دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	المدلولات الروحية في عمارة المساجد
المصدر:	عالم الفكر
الناشر:	المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
المؤلف الرئيسي:	البهنسى، عفيف
المجلد/العدد:	مج 31, ع 2
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2002
الشهر:	ديسمبر
الصفحات:	117 - 147
رقم MD:	136720
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	HumanIndex, EcoLink
مواضيع:	القيم الجمالية، العمارة الإسلامية، المساجد ، البنيوية، النصوص المعمارية، الدلالات المعمارية، علم الدلالات، المدلولات الروحية، الفن المعماري، التصميمات الهندسية، الخط العربي، الدراسات المعمارية
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/136720

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

المدلولات الروحية في عمارة المساجد

د. عفيف البهنسي (*)

قراءة دلالية

هذا البحث قراءة تحليلية لوظيفة باطنية تقوم بها عمارة المسجد، هو قراءة بعيدة عن الدراسة الظاهرية التي قمنا بها من منطلق علم الآثار، أو من خلال التاريخ المعماري[1]. ولقد اتبعنا في هذه الدراسة بعض قواعد النقد الحديث، ولكننا لم نلجأ إلى مبادئ البنيوية[2] عند قراءة النصوص المعمارية، إذ إن البنيوية، عند قراءتها للنصوص الأدبية قراءة منهجية تجريبية، لم تدرك أن النص الإبداعي لا يخضع لقانون مغلق لتحسين قراءته.

وليس هذا البحث قراءة إشراقية[3]، على الرغم من أنها قراءة تتقابل مع الروح، بل ستكون بعيدة عن تحليل السهروردي[4]، الذي دفع حياته ثمنا من أجل آرائه. وليست هذه الدراسة حلولية[5]، فالتوحيدية لا تتنافى مع التسامي «وإلا كان العالم عند المسلم عالم غيبة الإله كما يقول جارودي، [١ص٣٧]. ولم نعمد في هذه الدراسة إلى نقد آراء المستشرقين الذين تحدثوا عن مفهوم «الإسلام من خلال الفن والعمارة»، أو العكس، مثل بابادوبولو[6]، وغرابار[7]، أو غيرهما، مع أننا ندرك مع حسن فتحي أنه «إذا كان نقاد الغرب قد وقفوا عند حدود الشكل في نقدهم للآثار الفنية، فذلك لقصورهم عن النفاذ إلى ما بعد الشكل المنظور، من الرمز الذي يكشف عن قوانين الإبداع الإسلامي في البيئة الشرقية» [٢ ـ التقديم].

(*) أستاذ تاريخ الفن والعمارة - جامعة دمشق - دمشق - سوريا.

إننا نسعى في هذه القراءة إلى الحفر في باطن عمارة المساجد بحثا عن مدلولات روحية من خلال الدلالات المعمارية.

لقد مضى زمن طويل لم يكن من السهل التمييز بين الدلالة والمدلول، على الرغم من جهود اللغويين من أمثال سيبويه (ت ١٥٤هـ/٧٧٢م)، وابن جني (ت ٣٩٣هـ/١٠٠٢م)، والفخر الرازي (ت ٣٢٢هـ/٩٣٢م)، في البحث عن المتباين في دلالات الكلمة والمشترك اللفظي والمترادف [٣ص٩٣]. ومع ذلك نفتقد اليوم القراءة النقدية التي تقوم على تفكيك [٨] العلاقة بين الدال والمدلول، لاكتشاف عالم الباطن.

إن علم التاريخ لا يعترف بهذا المركب، ولم يعر العلامة المعمارية[٩] إلا قيمة تاريخية يتميز فيها الطراز تاريخيا، فهو يعوم فوق تسميات اتفاقية، فيتحدث عن طراز أموي، عباسي، فاطمي، موحدي، أيوبي، مملوكي، وعثماني، من خلال ظواهريات الشكل ومرجعيات السياسة.

أما المفكر الجمالي، فإنه يبحث عن سر الجمال الفني في العلاقة التي قد تكون في فضاء المسجد أو في شكل القبة أو المئذنة والمحراب.

ولأن الجمال مرتبط بالكمال، والكمال المطلق هو الواحد الإلهي، فإن الفكر الجمالي الإسلامي يسعى للبحث عن سر العلاقة المعمارية في المسجد من باب الكمال الإلهي، الذي يزداد وضوحا في الحرمين الشريفين، وفي قبة الصخرة، ثم في المساجد الألفية كالأموي بدمشق، وجامع قرطبة، وجامع القيروان[١٠].

الناقد المعماري المسلم الحديث أصبح يضع العلامات المعمارية في قمة اهتمامه، فيسعى إلى تفكيك أواصر الدال والمدلول، لإيضاح أبعاد المدلول الروحاني، وصولا إلى الوظيفة الروحانية التي أصبحت أساسية في هوية عمارة المساجد، وخاصة بعد أن فقدت عناصر العمارة المسجدية وظائفها المادية، إلا من وظيفة الاستيعاب والمشاركة الجماعية في التوجه إلى الله.

إن قراءة النص المعماري المسجدي تحتاج إلى طريقة دلالية سيميولوجية[١١]. تهدف إلى الكشف عن ركن أساسي من أركان الجمالية الإسلامية، لضمه مع أركان أخرى، سعيا وراء بناء فكر جمالي استاتيكي، يقوم على مبدأ التوحيد، الذي أشير إليه بالواحد، والواحد ليس صفرا، إذ إن الصفر هو العدم، بل هو الكل. ولذلك فنحن لا نسير مع الأشعرية في تحليلها الذراتي للوجود، بل نسير مع الكمال الذي سيكون مؤسسا للجمال، والكمال لا حدود له، فكما أن الكل مؤلف من آحاد، وأن رقم اللانهاية مؤلف من الوحدات، كذلك فإن الكامل يستوعب جميع الآحاد والمفردات[١٢].

إن ثمة حركة وميضية مستمرة تنطلق من الواحد إلى المفردات التي لا حصر لها، يتمثل بالنور، وليس أبلغ من آيات القرآن الكريم في تصوير الواحد الله من خلال النور ﴿الله نور

السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم﴾ (النور /٣٥).

هذه الآية الكريمة نراها منقوشة في ذروات قباب المساجد، كعلامة أولى ثابتة لروحانية المسجد التي استمدها من الكمال الإلهي[١٣].

تتمثل روحانية المسجد بالحركة الوميضة التي نراها في انتقال المربع إلى مثمن ثم إلى الكرة، التي تعبر عن الكمال الإلهي والعالم[١٤]. والحركة اللولبية، هي من ميزات العمارة المسجدية، خصوصا هذه العمارة المتحركة التي تنزع دائما إلى السمو والدوران حول الواحد، وتحريك الثابت.

ولقد أصبح المسجد مركز الإشعاع الروحي في المدينة الإسلامية، إذ تتجلى الوظيفة الروحية في المسجد عندما تنطق جميع حجارته وعناصره بالتوحيد، والتوحيد أصل العقيدة الإسلامية. ولكن إذا لم تصل الدلالة الروحية في المسجد إلى حدود القدسية التي تتمتع بها الكعبة المشرفة، فإنها تبقى إشارة واضحة، لاعتراف المؤمن بوحدانية خالقه الممثل في بيته، وكل شيء فيه يدل على أنه واحد وسرمدي ومعبود.

وكما يقول التوحيدي: «إن الكل باد منه، وقائم به، وموجود له، وصائر إليه» [٤ص ١٤٩].

والمؤمن في المسجد كائن مرصود للتطلع إلى السمو الإلهي، متفاعل مع تصاعدية آيات عمارة المسجد، من المئذنة إلى القبة وإلى عرائس السماء والزخارف، ويصل المؤمن باندماجه بالإشارات المعمارية إلى تصور دلالات تتجاوز الإشارات والرسوم.

عناصر الجمال المعماري في المسجد

العناصر الفنية التي أضيفت إلى عمارة المساجد، جعلت من هذا المبنى مرتعا للجمال الروحاني. وقديما عبر المسلمون عن ارتباط الجمال باللطف الروحاني، وانفصاله عن الكثيف الجسماني (المادة).

ينسب الجمال إلى عالم الروح والنور، وليس عالم المادة التي تغيب عن بصر المؤمن وتبقى في بصيرته صورة الجمال الإلهي، وهذا ما يفسر كلام ابن سينا عن فساد حامل الجمال، وعدم فساد الجمال، عند الحديث عن واجب الوجود الله، وهو الجمال المطلق والكمال المطلق [٦ص ٤١٦]، ويؤكد ابن طفيل هذا القول فيرى «أنه ليس في الوجود كمال ولا حسن ولا بهاء ولا جمال، إلا صادر من جهته، فائض من قبله». والجلال المطلق سبب الهيبة والسمو، والجمال المطلق سبب الأنس واللذة، ولكن يبقى الجمال وعاء الكمال، وهو تابع له لا يستقيم إلا به [٧ص١٠١] كما يقول ابن الفارض:

ولطف الأواني في الحـــقـــيـــقـــة تابع
للطف المعـــاني والمعـــاني بهـــا تنمـــو

ولقد ميز محيي الدين بن عربي بين الجمال المطلق وجلال الجمال [٨ص٦٠]. ورأى الجيلاني أن جلال الجمال يكمن في مبادئ ظهور الحق على الخالق، وأن جمال الجلال يكمن في استدعاء ظهور الحق في الخلق، بمعنى أن الموجودات كالآيات الفنية تستمد نسغها من جلال الجمال، وتتميز فيما بينها بجمال الجلال [٩ص٧٧].

على أن الجلال موجود في العالم والحياة، ولكنه يبقى مختلفا ومتخلفا عن الجلال الإلهي، إن جلال الجمال هو السبب المباشر في وجود الجلال في العالم وفي الحياة الإنسانية.

من هنا نصل إلى تحديد مرتبة الجمال من الجلال وعلاقته به، فالجمال روحاني تنجم عنه لذة روحانية فوق حسية، ولكنه لا بد من التمييز بين جمال الظاهر الذي نتذوقه بالرؤية والحس، وجمال الباطن الذي نتذوقه بالإشراق أو بالحدس، تبعا للتمييز بين الجمال المطلق، وهو جمال الحق، والجمال النسبي، وهو جمال الإنسان والموجودات.

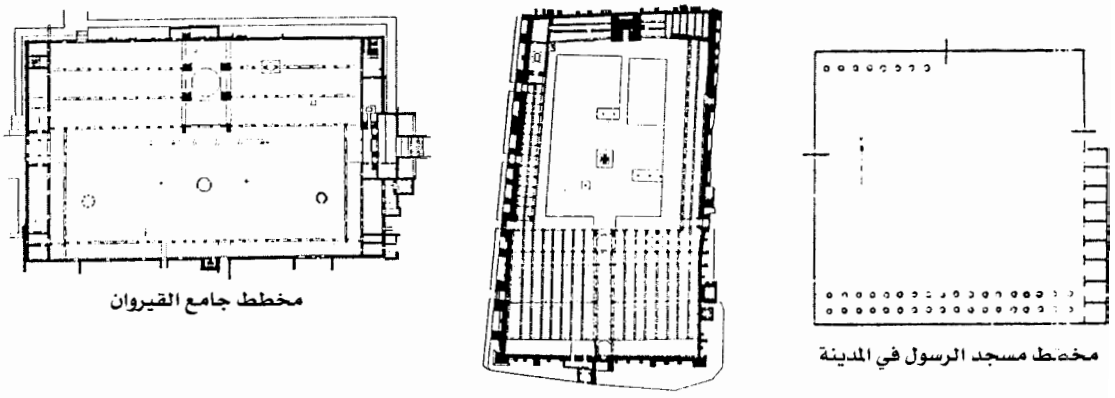
ومهما يكن فإن قراءة الجمال من الظاهر والباطن تقوم على الاعتدال، أي على المحصلة بين العقل والروح.

ويميز النقاد والفلاسفة بين أهل العرفان، وهم الأنبياء والأولياء، ووسيلتهم الإشراق، وأهل البرهان، وهم المفكرون والمناطقة ووسيلتهم العقل، ويختلط الإشراق بالعقل لكي يظهر دور الحدس، ويبدو الفكر الجمالي الإسلامي أحيانا دليل الفكر الإسلامي، إذ إن صورة الفكر الإسلامي لا تكتمل من دون منظومة الجمال والعكس. ولكننا ونحن نسعى للبحث عن الفكر الجمالي الإسلامي، من خلال الدلالات البديعية في عمارة المساجد أولا، ونتبين بوضوح البنية الجمالية الروحية الناظمة لبناء المساجد، نستطيع أن نتحدث عن تجليات الكمال الإلهي، في أقرب مسافة بين الله والكون.

الوظيفة التوحيدية في عمارة المساجد

لم يحدد الدين الإسلامي شروطا لعمارة المساجد، بل حيثما تصلي فهو مسجد، ولقد كان المسجد الأول الذي بناه الرسول عليه الصلاة والسلام في المدينة بسيطا جدا، يخدم الوظيفة المحددة له، وهي جمع المؤمنين لإقامة الصلاة، ولكن لم تلبث عمارة المسجد النبوي أن تطورت بسرعة، حتى أصبحت في عهد الوليد بن عبدالملك آية معمارية ذات دلالات روحية[١٥].

هذا التطور السريع يحيل إلى بحث تطور عمارة المساجد، لبحث الإضافات الروحية على وظائفها المادية، تبعا للحديث الشريف «أعطوا المساجد حقها» (الشكل ١).



الشكل (١): رسوم تخطيطية توضح تطور عمارة المسجد

ولم تتغير الوظيفة الصلاتية بل بقيت أساسا، ولكن نمو الفكر الإسلامي وانتشاره أضافا وظيفة روحانية أصبحت أكثر حضورا، على رغم غياب الحاجة العملية أحيانا عن بعض عناصر المسجد.

ويجب ألا ننسى أن المسجد هو الحيز الإلهي لممارسة روحانية الصلاة التي توطد العلاقة بين الله والكون. هذه الوظيفة الروحانية تتيح للمؤمن البحث عن تجليات الكمال الإلهي في الجمال المعماري المرصود للتعبير عن هذا الكمال في كل علامة منه.

والحديث عن الوظيفة الروحانية يفتح الباب للحديث عن الدال والمدلول، عن المادة والصورة: فإذا كان الدال ماديا في النص المعماري المسجدي، فإن المدلول المعنوي يبقى الممثل الحقيقي للنص المعماري، وهو وحده موضوع الحوار بين الناقد المعماري وعمارة المسجد. ومع أن الفارابي [١٠ ص١١] لا يعتقد بوجود صورة دلالية من دون مادة دالة، فإننا نرى أن المدلول الروحاني يبقى صورة مجردة عن المادة، على الرغم من حضورها في بنية العمارة، حجرا أو خشبا أو قرميدا.

والروحانيات وحدها تشف عن الكمال والجلال والجمال، ولكنها إذ تختزن الكون، فهي موجودة من أجل التعبد والتوحيد، عابدة وليس معبودة.

ومع ذلك فإن الفكر الجمالي لا يقوم على الفيض الإلهي، بل يقوم على المطلق الروحاني من خلال دلالات صورية، فينتقل غير المجسد إلى رمز، وغير المادي إلى إشارة، هي الدلالة التي نبحث عنها في عمارة المسجد. ويفسر هذا الرأي موقف إخوان الصفا[١٦] من التفاعل الروحاني، حيث يتحول المادي إلى ما هو معنوي - نفسي - عقلي [١٢ ص٧٩].

أصبحت الوظيفة الروحانية، بعد تطور عمارة المسجد، وظيفة أساسية تحقق نقل رسالة من لعمارة إلى المؤمن، محمولة على رموز وإشارات، هي صيغ تعبر عن تصور فكري - روحاني في عمارة المسجد، تصور يزداد خصبا مع تطور عمارة المسجد ومع زيادة الإشارات فيه. ومثال

ذلك مسجد جامع قرطبة، حيث تطورت إشاراته مع زيادة أقسامه، على قسم عبدالرحمن الداخل، ثم قسم عبدالرحمن الثاني، ثم الحكم، ثم المنصور، حيث أصبح أغنى المساجد بالإشارات الدالة على روحانية المسجد(١٧).

وكما هي لغة القرآن الكريم، مؤلفة من مجموعة من الإشارات التي تنقل رسالة تحمل مفهوما خاصا، كذلك عمارة المساجد تتضمن مجموعة من الإشارات مكونة من مجموعة من الرموز، وتبقى وظيفة عمارة المسجد هي نقل هذه الرموز إلى المؤمن المتلقي، أي تبقى وسيطا يحمل دلالات، يقوم المؤمن بتأويلها روحيا، بحدسه الديني، وليس بحسه المادي.

ويجب أن نشير هنا إلى النقص الفادح في عمارة المساجد الحديثة، عند إغفال الوساطة الدلالية، وبالتالي عند إلغاء الوظيفة الروحانية التي تؤديها عمارة المسجد.

مع علم الدلالات

علم الدلالات السيميولوجيا، الذي حل محل البنيوية، أسسه دي سوسير(١٨)، ولكن بارت مارس النقد السيميائي تطبيقا، وهو علم حديث يقوم على دراسة أنظمة الاتصالات بواسطة علامات أو إشارات. وإذا استعرنا آلية هذا العلم في قراءة عمارة المسجد، فإننا نستطيع الوقوف عند المفردة المعمارية، بعد النظر في عمارة المسجد ككل، ذلك أن كل عنصر من عناصر هذه العمارة هو علامة ذات دلالة، وتتجمع الدلالات لتكون وظيفة المسجد من الداخل.

وأول ما نفهمه من علم السيميولوجيا أن هذه الدلالات ليست من وضع المعمار وحده، بل هي بمشاركة المتلقي المؤمن، أي أن قراءة عمارة المسجد تتم من خلال حدوس القارئ الذي يتماهى مع الرمز الكلي للمسجد، لأن المعمار المصمم غائب.

والواقع أننا لا نستطيع التعرف على المعمار الذي صمم وأنشأ عمارة مسجد قبة الصخرة أو مسجد الحاكم، ولسنا واثقين أن من أنشأ مسجد السليمية في أدرنة هو المعمار سنان وحده، وأن من أنشأ مسجد السلطان حسن في القاهرة هو محمد بيليك المحسني، وأن من أنشأ جامع إشبيلية هو جابر. وحتى المساجد الحديثة، مثل مسجد الملك فيصل في إسلام آباد، الذي ينسب إلى وداد الوكابي، أو مسجد الملك الحسن الثاني في الدار البيضاء، الذي ينسب إلى ميشيل بانصو، ولكننا نستطيع القول إن ثمة مؤلفا قاد مجموعة كبيرة من العاملين المهرة، صنعوا هذه الأوابد الضخمة، ضاع المؤلف بعد أن توازعوا مهام وضع إشارات معمارية مستقاة من مفهوم المسجد، كانت قابعة في ضمير كل منهم، وذلك بصرف النظر عن المخطط الأولي الذي يحدد وظيفة المسجد الأصلية، وهي الاجتماع من أجل الصلاة.

ومجموعة العاملين مجموعة مغفلة تسير بسمت واحد ولم يحدده قائد المجموعة - على فرض وجوده - بل يحدده التصور الروحي لمفهوم المسجد، تصور يمتد من تمجيد الدلالة والتوغل إلى أبعد حد في ابتكار الإشارات المعبرة عن مفهوم التوحيد ومعنى الإسلام.

ويجب أن نسائل الفكر الجمالي الإسلامي تفسيرا لعلاقة المؤمن بالمسجد بعد قراءة وظائف المسجد الصلاتية وأحكامها مما تحدث عنه الزركشي [١٩]، لأن إقامة الصلاة في المسجد كما في البيت أو في أي مكان سمي مسجدا، لا تغير من طبيعة الصلاة كغرض يعبر من خلاله المؤمن عن إيمانه بالله وعن طاعته المطلقة له. وهكذا فإن وظيفة المسجد كمكان للصلاة لا تسمو عن وظيفته كموئل روحي يخاطب فيه المؤمن جلال الخالق من خلال جمال العمارة ودلالاتها، فالصلاة حالة خشوع لله وتعبد، حالة خطاب الجلال الإلهي من خلال جمال العالم، وحالة الخشوع والتأمل تعادل خطاب جمال الجلال المتمثل في الدلالات الروحية لعمارة المسجد.

إذن نستطيع الحديث عن غياب المعمار أو المؤلف، كما يقول بارت، بمجرد انتهاء بناء المسجد، وذلك لإعطاء المؤمن المتلقي فرصة تأويل الدلالات المعمارية، كما يقول هيدجر، أي تأويل العمارة الكلية للمسجد من خلال العلامات المعمارية التي تعتبر رمزا أو شيفرة للمعاني الروحية التي يشترك في تصورها المعمار المؤلف والمؤمن المتلقي، أي أن تأويلات المتلقي تشارك في إنتاج النص المعماري وفي أبوته التي كانت حصرا على المعمار المؤلف، ولعله كان قد انطلق بها من مخزونه الروحي وليس الرياضي فقط، متجاوزا، أحيانا، القصدية، سائرا بتلقائية، مما يساعد في تغييب دوره الذي يبدو متناصا»[٢٠] مع غيره من المؤلفين، كما يقول بارت، الذي يرى أن العلامة تصبح من نتاج المؤلف والمتلقي.

إن المدلول الروحي الباطني والظاهري في كل جزء أو عنصر من بناء المسجد، هو محصلة ذلك الحوار الصامت والمباشر، الذي يتم بين المعمار الذي غاب إلا من التاريخ، عن الساحة، والمتلقي المؤمن الذي ما زال حاضرا متجددا يتابع تأويل العناصر المعمارية لكي يكشف عن مدلولات لا حد لها، ولكنها لا تخرج عن مفردات العقيدة التي أفرزها التوحيد.

الكعبة والطواف

الكعبة قبلة المساجد، وهي مسجد المساجد، والشكل المكعب الذي يتسم به البيت العتيق يحمل دلالتين: الأولى تؤدي إلى مدلول إشعاعي يتمثل بوجوه المكعب الأربعة التي تتجه نحو الجهات الأربع، الثانية تؤدي إلى مدلول سرمدي يتجلى في شكل المكعب الراسخ على الأرض، رسوخا لا يحدده الزمان، باعتباره مركز الكون.

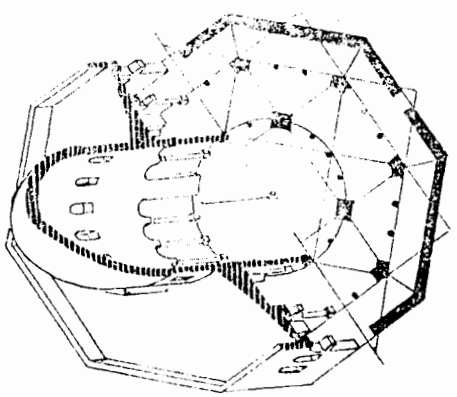
والطواف يمثل ارتباط المؤمن بمركز الكون بعد مسيرة طواف تمتد من محيط الحرم إلى أعتاب الحجر الأسود، وهي مسيرة لولبية حول مركز الكون تتوقف بعد الدوران السابع الذي يرمز إلى طبقات السماء السبع، التي يصعد عليها للوصول إلى سدة السماء. وفي الحديث الشريف «إنما أُمرتم بالطواف ولم تؤمروا بدخوله»، وفي الطواف تحريك للثابت، وهو المكعب

المعبر عن مركز العالم على الأرض وصولا إلى السماء (الشكل ٢). وتوسع مكداش[٢١] في تصوير حركة الطواف شرحا ورسما، نحيل إليه وإلى ما ورد في القرآن الكريم في سورة الحج عن الطواف.

الشكل (٢): الكعبة المشرفة في مكة المكرمة والطواف

المثمن وقبة الصخرة

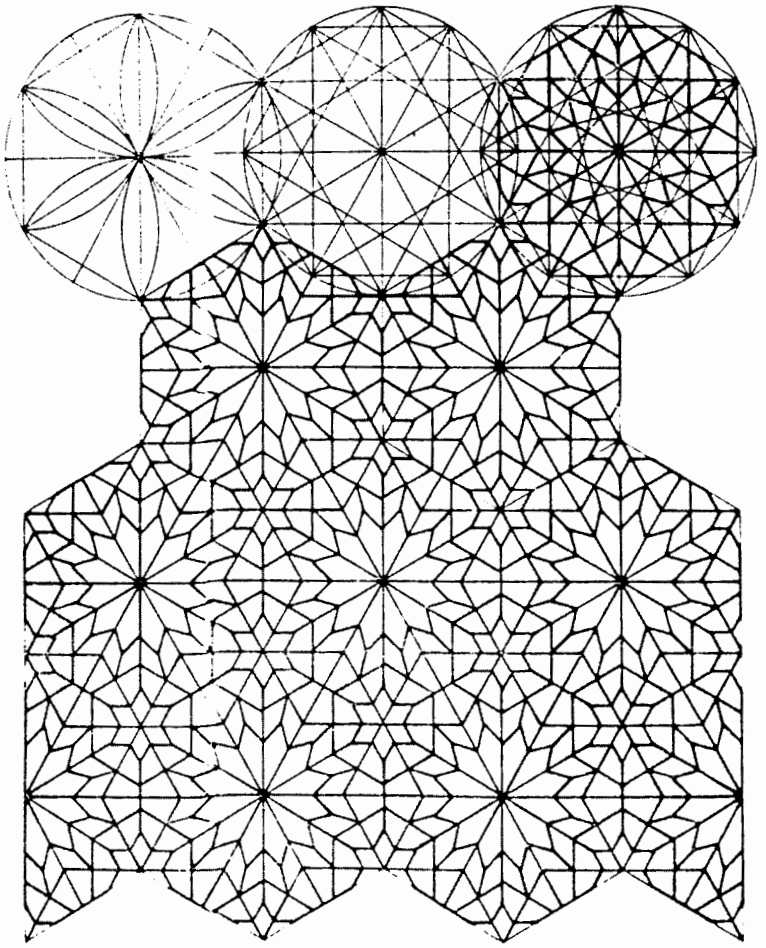
إذا انتقلنا من الشكل الرباعي في الكعبة، الذي يعبر - كما قلنا - عن المدى الجغرافي لملكوت الواحد، فإننا سنرى أنفسنا - استكمالا للحركة اللولبية - أمام تشكيل آخر في قبة الصخرة، مؤلف من تطابق مربعين على شكل نجمة ثمانية: المربع الأول مربع المدى، والثاني مربع الاسطقسات، كما يقول الفارابي [٩ص ٣٥] عندما يرى أن الانتقال من الواحد إلى دائرة العقل العلم ثم إلى دائرة المادة المدى يضعنا أمام الاسطقسات المؤلفة من العناصر الأربعة الماء



الشكل (٣): مخطط ومقطع قبة الصخرة في القدس

والنار والهواء والتراب، والتي يطلق عليها إخوان الصفا اسم الأركان، هذه العناصر تشكل مع الجهات الأربع النجمة الثمانية التي نراها واضحة في مخطط مسجد قبة الصخرة (الشكل ٣). إن اتجاه المصلين إلى المسجد الأقصى واتخاذه قبلة أولى، ثم معراج الرسول الكريم إليه من الحرم الشريف. والصخرة قيمة دينية، مما دفع عبدالملك بن مروان إلى أن يبني قبة الصخرة، بالشكل النجمي تعبيرا متضامنا بين العقل والمادة[٢٢]. إن الدائرة التي يرسمها الطواف حول الكعبة، والتي يرسمها مسقط قبة الصخرة هي تعبير عن الكمال، والفكر الجمالي الإسلامي يقوم على الكمال المادي الظاهري، ولكن ثمة كمالا غير قابل للتجسيد والصورة، هو الكمال المطلق، يبقى باطنيا لا مادة له ولا صورة، كما يقول الفارابي.

ونرى مثال هذا الكمال المطلق في باطنية الرقش العربي الذي يهفو للتعبير عن الكمال المطلق (الشكل ٤).



الشكل (٤): الأشكال الهندسية من العمارة إلى الرقش العربي (أرابيسك)

تصميم عمارة المسجد

مسجد الرسول في المدينة حدد التصميم الأول للمسجد كمكان للصلاة، وكان مؤلفا من قسم مغطى للوقاية من الحر والقر، ومن قسم مفتوح للصلاة واللقاء.

وتطورت عمارة المسجد بعد أن انطلق المعمار حرا في التعبير عن الطابع الروحي، ضمن حدود مسؤوليته في عدم الخروج عن قواعد العقيدة ومبادئها، وكان ذلك مختلفا عن عمارة الكنيسة، حيث كان المعمار مقيدا بمخططات نموذجية لبناء الكنيسة حسب مذهبها، بيزنطية أرثوذكسية في الشرق، وغوطية كاثوليكية في الغرب، وكان لكل مذهب طريقته في التعبير عن مجد الرب ومجد المسيح بمجسمات مادية محددة وبدلالات مباشرة، فلم يكن بناء الكنيسة وسيطا لنقل صيغ روحية يشترك في تكاملها المؤمنون، بل كانت مجموعة من الصيغ الثابتة، أصبحت ولا شك رمزا، بقوة شكل الصليب رمز الفداء المسيحي. ولنسمع في مجال مقارنة المسجد مع الكنيسة، ما يقوله جاستون فييت [١٣ ص ١١]: «يبدو المسجد كأنه نفذ إلى السماء رامزا للسكينة والإيمان الرصين والشجاعة المطمئنة التي تسلم مقاليدها إلى الذات الإلهية».

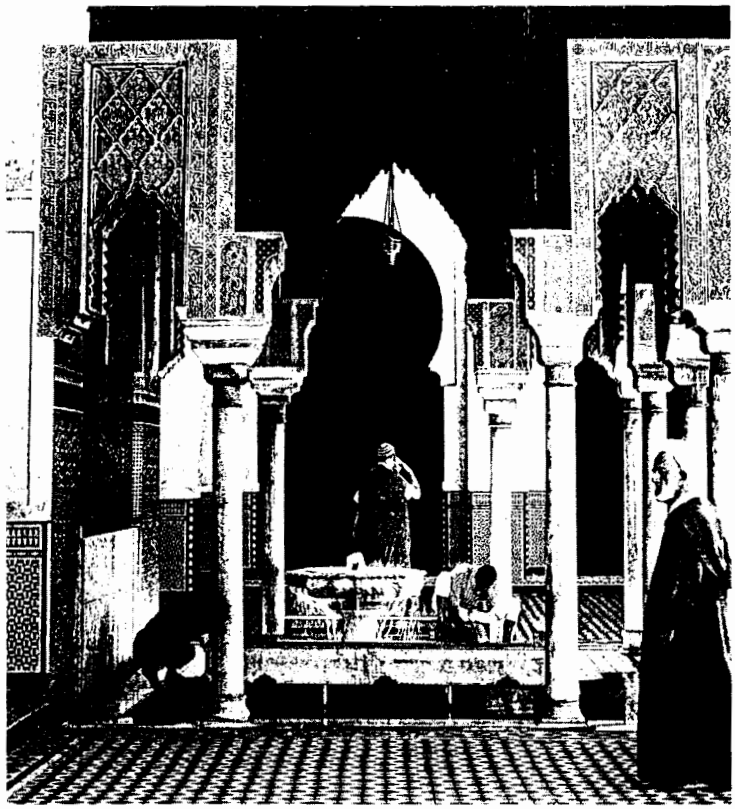
إن تصميم عمارة المساجد، كأي عمارة، يخضع إلى مبادئ علمية تتحكم في الإنشاء، وإلى موقف إبداعي يمارسه المعمار والمزخرف، ولكن ما يميز عمارة المساجد، منذ البداية، أنها لم تتخل عن الدلالة عند تثبيت الشكل والصورة، والدلالة رسالة فنية يرسلها المؤلف إلى المصلي تشف عن مدلول يبحث عنه ويكتشفه المؤمن.

إن ارتباط الإنشاء بالإبداع في بناء المسجد يترجمه حوار عرضه العمري [١٤ ص١٨١] قائلا «فلما أراد الوليد أن يبني المسجد في دمشق أشار ببنائه أسطوانات إلى الطاقات، فدخل بعض البنائين فقال: لا ينبغي أن يبنى هكذا، ولكن ينبغي أن يبنى فيه قناطر وتعقد أركانها، ثم تجعل أساطين، وتجعل عمدا، وتجعل فوق العمد قناطر تحمل السقف، وتخفف عن العمد البناء».

هكذا يدخل الإنشاء والتدعيم لتقديم مدلول روحاني نراه اليوم في الأروقة المحيطة بصحن الجامع الكبير.

لقد كان هم المصمم المعمار أن يضمن في عمارة المسجد وظيفته الصلاتية أولا بعيدا عن الإضافة الوظائفية الأخرى، مع أنه استعمل لوظيفة التعليم والإفتاء والقضاء من دون أن ينشئ لهذه الوظائف منشآت لاحقة، كما تم في بناء الكنيسة، حيث أضيفت المعموديات وبيوت الملابس والمدافن إلى الكنيسة. أما ما ابتكره العثمانيون من بناء الكليات والتكايا فكان مجموعة من الأبنية المستقلة في مجمع واحد. وكذلك الميضأة في المسجد، وهي بناء

ملحق لا يندمج بجسم المسجد سواء في الحرم أو الصحن، ولكن وظيفة الطهارة التي يقوم عليها، قد حددتها الآية التي نزلت يوم أنشأ الرسول مسجده في المدينة ﴿لمسجد أسس على التقوى من أول يوم أحق أن تقوم فيه فيه رجال يحبون أن يتطهروا والله يحب المطهرين﴾ (التوبة/١٠٨) (الشكل ٥).



الشكل (٥): الميضأة وقد أصبحت وحدة معمارية لها كمالها المعماري (المغرب)

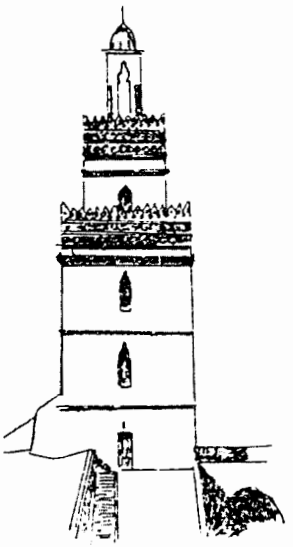
على أن الإضافات التي أغنت المدلول الروحاني في المسجد اندمجت عضويا في بناء المسجد بعد أن تعمقت الثقافة الإسلامية واغتنى الفكر الإسلامي، وأهم هذه الإضافات هي المئذنة، والقبة والمحراب والأقواس، ثم الزخارف والمقرنصات. هكذا أصبح المسجد كونا صغيرا، سماؤه القبة، وفضاؤه الصحن، وكواكبه النوافذ والمشاكي.

إن دراسة عمارة المسجد للبحث عن المدلول الروحاني تدفعنا إلى تفكيك عمارة المسجد إلى هذه الوحدات المضافة، ضمن حدود احترام النص المعماري الشامل الذي يحمل الدلالة الأصولية للوظيفة الروحانية.

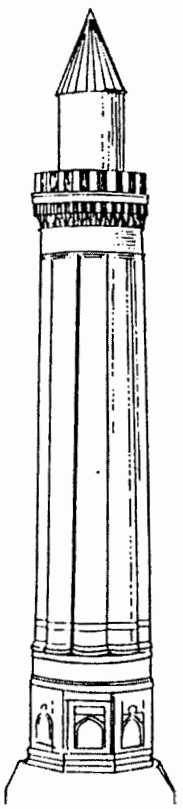
ويجب أن نعلن أن المستشرقين الذين درسوا عمارة المسجد لم يمتلكوا الدلالة الأصولية في تقديمهم وتحليلهم، ولكن عندما كان منهم من يعتنق الإسلام ويدخل في أصوله مثل بوركهارت وجرودي، أصبحت دراستهم أكثر تعريفا بالدلالة الروحانية الأصولية.

المئذنة والتنامي

وظيفة المئذنة هي الدعوة إلى الصلاة تكبيرا وشهادة بوحدانيته، وهو نداء ينتشر في أكبر مساحة من الحيز الروحي في المدينة الإسلامية، متجاوزا الصفة المكانية التابعة لهذا البرج الذي بدا أولا مكعبا أطلق عليه اسم الصومعة. ولم يكن لمسجد الرسول في المدينة مئذنة، بل كان بلال مؤذن الرسول يؤذن من أعلى مسجد قباء، وكذلك فعل في مسجد الرسول. ولكن أول مئذنة في الإسلام كانت منارة جامع البصرة، ٤٥هـ/٦٦٥م، وهي من الحجر. ثم أنشأ مسلمة بن مخلد في جامع عمرو بن العاص في الفسطاط أربع صوامع في أركان الجامع[٢٣]، وأمر أن تبنى منارات، في معظم مساجد الفسطاط. نستنتج من النصوص أن كلمة صومعة التي استعملت في الشام كانت بناء مربعا، وهي أقرب إلى الأبراج لضخامتها. أما المنارة فلم تكن مربعة، بل مضلعة أو مستديرة كالمنارة، ولكنها أصغر حجما (الشكل٦). وعندما أراد الوليد إنشاء جامع دمشق على أنقاض معبد جوبيتر الروماني واستعمل حجارته في البناء، أنشأ أربع صوامع في أركان المسجد ما زالت واضحة حتي اليوم[٢٤] (الشكل ٦)، ثم أنشأ هشام بن عبدالملك قصر



الصومعة وفوقها منارة دائرية
وفي اعلاها المبخرة (المغرب)

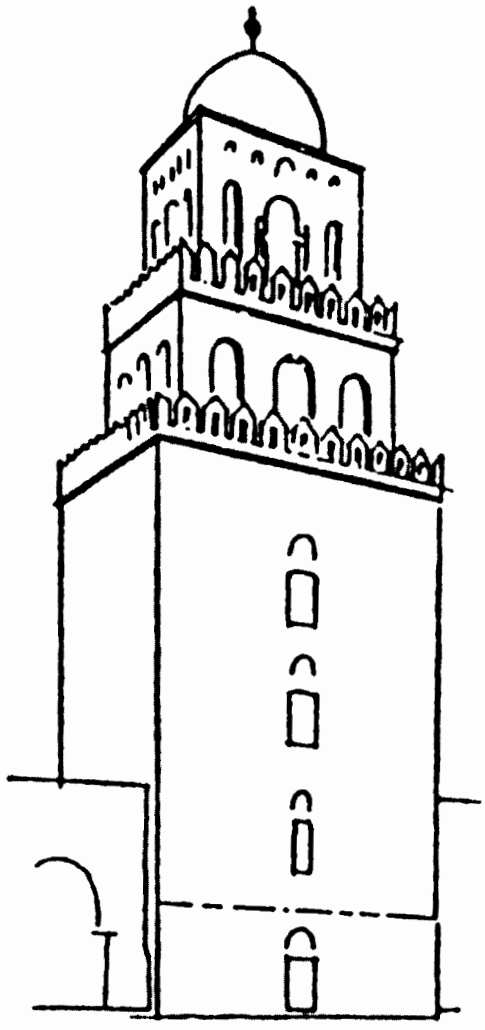


المنارة وقد احتلت هيئة المئذنة
(سلجوق)

مئذنة مملوكية فوق صومعة أموية في الجامع الأموي الكبير بدمشق

الشكل (٦): نماذج مختلفة توضح تطور عمارة المئذنة واختلاف تصاميمها

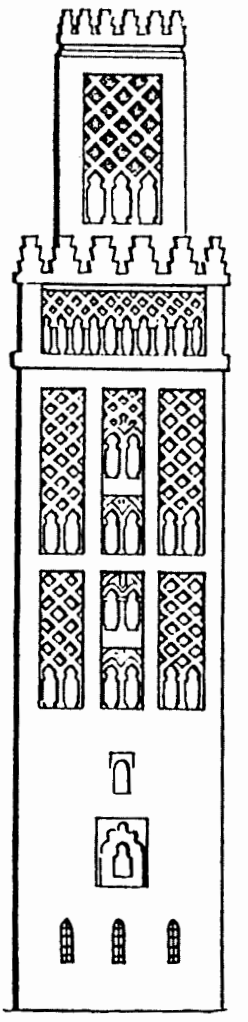
الحير الشرقي سنة ١١٠هـ/ ٧٢٩م، وأنشأ في مسجد القصر مئذنة منفصلة على شكل صومعة، وكان هشام نفسه قد أمر بتجديد بناء جامع القيروان سنة ١٥٠هـ/ ٧٢٤م على يد واليه بشر بن صفوان، ولعله أضاف إلى الصومعة السفلى ما فوقها من منشآت[٢٥] (الشكل٧)، إن الصومعة في جامع القيروان ضخمة، يصعد إلى أعلاها بسلالم لولبية داخلية، ولقد أضيفت فوقها غرفتان أقل ارتفاعا وحجما من الصومعة، وفي الأعلى نهضت قلنسوة على شكل قبة محززة يعلوها جامور معدني صغير.



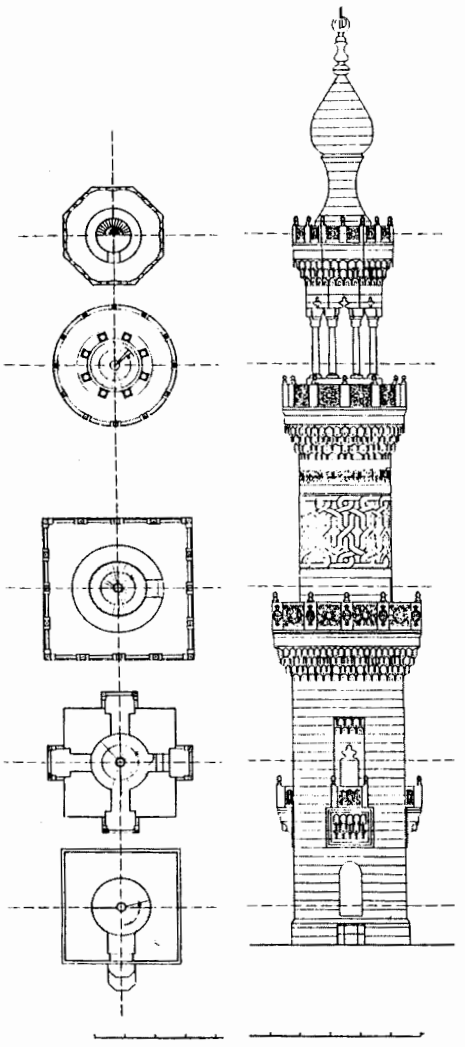
الشكل (٧): مئذنة جامع القيروان (تونس)

ولقد أنشئت صومعة القيروان على غرار صوامع جامع دمشق التي بقيت من دون إضافة على ما يبدو، وحتى العصر الأيوبي، حيث أضيفت في دمشق المنارة الشرقية، ثم أضيفت المنارة الغربية آخر العصر المملوكي بأمر قايتباي.

في عمارة المساجد نوعان من المآذن: نوع مؤلف من صومعة فقط، قد تعلوها أحيانا مظلة صغيرة لبيت المؤذن أو للسلم الداخلي، ونموذجها صوامع الموحدين في مراكش والرباط وإشبيلية (الشكل ٨)، ونوع مؤلف من صومعة أضيف إليها منارة ومبخرة تعلوها قبة أو صنوبرة (قلنسوة) في ذروتها جامور معدني، ونموذجها الواضح مآذن المساجد الأيوبية والمملوكية في القاهرة (الشكل ٩). لقد تأثرت المآذن الصوامع بشكل أبراج القلاع والحصون في المناطق التي كانت الحروب والفتوح فيها مستمرة، وعندما أصبحت المدينة آمنة مستقرة بعيدة عن الحروب والعدوان نهضت المآذن على شكل انبثاقات معمارية سامقة باتجاه ملكوت الفضاء، بينما كانت المئذنة الصومعة تحمل مفهومها الديني من الزيقورة الرافدية، وهي المعبد الصاعد إلى رب السماء آيا، ثم من برج الأتشغة الفارسية، كما يقول مارسيه، ثم من برج الأجراس في الكنائس.



الشكل (٨): مئذنة موحدية «الكتبية» (المغرب)



الشكل (٩): مئذنة مملوكية من الجانب ومساقط الصومعة والمنارة والمبخرة والصنوبرة

لقد أضيف إلى هذا الشكل البرجي أو المناري وظيفة جديدة، عدا وظيفته النداثية التي يطلقها المؤذن من أعلى نقطة في المدينة، داعيا إلى الصلاة خمس مرات كل يوم، هذه الوظيفة الجديدة هي التعبير عن عالم روحي يهيمن على المدينة التي كانت تتمحور حول المسجد الجامع منتشرة شعاعيا بمساحات واسعة، ثم نهضت المساجد الأخرى الصغيرة تعلوها مآذن مشرئبة نحو السماء، وصل عددها إلى الألف في أكثر المدن، حتى بدت في مدينة استانبول أشبه بالرماح الروحية تخترق السماء بقاموعها المخروطي الرصاصي، وتبقى مندمجة ومعلقة بالسماء بجامورها المعدني المؤلف من هلال ومن كرات تعبر عن الأفلاك أو الكواكب.

وثمة شكل تصاعدي مباشر يتجسد في بعض المآذن ممثلا بالأدراج اللولبية الخارجية الصاعدة إلى ذروة المئذنة، حيث القبة هيكل السماء. ومئذنة الملوية في جامع المتوكل في سامراء ٢٤٠هـ و٨٥٢ م، وقرينتها مئذنة جامع أبي دلف، ما زالتا مثالين على التعبير التصاعدي باتجاه الملأ الأعلى. ومع أن الملوية تكشف عن أصالتها المعمارية بارتباطها بالزيقورة الرافدية، وهي بناء تصاعدي مؤلف أحيانا من سبع طبقات، وكل طبقة تمثل كوكبا، بدءا من الشمس في الأعلى إلى زحل في الأسفل، فإن الملوية تذكر بالطواف السباعي حول الكعبة، كما تذكر بالعلاقة القوية مع العبادة التوحيدية القديمة في بلاد الرافدين (الشكل١٠).

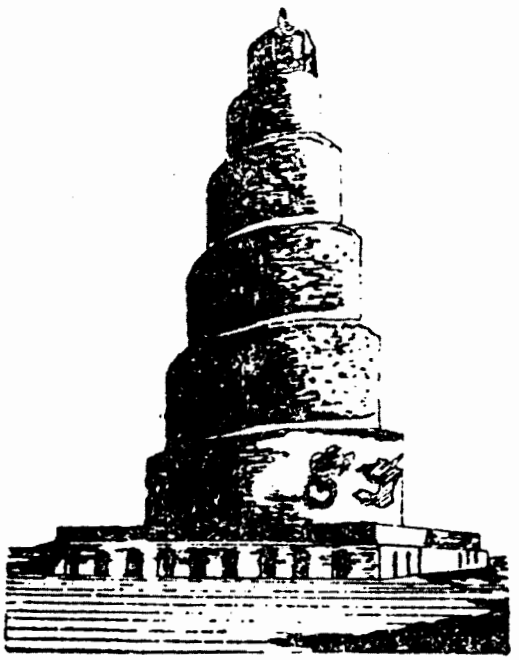
ويجب أن نتأمل الدلالة التصاعدية القصدية في مئذنة جامع ابن طولون في القاهرة ٢٦٥هـ/ ٨٧٩م (الشكل ١١)، وفيها بدت الأدراج اللولبية رمزا للتصعيد أضيف إلى الصومعة المكعبة، رمز الأرض، وقد بدا السلم اللولبي مصعدا للأرض باتجاه السماء.

لقد كانت صوامع دمشق المربعة أساسا لبناء المآذن، بدءا من مآذن جامع الرسول في المدينة، وكان الوليد قد أمر واليه عليها عمر بن عبدالعزيز بإعادة بناء المسجد على غرار مسجد دمشق، وكان فيه أربع صوامع كانت مشابهة لصوامع دمشق، على ما يبدو، بدلالة سريان هذا الشكل الصومعي في مآذن الحجاز حتى اليوم.

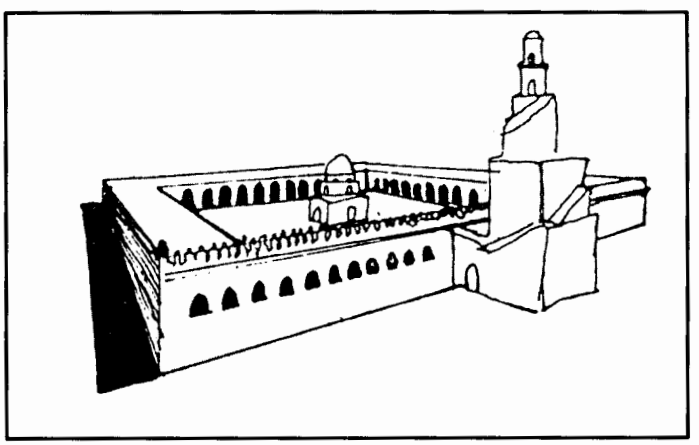
إن أكثر المآذن الإسلامية أصبحت مؤلفة من صومعة مكعبة ثم من منارة مضلعة، ومن مبخرة تعلوها صنوبرة في أعلاها جامور معدني، ومثالها المئذنة الغربية في جامع دمشق. وتختلف المآذن هذه في المنارة، بعضها على شكل ثماني الأضلاع وبعضها يبقى رباعيا كما في صومعة القيروان والصوامع الموحدية وصومعة جامع السلطان قلاوون، التي يحلو لبعض النقاد اعتبارها منقولة عن شكل منارة الإسكندرية، ولقد عارض كريزويل هذا الرأي بشدة.

تتوضح دلالة المئذنة التصاعدية من منظورين: المنظور الأول جانبي، إذ نرى المئذنة وقد انتقلت من الشكل المربع (جدار الصومعة) إلى المثمن (المنارة)، ثم إلى الدائرة (القبة والصنوبرة) (الشكل ١٢)، والمنظور الثاني مسقطي، مؤلف من مسقط المكعب، وهو مربع يحيط مثمن المنارة الذي يحيط دائرة هي مسقط الصنوبرة. وفي كلتا الحالتين يتجلى التصعيد

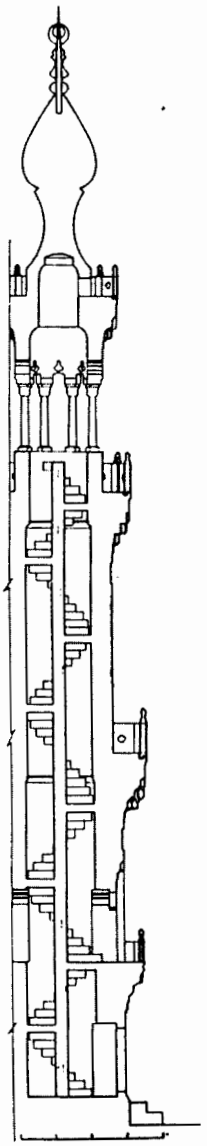
واضحا، علامة على روحية أصبحت شعارا للمدينة الإسلامية، على الرغم من نهاية وظيفة المئذنة كمصعد للمؤذن بعد اكتشاف المذياع، وبقيت المئذنة علاقة روحية لا يستغني عنها أي مسجد، ويرفض المؤمنون استثناءها أينما كان المسجد مبنيا من الصين إلى أمريكا. على أن المئذنة العثمانية التي اختصرت الحركة التصاعدية إلى حركة انبثاقية صاروخية كانت السبب في تحويل آيا صوفيا، ذات الطابع الأرضي الراسخ، إلى كتلة معلقة بأهداب المآذن الأربعة مرفوعة إلى السماء. وعندما تحولت هذه المئذنة في جامع إسلام أباد إلى شكل صاروخي لم تتخل عن دورها الروحي التصاعدي.



الشكل (١٠) مئذنة الملوية في جامع المتوكل في سامراء (العراق)



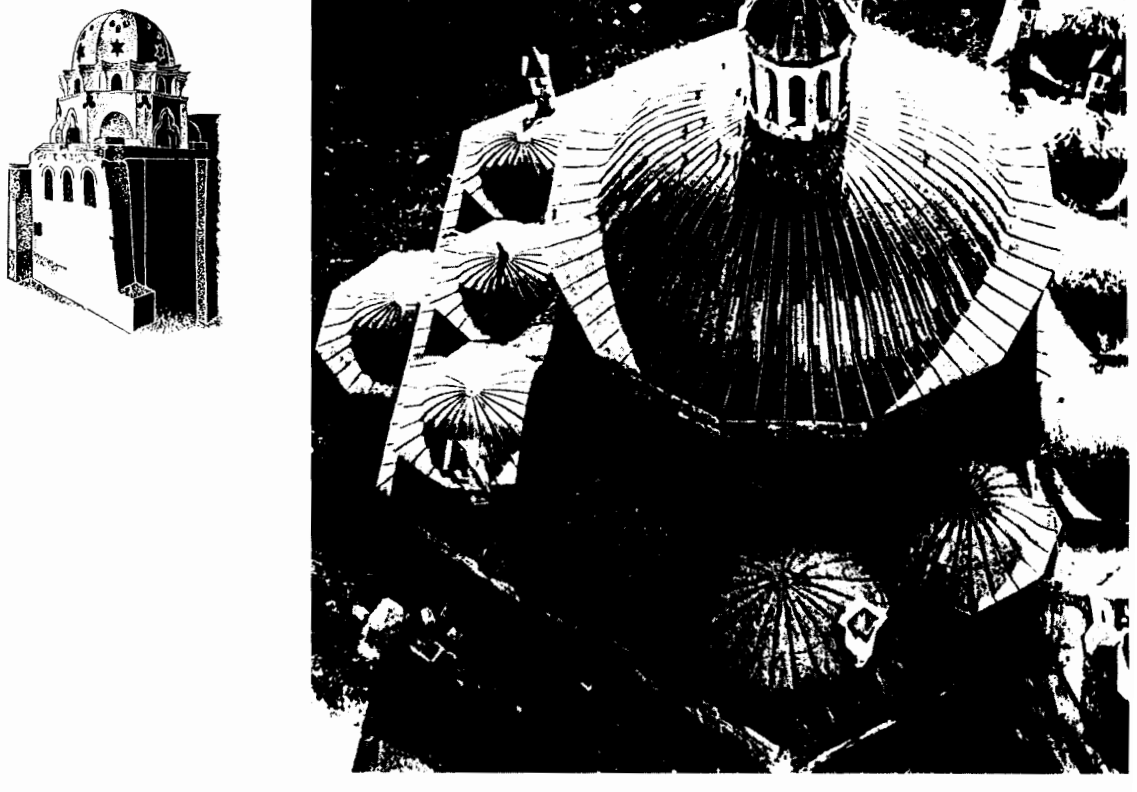
الشكل (١١): مئذنة جامع ابن طولون في القاهرة



الشكل (١٢): مخطط جانبي للمئذنة

فنون القبة

أصبحت القبة من أبرز السمات الروحية للمسجد إلى جانب المئذنة. والقبة هي نصف الكرة أو جزء منها، تقوم فوق الحرم، وكثيرا ما كان ارتفاع ذروتها عن الأرض يعادل قطرها. والكرة رمز الكون المؤلف من نصفين: النصف العلوي يمثل السماء، والنصف السفلي يمثل الأرض. والقبة نصف الكون، وهي السماء الحادبة يكملها حرم المسجد، الذي يمثل النصف الثاني للكرة الكونية، وإذا كانت قبة الصخرة تمثل الكمال الجمالي، كما يقول بوركهارت[٢٦]، فإن المعمار سنان[٢٧]، الذي أنشأ أكثر من مائتي قبة، كان قد درس أسرار القبة ودلالاتها، حتى أصبحت في المساجد العثمانية ملاذا للمفسرين الصوفيين يستظلون بمعانيها في استعاراتهم وتشبيهاتهم (الشكل١٣).



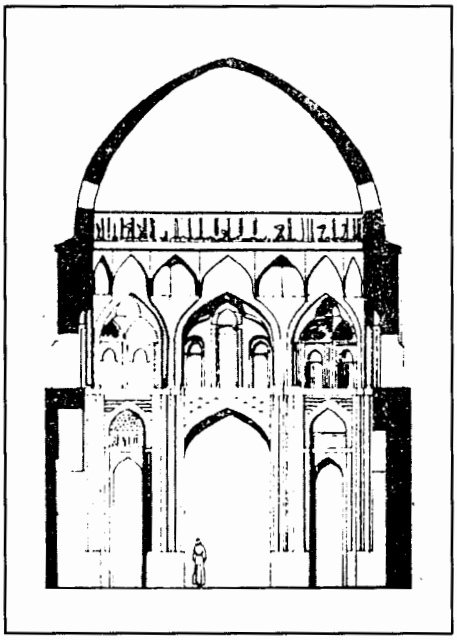
الشكل (١٣) : القبة وفوقها قنديلية (عثمانية)

لقد وجد المؤمنون في قبة المسجد قبة السماء، ورأوا في نوافذ رقبة القبة كواكب درية، هكذا يتحقق المدلول الروحي وافيا في قباب السليمانية في استانبول، وفي قباب السليمية في أدرنة، والتي ما زالت تمثل الإعجاز البلاغي المعماري في بناء المساجد الإسلامية.

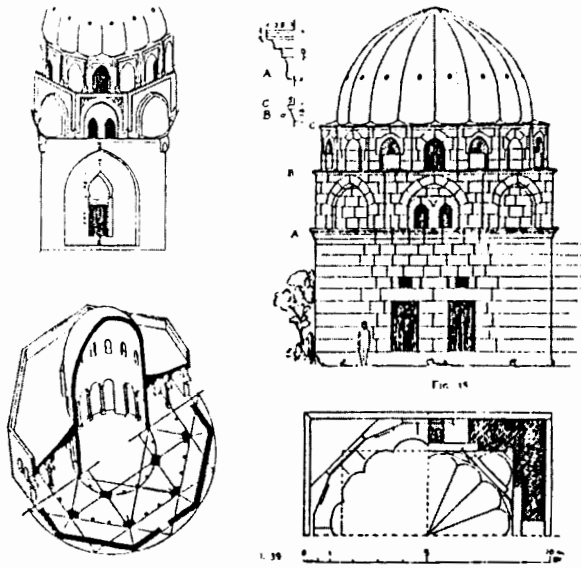
كان لا بد من تغيير انحناء القبة لتبدو بطحاء منخفضة أو شاهقة، ومرجع ذلك اختلاف القصد الدلالي باختلاف المذاهب والروحانيات، وباختلاف تصور الكون بعلامات مختلفة تبدو أيضا في القبوات والأقواس التي ما زالت علامة أساسية في هوية العمارة الإسلامية (الشكل ١٤).

الشكل (١٤): تصاعدية وحركية الأقواس - قرطبة - (الأندلس)

عند رسم مسقط القبة يتبين لنا المدلول التصعيدي من خلال انتقال المربع في أركان القبة إلى المثمن في رقبتها، وإلى الكرة في غطائها (الشكلان ١٥و١٦).

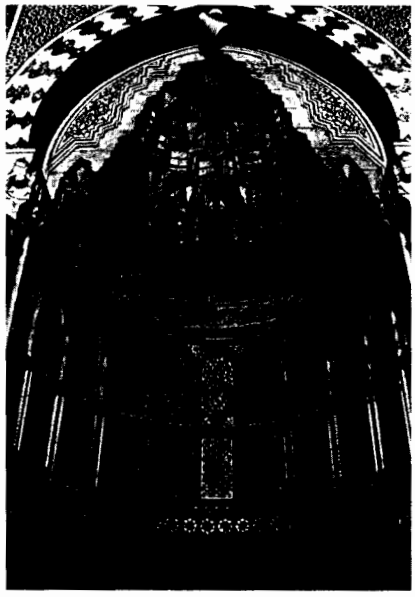


الشكل (١٦): اقسام القبة



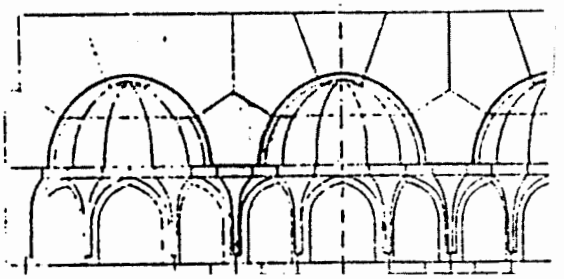
الشكل (١٥): مقاطع القبة وأركانها

في طاسة المحاريب، التي تتكون من نصف قبة، نرى هذا التحول التصعيدي واضحا، ولكنه يبقى نصفيا كأنه انشطار للقبة (الشكل ١٧).



الشكل (١٧): طاسة المحراب - الأموي - سوريا

ولقد درس إيكوشار[٣٨] مسقط المقرنصات فتبين له العلاقة التصاعدية في تكوينها (الشكل ١٨)، وهكذا يبدو التصعيد مدلولا شاملا لجميع عناصر المسجد المعمارية التي كانت دلائل روحانية.

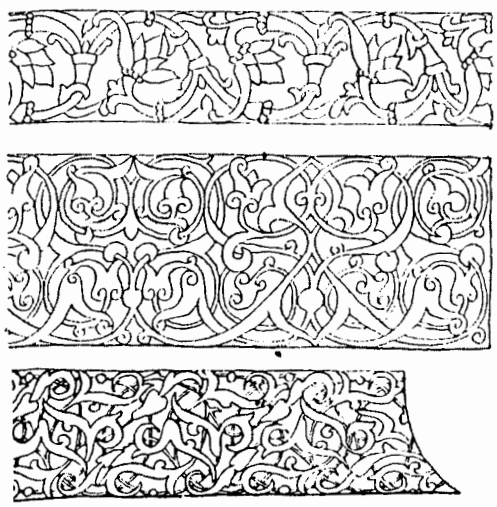


الشكل (١٨): مساقط ومقاطع المقرنصات

وعلى الرغم من غياب الوظيفة الإنشائية والمعمارية للقبة بظهور الخرسانة، فما زالت القبة والقبوة والقوس علامات روحانية تلازم بناء المسجد وتحدد هويته الإسلامية.

الرقش وحركات النجوم

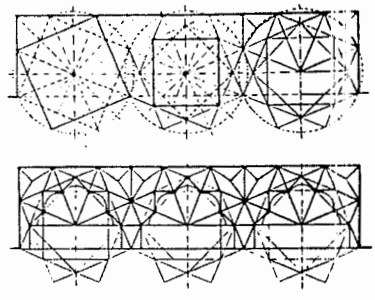
في العمارة الإسلامية وبخاصة المساجد ما زال الفراغ الفضائي والسطحي مهادا للصورة. نرى ذلك واضحا في جامع قرطبة، كما نراه في جامع مدرسة السلطان حسن في القاهرة، أو في جامع السلطان أحمد في استانبول. وتختلف الصورة في عمارة المساجد عن الصورة في القصور، حيث تصل إلى التشبيه والواقعية، ولكنها في المساجد تبقى صورا مجردة رمزية، تخرج عن الواقع والشبه، كي ترتبط بالمطلق والمجرد بجهد قصدي، بحثا عن مدلول روحاني يتجلى في إشارة أو رمز معماري، قد يحفظ بعض الذكريات النباتية من زهرة أو ثمرة أو ورقة، ولكنه يتجاوز واقعيتها باختزال شديد لكي تبقى مدلولات مفتوحة على تأويلات روحانية (الشكل ١٩).



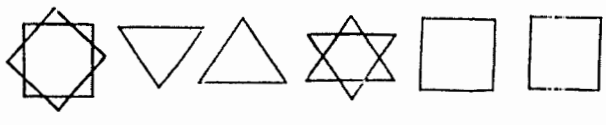
الشكل (١٩): الرقش النباتي

إن روائع الرقش العربي، الذي سمي «أرابيسك» Arabesque، والتي تغطي جدران وسقوف أكثر المساجد، أو التي نراها محصورة في إطارات المحاريب وحشوات الأبواب والمنابر، هذه الرقوش اللينة أو الهندسية ليست مجرد تزويق أو مجرد صور حيادية تجريدية ابتعدت عن التشبيه قصدا بفعل المنع كما يقال[٢٩]، بل إنها صيغة جمالية ذات دلالات روحانية تشترك مع غيرها من الدلالات المعمارية والفراغية، لضمان الوظيفة الروحانية التي أصبحت موازية للوظيفة الاستعمالية، التي لم تكن ضرورية، فحيثما نصلي فهو مسجد.

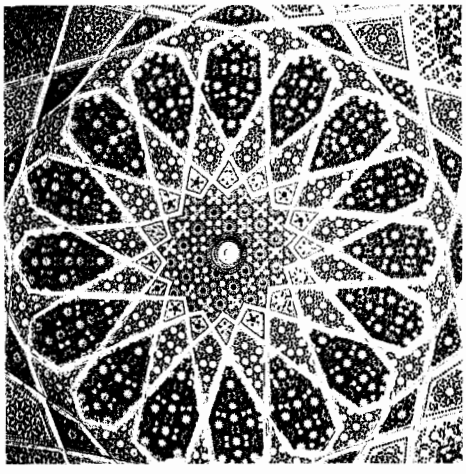
وإذا كانت دلالات الرقش العربي روحية صرفة باعتبارها رمزا للتسبيح والذكر والوجد الإلهي، كما يرى الصوفيون، فإن الرقش الهندسي الذي يتحاشى الارتباط بالمادة، جدير بالدراسة الواسعة، ليس في نطاق النسيج الرقشي وحسب، بل في نطاق العمارة ككل. ذلك أن الأشكال الأساسية التي تكون النسيج الرقشي الهندسي المثلث والمربع والمخمس وأضعافها، هي نفسها التي تكون مخطط العمارة المسجدية وفضاءها (الشكل ٢٠). وجميع الأشكال الهندسية في فصلة أو جزء من الكون الممثل بالدائرة أو الكرة، فإذا كان المثلث قد نشأ عن نصف الدائرة، أي نصف الكون السفلي إذا كانت قاعدته إلى أسفل، أو إلى نصف الكون العلوي إذا كانت قاعدته إلى أعلى، فإن تطابق المثلثين يشكل نجمة سداسية تمثل التحام السماء بالأرض في الفكر الإسلامي (الشكل٢١). وإشعاع النجمة الكونية المتمثل بخطوط النسيج الرقشي، يعبر عن النور الإلهي الذي يضيء الكون، يبدو ذلك واضحا من خلال الحركة الوميضية in-spirate في الشكل النجمي (الشكل٢٢)، وهو مدلول يخضع للآية الكريمة ﴿ولله ما في السماوات وما في الأرض وإلى الله ترجع الأمور﴾ (آل عمران ١٠٩).



الشكل (٢٠): من الربع تكوينات رقشية هندسية



الشكل (٢١): تكوين النجمة الثمانية والسداسية



الشكل (٢٢): الرقش الهندسي في بطون القباب

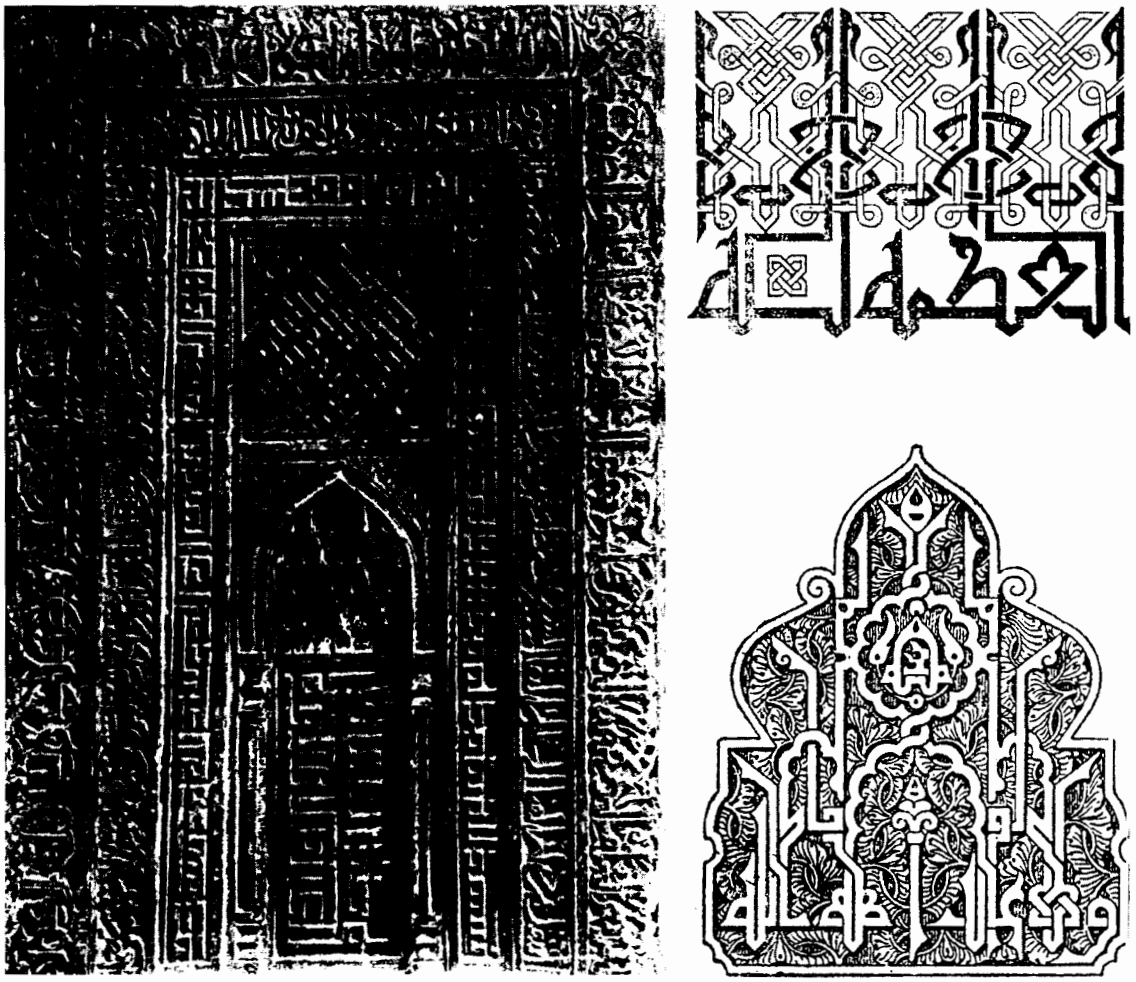
ونحن أمام هذه الرقوش الهندسية التي تنتشر في المسجد مسطحة أو بارزة أو مجسدة على شكل مقرنصات، نمارس الوظيفة الروحانية التي تتحقق بحوار صامت يمتد بين وجدان المؤمن والصورة الإلهية التي تسمو على المادة والشكل. وهكذا يصبح الرقش أداة اتصال سرية تفوق الكهرباء المغناطيسية بقوة اتصالها، وتختلف عنها بعمقها الروحاني، وترفع من وظيفة المسجد، حيث هي إلى المرتبة الروحية. ويعبر فييت عن انطباعه في جامع السلطان حسن «لقد عرف المعماري كيف يؤثر في الروح عن طريق دمج الزخارف بالعمارة» [١٣ ص١١].

لقد عبر ريشموند عن المقطع الثلاثي الذهبي بقبة الصخرة، وهو مقطع مثلثي متساوي الساقين، نسبة ارتفاعه إلى طول قاعدته نسبة ذهبية١/١، ١٦. ويعلل ريشموند كمال هذه القبة لعلاقتها بهذه النسبة، ونحن نرفض المقياس الفيثاغوري أساسا لتحديد جمالية المثلث، ونلجأ إلى مفهوم الكمالي عندما ننظر إلى المثلث ودلالته في عمارة المساجد في كثير من عناصرها، بدءا من قاموع المئذنة العثمانية إلى تشكيلات عرائس السماء التي سنتحدث عنها.

دلالات الخط في العمارة

عندما ميز الأشعري في الإبانة [١٥ ص ٢٢] بين كلام الله غير المخلوق، واللفظ المحدث والمخلوق[٣٠]، كان هذا إيذانا للخطاطين والمجودين بتحسين النص القرآني كتابة وبتجويده تلاوة. واتصل الخط بالإبداع كما هو الرقش وأصبحا مرتبطين عضويا، فكما أن هيروغليف الكتابة المصرية سبب لأبجدية سيناء، كذلك يترجم هيروغليف الرقش الخطوط الجميلة، فالرقش النباتي أصل الخط اللين، والرقش الهندسي أصل الخط المزوي المنكسر، وكلاهما (الرقش والخط) إشارة مؤلفة من دال ومدلول، ولكن إذا كان صعبا على علماء السيمياء الفصل في الإشارة الأدبية بين الدال والمدلول حتى وقعوا في تناقضات وخلاف، فإن الإشارة الرقشية تنصاع بسهولة لعملية التفكيك، فالمسافة بين الدال والمدلول في الرقش ليست واسعة، وليس من فراغ يستوعب عددا كبيرا من التأويلات، ولكن الخط العربي وقد سما إلى قمة البلاغة الجمالية من تركيبات قلم الثلث، وكانت بلاغته مدينة لبلاغة آيات الكتاب، وكانت البنية العضوية للغة العربية تجعل للأحرف قبل تجسيدها في كلمة ذات دلالات تفرض نفسها على الكلمة، فإن مجال التأويل يصبح عريضا ودور الخط في تأويل عمارة المسجد يصبح كبيرا، مما يزيد في أهمية الوظيفة الروحانية للمسجد (الشكل ٢٣).

وتختلف اللغة العربية عن اللغة اللاتينية في أن الأولى ذات تركيب عضوي، أما الثانية فتركيبها توليدي. وتتجلى عضوية اللغة في دلالات الحروف، فحرف الراء يدل على الحركة، مثل: كرّ، فرّ، جرّ، ترّ، خر، مر...، وحرف الدال دليل على البذل مثل مدّ، شدّ، سدّ، عدّ، ندّ، حدّ، قدّ... ولقد استوقفت الحروف الصوفيين فكشفوا فيها عن مدلولات روحية، فالألف



الشكل (٢٣): الخطوط العربية على واجهات المساجد (سلجوق) وجدران المساجد (الأندلس)

الواحد الأحد، والباء أول حرف في القرآن، والجيم كناية عن الصدغ، والهاء الهوية الإلهية عند ابن عربي، والميم محمد صلى الله عليه وسلم، والراء الهلال... هذه المدلولات الإشراقية تزيد في هندسة الخط روحانية حسب تعبير أبي حيان التوحيدي [١٦ص٤٢] عندما قال «الخط هندسة روحانية».

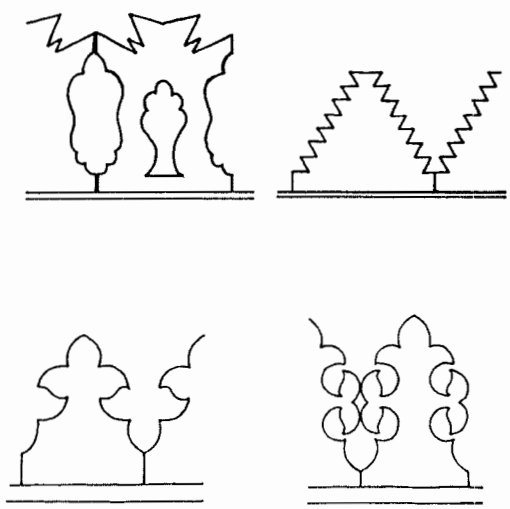
ويجب أن نتذكر أن كتابة الخط كانت شكلا من العبادة يمارسها الخطاط، فلم تكن مجرد أداء تتحكم فيه أصابع بارعة تؤسس الحبر على الورق صيغا كتابية جميلة، بل كانت ممارسة روحية يناجي فيها الخطاط خالقه من خلال كلامه في آياته المحكمة. ولقد عبر الخطاطون عن حالة العبادة عند تذييل خطوطهم بعبارات العبودية لله، والتطلع إلى رحمته، فالخطاط الحافظ عثمان يذكر اسمه بعد عبارته «كتبه الفقير إلى رحمة ربه القدير»، وحمد لله الأماسي يوقع اسمه بعد عبارة «كتبه صغير الحجم كبير الجرم حمد لله». هكذا يصبح الخط صورة روحية وبخاصة عندما تشرفها الآيات القرآنية فتزيد المسجد كمالا روحانيا، ويكفي أن نتذكر

اللوحات الست الضخمة الدائرية التي تحمل اسم الله ومحمد والخلفاء الراشدين والتي أضيفت إلى آيا صوفيا، هذه اللوحات كانت الأثاث الروحي الذي حول البناء إلى مسجد، وما زالت شاهدا على انتصار الإسلام على بيزنطة، وكانت المآذن السامقة المضافة تعبيرا عن مجد الله في السماء.

عرائس السماء

الشرافات الحجرية التي تتوج جدران المسجد، أو تتوج الصوامع وتسمى عرائس السماء، هي علامة مسننة مدرجة نراها في أكثر المساجد وبخاصة في مسجد قرطبة، ولعلها مستوحاة من شكل الزيقورة الرافدية، يؤكد ذلك أن عدد درجاتها لا يتجاوز سبع الدرجات أو الأسنان، وكانت درجات الزيقورة السبع تمثل المصاعد إلى السماء من خلال طبقاتها التي تحمل مدلول الكواكب السبعة، من زحل في الأسفل إلى الشمس في الأعلى. ويختلف عدد هذه الطبقات باختلاف عدد الكواكب المعروفة، وكذلك يختلف عدد أسنان العرائس باختلاف المذاهب المعمارية.

وتفنن المعمار في تكوين الشرافات للدلالة على إشارة معينة، فبدت في جامع ابن طولون ٢٦٥هـ/ ٧٨٩م على شكل عرائس أسطورية، بينما بدت في شرافات مدرسة جامع برقوق على شكل زهرة اللوتس، وتطورت وأصبحت على شكل لوتس مركب في مدرسة جامع الغوري ٩١٠هـ/ ١٥٠٥م (الشكل ٢٤).



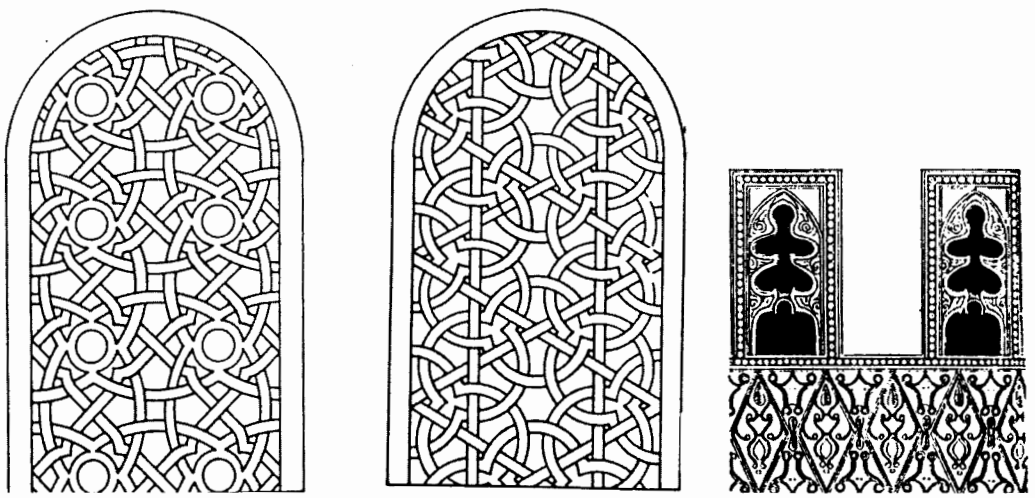
الشكل (٢٤): الشرافات أول عرائس السماء

وسواء كانت الشرافات مسننة أو مورقة أو مزهرة، فإنها تحمل بشكلها المتقابل، الصاعد يقابل الهابط عند التحام السماء بالأرض، ومن هنا جاء اسمها الدارج بعرائس السماء «التي تسبّح بحمد الله وتنشد ترنيمات دينية، كما يقول حسين مؤنس [١٧ ص١٤٦]، ولقد عرفت في الأندلس تحت اسم Leminas في جامع قرطبة، وهي كلمة مأخوذة عن المنارة، دلالة على طابعها الإشعاعي الذي يتألف من الصور والفراغ أو الأمشاط والفراغ حسب الاصطلاح المصري. والفراغ هنا يمثل الظل بينما الصورة تحمل دلالة المصباح، ولكن هذا التبادل فسر غالبا كدليل على التحام الأرض بالسماء، وارتباط المسجد بأهداب السدة الإلهية.

نوافذ الشمس والقمر

الشمسيات والقمريات نوافذ في جدران المسجد وفي رقبة القبة تسمح بدخول ضوء الشمس أو نور القمر إلى حرم المسجد، وهي أساس وظيفتها. ولكن عندما أضيف إليها شباك ذات تشكيلات رقشية أو كتابات قرآنية أصبحت تحمل مدلولات أخرى روحانية.

ونحن ندرك جيدا أهمية النور وقدسيته في الإسلام، فالله نور السماوات والأرض، وهو نور على نور كما ورد في «سورة النور» ﴿وكان النبي سراجا منيرا﴾ ﴿والقرآن جعلناه نورا نهدي به من نشاء من عبادنا﴾ كما في سورة الشورى ٥٢، وكان النور يدخل تلك الشباك الرقشية كشباك الجامع الأموي في دمشق (الشكل ٢٥)، وكان ابن جبير مدهوشا بعددها الذي بلغ أربعا وستين شمسية [١٨ ص٣٣٢]، كذلك يحوي جامع ابن طولون ثماني وعشرين نافذة ينفذ منها النور الإلهي.



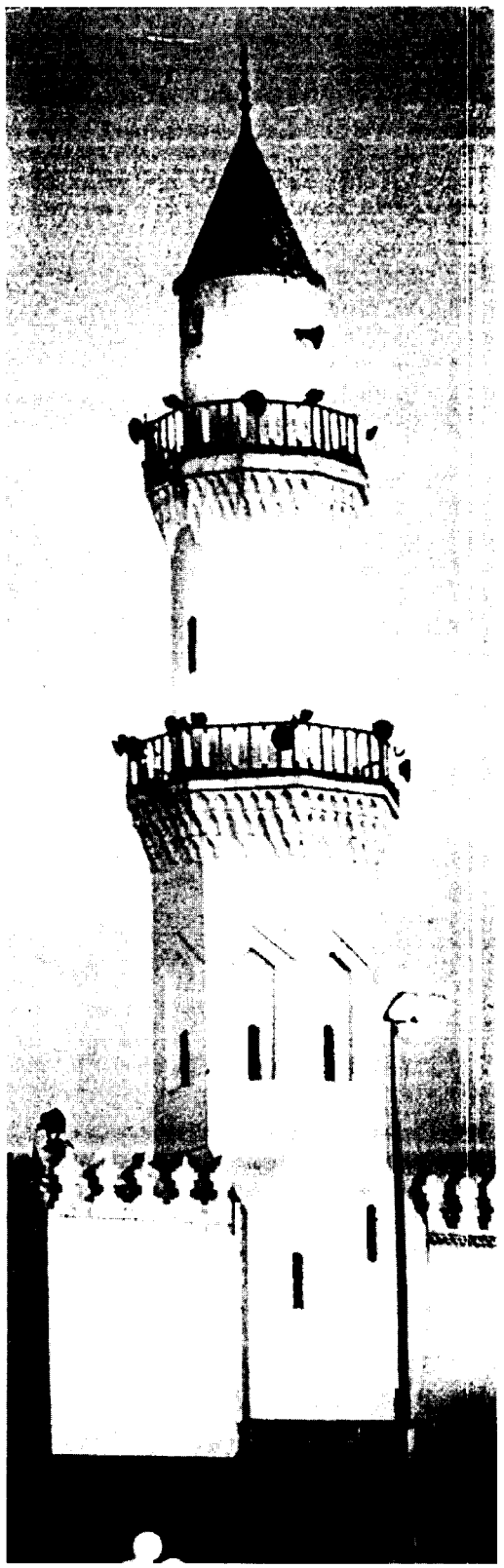
الشكل (٢٥): النوافذ والمشبكات

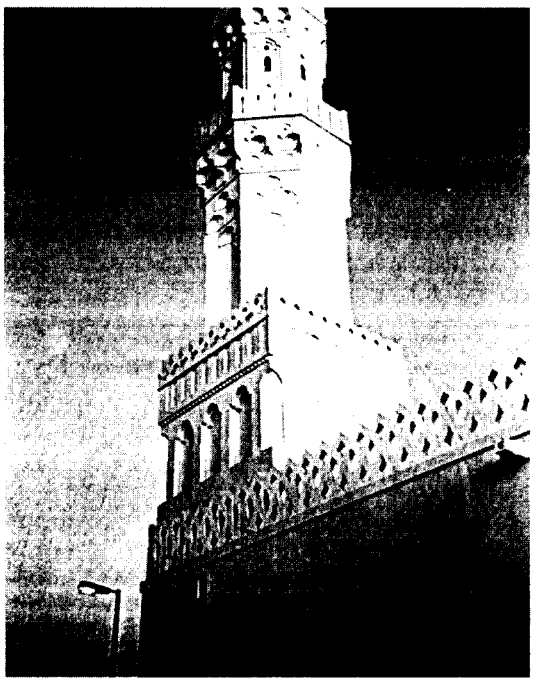
وعندما أضيفت إلى هذه التشكيلات الرقشية ألواح الزجاج الملون الأخضر والأزرق والأحمر والذهبي، وكل واحدة مختلفة في زخارفها عن الأخرى، كان ذلك استدعاء لألوان الجنة كما وردت في القرآن الكريم، السندس الأخضر والإستبرق الأزرق والمرجان الأحمر واللؤلؤ الأبيض والياقوت الأحمر القاني. هكذا يصبح الزجاج المعشق حسب المصطلح الشامي إشارة مهمة من الإشارات الروحية التي تتضافر لتمكين الطابع الروحي في بناء المسجد.

وعدا الشمسيات لا بد من أن نتذكر أثر البلاطات القيشانية المزخرفة التي تغطي واجهات المساجد في أصفهان: يقول جارودي «إن انعكاس الشمس على لوحات القيشاني ذات اللون اللازوردي، في مساجد أصفهان، يؤدي إلى تغيير ألوانها في كل ساعة من ساعات النهار كأنها موسيقى نشيد النور» [١ص ٣٧].

الخاتمة:

لقد تحدثنا في هذه الدراسة عن الدلالات الروحية في عمارة المساجد بآلية تحليلية حديثة لتبرير الفصل بين الوظيفة الاستيعابية الجابذة والوظيفة الروحية النابذة في عمارة المسجد. وهدفنا هو الإسهام في إيضاح الأسس الروحية التي قام عليها المسجد بعد أن تطورت الأسس المادية وأصبح اقتحام وسائل البناء الحديثة شديدا على هوية المسجد. لقد تطورت الدراسات الإنشائية والمعمارية في معاهدنا نتيجة التطور العلمي في العالم، وإذا كان علينا ألا نقف دون زحف هذه النظريات العلمية، بل نفتح لها الأبواب، يبقى من واجبنا إيضاح هوية المسجد الروحية وتقديم أفكار تساعد المعمار الحديث على السير في طريق حماية هذه الهوية ورعايتها في عمارته المسجدية الحديثة، كما تم في التوسعة الأخيرة التي تمت في الحرمين الشريفين. وفي بعض المساجد الحديثة (الشكل ٢٦). وهذه الدراسة التي نقدمها ليست تصورا مجانيا، بل هي تسليط الضوء على دلالات مهمة، لم ينتبه إليها المعمار الحديث لفقدان الدراسات الجمالية في العمارة الإسلامية، أو لبقاء أكثر هذه الدراسات على سطح المعرفة بالجمالية الإسلامية، لعدم الربط بين جوهر الفكر الإسلامي والإبداع المعماري والفني، والاكتفاء بإقحام بعض القول العام لتفسير ظاهر العمارة الخاص، واللجوء إلى تبرير الدراسات ببعض هذا القول الشامل وبخاصة إذا كان مقدسا. إن الأساس الذي قامت عليه عمارة المسجد واضح وهو التوحيد، لا يحتاج إلى أكثر من الإيمان به إيمانا لا يحتاج إلى مرجعيات أو أقوال، وهذا ما عمدنا إليه في هذه الدراسة التي تمحورت حول الواحد كما تمحور المسجد حول الواحد الأحد ﴿هو الأول والآخر والظاهر والباطن وهو بكل شيء عليم﴾.





الشكل (٢٦): مساجد ومآذن حديثة بتطورات أصلية

1 الجامع الأموي الكبير دمشق، دار طلاس ١٩٨٨.
الجامع الكبير بصنعاء ـ طرابلس ليبيا ـ جمعية الدعوة الإسلامية ١٩٩٦.
الفن الإسلامي ـ دمشق ـ دار طلاس ١٩٨٧.
الفن الإسلامي في بداية تكوينه ـ دمشق ـ دار الفكر ١٩٨٣ (طبعة أولى).
الفن الإسلامي في بداية تكوينه ـ دمشق ـ دار الفكر ١٩٩٧ (طبعة ثانية).
العمارة العربية، الجمالية، الوحدة، التنوع ـ الرباط ـ المجلس القومي للثقافة العربية ١٩٩١.
موسوعة المساجد والتراث المعماري الإسلامي ـ الرباط ـ المنظمة الإسلامية ـ تحت الطبع.

2 البنيوية: مشروع نقدي يعتمد على الدراسات النقدية، وهي تنظر في القوانين والأنساق الداخلية للنص الأدبي، ويرى «بارت» أن المؤلف ضيف على النص ويشارك القارئ في إنتاج النص الممنوع عن الإغلاق.

3 المذهب الإشراقي: وينطلق من الله نور الأنوار، وهو مصدر جميع الموجودات، وأن العالم صدر عن إشراق الله وفيضه، ويقول الفارابي [٨ص٢١-٢٢]: «متى وجد الأول الوجود الذي هو، لزم ضرورة أن يوجد عنه سائر الموجودات)، أي أن فيضان الموجودات من وجوده نتيجة طبيعية وضرورية من نتائج الكمال الإلهي، ويناهض الغزالي في: تهافت الفلاسفة، وابن رشد في: تهافت التهافت الإشراقية، والحق أن هذه النظرية ترتبط بالكمال ارتباط العلة بالمعلول.

4 السهروردي: يُعد الشهاب السهروردي (٥٤٩-٥٨٧هـ / ١١٥٤-١١٦١م) عمدة هذا الاتجاه في كتابه: حكمة الإشراق، ولقد أعدم السهروردي جوعا للآرائه، ودفن في حلب.

5 الحلول: قال الحلاج بالحلول (قتل ٣٠٩هـ/٩٢٢م) وهو صورة من الاتحاد، وعند الحلاج أن الذات الإلهية تحل في المخلوق ويصبحان حقيقة واحدة، وهكذا صاح قائلا: أنا الحق، ولقد رفض الفارابي نظرية الحلول، قال بنظرية الاتصال على أساس عقلي.

6 انظر كتابه:
Paris-Papadopulo: A.Lislam et lart musulman Mazenod

7 انظر كتابه: Grabar; The Formation of Islamic art-yale

8 استعمل هذا المصطلح دريدا في محاضراته عام ١٩٦٦.

9 العلامة: مصطلح دي سوسير ويعبر عن المفهوم، والعلامة عنده مؤلفة من دال ومدلول.

10 تحدث عن علاقة الجمال بالكمال كثير من المفكرين، فالفارابي يؤكد «أن الجمال والبهاء والزينة في كل وجود، هو أن يوجد وجوده الأفضل، ويحصل له كماله الأخير»، انظر كتابه [١١ص٢٠]، ويقول ابن الخطيب «الكمال مظهر وجمال ومجلى منه، وهو كالمادة لصورته»، انظر لسان الدين ابن الخطيب: روضة التعريف بالحب الشريف، دمشق ص٣٣١، ويرى السهروردي «أن جمال كل شيء هو حصول كمال اللايق به».
انظر الشهاب السهروردي: اللمحات ـ بيروت ١٩٦٩، ص١٣١.
أفاض ابن عربي في كتابه: الإنسان الكامل والقطب الغوث ـ دمشق ١٩٨١ في الكلام عن علاقة الجمال بالكمال ضمن عقيدته بوحدة الوجود ويقول شعرا:

أشتاق فإذا بدا
أطرقت من إجلاله
لا خيفة بل هيبة
وصيانة لجماله

ويميز ابن عربي في كتابه الجلال والجمال - ص٤ - بين الجلال المطلق وجلال الجمال.
ويؤكد أن كل ما يقال عن الجلال الإلهي إنما هو كلام عن جلال الجمال، ولقد تأثر عبدالكريم الجيلاني أو الجيلي (٧٦٧-٨٣٢هـ/ ١٣٦٥-١٤٢٨م) بابن عربي فهو يقول: «إن الموجودات إنما توجد بجلال الجمال». انظر كتابه: الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل طبعة مصر ١٣٠٠هـ ، ص٧٧.

11 السيميولوجيا: علم الدلالات ويسمى السيمياء.

12 نظرية واحدية الوجود: قال بها ابن عربي وابن الفارض.

13 أفاض السهروردي في تحليل هذه الآية في كتابه: حكمة الإشراق.

14 انظر ابن سينا في: «المبدأ والمعاد»، طهران ١٩٨٤، ص٧٨.

15 في عهد الرسول زيد المسجد عشر أذرع في الشرق وعشرين ذراعا في الغرب، وجدده أبو بكر سنة ١٢هـ/٦٣٣م، ثم جدده عمر بن الخطاب سنة ١٧هـ/٦٣٨م، وسقف العريشتين بخشب، وزاد المسجد طولا وأصبح مائة وثلاثين ذراعا بعرض مائة وعشرين، وزاد من ارتفاعه ومن نوافذه، وأشرف على هذه الزيادة زيد بن ثابت، ثم جدده عثمان بن عفان ٢٩هـ/٦٤٩م، وأصبحت مقاييسه ١٦٠×١٣٠ ذراعا.
انظر: Sauvaget: La Mosquee des Omayyades Medine paris 1974

16 إخوان الصفا: جماعة سياسية دينية ظهرت في القرن العاشر الميلادي، وجعلت مقرها البصرة، ولهم «رسائل» عددها ٥٢، شارك فيها عدد من الجماعة، وهي أشبه بموسوعة في مختلف العلوم والتصوف والتنجيم.

17 انظر دراستنا التفصيلية عن هذا المسجد في: الفن العربي الإسلامي والعمارة ـ تونس ـ نشر المنظمة العربية ١٩٩٥.

18 دي سوسير De Saussre: ألسني سويسري رائد وله كتاب واحد، وبارت R.Barthes: ناقد فرنسي بنيوي ثم سيمائي وله كتب عديدة.

19 انظر الزركشي في: إعلام الساجد بأحكام المساجد.

20 التناص أو البينصية: مصطلح فلسفي حديث يعني تكرار النص الأصلي أو معرفته.

21 انظر مكاش، غازي ـ وحدة الفنون الإسلامية ـ بيروت ـ شركة المطبوعات ١٩٩٥.

22 يقوم الكمال الإنساني على الكمال الهيولاني أولا، ثم على الاسطقسات، وهي العناصر الأربعة التي ينتج عنها كمال الكائنات: المعدن والنبات والحيوان والإنسان، ولقد فصل في ذلك الفارابي [١١ ص٣٥]، وابن طفيل [٧ ص٦٦-٦٧].

23 أنشئت هذه الصوامع عام ٥٣هـ/٦٧٢م، وكان مسلمة بن مخلد واليا لمعاوية بن أبي سفيان على مصر.

24 انظر كتابنا الجامع الأموي الكبير ـ دار طلاس ـ دمشق ١٩٨٨، وفيه نتحدث عن أصل الأبراج والمشاهد.
وحسين مؤنس، في كتابه: المساجد (ص٣١)، يقع في أخطاء كثيرة في وصف الأبراج ونسبتها في الجامع الأموي بدمشق، ويزعم أن الخليفة عبدالملك بن مروان جددها سنة ٩٦هـ/٧١٥م، والصحيح أن عبدالملك توفي ٨٦ هـ/٧٠٥م، وأن الوليد بن عبدالملك هو الذي قام ببناء المسجد ٧٠٥-٧١٥م.

25 تحدث عن جامع القيروان والصومعة، البكري في جزء من كتابه «المغرب» هذا الجزء المعروف بـ «المسالك والممالك» وطبع في باريس سنة ١٩٩١.

26 يتوسع بوركهارت في الكشف عن معاني ولغة الفن الإسلامي وعن روحانية عمارة المساجد.

27 المعمار سنان: من أشهر عباقرة العمارة الإسلامية، وأغزرهم إنتاجا، صمم كثيرا من المساجد، وأبرزها السليمية في أدرنة.

28 إيكو شار: عالم آثار ومخطط عمراني فرنسي، انظر بحثه التحليلي عن المقرنصات في كتاب بابادوبولو «الفن الإسلامي» [١ص ٥١٠].

29 توسعنا في الحديث عن مسألة المنع في كتابنا الفن الإسلامي ـ دمشق ـ دار طلاس ـ ١٩٧٨، ص٩٠-٩٤.

30 كان هذا حلا وسطا لمسألة عدم خلق القرآن التي ذهب إليها الإمام ابن حنبل.

1 جارودي - روجيه، وعود الإسلام، بيروت، الدار العالمية للطباعة والنشر ١٩٨٤.
2 عكاشة - ثروت، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧.
3 عزام - محمد، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، دمشق، وزارة الثقافة - ١٩٩٦.
4 التوحيدي - ابن حيان، المقابسات، القاهرة المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٢٩ عناية حسن السندوبي.
5 التوحيدي - ابن حيان، الإشارات الإلهية، بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٣، تحقيق وداد القاضي.
6 ابن سينا، الشفاء / الإلهيات، ج٢، القاهرة، وزارة الثقافة، ١٩٦٠.
7 ابن طفيل (ت٥٨١هـ/١١٨٥م) حي بن يقظان، تحقيق أحمد أمين، مصر، ١٩٥٨، ص١٠١.
8 ابن عربي (و٥٦٠هـ/١١٦٥م)، ت في دمشق ٦٣٨هـ/١٢٤٠م، كتاب الجلال والجمال في مجموعة رسائل ابن عربي، دار إحياء التراث، ص٦.
9 الجيلاني - عبدالكريم، ولد ٧٦٧هـ/١٣٥٦م، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، مصر ١٣٠٠هـ، ص٧٧.
10 الفارابي - أبو النصر، السياسة المدنية، بيروت، المطبعة الكاثوليكية - طبعة أولى، ١٩٦٤.
11 الفارابي أبو النصر، آراء أهل المدينة الفاضلة، مصر - مطبعة التقدم، طبعة ثانية، ١٩٠٧.
12 إخوان الصفا، الرسائل، جزء أول، مصر، المكتبة التجارية، ١٩٢٨، جزء أول.
13 Viet G - Les Mosquees du Caire - Paris Hachette 1962
14 العمري ابن فضل الله، مسالك الأبصار، جزء أول، القاهرة، ١٩٢٤.
15 الأشعري، الإبانة، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٨٥هـ، ص٢٢.
16 التوحيدي - أبو حيان، رسائل أبي حيان، دمشق، دار طلاس، ١٩٨٥، تحقيق إبراهيم الكيلاني.
17 مؤنس - حسين، المساجد، الكويت، عالم المعرفة، رقم ٣٧/١٩٨١.
18 ابن جبير - محمد، رحلة ابن جبير، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٩٢، تحقيق حسين نصار.