Received: 2023/2/28 scientific quarterly journal of Islamic mysticism
Accepted:2023/5/19 erfan.eslami.zanjan@gmail.com
Vol.22/No.84/Summer2025 https://sanad.iau.ir/journal/mysticism

Mystical and Semantic Concepts of the Architectural Elements in Mosques of Iran

Solmaz Ahmadi Barough[*]*, Elmira Ebrahimi*
Department of Architecture & Art, Payam-e-Nour University, Tehran, Iran. **Corresponding Author*, so.ahmadi@pnu.ac.ir
Department of Architecture & Art, Payam-e-Nour University, Tehran, Iran.

Abstract
The mystical view of artistic creation as a purposeful actuality is one of the main characteristics of Iranian artists. Although the geometry of Iranian architecture and its connection with mystical concepts are clearly visible among us Iranians, especially in authentic Iranian buildings, but these concepts are challenging topics for Western researchers and theorists and remain unknown to them. In this article, we have investigated and searched for a suitable way to introduce the meanings that are claimed to be manifested in Iranian architectural forms, and we will advance the audience step by step in our reasoning path. Based on this method, first, some views about the relationship between meaning and form are expressed and then, on the basis of historical evidence and scientific reasons, we examine the elements of traditional Iranian architecture that are specifically used in the architecture of mosques as the basis of Iranian wisdom and Islamic mysticism. Finally, the mystical and legal concepts are introduced in the existing elements and contexts, and the meanings along with the analysis are expressed using the images themselves.

Keywords: mystical concepts, semantic elements of architecture, Islamic art, mosques of Iran.

تاریخ دریافت:۱۴۰۱/۱۲/۹ فصلنامه علمی عرفان اسلامی
تاریخ پذیرش:۱۴۰۲/۲/۲۹ دوره۲۲-شماره۸۴-تابستان ۱۴۰۴-صص:۱۶۵ـ۱۸۲
مقاله پژوهشی

جستاری در مفاهیم عرفانی و معنایی در عناصر معماری مساجد ایرانی

سولماز احمدی‌باروق[۱]
المیرا ابراهیمی[۲]

چکیده

دید عارفانه به موضوع آفرینش‌هنری به‌عنوان یک فعلیت هدفدار از اصلی‌ترین ویژگی‌های هنرمند ایرانی است. اگرچه هندسهٔ معماری ایرانی و پیوند آن با مفاهیم عرفانی به‌ویژه در بناهای اصیل ایرانی درمیان ما ایرانیان به‌روشنی نمایان‌است، اما این مفاهیم از مباحث چالش‌برانگیز برای محققان و نظریه‌پردازان غربی بوده و برای آن‌ها ناشناخته مانده‌است. در این مقاله به‌بررسی و جستجوی شیوه‌ای مناسب برای معرفی معناهایی که ادعامی‌شود در نگاره‌های معماری ایرانی تجلی‌یافته‌اند، پرداخته‌ایم و مرحله به مرحله مخاطب را در مسیر استدلالی خویش پیش‌می‌بریم. براساس این شیوه ابتدا چند دیدگاه پیرامون ارتباط معنا و صورت بیان‌می‌گردد و سپس بر پایهٔ شواهد تاریخی و دلایل علمی به‌بررسی عناصری از معماری سنتی ایران که در معماری مساجد به‌طور خاص مورد استفاده قرارگرفته‌است به‌عنوان بستر حکمت ایرانی و عرفانی اسلامی می‌پردازیم. در نهایت مفاهیم عرفانی و حکمی در عناصر و زمینه‌های موجود معرفی‌گردیده و معانی همراه با تحلیل‌ها با استفاده از خود صور بیان‌می‌شود.

کلیدواژه‌ها: مفاهیم عرفانی، عناصر معنایی معماری، هنر اسلامی، معماری مساجد ایرانی.

۱- عضو هیات علمی گروه هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. نویسنده مسئول: so.ahmadi@pnu.ac.ir
۲- عضو هیات علمی گروه هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

پیشگفتار

ساختارهای هندسی معماری ایرانی که در بناهای مذهبی نمود بیشتری دارد، درذهن ما ایرانیان با مفاهیمی عرفانی پیوند خورده‌است، اما این مفاهیم برای بسیاری از محققان و نظریه‌پردازان غربی ناشناخته و غیرقابل‌قبول است. نگاره‌های هندسی اسلامی یکی‌از بحث‌برانگیزترین موضوعات هنری و معماری در جهان است. این مقاله جستاری در پی مفاهیم عرفانی و قرآنی اسلام است، که بر هندسه جزء و کل معماری مساجد ایرانی تأکیدکرده‌است. در ابتدا شیوهٔ نقد و تحلیل را شرح‌داده و دلایل اتخاذ این شیوه را ذکرکرده‌ایم. برپایه این شیوه به بیان چند دیدگاه پیرامون ارتباط معنا و صورت می‌پردازیم.

رابطه معنا و صورت در هندسهٔ معماری ایران

رابطه صورت و معنا در نگاره‌های اسلامی یکی از موضوعات مورد توجه اندیشمندان و صاحبنظران بوده‌است. در اینجا ما با اشاره به سه دیدگاه بحث خود را پیش‌می‌بریم. بدیهی است که همه صحبت‌ها دراین سه دیدگاه خلاصه‌نمی‌شود و ما برای محدودکردن گسترهٔ بحث و نتیجه‌گیری در یک‌بازهٔ معین به طرح این سه دیدگاه بسنده کرده‌ایم. دیدگاه بعضی محققان که منکر هرگونه معنا در معماری و به‌خصوص هندسهٔ تزیینی مساجد اسلامی هستند. دیدگاه سنت‌گرایانی که علاوه بر قائل‌بودن به حضور معنا فرم را نیز اصالت می‌بخشند. دیدگاهی که با اشاره به تأثیر مکان، زمان و مخاطب در انتخاب فرم برای درک معنا و مبانی فلسفی ملاصدرا، منکر هر نوع تقدس‌نگری به اشکال در زمان خود می‌باشند. در هریک از این دیدگاه‌ها روی دو محور می‌توان بحث‌کرد.

آنچه بوده

آنچه باید باشد

انواع دیدگاه‌ها

دیدگاه اول؛ نفی معناگرایی: قائلین به دیدگاه اول عموما افرادی هستند که سعی‌دارند برای همه‌چیز توجیهی زمینی پیداکنند و همهٔ تصمیمات انسان را بر اساس نیازهای مادی او طبقه‌بندی‌کنند. در این مورد به‌خصوص آنان با این فرضیه که مسلمانان به علت مغایرت نگاره‌های انسانی با اسلام و

تحمل‌ناپذیری روحیه آنان نسبت به خالی‌ماندن و سادگی به تحلیل این نگاره‌ها می‌پردازند. شاید در مواردی در ادامه حیات این نگاره‌ها در بناهای غیرمذهبی حتی بتوانیم به این تحمل‌ناپذیری و عادت‌کردن چشم به پر بودن دیوارها از تصاویر استنادکنیم، ولی در مورد مبدأ و آغاز این نگاره‌ها هرگز نمی‌توان به این تحلیل‌ها اکتفاکرد.

دیدگاه دوم؛ تقدس معماری و هندسه: قائلین به این دیدگاه سنت‌گرایانی چون نصر، بورکهارت، شوان، گنون و غیره هستند که از حضور سنتی پایدار «بر اساس قواعد لایتغیر الهی» در هنر اسلامی سخن‌می‌گویند. خانم گل‌رو نجیب‌اوغلو دربخش دوم کتاب مفصل هندسه و تزیین در معماری اسلامیِ خود که به بحث « مجادله در عربانه هندسه» می‌پردازد به بعضی از این دیدگاه‌ها اشاره‌می‌کند. ایشان با اشاره به کتاب «حس وحدت» به مطرح شدن مفاهیم «صوفیانه‌ای» چون کثرت در وحدت و غیره توسط این دیدگاه اشاره‌می‌کند و «این تعمیم‌ها را مبتنی بر طبقه‌بندی‌هایی مفهومی می‌داند که نویسندگان این کتاب آن‌ها را آزادانه از مجموعهٔ عظیمی از متون صوفیه اخذکرده‌اند، بی‌آنکه به زمان و مکان یا به سازوکارهای فرهنگی که از ارتباط مفروض میان زیبایی‌شناسی بصری و تصوف حکایت-کند، توجهی داشته‌باشند.» (ن.ک: نجیب‌اوغلو، ۱۳۷۹: ۱۰۸). دکتر حسن‌بلخاری در کتاب مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی که در انتهای آن بخشی را به نقد و تحلیل کتاب خانم اوغلو اختصاص‌داده، منابع و بنیان‌هایی را برای هندسه مقدس برمی‌شمرد. وی با درنظرگرفتن اینکه اولین‌بار مسلمانان از طریق منابع یونانی با هندسه آشنا شدند، چگونگی تقدس یافتن آن‌ها را در دنیای اسلام اینگونه توجیه‌می‌کند که فلاسفهٔ یونانی به جنبه لاهوتی علم ریاضی اعتقادداشتند و تحلیلی ریاضی هندسی از چگونگی آفرینش جهان ارائه‌می‌دادند و آن‌را با زیبایی‌شناسی جهان آفرینش پیوندمی‌زدند و نوعی نگرش اشراقی به ریاضیات (احجام افلاطونی) داشتند. از طرف دیگر شیوهٔ علمای دنیای اسلام، پایه‌گذاری علمی بر اساس بنیان‌های نظری خود بوده و فلاسفه تلاش فوق‌العاده‌ای در انطباق مفاهیم فلسفی (در اینجا اندیشه‌های یونانی، سریانی، هرمسی) با آیات قرآنی داشتند و اینگونه کم‌کم این علم، رنگ تقدس به خود گرفت. (بلخاری قهی، ۱۳۸٤: ۱۲۲)

در عمل نیز هنگامی که آشنایی دنیای اسلام با کتاب اصول هندسهٔ اقلیدس و آغاز تألیفات گستردهٔ مسلمین در هندسه، حساب، موسیقی، محاسبهٔ نجوم و غیره با تأکید آن‌ها بر جنبه‌های علمی و کاربردی درمکتب بغداد همراه‌شد معانی نظری و قدسی در قالب معماری مقدس و نقوش هندسی تجریدی تمثّل‌یافت. ایشان در چگونگی همراه شدن هنر و هندسه نقل قولی را از احصاءالعلوم فارابی می‌آورند: «فارابی علم‌الحیل را چنین تعریف می‌کند: «شناختن راه تدبیری که انسان با آن بتواند تمام مفاهیمی را که وجود آن‌ها در ریاضیات با برهان اثبات‌شده‌است بر اجسام خارجی منطبق‌سازد و به ایجاد و وضع آن‌ها در اجسام خارجی فعلیت بخشد، که از طریق هنری و هم علمی شناسایی‌می‌شوند. هنر نقش تجلی‌بخشیدن به مفاهیم و برهان‌های بعضاً تجریدی، هندسی و ریاضی را برعهده‌دارد.»

(همان: ٥٣٤). علاوه بر این‌ها شواهدی هم وجوددارد که علاوه بر مفاهیم عرفانی با نقوش و فرم‌های هندسی در معماری دلالت‌می‌کند. برای مثال می‌توان به توجه عمیق و گستردهٔ اندیشگران آزاد به عنوان اولین مترجمان کتب سریانی و یونانی به عربی و مسائل حکمی و نظری و حضور صنعتگران ماهر در میان آن‌ها اشاره‌کرد. فتوت‌نامه‌هایی که از صنعتگران آن روز به‌جای مانده نسبت مستقیم سیر وسلوک عرفانی با هنرو صنعت آن روزگار را به خوبی نشان‌می‌دهد. همچنین ادلّه عرفانی کسانی چون اخوان-الصفا و دیگر عرفا بر دایره و مربع و دیگر نقوش هندسی نیز از شواهد این ارتباط هستند. (همان: ١٢٤)

دیدگاه سوم؛ غلبه تفکر و هدف بر تقدس و محصول: در مقاله‌ای با عنوان «رابطه صورت و معنا در فرآیند شکل‌گیری مسجد» از مجموعه مقالات دومین همایش بین‌المللی معماری مساجد، چهار خصوصیت بارز برای معماری ایرانی بیان‌گردیده‌است:

درک شرایط زمانی و مکانی وقوع یک نیاز و احترام به شرایط آن

جستجوی خلق یک ساختار متعادل فضایی در تمامی عرصه‌ها

دید عارفانه به موضوع آفرینش‌هنری به عنوان یک فعلیت هدفدار (در این بینش هیچ‌گاه محصول معماری هدف قرارنگرفت.)

بر اساس این دیدگاه «ابزار بیانی معمار ایرانی مادهٔ هندسه‌مند و زمان‌بند بود؛ او در کارش از دو نوع هندسه استفاده‌می‌کرد؛ هندسهٔ ساختاری و هندسهٔ اُقلیدسی. هندسهٔ ساختاری اساس شکل‌گیری مخلوق وحدان او و هندسهٔ اُقلیدسی اساس شکل‌گیری مخلوقات کثیر او بود. هندسهٔ او بیانی‌بود از نظم و هنجار حاکم بر هستی.» همچنین بر اساس این مقاله «در این خطه هیچگاه هندسه مقدس شمرده‌نشد بلکه هندسه و تناسبات تنها ابزار بیان آرزوها و دید او نسبت به هستی بود.» (ن.ک: عرفانیان، ١٣٨٠: ٥٨). به‌طور کلی بر اساس این دیدگاه حکمت‌ها و رازهای نهفته در صور قدیم تنها به‌لحاظ اصالت‌های اعتقادی و هدفمندی است که در شرایط زمانی و مکانی خود شکل گرفته و اساساً به همین دلیل است که هم‌نوایی و هم‌آوازی صوری را در عین تنوع و کثرت، در معماری و فرم‌های گذشته‌مان می‌بینیم. به این ترتیب به جرأت می‌توان‌گفت اعتبار معماری قدیم ما نه به صورت، بلکه اساساً به تفکری است که عامل شکل‌گیری آن بوده و در نتیجه خضوع و احترام ما نسبت به گذشته معماری‌مان دانسته یا نادانسته نسبت به تفکری است که در قالب آن صور متجلی گشته‌است. نویسندهٔ این سطور با تأکید براینکه «قالب و صورت رمز معنا است، اما ادراک معانی همواره در حال دگرگونی و تحول است.» نتیجه می‌گیرد که «بروز مادی این ادراکات نیز باید متحول و دگرگون شوند؛ در نتیجه اعراض، صور و کالبدها هم باید متحول و دگرگون شوند.» بر اساس این دیدگاه که صرفاً مختص این مقاله هم نیست، «ثبوت در صورت، نشانهٔ سکون در تفکر است و تعادل بین صورت و معنا هنگامی صورت‌می‌گیرد که معمار با برهم‌زدن معادلات نامعلوم ریاضیات عالی که نظام‌مندی و تعادل هستی

خود را از آن می‌گیرد در زمان و مکان وقوع پدیده به تعریف معادلات جدیدی در آن زمان و مکان می‌پردازد.» و بر این اساس استفاده از فرم‌های گذشته برای معماری امروز پسندیده نیست. (عرفانیان، ۱۳۸۰: ۱٦۸). بسیاری از صحبت‌هایی که در هر یک از دیدگاه‌ها شده و شاید در توصیف آنچه بوده دچار اغراق، انحراف و یا کم انصافی باشند، در راهنمایی ما برای توصیف آنچه رویکرد امروزیمان باید باشد، خالی از ارزش نیست. ما در اینجا درصدد اثبات و یا رد هیچ یک از دیدگاه‌ها نیستیم و هدفمان از طرح آن‌ها گشایش باب گفتگو و جستجوی شیوه‌ای برای تحلیل‌می‌باشد. رویکرد سوم در راستای تبیین رویکرد امروز ما در معماری، تقلید صرف از فرم‌های گذشته را بدون توجه به شرایط زمانی و مکانی دریافت مخاطب، مذموم می‌شمارد. جواب دیدگاه دوم را بر این باور از زبان تیتوس بورکهارت نقل‌می‌کنیم: «اگرچه صور محدود بوده و نتیجتاً در سیطرهٔ زمان واقع‌می‌شود اما می‌تواند محمل حقیقتی ابدی قرارگیرد. بدین طریق فرم نه‌فقط در پیدایش خود از وجهی به ساحت معنی تعلق‌دارد بلکه در دوام و بقای خود نیز لااقل تا حدودی از شرایط و مقتضیات تاریخی رهامی‌شود. برخی از اشکال و صور به‌واسطهٔ معنای جاودانهٔ خود به‌رغم همه تحولات روانی و مادی دوران خویش باقی‌مانده‌اند. » (بورکهارت به نقل از آوینی، ۱۳۷۰: ۲۷۹). بلخاری می‌نویسد: «وحدتی که کسانی چون بورکهارت، گنون، شوان و نصر از آن می‌گویند قابلیت اثبات به متد تاریخی را ندارد، بدین دلیل که در این نگرش عوامل بیرونی در برداشت‌ها مؤثرند نه عوامل درونی. اما این دلیلی بر فقدان مبانی یا معانی مطرح در متن آن نیست.» و تأکیدمی‌کند که: «در نگرش حصولی اصل، مُدرِک[1] و فرع، مُدرَک[2] است و دقیقاً به همین دلیل است که در منظر فلسفه و کلام با نظرات و آراء متعدد روبه‌روییم. اما در نگرش شهودی محوریت وحدت از متن حاصل‌می‌شود نه از نگاه مدرک و چون متن واحد محور قرارگیرد آنگاه برداشت نظریه‌های یکسان در دو منطقه جغرافیایی و دو برهه تاریخی اصلاً مفهومی غیرقابل اثبات یا عجیب نخواهدبود.» (ن.ک: بلخاری قهی، ۱۳۸٤: ۵۹۹) به‌نظرمی‌آید که زیبایی تصویری ایده‌آل از حضورتفکر در گذشته معماری، به نوعی افراط در دیدگاه سوم انجامیده‌است. دیدگاه سوم اگرچه که می‌تواند بسیار زیبا و آرمانی باشد ولی حقیقتاً نه تقدس به معنای واقعیِ آن در گذشته چیزی مذموم بوده و هست که بخواهیم برای ایجاد یک گذشتهٔ آرمانی آن را حذف‌کنیم و نه واقعاً تمدن ما در تمام دوران حیات پر فراز و نشیب خود همواره بر یک جریان فکری استوار بوده‌است. مسئلهٔ دیگر آن است که هنگامی که معماری در جایگاه هنر قرارگیرد، تقدس ذیل هدف آن معنا پیدامی‌کند و نمی‌توان آن را به‌راحتی منفک از مسیر تفکر برشمرد. به‌نظرنمی‌آید تقدسی که سنت‌گرایان از آن دفاع‌می‌کنند، تقلید کورکورانه از فرم‌ها نباشد، بلکه به نوعی اشاره به همان اصل چهارم دیدگاه سوم، یعنی داشتن دیدگاه عارفانه به موضوع آفرینش هنری دارد. نگاهی به تاریخ

[1] subject
[2] object

پرآشوب ایران و شرایطی که آثار شاخص معماری ما در آن شکل‌گرفت به‌خوبی نشان‌می‌دهد کـه اوج درخشش معماری ما نیز زمانی بوده کـه رویکـرد قدسـی در خـدمت تفکـر و اندیشـه بـه بـازآفرینـی اندیشه‌های سیاسی و فلسفی_عرفانی در عرصه معماری و شهرسازی پرداخته‌است. با تأمل بر این نکته که امروز برخلاف تمدن شرق که در مسیر خود دچار تعلل شده‌اسـت، تمـدن غـرب تقریبـا بـه نقطـه تکامل خود رسیده و تقریباً تمامی مبانی آن بروز ظاهری یافته‌اند، شاید بتوان‌گفـت کـه شـکل‌گیـری و تداوم تمدن غرب که همین تکامل و نظم بروزیافته‌اش بسیاری از ایرانیان را نیز شیفته خود گردانده بـر اساس نوعی از تفکر و اندیشه بوده که شالوده و درحقیقت، مولد این تمدن گردیـده‌انـد. «ایـن جهـان جدید نبوده که فکر جدید پدیدآورده، این فکر جدید بوده، این تلقی جدید بوده که جهان جدید را به‌وجودآورده.» (ن.ک: کریمیان و محمودی،۱۳۹٦ :۱۸۹) تحولی که در غرب افتاد نگرشـی ریاضـی‌گونـه به طبیعت بود. بلخاری در کتاب کیمیای خیال از اعـتلای علـم ریاضـی در ایـران و مقـدس شـدن آن سخن‌می‌گوید. اگر این تقدس واقعاً از نوع تقدسی بوده‌باشد که در غرب اتفاق افتاد و ریاضی را آنقدر بالا برد که چشم انسان غربی در جهان بینی او گردید، جای ذم هم دارد که «طبیعت چیزی نبود کـه در چهارچوب ریاضی و در طرح ریاضی مشاهده و ملاحظه و گنجانده شود. این در علـم جدیـد اتفـاق‌افتاده‌است. با این وجود هزار تحول در عالم به‌وجودمی‌آیـد زیـرا کـه تحـول اساسـی در وجـود بشـر پدیدآمده‌است. بشر جهان و دیگران را با نگاهی دیگری می‌بیند و جهان را چیز دیگری می‌یابد. ممکـن است همزبان با حافظ بگوییم:

مـرا بـه کـار جهـان هرگـز التفـات نبـود رخ تو در نظر من چنین خوشـش اراسـت

سرایندهٔ این بیت، جلوه حق‌تعالی را در جهان می‌بیند و درواقع نسبت عارفانه با دنیا برقرارمی‌کنـد. بدین‌ترتیب، اگر کسی جلوه حق‌تعالی را در موجودات ببیند، دیگر در آن تصرف‌نمی‌کند، آن‌ها را تـابع طرح ریاضی نمی‌کند، آن چیزی که تابع طرح ریاضی می‌شود، ماده خام بی‌جان مرده است. طبیعتی کـه به تصرف انسان دربیاید دیگر آن «رخ تو در نظر من چنین خوشش آراست» نیست. اما بایـد تکلیفمـان را معلوم‌کنیم. ما با دنیا چه نسبتی داریم؟ رنسانس یک تعریف جدید از طبیعت آورده، پشت سـر ایـن تعریف مدرنیته آمده. گالیله آمده از علم و جهان تعریف دیگری آورده، او گفته خدا مهندس است. این جهان با قلم ریاضی و هنر مهندسی خلق شده‌است. اگر جهان را اینگونه ببینیم یـک نـوع رفتـار بـا آن داریم، اما اگر جهان را «فتبارک الله احسن الخالقین» ببینیم، رفتارمان متفاوت می‌شود و نسبت دیگری با آن برقرارمی‌کنیم. (ن.ک: رخشانی و رخشانی، ۱۳۹٦: ۲۱٤). بنابر تمام آنچه گفته‌شد در راسـتای اثبـات مدعای خود در باب آرمان‌های هنرمند و تطابق و یا عدم تطابق و شرایط آن با زبان، احساس، طـرح و فرم او، می‌توانیم به دو نکتهٔ اساسی استناد نیم:

دید عارفانه به موضوع آفرینش‌هنری به عنوان یک فعلیت هدفدار از اصلی‌ترین ویژگی‌های هنرمند ایرانی بوده‌است.

آنچه دلیل ما بر نگاه عرفانی و مقدس معماران و صنعتگران بـه بناهـای مقـدس اسـت، تنهـا ادلـه عرفانی کسانی چون اخوان‌الصفا و دیگر عرفا بر دایره و مربـع و دیگـر نقـوش هندسـی نیسـت؛ بلکـه فتوت‌نامه‌هایی است که از صنعتگران آن روزگار به‌جای‌مانده و نسبت مستقیم سیر و سلوک عرفانی بـا هنر و صنعت آن روزگار را نشان‌می‌دهد.

تحلیل ارتباط معنا و صورت

با بررسی ماده، محیط و تاریخ صور هندسی در معماری مساجد ایرانی به تمثـال‌هـایی از معمـاری ایرانی رسیدیم و صوری که قراراست اینجا به آن‌ها پرداخته‌شـوند عناصـری از معمـاری سـنتی ایـران هستند که در معماری مساجد به‌طور خاص مورد استفاده قرارگرفته‌اند:

گره (هندسه‌ای دوبعدی که به‌اصطلاح در مقام تزیین بر دیواره‌های مسجد نقش‌گرفته‌است.)

کاربندی یا رسمی‌بندی (هندسه‌ای سه‌بعدی برای بالا بردن سرپناهی ازجنس خاک)

قوس و گنبد (هندسهٔ عشق)

مقرنس (هندسه‌ای دوبعدی که گاه در مقام تزیین و گاه به عنوان عنصری ساختاری تبیین و تفسـیر می‌شود.)

هندسهٔ تزیینی دوبعدی: گره

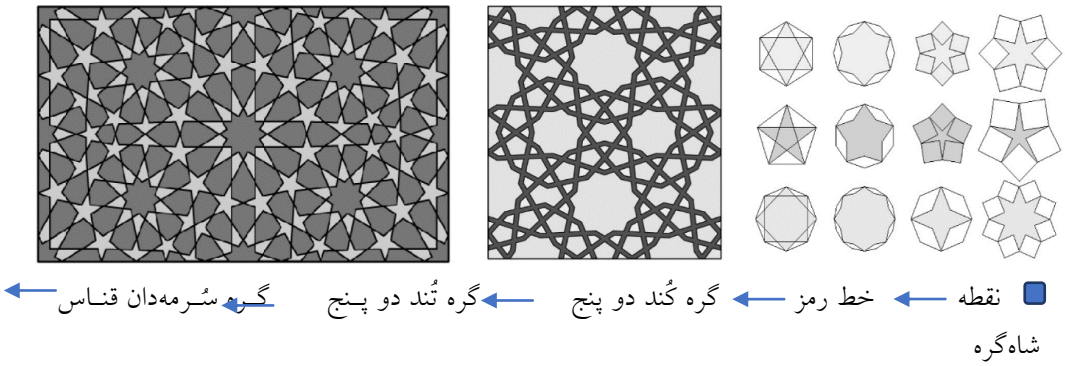
گره‌سازی به تزییناتی گفته‌می‌شود که به‌صورت هندسی و با قواعد مشخص رسم‌می‌شـود و عمومـاً در مکان‌های مذهبی اسلامی از آن‌ها اسـتفاده‌مـی‌شـود. بـراسـاس سـاختار هندسـی، گـره بـه رسـمی گفته‌می‌شود که:

فقط شامل آلت‌های تعریف‌شدهٔ گره باشد

قابلیت صعود و نزول و همچنین تکرار زمینه از همهٔ جهات را داشته‌باشد

نسبت‌های معین هندسـی، تـداوم خطـوط، تکثیـرپـذیری نامحـدود و همپوشـانی از خصوصـیات اسلیمی‌های هندسی می‌باشند. گره معماری توانایی زایش و به‌وجودآمدن گره‌های نو را دارد. خاصـیت تکثیرپذیری گره درون خود به‌صورت تبدیل گره کند به تند در درون و دوباره تبـدیل بـه کنـد وغیـره (گره در گره) می‌باشد. آلت‌های هر گره به‌وسیله گره ریزتری خردمی‌شـوند، بـه‌نحـوی کـه گـره‌هـای درونی همدیگر را کامل‌کرده و با یکدیگر تشکیل یک زمینه گره کامل می‌دهند (شاه‌گـره). تبـدیل‌شـده به انواع ریزتر یا درشت‌تر، در درون خود را صعود و نزول می‌نامند. گره در نزول به سمت گره ریزتـر میل‌می‌کند. (۱.خط رمز ۲. اُم الگره، ۳. شاه گره) تا آنگاه که شاه‌گره یعنی گره‌ای که همه آلت‌های گـره

را دارامی‌باشد، پدیدار می‌گردد و پس از آن دیگر آلتی به آن افزوده‌نمی‌گردد. بلکه اشکال و تعینات گوناگونی می‌یابد و سپس مراحل ریزترشده آنقدر ادامه‌می‌یابد که از فرط ریزبودن گویی به نقطه آغازین می‌رسد؛ یا آنکه گره‌های ریز در صعود خود یعنی بازگشت به مراحل قبلی خود به خط رمز و نقطه آغازین بازمی‌گردند.) برای رسم گره از اولین زمینهٔ آن یعنی اُم‌الگره که مادر دیگر گره‌ها است آغازمی‌کنیم. اُم‌الگره را می‌توان تعین اول خط‌رمز دانست، که این خط خود متعین از نقطهٔ مبدأ است و از این مقام به بعد این اُم‌الگره است که در طی مراحل نزول خود (گره در گره) تعینات و ظهور گوناگون می‌یابد. در گره برای رسیدن به شاه‌گره از نقطه شروع‌کرده، به خط رمز می‌رسیم. گره کُند دو پنج در درون خود مرحله به مرحله تکثیرمی‌شود و به شاه‌گره می‌رسد:



شکل الف: هندسهٔ تزیینی دوبعدی: گره. منبع نگارنده

شاه‌گره خود قابلیت تکثیر تا بی‌نهایت را دارد و این تکثر را تا آنجا می‌توان ادامه‌داد که از فرط کثرت (ریزی آلت‌ها) یک‌بار دیگر به نقطه آغازین‌برسد. (زویداویان‌پور، ۱۳۹۵: ۱۰)

هندسهٔ تزیینی سه‌بعدی: کاربندی

ترکیبی از کمان‌های قوسی که در نتیجه استقرار لنگه قالب‌ها به‌وجودمی‌آید و سطوح منحنی با حجم به

نام‌های هفتی، سوسن، نیم سوسن، گوش‌فیل، پاباریک، ترنجی، شمسه و نیم‌شمسه را پدیدارمی‌سازد که متشکل از قطعات خردتری به نام سینه‌باز، پاباریک، شاپرک(پرک)، سنبوسه، عرقچین و سروی و غیره می‌باشند. زمان پیدایش کاربندی قرن سوم هجری است. نوع ابتدایی آن در گوشه‌سازی‌های طاق مسجد شیراز به چشم‌می‌خورد. اوج آن در قرن چهارم هجری است. کاربندی در این دوره در بسیاری از آثار ایران همچون مسجدجامع نایین اردستان، مسجدجامع اصفهان در شکل-های متفاوت و مطلوب ظهور پیدامی‌کند. سرحد تکامل آن در قرن ششم هجری است که توسط

معماران چیره‌دست به خراسان و سمرقند و بخارا می‌رود. کاربندی در دهانه‌های مختلف کوچک مثل (۲*۳) متر با ختم شش‌ضلعی در ناحیه تیزه و در ابعاد و دهانه‌های بزرگتر تا فضاهای (٦*۸) متر تا ۲٤ ضلعی و حتی ابعادی چون (۱۰*۱۰) متر با ختم خورشیدی یا بیشتر از ۲٤ ضلعی یا در شمسه‌های ترکین در تیزه به‌وجودمی‌آید که دارای باربری و ایستایی کامل بوده‌است. (زمرشیدی، ۱۳۷٤: ۲۸۹)

فرمول اصول کاربندی: رابطه (A+B-2)۲ که در آن A طول فضا و B عرض دهانه می‌باشد. اجرای کار در زمینه مربع و مربع مستطیل و تبدیل آن‌ها در ختم کار به چندضلعی و شمسه ممکن بوده اما در زمینه‌های مربع اجرای کاربندی با اصل قرینه‌سازی همراه می‌باشد. (همان: ۲۸۹)

هندسهٔ تزیینی دوبعدی: مقرنس و مقرنس‌کاری

آنچه به شکل پله‌پله ساخته‌شده
بنای بلند مدور و ایوان آراسته و مزین با صورت‌ها و نقوش که بر آن با نردبان روند.
قسمت زینتی بنا که در اتاق‌ها و ایوان‌ها به شکل‌های گوناگون گچبری می‌کنند؛ کنگره‌دار و قرنیزدار.

مقرنس‌کاری را می‌توان به پرکردن یک ناحیه و یا سطح مقعر با دو یا چند قطعه ربع گنبدی کوچک که در آن رأس ربع گنبدها در هر طبقه از طبقه زیر پیش آمده‌تر است، اطلاق‌کرد. بین هر ربع گنبد مقعر یک هلال مقعر وجوددارد. مقرنس انواع مختلفی دارد. مثلاً مقرنس دوپا، چهارپا، شش‌پا، سه‌تخته، چهارتخته، پنج‌تخته، شش‌تخته، هفت‌تخته و بالاتر و همچنین مقرنس نیم‌کار با تخته‌های متعدد، مقرنس آویز مخلوط، مقرنس دست درهم و در سرستون‌ها نیز خود شامل مقرنس ساده مربع، مقرنس آویزدار مربع، مقرنس بدون‌آویز، گل‌نو و غیره می‌شوند. (همان: ۲۱۲)

آلات مقرنس:

مقرنس شامل چند دسته آلات می‌شود که هریک انواع گوناگونی دارند. از میان آن‌ها می توان به موارد زیر اشاره کرد:

تخت سه‌لنگه (ستارهٔ سه‌پر)، تخت چهارلنگه (ستارهٔ چهارپر)، تخت پنج‌لنگه (ستارهٔ پنج‌پر)، تخت شش‌لنگه (ستارهٔ شش‌پر)

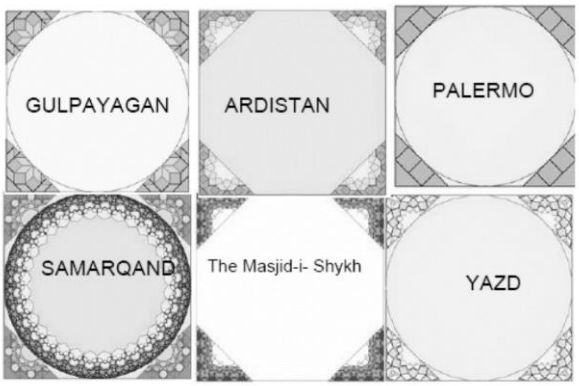
تخت مثلثی، تخت پنج منظم، تخت قطار، تخت کیوه، تخت طبل، تخت لوز، ترنجی، ترنجی‌معمولی، ترنجی‌کنتی، تیزه‌تیغ

تنوره، تنوره‌گنج، تنوره‌وسط

پرگ، دوپرگ، شاهپرگ

دواتی‌دوسو

نیم‌سوسن



شکل ب: نمونه‌ای از هندسه مقرنس‌سازی در بناهای ایرانی. منبع: نگارنده

تاریخ مقرنس‌سازی در بناهای اسلامی:

مقرنس‌سازی دربناهای اسلامی را می‌توان به پنج دوره تاریخی تقسیم‌کرد :

الف) چهار قرن اول هجری: مقبره شاه اسماعیل سامانی در این دوره مثال بارزی است که در آن نمونه‌های ساده‌ای از مقرنس در گوشواره‌های زیر گنبد و غیره اجراشده‌است.

ب) قرن پنجم و ششم، دوره سلجوقی: در این دوره تالارهای مربع بزرگ زمینه‌ای به عنوان گوشوارها شده‌اند و همچنین برای تزیین خارج آن‌ها از مقرنس استفاده‌شده‌است.

ج) مقرنس در دوره مغول و تیموری: در این دوره با باریک‌تر و رفیع‌تر شدن ایوان‌ها شاهد رونق بیشتر مقرنس هستیم. مقرنس در این دوره ردیف‌های مفصل‌تر و مواد متنوع‌تری (بدون آویز) دارد و با آجر و بعضاً کاشی زینت‌یافته‌است. (همان: ۳۱۰)

د) دوره صفوی: در این دوره که مقرنس جنبه کاملاً تزیینی دارد، به کمال خود می‌رسد و اغلب با کاشی معرق کارشده‌است.

ه) مقرنس بعد از صفوی: پس از دوره صفوی مقرنس به همان شیوهٔ صفوی اجرا شده‌است؛ شیوه‌ای که چه از لحاظ ساختمانی و چه از لحاظ تزیینی کامل و مطلوب بود. (همان: ۳۱۵)

مقرنس، ساختاری یا تزیینی؟

با نگاه به انواع متفاوت و تحولات آن عنصر معماری، می‌توان دو رویکرد سازه‌ای و تزیینی را برای مقرنس برشمرد. ساختار مقرنس‌ها ترکیب ساده‌ای داشتند، اما به‌تدریج بر جزئیات آن‌ها افزوده‌شده و

از کارکرد سازه‌ای صرف خارج‌شده، با رویکرد تلفیق و بعضاً تفکیک‌ناپذیر از ساختار و تزیین خارج‌شدند. اما روند تا بدانجا پیش‌رفت که مقرنس در بعضی از موارد (به‌خصوص در طاق‌ها) کاملاً تزیینی شده و بدون هیچ‌نقش سازه‌ای و پس از اجرای اسکلت و بدنه ساختمان به آن اضافه‌شده‌است.

تحلیل، تفسیر و استدلال‌های تحقیق:

تا اینجا شاید تنها توانسته‌باشیم امکان وجود ارتباط میان معنا و صورت را ذیل نقد عینی و موضوعی اثبات‌کرده‌باشیم، اما برای تبیین این ارتباط و درک معنای مرتبط با فرم‌ها باید از صورت دیگر نقد، یعنی نقد ذاتی بر اساس ذوق بهره‌گرفت. بنابراین ابتدا به‌معرفی چند معنی که نویسندهٔ معتقد به حضورشان در هندسهٔ مساجد ایرانی است می‌پردازیم و سپس می‌خواهیم با استفاده از کلام در مقام هنر سعی در دوباره زنده‌کردن این معانی داشته‌باشیم، تا کارآمدبودن این فرم‌ها را در تداعی مفاهیم جاودانه عرفانمان برای ذهن یک ایرانی مسلمان شیعه بسنجیم.

در اینجا اگر کسی از تکلیف امروز ما در قبال این هندسه بپرسد، زمانی می‌توانیم از برتری این هندسه سخن‌بگوییم که بخواهیم این معماری در شمار نشانه‌های تذکار قرارگیرد. هرچه جامعه اسلامی استوارتر باشد و کژی‌ها و نقصان‌هایش کمتر باشد، انسان مسلمان بیشتر خواهدتوانست نشانه‌های یادآور پیمان معهود را در این عالم خاکی جلوه‌دهد. درحقیقت، از یک سقف صاف هم می‌توان متذکر وحدت شد و این نیاز به عقل های هوشیاردارد؛ اگرچه عقل نیز در مسیر رشدش نیاز به بستری مذّکر دارد. به‌گونه‌ای که نشانه‌های متذکر پیرامونش به‌قدری باشند که پایه‌های اعتقاد توحیدی او را استواردارند. نباید فراموش‌کرد که چشم انسان باید همواره با زیبایی تماس داشته‌باشد چراکه زیبایی تذکار چشم است و هریک از اعضا را باید نصیبی از این تذکار باشد. در اینجا عقل‌های هوشیار و آگاهی که پا از ساحت عالم مثال فراتر نهاده‌اند و به حقیقت ملکوتی اشیا نایل‌شده‌اند، وظیفه خواهندداشت تا با هنر خویش عوام را هم از آن حکمت‌ها بهره‌مندسازند. شاید کلمه بر تصویر ارجحیت داشته‌باشد و به حقیقت چنین است که کلمهٔ هدایت را بر شالودهٔ فکر استوارمی‌کند که تفکر نیز از جنس کلمه است. کلمه از عالمی مافوق عالم مثال سخن‌می‌گوید شاید هم به همین دلیل است که ما در مقام دفاع از تصویر بر کلمه سوارشده‌ایم. تمام سخن این است؛ هرگاه که انسان متذکرگردید و راه حق را شناخت و با اختیار برگزید. سخن از تسلیم به‌میان‌آید و اظهار عجز عقل و عطش عشق و اینجا سخن ازآفرینش این عشق است. غایت مطلوب این صفحات این است که در آن کلمات به گونه‌ای کنار هم بنشینند که کلید درهای معرفت گردند. برای آنانکه بر قلب‌هایشان مهرنخورده و محرم اسرارند هنوز. (ایازی، ۱۳۸٤: ٥۱٤)

«بسم الله الرحمن الرحیم» انا انزلناه فی لیله القدر* و ما ادراک ما لیله القدر * لیله القدر خیر من الف شهر * تنزل الملائکه و الروح فیها باذن ربهم من کل امر * سلام هی حتی مطلع الفجر *

خداوند یکتا چنین مقدر فرموده‌است که انسان خاکی تا زمان منظور «الی حین» بر خاک بماند، تا او را بر عبادات بیازماید؛ و در پی این منظور نعمت‌های آسمانی و زمینی خویش را در اختیار او نهاده‌است تا به کمک آن، راه کمال را طی‌کند و این‌چنین است که تصرف انسان در طبیعت باید به گونه‌ای باشد که او را به خدا نزدیکتر کند و از عصیان بازدارد. مراد از عصیان سرکشی نفس است که او را از دایرهٔ پرستش خدای احد و صمد بیرون می‌کند و به ضلالت و گمراهی می‌افکند. جوهر وجودی انسان که خداوند از سر لطف و امتنان مزید به او عطا نموده‌است و او را از سایر مخلوقات ممتاز نموده، مراحل آغازین حیات خود را در بطن عالم ماده آغازمی‌کند و از آن تغذیه‌می‌شود تا زمانی که از آن بی‌نیازگرد. در سیر تکامل، انسان از نقص به سوی کمال می‌رود و این مستلزم حرکت است. زندگی و تکاپوی انسان در جهان مادی تجلی مراحل آغازین حرکت جوهری او به سوی عوالم بالاتر است. این جوهر از سنخ عشق است که در قلب‌ها به ودیعه نهاده‌شده‌است. « ظهور عقل در مراتب موجودات به اندازه استعدادی است که از برای آنان در حضرت علمی به‌واسطه حب‌ذاتی تقدیرشده‌است و اگر این حب نبود هیچ موجودی از موجودات پا به عرصهٔ ظهور نمی‌گذاشت و هیچ‌کس به کمالی از کمالات نمی‌رسید که آسمان‌ها بر پایهٔ عشق پی‌ریزی شده‌است.»[۱] «قلب‌هایی که در سیر الی‌الله موفق‌می‌شوند دو دسته‌اند، طایفه اول آنان که پس از اتمام سفر الی‌الله، موت آن‌ها را درک‌کند و در همین‌حال جذبه و فنا باقی‌مانند. اینها محبوبینی هستند که در تحت «قباب الله« فانی و کسی آن‌ها را نشناسد و آن‌ها نیز جز حق کسی را نشناسند. «اولیائی تحت قبابی، لا یعرفهم غیری» طایفه دوم آنانکه پس از تمامیت سیر الی‌الله و فی‌الله قابل آن هستند که به خود رجوع‌کنند و حالت صهو و هوشیاری برای آن‌ها دست‌دهد. اینها آنانی هستند که به‌حسب تجلی به فیض اقدس، که سرقد است، تقدیر استعداد آن‌ها شده و آن‌ها را برای تکمیل عباد و تعمیر بلاد انتخاب فرموده‌اند، آن‌ها پیام آوران وحی الهی هستند.» [۲]و بر سرلوحه وظایفشان تذکار است. آدم خاکی بالذات فراموشکار است و از این‌رو، باید همواره متذکر باشد تا « ... و منها تخرجون» [۳]را فراموش‌نکند و هرگاه که در دام ظلمان کثرت‌گرای زلف یار افتاد از پرتو روی حبیب بی‌نصیب نماند و هرگاه که از خندهٔ می در طمع خام افتاد متذکر گردد که:

این همه عکس می و نقش نگارین که نمود یک فروغ رخ ساقی است که در جام افتاد

۱-امام خمینی(س): مصباح الهدایه/ ۱۶۲ (زمانپور، ۱۳۸۰، ص ۳۰)

۲-امام خمینی(س)، برگرفته از کتاب پرواز در ملکوت

۳-« قال فیها تحیون و فیها تموتون و منها تخرجون» سوره اعراف، آیه ۲۵

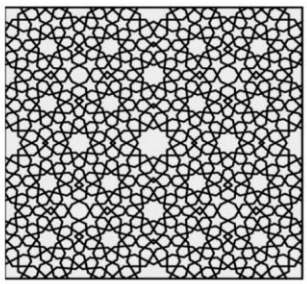
یک هنرمند نیز در ادامه راه پیامبران، وظیفه تذکار را بر دوش دارد و ابـزار کـارش عناصـر طبیعـی است. او وظیفه دارد زیبایی توحید را که از طریق کشف و شهود لمس‌کرده‌است برای خاکیان بازگوید. کلمات او نشانه‌هایی است که از خاک برمی‌خیزند. سر نماز در ذکر معبود است و مسجد محل تذکار ، معماری از آن‌رو که با تصرف در طبیعت معنا می‌گردد می تواند موضوع هنـر قـرارگیـرد. هـدف هنـر متعهد عبارت‌است‌از بهـره‌ورسـاختن محـیط انسـان و جهـان تـا آنجـا کـه بـه‌دسـت انسـان سـاخته و پرداخته‌شده از نظامی است که مستقیم‌ترین جلوه پرتو الهی است. هنر دنیا را صاف و روشن می‌کنـد و روح را یاری‌می‌دهد تـا از کثـرت آشـفتگی بخـش چیزهـا قطـع علاقـه کنـد و بـه وحـدت نامتنـاهی روی‌آورد.» «انما یعمر مساجد الله من یومن باالله و الیوم الاخر»[1] یعنی ایمان، معمار حقیقت مـی‌گـردد. ایمان باالله از سنخ علم و از کمالات مطلقه است. پس چون از کمالات است اصل وجود است و اصـل حقیقت نور و ظهور است. بنابراین حقیقت مسجد بر پایه ایمان بنا می‌شود کـه از جـنس نـور اسـت و معمار آن قلب‌هایی است که از این پرتو بهره‌مندند. ما از وجود صحبت می‌کنیم و در اینجـا بـه نظـاره مفاهیم قطره‌سانی از دریای نور می‌پردازیم. (فهری، ۱۳۹۱: ٤۸۹) در ایـن میـان هندسـه بسـتری بـرای ظهور نور است. هندسه به‌سان ظرفی برای مشیت الهی تلقی‌می‌شود. اینجا هندسه با نور، قـدر، جـلال، جمال و وجود معنا می‌شود. «خدا همه‌چیز را با مشیت آفرید و مشـیت خـود را بـا مشـیت آفریـد.» از خطوط سخن‌می‌گوییم. خطوطی که گاه در بدنه دیوارها حک شده و گاه پا بیرون گذارده با حرکـت و آمیزش با یکدیگر صورت بنا را می‌آفرینند. خطوطی که در دو بعدی دیوار درهم مـی‌پیچنـد و عمقـی خیالی را به آن می‌بخشند. قبل از هرچیز مخاطب را بـه حیـرت وامـی‌دارنـد، حیرتـی کـه خـود آغـاز معرفت‌الله است. معرفتی که بر ما می‌نمایاند. حیرت برخواسته از خطوط در اینجا به بـی‌کرانـی وجـود اشاره‌می‌کند و یادآور می‌شود که جهان تنها جلوه‌ای از جلوات بـی‌نهایـت اوسـت. حیـرت در عزیـزی است که بهترین انسان از معبود خود می‌طلبد. « رب زدنی تحیرا..» (زمانپور، ۱۸۰: ۳٤۷)

در گره برای رسیدن به شاه‌گره از نقطه شروع کرده، به خط رمز مـی‌رسـیم. گـره کُنـد دو پـنج در درون خود مرحله به مرحله تکثیرمی‌شود به‌وسیله این کثرت به شاه‌گره می‌رسد شاه‌گـره خـود قابلیـت تکثیر تا بی‌نهایت را دارد و این تکثر را تا آنجا می‌توان ادامه‌داد کـه از فـرط کثـرت (ریـزی آلـت‌هـا) یک‌بار دیگر به نقطه آغازین برسد.» و این یادآور توصیفی از وجود مطلق اوست. (همان: ۲۸۹).

« هو الاول و الآخرو الظاهرو الباطن..»[2]

۱-« انما یعمر مساجد الله من یومن بالله و الیوم الآخر و اقام الصلوه و اتی الزکوه و لم یخش الا الله فعسی اولئک ان یکونوا من المهتدین » سوره توبه، آیه ۱۸

۲- «هو الاول و الآخر و الظاهر و الباطن و هو بکل شی ء علیم» سوره حدید، آیه ۲



اللهم یا نور النور تنورت بالنور... و النور فی نورک یا نور
اللهم یا عزیز تعززت بالعزة والعزة فی عزة عزتک یا عزیز
اللهم یا جلیل تجللت بالجلال...والجلال فی جلال جلالک یا جلیل
اللهم یا قدیم تقدمت بالقدم والقدم فی قدم قدمک یا قدیم
اللهم یا قدیر تقدرت بالقدرة... والقدرة فی قدرتک یا قدیر
اللهم یا جمیل تجملت بالجمال و الجمال فی جمال جمالک یا جمیل (دعای نور)

شکل ج: نمونه‌ای از شاه‌گره و تفسیر قرآنی. منبع نگارنده

مراحل مختلف رسم در گره را می‌توان نمایش هندسی « وحدت وجود» دانست که تجلی واحدی را در تعینات و مظاهر گوناگون به‌نمایش‌می‌گذارد. مثلش مثل نور و حرارت خورشید است که دم‌به‌دم و آن‌به‌آن تجدیدمی‌شود اما به‌حسب ظاهر می‌پنداریم که از یک صبح تا شام یک نور و حرارت از خورشید جداشده و جهان ما را گرمی و روشنی بخشیده‌است و زمینهٔ شاه‌گره چنان می‌نماید که خود مستقلاً و دفعتاً ترسیم‌گشته، حال آنکه همچون مثال نور و حرارت مهر، با شگردهای خاص خود از کُند دو پنج (اُم‌الگره) مرحله به مرحله به این زمینه مبدل‌شده‌است که انسجام خود را از طریق استمرار نزول آن‌به‌آن و دم‌به‌دم اُم‌الگره در طی مراحل خاص خود دارد. اینجا کثرت خطوط به بی‌کرانگی وجود اشاره‌می‌کنند و نظم نهفته در آن به یگانه بودن وجود. معرفت به عظمت حق و حیرت زاییده از آن گام انسان را برای صعود سست می‌کند، و تذکاری دوباره باید او را به صعود بخواند. اینجاست که گروهی دیگر از خطوط، دست به کار می‌شوند. (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: ۱٤٥)

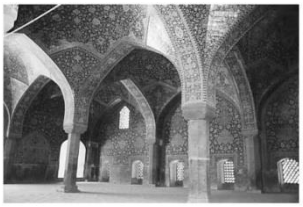
هندسه گنبد تجلی دایرهٔ وجوداست و تجلی دایرهٔ عشق. اینجا تکرار ملال‌آور نیست. اینجا باید همواره در دایرهٔ عشق سرگردان بود. اینجا دور چون با عاشقان افتد تسلسل بایدش. اینجا از تکرار واحدها به وحدت می‌رسیم. چون تک‌تک واحدها به‌سوی فطرت ازلی‌اِشان گام برمی‌دارند و هرچه بدان نزدیکتر می‌شوند بیشتر در هم ادغام‌می‌شوند و البته سخن از تکرار محض نیست. فرم‌ها و اشکال به گروه‌های متعددی از اشکال مختلف تقسیم‌می‌گردند که هریک تجلی مرتبه و جایگاه قشری از جامعه خشت و آجر است که در تعامل با دیگر اشکال قرارگرفته و او وابسته بدان‌ها و آن‌ها وابسته به اویند و اگرچه نقش بعضی در استوار ماندن سقف بر چهار عمود دیوارها پررنگ‌تر است، نمی‌توان به‌وضوح هیچ‌یک را بر دیگری برتر دانست. ملاک برتری هریک بر گرو تقوای اوست. تا زمانی که پا از گلیم خود درازتر نکنند و از چهارچوب نظم هندسی پسندیده‌شده برایشان بیرون‌نیایند، در مسیری که به سوی رهایی و جاودانگی پیش‌می‌روند، باقی‌خواهندماند. حیات معمازی کاربندی مبتنی بر دو عنصر مهم از معماری سنتی ایران است؛ یکی قوس و دیگری گنبد. قوس و گنبد هردو سخن از صعود می‌گویند و حیات هردو مبتنی بر آن است که تمام ذرات به‌طرزی برابر و عادلانه در تحمل و انتقال بارها شرکت‌جویند و به‌تدریج دست در دست هم به سوی مقصد پیش‌روند. در اینجا فرد اهمیت پیدامی‌کند، ولی نه به‌خودی‌خود آنگونه که در اومانیسم غرب؛ بلکه هر فرد تمام فضیلت‌هایش را به

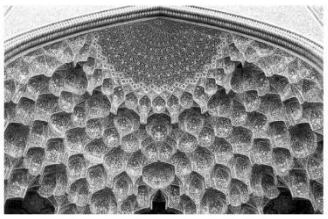
قرارگرفتن در دایرهٔ وحدت به‌دست‌می‌آورد و تا زمانی که پای از این دایره بیرون‌ننهد، قابل‌ستایش است.(همان: ۲۵۸)

نتیجه‌گیری:

قوس و گنبد هر دو سخن از صعود می‌گویند و این صعود مرهون تک‌تک ذرات خاک است، که همتی عالی داشته‌اند و طالب چشمه خورشید درخشان شده‌اند و این خورشید درخشان در هندسه اسلامی در هیئت شکل آشنای شمسه تجلی‌یافته‌است که اشعه‌های مثلثی شکل آن با قابلیت امتدادی که در خطوطش نهفته است، پرتو افشانی و فیض‌رسانی خورشید را جلوه‌گر است. (صفایی‌حائری، ۱۳۹۹: ۲۷۸) اگر بر هندسه یک رسمی ساده بنگریم می‌بینیم که این شمسه مبدأ تمام این خطوط است، گویی تمام فضا، وجود خود را مرهون آن است و اگر لحظه‌ای یکی از اجزا ارتباط خود را با مبدأش قطع‌کند، باعث ریزش اطرافیانش نیز خواهدگشت، و هرچه بنا به کمال نزدیکتر باشد پیوستگی میان اجزای آن کامل‌تر خواهدبود و همین پیوستگی است که در قوس و گنبد رمز صعود گشته‌است و اما مقرنس که در طاق‌ها و گنبدها به‌کارمی‌رود همچون یک سقف کاذب، سازهٔ فردگرایی هریک از اعضا را در مسیری که به‌سوی دایرهٔ وحدت پیش‌می‌برد، به‌تدریج محو‌می‌کند ولی مقرنس از این هم فراترمی‌رود، تا جایی‌که چون گنبد سخن از صعود می‌گوید و از مراتب وجودی که از یک نقطه آغاز شده‌اند وبا گردش چشمی به آن بازمی‌گردند.

و آخرین نکته انحنای خطوط است و اشارت‌های ابرو!





در پی این تذکار، حرکت منظم و ملایم خطوط منحنی بیننده را یاری‌می‌کند که صعود خاک را باورکند و او را با عشوه‌ای به سمت کمال می‌خواند. این عشوه هادی قلب است. طی این مسیر تنها با علم به غایت ممکن نیست که علم به غایت به‌خودی‌خود جز حیرانی و وحشت چیزی نمی‌فزاید. انسان پس از آن متذکر حق گردید، جذبه‌ای می‌خواهد که او را از جاذبهٔ خاک برهاند و به افلاک رساند، اینجا تنها با مرکب عشق می‌توان طی‌طریق کرد و فرم‌ها و خطوط منحنی در برانگیختن این عشق استادترین‌اند.

طرب سرای محبت کنون شود معمور که طاق ابروی یار منش مهندس شد

منابع و مآخذ

۱) اردلان، نادر و بختیار، لاله. (۱۳۸۰). **حس وحدت**. چاپ دوم. اصفهان: نشر خاک

۲) ایازی، سیدمحمدعلی. (۱۳۸٤). **تفسیر قرآن مجید برگرفته از آثار امام خمینی(ره)**، جلد ٥، تهران: دفتر نشر و آثار امام خمینی(ره)

۳) بلخاری‌قهی، حسن. (۱۳۸٤). **مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی؛ دفتر اول و دوم**. جلد دوم. تهران: سوره مهر(حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی)

٤) زمانپور، مجید.(۱۳۸۰). لطایف عرفانی برگرفته از آثار امام خمینی(ره). تهران: پازینه

٥) زمرشیدی، حسین.(۱۳۷٤). **مسجد در معماری ایران**. تهران: انتشارات کیهان

٦) صفائی حائری، علی. (۱۳۹۹). **استاد و درس: ادبیات، هنر و نقد**. قم: لیله القدر

۷) فهری، سیداحمد. (۱۳۹۱). پرواز در ملکوت: شرح و تفسیر آداب الصلاه حضرت امام خمینی (ره). جلد دوم، تهران: فیض کاشانی

۸) نجیب اوغلو، گل‌رو. (۱۳۷۹). **هندسه و تزئین در معماری اسلامی؛ (طومار توپ‌قاپی)** ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: روزنه

۹) کریمیان، محبوبه و محمودی کامل‌آبادی، مهدی. (۱۳۹٦). **بررسی هندسه و معماری اسلامی و ارتباط آن با عرفان**. پنجمین همایش ملی الگوی معماری و شهرسازی اسلامی. نطنز. https://civilica.com/doc/767556

۱۰) رخشانی، زهرا و رخشانی، زهره. (۱۳۹٦). **صورت و معنا در مسجد (بررسی موردی، مسجد امام اصفهان)**. اولین دوره کنفرانس پژوهش های معماری و شهرسازی اسلامی و تاریخی ایران. https://www.sid.ir/paper/895486/fa

۱۱) زویداویان پور، محمدرضا. (۱۳۹٥). **مسجد تجلی‌گاه هنر در معماری ایرانی اسلامی**. سومین کنگره علمی پژوهشی افق‌های نوین در حوزه مهندسی عمران، معماری، فرهنگ و مدیریت شهری ایران. https://elmnet.ir/article/20583400-50264

۱۲) مجموعه مقالات : بورکهارت، تیتوس و نصر، سیدحسین و نویسندگان. (۱۳۷۰). **جاودانگی و هنر**. گردآورنده و مترجم: محمد آوینی. تهران: برگ