانها أن تزود الجيوش بكل الإمدادات الضرورية[٧].

ورغم كل تلك الإنشاءات والتحفيزات التى قدمها المنصور، إلا أن عمران المدينة لم يكتمل بالصورة التى كان يرغب فيها أو تمناها الخليفة لمدينته الجديدة، وهى الحقيقة التى صرح بها المنصور عند وفاته، إذ قال: "ما ندمت

---

١ - الناصرى: الاستقصا، جـ٢، ص ١٩٥.

٢ - الحسن الوزان: وصف إفريقيا، ص ٢٠٨.

٣ - عبد الواحد المراكشي: المعجب، ص ٢٢٢.

٤ - الحسن الوزان: وصف إفريقيا، ص ص ٢٠٧–٢٠٨.

٥ - ابن أبى الربيع: سلوك المالك فى تدبير الممالك، ص ١٠٨.

6 - H. Terrasse: *L' Art Hispano-mauresque*, p. 278; Caille: *La ville de Rabat*, vol. 1, p. 58.

7 - Caille: *La ville de Rabat*, vol. 1, p. 58. ٣٩ سحر سالم: مدينة الرباط، ص.

على شيء فعلته فى خلافتي إلا على ثلاث وددت أنى لم أفعلها، منهـا: بنـاء رباط الفتح أنفقت فيه بيت المال وهو صعيد لا يعمر"[١]. وإن كان هـذا الـنص يوضح لنا حقيقة عمران المدينة زمن المنصور، إلا أنه أيضاً يوضـح مصـدر تمويل بناء المدينة والذى كان من "بيت المال".

وبعد وفاة المنصور أخذت هذه المدينة فى التدهور حتى أنه لم يبق منهـا سوى العشر على حد قول الحسن الوزان الذى استطرد فى وصف ما آل إليـه حال الرباط، فقال: "والقناة التى تمدها بالماء قطعت ودمرت أثناء الحروب مـع المرينيين، والرباط اليوم فى أسوأ حالة عرفتها، وأعتقد أنه من المتعذر جـداً العثور فيها على أربعمائة دار مسـكونة قـرب القصـبة وبعـض الـدكاكين الصغيرة"[٢].

ولما كان الجهاد باعثاً على إيجاد مدينة رباط الفتح وعمرانها وازدهارهـا فقد كان فتور حركته بالأندلس عقب معركة العقاب عـام (٦٠٧هـ/١٢١٠م) سبباً فى تراجع ازدهار المدينة وتناقص عمرانها. وقد تراجع عمران المدينـة أكثر وأكثر مع ضعف دولة الموحدين واشتعال الصراع بينهم وبين المـرينيين الذين لم يعيروا مدينة الرباط عنايتهم. فأهملت المدينة ونزح عنها سكانها اللهم إلا قائد يقيم بالقصبة يمثل السلطة، وعدد قليل من العسـكر للمحافظـة علـى الأمن، وجماعة قليلة من السكان متكتلون بالقصـبة ومـا جاورهـا محافظـة عليها[٣].

وظلت الرباط على حالها من ضعف العمران طوال فترة بنى مـرين وبنـى وطاس إلى أن انتقل إليها غالب أهل شالة وعمروا بعضها، ولم تتسع عمارتها البالغة الغاية إلا فى العصر السعدى عند استيطان أهـل الأنـدلس بهـا عنـد خروجهم من الجزيرة بنفي العدو سنة (١٠١٧هـ/١٦٠٨م)، فتفرقوا فى بلاد المغرب الأدنى والأوسط والأقصى، وخرج منهم بسلا طوائف عبروا إلى مدينة

[١] - ابن أبى زرع: روض القرطاس، ص ٢٣٠؛ الناصرى: الاستقصا، جـ٢، ص ص ٢٠٥-٢٠٦.

[٢] - الحسن الوزان: وصف إفريقيا، ص ص ٢٠٨-٢٠٩.

[٣] - جعفر الناصري: سلا ورباط الفتح، جـ ١، ص ٢٤٨؛ عبد الإله الفاسي: مدينة الرباط، ص ٢١.

الرباط فحصنوها وبنوا بها القصور والدور والحمامات، وبهم تمت عمارتها، وقصدها الناس من القبائل والمدن القريبة[١].

الرباط فى عصر الأندلسيين:

وبعد استعراض عمران مدينة الرباط يتضح أنها وحتى حدود عام (١٠١٧هـ/١٦٠٨م) كانت شبه خاوية من السكان، إلى أن استقبلت وافدين أندلسيين جدد، هم الهرناشيون[٢] – والذين قدر عددهم بنحو ثلاثة آلاف مهاجر[٣]– ومن رافقهم من أندلسي سان لوكار "Saint Locar" وقادس "Cadis" وليرنا "Lerna"[٤] وغيرهم، والذين قدر عددهم بنحو خمسة آلاف مهاجر[٥]، استقروا بالرباط وجدّوا فى تعميرها وتحصين قصبتها، وبنوا بها القصور والدور والحمامات[٦]. وبمجرد صدور قرار طرد الأندلسيين، وبداية انتقالهم إلى بلدان الشمال الإفريقي، استقر عدد منهم فى مدينة الرباط قُدر بأكثر من خمسة آلاف نازح، استوطنوا الجزء الشمالى من المدينة الموحدية، وهو الحيز الذى أضحى يعرف وقتئذ باسم "سلا الجديد" تمييزاً لها عن مدينة سلا والتى عرفت بـ "سلا البالي"[٧].

ويبلغ الجزء المعمور ما يناهز خُمس المدينة الموحدية، فلم يكن يمثل إلا حوالى ٩٠ هكتاراً (٩٠٠ ألف م٢) من مساحتها الأصلية البالغ مجموعها ٤٢٠ هكتاراً[٨]، فيما استغلت المساحة الباقية كحقول وبساتين[٩].

---

١ - عبد الله السويسى: تاريخ رباط الفتح، ص ٥٨؛ بوجندار: مقدمة الفتح، ص ٥٤، ص ٩٤.

٢ - نسبة إلى بلدتهم هرناشو (Hornachos) بالأندلس. وهي إحدى بلديات مقاطعة بطليوس، التي تقع في منطقة إكستريمادورا، غرب إسبانيا.Caille: *La ville de Rabat*, vol. 1, p. 213.

3 - Caille: *La ville de Rabat*, vol. 1, p. 249.

4 - Louis Brunot: *La Mer dans les traditions*, p.157.

5 - Robert Chastel: *Rabat-Salé: vingt siècles de l'Oued Bou Regreg*, p. 17.

٦ - المقرى: نفح الطيب، جـ ٢، ص ٦١٧؛ محمد حجى: الزاوية الدلائية، ص ١٨٢.

٧ - حسن أميلى: الرباط قاعدة الجهاد البحرى فى العصور الحديثة، ص ١٣٠.

٨ - هناك من الباحثين من يذكر أن مساحة الرباط ٤١٨ هكتار. عبد العزيز بن عبد الله: قصبة الأوداية، ص ٥؛ ولنفس المؤلف: الفن المعماري المغربي، ص ٢٧. وهناك من يقدرها بـ ٤٢٨ هكتار. عبد الإله الفاسى: مدينة الرباط، ص ٢٠.

9 - Caille: *La ville de Rabat*, vol. 1, p. 246.

وإذا كان الهرناشيون هم من عمروا القصبة، فإن بقية النازحين الأندلسيين هم من منحوا الرباط عمرانها الفعلي، فلم تعمر حاراتها إلا مع استيطانهم بها، ولم تبلغ مستواها الحضاري إلا على يدهم؛ فحصنوها، وشيدوا دورها وقصورها وحماماتها وأسواقها ومساجدها[١]. وأول تلك المساجد التى شيدوها هو مسجد الأوبيراة محل الدراسة، فهو أول مسجد بنته الجالية الأندلسية إبان حلولها بالرباط عام (١٠١٧هـ/١٦٠٩م)[٢].

تسمية المسجد:

عرف المسجد وكذلك الشارع الذى يقع به باسم " الأوبيراة"، وذلك نسبة إلى مؤسسي هذا المسجد من الأندلسيين النازحين من منطقة "إيفيرا" بالأندلس، والتى تحرف نطقها تدريجياً إلى لوبيرا أو الأوبيراة[٣]. ولعل تشبث الأندلسيين بأسماء بلدانهم الأصلية فى الأندلس هو نوع من الحنين والانتماء إلى موطنهم، ومن ثم بدأوا يطلقون مسمياتها على المواضع الجديدة التى سكنوها فى الشمال الإفريقي عامة[٤].

موقع المسجد (خريطة ١):

يقع المسجد شمال غرب مدينة الرباط، بحي العلو، وعلى مقربة من باب العلو[٥]، تطل واجهته الرئيسة (الشمالية الشرقية)على شارع الأوبيراة، وتطل

---

[١] - حسن أميلى: الرباط قاعدة الجهاد البحرى، ص ١٣٠.

[٢] - راجع: بوجندار: مقدمة الفتح من تاريخ رباط الفتح، ص ص ٧٢-٧٩؛ عبد الله السوسي: تاريخ رباط الفتح، ص ص ١٢١-١٣٧.

[3] - **Mosquées de la Médina, available on line at https://Rabat.Ya.Zamane?fref=nf , 06/02/ 2018.**
وللاستزادة عن النازحين الأندلسيين قاطني الرباط راجع: Caille: *La ville de Rabat,* vol. 1, pp. 213-216.

[٤] - وهو ذات الأمر الذى فعله المسلمون عندما فتحوا الأندلس، فسميت كثير من البلدان الأندلسية المفتوحة بأسماء البلدان الأصلية للجند المسلمين المستقرين بها. وهو أيضاً ما فعله عبد الرحمن الداخل فى الأندلس، إذ أطلق على كثير من منشآته ذات الأسماء التى كانت عليها فى حاضرة الأمويين بالشام كالرصافة وغيرها.

[٥] - يبعد المسجد عن باب العلو نحو ١٥٠متراً.

واجهته الشمالية الغربية على زنقة الوسطية، وتجاوره الدور من الجهتين الجنوبية الغربية والجنوبية الشرقية.

وقد بنى المسجد فى ذلك الموضع تلبية للنمو العمراني للمدينة الذى اتسع بقدوم الجاليات الأندلسية، واستيطان مهاجري منطقة الأوفيرا لذلك الموقع، وتكوين حي بأكمله لهم يحمل اسمهم. وفى ذات الوقت قرب المسجد من أحد الأبواب الرئيسة بأسوار المدينة وهو "باب العلو" يجعل المسجد قريباً للغرباء القادمون من خارج المدينة، وذلك مراعاة للناحية الأمنية حتى لا يتوغل الغرباء داخل المدينة، ومن ثم كشف عوراتها أو معرفة نقاط ضعفها وقوتها.

التخطيط المعماري للمسجد (شكل ١):

يشغل المسجد مساحة مستطيلة طولها ١٤.٣٠م، وعرضها ٩م، وتبلغ مساحته ١٢٨.٧٠م^{٢}، وتخطيطه عبارة عن بيت الصلاة ملحق به بعض الوحدات المعمارية الأخرى كالميضأة والمئذنة. وقد بنى المسجد بالأحجار، وصنعت الأبواب والشبابيك من الخشب، واستخدم الجص والزليج فى كسوة وزخرفة المحراب.

الوصف المعماري:

أولاً– الوصف من الخارج:

الواجهة الرئيسة (الشمالية الشرقية) (لوحة ١):

تطل الواجهة الرئيسة (الشمالية الشرقية) على شارع الأوبيراة، ويبلغ طولها ١٤.٣٠م، وارتفاعها ٤.٥٠م، وسمك جدرانها ٠.٦٠م. وتبدأ الواجهة من طرفها الشمالى ببدن المئذنة، يليه مدخل المسجد. وتحتوى الواجهة على ست نوافذ علوية، وزعت بطريقة زوجية؛ أي نافذتان ثم مسافة قدرها ٠.٨٠م، ثم نافذتان، يليهما نفس المسافة، ثم نافذتان. والمسافة بين كل زوج من النوافذ ٠.٣٠م. وقد فتحت تلك النوافذ على ارتفاع ٣م، وتأخذ كل منها هيئة مستطيلة

معقودة بعقد نصف مستدير، ويبلغ اتساعها ٠.٤٦م، وارتفاعها ٠.٩٠م، ويغشيها من الخارج قضبان حديدية.

المدخل الرئيس (لوحة ٣):

يفتح المدخل الرئيس بالثلث الشمالى للواجهة الشمالية الشرقية، مطلاً على شارع الأوبيراة، ويتكون من فتحة مستطيلة متوجة بعقد حدوة فرس، يبلغ اتساعها ١.١٠م، وارتفاعها حتى باطن العقد ٢.٨٨م. ويكتنف فتحة المدخل عمودان مدمجان، ارتفاع كل منهما ٣.٣٦م، وينتهى بتاج من النوع المغربي الأندلسي، يحملان إفريز يبرز عن سمت الواجهة بمقدار ٠.١٠م. ويغلق على فتحة الباب مصراعان من الخشب، زينا بزخرفة هندسية على هيئة مستطيلات محفورة بالبارز. ويعمل العمودان على إبراز المدخل من الناحية البصرية، وزيادة الاهتمام به كونه المدخل الرئيس للمسجد.

الواجهة الشمالية الغربية (لوحة ٣):

تطل الواجهة الشمالية الغربية على زنقة الوسطية، ويبلغ طول الواجهة ٩م، وارتفاعها ٤.٥٠م، وسمك جدرانها ٠.٦٠م، وتحتوى على نافذتين فتحتا على ارتفاع ١.٩٥م، تأخذ كل منهما هيئة مربعة طول ضلعها ١م، وتغشيها من الخارج قضبان حديدية.

ثانياً- الوصف من الداخل:

يؤدى مدخل المسجد إلى استطراق طوله ٢م، وعرضه ١.٥٠م، يفضى إلى بيت الصلاة الذى يشغل مساحة مستطيلة متوسط طولها ١٠م، وعرضها ٧.٥٠م. ويتوسط الجدار الجنوبى الشرقى حنية المحراب، وعلى يسارها فتحة اتساعها ٠.٩٠م، وارتفاعها ١.٥٥م، يغلق عليها مصراعان من الخشب، تفضى إلى دولاب حائطي أو خزانة حائطية؛ تستخدم لحفظ أدوات المسجد أو لحفظ المصاحف والرباع (لوحة ٤).

والجدار الشمالى الشرقى به وعلى ارتفاع ١.٤٥م من أرضية المسجد ثلاث دخلات، اتساع كل منها ١م، وارتفاعها ٠.٣٧م، وعمقها ٠.٢٥م، تستخدم لحفظ المصاحف والرباع أو أية متعلقات خاصة بالمصلين. كما يحتوى الجدار على ست نوافذ علوية – سبق وصفها – يغلق على كل منها من الداخل شباك من الخشب المغشى بالزجاج (لوحة ٥).

والجدار الجنوبى الغربى يحتوى بطرفه الغربى على دخلة اتساعها ٣م، وعمقها ٠.٢٠م. كما يوجد بالجدار وعلى ارتفاع ١.٤٥م من أرضية المسجد ست دخلات مماثلة لنظيرتها بالجدار الشمالي الشرقي(لوحة ٦). وقد أتاح سمك الجدار – والذى وصل إلى ٠.٩٠م – عمل تلك الدخلات.

هذا وقد تم كسوة جدران المسجد من أسفل وحتى ارتفاع ١.٣٧م بالخشب. ويغطى بيت الصلاة سقف مسطح، يرتفع عن أرضية المسجد ٤.٠٤م، وتتوسطه شخشيخة مربعة فتح بكل ضلع منها ثلاث نوافذ للتهوية والإضاءة.

المحراب (لوحة ٧)(شكل ٣):

يتوسط جدار القبلة كتلة المحراب، والتى يبلغ الارتفاع الكلى لها ٣.١٣م، وعرض واجهتها ١.٦٥م، وتبرز عن سمت جدار القبلة ٠.١٠م، ويتوسطها حنية ذات ثلاثة أضلاع، اتساع فتحتها ١م، وارتفاعها ٢.١٣م، وعمقها ٠.٥٠م، وطول كل ضلع من أضلاعها ٠.٥٠م، مكسوة حتى مستوى طاقية المحراب ببلاطات من الزليج المزين بالزخارف الهندسية ذات اللونين الأزرق والأبيض، تنتهى بصف من النجوم ثمانية الأضلاع باللون الأبيض، يعلوها زخرفة معمارية قوامها صفين من الشرافات المعكوسة والمتقابلة نفذت باللونين الأبيض والأزرق (شكل٣).

يعلو حنية المحراب طاقية من الجص المزين بالزخارف الهندسية والنباتية والنقوش الكتابية، قوامها شريط من الزخارف الهندسية عبارة عن ضفيرة أو جديلة، تحصر بداخلها مراوح نخيلية وأنصافها، تلتف فى هيئة جامات تحصر

بداخلها نقش كتابي عبارة عن كلمة "محمد" بالخط الكوفي الهندسي (شكل ٤) مكررة خمس مرات.

ويتقدم طاقية المحراب عقد مدبب، زين باطنه بزخارف نباتية، ويحيط بالعقد وتوشيحتيه ضفيرة تلتف أعلى قمة العقد مكونة هيئة ميمة أو عوينة، وتحتوى توشيحة العقد على مراوح نخيلية وأنصافها، وشهادة التوحيد والرسالة المحمدية بخط الثلث، إذ كتب بالتوشيحة اليمنى "لا إله إلا الله" (شكل ٥ أ)، وباليسرى "سيدنا محمد رسول الله" (شكل ٥ ب).

ويؤطر طاقية المحراب والعقد شريط من الزخارف النباتية المكررة، قوامها مراوح نخيلية وأنصافها، محصورة بداخل إفريز مستطيل بداخله زخرفة الضفيرة. وتتميز تلك الضفيرة عن سابقيها بأن حلقاتها إحداها مفرغة والأخرى مصمتة بالتبادل. ويتوج كتلة المحراب من أعلى بروز مائل يبلغ عرضه ٠.١٠م، ويزينه زخارف هندسية ونباتية.

الميضأة (لوحة ٨):

تقع الميضأة فى نهاية المسجد من الناحية الشمالية الغربية، ويتم الوصول إليها من خلال فتحة باب فى الجدار الشمالى الغربى لبيت الصلاة من الداخل، ويفضى هذا المدخل إلى المئذنة والميضأة. وتتكون الميضأة من مساحة مستطيلة طولها ٥.٥٠م، وعرضها ٢م، وتحتوى على مرحاضين فى الجانب الجنوبى الغربى، كما يوجد بجدارها الشمالى الغربى نافذتان مربعتان، طول ضلع كل منهما ١م، ويغلق على كل منهما من الداخل شباك عبارة عن مصراعين من الخشب المغشى بالزجاج.

المئذنة (لوحة ١):

تقع المئذنة فى الركن الشمالى من المسجد، مطلة على شارع الأوبيراة وزنقة الوسطية، وهى ذات مسقط مربع طول ضلعه ٢.٩٠م، والارتفاع الكلى لها ١١.٢٠م، وتتكون من مستويين، يبلغ ارتفاع المستوى الأول ٩.٢٠م. ويفتح فى هذا المستوى ست فتحات مستطيلة الشكل اتساع كل منها ٠.١٨م،

وارتفاعها ٠.٣٦م، تستخدم لتهوية وإضاءة درج المئذنة، فتحت اثنتان بالجهة الشمالية الشرقية، ومثلهما بالجهة الشمالية الغربية، وواحدة بالجهة الجنوبية الشرقية، وأخرى بالجهة الجنوبية الغربية.

أما المستوى الثانى من المئذنة "الجوسق" فمربع المسقط، يبلغ طول ضلعه ١م، وارتفاعه ٢م. ويغطى الجوسق قبيبة، يعلو قطبها جامور عبارة عن عمود حديدي مثبت به ثلاث كرات حديدية مطلية باللون الأصفر، تنتهى بهلال ونجمة خماسية.

الدراسة التحليلية للعناصر المعمارية:

حظى المسجد بعدد من العناصر المعمارية التى تكفل له القيام بوظيفته كمسجد للفروض لأداء الصلوات الخمس، فقد احتوى على بيت للصلاة، ومحراب، وميضأة ومئذنة، وهى من عناصر المنفعة التى تعد – وفقا لما حدده المعماريون – من أول الشروط الواجب توافرها فى المبنى، فالمبنى لا ينشأ أصلاً إلا ليؤدي وظائف انتفاعية وليخدم أغراضاً عملية، فوظيفة المبنى هى السبب فى وجوده وهى الغرض الغالب عليه والمصدر الرئيسي فى التصميم واتخاذ المبنى الشكل الذى عليه[١].

بيت الصلاة:

يعد بيت الصلاة العنصر الرئيس فى تخطيط مسجد الأوبيراة الذى يتكون من بيت للصلاة ملحق به ميضأة ومئذنة. ويخلو بيت الصلاة من أية أعمدة أو دعامات من شأنها أن تقتطع حيزاً من مساحته المحدودة، وبالتالي استيعاب المسجد لأكبر عدد من المصلين. فلما كانت مساحة بيت الصلاة ٧٥م^{٢}، وكانت المساحة الافتراضية التى يشغلها كل مصلى ٠.٧٥م^{٢}[٢]، نجد أن عدد المصلين الذين يمكن أن يستوعبهم المسجد يصل إلى ١٠٠ مصلى.

---

[١] – محمد عبد الستار: نظرية الوظيفية، ص ٢٥٥.

[٢] – محمد عبد الستار: الآثار المعمارية للسلطان الأشرف برسباي، ص ١٢٥.

ومن خلال تخطيط المسجد نلاحظ أن بيت الصلاة عبارة عن مساحة مستطيلة عمودية على جدار القبلة؛ أي أن عمقه أكبر من اتساعه. وقد فرضت المساحة المتاحة هذا التخطيط. ولكن المفضل أن يكون الضلع الأطول لبيت الصلاة موازياً لجدار القبلة لإتاحة الفرصة لأكبر عدد من المصلين أن يتواجدوا في الصف الأول[١].

ويؤدي إلى بيت الصلاة مدخل وحيد يمثل عنصر الاتصال والحركة بالمسجد، وقد فتح هذا الباب فى نهاية بيت الصلاة من الناحية الشمالية الشرقية، أي فى مؤخرة بيت الصلاة، حتى لا يتم تخطى رقاب المصلين ممن يأتى متأخراً. كما أن هذا الموضع للمدخل يُمكن المصلين من الوصول إلى الميضأة مباشرة، وكذلك المؤذن يصل إلى المئذنة مباشرة دون أن يضطروا إلى دخول بيت الصلاة مما يوفر قدر أكبر من السكينة للمصلين.

وكونه مدخلاً وحيداً يتناسب ومساحة بيت الصلاة الصغيرة وبالتالي عدد المصلين غير الكبير، وبناء عليه لا يكون هناك أية تزاحم للمصلين أثناء الدخول والخروج من وإلى المسجد، ويُمكنهم من الدخول والخروج فى سهولة ويسر، ويوفر الأمان لهم خصوصاً فى حالة الطوارئ. فقد أوضحت إحدى الدراسات أن المدخل ذو عرض مترين يخرج منه ٢٣ شخص/دقيقة فى الأحوال العادية حيث يلبس حذاءه فى تمهل دون أن يكون هناك دوافع التعجل، بينما يمكن أن يمر من نفس الفتحة فى حالة الطوارئ ٥٠ شخص/دقيقة. وطبقاً لما توصى به الجمعية الوطنية للحماية من الحريق بالولايات المتحدة

---

[١] – يُحبذ فى تخطيط المساجد – إن سمحت ظروف الموقع والمساحة – أن تكون أروقة صلاتها الاتساع فيها أكثر من العمق. وهذا هو أنسب المساقط لرواق الصلاة بالجوامع فى أي بقعة من بقاع الأرض، خاصة أنه يتيح استطالة الصفوف الأولى للمصلين، وهو ما يتوافق مع ما ورد فى السنة النبوية المطهرة من أفضلية الصفوف الأولى عن التى تليها فى الثواب. يحيى وزيري: العمارة الإسلامية والبيئة، ص ١٣٧. لذلك لا تستحب الأشكال الأخرى لأروقة الصلاة التى لا تعطى استطالة لصفوف المصلين كالدائرة والمثمن والمسدس. منصور بن عد العزيز : المسجد فى الإسلام حدوده وتاريخه: أبرز الضوابط الشرعية المتعلقة بعمارته، ص ١١٨؛ شوكت لطفى: التوجيه كأساس تصميمي لعمارة المساجد، ص ٢.

الأمريكية (AFPA) فإن المدة الزمنية لإخلاء المكان فى حالة الطوارئ يجب ألا تتجاوز ثلاث دقائق[١].

وقد تحققت هذه النسبة بصورة كبيرة، حيث نجد أن الوقت اللازم لخروج كل المصلين فى الأحوال العادية ٧.٧ دقائق، وفى حالة الطوارئ ٣.٦ دقيقة. وهو ما يتضح فى الجدول التالي:

جدول يوضح مدخل المسجد وقدرته الاستيعابية للمصلين:

عدد المصلين الافتراضي	اتساع المدخل	عدد الأشخاص/د فى الأحوال العادية	عدد الأشخاص/د فى حالة الطوارئ	الوقت المطلوب للخروج فى الأحوال العادية	الوقت المطلوب للخروج فى حالة الطوارئ
١٠٠	١.١٠م	١٣	٢٨	٧.٧ دقيقة	٣.٦ دقيقة

كما يحتوى بيت الصلاة على شخشيخة تتوسط سقفه، وست نوافذ علوية بجداره الشمالى الشرقى تمثل عناصر التهوية والإضاءة له. وتعمل الشخشيخة على تصريف الهواء الداخل من النوافذ، مما يساعد على تجدده واستمرار تدفقه داخل المسجد في منظومة متناغمة للتهوية. وقد تم صنع شبابيك من الخشب المغشى بالزجاج لتلك النوافذ ليتم التحكم فى مقدار التهوية المطلوبة خاصة فى فصل الشتاء شديد البرودة فى مدينة الرباط.

المحراب:

أثبتت الدراسات الآثارية بناء المحراب فى هيئة مجوفة بالمسجد النبوي بالمدينة المنورة، مع بداية إنشائه فى عهد الرسول (ﷺ). حيث ورد أن صحابة رسول الله (ﷺ) عند بناء محراب المسجد "صفوا النخل قبلة له، وجعلوا

[١] – محمود نوفل: المعايير التصميمية لعمارة المسجد، ص ٨٢.

عضادتيه من حجارة"، وهو ما يعنى معمارياً أنه كان لمحراب المسجد النبوي فى عهد رسول الله (ﷺ) عضادتين، أي كتفين من الحجر. ولما كان المحراب مسدوداً من الجهة الخارجية فإن ذلك يعنى أنه كان فى هيئة دخلة أو حنية، أي أنه كان مجوفاً[١].

وقد أصبحت المحاريب من العناصر الرئيسة فى أروقة الصلاة التى تحدد اتجاه القبلة فى مساجد العالم الإسلامى شرقاً وغرباً. وتنوعت تخطيطاتها، وأشكالها، وزخارفها. كما كان للمحاريب رمزيتها التى تؤكد أن العمارة كانت تستخدم لتحقيق بعد دعائي سياسي لبعض الدول والحكام[٢].

وقد اتخذ محراب مسجد الأوبيراة تخطيطاً مضلعاً. وتضليع المحاريب بمساجد الغرب الإسلامي تأثيراً أندلسياً[٣]، مستوحى من محراب جامع قرطبة ذو الثمانية أضلاع[٤]. كما جاء محراب مسجد الأوبيراة بعمق نصف متر، أي أنه لم يكن عميقاً كما هو الحال فى محاريب المساجد الجامعة بالمغرب والأندلس[٥]. ولعل ذلك يرجع إلى أنه مسجد فروض ولم يكن مسجداً جامعاً، ومن ثم كان

---

١ - محمد عبد الستار وعوض الإمام: عمارة المساجد فى ضوء الأحكام الفقهية، ص ١٣٨.

٢ - محمد عبد الستار: الإمامة ورمزيتها فى المحاريب الفاطمية: رؤية جديدة فى إطار الثقافة الشيعية، ص ٧٩.

٣ - مبارك بوطارن: التأثيرات الفنية الأندلسية على المباني الدينية في تلمسان، ص ٩٠.

٤ - باسيليو بافون مالدونادو: عمارة المساجد فى الأندلس: قرطبة ومساجدها، ص ١٠٤.

٥ - تميزت المساجد الجامعة بالغرب الإسلامي بعمق حنايا محاريبها، ويتيح هذا العمق للإمام أن يقف داخل حنية المحراب وبالتالي يوفر خلفه صفاً للمصلين، فيعمل بذلك على زيادة استيعاب رواق القبلة للمصلين. فعلى سبيل المثال وصل عمق حنايا المحاريب بالجوامع الحفصية بتونس إلى ١.٦٠م. عامر عجلان: المساجد الجامعة بمدينة تونس فى العصر الحفصى، ص ٢٥١. كما وصل عمق حنايا المحاريب فى الجوامع الموحدية إلى ٣.٥٠م مثلما فى محراب جامع القصبة الموحدي بمدينة مراكش. محمد الكحلاوي: عمائر الموحدين الدينية فى المغرب، ص ٢٦١. كذلك تراوحت أعماق حنايا المحاريب بجوامع المغرب الأقصى فى العصر السعدى من ٢.٥٠م : ٣.٢٥م.محمد أبو رحاب: العمائر الدينية والجنائزية فى المغرب، ص ٤٤٦. فى حين أن عمق محراب جامع قرطبة بالأندلس "بلغ مساحة غرفة يمكن أن تستوعب عدداً من الأفراد". باسيليو مالدونادو: عمارة المساجد فى الأندلس: قرطبة ومساجدها، ص ١٠٤.

محرابه غير عميقاً مقارنة بمحاريب المساجد الجامعة. أو ربما لظروف المساحة وسمك جدار القبلة بالمسجد، حيث أن هناك دور ملتصقة بجدار القبلة للمسجد مما لا يمكن معه عمل بروز لحنية المحراب لزيادة عمقها. إضافة إلى أن سمك جدار القبلة لا يسمح بعمل عمق لحنية المحراب أكبر من ذلك.

كذلك تميز محراب المسجد بالثراء الزخرفي كما هى العادة فى محاريب الجوامع فى المغرب والأندلس.

المئذنة:

تعد المئذنة من أهم عناصر المنفعة بالمسجد، فقد اهتم بها المعمار اهتماماً واضحاً وحرص على تحقيق عدة عناصر بها لتقوم بوظيفتها كاملة، وذلك ما نراه واضحاً فى متانة إنشائها، فاستخدمت الأحجار فى بنائها، وفى شكلها العام، حيث اتخذت المئذنة الشكل المربع ذو الطابع الموحدي[١].

ومن الملاحظ أن المعمار حرص على الارتفاع بالمئذنة ارتفاعاً يحقق وصول صوت المؤذن إلى أقصى مسافة ممكنة، كما أنه يحقق رؤية المؤذن من مسافات بعيدة ربما لا يصلها الصوت، كما أن له وظيفة تعبيرية من حيث أن المئذنة العنصر الدال على كينونة المسجد وتحديد موضعه بين تكوينات المدينة وبخاصة للغرباء[٢].

فالمئذنة يجب أن تكون ظاهرة ومرئية وغير مختفية وراء المباني والمساكن المحيطة بالمسجد لتحقق السبب من وجودها كعلامة دالة على المسجد، ولهذا فإن ارتفاعها من المفضل أن يتناسب طردياً مع ارتفاع الأبنية المحيطة، حيث أن النسبة المعيار لارتفاع المئذنة وارتفاع الدور المجاورة تبلغ ٣: ١ كما توصى به الدراسات البصرية للمدينة[٣]. هذا عن المساجد الجامعة،

---

[١] – عن المآذن المربعة راجع، فؤاد فياض خضرة: المآذن المربعة "هويتها، تأثرها وتأثيرها"، ص ص ٢١–٣٢.

[٢] – محمد عبد الستار: الإعلان بإحكام البنيان، ص ٦١. عن الإيحاءات البصرية للمئذنة المربعة، راجع على حسين العمايرة: العناصر الجمالية فى عمارة المسجد "المئذنة"، ص ص ٤٠–٤٢.

[٣] – محمود حسن نوفل: المعايير التصميمية لعمارة المسجد، ص ٨٤.

أما مساجد الفروض فكانت غالباً لا تحتوى على مآذن، وكون المسجد محل الدراسة أضيفت له مئذنة فهي ميزة يتميز بها عن غيره من مساجد الخمسة أياً ما كان ارتفاع مئذنته.

ولما كانت الدور المحيطة بالمسجد – غالباً – عبارة عن طابق واحد، وبفرض أن متوسط ارتفاعها ٤م، نجد أن مئذنة مسجد الأوبيراة قد حققت الغرض من كونها العنصر الدال على المسجد بين تكوينات المدينة، حيث أن ارتفاعاتها وصل إلى ١٠.٧٥م.

كما أن ارتفاع المئذنة يحد من الرؤية التفصيلية من قبل المؤذن للبيوت المجاورة، فيعمل على منع ضرر الكشف[١]. الأمر الذى أكد معالجته المعمارى بطريقة أخرى فى شرفة المئذنة حيث جعل للمئذنة شرفة واحدة فقط وضعها بأعلى مكان ممكن من مبناها، كما هو الحال فى مآذن مساجد بلاد المغرب والأندلس[٢].

موضع المئذنة:

أما عن موضع المئذنة بالنسبة للمسجد فهو يختلف من مسجد إلى آخر، فقد يكون فى مؤخرة المسجد أو فى مقدمته، وقد يكون على جانب منه، أو فى ركن من أركانه، وقد تكون مستقلة عن صحن المسجد وبيت الصلاة، وقد تكون ملتصقة بالجدار الخارجي[٣]. وقد تحكم ضرر الكشف وإبراز المسجد من خلال مئذنته وموضع المسجد بالنسبة للشوارع والدور المجاورة له فى موضع المئذنة بالنسبة للمسجد. حيث أن اختيار موضع المئذنة كان أحد محاولات المعمارى لتلافى ضرر الكشف. وغالباً ما كان يختار لها موقعاً يحقق أكبر بعد ممكن عن الدور مستغلاً فى ذلك مساحة المسجد والطرق

---

[١] – محمد عبد الستار: الإعلان، ص ٦٢.

[٢] – وكما هو الحال فى مآذن العصر السلجوقي والمآذن العثمانية. محمد عبد الستار وعوض الإمام: عمارة المساجد فى ضوء الأحكام الفقهية، ص ١٤٧.

[3] – **Elie Lambert:** ***L' Art Musulman d' Occident*****, p. 33.**

المطل عليها وظروف المساحات المحيطة به. يضاف إلى ذلك أن المعمارى كان حريصاً على وضع المئذنة خارج ساحة المسجد مجاورة له، بحيث لا تشغل أي جزء من المساحات المخصصة للصلاة تطبيقاً للأحكام الفقهية[١]. الأمر الذى تحقق فى المسجد محل الدراسة، حيث لا تشغل مئذنته حيزاً من بيت الصلاة وفى نفس الوقت قريبة منه.

كما وفق المعمارى في اختيار موضع المئذنة من الناحية البصرية، فكونها تقع في الركن الشمالي للمسجد مطلة على شارع الأوبيراة وزنقة الوسطية، يجعلها أكثر رؤية للمارة في تلك الشوارع. ومن ثم الاهتداء إلى موضع المسجد، ورؤية المؤذن من قبل أكبر عدد من الناس خاصة لمن لا يصلهم صوت المؤذن.

كذلك فإن هذا الموضع للمئذنة بعيدة عن بيت الصلاة وبالقرب من مدخل المسجد يمكن المؤذن من الدخول إلى المسجد وصعود المئذنة دون أن يضطر إلى تخطى رقاب المصلين.

الدراسة التحليلية للعناصر الزخرفية:

يعد الفن الإسلامي من أجمل الفنون، ولم يقتصر على المساجد والقصور والتحف بل حتى المنازل العادية والبسيطة منها كانت لا بد وأن تحتوي على المنحوتات والنقش والتصاميم ذات الطابع الإسلامي الفريد[٢]، وقد تجسدت الزخارف بالمسجد محل الدراسة فى منطقة المحراب والتى جاءت دونما باقي أجزائه غنية بالزخارف الهندسية والنباتية والنقوش الكتابية. والتى كانت جميعاً تخضع فنياً للطراز الأندلسي–المغربي، والذى انتشر في بلاد الغرب الإسلامى[٣]. فقد كان للهجرات المتتالية للأندلسيين من علماء وصناع وحرفيين وغيرهم إلى بلاد المغرب، طوال فترات التاريخ الإسلامي وحتى صدور قرار

[١] – محمد عبد الستار وعوض الإمام: عمارة المساجد، ص ١٤٧.

[٢] – الفن الإسلامي وقطع فنية تزيِّن الأروقة والمباني، مجلة عربيات، العدد الثامن (١–١٢–٢٠٠٠)، Available on line at http://www.arabiyat.com/dec2000/dicor.htm , 01/01/2019.

[٣] – جورج مارسيه: بلاد المغرب وعلاقتها بالمشرق الإسلامي، ص ٣٣٦.

الطرد النهائي لهم من شبه الجزيرة الأيبيرية عام (١٠١٧هـ/١٦٠٩م) ناشرين التراث الأندلسي في هذه البلاد؛ أكبر الأثر في نقل هذا التراث إلى بلاد المغرب من جهة، وتكوين تراث أندلسي مغربي واحد في أقطارها الثلاثة، كان بمثابة عامل تقريب بينها وحد تصوراتها وأذواقها واهتماماتها، في ميادين الفكر والثقافة إلى جانب العمارة والفنون[١]. واتضح ذلك التأثير الأندلسي بشكل كبير في مدينة الرباط لعلاقتها الوطيدة بالأندلس منذ إنشائها، إذ كانت قاعدة انطلاق الجيوش الموحدية نحو الأندلس[٢].

أولاً- الزخارف النباتية:

مثلت المراوح النخيلية وأنصافها القوام الرئيس للزخارف النباتية التى استخدمت فى زخرفة المحراب. والمراوح النخيلية من الزخارف التى شاع استخدامها في عصر المرابطين. وقد تميزت المراوح النخيلية المرابطية بأنها كثيفة وذات حجم صغير حتى تكاد تصبح مختلطة المعالم[٣]. هذا وقد استعمل المرابطون منذ نهاية القرن (٥هـ/ ١١م) المراوح النخيلية المعرقة بكثرة في زخارفهم، في حين أنهم نادراً ما استخدموا المراوح النخيلية البسيطة ذات العرق الموازي لحافة الفص الداخلية والشبيهة بالكأس[٤]. وبصفة عامة يمكن القول بأن المراوح النخيلية المرابطية احتفظت ببساطة الجنوب المغربي، واستوحت من الأندلس لطفها ورشاقتها[٥].

أما الموحدون فكادوا يتخلون في زخارفهم عن المراوح النخيلية الصغيرة المعرقة، فحذفوا تفاصيلها واكتفوا بحدودها الخارجية، ومدوا بداخلها أحياناً

---

[١] – محمد رزوق: التواصل الثقافي بين أقطار المغرب، ص ٧٢؛ محمد بن شريفة: العناية بالتراث الأندلسي فى المغرب وإسبانيا، ص ٢٧؛ محمد بن شقرون: مظاهر الثقافة المغربية، ص ٣٢.

[٢] – محمد رزوق: الأندلسيون وهجراتهم إلى المغرب، ص ٣٧.

[٣] – جورج مارسيه: الفن الإسلامي، ص ١٥٧.

[٤] – عثمان إسماعيل: دراسات جديدة في الفنون الإسلامية، ص ٨٥.

[٥] – أندريه باكار: المغرب والحرف التقليدية، مج١، ص ١٨١؛ محمد أبو رحاب: العمائر الدينية، ص ٥٤١.

عروقاً وخطوطاً محفورة[١]. فقد كانوا يبحثون عن الخطوط الرشيقة والمعرقة معاً، كما عرف فنهم المراوح النخيلية الملساء ذات الانحناءات الغليظة التى تبدو كأنها تخرج من كؤوس متتابعة[٢].

وفى عصري الدولتين المرينية والسعدية أصبحت المراوح النخيلية أكثر رقة، وامتازت بالتنوع الشديد في هيئاتها، فمنها ما كانت ملساء تماماً، ومنها ما كانت معرقة بكثرة، والمراوح النخيلية المزدوجة المؤلفة من ورقتين محدبتين[٣].

وفى العصر العلوى تنوعت أشكال المراوح النخيلية، وتأنق الفنان في تنفيذها، فمنها المعرقة والشبيهة بنظيراتها الموحدية والمرينية والسعدية، ومنها الملساء، والمراوح النخيلية المزدوجة المكونة من ورقتين إحداهما محدبة والأخرى مقعرة، والمروحة النخيلية المؤلفة من ثلاث أوراق، ثنتان مقعرتان والوسطى محدبة، وغيرها[٤]. كما استخدم بنو نصر بغرناطة المراوح النخيلية المعرقة بعروق تستطيل لتصنع التصبيع[٥].

وبعد هذا العرض التاريخي للمراوح النخيلية بالمغرب الأقصى والأندلس عصر بنى نصر، وبالمقارنة مع المراوح النخيلية بالمسجد محل الدراسة، نجد أن الأخيرة مماثلة لنظيراتها بالمغرب الأقصى والأندلس منذ ما بعد العصر الموحدي، والتى جاءت مشبعة بالتأثيرات الأندلسية. فالمراوح النخيلية المسننة الطويلة والقصيرة تأثير من نظيرتها بجامع قرطبة وقصر الجعفرية بسرقسطة[٦]. ومن الجدير بالذكر أن تلك التأثيرات لم تقف عند عمائر المغرب

---

[١] – توريس بالباس: الفن المرابطى والموحدي، ص ٤٩.

[٢] – عثمان إسماعيل: دراسات جديدة في الفنون الإسلامية، ص ٨٥.

[٣] – محمد أبو رحاب: مدارس المغرب الأقصى فى عصر بنى مرين، ص ٣٣٦؛ ولنفس المؤلف: العمائر الدينية والجنائزية فى المغرب، ص ص ٥٤١–٥٤٢.

[٤] – عامر عجلان: سقايات مدينة الرباط بالمغرب الأقصى، ش٣، ل٣.

[٥] – عثمان إسماعيل: دراسات جديدة في الفنون الإسلامية، ص ٨٥.

[6] – Georges Marçais: *L'Architecture musulmane d'Occident*, p. 175.

الأقصى فقط، بل نجدها كذلك فى عمائر المغربين الأوسط والأدنى، وذلك بفضل سيادة الطراز الأندلسي المغربي الذى انتشر– كما سبق ذكره – بفضل هجرات الأندلسيين التى استقرت ببلدان الشمال الإفريقي[١].

ثانياً– الزخارف الهندسية:

عرفت الفنون التى سبقت العصر الإسلامي أنواعاً كثيرة من الزخارف الهندسية، غير أن هذه الزخارف لم يكن لها شأن كبير فى تلك الفنون، وكانت تستخدم فى الغالب كإطارات لغيرها من الزخارف[٢]، بينما احتلت الزخارف الهندسية مكانة خاصة فى الفن الإسلامي؛ مما يعكس ميلاً واضحاً إليها لدى العرب والمسلمين[٣]، فهي فضلاً عن النقوش الكتابية من أكثر عناصر الزخارف المستخدمة فى تزيين المساجد[٤]، وقد ابتكر الفنان المسلم أشكالاً وتكويناتاً هندسية لم تكن مألوفة من قبل، ولم تكن براعته فى هذه الزخرفة أساسها الشعور والموهبة الطبيعية فحسب، بل كانت تقوم على علم وافر بأصول الهندسة العلمية، حتى صارت الزخارف الهندسية أوسع ميادين الفن الإسلامي، والتى تجلى فيها الإبداع الحقيقي للفنان المسلم[٥]. ومن تلك العناصر الهندسية المستخدمة في تزيين المسجد محل الدراسة:

---

١ – جورج مارسيه: بلاد المغرب وعلاقتها بالمشرق الإسلامي، ص ٣٣٦. ومن الجدير بالملاحظة أن الزخارف الجصية التى زينت محراب مسجد الأوبيراة محل الدراسة تتشابه بشكل كبير مع نظيرتها بالمساجد الجامعة الحفصية بمدينة تونس. عامر عجلان: المساجد الجامعة بمدينة تونس فى العصر الحفصي، ص ص ٣٣١–٣٣٥. كذلك وجد مثلها في الزخارف الجصية التى تزين واجهة المحراب والقبة المضلعة بجامع تلمسان، ومثيلتها بمساجد سيدى أبى الحسن، وسيدي بو مدين، وسيدي الحلوي بتلمسان. مبارك بوطارن: التأثيرات الفنية الأندلسية على المباني الدينية في تلمسان، ص ص ٩١– ٩٣.

٢ – عثمان إسماعيل: نشأة الفن الإسلامي وأصوله وتأثيره على فنون أوروبا (II)، ص ٧١.

٣ – محمد السيد غيطاس: الفنون الزخرفية الإسلامية بين الصناعة والفن، ص ٢٦١.

4 - Krista A. Forsgren: *Art of The Islamic World* , p. 27.

٥ – محمد أبو رحاب: العمائر الدينية والجنائزية فى المغرب، ص ٥٤٣.

زخارف النجوم:

استخدمت النجوم فى تزيين العمائر الإسلامية بشكل عام. وقد كانت النجمة الثمانية أكثر هيئات النجوم تمثيلاً فى الزخرفة الهندسية الإسلامية؛ وذلك يرجع إلى أن هذه النجمة تتكون من مربعين متداخلين، مربع يعبر عن القوى الأربع فى الطبيعة، فالضلع الأعلى يمثل الهواء، والأدنى يمثل التراب، والضلع الأيمن يمثل الماء، والأيسر يمثل النار، والمربع الثانى يعبر عن الجهات الأربع: الشمال والجنوب والشرق والغرب، وتداخل هذين المربعين يعنى أن قوى الله فوق كل قوى الطبيعة، وهى منتشرة فى جميع أنحاء الوجود[١]. ﴿وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ ۝ وَقَالُوا اتَّخَذَ اللَّهُ وَلَدًا سُبْحَانَهُ بَل لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ كُلٌّ لَّهُ قَانِتُونَ﴾[٢].

وقد وجدت النجمة المثمنة بمسجد الأوبيراة ضمن زخارف حنية المحراب، وإن كنت لم أقف على دلالة رمزية للنجمة الثمانية في بلاد المغرب، إلا أنه ومن الجدير بالذكر أن النجمة الثمانية كانت حاضرة في ثقافة وتراث المغرب الأقصى، حيث كانت النجمة الثمانية ممثلة على علم الدولة المرينية[٣]، كما ظهرت على النقود العلوية التى ترجع إلى عهد الملك محمد بن عبد الرحمن بن هشام (١٢٧٥-١٢٩٠هـ/١٨٥٩-١٨٧٣م)[٤].

زخرفة الضفيرة (الجديلة):

استخدمت زخرفة الجديلة أو الضفيرة فى زخارف المحراب بمسجد الأوبيراة، وإن كانت لم تمثل موضوعاً زخرفياً مستقلاً إلا أنها استخدمت كإطار يحصر بداخله الموضوعات والعناصر الزخرفية المختلفة، وعادة ما كانت تتكون من تقاطع شريطين أو خطين مستقيمين يكونان فيما بينهما أشكال

---

[١] – عبد الناصر ياسين: الرمزية، ص ص ١٠٦–١٠٧.

[٢] – سور البقرة، الآيتان ١١٥ ، ١١٦.

[٣] – للاستزادة عن أعلام الدولة المرينية راجع المنوني: ورقات عن حضارة المرينيين، ص ص ١٥٦–١٦٠.

[4] – **Lane-poole:** ***Catalogue of oriental coins in the British museum*****, vol. V, p. 116.**

معينات صغيرة. وإضافة إلى زخارف الجدائل نجد كذلك تشكيلات هندسية أخرى، من مربعات ومعينات ومستطيلات. كذلك وجدت زخارف معمارية على هيئة الشرافات.

وبمقارنة الزخارف الهندسية والمعمارية المنفذة على الزليج في المسجد محل الدراسة ونظيرتها بعمائر المغرب الأقصى والأندلس، نجد أنها تتشابه بصورة كبيرة جداً مع الزخارف الزليجية بقصر الحمراء بغرناطة (شكل ٣أ،ب)(لوحة ٩). مما يعكس التأثيرات الأندلسية وشيوع الطراز الأندلسي المغربي.

اختيار مواضع الزخارف:

لقد تركزت زخارف المسجد فى منطقة المحراب، ويرجح أن اهتمام المعمار بزخرفة هذا الموضع يرجع إلى كونه الأكثر رؤية من قبل المصلين، فمنطقة المحراب هى مركز التوجه البصرى لجميع المصلين.

العلاقة بين الزخارف والمادة المنفذة بها:

الجص:

من حيث علاقة الزخارف بالمادة التى نفذت عليها، فنجد أن الجص هو مادة الزخرفة الرئيسية، فقد مثلت الزخرفة الجصية فى تلك الفترة سمة العصر فى الزخرفة فى الغرب الإسلامى، حيث انتشرت انتشاراً كبيراً فى المغرب والأندلس، ووصل تأثيرها إلى كثير من بلدان أوروبا[١]، وذلك يرجع إلى عدة أسباب منها: سهولة وسرعة وإتقان تنفيذ الزخارف على الجص[٢]، حيث يتميز بأنه يجف، ببطء، ويعطى هذا الجفاف البطيء للصناع الوقت اللازم للنحت، كما

[١] – أحمد فكرى: آثار تونس الإسلامية، ص ١٦.

[2] - G. R. D. King: *Some Reflections on the Umayyad Wall-Mosaic Tradition,* p. 9; خالد عزب: الخصائص المعمارية والفنية لمساجد مدينة فوه، ص ٦٠.

يتميز بأنه طيع بالنسبة للنحات لفترة طويلة، حتى أنه يكفى تبليله بالماء بعد تركيبه بشهور ليلين مرة أخرى، فتدخل عليه التعديلات أو اللحامات اللازمة[١].

ويفرش "الطراح" الجص على السطح المطلوب زخرفته فى طبقات سمكها عدة سنتيمترات، ويختلف السمك تبعاً للعمل المطلوب[٢]، ويرسم الصانع أو "الغبار" وهو واقف على سقالته الزخارف على الجص وهو مازال رطباً[٣]، ويستخدم فى ذلك المسطرة والفرجار، ويستعمل فى كثير من الأحيان نموذجاً أو رسما مثقباً[٤]، وتنحت الزخارف على مستوى عمودي بالنسبة لمستوى الجدار، أو بميل متجهة إلى أعلى[٥]، بواسطة مقص مسطح وعدة أدوات حديدية، تزيد على الخمسة عشر أداة مختلفة الأحجام والأشكال[٦].

كذلك ترجع كثرة الزخارف الجصية إلى توفر الصناع المهرة، وارتفاع مستوى التقنية، حيث أن هذه التقنية عرفت فى بلاد المغرب وعلى وجه الخصوص فى إفريقية منذ عهد الأغالبة[٧]، وشهدت تطوراً كبيراً وازدهاراً خلال القرنين (٧-٨هـ/ ١٣-١٤م)، وخاصة مع قدوم الأندلسيين[٨]. إضافة لما سبق فإن مادة الجص تعد أرخص سعراً وأقل تكلفة من باقي المواد.

وتتمثل تقنية صناعة الجص – أو ما يعبر عنها فى بعض بلدان المغرب بنقش حديدة – فى استعمال جبس مسحوق ومغربل، يمزجه الحرفي بالماء مع

---

[١] – الأمين عمر: مواد البناء وتقنياته بالمغرب الأوسط، ص ١١٥.

[٢] – عبد العزيز لعرج: المباني المرينية في تلمسان الزيانية، ص ٦٤١.

[٣] – شادية خلف الله: الزخارف الجصية، ص ٤١.

[٤] – نبيلة رزقي: الزخرفة الجصية في عمائر المغرب الأوسط والأندلس، ص ١٣.

[٥] – أندريه باكار: المغرب والحرف التقليدية، مج٢، ص ٦١؛ محمد أبو رحاب: العمائر الدينية والجنائزية بالمغرب، ص ٤٨٩.

[6] – Revault: *L' Habitation tunisoise*, p. 68.

[٧] – حامد العجابى: الفن الإسلامى "أسسه المشتركة، مضامينه وأشكاله"، ص ص ٧٢-٧٣.

[8] – Marçais: op. cit., pp. 331- 332.

إضافة مادة اللصاق أو قليل من الملح حتى يتحصل على خليط متجانس يجف ببطء ويسهل فرده على الحائط[١].

وتحدث ابن خلدون فى مقدمته عن طريقة الحصول على الزخارف الجصية فقال: "...كما يصنع من فوق الحيطان الأشكال المجسمة من الجص يخمر بالماء ثم يرجع جسداً وفيه بقية البلل، فيشكل على التناسب تخريماً بمثاقب الحديد إلى أن يبقى له رونق ورواء"[٢].

ويتم تنفيذ الزخرفة عن طريق قيام النقاش بتحديد الزخارف ورسمها تخطيطاً فوق طلاء الجص بواسطة أداة حديدية، ومن خلال هذا الرسم يبدأ فى تنفيذ الزخارف مستعيناً بمقص مسطح وعدة أدوات حديدية أخرى مختلفة الأحجام والأشكال، فالحرفي يستعمل على الأقل خمسة عشر أداة حديدية لنحت الجص كما ذكر، لذلك سمي هذا العمل بنقش حديدة[٣]. ويكون التصميم هنا مسطحاً مختصراً ليس فيه التجسيم بحيث تظهر الأشكال الزخرفية وكأنها على مستوى واحد خالية من الروح الآلية التى تسود الزخارف المصنوعة بالقالب[٤]. وهذا النوع من النحت الزخرفي (النقش الحديدة) ابتكار انفرد به الفن الإسلامي، وانتشر انتشاراً رائعاً فى بلاد المغرب والأندلس، وأعجب به كثيرون من رجال الفن المسيحي فى بيزنطة وإسبانيا وفرنسا وإيطاليا فى القرون الوسطي، وأخذوا أصوله فأدخلوها على صناعة زخارفهم المنحوتة[٥].

الزليج:

يناظر الزليج بلاطات القاشاني الخزفية فى الشرق الإسلامى، أما فى الغرب الإسلامى فيسمى الزليج والجليز والزليز والزليس، وقد استخدم فى كسوة حنية المحراب على شكل مربعات صغيرة الحجم يتم تثبيتها فى الحائط بواسطة

[١] – لمياء حدة: الزخرفة المعمارية الحفصية، ص ١١٤.

[٢] – ابن خلدون: المقدمة، جـ ٢، ص ٨٦٧.

[3] – Revault: op. cit., p. 68.

[٤] – خالد عزب: الخصائص المعمارية والفنية لمساجد فوه، ص ٢١.

[٥] – أحمد فكرى: آثار تونس الإسلامية، ص ١٦.

الجبس[١]. وقد كان لهجرة الأندلسيين إلى بلاد المغرب أثر كبير في رقيها العلمي والفني[٢]، والنهوض بالصناعة والعمران[٣]، فقد شهدت صناعة الزليج خلال القرن (٩هـ/١٥م) تقنية جديدة عن طريق المهاجرين الأندلسيين تعرف بـ"الكويردا سيكا Cuerda Seca" أي خزف الفواصل الجافة، وتتمثل طريقة الصنع فى عزل الأكاسيد الملونة لكي لا تمتزج مع بعضها أثناء عملية الحرق فى الفرن، وذلك باستعمال مواد شحمية عازلة، وهذه الألوان هى: الأصفر والبني والأزرق والأخضر[٤].

وتكمن أهمية استخدام بلاطات الزليج فى كسوة حوائط المباني فى سهولة صيانته وتنظيفه دون أن ينفذ فيه الماء، فضلاً عن تلطيفه لدرجة الحرارة والجمال الذى يصبغه على المكان المستخدم فيه، وهى السهولة التى تفتقدها الألواح الخشبية التى تصعب صيانتها وحفظها لمدة طويلة بسبب تآكلها بتعرضها للمياه ولسهولة توغل الحشرات الضارة فيها[٥].

وقد تخصص الصناع والعمال بالمغرب الأقصى فى إنتاج الزليج وفقاً للطريقة الأندلسية–المغربية[٦]، واشتهروا بذلك وبرعوا فيه، حتى أن مصانع الزليج بالمغرب الأدنى كانت تستعين بعمال وصناع من المغرب الأقصى[٧].

---

[1] – Revault: op. cit., p. 68.

وجدير بالذكر أن البلاطات الخزفية (الزليج) قد ظهرت لأول مرة بالغرب الإسلامى فى مئذنة جامع قلعة بنى حماد، أي أن استعمال البلاطات الخزفية فى زخرفة المآذن ابتكار حمادي. عبد الكريم عزوق: تطور المآذن فى الجزائر، ص ص ١١٤–١١٥. وقد ظهر لأول مرة فى العصر الموحدي فى مئذنة جامع الكتبية بمراكش. محمد الكحلاوى: عمائر الموحدين الدينية، ص ٤٨٧.

[٢] – ابن رشيد السبتى: الرحلة، ص ١١٥.

[٣] – محمد لبيب البتنونى: رحلة الأندلس، ص ١٣٨.

[٤] – لمياء حدة: الزخرفة المعمارية الحفصية، ص ١١٥. للاستزادة عن هذا النوع من الخزف راجع، كمال عناني: الخزف ذو الفواصل الجافة صناعة الأندلس، ص ص ٢–٥٦.

[٥] – عبد العزيز لعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية بالجزائر، ص ١٨.

[٦] – عبد العزيز لعرج: نفس المرجع، ص ٦٧.

[7] – Marçais: op. cit., p. 487.

وتبدأ صناعة الزليج فى المغرب الأقصى بوضع الصلصال – المجلوب عادة من ضواحي مدينة فاس– في حوض ممتلئ بالماء يسمى "الزوبة" لمدة يوم كامل. يقوم العجان بعد ذلك بخلط الطين حتى يصبح متجانساً. كما يقوم أثناء ذلك بإزالة الشوائب التي قد يصادفها. يستعمل بعد ذلك قالب خشبي لتشكيل مربعات توضع تحت أشعة الشمس حتى تصبح جافة و أكثر صلابة. وبعد ذلك يتم صقلها و تقطيعها للحصول على المربعات بالحجم النهائي. ثم توضع المربعات بالفرن لإنجاز الطبخة الأولى. يتم كذلك تهيئ المينا التي تستعمل كطلاء لتلوين السطوح المصقولة للمربعات. ثم يتم إدخال المربعات المطلية بالمينا إلى أفران حيث تتم الطبخة الثانية تحت ٨٠٠ درجة مئوية. وفى اليوم التالي تستخرج المربعات وترتب حسب الألوان و يتم استبعاد "النفالة" وهي المربعات التي لا تصلح للاستعمال. ثم تبدأ بعد ذلك عملية التقطيع. وهكذا يرسم الصانع على المربعات الأشكال المراد الحصول عليها مستخدماً الحبر وعود الخيزران. وتتنوع أشكال وأبعاد القطع المرسومة بحسب الزخرفة المراد إنجازها. وفي المرحلة التالية يقوم الصانع بتقطيع أجزاء الزليج بواسطة منقاش حاد، وتتطلب هذه المرحلة مهارة كبيرة من لدن الصانع. وتختلف أشكال القطع المستعملة في زخرفة الزليج، والتى يعطيها الصناع عدة أسماء مثل: المسدسة، الكورة، النزق، الصفط، المربع، المثمنة، المشطة، القنديل، الثالث، القطيب، النكاصة، ظفر السبع، الزنار، الدرج، قمرشونة، الشرافة، النصاص، الضفيرة، بوسروال، الطبل، السبسيب، وغيرها[١].

ولإنجاز الزخرفة تستخدم طريقة تسمى "النقش" – وهى المستخدمة في الزخارف الزليجية بالمسجد محل الدراسة – والزليج المنقوش هو الذى يقطع ويقص على هيئة الزخارف المطلوبة، ثم يركب أثناء العمل بتثبيته على السطح في "المرطوب" أو المونة المكونة من الحمرى والجير. ويحتاج هذا العمل إلى صانعين، فالمعلم الذى يقطع الزليج حسب أشكال زخرفته المطلوبة والموضوع تصميمها أمامه يسمى "النقاش" لأنه ينقش من قطع الزليج المتساوية الحجم

١ – دليل الزليج البلدي بالمغرب، Available on line at http://www.celtech.ma/zellijbeldi/arabe/techniques.html , 04/03/2018.

قطعاً أخرى مختلفة الشكل والحجم حسب الزخارف المطلوبة. والصانع الآخر يختص فقط بتركيب هذه القطع فوق طبقة "المرطوب" وهو لازال ليناً، ويسمى هذا الصانع "الفراش" لأنه يفرشها في مواضعها من السطح المراد تزيينه[١].

ثالثاً – النقوش الكتابية:

اهتم المسلمون بالنقوش الكتابية وتنفيذها على الآثار الإسلامية اهتماماً واضحاً منذ بداية العصر الإسلامي، واستمر هذا الاهتمام طوال العصور الإسلامية[٢]. وليس ثم فن استخدم الخط فى الزخرفة بقدر ما استخدمه الفن الإسلامى. إذ أننا لا نجد خطاً أوفق للزخرفة من الخط العربي، فحروفه أصلح من غيرها لهذا الغرض، بما فيها من استقامة وانبساط وتقويس، والخطوط العمودية والأفقية فى هذه الحروف يسهل وصل بعضها ببعض، كما يسهل وصلها بالرسوم الزخرفية الأخرى وصلاً يتجلى فيه الجمال والاتزان والإبداع[٣].

وقد نالت الكتابات اهتماماً كبيراً تجلى فى ابتكار كل ما يضفى جمالاً وحسناً على الخطوط التى دونت بها، ومن ذلك إخضاعها للقوانين الهندسية واستغلال ما فى طبيعتها من مرونة وطواعية وقابلية المد والمط والاستمداد والرجع والاستدارات[٤]، وحسبنا أن معظم الكتابات التى نراها على العمائر والتحف الإسلامية لا يقصد بها تسجيل اسم صاحب التحفة أو مشيد البناء أو تاريخه أو التبرك ببعض الآيات القرآنية أو العبارات الدعائية فحسب، بل قصد بها أن

---

١ – هناك طريقة أخرى لزخرفة الزليج تعرف بـ "التقشير"، والزليج المقشر يتم بفرش الزليج ذي اللون الواحد فوق السطح المراد زخرفته، وبعد ذلك ترسم أشكال الحروف أو الزخارف النباتية فوق الزليج، ثم يقوم الصانع بتقشير الطبقة اللامعة باستثناء أشكال الكتابات والزخارف النباتية ليظهر لون طينة الزليج الأصلية ويتباين مع لون السطح اللامع للنقوش الكتابية والزخارف النباتية. عثمان إسماعيل: دراسات جديدة في الفنون الإسلامية، ص ص ١٩٦–١٩٨.

٢ – محمد عبد الستار عثمان: أضواء جديدة على الكتابات فى الآثار الإسلامية، ص ١٩٧.

٣ – زكى محمد حسن: الزخارف الكتابية فى الفن الإسلامي، ص ٢٧٧.

٤ – محمد أبو رحاب: العمائر الدينية والمدنية بالمغرب، ص ٥٥١.

تكون عنصراً زخرفياً بذاتها[١]، فنجد منها ما زين بالتلوين أو كان مشجراً أو مورقاً أو مزهراً أو منفذاً على أرضية من الزخارف النباتية[٢]، وقد ازداد استعمال الزخارف الكتابية شيوعاً فى العالم الإسلامي منذ القرن (٤هـ/ ٦م)، وبلغ ذروة مجده فى القرنين (٥-٦هـ/ ١١-١٢م)[٣].

وفى الغرب الإسلامي فقد شاع استخدام الخط الكوفي في النقوش الكتابية، ولم يظهر خط الثلث كعنصر زخرفي على العمائر إلا في القرن (٥هـ/١١م) حيث نجده منفذاً على الجص في منية المرو بغرناطة، وفى قصر الكاستيخو بفحص مرسية، وفى قصبة مالقة[٤]. أما بالنسبة للعمائر الموحدية فلم تأخذ النقوش الكتابية فيها مكانة مرموقة كما كان للزخارف النباتية والهندسية، واقتصر على استخدام الخط الكوفي[٥]. وفى العصر المريني ذاع استخدام النوعين معاً، وأصبحت الكتابات ذات رشاقة في التأليف وتوازن في النسب[٦]. وفى عهد الأشراف السعديين استخدم الخطان الكوفي والثلث معاً أيضاً[٧]. وهما أيضاً الخطان المنفذ بهما النقوش الكتابية بمسجد الأوبيراة محل الدراسة.

فقد نفذت كلمة "محمد" بالخط الكوفي الهندسي داخل جامه، وكررت خمس مرات؛ ولعل ذلك التكرار رمزية للصلوات الخمس المفروضة فى اليوم والليلة أو يرمز لأركان الإسلام الخمس. فى إشارة من هؤلاء الأندلسيون إلى أنهم رغم كل ما تعرضوا له من اضطهاد وتنصير فى الأندلس على أيدى النصارى،

---

١ – زكى محمد حسن: الزخارف الكتابية، ص ٢٧٨.

٢ – محمد غيطاس: الفنون الزخرفية الإسلامية، ص ٢٦٣.

٣ – زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ص ٢٣٧ – ٢٣٨.

٤ – مانويل جوميث مورينو: الفنون الإسلامي فى إسبانيا، ص ٣١٥. ولم تكن سيادة الخط الكوفي على الآثار الإسلامية طيلة القرون الخمس الأولى للهجرة قاصرة على عمائر الغرب الإسلامي فقط، بل كانت تلك السيادة على كافة العمائر الإسلامية، ولم تنتقل السيادة إلى الخطوط اللينة إلا بعد هذا التاريخ. راجع: محمد عبد الستار: أضواء جديدة على الكتابات فى الآثار الإسلامية، ص ٢٠٠.

٥ – أرنست كونل: الفن الإسلامي، ص ١٣٠؛ محمد الكحلاوي: العمارة الإسلامية فى الغرب، ص ٤٩٠.

٦ – مارسيه: الفن الإسلامي، ص ١٥٦؛ محمد أبو رحاب: مدارس المغرب الأقصى، ص ٣٤٦.

٧ – محمد أبو رحاب: العمائر الدينية والمدنية بالمغرب، ص ٥٥٣.

لازالوا يدينون بالدين الإسلامي. وليسوا مسيحيون كما ينظر لهم سكان الشمال الإفريقي[١]. الأمر الذى تشير إليه أيضاً وتؤكده شهادة التوحيد والرسالة المحمدية بتوشيحة عقد المحراب والتى نفذت بخط الثلث، والتى يعد تدوينها في المحراب تأكيداً من الأندلسيين على هويتهم وعقيدتهم الإسلامية.

كما يمكننا قراءة مدلول شهادة التوحيد في ضوء الجدل الديني الذى كان يدخل في إطار الجهاد الذى كانت تقوم به الجالية الأندلسية بالمغرب ضد المسيحيين. وكان هذا الجدل غالباً ما يدور حول المقارنة بين عقيدتي التوحيد والتثليث[٢]. فجاءت شهادة التوحيد والرسالة المحمدية كرمز إلى أن عقيدة التوحيد هى العقيدة الصحيحة.

مواضع النقوش والعلاقة البصرية:

لعب موضع النقش دوراً رئيسياً فى إبرازه، وقد وجدت النقوش الكتابية داخل مسجد الأوبيراة فى منطقة المحراب، وهى أكثر المواضع تميزاً فى المسجد حيث يقف الإمام ويولى المصلين وجوههم، فيكون النقش بذلك فى موضع رؤية جميع المصلين.

طرق تنفيذ النقش على الحامل:

من أساليب إبراز النقوش الكتابية التنوع فى طرق تنفيذها، وقد نفذت الكتابات بالمسجد بطريقة الحفر البارز، حيث تعمل هذه الطريقة على إبراز النقوش وزيادة وضوحها مع إمكانية تلوين النقوش وأرضيتها، فضلاً عن تكوين ظل للكتابات عند سقوط الضوء عليها.

---

[1] – Louis Cardaillac: *Morisques et chrétiens*, p. 62.

لدرجة أن سكان سلا كانوا يطلقون على أندلسي الرباط "نصارى أو مسيحي قشتالة". رزوق: الأندلسيون وهجراتهم إلى بلاد المغرب، ص ٢٣١؛ بن عبد الله: التطور الحضاري فى مصب أبى رقراق، ص ١١٥.

[٢] – محمد رزوق: الأندلسيون وهجراتهم إلى بلاد المغرب، ص ٣٤٠.

وبالنسبة لتنفيذ الكتابات على العمائر استخدم لها النقاش أزميلاً من الحديد ذي طرف مدبب يختلف فى حجمه وسمكه وتدبيبه طبقاً لحجم الكتابات المراد تنفيذها، وبعد إعداد الخطاط للنصوص الكتابية فى المساحات المخصصة لها يقوم النقاش باستخدام الطرق على أزميله لتفريغ المساحات المحصورة بين الكتابات (الأرضيات) للحصول على كتابات بارزة بالحفر أو على العكس من ذلك تفريغ الكتابات نفسها وترك الأرضيات للحصول على كتابات غائرة بالحفر[١]. ويفضل النحت البارز فى النقوش الكتابية لعدة أسباب منها: ١- سهولة النقش الكتابي بالنسبة للمشاهد، وذلك لما يعطيه البروز من الظل والنور وخصوصاً عندما يثبت النقش الكتابي فى الأماكن المرتفعة، وفى ذلك نوعاً من الحفاظ على الاتجاه البصرى للنقوش. ٢- بعد إتمام عملية الحفر وبروز الحروف والزخارف يتم الصقل وتسوية الحروف وإزالة الزيادات وذلك باستخدام المبارد المناسبة. ٣- إمكانية تلوين الكتابات البارزة بالألوان لإعطائها مظهراً جمالياً، واستغلال التضاد بين لون النقوش ولون الأرضيات فى وضوح النقوش وإبرازها، وفى ذلك أيضاً نوعاً من الحفاظ على الاتجاه البصرى للنقوش[٢].

الخاتمة:

والخلاصة أن إنشاء مسجد الأوبيراة كان نتيجة لتطور عمران مدينة الرباط، والذى نما واتسع باستيطان الأندلسيين إياها. وكان الفضل لتلك الهجرات وما سبقها من قدوم الأندلسيين إلى بلاد المغرب الأثر الأكبر في انتشار الطراز الأندلسي المغربي في العمارة والفنون، وهو الطراز الذى ظهر بشكل جلي في زخارف المسجد محل الدراسة الجصية منها والزليجية.

كما اتضحت مهارة المعمار في تخطيط المسجد – رغم بساطته – إلا أنه يتمتع بكثير من الميزات، كإطلاله على شارعين، وقربه من باب العلو. وأهمية موضع المئذنة إنشائياً وبصرياً. ووقوع مدخله الرئيس في مؤخرة بيت الصلاة

[١] – مايسة داوود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية، ص ٨١.

[٢] – علاء الدين عبد العال: النقوش الكتابية الكوفية على العمائر الإسلامية فى مصر، ص ٤١.

وبالقرب من المئذنة والميضأة. كذلك منظومة التهوية والإضاءة بين النوافذ والشخشيخة. وسهولة الارتفاق بالمسجد من خلال مدخله في إطار قياسات المدخل وعدد المصلين الذين يستوعبهم المسجد. إضافة إلى سمك جدران المسجد وعلاقتها بعمل دخلات بها، وبعمق حنية المحراب. كما عكست النقوش الكتابية بمحراب المسجد الهوية والعقيدة الإسلامية للأندلسيين، وما كان يدور في ذلك الوقت من صراعات مذهبية بينهم وبين النصارى.

المصادر والمراجع

أولاً– المصادر:

البيذق (ت: القرن٦هـ): أخبار المهدى بن تومرت وبداية دولة الموحدين، تحقيق: عبد الوهاب بن منصور، دار المنصور للطباعة، الرباط، ١٩٧١م.

الحسن الوزان (توفى بعد٩٥٧هـ): وصف إفريقيا، ترجمة: محمد حجى ومحمد الأخضر، دار الغرب الإسلامى، ط٢، ١٩٨٣م.

ابن خلدون (ت: ٨٠٨هـ): مقدمة ابن خلدون، تحقيق: على عبد الواحد وافى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، إصدار خاص لمكتبة الأسرة، 2006م.

ابن أبى الربيع (ت: ٢٧٢هـ): سلوك المالك فى تدبير الممالك، تحقيق: عارف أحمد عبد الغنى، دار كنان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٦م.

ابن رشيد السبتى (ت:٧٢١هـ): رحلة ابن رشيد السبتى، تحقيق: أحمد حدادي، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، المغرب، ٢٠٠٣م.

ابن أبى زرع (ت: ٧٤١هـ): الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس، دار منصور للطباعة، الرباط، 1972م.

ابن صاحب الصلاة (ت: بعد ٥٩٤هـ): المن بالإمامة "تاريخ بلاد المغرب والأندلس فى عهد الموحدين"، تحقيق: عبد الهادي التازي، دار الغرب الإسلامى، بيروت_ لبنان، ط ٣، ١٩٨٧م.

المراكشي (ت: ٦٤٧هـ): المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ٢٠٠٦م.

المقري (ت: ١٠٤١هـ): نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٨٨م.

مؤلف مجهول (ت: ق٦هـ): الاستبصار فى عجائب الأمصار، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م.

الناصري (ت ١٣١٥هـ): الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، تحقيق: جعفر الناصري ومحمد الناصري، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1954م.

ياقوت الحموي (ت: ٦٢٦هـ): معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧م.

*ـــــــــ: كتاب المشترك وضعاً والمفترق صقعاً، عالم الكتب، بيروت، ط ٢، ١٩٨٦م.

ثانياً- المراجع العربية:

أحمد فكري: آثار تونس الإسلامية ومصادر الفن الإسلامى، دار المعرفة، تونس، ١٩٤٩م.

جعفر الناصري: سلا ورباط الفتح أسطولهما وقرصنتهما الجهادية، تح: أحمد بن جعفر الناصري، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، ٢٠٠٦م.

زكى محمد حسن: فنون الإسلام، دار الرائد العربي، ١٩٨١م.

سحر عبد العزيز سالم: مدينة الرباط فى التاريخ الإسلامى، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٩٦م.

عبد الإله الفاسي: مدينة الرباط وأعيانها فى القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، منشورات جمعية رباط الفتح، الرباط، ١٩٩٦م.

عبد الله السويسي: تاريخ رباط الفتح، مطبوعات دار المغرب للتأليف والترجمة والنشر، الرباط، ١٩٧٩م.

عبد العزيز لعرج: الزليج فى العمارة الإسلامية بالجزائر فى العصر التركى "دراسة أثرية فنية"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٩٠م.

عبد الكريم عزوق: تطور المآذن فى الجزائر، زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٦م.

عبد الناصر ياسين: الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٦م.

عثمان إسماعيل: دراسات جديدة فى الفنون الإسلامية والنقوش العربية بالمغرب الأقصى، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٧م.

لمياء حدة: الزخرفة المعمارية الحفصية، Artemisia Comunicazione، نابولي– إيطاليا، ٢٠٠٤م.

مايسة داوود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩١م.

محمد بو جندار: مقدمة الفتح من تاريخ رباط الفتح، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ٢٠١٢م.

محمد حجى: الزاوية الدلائية ودورها الديني والعلمي والسياسي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٨م.

محمد أبو رحاب: العمائر الدينية والجنائزية بالمغرب فى عصر الأشراف السعديين، دار القاهرة، ٢٠٠٨م.

محمد رزوق: الأندلسيون وهجراتهم إلى المغرب خلال القرنين ١٦–١٧، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء– المغرب، ط ٤، ٢٠١٤م.

محمد بن شقرون: مظاهر الثقافة المغربية: دراسة فى الأدب المغربي فى العصر المريني، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٥م.

محمد عبد الستار عثمان: نظرية الوظيفية بالعمائر الدينية المملوكية الباقية بمدينة القاهرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٠م.

*ـــــــــــــ: الإعلان بأحكام البنيان لابن الرامي "دراسة أثرية معمارية"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ٢٠٠٢م.

محمد لبيب البتنوني: رحلة الأندلس، مطبعة الكشكول، ١٩٢٧م.

محمد المنوني: ورقات عن حضارة المرينيين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط ٣، ٢٠٠٠م.

يحيى وزيري: العمارة الإسلامية والبيئة، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٣٠٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يونيو ٢٠٠٤م.

ثالثاً- المراجع المعربة:

أرنست كونل: الفن الإسلامي، ترجمة: أحمد موسى، دار صادر، ١٩٦٦م.

أندريه باكار: المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة، ترجمة: سامي جرجس، دار أتوليى للنشر، إيطاليا، ١٩٨١م.

باسيليو بافون مالدونادو: عمارة المساجد فى الأندلس: قرطبة ومساجدها، ترجمة: علي منوفي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، ٢٠١١م.

توريس بالباس: الفن المرابطى والموحدي، ترجمة: سيد غازي، دار المعارف بمصر، ١٩٧١م.

جورج مارسيه: الفن الإسلامي، ترجمة: عفيفي بهنسي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٨م.

*ـــــــــــــــــــــ: بلاد المغرب وعلاقتها بالمشرق الإسلامي في العصور الوسطي، ترجمة: محمد عبد الصمد، منشأة المعارف بالإسكندرية،١٩٩١م.

مانويل جوميث مورينو: الفن الإسلامي فى إسبانيا، ترجمة: لطفي عبد البديع والسيد عبد العزيز سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧م.

رابعاً– الرسائل العلمية:

عامر عجلان: المساجد الجامعة بمدينة تونس فى العصر الحفصى، رسالة ماجستير، كلية الآداب_ جامعة سوهاج، ٢٠١١م.

علاء الدين عبد العال: النقوش الكتابية الكوفية على العمائر الإسلامية فى مصر من بداية العصر الأيوبي وحتى نهاية العصر العثمانى، رسالة دكتوراة، كلية الآداب– جامعة سوهاج، ٢٠١٠م.

محمد أبو رحاب: مدارس المغرب الأقصى فى عصر بنى مرين، رسالة ماجستير، كلية الآداب بسوهاج – جامعة جنوب الوادي، ١٩٩٩م.

محمد عبد الستار عثمان: الآثار المعمارية للسلطان الأشرف برسباي بمدينة القاهرة، ماجستير، كلية الآثار– جامعة القاهرة، ١٩٧٧م.

محمد الكحلاوي: العمارة الإسلامية فى الغرب الإسلامي (عمائر الموحدين الدينية فى المغرب)، رسالة دكتوراة، كلية الآثار– جامعة القاهرة، ١٩٨٦م.

نبيلة رزقي: الزخرفة الجصية في عمائر المغرب الأوسط والأندلس، دكتوراة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية– جامعة أبى بكر بلقايد، الجزائر، ٢٠١٥م.

خامساً– الدوريات:

حامد العجابي: الفن الإسلامى "أسسه المشتركة، مضامينه وأشكاله"، أعمال الندوة العالمية المنعقدة فى استانبول بعنوان "الفنون الإسلامية _ المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة"، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٩م.

حسن أميلى: الرباط قاعدة الجهاد البحري فى العصور الحديثة، منشور ضمن كتاب: الرباط همس التاريخ وحديث الصورة، منشورات جامعة محمد الخامس- أكدال، الرباط، ٢٠١٣م.

خالد عزب: الخصائص المعمارية والفنية لمساجد مدينة فوه، سجل بحوث ندوة عمارة المساجد، مج٧، كلية العمارة والتخطيط - جامعة الملك سعود، الرياض- المملكة العربية السعودية، ١٩٩٩م.

زكى محمد حسن: الزخارف الكتابية فى الفن الإسلامي، مجلة الكتاب، مج١، س١، جـ٣، دار المعارف للطباعة والنشر بمصر، يناير ١٩٤٦م.

شوكت لطفى: التوجيه كأساس تصميمي لعمارة المساجد، المؤتمر المعمارى الدولي الرابع "العمارة والعمران على مشارف الألفية الثالثة"، جـ١، كلية الهندسة- جامعة أسيوط، ٢٨-٣٠ مارس ٢٠٠٠م.

عامر عجلان: سقايات مدينة الرباط بالمغرب الأقصى، الملتقى الدولي الأول لتاريخ وآثار بلاد حمزة (البويرة)" بالجزائر، مايو ٢٠١٨م.

عبد العزيز بن عبد الله: الفن المغربي تعبير رائع عن مدارك الأجيال، مجلة اللسان العربي، المجلد التاسع، الجزء الأول، الرباط، المغرب، يناير ١٩٧٢م.

*ـــــــــــــــ: التطور الحضاري فى مصب أبى رقراق، مجلة المناهل، العدد ١٠، السنة ٤، نوفمبر ١٩٧٧م.

عثمان إسماعيل: نشأة الفن الإسلامي وأصوله وتأثيره على فنون أوروبا (II)، مجلة دعوة الحق، ع ٦، س ٣، وزارة الأوقاف، الرباط، مارس ١٩٦٠م.

على حسين العمايرة: العناصر الجمالية فى عمارة المسجد "المئذنة"، سجل بحوث ندوة عمارة المساجد، مج٤، كلية العمارة والتخطيط - جامعة الملك سعود، الرياض- المملكة العربية السعودية، ١٩٩٩م.

فؤاد فياض خضرة: المآذن المربعة "هويتها، تأثرها وتأثيرها"، سجل بحوث ندوة عمارة المساجد، مج٤، كلية العمارة والتخطيط – جامعة الملك سعود، الرياض– المملكة العربية السعودية، ١٩٩٩م.

كمال عناني: الخزف ذو الفواصل الجافة صناعة الأندلس، بحث منشور ضمن كتاب "موسوعة الفنون الإسلامية في الأندلس" تأليف: كمال عناني وحنان مطاوع، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠١٧م.

مبارك بوطارن: التأثيرات الفنية الأندلسية على المباني الدينية في تلمسان، أعمال الملتقى الدولي بتلمسان أيام ٣–٥أكتوبر ٢٠١١م، منشورات وزارة الشئون الدينية والأوقاف، الجزائر، ٢٠١١م.

محمد رزوق: التواصل الثقافي بين أقطار المغرب، بحث نشر في كتاب دراسات فى تاريخ المغرب، مطبعة أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١م.

محمد بن شريفة: العناية بالتراث الأندلسي فى المغرب وإسبانيا، بحث منشور ضمن كتاب "التراث الحضاري المشترك بين إسبانيا والمغرب"، الهلال العربية للطباعة والنشر، الرباط، ١٩٩٣.

محمد عبد الستار عثمان: أضواء جديدة على الكتابات فى الآثار الإسلامية "طرق تنفيذها وأساليب تشكيلها"، مجلة مقاليد، العدد ٦، سبتمبر ٢٠١٣م.

*ـــــــــــــ: الإمامة ورمزيتها فى المحاريب الفاطمية: رؤية جديدة فى إطار الثقافة الشيعية، مجلة شدت، العدد الأول، يناير ٢٠١٤م.

محمد عبد الستار وعوض الإمام: عمارة المساجد فى ضوء الأحكام الفقهية دراسة تطبيقية أثرية، سجل أبحاث ندوة عمارة المساجد، مج٨، كلية العلوم والتخطيط– جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٩م.

محمد غيطاس: الفنون الزخرفية الإسلامية بين الصناعة والفن، مجلة كلية الآداب بسوهاج – جامعة أسيوط، العدد الرابع، ١٩٩٤م.

محمود حسن نوفل: المعايير التصميمية لعمارة المسجد، سجل بحوث ندوة عمارة المساجد، مج٥، كلية العمارة والتخطيط- جامعة الملك سعود، الرياض- المملكة العربية السعودية، ١٩٩٩م.

منصور بن عبد العزيز الجديد: المسجد فى الإسلام حدوده وتاريخه: أبرز الضوابط الشرعية المتعلقة بعمارته، سجل بحوث ندوة عمارة المساجد، مج٨، كلية العمارة والتخطيط- جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٩م.

سادساً- المراجع الأجنبية:

Elie Lambert: ***L' Art Musulman d' Occident,*** **des Origines ala fin du xv, Siecle, Paris, 1966.**

Georges Marçais: ***L'architecture musulmane d'Occident: Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile,*** **Arts et Métiers Graphiques, paris, 1954.**

Jacques Caillé: ***La ville de Rabat jusqu'au protectorat français. Histoire et archeology,*** **Publications de l'Institut des Hautes-Études marocaines, t. XLIV, Casablanca, 2006.**

G. R. D. King: ***Some Reflections on the Umayyad Wall-Mosaic Tradition,*** **Ages annual, vol. 1, part 1, January 1986.**

Krista A. Forsgren: ***Art of The Islamic World "A Teacher's Guide",*** **Smithsonian institution , 2002 .**

Lane-poole: ***Catalogue of oriental coins in the British museum,*** **vol. V, Bologna, Forni,1967.**

Louis Brunot: ***La Mer dans les traditions et les industries indigènes à Rabat et Salé,*** **E. Leroux,1920.**

Louis Cardaillac: Morisques et chrétiens: un affrontement polémique (1492-1640), paris, 1977.

Revault, Jacques: *L'habitation tunisoise. Pierre, marbre et fer dans la construction et le décor*, **Éditions du centre national de la recherche scientifique, Paris, 1978.**

Robert Chastel: *Rabat-Salé: vingt siècles de l'Oued Bou Regreg*, **Editions la Porte, Rabat, 1994.**

H. Terrasse: *L' Art Hispano-mauresque de Origines au XIV éme – Siécle*, **Paris, 1932.**

سابعاً– مواقع شبكة المعلومات الدولية "الانترنت":

– عبد العزيز بن عبد الله: قصبة الأوداية، مقالة منشورة على موقع " Way back Machine" بتاريخ ٠٣مارس ٢٠١٦م، Available on line at

http://www.abdelazizbenabdallah.org/Articles/Docs/Art_maqal_Oudayas.pdf

– الفن الإسلامي وقطع فنية تزيِّن الأروقة والمباني، مجلة عربيات، العدد الثامن (١-١٢-٢٠٠٠)،

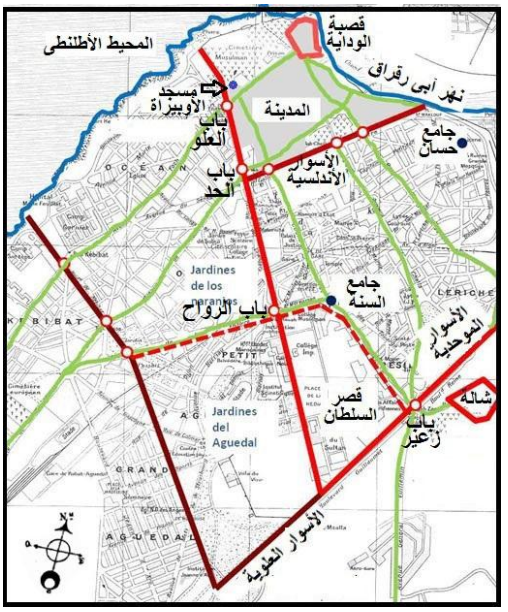
Available on line at http://www.arabiyat.com/dec2000/dicor.htm , 01/01/2009.

– دليل الزليج البلدي بالمغرب، Available on line at

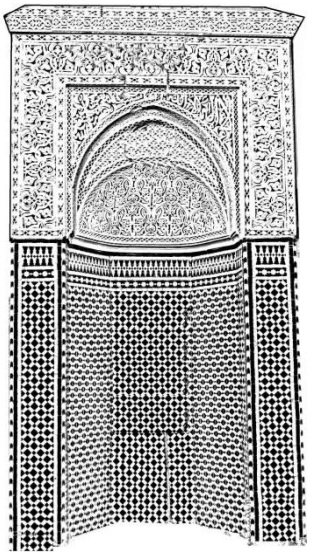
http://www.celtech.ma/zellijbeldi/arabe/techniques.html , 04/03/2018.

- Mosquées de la Médina, available on line at https://Rabat.Ya.Zamane?fref=nf , 06/02/ 2018.

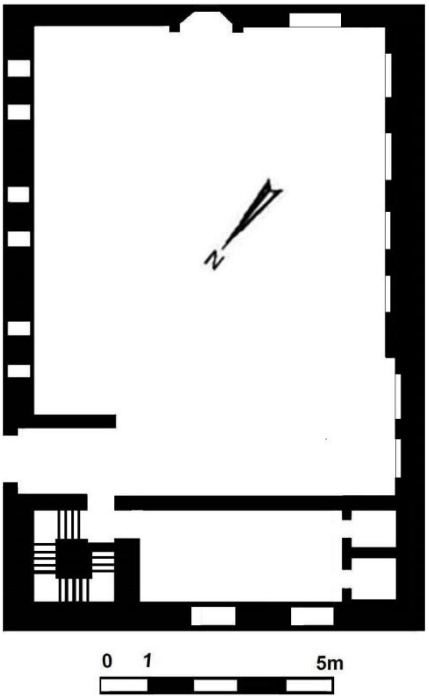
الخرائط والأشكال واللوحات:



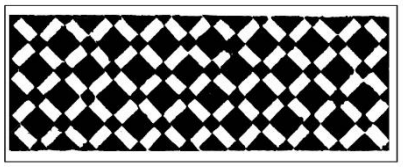
خريطة (١): مدينة الرباط. بتصرف، عن:
http://urban-networks.blogspot.com.eg /2013



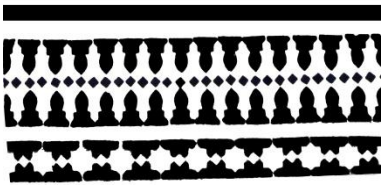
شكل (٢): المحراب .عمل الباحث.



شكل (١): مخطط مسجد الأوبيراة.
عمل الباحث.

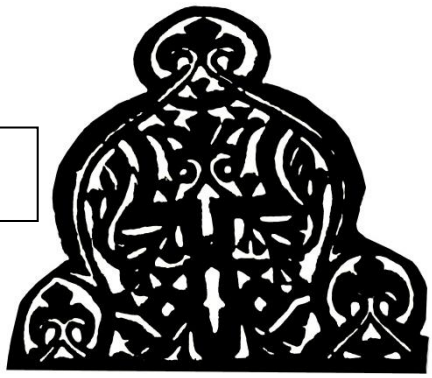


(أ)



(ب)

شكل (٣): زخارف حنية المحراب.
عمل الباحث.



شكل (٤): كلمة "محمد" بطاقية المحراب. عمل الباحث.

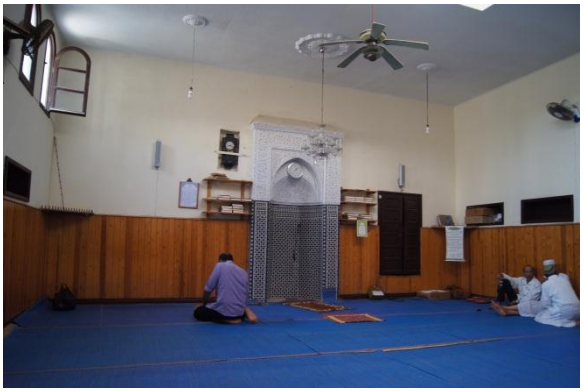
(أ) (ب)

شكل (٥): شهادة التوحيد، من زخارف كتلة المحراب. عمل الباحث.

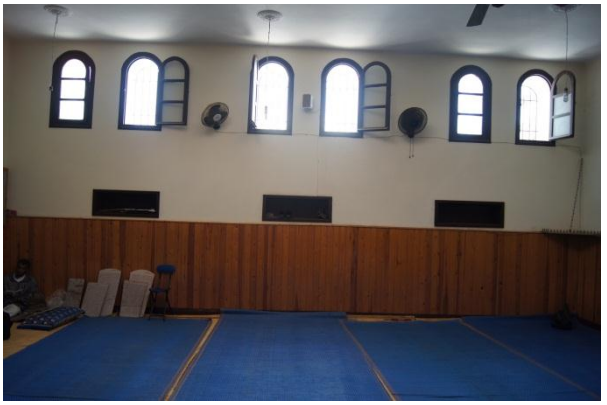
لوحة (١): الواجهة الرئيسة والمئذنة. تصوير الباحث.

لوحة (٢): الواجهة الرئيسة والجانبية. تصوير الباحث.

لوحة (٣): مدخل المسجد.
تصوير الباحث.



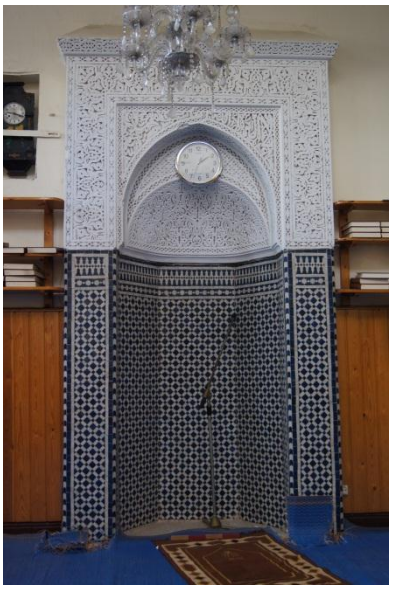
لوحة (٤): جدار القبلة . تصوير الباحث.



لوحة (٥):

الجدار الشمالى الشرقى من الداخل.
تصوير الباحث.

لوحة (6): الجدار الجنوبى الغربى من الداخل. تصوير الباحث.



لوحة (٧): المحراب. تصوير الباحث.

لوحة (٨): الميضأة. تصوير الباحث.

لوحة (٩): الزخارف الهندسية والمعمارية على الزليج بقصر الحمراء. عن: دليل الزليج البلدي بالمغرب.