حامد ایمان طلب
دانشجو دکتری مرمت ابنیه تاریخی/
مربی و عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی
hamed.imantalab@yahoo.com
سمیه گرامی/دانشجو کارشناسی ارشد صنایع دستی/ دانشگاه اصفهان

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۹/۲۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۲/۱۷
صفحات مقاله: ۸۸ تا ۷۷

نسبت معنا و شکل، تطابق اندیشهٔ معماری مسجد و فرم‌شناسی نماز

چکیده
هدف معماری در هنر دینی به‌ویژه در جهان‌بینی اسلام، شفاف‌سازی مرز بین ماده و ذهن، جسم و جان است. در معماری مسجد از یک سو نگاه عارفانه و شهودی هنرمند مسلمان با تأسی به مبانی قرآنی و مبتنی بر هندسه و ریاضیات و از سوی دیگر، نگاه فقهی و کلامی او آثاری ارزشمند پدید آورده است. در هنر اسلامی، سازگاری با روح اسلام یعنی توحید، شاخص‌ترین رویکرد و ویژگی به شمار می‌رود که در معماری مسجد می‌توان آن را یافت. در نظام ارتباط معنا و شکل وجه مشترکی وجود دارد که هدف این پژوهش قرار گرفته است؛ وجه مشترکی که چیزی جز تشبه به اخلاق الهی نیست و بی‌کرانگی را طلب می‌کند. این بی‌نهایت از معرفتی حاصل می‌شود، مبتنی بر اندیشه در ذات حضرت حق و انسان. درواقع مسجد مجموعه‌ای از هنرهای گوناگون است که فضا و مکانی قدسی برای برقراری رابطه میان خداوند و خلق پدید می آورد.

اهداف مقاله
۱-دستیابی به وجوه مشترک در نظام ارتباط معنا و شکل در معماری مسجد
۲-تطبیق معماری مسجد و فرم شناسی نماز براساس جهان بینی اسلامی

سؤالات مقاله
۱-ارتباط شکل و عملکرد بر مبنای جهان‌بینی مذهبی چیست؟
۲-جایگاه معرفت‌شناسی در معنا و فرم در معماری اسلامی چگونه است؟

واژگان کلیدی
معماری مسجد، معنا، فرم شناسی نماز، تطبیق و نسبیت.

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

معنا و فرم در طول تاریخ هنر و معماری اسلامی پیوندی تنگاتنگ داشته‌اند زیرا در جهان‌بینی اسلام اندیشهٔ مبتنی بر توحید مبنای تولیدات هنر اسلامی قرار گرفته است. این ارتباط در زیباترین بیان خود بی شک در معماری مساجد اسلامی و آیین عبادی نماز مطرح است. معرفت معنا، معرفت در ذات حضرت حق را سبب می‌شود که خود به معرفت در شکل، راه می‌برد و این فرایند در ایجاد فضاهای معماری مسجد، نقوش به کاررفته، سلسله مراتب و... مؤثر خواهد بود. این دغدغه از نخستین مساجدی که در اسلام ساخته شده وجود داشته است؛ اما در مسیر تاریخ معماری و در فرایند تکامل، بیانی مطلوب و منطبق بر مفاهیم گرفته است.

در بررسی فرم‌شناسی، اشکال پایه عمدتاً در ایجاد معماری‌های مختلفی استفاده شده‌اند؛ اما آنچه حائزاهمیت است شیوهٔ کاربرد و ترکیب‌بندی این شکل‌هاست که باید منطبق بر عملکردی باشد که بر پایهٔ جهان‌بینی است. از سوی دیگر آیین نماز به عنوان اوج عبادت در این مکان، نمی‌تواند رخدادی مجزا از فضای درونی مسجد باشد.

فرض پژوهش بر آن است که معنا در معماری اسلامی بر شکل تأثیرگذار بوده و توانسته است به معماری مساجدی دست یابد که منطبق بر نماز است.

شیوهٔ پژوهش در این مقاله منطبق بر شیوهٔ تحلیل محتوایی بوده و روندی را از مبنای فرم‌شناسانه و معناشناسانه طی کرده است.

درآمدی بر معرفت‌شناسی معنا و شکل

«ای درویش، جمله ذرات عالم مست عشق‌اند که اگر عشق نبودی نبات نروییدی و حیوان نزاییدی و فلک نگردیدی. تخم هر نباتی و میوهٔ هر درختی و نطفهٔ هر حیوانی مملو از عشق است، نه بر دیگری عاشق‌اند،

بر خود عاشق‌اند و طالب دیدار خود هستند و می‌خواهند خود را چنان که خود هستند، ببینند. پس به این سبب هر یک از افراد موجودات در سیر و سفرند و روی در نهایت خود دارند و طالب کمال خود هستند تا خود را بر مردم ظاهر دانند و معشوق را در نظر جلوه دهند پس خود می‌زایند و خود می‌رویند و خود می‌پویند و چون سفر هر یک به نهایت می‌رسد باز از سر، آغاز می‌کنند، بلکه هر نوبت که معشوق را درمی‌یابند لذت و ذوقی دیگر می‌یابند.» (نسفی، ۱۳۸۴، ۲۵)

در بررسی‌های حوزهٔ هنر دینی عامل تبدیل معنا به فرم، کلمه است و در این زمینهٔ ارتباطی، به صراحت می‌توان بیان داشت که در عرصهٔ هنر دینی، نخست کلمه به منصهٔ ظهور می‌رسد و سپس شکل پدیدار می شود.

«عظیم‌ترین یادگار حضرت معبود در جهان‌بینی اسلام با اقراء آغاز می‌شود و این ارادهٔ خداوند است که با کلمه تبدیل به مکانیت می‌شود. آنچه حقیقت روشن است این است که کلمه در اسلام تجسد نیافته است بلکه رفعت و منزلت یافته است (کلمه الله هی العلیا).» (بلخاری، ۱۳۸۸، ۹۱)

بی شک در هرگونه پژوهشی در حوزهٔ هنر، جهان‌بینی و اندیشهٔ دینی، محوری‌ترین بحث‌ها یا سخنی از ذات معبود است و یا از انسان که خلیفه الله فی‌الارض است.

انسان از زمانی که به ذات حضرت حق معرفت می‌یابد برای قرب به او به عبادت می‌پردازد و برای بیان مکنونات قلبی و اندیشهٔ خویش و به عبارتی برای فرم بخشیدن به معنا، کلام، حرکات و تعریف، فضا را به خدمت می‌گیرد. (نقیزاده، ۱۳۸۵، ۳۰۷)

ارتباط معنا و فرم در جهان‌بینی اسلام را به بهترین شیوه می‌توان در حوزهٔ هنر دینی مشاهده کرد. «هنر دینی که به تعبیری اعلام وفاداری انسان به عهدی است که با خدای

Archive of SID

www.SID.ir

خود بسته است و همین وفاداری عامل رشد و کمال انسانی شده است.» (الهی قمشه ای، ۱۳۸۲، ۳۸) به عبارتی می‌توان بیان داشت که وفاداری میان معبود و عبد، ارتباطی تنگاتنگ در خلق مفاهیم و نگرش‌های بین معنا و فرم ایجاد کرده است.

مساجد اسلامی، جلوه‌ای از زیبایی‌های الهی و نمونهٔ بارزی از تلفیق و ارتباط فرم‌های نمادین با باورهای عمیق اعتقادی است، اشکال الگویی و ارتباطات نمادین در تمامی جوانب و نمادهای مساجد به وضوح دیده می‌شود. (شاطریان، ۱۳۹۰، ۳۹۰)

در زمینهٔ نسبت معنا و شکل در این مقاله، نگرش بر این است که باید در چهار ساحت مداقه صورت پذیرد. هر کدام از این ساحت‌ها مستلزم اندیشه‌های والایی است که البته تاکنون بررسی‌های گسترده‌ای در هر یک از آن‌ها صورت گرفته است. در این پژوهش بیشتر به نسبت معنا و شکل پرداخته خواهد شد. اما این چهار ساحت عبارت اند است از:
۱. معرفت الله ۲. معرفت به انسان ۳. معرفت به معنا ۴. معرفت به فرم.

به دلیل گستردگی و اهمیت والای ساحت های اول و دوم و نظر به اینکه متخصصان دیگر حوزه‌ها بدان ها پرداخته‌اند، این دو ساحت در این مقاله واکاوی نمی شود و اهمیت موضوع در معرفت به معنا و شکل بررسی خواهد شد. ازجمله دیدگاه های متخصصان درخصوص ساحت اول این است که از نظرگاه دینی، معرفت و علم در هر زمینه‌ای که باشد، جز معرفت الله چیز دیگری نیست و در عین حال خود آن معرفت نیز موهبتی از جانب خداوند است و به مثابهٔ پرتوی از نازل‌ترین مراتب تجلی علم مطلق اوست. همه چیز آیه و نشانه‌ای از تجلیات اسم اعظم حق است. آنچه اصالتاً هست، خداوند است و همهٔ موجودات، تجلیات اسماء حسنای بی شمار او هستند. (سهروردی، ۱۳۶۶، ۳) البته ناگفته نماند که معرفت الله نیازی به تعریف ندارد؛ چراکه در اندیشهٔ سهروردی این گونه بیان شده است: اگر در جهان هستی چیزی باشد که نیازی به تعریف و شرح آن نباشد باید خود، ظاهر بالذات باشد و در عالم وجود چیزی اظهر و روشن‌تر از نور نیست؛ بنابراین چیزی از نور بی‌نیازتر از تعریف نیست. (سهروردی، ۱۳۶۶، ۱۸۹)

یکی از مباحث بنیادین در تأثیرپذیری فرم بر مبنای جهان‌بینی، مقولهٔ معنا و معنویت است. معناهایی که از عالم روحانی و غیرمادی هستند و در عرصهٔ هنر دینی به گونه‌ای مادی و در قالب فرم، فضا، حجم و... درمی‌آیند تا بتوانند ارزش ها و مفاهیم معنا را القا کنند. و از دیگرسو معنا در قالب عبادت و آیین‌های عبادی قابل بررسی است. عبادت و آیین، نیازمند فضایی خاص است که همین امر باعث ایجاد فضاها و مکان‌هایی به نام معبد شده است و نیک می‌دانیم که فراهم آوردن محیط عبادت، مادیات محیط را تعدیل می کند. همچنین آیین‌هایی که به صورت گروهی در ادیان و بالاخص در جهان‌بینی اسلام مطرح است، سراسر راز و نماد است و واجد ساحت و معنای مقدس.

در هنر و معماری اسلامی سه ساحت فرمی برای معماری متصور است: صورت اول، فرم تمثیلی خانه و شهر خداست که در مکه با کعبه و در هر شهر اسلامی با مسجد تحقق می‌یابد و... (شاطریان، ۱۳۹۰، ۳۸) این بیان بدان معناست که ساحت مقدس فرمی در معماری اسلامی خود را در مسجد متجلی می کند.

هنر دینی در جهان‌بینی اسلام در نمونهٔ اعلای خود در تولید فضای معماری مسجد تجلی یافته است؛ مسجدی که نمونهٔ اولیهٔ آن (هرچند عاری از بسیاری از نشانه‌های مذهبی در نمونهٔ تکامل‌یافته خود است)، سراسر سادگی و خلوص است. در مسجد پیامبر، اگرچه اندام‌های معماری، شکل نیافته؛ ولی بزرگ‌ترین دست‌آورد معنا با محوریت شخص پیامبر(ص) در عرصهٔ بی کرانگی فضای مسجد به وجود آمده است؛ بی کرانگی‌ای که در ذات خود بی‌زمانی و بی‌مکانی را در استفاده از رهاترین خطوط (خطوط افقی در محور ضلع قبله) متجلی می کند و می‌توان آن را حد اعلای نسبت معنا و شکل در ارتباط کالبد

Archive of SID
www.SID.ir

مسجد و نماز دانست.

اما در این مقاله سعی بر آن است که مسجد در نمونهٔ تکامل یافتهٔ کالبدی خود که بر مبنای تاریخ معماری ایران اسلامی از سدهٔ یازدهم/پنجم (معماری سبک رازی، دورهٔ سلجوقی) لحاظ می‌شود، مورد بررسی و کندوکاو قرار گیرد؛ مساجدی که از تمامی اندام‌های معماری و فضای تشکیل دهندهٔ خود به زیبایی استفاده کرده است. اندام‌های معماری شامل پیشخوان، ورودی، هشتی، دالان، صحن، ایوان، شبستان، گنبدخانه و سایر اجزای وابسته به اینگونه واحد معماری اسلامی همچون مناره و منبر و محراب می شود.

از میان اندام‌های تکامل‌یافتهٔ معماری مسجد و در بررسی فرم‌شناسی معماری، فضاهای سه‌گانهٔ صحن، ایوان و گنبدخانه به عنوان اجزای اصلی مسجد، گزینش شده و در قالب اندام‌های بنیادین شکل‌دهندهٔ مسجد در ارتباط با حوزهٔ معنا بررسی و واکاوی خواهد شد. انسان به مثابهٔ خلیفهٔ حضرت حق بر زمین و در امتداد تکامل اندیشه و فرایند اداره از معبود، محل عبادت خود را به گونه‌ای برمی‌گزیند که برای رضای معبود و منطبق بر صفات او باشد؛ یعنی فرایند تکامل چه در عرصهٔ معرفت به معنا و چه در عرصهٔ معرفت به فرم، در اندیشهٔ الهی دنبال می‌شود. درنهایت مسجد به عنوان تکامل یافتگی فرم در جهان‌بینی اسلام باید به اخلاق الهی تشبه جوید» (نوایی، ۱۳۷۸، ۳۵۴) و نیز سخن خداوند که می فرماید: «مسجد را فقط کسانی آبادان می‌کنند که به خدا ایمان دارند» (قرآن کریم، سورهٔ توبه، آیهٔ ۱۸)، تأییدی دیگر است بر طرح این موضوع.

در بررسی معرفت‌شناسی مشترک در عرصهٔ معنا و فرم، ابوسعید ابوالخیر، سیر الی‌الله و راه انسان به بی‌نهایت را مطرح می‌کند و در بیان این اشتراک باید پذیرفت که هر گامی که در محیط مسجد نهاده می‌شود، باید به فرایند انسانیت و مسیر الهی ختم شود. این سیر از بیرون به درون (از مادیات به معنویات)، نمادی از سیر بی نظمی به نظم و از نقص به کمال است. (اولیا، ۱۳۷۸، ۵۴)

آنچه در مباحث پیشین بدان اشاره شد، دال بر این است که در طراحی معماریِ فضایی مذهبی به نام مسجد که در آن باید معرفت ایجاد شود، لازم است که فضاهای موردِ استفاده نیز شکل یابند؛ اما هدف از بررسی، تأویلی است که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

سیر از بیرون به درون یا به عبارتی گذار از عالم ماده به عالم معنا در جهان‌بینی اسلام با طهارت و پاکی همراه است که در بیانی نمادین، با وجود آب در ورودی و در میانهٔ صحن مسجد پیوندی تنگاتنگ دارد

در زمینهٔ معناشناسی آب و طهارت (وضو)، تمثیلی دال بر شایستگی در برابر حضرت حق در خود نهفته دارد. این تمثیل به ضرورت وجود آب در مسجد اشاره میکند و از دیگرسو مبتنی بر سخن حضرت حق است که اشارتی بر قرارگیری عرش خدا بر آب دارد و حدیثی دیگر که قلب مؤمن را عرش خدا می‌داند. می‌توان نتیجه گرفت که حضور تمثیلی و رمزپردازانهٔ آب در قلب مسجد (صحن)، اشاره‌ای به نسبت معنا و شکل است.

از دیگر سو می‌توان این گونه اشاره کرد که گذر از دالان به صحن با تغییر مقیاس همراه است، نور چنان زیاد است که گویی بیان می‌کند: اینجا مکانی دیگر است. حرکت در صحن به واسطهٔ وسعت فرم هندسی لبه‌های نما، توأم با اندکی آرامش و شاید سکون است و فرد نسبت به عظمت جداره‌ها خود را بسیار کوچک می‌پندارد. در عین حال عناصری چون مناره، آب و ایوان را می‌یابد. آب، نماد پاکی و روحالهی، همانند آینه‌ای بازتابندهٔ انوار الهی است. صحن نوبت مشاهدهٔ جلوه‌های بیرونی حقایق الهی است. (شاطریان، ۱۳۹۰، ۲)

با توجه به آنچه گفته شد، در مبحث معنا می‌بایست به بررسی آیین و عبادت در جهان‌بینی اسلام پرداخت که از آن میان، نماز به عنوان حد اعلای حضور در محضر حق

Archive of SID

www.SID.ir

و در سوی دیگر در بررسی فرم‌شناسانه، مسجد به عنوان مکان عبادت، مطالعه خواهد شد.

معمار در ساحت هنر اسلامی، بازآفرینندهٔ صور عالم مثال در دو بعد تجریدی و مادی است. بعد تجریدی در صور انتزاعی خود را نشان می‌دهد و بعد مادی در قالب معماری در مساجد که خود نوعی تأویل و نمادی از معناست زیرا مثلاً انتخاب عنوانی چون خانهٔ خدا برای مسجد، جز با رویکردی تأویلی ادراک ناشدنی است، دقیقاً به این دلیل که خانه، مفهومی کاملاً مادی و ذات خداوند حقیقتی کاملاً مابعدالطبیعی است. (بلخاری، ۱۳۸۸، ۳۹۳)

آیین عبادی نماز را به طور کلی می‌توان در سه بخش قیام، رکوع و سجده (البته این تفکیک نباید خدای ناکرده در ترتیب و توالی نماز در حد اعلا و کامل خود خدشه‌ای وارد سازد) و شکل مسجد را نیز در سه حوزهٔ صحن، ایوان و گنبدخانه تفکیک کرد. می‌توان به شیوه‌ای مطلوب‌تر نسبت معنا و شکل را در ارتباط اندیشهٔ معماری مسجد و فرم‌شناسی نماز بررسی کرد.

صحن در مسجد، قیام در نماز

در تفکر و اندیشهٔ دینی مرکزیت، نمادی از وحدت وجود است و بازتابی کیفی است که در بطن آن اشاره به وحدت دارد. این اهمیت در عرصهٔ معماری از طریق درون‌گرایی که با توجه به باطن، ظاهر را متجلی می‌سازد، تاکیدی است بر اهمیت ابعاد درونی در مبحث کالبدی فضای معماری مسجد. (امین زاده، ۱۳۷۸، ۳۵)

گر بر تعاریف معماری در مباحث بنیادین آن نظری بیفکنیم محصور بودن، خود می‌تواند تعریف کنندهٔ فضا باشد و این محصوریت در ارتباط با معنویت فضا و از نگاه رمزپردازانه با تأکید بر مرکزیت صحن قابل مشاهده است.

تاریخ معماری اسلامی به طور عمده نشان می دهد که تعریف فرم‌های پلانی در صحن معماری مساجد عمدتاً با اشکال مربع و مستطیل بوده است. «این اشکال وقتی در حوزهٔ مبادی سواد بصری مورد بررسی قرار می‌گیرد، نشان‌دهندهٔ زمینی بودن، ثبات، صلبیت و پایداری خواهد بود.» (داندیس، ۱۳۸۲، ۷۵)

این اشکال با ایستایی، پایداری و تعادلی که در خود دارند، استقرار در مکان را تلقی می‌کنند. این استقرار در مکان از زاویه‌ای دیگر نیز مورد تأکید است از آنجایی که معماری در زمان شکل‌گیری متشکل از شش بَر (وجه) است، چهار بر (وجه) عمودی و دو بر (وجه) افقی (افق زمین و افق آسمان)، مکان را به گونه‌ای مطلوب بیان می‌دارد.

در معماری مسجد، بر افق زمین با حضور تمثیلی آب، جنبهٔ رمزپردازانه به خود می‌گیرد و بر افق آسمان که نمادی است از نور طبیعی ذات حق تعالی، بیانی تمثیلی از احساس محصوریت معنوی را که متضمن ثبات و پایداری است بیان می‌دارد. «این فضا دقیقاً همان جایی است که باید عرفات دل در آن صورت پذیرد. عرفاتی که برای طی طریق در نور حاصل می‌شود.» (شریعتی، ۱۳۷۰، ۸۷)

چهار بر (وجه) عمودی نیز با ایجاد محصوریت و تولید فضای معماری و تکرار ردیفی از قوس‌ها، حرکت و ریتم را ایجاد می کند؛ حرکتی که برای رهیابی به مسیر الهی لازم است.

صحن دارای بدنه‌ای کامل است و فضای درونی را می‌سازد که منجر به برهای عمودی حیاط می‌شود.

در برابر معرفت به شکل، معرفت به معنا در آیین نماز مطرح است؛ در اولین حرکت آیینی نماز، با حالت قیام مواجه می شویم؛ حالتی که ایستایی و پایداری را به همراه دارد و در عین حال آغازی است بر کلماتی دال بر حمد و سپاس و خواستن راه حق، این حالت در عین ایستایی، سراسر حرکت است، حرکت اندیشه که مستلزم محصوریت جسم است. در حالت قیام و بنا بر نوع ایستادن، نور طبیعی و نمادین حضرت حق دیده می‌شود؛ نوری

Archive of SID
www.SID.ir

تصویر۱: تکرار ردیفی از قوس‌ها و تداعی ریتم و حرکت در صحن مسجد علی، اصفهان.

تصویر۲: صفحه مقابل،تصویر شماره ۲: تأکید بر حضور آب در فضای معماری مسجد
الف: مسجدجامع اشترجان؛ ب: مسجدجامع زواره؛ ج: مسجد جامع عباسی

که با توجه به کلمات و اذکاری که بیان می‌شود، درصدد عرفه است. عرفاتی که در اینجا نیز به مدد دریافت نور و شناخت از ذات حضرت حق حاصل می‌شود.

ایوان در مسجد، رکوع در نماز

حضور ایوان در راستای محور تقارن صحن در ابتدای دید بصری مخاطب، تأکیدی است بر اهمیت مکان‌یابی فضای معماری مسجد و از سویی صحن به عنوان یک فضای باز مطرح بوده که برای ادامهٔ روند سلسله مراتب حرکت و فرم باید پس از گذر از این فضا به فضایی نیمه‌باز و نیمه‌بسته منتهی شود.

در صحن، تکرار یکنواخت بدنه‌های عمودی (چهار بر عمودی) که محصورکنندگی را تداعی می‌کند تا رسیدن به بلندی ایوان که همواره با مکث و تغییر در آهنگ و جریان حرکت همراه است، نمادی است از حرکت و تعالی در مسیری معین و این مسیر چیزی نیست جز پیمودن محور اصلی و بی‌کرانهٔ دیوار ضلع قبله. همچنین مواردی چون تضاد میان سایه و روشن، پر و خالی، بلندی و کوتاهی در عرصهٔ معمارانهٔ مسجد تأکید بر حضور فضای ایوان را بیشتر نشان میدهد.

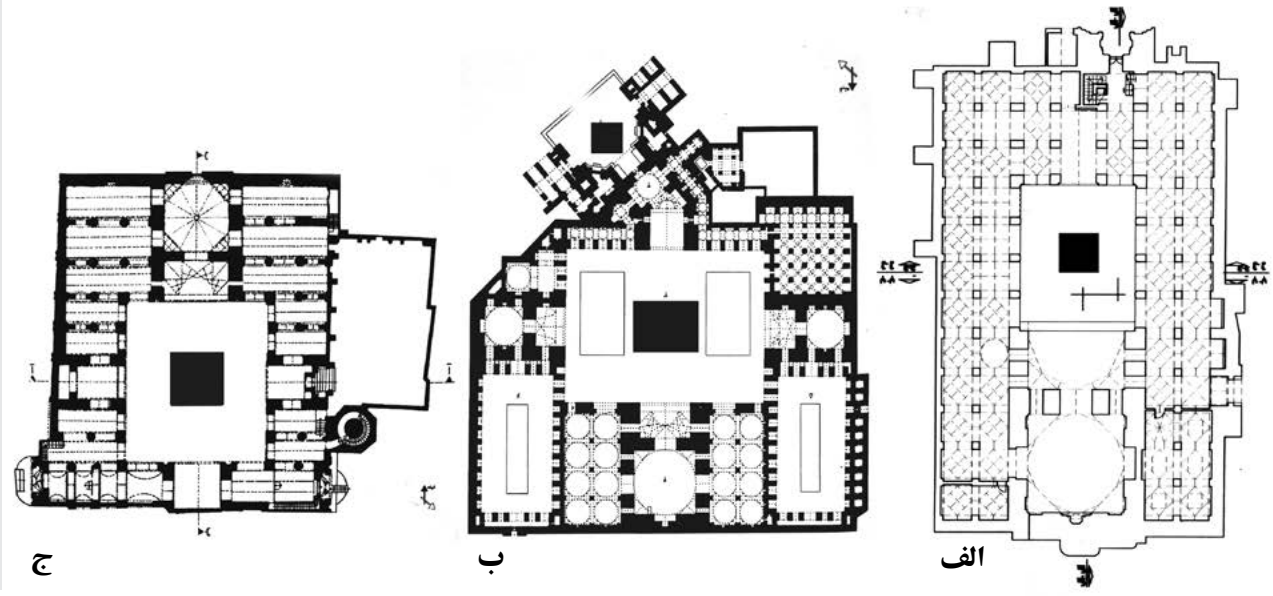
از زاویه دید مبادی سواد بصری، مفهومی به نام جوینت[1] به عنوان یک مفصل رابط تطبیق مطلوبی با کارکرد و مکان‌یابی ایوان دارد. این مفصل ارتباطی، در صدد ایجاد ارتباط بین دو فضای پیوسته در یک سلسله مراتب ولی متفاوت از همدیگر، تلاش می کند فهم برتری از برخورد دو فرم معماری ارائه کند.

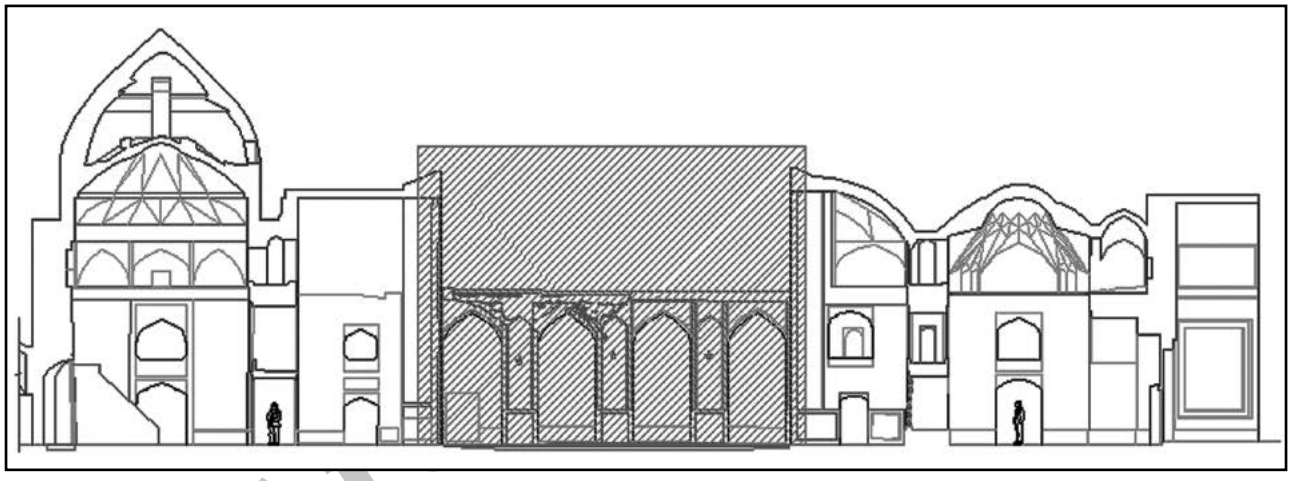
در ادامهٔ بیان این موضوع و نسبت بین معنا و شکل، در فرم شکل‌شناسی آیین نماز، با حالت رکوع مواجه خواهیم بود؛ حالتی در نماز که میان دو حرکت قیام و سجده است. رکوع یا سرِ تسلیم فرودآوردن در برابر حق، نقطه اوجی است برای تمرین بندگی و همچنین طی طریقی که ره به بینهایت دارد و از حالتی ربط برخوردار است. همچنین می‌توان با مروری بر کلمات و ذکری که در رکوع بیان می‌شود به نکته ای حائز اهمیت اشاره کرد: در ذکر «سبحان ربی العظیم و بحمده» در رکوع از صفت عظیم بر وزن فعیل که در ادبیات عرب صفت برتر است، استفاده شده است. ارائهٔ این مبحث در قیاس با ذکر سجده، یادآور نکتهٔ زیبایی خواهد بود.

در پایان این مبحث می‌توان اینگونه بیان داشت که ایوان در مسجد و رکوع در نماز ارتباط مشترک معناشناسانه‌ای دارند. هر دو حالتی میانه و ربط دارند. در این میان نور نیز در هر دو از حالتی میانه برخوردار است. در رکوع دیگر زمانی برای کسب معرفت از طریق نور حق تعالی نیست، بلکه آمادگی

1-Joint

www.SID.ir





تصویر۳: بالا، صحن، محصوریت حیاط با وجه‌های عمودی، مسجدجامع ورزنهٔ اصفهان.
تصویر۴: پایین، صحن، تاکید بر وجه‌های افقی کف و آسمان و محصوریت با وجه‌های عمودی، مسجدجامع عتیق اصفهان.

www.SID.ir

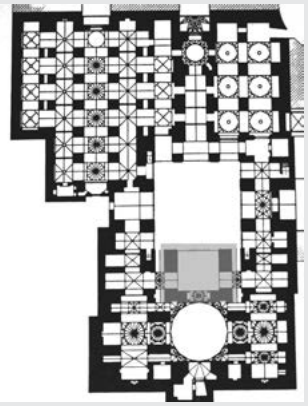
و طی مسیر برای مشعر دل آغاز می‌شود که این حالت در ایوان نیز آنچنان که سخن به میان آمد، به کمال دیده می‌شود.

گنبدخانه در مسجد، سجده در نماز

در فرایند سلسله مراتب و نگرش از کثرت به وحدت باید دگر شدن صورت پذیرد، حرکتی که از حیاط آغاز شده، پس از عبور از ایوان به گنبدخانه ختم میشود. در این دگر شدن در معماری، کالبد مسجد مجاز را واسطهٔ حقیقت دانسته و فانی را مظهر باقی. صورت غیبی در این مرتبه واسطهٔ حضور و تقرب است و باید عالم ملکوت و مثال را که عاری از زمان و مکان و فضای طبیعی است، درک کرد. (مددپور، ۱۳۷۴، ۲۶۸)

گنبدخانه که آخرین مکان‌یافتگی فرم در معماری مسجد است، چهارضلعی ای است که در دگر شدن در کالبد خود به بی نهایت (شکل دایره مدنظر است و تعریف هندسی دایره، بی نهایت نقطه است که از یک مرکز به یک اندازه متمرکز شده‌اند) منتهی می‌شود و چه زیبا این رسیدن به بی نهایت بنا بر دانش معماری سنتی در یک نقطه در محدودهٔ صفر گنبد (تیزهٔ گنبد) متمرکز می‌شود (در دانش ریاضی در نمودارها و شیب خط جایی است که شیب در آن نقطه مقدار عددی صفر را می‌پذیرد).

این فرایند تبدیل شکل معماری از چهار به دایره (ضلعی، بی نهایت ضلع) ارتباطی با وجه نمادین در نسبت بین معنا و فرم دارد. مربع یا همان چهارضلعی که نمادی از جنس جسم و زمینی و انتهای حرکت در سلسله مراتب کالبد معماری است، تأکیدی مطلوب‌تر بر راستای جهت دارد و از سویی دیگر به نسبت سایر اشکال هندسی فضای متوازن و متعادلی را برای عبادت با کمترین تنش‌های بصری و روانی بر مخاطب ایجاد می‌کند. در کیهان‌شناسی اسلامی نیز مربع‌ها نماد کامل ماده و تجسم‌اند به یک عبارت شکل صرف نیستند، بلکه ذاتاً واقعیتی را دربر دارند که درک آن از راه تأویل، آدمی را به عالم مثال و به حقیقت رهنمون می‌شود. (اردلان، ۱۳۸۰، ۲۷)



تصویر۵: مسجد امیر چخماق یزد. تأکید بر حضور ایوان.

دایره نمادی از جنس جان است و آسمانی و آغاز حرکت دل به حساب می‌آید و از سوی دیگر باید گفت اگر مربع، نماد و معرف زمین، ماده، تجسم و حدود است دایره، نماد آسمان، بی‌کرانگی، کمال و تمامیت است.

گنبد که اساس آن دایره است تصویر یک کل نامحدود است که چون به تساوی تقسیم شود به چندضلعی‌های منتظم بدل می‌شود آن چندضلعی‌ها هم ممکن است خود به چندضلعی‌های ستاره‌گون تبدیل شوند و بر فرازش آیند و پیوسته در تناسب هندسی کاملاً هماهنگی گسترده شوند، این شیوهٔ به دست آوردن همه تناسب مهم از تقسیم کردن دایره به کمان‌های برابر، چیزی جز روش نمادین برای بیان توحید نیست که همانا عقیدهٔ ماوراءالطبیعهٔ وحدانیت الهی است که مبدأ و معاد جمله کثرات است. (شاطریان، ۱۳۹۰، ۸۰)

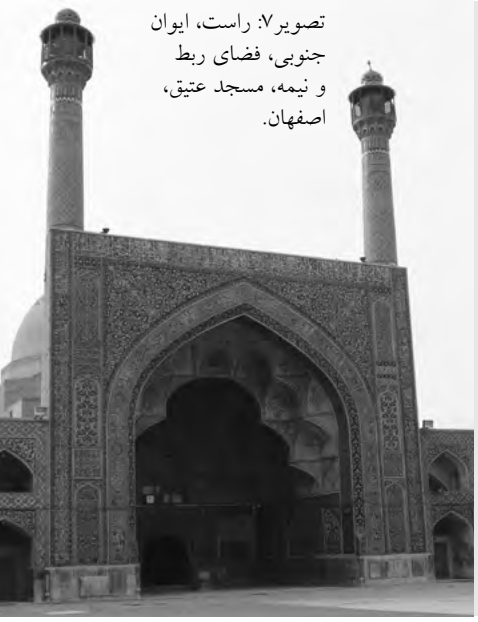
می‌توان تصور داشت که تقابل دو شکل مربع و دایره سنتز زمان و مکان است، یکی محدود در چهار وجه و تعریف مکان و دیگری غرق در بی نهایت و تعریف زمان (نصر، ۱۳۸۸، ۱۵۴) و یا به عبارتی این گونه بیان داشت که تبدیل مربع به دایره به طور رمزی پایان جهان را نشان می‌دهد. (اردلان، ۱۳۸۰، ۳۰)

همچنین با یادآوری سلسله مراتب حرکت در فرم معماری مسجد در ابتدا با صحن به عنوان فضایی روباز و آسمان مطلق مواجه می‌شویم و در ادامه ایوان به عنوان یک مفصل ارتباطی و فضایی نیمه‌باز و نیمه‌بسته مطرح است و درنهایت این حرکت گنبدخانه با فضایی کاملاً بسته قرار می‌گیرد، که در فضای گنبدخانه به مدد عناصر معماری می‌آیند تا فهم و درک فضایی مطلوب‌تری صورت پذیرد. این عناصر سبب می‌شوند، تأکید بیشتری بر اشتراکات و تأثرات معنا و فرم ایجاد شود. از میان این عناصر می‌توان به استفاده از نور در فضای گنبدخانه و همچنین استفاده از کتیبه‌ها و خوشنویسی در فضای زیرین گنبدخانه اشاره داشت. استفاده از نور و کتیبه‌نویسی در فضای زیرین گنبدخانه خود می‌تواند هر یک به طور مجزا عنوان پژوهشی مفصل در مقالاتی مجزا باشد و صرفاً در این مبحث اشاره‌ای کوتاه است بیشتر دال بر اینکه در تعامل شکل و معنا، برای تبیین بهتر موضوع از عناصر دیگری نیز استفاده شده است.

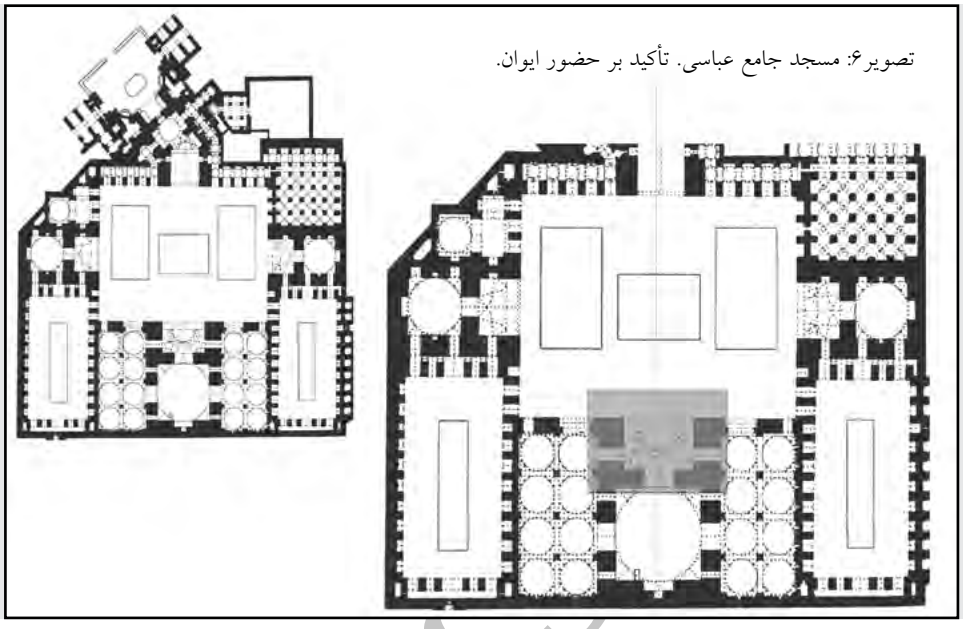
در فضای گنبدخانه با ایجاد روزنه‌هایی در محدودهٔ ساقهٔ گنبد (گریو ـ اربانه) نورهایی را وارد فضای داخل می‌کند که بیشتر مجازهایی از نور حق است که ذهن مخاطب را برای حرکت دیگر غیر از جنس جسم آماده می کند.

آنچنان که در تعریف عالم مثل توسط افلاطون در بیان حقیقت، به درک سایه‌هایی از حقیقت به عنوان مجاز

www.SID.ir



تصویر۷: راست، ایوان جنوبی، فضای ربط و نیمه، مسجد عتیق، اصفهان.



تصویر۶: مسجد جامع عباسی. تأکید بر حضور ایوان.

بر خورد می‌کنیم، عملاً فضای زیر گنبدخانه درک سایه‌هایی از حقیقت ذات حق تعالی است.

«فضای گنبدخانه از ورای تمامی کثرات به وحدت رسیده و از میان تمامی انوار در عالم ماده تجلی لطیف می‌بخشد.» (اردلان، ۱۳۸۰، ۶۹)

در حد فاصل بین مربع و دایره که مطرح شد و از آن با نام ساقهٔ گنبد یاد شده، نکته‌ای دیگر نیز نهفته است. در گنبدهای شاخص، این حد فاصل، شکلی هشت ضلعی به عنوان محل اتصال و پایه دارد که خود، فرمی پایدار و مقاوم در برابر نیروهای وارده از سمت گنبد است و از دیگرسو نیز شکلی نمادین دارد که نماد ملائک هشت‌گانه‌ای است که عرش را بر خود حمل می‌کنند. (بلخاری، ۱۳۸۵، ۵۰۹)

«در همین محدوده در گنبدخانه‌ها، کتیبه‌های اجراشده در فضای داخل عمدتاً در ساقهٔ گنبد یا زیر نقطهٔ مرکزی گنبد قرار دارد؛ کتیبه‌هایی که بیشتر آیات قرآنی و یا اسامی اولیاء اسلام هستند. باید یادآور شد که این نوشته‌های قرآنی به غیر از زیبایی کلام خداوند معنای ویژه‌ای نیز به همراه دارد، بدین شکل که یادآور حضور خداوند در همه جا و بالاخص در نهایت فرمی گنبدخانه است.» (شایسته فر، ۱۳۸۴، ۹۰)

حرکت از مربع به دایره، اعجاز اعداد را در قالب فرم و فضا به نمایش می‌گذارد و همچنین این سیر و حرکت داستان تکامل فرم از مربع به دایره است. اگر مربع، نماد صورتی از خلقت است که بر تحول دیدن و ترکیب جهت‌های مختلف دلالت دارد، فرم تکامل یافتهٔ آن دایره و یا گنبد است که از نوع شهود و حضور است که دلالت بر روح دارد و بیانگر حرکت روحانی است که از جسم و صورت آغاز می‌شود. (شاطریان، ۱۳۹۰، ۵)

در ادامه و در روند بررسی معرفت به معنا در شکل‌شناسی نماز با حالت سجده روبه‌رو می‌شویم؛ حالتی که بنابر حدیث امام صادق(ع) خالص‌ترین و زیباترین حالت یک بنده است. (بروجردی، ۱۳۸۲، ۱۱۴)

حضرت علی(ع) نیز در این زمینه می‌فرمایند: «اگر انسان بداند در حالت سجده، چه حالتی او را فراگرفته هرگز سر از سجده بر نمی‌دارد». (بروجردی، ۱۳۸۲، ۲۴۰)

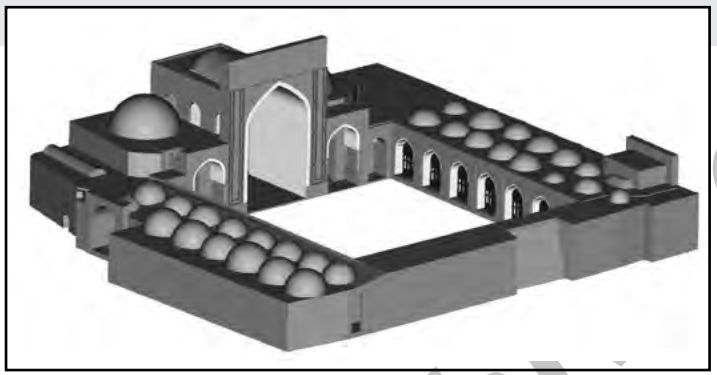
حالت سجده که در این بررسی آخرین و والاترین حالت معنایی در نماز است، می‌توان اوج بندگی نامید. حالتی که با سر بر خاک نهادن و افتادن بر عرصهٔ الهی، آغاز حرکت جان و دل را به همراه دارد.

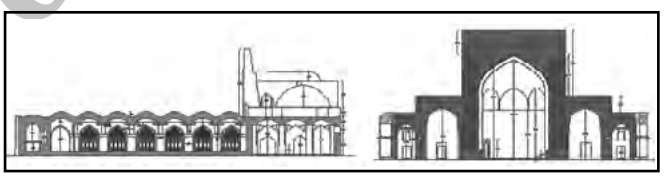
نکتهٔ تأمل برانگیز تأکید بر کلمهٔ عرصهٔ الهی است. همان طور که قبلاً بیان شد، مسجد پیامبر به دلیل وجود عرصهٔ بی کران و دیوار ضلع قبله‌اش با تمام نداشته‌های اندام معماری حائز اهمیت می‌شود. این نکته‌ای مشترک در بررسی معرفت‌شناسانهٔ نسبت معنا و شکل در معماری مسجد و نماز است.

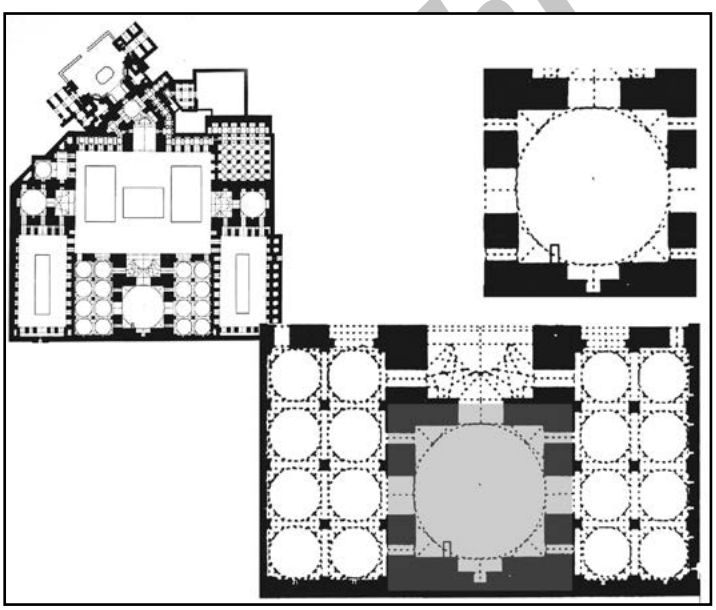
در بررسی سلسله مراتب نماز، پس از حالت قیام که آغاز راه جسم است و ابتدای عرفات دل، با شناخت و نور رهیافتی به ذات حق تعالی همراه است، در ادامه در رکوع، تمرین برای حرکت دل آغاز می‌شود و در نهایت به سجده ختم می‌شود؛ حالتی که مشعر دل آغاز می شود و نیازی به نور نیست، مرحلهٔ شعور و آگاهی دل است.

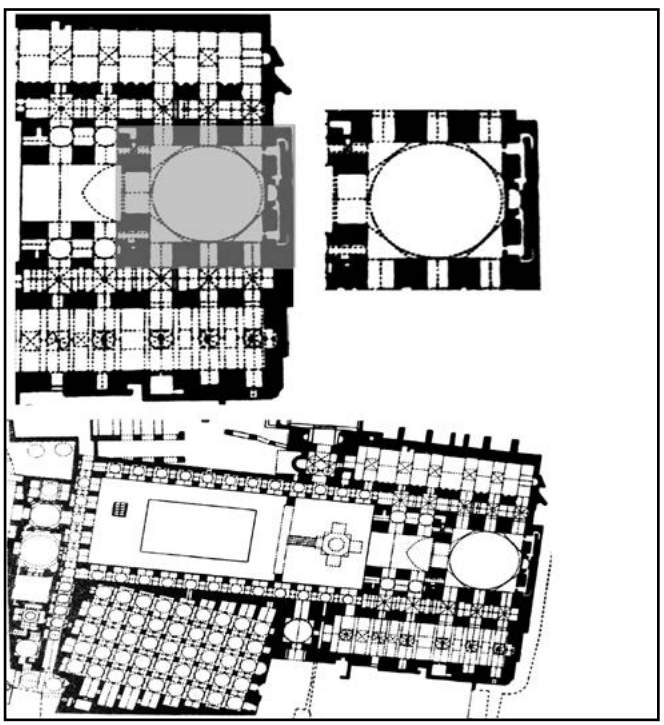
www.SID.ir

تصویر۸: بالا، تضاد سایه روشن و ارتفاع در تأکید بر ایوان، مسجدجامع عباسی.
تصویر۹: چپ، ایوان شاخصه معماری ضلع قبله، مسجدجامع فردوس.
تصویر۱۰: راست، نما و برش ایوان، تأکید بر ارتفاع‌گرایی و محور عمودی در فرم معماری، مسجدجامع فردوس.









تصویر۱۱: بالا، تأکید بر حضور گنبد خانه و دیوار ضلع قبله، مسجد جامع عباسی.
تصویر۱۲: راست، تأکید بر حضور گنبدخانه، مسجدجامع یزد.

www.SID.ir

تصویر۱۳: چپ، حضور نور در زیر گنبد، خانه مسجد آقابزرگ، کاشان.
تصویر۱۴: راست، حضور نور در زیر گنبدخانه، مسجد شیخ لطف الله اصفهان.

در پایان این بحث باید اشاره‌ای مجدد بر کلمات و اذکار در نماز داشت؛ بالاخص در قیاس بین ذکر رکوع و سجده. آن چنان که پیشتر آمد، ذکری که در رکوع می‌آید، العظیم و صفت برتر است؛ اما در سجده سخن از حمد و ستایش خدایی است که الاعلی است و این صفت بر وزن افعل در ادبیات عرب صفت برترین تلقی می‌شود. این قیاس خود نکته‌ای حائز اهمیت است بر سلسله مراتب فرم‌شناسی حرکات در آیین نماز که به درستی به کار آمده است.

نتیجه‌گیری

طی مباحث مطرح شده در مقاله آمد، می‌توان گفت که ساحت‌های چهارگانه نمی‌توانند تافته‌ای جدا بافته از یکدیگر باشند و باید سایه‌ها و دریافت‌هایی از یکدیگر داشته باشند؛ یعنی سایهٔ ساحت اول که ذات حضرت حق است، به روشنی در ساحت‌های انسانی و معنایی و شکلی دیده می‌شود.

از دیگر سو مکان عبادت (مسجد) باید منطبق بر صفات الهی باشد. چطور می‌توان پذیرفت که در آخرین مرحلهٔ آیینی نماز که همانا سجده است، برترین صفت خداوند را طلب کرد؛ ولی در مکان عبادت، شکل معماری به حال خود رها شده باشد؟

قرارگیری هریک از سه بخش تفکیک شدهٔ مسجد (صحن، ایوان و گنبدخانه) در کنار کلیت تفکیک شدهٔ حرکات آیینی نماز (قیام، رکوع و سجده) نشان از وجود نسبت‌ها و ارتباطات معنایی و شکلی در کالبد معماری مسجد و نماز دارد.

در پایان یادآور می شود که هدف این مقاله، صرفاً گزینش بخش‌هایی از مسجد و نماز و دستیابی به ارتباطی ناموزون میان آنها نبوده است، بلکه اگر غوری منطقی در هر دو صورت پذیرد، دیده خواهد شد که چرا ذات برگزاری نماز در مساجد تاریخ معماری اسلامی، از حال و هوای خاصی برخوردار بوده است که به کرات توسط مخاطبان بدین موضوع اشاره شده است؛ مفهومی که در بسیاری مساجد ساخته شدهٔ معاصر که عمدتاً یک فرم فکرناشده در آن به کاررفته، دیده نمی‌شود. انتظار بر طراحی مساجد معاصر این است که در ابتدا سلسله مراتب طراحی براساس نظام معنایی در نقشه‌ها دیده شود و از دیگر سو استفاده از فضاهای باز و بسته و استفاده از منابع نور طبیعی (اشارتی رمزآمیز بر ذات نورالانوار خداوند) و رویکردی مناسب در خطوط ارتفاعی و احجام به کاررفته، می‌تواند رویکردی مطلوب را به همراه داشته باشد. همچنین نباید از کاربرد فرم‌های پایهٔ مربع و دایره و تلفیق مطلوب این دو غافل شد.

فهرست تصاویر

تصویر شماره ۱: تکرار ردیفی از قوس‌ها و تداعی ریتم و حرکت در صحن ، مسجد علی ـ اصفهان، منبع، نگارندگان.
تصویر شماره ۲: تأکید بر حضور آب در فضای معماری مسجد الف: مسجدجامع اشترجان؛ ب: مسجدجامع زواره؛ ج: مسجد جامع عباسی، منبع، آرشیو مرکز اسناد اداره کل میراث فرهنگی ، گردشگری و صنایع دستی استان اصفهان.
تصویر شماره ۳: صحن مسجدجامع ورزنهٔ اصفهان. محصوریت حیاط با وجه‌های عمودی، منبع، آرشیو مرکز اسناد اداره کل میراث فرهنگی ، گردشگری و صنایع دستی استان اصفهان.
تصویر شماره ۴: صحن مسجدجامع عتیق اصفهان. تاکید بر وجه‌های افقی کف و آسمان و محصوریت با وجه‌های عمودی، منبع، نگارندگان.
تصویر شماره ۵: مسجد امیر چخماق یزد. تأکید بر حضور ایوان، منبع، آرشیو مرکز اسناد اداره کل میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع

Archive of SID
www.SID.ir

دستی استان یزد.
تصویر شماره ۶: مسجد جامع عباسی. تأکید بر حضور ایوان، منبع، نگارندگان
تصویر شماره ۷ : ایوان جنوبی مسجد عتیق. فضای ربط و نیمه، منبع، نگارندگان.
تصویر شماره ۸: تضاد سایهروشن و ارتفاع در تأکید بر ایوان در مسجدجامع عباسی، منبع، نگارندگان.
تصویر شماره ۹: ایوان شاخصه معماری ضلع قبله ـ مسجدجامع فردوس، منبع، آرشیو اداره میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی شهرستان فردوس.
تصویر شماره ۱۰: نما و برش از ایوان مسجدجامع فردوس ـ تأکید بر ارتفاع‌گرایی و محور عمودی در فرم معماری، منبع، آرشیو اداره میراث فرهنگی ، گردشگری و صنایع دستی شهرستان فردوس.
تصویر شماره ۱۱: تأکید بر حضور گنبد خانه و دیوار ضلع قبله مسجدجامع عباسی، منبع، نگارندگان.
تصویر شماره ۱۲: تأکید بر حضور گنبدخانه، مسجدجامع یزد، منبع، آرشیو مرکز اسناد اداره کل میراث فرهنگی ، گردشگری و صنایع دستی استان یزد، تحیل پلان، منبع، نگارندگان.
تصویر شماره ۱۳: حضور نور در زیر گنبد، خانه مسجد آقابزرگ، کاشان، منبع، نگارندگان.
تصویر شماره ۱۴: حضور نور در زیر گنبدخانه، مسجد شیخ لطفالله اصفهان، منبع، نگارندگان.

منابع

۱-قران کریم، سورهٔ توبه، آیه ۱۸.
۲-اردلان، نادر ـ بختیار، لاله، ۱۳۸۰ حس وحدت، مترجم: حمید شاهرخ، نشر خاک، تهران.
۳-الهی قمشه‌ای، حسین، ۱۳۸۲، «مجموعه مقالات، انتشارات روزنه»، تهران، ص ۳۴ تا ۴۲.
۴-اولیا، محمدرضا، ۱۳۸۷، «نیایش و آفرینش فضا»، مجموعه مقالات معماری مسجد. گذشته. حال. آینده، جلد اول، دانشگاه هنر، تهران، ص ۳۹ تا ۵۵.
۵-امین زاده، بهناز، ۱۳۸۷، «حیاط مسجد، بررسی تاریخی و سیر تحول»، مجموعه مقالات معماری مسجد. گذشته. حال. آینده، جلد اول، دانشگاه هنر، تهران، ص ۲۷ تا ۳۹.
۶-بروجردی، ۱۳۸۲، جامع الحدیث، جلد ۵، مؤسسه سیدالشهدا، تهران.
۷-بلخاری، حسن، ۱۳۸۸،«اورنگ؛ مجموعه مقالات دربارهٔ مبانی نظری هنر»، انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، تهران، ص ۸۸ تا ۱۰۱.
۸-بلخاری، حسن، ۱۳۸۵، «جایگاه کیهان شناختی دایره و مربع در معماری مقدس»، سومین کنگرهٔ تاریخ معماری و شهرسازی ایران، ارگ بم. جلد سوم، سازمان میراث فرهنگی، تهران، ص ۵۰۳ تا ۵۱۵.
۹-بلخاری، حسن، ۱۳۸۸، مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی، انتشارات سوره مهر، تهران.
۱۰-داندیس، دونیس، ۱۳۸۲، مبادی سواد بصری، مترجم: مسعود سپهر، انتشارات سروش، تهران.
۱۱-سهروردی، شیخ شهاب‌الدین، ۱۳۶۶، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
۱۲-شاطریان، رضا، ۱۳۹۰، تحلیل معماری مساجد ایران، انتشارات نوپردازان، تهران.
۱۳-شایسته‌فر، مهناز، ۱۳۸۴، هنر شیعی. عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه نگاری تیموریان و صفویان، انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران.
۱۴-شریعتی، علی، ۱۳۷۰، تحلیلی از مناسک حج، انتشارات الهام، تهران.
۱۵-مددپور، محمد، ۱۳۷۴، تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی، انتشارات امیر کبیر، تهران.
۱۶-نصر، حسین، ۱۳۸۸، معرفت و امر قدسی، ترجمه: فرزاد حاجی میرزایی، نشر فرزان روز، تهران.
۱۷-نقیزاده، محمد، ۱۳۸۵، معماری و شهرسازی اسلامی. مبانی نظری، انتشارات راهیان، اصفهان.
۱۸-نوایی، کامبیز، ۱۳۷۸، «مسجد تمثیل انسان کامل»، مجموعه مقالات معماری مسجد. گذشته. حال. آینده، جلد اول دانشگاه هنر، تهران، ص ۶۶۱ تا ۶۷۹.
۱۹-نسفی، عزیز الدین، ۱۳۸۴، کشف الحقایق. تصحیح : احمد مهدوی دامغانی، انتشارات علمی فرهنگی، تهران.
۲۰-نصر، حسین، ۱۳۸۸، معرفت و امر قدسی، ترجمه: فرزاد حاجی میرزایی، نشر فرزان روز، تهران.
۲۱-نقی زاده، محمد، ۱۳۸۵، معماری و شهرسازی اسلامی. مبانی نظری، انتشارات راهیان، اصفهان.

Archive of SID
www.SID.ir