مقایسهٔ تطبیقی عناصر معماری ایران با ساختار تجسّمی تابوت‌وارهٔ «نَخْل»

حمید وفائی شاهی

مربّی، گروه علمی هنر، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

چکیده

«نخل»[۱] که متعلّق به فرهنگ میان‌رودان یا بین‌النهرین است در حقیقت نمادی است برای تابوت. در گذشته این تابوت‌واره ابتدا برای عموم کاربری داشته است و نخستین بار در قرن پنجم هـ.ق و در محلهٔ کَرْخ بغداد، جهت تجلیل از بزرگان دین مورد استفاده قرار گرفت. اما از زمانی که این نماد مذهبی در ایران مورد توجه واقع شد، شکل ظاهری آن، از برخی آثار تمدن کهن ایران‌زمین همچون معماری که متأثر از اشکال وحدت‌گرا و بالارونده موجود در کوه مقدس، زیگورات و آرامگاه است، تأثیر پذیرفت. این ویژگی مهم، در عناصری از معماری ایران مانند: گنبدها، طاق‌های هلالی، طاق‌های جناقی، ایوان‌ها و غیره مشهود می‌باشد.

در یک نگاه کلی، مظاهر فرهنگ و تمدن ایران قبل و بعد از اسلام در شکل‌پذیری این نماد مقدس، نقش به‌سزایی داشته است و در مقالهٔ حاضر، برای پاسخ این مسئله که: آیا مظاهر فرهنگی تمدن‌ها بر یکدیگر تأثیر گذار خواهند بود و آیا می‌توانیم ردّپای ارزش‌های تجسّمی معماری ایران را در ساختار بعضی از نمادهای فرهنگی و یا مذهبی این سرزمین بویژه تابوت‌وارهٔ «نخل» بیابیم یا خیر؟، تحقیق و مطالعه انجام گرفته است.

این مقاله، پژوهشی است بر مبنای مطالعات تطبیقی، به نحوی که ابتدا ارزش‌های موجود در عناصر معماری ایران‌زمین مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته و سپس تأثیراتی را که اینگونه از معماری، بر شکل ظاهری تابوت‌وارهٔ «نخل» برجای گذاشته، بررسی شده است. این تأثیرات بیش از همه موجبات تکامل ساختار و محتوای آن را فراهم آورده است به طوری که «نخل» را تا به امروز به صورت بالاگرا و تصاعدی همراه با میل و گرایش به عالم معنا، مشاهده می‌کنیم.

هدف و دستاورد این مطالعهٔ تطبیقی، ایجاد خطوط ارتباطی مابین مظاهرِ فرهنگ و تمدن ایران‌زمین و تأثیرات متقابل آنهاست چراکه هر نمونه از این مظاهر می‌تواند با نمونه‌ای دیگر ایجاد رابطه نموده و در پی آن، تطابقی قابل ملاحظه صورت پذیرد.

«معماری» غنی سرزمین ما ایران، یکی از مظاهر مهم این تمدن دیرپا، محسوب می‌گردد که دارای ارزش‌های بصری و مفهومی بسیاری‌است و در پژوهش پیش رو، این نمونهٔ غنی و ارجمند، با نمونه‌ای دیگر همچون: «نخل» که نمادی فرهنگی-مذهبی است، درمی‌آمیزد و در نهایت مفهوم و ساختار ارزشمندی را که متأثّر از ویژگی‌ها و خصوصیات مشترک می‌باشد، ارائه می‌دهد.

۱-نخل در لغت به معنای درخت خرما یا خرمابُن و مجازاً به معنای هر درخت و نیز درختچه‌ای مومی و تزیینی است. در تداول عام کنایه از قد و قامت بالا و نام تابوت‌واره‌ای است که در عزای امام حسین (ع)، به ویژه در روز عاشورا بر دوش می‌کشند و در دسته‌های عزاداری می‌گردانند. در مورد نخل می‌گویند: چون این نماد را از جایی به جای دیگر حرکت‌داده و نقل مکانش می‌دهند، بنابراین نام «نَقْل» به آن اطلاق می‌شود. همچنین گفته شده است در ایّام گذشته و در ماه محرّم، افرادی کنار نخل حاضر می‌شدند و به شرح و نقل وقایع عاشورا می‌پرداختند که شاید همین امر موجب تسمیّه نقل، شده است. اما مهمتر از همه اینکه در بعضی از نواحی ایران بخصوص حوزهٔ کویری، در لهجهٔ محلّی ساکنین آن، بین حرف (خ و ق) یا (ت و د) جابجایی صورت گرفته و احتمالاً نخل هم شامل این گونه تغییر شده است و نقل، تلفّظ می‌شود. (نگارنده، ۱۳۸۳:۴۴)

مقدمه

یکی از اهداف پژوهش و آموزش در زمینهٔ فرهنگ و هنر به‌خصوص هنر معماری، مطابقت ارزش‌های فرهنگی و هنری کشورهای مختلف و مقایسهٔ آن‌ها با یکدیگر است و یا بهتر است بگوییم که: «مطالعهٔ همه جانبهٔ فرهنگ و هنر هر اقلیم یا سرزمین بدون در نظر گرفتن ویژگی‌های فرهنگی و هنری تمدن‌های مجاور و یا حتی دور از آن، امکان‌پذیر نمی‌باشد.»

بررسی و مقایسه ویژگی‌های فرهنگی و هنری تمدن‌های مختلف و تأثیرات هر کدام بر دیگری، در مراکز پژوهشی و آموزشی مورد توجّه بوده و می‌باشد. به اینگونه تحلیل و بررسی که همانا مطابقت ارزش‌های فرهنگی و هنری کشورهای مختلف است، اصطلاحاً «تاریخ تطبیقی و تحلیلیِ هنر» می‌گویند. ما به خوبی می‌دانیم، هر چیزی را که فرهنگ و هنر ایران‌زمین از دیگر تمدن‌ها دریافت نموده ویژگی‌های خود را نیز به آن افزوده است و در مسیر این تغییر و تحوّل، «اثرگذاری» و در یک کلام «ایرانیزه‌کردن» امری اجتناب‌ناپذیر بوده و می‌باشد. در مورد تابوت‌وارهٔ «نخل» نیز این عقیده پابرجاست که: به محض ورود این پدیده به فرهنگ ایران‌زمین، سیر تطّور و دگرگونی شکل و ساختار تجسّمی آن آغاز می‌گردد. «نخل» تابوت‌واره‌ایست که ریشه در رسوم و آیین‌های ملّی و اسطوره‌ای دارد. ساختن تابوت‌های تمثیلی شهیدان و آیین حمل آنها در فرهنگ ایران پیشینهٔ بسیار دراز دارد. نمونهٔ برجسته و معتبر آن، آیین سوگواری سالانهٔ مرگ سیاوش[۲] و حمل و گرداندن تابوت اوست.

بنابر روایت‌های تاریخی، مردم فرارود (ماوراءالنهر) تا نخستین سده‌های اسلامی، هر ساله در مراسم یادمان سال‌مرگ سیاوش، قهرمان اسطوره‌ای ایران که خون پاکش به ناحق بر زمین ریخت، شبیه او را می‌ساختند و در عَماری[۳] یا مَحْملی می‌گذاشتند و بر سر زنان و سینه‌کوبان و نوحه‌خوانان در شهر می‌گرداندند.

گرگوار فرامکین[٤] باستان‌شناس روس، در شرح دیوارنگاره‌های بازمانده از سده‌های هفتم و هشتم میلادی در پنج‌کَنْت (پنجکند)،[٥] کنار رود زرافشان در حدود ۷۰ کیلومتری سمرقند، به صحنهٔ سوگواری سیاوش اشاره می‌کند. دیوارنگارهٔ سوگ سیاوش که نمونه‌ای از نقاشی‌های زیبای دیواری در منطقه است و طرحی از آن در کتاب فرامکین آمده است، پیکرهٔ نمادین سیاوش را در یك عماری نشان می‌دهد که سوگواران گریان و بر سر و رو زنان در پیرامون آن گرد آمده‌اند و آن را بر دوش می‌کشند. بنا بر نظر فرامکین «این آثار نشان‌دهندهٔ فرهنگ تحسین‌انگیز قبل از اسلامِ سُغدی در زمینه‌های اسطوره، زبان، هنرها، فنون، سلاح، اعتقادات مذهبی، سنت‌های تدفین و غیره در جامعه است».

نقش صحنهٔ حمل تابوت با پیکرهٔ احتمالاً سیاوش روی صندوق بزرگ چوبی و نقشی کم و بیش مشابه آن بر گلدانی وجود دارد که صندوق در توك قلعه، در بخش پایانی شمال مصب آمودریا و گلدان در مرو کشف شده است(بلوکباشی،۱۴ و۱۳:۱۳۸۰)(تصویرشمارهٔ ۱).

تصویر شمارهٔ ۱: صحنهٔ تابوت‌گردانی سیاوش. طرحی از دیوارنگارهٔ سدهٔ هفتم یا هشتم میلادی در پنج‌کنت سمرقند. منبع:(بلوکباشی،۱۴:۱۳۸۳)

و امّا «نخل» از جنبهٔ مذهبی، دارای پیشینهٔ قابل ملاحظه‌ای است. نخل، همان‌گونه که از واژهٔ آن (درخت‌خرما) نیز برمی‌آید بی‌گمان مرتبط با سرزمین میان‌رودان، بین‌النهرین یا عراق امروزیست. و همچنین می‌دانیم قبل از اینکه این تابوت‌واره در آن سرزمین، کاربرد مذهبی داشته باشد و در تجلیل از بزرگان دینی ما شیعیان مورد استفاده قرار گیرد، در بین عوام متداول بوده است. به‌طوری‌که معمولاً نوعی تابوت و یا مَحفّه از چوب و برگ درخت خرما که در آن اقلیم رواج فراوان داشته، برای جوانان از دست رفته ساخته می‌شده است.

بر اساس شواهدی از تاریخ آن‌هم به روایت ابن‌جوزی[٦] مورخ قرن پنجم هـ.ق، اولین مرتبه این تابوت‌واره با نام «مَنْجَنیق»، در محله «کَرْخ» بغداد جهت تجلیل از امامان شهید: امیر مؤمنان و سیّدالشُّداء علیهما السّلام، به‌کار گرفته شد.

ابن‌جوزی در «المنتظم» در شرح وقایع سال ٤٢٥ ق می‌نویسد: «شیعیان محلّه کرخ بغداد، به هنگام رفتن به زیارت مزار امیر مؤمنان و سیدالشهداء علیهما السّلام، دستگاه‌های آرایه‌بندی و طلاکاری شده‌ای به نام منجنیق با خود حمل می‌کردند». منجنیق، نخستین و قدیم‌ترین تابوت‌واره مذهبی شیعیان و مظهری از تابوت یا صندوق گورِ (ضریح) حضرت علی (ع) و امام حسین (ع) بوده است.

۲-سیاوش، پورکاووس شاه و دست پروردهٔ رستم، جهان‌پهلوان دورهٔ اساطیری ایران بود. سیاوش در فرهنگ ایران، شخصیتی مذهبی به شمار می‌رفته و جنبهٔ روحانی و معنوی داشته است. به سلامت گذشتن سیاوش از درون آتش؛ گفتهٔ کاووس پس از مرگ فرزند به روایت ابن‌بلخی که «سیاوش روحانی را من کشتم نه افراسیاب!»؛ شرکت میترا و الههٔ آناهیتا در تشییع جنازهٔ او؛ این خبر ثعالبی که پس از کشته‌شدن سیاوش «بادی سخت وزیدن گرفت و غباری غلیظ برخاست و همه‌جا در تاریکی سنگین فرو رفت»، همه نشانهٔ قداست شخصیت اسطوره‌ای سیاوش و ملکوتی پنداشتن این قهرمان در جامعهٔ ایرانِ دورهٔ اساطیری است(ابن‌بلخی،۳۳:۱۳۱۳).

۳-عَماری. [ع م.ما / ع.] (از ع.،!) آنچه بر پشت پیل نهند و در آن نشینند و آن منسوب است به «عمار»، واضع آن. (از غیاث اللغات) (از آنندراج). صندوق مانندی که برای نشستن سوار، آن را بر روی پشت شتر و فیل می‌گذارند و آن را مَحْمل و هودج هم گویند. و در عربی با تشدید میم است و بیشتر عَمّاریه استعمال می‌شده. (از فرهنگ نظام). حوضهٔ چوبی که بر پشت فیل بندند، و این بمنزلهٔ کجاوه و محمل باشد بر پشت استر. (بهار عجم). هودج مانندی که بر پشت فیل بندند، مانند کجاوه و محمل که بر پشت استر و اشتر بندند. (ناظم الاطباء). و از لفظ «عماری‌دار» که کنایه از ساربان است، مستفاد می‌شود که عماری به معنای «محمل» نیز آمده است(ویکی پدیا، دانشنامهٔ آزاد).

4-Gregoire Frumkin

۵- ناحیه‌ای است در حدود استان سُغد تاجیکستان که در قسمت غرب این جمهوری قرار دارد. مردم ناحیهٔ پنجکَنْت تاجیک‌اند، اما شماری ازبک نیز در آنجا نشیمن دارند. نام اصلی آن «پنج‌کَنْد» به معنای پنج شهر است. در ابتدا «پنج‌دِه» نام داشت.

۶-ابوالفرج عبدالرحمن بن علی ابوالفضائل جمال‌الدین بغدادی معروف به ابن جوزی (۵۱۰ه/۱۱۱۶م- ۱۲ رمضان ۵۹۲ ه)، فقیه، محدث، متکلّم و تاریخ‌نگار حَنْبلی‌مذهب بغدادی بود. وی به دانش‌های دیگر مانند اخلاق و فلسفه و پزشکی نیز توجّه داشت.

منجنیق شیعیان محله کرخ بغداد، کهن‌ترین تابوت‌واره برای تجلیل از بزرگان دین و ظاهراً چیزی شبیه «نخل» امروزی شیعیان ایران بوده است که آن را با انواع سلاح و اشیاء و اسباب روشنائی، مانند شمشیر و سپر و خُود و آینه و چراغ و پَرْ و غیره می‌آرایند و به‌همراه دسته‌های عزاداری روز عاشورا در محلّه‌ها، می‌گردانند.

شباهت تقریبی میان منجنیق شیعیان کرخ و نخل امروزی را «هانری رنه دالمانی»،[7] باستان‌شناس و سیاحتگر فرانسوی، با وصفی از نخل نیشابوریان در چند صد سال بعد تأیید می‌کند. دالمانی که در نخستین دههٔ قرن بیستم از سرزمین ایران دیدن می‌کرد، با مشاهدهٔ نخل اهل نیشابور، که در میدان عمومی شهر نیشابور قرار داشت، آن را «یك نوع منجنیق» و «مانند وسایل ژیمناستیك» وصف می‌کند و می‌نویسد: «منجنیق شعار مقدسی است که در روز عاشورا آن‌را با پارچه های ابریشمی زینت داده و با تشریفات زیادی در محلات می‌گردانند». همچنین در توصیف آن می‌افزاید: «این منجنیق، نقاشی شده و از نوارهای نازکی پوشیده شده بود و در میان آن وسایل روشنایی از قبیل لاله و غیره دیده می‌شد». او تصویری نیز از یك نخل بدون پوشش و آرایه در کتاب می‌دهد که در ترجمهٔ فارسی شرح تصویر «نوعی از نخل که در روز عاشورا در کوچه و بازار می‌گردانند» آمده است(همان، ۱۶ و ۱۵)(تصویر شمارهٔ ۲).

تصویر شمارهٔ ۲: طرحی از نخل میدان نیشابور برگرفته از کتاب سفرنامهٔ هانری رنه دالمانی. منبع: (الهی، ۱۵۴:۱۳۷۷)

در خصوص ارتباط بین واژهٔ «نخل» به معنای درخت‌خرما و تابوت‌وارهٔ مورد بحث (نخلِ تابوت)، اختلاف نظر بسیاری موجود است. اما این نکته بسیار مورد توجّه است که تابوت‌وارهٔ نخل همانگونه که از نام آن برمی‌آید مربوط به فرهنگ میان‌رودان یا بین‌النهرین است و پیشینه آن را از بُعد مذهبی چه از لحاظ معنا و چه از لحاظ کاربرد، می‌بایست در آن اقلیم و سرزمین جستجو نمود. در نتیجه، بیشترین حدس‌ها و گمان‌ها از سوی پژوهندگان و محقّقان برآن است که: احتمالاً چون در قدیم این تابوت‌واره را از چوب درخت خرما که چوبی نرم است و قابلیت خم‌پذیری زیاد دارد می‌ساختند و بدنه و جبهه‌های پیش و پس آن را از شاخه‌های این درخت که حالتی خمیده و کمانی دارند، می‌آراستند، به «نخل» شهرت یافته است. همچنین، می‌توان احتمال داد که این تابوت‌واره، به سبب تقدّس و حرمت نخل (درخت‌خرما) در فرهنگ ایران و میان‌رودان، «نخل» نامیده شده است. زیرا، همچنانکه نخل یا درخت خرما در ذهن دینیِ فرهنگوران این جامعه‌ها بر مفهوم تجدید حیات و باروری، بی‌مرگی و جاودانگی و قدرت واستقامت دلالت داشته، تابوت نیز متضمّن مفهوم قداست و قدرت و جاودانگی و مَجلای نیروی قدسی و ارادهٔ خداوند به شمار می‌رفته است(همان، ۴۴ و ۴۳).

تاکنون توضیحاتی در زمینهٔ «نخل» چه از لحاظ معنی و مفهوم و چه از دیدگاه حکمی و فلسفی و نیز اطلاعاتی در خصوص نوع استفاده و کاربرد آن در گذشته و حال ارائه شد. در ادامهٔ این مقاله، به یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار معماری اعصار مختلف ایران‌زمین که همانا مرکزگرایی و بالاگرایی است، پرداخته و تأثیرات آن را در شکل‌پذیری این تابوت‌واره بررسی خواهیم کرد. همان‌گونه که قبلاً نیز اشاره شد هدف اصلی این مقاله در حقیقت بررسی تأثیراتی است که تابوت‌وارهٔ «نخل» از فرهنگ غنی و دیرپای ایران‌زمین بخصوص معماری آن، دریافت می‌نماید. این تأثیرپذیری بیش از همه، در شکل ظاهری و ساختار کلی آن، مشهود می‌باشد. صورتِ ظاهری «نخل» معمولاً دارای نوعی گرایش و میل به بالا است که در بیشتر نمونه‌ها این شکل، به یک نقطهٔ بصری یا تجسّمی منتهی می‌گردد که می‌تواند به بی‌نهایت یا لایتناهی نیز تعبیر گردد. و در کل، این نوع نگرش و باور، ریشه در مبانی و معتقدات آیین‌های یکتاپرستی به‌خصوص دین اسلام دارد(تصویر شمارهٔ ۳).

تصویر شمارهٔ ۳: وحدت‌گرایی و بالاگرایی در ساختار تجسّمی تابوت‌وارهٔ «نخل». نخلِ آرایه‌بندی‌شدهٔ روستای «نیر»، شهرستان تفت-یزد.

منبع: http//:www.behrah.com/map.php

مرکزگرایی، بالاگرایی

معماری ایرانی به کمک تعیّن و «جهت‌گیری» در نظام فضایی معماری، بهره‌وری‌کننده و مُدرِک را از حضور در آن فضا آگاه می‌ساخت. این حضور انسان را به سمت مرکز متمایل

7- Henry René D'allemagnz

و بدان متّصل می‌کرد. مرکزی که در عین حال همه‌جا بود و هیچ‌جا نبود. قدرت مرکز باعث گردیده که آرنهایم[8] در بررسی‌هایی که پیرامون هنرهای تجسّمی انجام داده، اعلام دارد: «نبود مرکز باعث نبود تشخیص مکانی می‌گردد»(Arenheim,1982:6). او معتقد است که «مرکز»، الزاماً در وسط شکل قرار ندارد، بلکه مهم‌ترین نقطهٔ هر شکل که کلید شکل و مشخص‌کننده ساختار آن می‌باشد، را به خود اختصاص می‌دهد. در نظر وی مرکز می‌تواند هندسی، مکانیکی دینامیکی یا شهودی باشد. مرکز هندسی توسط پرگار و در وسط شکل قرار دارد. مرکز مکانیکی توسط وزن شکل معیّن می‌گردد و مرکز شهودی، مرکز مفهومی شکل می‌باشد که قدرت آن بر اساس هر تجزیهٔ تجسّمی مشخص می‌گردد(همان، ۷). همچنین، آرنهایم معتقد است که: مرکز شهودی، ما را قادر می‌سازد مرکز درست را از غلط در میان فشارها و تنش‌های تجربهٔ مفهومی تشخیص دهیم(همان، ۲).

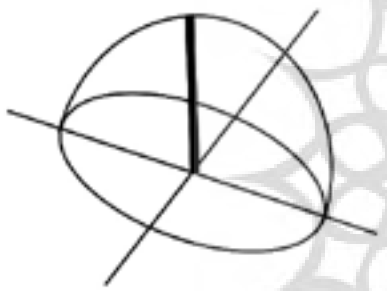
شولتس[9] که هنرِ مکان را هنر سلسله مراتبی و گزینشی می‌داند، معتقد است در جهان مدرن، درک انسان دیگر به وسیله چیزی که در رأس موضوع قدرت قرار دارد هدایت نمی‌شود و همین نبودِ مرکز، عامل نابسامانی و دشواری درک ما از جهان می‌باشد(Norberg-Schuuulz,۱۹۸۷:۲۴)(تصویر شمارهٔ ۴).

به هر حال بشر به دنبال نقطه‌ای در فضا است که در آن «باقی بماند». در این نقطه است که پرمعنی‌ترین و با ارزش‌ترین لحظات حاضر می‌شوند. در این‌جا، نظریهٔ معروف ارشمیدس[10] را به خاطر می‌آوریم که می‌گفت: «مکانی برای ایستادن و اِتکّا به من بدهید، تا عالم را تکان دهم».

ساختار مرکزگرایی در نظام فضایی معماری ایران به «مرکز» وضعیتی مهم‌تر و زیبایی متعالی‌تر از بخش‌های دیگر اعطا کرده و آن را از امور عادی خارج گردانده و ویژگی وجودی خاصی بدان بخشیده است. یعنی مرکز، مکانی می‌شده که از اطرافِ خود، جدا و در حدود و ثغور خاصی محصور می‌گردیده است. این حدود مراتبی را جهت وصل و خلوت مهیّا می‌ساخته است. در این فضاست که بیننده خود را در برابر تصویر کیهانیِ کاملی، می‌یابد(تصویرشمارهٔ۵).

تصویر شمارهٔ ۴: تلاشی جهت یافتن مرکز مکانیکی شکل، توسط آرنهایم. منبع: Arenheim,۱۹۸۲:۶

تصویر شمارهٔ ۵: شمسهٔ مسجد جامع یزد. مرکزگرایی. صورت مثالی مفهوم «وحدت در کثرت».
منبع: http//:stockphoto.ir/stock-vector



تصویر شمارهٔ۶: تلفیق ساختار مرکزیت و محوریت عمودی.
منبع: (تقوایی، هنرهای زیبا، ۴۸)

به عبارتی مرکز سبب می‌گردیده که هر جزئی قدر، ارزش، منزلت و به تعبیر معمارانه، جایگاه و مکان خاص و ویژهٔ خود را بیابد و از آن طریق، زیبایی حقیقی خویش را متجلّی نماید. مکانی که به لحاظ تفاوت‌های ماهوی اجزا، قابل تغییر و جابجایی با مکان دیگری نمی‌باشد و از همسانی و یکنواختی دوران مدرن، در آن خبری نیست.

محوریت عمودی

در قسمت قبل دیدیم که مرکز با «جهش از بُن» با ظهور و آفرینش، توسط رجوع از جهات به اصل اولیه، انسان را به مقصد و خود واقعی می‌رساند. مرکز با تمثّل به محور عمودی، سیر صعودی به مراتب اعلی را محقّق می‌سازد(تصویرشمارهٔ۶).

به همین دلیل «جهت عمودی همیشه به عنوان بُعد فضای تقدّس تلقّی شده است» که ممکن است فرازتر یا فرودتر از زندگی روزمره باشد(شولتس، ۱۳۸۱:۶۱). محوری که سر و ته طریق انسان را به هم پیوسته می‌دارد. نقطهٔ برخورد محورعمودی با محورافقی یا صفحهٔ بشریت، «خود حقیقی» ما را تشکیل می‌دهد. محلّی که آسمان و زمین در آن یکی می‌شوند و مقّر حکومت و جلوس نیروی خداوندی است.

در نظام فضاییِ هنر و معماری ایران که مرکزِ قوس آسمان را رمز بیان غموض درونی احدیت و بیان «وحدت در کثرت» و رسیدن به «کثرت در وحدت» یافته‌اند، برای محور عمودی این مرکز نیز قدر و شأن ویژه‌ای قائل می‌باشند. تا آنجاکه بورکهارت[11] معتقداست که: «مرکزِ عالم خاکی، نقطه‌ای است که «محورِ» آسمان آن‌را قطع می‌کند. عمل طواف به دور کعبه در اکثر اماکن مقدّس قدیم نیز دیده می‌شود، به مثابه بازآفرینی گردش آسمان به دور محور قطبی خود است. طبعاً اینها تفسیرهایی نیست که اسلام به اینگونه شعایر دینی نسبت داده باشد، بلکه بطور قبلی و اولی در یک جهان‌بینی متعالی که همهٔ ادیان گذشته در آن مشترک هستند، ذاتاً وجود دارد»(بورکهارت، ۱۳۷۶:۳۸).

به عبارت دیگر جهات کیفی و متفاوت جهان هستی، مرکز و محور عمودی دارد که بر آن محور قوام می‌یابند. این محور، بند ناف آفرینش است که جهان از آن می‌آغازد و در چهار جهت اصلی گسترش می‌یابد و زیبایی را باز می‌نمایاند.

8-Rudolf Julius Arnheim

9- Christian Norberg Schulz

10- archimedes

11- Titus Burckhardt

جهت عمودی در تمامی فرهنگ‌ها و ادیان، مسیری به سوی هستی حقیقی و عالم ماوراء و زیبایی متعالی را عرضه می‌دارد(الیاده،۱۳۷۶:۹۴). این هستی، همان هست که بر کششِ مادی زمینی غلبه می‌کند. شولتس این جهت را نمایشگر روند واقعی ساختمان‌ها و نشانهٔ شایستگی و قابلیتِ بشر در غلبه بر طبیعت می‌داند.

تکرار این مفاهیم متشابه در نزد اندیشمندان متفاوت در فرهنگ‌های مختلف، بدان دلیل است که این اعتقادات بر هستی و وجود انسان و شاکلهٔ نظام آفرینش استوار می‌باشد که خود تأییدی بر ویژگی کیفیِ کاربرد آن در نظام فضاییِ معماری و زیبایی متجلّی از آن، می‌باشد.

در این‌جا، با توجه به توضیحاتی که در خصوص مرکزگرایی و بالاگرایی ارائه گردید، شکل‌های رو به بالا و تصاعدی موجود در آثارِ فرهنگ و تمدن ایران‌زمین، بخصوص آثار معماری اعصار اسلامی، بررسی خواهد شد. ابتدا، به صورت آنالیز خطی، روند تصویری شکلی با گرایش به بالا (آسمان) با تمثّل به پدیده طبیعی(کوه) و نیز ساخته‌های دستِ بشر (معماری)، از ادوار گذشته تاکنون، بررسی می‌شود. بطوری که در نهایت ملاحظه می‌کنیم این روند، در فرهنگی خاص (شیعه) به شکل‌گیری تابوت‌وارهٔ «نخل» می‌انجامد.

روند تصویری شکلی با گرایش به سوی آسمان

- در سراسر خاور نزدیک باستان، کوه از احترام خاصی برخوردار بود و گرایشی به ستایش و پرستش آن وجود داشت(تصویرشمارهٔ۷).

- تقلید از کوه‌ها و نهایتاً ساخت زیگورات[۱۲]. زیگورات‌های عظیم که به همواری یکنواخت جلگهٔ بین‌النهرین جلوه می‌بخشیدند، جز تقلیدی از کوه‌های مقدس فلات ایران نبودند(اپوپ،۱۳۸۴:۱۶)(تصویرشمارهٔ۸).

- بوجود آمدن گنبد بر روی سه‌کنج و طاقهای بیضی شکل در دورهٔ ساسانیان(تصویرشمارهٔ۹).

- تغییر قوس بیضی موجود در طاقنماها و سردرها و گنبد به قوس جناقی(تصویرشمارهٔ۱۰).

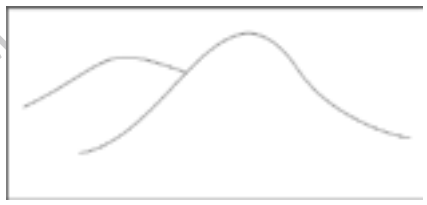
- ایجاد گنبد، مناره، سردَر و مشابهٔ آن، به صورت جناقی در معماری اسلامی(تصویرشمارهٔ۱۱).

گرایش انسان به نیروهای آسمانی از ابتدا تاکنون

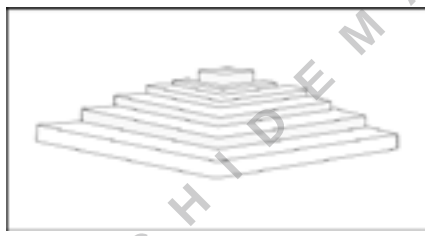
کوه-که با همه بلندی‌اش، استوار است- دسترسی به بالا را نوید می‌دهد و جایگاهی است که در آن پدیده‌های فوق بشری نمایان می‌شود. نیروی پاسدار زندگی از کوه پدیدار می‌شود و در زمستان، که تهدیدی مرگ‌آسا بر زمین سایه می‌افکند، یا در تابستان که نیروی ویرانگر گرما رستنی‌ها را پژمرده می‌کند، این کوه است که وعدهٔ تجدید حیات می‌دهد. نیروی حیاتی طبیعت در میان کوه‌ها نهفته و زندگی همهٔ بشریت مرهون جریان آب‌های آن است. وقتی زمین بر اثر گرما و خشکی، تهی می‌شود و خدایان باروری ناپدید می‌گردند، طبعاً این تصور پدید می‌آید که آنان به کوهستان رانده شده‌اند. باید این نیروهای زندانی را آزاد ساخت تا مگر زمین احیا شود و زندگی دوباره رونق گیرد. خصلت نمادی کوه و نقش قاطعش در پاسداری از محصول و حیات، در سراسر تاریخ معماری ایران ادامه یافته است، گاه به صورت نمادهای خاص و گاه به شکل‌های دقیق‌تر و عموماً با استفاده از آرایش‌هایی که خواستار رویش است.

جنبه مهمی از این مفهوم کوه، طبعاً شامل مَدخل است. شکاف‌ها و گریوه‌های عمیق به دل کوه منتهی می‌شود و از راه این مدخل‌هاست که خدا در لحظهٔ حیاتی، تجدید ظهور می‌کند. بنابراین، در نخستین نمایش‌های کوه، این مدخل با دیواره‌ای نمایش داده شد که

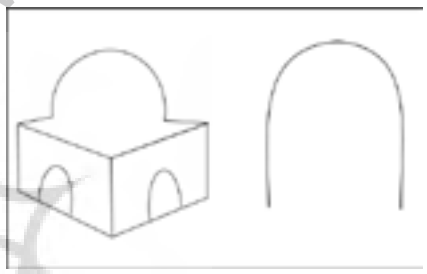
۱۲- ذیققوررت Ziggurat کلمه‌ای اکدی است. در ایران تلفظ این کلمه از مقالات رومن گیرشمن گرفته شده و بیشتر «زیگورات» خوانده شده است، به معنای بلند و برافراشته ساختن. در تمدن‌های باستانی آسیای غربی نیایشگاهی برای خدایان می‌ساختند و والاترین آن زیگورات نامیده می‌شد و معنای آن، بالا رفتن به سوی آسمان است. آنها زیگورات را بر بلندی‌ها می‌ساختند. در زیگورات‌ها از بهترین و استوارترین مصالح ساختمانی آن زمان بهره گرفته شده است(ویکی پدیا، دانشنامهٔ آزاد).



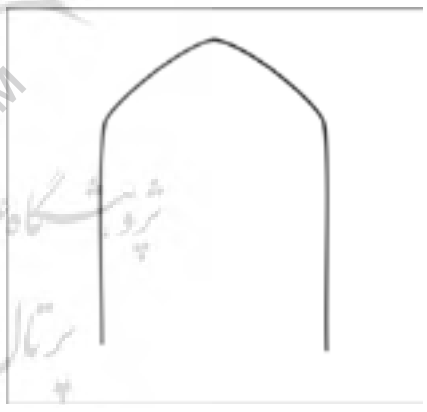
تصویر شمارهٔ ۷: کوه با گرایش به سوی آسمان



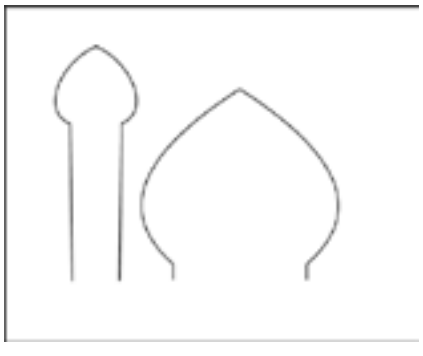
تصویر شمارهٔ ۸: زیگورات با گرایش به سوی آسمان



تصویر شمارهٔ ۹: گنبد و طاق با گرایش به سوی آسمان



تصویر شمارهٔ ۱۰: قوس جناقی با گرایش به سوی آسمان



تصویر شمارهٔ ۱۱: گنبد و منارهٔ جناقی با گرایش به سوی آسمان

دارای دو فرورفتگی است و نمادی است از جای مقدّسی که در آن نیروهای آسمانی با زمین، پیوندمی‌یابد(تصویرشمارۀ ۱۲).

تصویر شمارۀ ۱۲ : کوه رحمت در محدودۀ تخت جمشید. آنجا که نیروهای آسمانی با زمین در تماسند.
منبع:https//:geolocation.ws/v/ Pmount-mercy/en

زیگورات

در نخستین معابد یا زیگورات‌ها، که شکل و مفهومشان نمایشی از کوه است، این مدخل، یعنی این دروازۀ جهان مینوی را با سردرهای بیرونی عظیم نمایش داده‌اند. آنها نشانۀ نخستین مرحلۀ انتقال از جهان امور بیرونی به جهان درونیِ نیروی خدایی است. جایگاه مقدس درونی، که در زیگورات‌ها نشان‌دهندۀ محل پیوند میان آسمان و زمین است، در ایوان مقابل تالارهای تاجگذاری معابد آشوری و هخامنشی باقی است و در آتشکده‌های ساسانی به صورت شاه‌نشین درآمد که تنها موبدان و پرستارِ آتش، حق ورود به آنجا را داشتند و بار دیگر در محراب‌های اسلامی، این طاق‌های فرورفته در دیوار که رو به سوی کعبه مقدّس است و همچنین، در سردَر مساجد به کار رفت(همان، ۱۳ و ۱۲)(تصویرشمارۀ ۱۳).

تصویر شمارۀ ۱۳ : زیگورات چغازنبیل در شوش مربوط به تمدن عیلامی، که از آجر پختۀ لعابدار ساخته شده است.
منبع:http//:www.tabnak.ir/pages/ci

هخامنشیان

تخت‌جمشید در حقیقت، یک پرستشگاه مقدّس ملّی بود که برای منظوری معیّن اختصاص یافته بود، این صفّه، مکان مناسبی برای جشن‌های نوروزی بود که درآنجا همۀ نیروهای آسمانی به کمک تمامی منابع نمادی به اعطای نعمت و برکت، خوانده می‌شدند(همان، ۳۰).

همچنین، از نشانه‌های نیروهای نیایشی در تخت‌جمشید، ردیف هِرم‌های پلکانی در بالای همۀ جان‌پناه‌هاست. این هرم‌ها را، کُنگره یا باره می‌نامیدند، در حالی که فاقد هرگونه ارزش دفاعی بودند. این عناصر، در واقع نماد تکرارشونده «کوه مقدّس» بودند که در قرون متمادی بر سفال‌ها، مفرغ‌ها، گورها، محراب‌ها، درگاه‌ها، نقش می‌شد و حتی بر منسوجات و پارچه‌های مختلف و مجموعاً در هر جا که این شکل مقدّس، دعای مستجابی از قدرت‌های «کوه» را برآورده می‌کرد، به‌کار می‌رفت و چنین شکل مقدّسی می‌توانست، نمودی از نیروهای پنهان و ماورایی «کوه» را ابرازکند(همان، ۳۹)(تصویرشمارۀ ۱۴).

تصویر شمارۀ ۱۴ : آرامگاه کورش در پاسارگاد، دارای شکل تصاعدی با گرایش به بالا است که نمادی از کوه مقدس می باشد.
منبع:http//:baharnews.ir/vdciwuaz.t1aup2bcct.txt

پارتیان

پارتیان با ترکیب عناصر یونانی و ایرانی در جهت رشد ساختار معماری، کار بی‌نظیری کردند و به اظهار مجدد ویژگی‌های نمادی طرح ایرانی، پرداختند. دو کار مهم پارتیان در زمینۀ معماری، یکی دستیابی به گنبد روی گوشواره و دیگری، تکوین ایوان طاق‌دار است که در رشد آینده بناهای ایرانی نقش بسزایی داشتند. پارت‌ها اعتقاد به بهره‌گیری از ساختمایۀ بوم‌آورد داشته و این به‌گونه‌ای بازگشت به معماری زمان مادها و حتی پیش از آن، یعنی ایلامی‌ها بوده‌است(همان، ۴۷)(تصویرشمارۀ ۱۵).

تصویرشمارۀ ۱۵ : تخت سلیمان-آذربایجان غربی. ظهور پوشش‌های طاقی در دهانه‌های بزرگ و گنبدها در مقطع چهارگوش.
منبع:http//:www.sampadia.com/forum/ index.php.topic

ساسانیان

در طی چهار قرن دولت ساسانی، به‌ویژه در شیوهٔ طاق‌زدن و برافراشتن گنبد، تغییرات زیادی پدید آمد. مهم‌ترین و مؤثرترین دستاوردهای ساسانیان در زمینه معماری: توسعهٔ گنبد و قراردادن آن بر روی گوشواره؛ ساختن طاق‌های عظیم بدون استفاده از قالب؛ تقسیم وزن‌های زیاد به مقطع اصلی بنا؛ تمرکزدادن بار، روی نقاط ثابتِ جداگانه و استفادهٔ عالی از طاق‌های عرضی در بناها بود که زمینهٔ مناسبی برای پیشرفت‌های بعدی فراهم ساخت. همه اینها برای توسعهٔ معماری غرب با اهمیت بود و بعدها در معماری اسلامی کاملاً به‌کارگرفته‌شد(تصویرشمارهٔ۱۶).

تصویر شمارهٔ ۱۶ : طاق کسری، نمونهٔ عالی اجرای ایوان طاقدار که در توسعهٔ عناصر معماری اسلامی در ایران، نقش بسزائی داشت.
منبع:http//:www.beytoote.com/iran/bastani/roof-kasra.html

چنین می‌توان گفت که معماری ساسانی، علی‌رغم برخی آثار یقیناً عبرت‌آموز و چنان نمایشی با آرایه‌های مجلّل و قوی، در مجموع هنری کاملاًتحقّق‌یافته‌نبود. این رسالتِ اعصار بعدی(معماری دورهٔ اسلامی) بود تا آنچه را که در دست هنرمندان ساسانی مبهم و نارسا مانده بود تهذیب کند، شکل‌های ساختمانی آنها را مشخص سازد و قدرت عظیم آن ساختارها را به بلوغ کامل برساند(همان،۷۵و۷۴).

اوایل اسلام

بعد از ظهور دین مبین اسلام در ایران، عناصر بنیادیِ فرهنگ ساسانی در چارچوب تازه‌ای کار خود را دنبال کرد. مسلمانان فاتح ایران‌زمین، به معماری ساسانی- با همهٔ خلاقیت، بی‌پروایی و گیرایی‌اش- به خاطر وجود برخی شکل‌های ساختمانی تا حدّی ابتدایی‌اش، برای ثبات به توده‌های پرحجم و سخت، اعتماد کرده بودند. مهمترین دستاورد ایرانِ اسلامی این بود که چنین شکل‌های نیرومند را تهذیب کرد و توانایی آنها را تا حد یک معماری فوق‌العاده زیبا، رشد داد. نتیجه می‌باید سبک‌تر، احساس برانگیزتر، متنوّع‌تر و مؤثّرتر از قبل می‌شد(همان،۷۶). در این دوره، سه نوع مسجدِ اساسی در ایران، وجود داشت.

۱-قُبّه‌ای

گنبد بر بالای اطاقی چهارگوش (آتشکده‌های ساسانی که برای عبادات اسلامی اقتباس شده بود).

۲-ایوانِ باز

طاق ضربی ساده‌ای به سنّت طاق کسری.

۳-صحنِ باز محاط با رواق‌ها (معروف به نقشهٔ عربی)

سرانجام این سه‌نوع در هم ادغام شد و این ساختار بصورت زنجیروار در همهٔ دوره‌ها رایج گشت و در نهایت به تکامل رسید(همان،۷۸).

در ایران، کهن‌ترین مسجد صدر اسلام و نیز قدیمی‌ترین اثر معماری از شیوه خراسانی، مسجد جامع فَهرج یا پَهره می‌باشد. این مسجد، در استان یزد واقع شده و مربوط به نیمهٔ نخستِ قرن اول هجری است. طرح و ساختار اولیهٔ مسجد فهرج، تاکنون بدون دستکاری و تغییر اساسی، باقی مانده است؛ همچنین ذکر این نکته حائز اهمیت است که مسجد جامع فهرج دارای طرح و نقشهٔ عربی که همان: صحنِ باز محاط با رواق‌هاست و از جنبهٔ دیگر، اجزاء و عناصر معماریِ ایرانی-ساسانی، در شکل‌پذیری آن نقش بسزائی دارد(نگارنده،۱۲۱:۱۳۸۹)(تصویرشمارهٔ۱۷).

تصویر شمارهٔ ۱۷ : مسجد جامع فهرج- نمونهٔ نخستِ قرن اول هجری. به‌کارگیری الگوی شبستانی و همچنین، اشکال و عناصرِ معماری ایرانی-ساسانی.
منبع:http//:fa.wikipedia.org/wiki

در مورد تغییر قوس‌های بیضی شکل به قوس‌های جِناقی(تیزه‌دار)، باید از مسجد جامع نایین(قرن۴ه)، به عنوان اولین مکانی که قوس‌ها و طاق‌های بیضی به قوس‌های جناقی تبدیل شد، نام برد(پیرنیا،۱۲۷:۱۳۸۱).

شایان ذکر است که قوس‌ها و طاق‌های جناقی(تیزه‌دار) در تاریخانهٔ دامغان (حدود ۱۶۰ ه) نیز به چشم می‌خورد. البته باید گفت که این قوس‌ها و طاق‌های جناقی بعدها به مسجد الحاق‌شد(پیرنیا،۱۲۶:۱۳۸۷)(تصاویرشمارهٔ۱۸و۱۹).

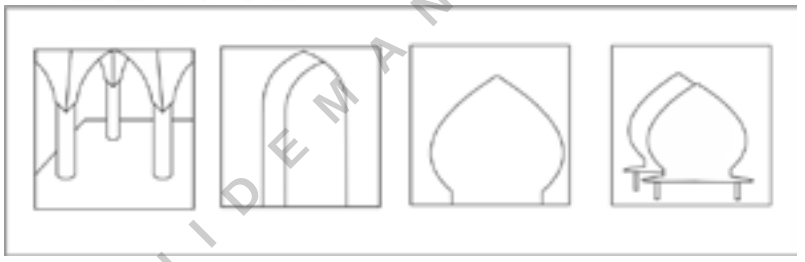
اشتراك يك شكل واحد

در آنالیزهای خطی که از اشکال گنبد، محراب، تالار ستوندار و «نخل» انجام شده، با

توجه به اینکه در این نوع ساخته‌ها بخش مهمی از هدف، ایجاد فضای معنوی و روحی بوده درمی‌یابیم که یك شکل به عنوان شکل اصلی در همهٔ این ساخته‌ها به چشم می‌خورد و آن‌هم شکلی همراه با عروج به بالا و والاگرایی و منتهی‌شدن به یك نقطه (مبدأ) است(گلباف،۱۳۷۶:۶۵)(تصویرشمارهٔ ۲۰).

تصویر شمارهٔ ۱۸ : تاریخانه دامغان-اواسط قرن دوم هجری. تداوم سنّت معماری قبل از اسلام در ایران.
منبع:https//:geolocation.ws/v/P

تصویر شمارهٔ ۱۹ : مسجد جامع نائین-قرن چهارم هجری. تغییر قوس بیضی شکل به قوس جناقی(تیزه‌دار).
منبع:http//:www.khuisf.ac.ir



تصویر شمارهٔ ۲۰ : آنالیز خطی از اشکال: تالار ستون‌دار، محراب، گنبد و «نخل»، از چپ به راست. منبع: (گلباف،۱۳۷۶:۶۵)

دکتر حبیب ا... آیت‌اللهی[۱۳] در کتاب «مبانی نظری هنرهای تجسّمی»، نقطهٔ مورد بحث را «نقطهٔ تجسّمی» می‌داند و اظهار می‌دارد که: نقطه، در معماری و پیکره‌سازی یا پیکرتراشی و دیگر هنرهایی که با سه بعد فیزیک- هندسی سرو کار دارند، از برخورد سه گستره و به شکل گوشهٔ نوک‌تیز گُنجی آشکار می‌شود و «نوک» یا «نوکینه»[۱۴] را می‌سازد. نوک مخروط، هرم، گوشه‌های بیرونیِ مکعب (گُنجه) همه نقطه هستند و با توجه به شکل بیرونیِ آن می‌توان گفت که در این هنرها نقطه، «مبدأ زایش دست‌کم سه گستره در آن‌واحد و در سوهای مختلف» و یا پایان و محل همایی دست‌کم سه گستره در آن‌واحد و از سوهای گونه‌گون است. «نوک» و «نوکینه»، «نقطهٔ بیرونی»، «نقطهٔ برجسته» و «نقطهٔ مثبت» است و از درون گُنج، بخشی درونی دارد و آن «نقطهٔ درونی»، «نقطهٔ گود» و «نقطهٔ منفی است». پس نقطه «درون و بیرون» دارد. این نقطه را «نقطهٔ تجسّمی» گوییم. نقطهٔ تجسّمی صورت مادی و بساوا شدهٔ نقطهٔ موهوم است. نقطهٔ تجسّمی بیشتر از یک بُعد فیزیکی -هندسی دارد»(آیت‌اللهی،۱۳۹۰:۳۲).

این شکل مشترک در تالار ستون‌دار، محراب، گنبد و «نخل» که می‌توان آن‌را، حاصلِ ترکیبی از دایره و مثلث دانست، تأمین کنندهٔ فضای معنوی و روحی مورد نیاز بشر می‌باشد و آنچنان که واضح و مبرهن است، هر انسان موحّد و معنی‌گرا را به عالم بالا و والا متّصل می‌سازد.

طبق نظر یوهانس ایتن[۱۵] در کتاب «هنر رنگ»، این شکل، ترکیبی از «دایره» و «مثلث» است. دایره که شکلی درونگرا و مرکزی می‌باشد و حرکت پایدار و دور و تسلسل و ابدیّت را ارائه می‌دهد و در انسان حالت آرامش به‌وجود می‌آورد و نیز نمادی از حالت‌های معنوی و روحی را دارد که آن‌را با رنگ آبی نزدیك می‌دانند و مثلث که هوش و استعداد و درایت را می‌رساند و آن‌را با رنگ زرد برابر می‌دانند و بالاخره رنگ این «شکل‌ترکیبی» که حد واسط بین آبی (معنویت) و زرد (درایت) است، «سبز» می‌باشد که مشخص کنندهٔ ارضاء، آرامش و امیدواریست(ایتن،۱۳۹۳:۱۴۹)(تصویرشمارهٔ ۲۱).

۱۳ - حبیب‌الله آیت‌اللهی (متولد ۱۳۱۳ در شیراز) نقاش ایرانی، پژوهشگر تاریخ هنر و دانشیار دانشگاه شاهد است.

۱۴ - نقطه و نکته، هر دو از یک ریشه‌اند و یک مفهوم دارند و نوک، نیز می‌تواند از همان ریشهٔ (نُک) مشتق شده باشد و مسلماً چنین است. در سایر زبان‌های هندواروپایی نیز این مفاهیم از یک ریشه‌اند. در اینجا واژه‌های فرنگی همریشهٔ زیر، با فارسی‌های همریشه از اصل«نُک» معادل شده است: pointue: نوکدار؛ pointe: نوک؛ point: نقطه؛ pointure: نوکینه(آیت‌اللهی،۱۳۹۰:۴۶و۴۷).

15- Johannes Itten

تصویر شمارهٔ ۲۱: نتیجهٔ ترکیب شکل دایره و مثلث، شکلی است که عنصر اصلی بناهای اسلامی و همچنین «نخل» را تشکیل می‌دهد.منبع:(ایتن،۱۴۹:۱۳۹۳)

نتیجه‌گیری

«نخل» آن‌چنان که از نام آن برمی‌آید تابوت‌واره‌ای است متعلّق به فرهنگ میان‌رودان، بین‌النهرین یا عراق امروزی که در طول تاریخ، ساختار و شکل ظاهری آن مورد تغییر و دگرگونی واقع شده است. آنچه در این مقاله، بیش از همه مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است تأثیرات فرهنگ و تمدن کهن ایران‌زمین به‌خصوص تأثیر معماری اعصار مختلف این سرزمین در شکل‌پذیری «نخل‌تابوت» می‌باشد. چنانکه مبنای معماری ایران، به‌خصوص «معماری اسلامی» در این مرز و بوم، میل به تصاعد و گرایش به سوی آسمان و در یک کلام: نیل به مبدأ و وحدانیت است که در حقیقت، مهمترین اصل در آیین‌های یکتاپرستی به‌ویژه دین اسلام، می باشد. این مبنای فکری که همانا توجه به عالم بالا و معنویات است در شکل ظاهری «نخل» متجلّی گشته است. همانگونه که می‌بینیم نماد «نخل» گرایش و نیل به عالم معنا را درخود می‌پروراند و همواره این تمایل به بالا و والا را، فریاد می‌کشد.

این میل و گرایش در نهاد بشر اولیه، در آغاز او را متوجه «کوه» می‌گرداند و موجباتی برایش فراهم می‌آورد که آثاری را با توجه به ویژگی‌های پدیدهٔ کوه بوجود آورد. بدین‌ترتیب، آثار معماری ارزشمندی در ایران باستان با اقتدا و الهام از کوه مقدّس پدید می‌آید و ظهور پرستشگاه‌ها و معابد و نیز، زیگورات‌های کهن، خود اشاره‌ای بر این توجّه و تأثیرپذیری می‌باشد.

همگام با پرستشگاه‌ها و معابد، آرامگاه‌ها و مقابر نیز بوجود می‌آید که دارای انواع صخره‌ای و اتاقک پله‌دار، می‌باشد. همچنین بناها و کاخ‌ها نیز بر روی تراس و یا صفّه‌های مرتفع برپا شده که عظمت و شکوه آن را مضاعف نموده است، گنبدها، طاق‌ها، ایوان‌ها که بر ستون‌های بلند و ستبر برپا شده است، همگی از ویژگی‌ها و مظاهر تمدن و فرهنگ باستانی و کهن ماست که حتی پس از نفوذ و گسترش اسلام در این سرزمین، ماهیت زیباشناسانهٔ خویش را حفظ نموده و حتی در اعتلای شعایر و مبانی دین مبین اسلام نقش بسزایی داشته و هم اکنون نیز پس از سالیان دراز، این نقش آفرینی را داراست.

پس از نفوذ و گسترش اسلام در فلات ایران که مقارن با پادشاهی ساسانیان بوده، ساخت مساجد و عبادتگاه‌های تازه‌مسلمان گشته‌ها تقریبا به همان شیوه و ساختار پیش از اسلام انجام می‌شده، مضافاً آنکه برخی از معابد و پرستشگاه‌های پیش از اسلام در این سرزمین که معمولاً شامل آتشکده‌ها و آتشگاه‌های دورهٔ ساسانی بوده با تغییرات جزیی و نیز الحاقات اندک، کاربری مشابهی را یافته و بعنوان مسجد یا عبادتگاه مورد استفاده قرار می‌گرفته‌است.

از قرن پنجم هـ‌ق همزمان با دورهٔ سلجوقی، قوس‌ها و طاق‌های هلالی یا بیزگهواره‌ای که از عناصر مهم معماری ایرانِ پیش از اسلام بوده است، به طاق‌های جِناقی تبدیل می‌گردد و بدین‌صورت، زوایای «نوک‌تیز» به معماری ایرانی-اسلامی الحاق می‌شود و از آن دوره به بعد، در ساختار معماری ایران اسلامی گرایش بیشتری به فراز و عالم بالا مشاهده می‌کنیم. همچنین قابل ذکر است که با ایجاد سبک معماری «آذری»، که در قرن هفتم هـ‌ق مقارن با دوره مغول یا ایلخانی پایه‌گذاری می‌گردد، بالاگرایی و تصاعد در معماری سرزمین ما تشدید گردیده، ظهور و جلوه‌ای خاصی یافته است. این نوع خصوصیت بارز و متعالی، در برخی از عناصر معماری مانند: سردَر، ایوان، طاق، رواق، گنبد و محراب و غیره به‌وضوح قابل دریافت می‌باشد. بناهایی که دارای این نوع ساختار معماری است، معمولاًمنازل، مدارس، کاروانسراها، مساجد، بقاع، مقابر و غیره را شامل می‌شود و در نتیجه باید اذعان داشت که از این دوره به بعد، آثار معماری سرزمینمان، اوج گرایی و بالاگرایی چشمگیری می‌یابد.

تصویر شمارهٔ ۲۲: انطباق فرم بالارونده و تصاعدی تکیه یا حسینیّه، با ساختار تجسّمی تابوت‌وارهٔ «نخل»، نخل بدون‌آرایهٔ تکیهٔ‌امیرچقماق‌یزد.
منبع:(index/com.ghoolabad//:http)

با توجه به این توضیحات درمی‌یابیم که پدیدهٔ بالاگرایی و تصاعد موجود در عناصر و اجزاء معماری ایران، در ساختار و شکل‌پذیری «نخل تابوت» نیز، تأثیرات فراوان گذاشته است. امروزه در بعضی از تکایا و حسینیه‌ها شکل‌های پلکانی و تصاعدی را بصورت‌های مختلف ملاحظه می‌کنیم که در حقیقت اینچنین خصوصیات و ویژگی‌ها، زمینه‌هایی را برای شکل‌پذیری تابوت‌واره «نخل» ایجاد نموده و می‌نماید. این تطّور و دگرگونی در ساختار «نخل»، در سرزمین ما ایران، از دیرباز آغاز گشته و سیر تغییر و بازآفرینی آن تا به امروز ادامه دارد. امروزه نخل‌های متعدّد و متنوّعی از لحاظ شکل و مقیاس در بعضی از مناطق ایران اسلامی، ساخته و پرداخته می‌گردد که مهمترین خصوصیت و ویژگی آنها، شکل و ساختارِ تصاعدی و بالاگرای آنهاست که معمولا با کلیّت معماری ما بخصوص معماری مذهبی، هماهنگی لازم را دارد. حضور «نخل» در گوشه تکیه یا حسینیّه، مؤیّد این مطلب است که سازهٔ وحدت‌گرا و بالارونده آن، با شکل پلکانی و تصاعدیِ تکیه یا حسینیّه که مُلهم از صورت‌های کهن و باستانی این مرز و بوم است، هم‌سو و هم‌جهت می‌گردد و ترکیبی بوجود می‌آورد که رابطهٔ آن‌دو را از جهت میل و گرایش به ماوراء و عالم معنی، **توجیه‌می‌سازد**(تصویرشمارهٔ ۲۲).■

منابع

۱-آیت‌اللهی، حبیب‌الله، (۱۳۹۰)، مبانی نظری هنرهای تجسّمی، چاپ دهم، تهران، (سمت).
۲-ابن بلخی، (۱۳۱۳)، فارسنامه، به کوشش جلال الدین طهرانی، تهران، بی‌نا.
۳-ابن جوزی، (۱۳۵۹)ق، المنتظم فی تاریخ الملوك و الامم، حیدرآباد.
۴-ایتن، یوهانس، (۱۳۸۸)، ترجمهٔ عربعلی شروه، هنر رنگ، تهران، یساولی.
۵-ایتن، یوهانس، (۱۳۶۸)، ترجمهٔ عربعلی شروه، پایه و اصول طراحی، تهران، یساولی.
۶-الهی، محبوبه، (۱۳۷۷)، تجلّی عاشورا در هنر ایران، مشهد، بنیاد پژوهشهای آستان قدس رضوی.
۷-الیاده، میرچا (۱۳۷۶)، رساله در تاریخ ادیان، ترجمهٔ جلال ستاری، سروش، تهران.
۸-بلوکباشی، علی، (۱۳۸۳)، نخل گردانی، چاپ دوم، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی.
۹-بلوکباشی، علی، (۱۳۷۷)، «حدیث شهادت در حاشیهٔ کویر ایران»، در نامهٔ اقبال، به کوشش سید علی آل داود، تهران، هیرمند.
۱۰-بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۶)، نقش کعبه در هنر اسلامی: مبانی هنر معنوی، زیر نظر: علی تاجدینی، دفتر مطالعات دینی هنر، تهران.
۱۱-پوپ، آرتور (۱۳۸۴)، ترجمهٔ غلامحسین صدری افشار، معماری ایران، تهران، اختران.
۱۲-پیر نیا، حسن (۱۳۷۵)، تاریخ ایران باستان، تهران، دنیای کتاب.
۱۳-پیرنیا، محمدکریم (۱۳۶۹)، تدوینِ غلامحسین معماریان، شیوه‌های معماری ایرانی، تهران، موسسهٔ نشر هنر اسلامی.
۱۴-دالمانی، هانری رنه (۱۳۳۵)، ترجمهٔ فره‌وشی، (مترجم همایون)، سفرنامه از خراسان تا بختیاری، تهران، ابن سینا، امیرکبیر
۱۵-دی کی چینگ، فرانسیس (۱۳۸۵)، دکتر علیرضا تغابنی، سیده صدیقه قویدل، (معماری، فرم، فضا، نظم) تهران، کتاب آراد.
۱۶-فرامکین، گرگوار، (۱۳۷۲)، پاستانشناسی در آسیای مرکزیی، ترجمهٔ صادق ملك شهمیرزادی، تهران، وزارت امور خارجه.
۱۷-کاظمینی، محمد (۱۳۸۱)، نخل، چاپ اول، یزد، انتشارات بنیاد فرهنگی—پژوهشی ریحانه الرسول.
۱۸-کاشغری، (۱۳۳۵ ق)، محمود بن الحسین بن محمّد، دیوان لغات الترك، استامبول.
۱۹-گروتر، گورت یورک، (۱۳۸۸)، ترجمهٔ دکتر جهانشاه پاکزاد، مهندس عبدارضا همایون، زیبایی شناسی در معماری، تهران، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
۲۰-لنگ، جان، (۱۳۹۳)، ترجمهٔ علیرضا عینی فرد، آفرینش نظریهٔ معماری: نقش علوم رفتاری در طراحی محیط، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
۲۱-نوربرگ شولتس، کریستیان (۱۳۸۱)، معماری: حضور، زبان و مکان، ترجمه علیرضا سیداحمدیان، مؤسسه معمار نشر، تهران.
۲۲-تقوایی، ویدا (۱۳۸۶)، نظام فضایی پنهان معماری ایرانی و ساختار آن، نشریه هنرهای زیبا، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۳۰
۲۳-گلباف بنادکی، محمد امین، (۱۳۷۶)، فرم و فضا در نخل ماتم یزد، پایان نامهٔ کارشناسی رشته نقاشی، دانشگاه هنر.
۲۴-وفائی شاهی، حمید، (۱۳۸۳)، بررسی ویژگی‌های عناصر بصری و نمادهای «نخل»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشته نقاشی، دانشگاه شاهد.
25-Yarshater .Ehsan" .Taziyeh and Pre-Islamic Rites in Iran "in Taziyeh : Ritual and Drama in Iran . ed . by peter J .Chelkowski) .New York.(1979 .
26-Arnheim ,Rudolf ,(1982) The Power of The Center :A Study of Composition in The Visual Arts ,University of California Press ,Berkeley.
27-Norberg-Schulz ,C ,(1987) Roots of Modern Architecture ,A.D.A .EDITA Tokyo co .Ltd ,GA Publisher, Tokyo.
28-http//:saman-firouzbahr.blogfa.com