بازخوانی اندیشه تشبیهی و تنزیهی در کالبد معماری مساجد مکتب اصفهان

(مطالعه موردی: مسجد امام اصفهان)*

دکتر حسین مرادی نسب **، دکتر محمدرضا بمانیان ***، دکتر ایرج اعتصام***

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۰۱/۱۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۰۳/۰۱

چکیده

باور و اعتقاد چه در شکل‌دهی به زندگی و چه نقشی که در جنبه معنوی زندگی انسان‌ها ایفا می‌کند عاملی اساسی در صورت‌بخشی به معماری به شمار می‌رود. بدین ترتیب معماری مکان کالبدی اندیشه و باور اعتقادی انسان متعلق به آن می‌گردد. در دوره صفویه که امتزاج تفکر شیعی با اندیشه عرفانی به همراه اندیشه فلسفی است مکتب اصفهان را به‌وجود می‌آورد که نقش مهمی در آفرینش هنری این دوره داشته‌است. ازآنجایی‌که مساجد (به‌ویژه جامع) بیشترین تأثیرپذیری را از عقاید و باورهای زمان خود دارند، برای بازخوانی اندیشه تشبیهی و اندیشه تنزیهی در نظر گرفته‌شد. به همین منظور با تبیین این اندیشه‌ها و استخراج معیارهای کیفی و کمی صُور تشبیهی و صُور تنزیهی در معماری چهارچوب اصلی پژوهش مشخص شد سپس اندام‌های کالبدی مسجد امام با این معیارها برای تشخیص نوع تشبیهی و تنزیهی سنجیده شد که ماحصل پژوهش تعادل تشبیهی-تنزیهی در بخش گنبدخانه مسجد امام بود.

واژه‌های کلیدی

تشبیه، تنزیه، معماری، کالبد معماری مسجد، مکتب اصفهان.

**این مقاله مستخرج از رساله دکتری اینجانب حسین مرادی نسب با عنوان «چگونگی انطباق کیمیایی معنا در دوره صفویه با تأکید بر آموزه‌های اشراقی» است که به راهنمایی دکتر محمدرضا بمانیان و مشاوره دکتر ایرج اعتصام انجام پذیرفته است.

** دکتری معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email:Moradinasab_h@yahoo.com.

***استاد معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، (مسئول مکاتبات).
Email:Bemanian@modares.ac.ir

****استاد معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: Irajettesam@yahoo.com

مقدمه

با پذیرش قابلیت نمود باور اعتقادی در اثر معماری و نیز تأثیرپذیری اجزای معماری از مبانی شکل‌دهنده به آن، می‌توان به بازشناخت نقش عناصری به‌دست آمد که دارای اهمیت و جایگاه در مبانی اعتقادی هستند بنابراین «در هر جا که آفرینش هنری عمده‌ای با یک ماهیت سنتی مشاهده می‌شود باید در آنجا یک سنت تعلقی ذوقی زنده وجود داشته‌باشد، حتی اگر برحسب ظاهر هیچ‌چیز در خصوص آن سنت شناخته‌شده نباشد. حتی لااقل تا همین اواخر، جهان غرب هیچ‌چیز درباره حیات تعلقی در دوره صفویه نمی‌دانست، می‌توان یقین داشت که حتی پدید آوردن یک گنبد نظیر گنبد مسجد شیخ لطف‌الله یا مسجدشاه که در زمره بزرگ‌ترین شاهکارهای هنر و معماری سنتی‌اند خود دلیل بر آن است که یک چنین حیات تعلقی در آن زمان موجود بوده است» *(نصر، ۱۳۸۷، ۵۰۱)*. لذا «دوره صفویه که به عصر طلایی هنر مشهور است» *(مخلصی، ۱۳۸۹، ۳۹۶)* نشان از اوج اندیشه‌های فلسفی و حکمی و عرفانی آن دوره دارد. «منابع مکتوب متعلق به دوره‌های خاصی از تاریخ اسلام موجودند که وجود رابطه میان معنویت و عقلانیت اسلامی از یک‌سو و هنر از سوی دیگر را به اثبات می‌رسانند نمونه آن ایران، دوره صفویه است که یکی از خلاق‌ترین ادوار هنر اسلامی و نیز مابعدالطبیعه و فلسفه اسلامی است» *(نصر، ۱۳۸۹، ۱۸)*. لذا «در معماری ایرانی نیز همچون سایر هنرهای ایرانی که جنبه معنوی دارد معنا، مراتب درج حقیقت در غالب یک اثر است و رابطه مستقیم با باورها دارد» *(صحاف، ۱۳۹۵، ۵۱)*. حال با اذعان به این رابطه بیشترین تأثیرپذیری از اندیشه‌ها و باورها را می‌توان در بناهای مذهبی دوره صفویه یافت زیرا «حقیقت امر این است که مسجد به تمام معنی بنایی است اسلامی و از این دیدگاه جلوه‌گاه کلیه رمز و رازهای هنر اسلامی به شمار می‌آید» *(هیلن براند، ۱۳۸۹، ۳۱)*. پس می‌توان گفت «آفرینش فضای ساختاری و کالبدی هم می‌تواند به‌مثابه دربرگیرنده مفهوم‌ها در نظر گرفته‌شود و هم می‌تواند چنان با مفهوم درآمیزد که بخشی و یا خود آن به‌شمار آید» *(فلامکی، ۱۳۸۷، ۵۶۹)*. در این پژوهش به بازخوانی کالبد معماری مساجد دوره صفویه از نگاه تأویلی تشبیهی و تنزیهی پرداخته شده است.

البته در این پژوهش «بحث تشبیه و تنزیه است که یکی از راه‌هایی است که می‌توان به حکمت هنر و زیبایی در اسلام پی برد» *(پازوکی، ۱۳۹۲، ۸۱)*. مهم‌ترین نکته در ساختار دوگانه موضوع تشبیه و تنزیه است که در آن تشبیه و تنزیه در عین به ارمغان آوردن قابلیت‌های منفک و ویژه هرکدام، حاصلی از تقابلات و درهم کنش‌های آن به وجود می‌آید. «در مقابل مشبه، اهل تنزیه قرار دارند» *(اشعری، ۱۳۸۲، ۳۳)*. که البته به‌مانند این دیالیکتیک میان تشبیه و تنزیه در اسلام نمونه آن در مذاهب مختلف نیز دارای سابقه تاریخی است که به آن دوآلیزم گفته می‌شود که در آن جهان هستی یک کل تشکیل‌شده و ترکیب یافته از دو عنصر واضح و در عین حال جدانشدنی است که از آن جمله می‌توان به نمونه عینی دوگرایی چون یین و یانگ در چین اشاره داشت که البته «منشأ بی‌واسطه این دوگانگی در دو جنبه مکملی آن نهفته است» *(لینگز، ۱۳۹۱، ۳۹)*.

روش پژوهش

روش تحقیق در این پژوهش کیفی است که در آن پس از انجام مطالعات به روش کتابخانه‌ای و اسنادی و تبیین مبانی پژوهش، به‌واسطه شاخص‌های کیفی استخراج‌شده از آن، سعی شده است فرضیه اصلی پژوهش را در خصوص، ماهیت تعامل اندیشه تشبیهی و تنزیهی به یک چارچوب مفهومی قابل‌درک تبدیل نمود، سپس این معیارهای کیفی در بستری تاریخی موردبررسی قرارگرفته تا فرایند تحقیق به روش توصیفی تحلیلی ضمن اتکاپذیری قابلیت انتقال‌پذیری را نیز داشته باشد.

پیشینه پژوهش

تشبیه و تنزیه در نظام فکری ابن عربی و دیگر حکما و فلاسفه از اهمیت بسیاری برخوردار است چرا که آنها نه اهل تشبیه محض هستند و نه اهل تنزیه محض، بلکه کوشیده‌اند در بُعد معرفت‌شناسی خداوند، جمع میان تشبیه و تنزیه باشند. این (جمع) اندیشه تشبیهی- تنزیهی بخشی از گرایش‌های نظری متفکران اسلامی و پژوهشگران حوزه معنا چون توشیهیکو ایزوستو[1]، هانری کربن[2]، ساچیکو موراتا[3]، مارتین لینگز[4]، ویلیام چیتیک[5]، حسین نصر، شهرام پازوکی، عبدالحمید نقره‌کار در هنر و معماری اسلامی بوده است. البته می‌توان به پژوهش‌های حکمت‌الله ملاصالحی اشاره کرد که وی با رویکرد باستان‌شناسی معناگرا به تشبیه و تنزیه و جلال و جمال الهی در هنر پرداخته است که ازجمله آن می‌توان به مقالات «صور جلالی در معماری ایران، ۱۳۷۷» و «جلال و جمال در هنرهای تجسمی ۱و۲، ۱۳۸۸» اشاره کرد. ازجمله رساله‌های دکتری مرتبط با موضوع پژوهش نیز رساله محمد علی‌آبادی با عنوان «تشبیه و تنزیه در آینه، ۱۳۸۴» در دانشگاه شهید بهشتی است.

چارچوب نظری پژوهش

جریان‌های فکری مکتب اصفهان و معماری مساجد

مکتب اصفهان که توسط میرداماد در دوره صفویه پایه‌گذاری شد، دوره امتزاج تفکرات فلسفی و عقلانی، عرفانی، اشراقی و شیعی بود. «در عصر صفوی که هیچ جریان دیگری معارض آن نبود با مسائل عملی اجتماعی بی‌شماری روبرو شد و بیشتر قوت اولیه خود را از دست داد. اما فقه به لحاظ مواجه با اوضاع‌واحوال جدید روبه‌پیشرفت نهاد و فرهنگ ایران که عمدتاً رنگ شیعی داشت زمینه را برای شکفتن آراء حکمی اشراقی، فلسفی و عملی مهیا ساخت» *(نصر، ۱۳۶۵، ۴۴۴)*. یعنی می‌بایست «رونق مکتب اصفهان را به‌عنوان یک مکتب فلسفی در بستر حکومت صفوی موردتوجه قرارداد و در بستر اعتمادبه‌نفسی که این حکومت برای گرایش عقلانی شیعه به ارمغان آورده و استمرار بخشید. میرداماد و مکتب اصفهان را باید محصولات گرانمایه اطمینان خاطر وجودیت و خودباوری حکومت صفوی دانست. با فیلسوفان و عارفان و فقیهان و عالمان نسل میرداماد حالات جدیدی از اطمینان عقلانی پدید آمد که توانست با اقتدار تمام در کل پیکره تاریخ عقلانی اسلام دوام آورد. شکل‌گیری مکتب اصفهان را می‌توان مظهر نمادین

شکل۱. عناصر فکری شکل‌دهنده مکتب اصفهان از دیدگاه نصر، دباشی و کربن.

طریقه ترکیبی بر شهامت تلفیق سه ستون تاریخی عقلانی اسلام ستون‌های فلسفی و عرفانی و شرعی (شیعی) با یکدیگر دانست» *(دباشی، ۱۳۸۹، ۱۶۲)*. (شکل۱)

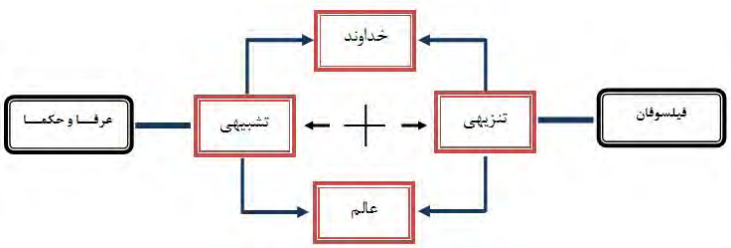
حال با توجه به اینکه اندیشه تنزیهی و اندیشه تشبیهی به ترتیب برآمده از اندیشه فلسفی و اندیشه عرفانی است می‌توان به حضور این اندیشه‌ها در هنر این دوره (صفویه) پرداخت و ازآنجایی‌که «معماری که در هنرهای اسلامی شریف‌ترین مقام را داراست» *(مددپور، ۱۳۹۰، ۱۳۶)* و «تفکر توحیدی چون دیگر تفکرهای دینی و اساطیری در معماری مساجد، تجلی پیدا می‌کند» *(همان، ۱۳۵)* و همچنین «معماران و هنرمندان سعی می‌کرده‌اند، بهترین تجربه‌ها و ابتکارات خود را در بنای مساجد به‌کارگیرند تا عالی‌ترین نمونه‌های معماری را خلق کنند» *(سلطان‌زاده، ۱۳۷۲، ۱۵)*، ازاین‌رو مسجد امام اصفهان به‌عنوان نمونه موردی انتخاب شد و درنهایت اندام‌های این مسجد با صور اندیشه تشبیهی و تنزیهی مورد واکاوی قرار گرفتند.

مفهوم تشبیه و تنزیه در اندیشه متکلمان و عارفان

«در معارف اسلامی در یک تقسیم‌بندی اولیه و کلی درباره نسبت میان خداوند و عالم می‌توان گفت دو قول رایج است، تنزیه و تشبیه» *(پازوکی، ۱۳۹۲، ۸۱)*. متکلمان و فیلسوفان اهل تنزیه هستند. اهل تنزیه که آنان را معطله نیز می‌نامند هیچ صفات بشری را برای خداوند متصور نیستند. «التنزیه : عبارة عن تبعید الرب عن اوصاف البشر» *(جرجانی، ۱۳۷۸، ۶۰)* یعنی تنزیه عبارت است از دور نگه‌داشتن پروردگار از اوصاف انسانی. به‌عبارت‌دیگر «دور نگه‌داشتن خداوند از اوصاف بشری در باور معطله (اهل تنزیه) به نفی رؤیت الهی می‌رسد» *(شهرستانی، ۱۳۸۲، ۵۸)*. این وجه تنزیهی را عارفان نمی‌پذیرند. عارفان اهل تشبیه هستند، تشبیه «در اصطلاح اهل کلام، یکسان و همانند دانستن مخلوق با خالق و نسبت دادن صفات بشری به خداوند است و آنان که این اندیشه را پذیرفته‌اند به مشبهه شهرت یافته‌اند» *(اردستانی رستمی، ۱۳۸۸، ۱۴)*. در مقابل اهل تنزیه، اهل تشبیه می‌گویند «تشبیه شکل جمال الهی است که در همه اشیاء جهان پدیداری بدون هیچ فقری متجلی شده است» *(حلبی، ۱۳۶۵، ۳۵۹)*.

اما «در سرتاسر تاریخ اسلام، کشمکشی اساسی بین این دو تلقی از خداوند وجود داشته است، متکلمان و فقه‌ها بر درک عقلانی دوری و مبانیت خداوند تأکید داشته‌اند و برعکس صوفیه بر درک خیالی قرب و نزدیکی خدا تأکید می‌کرده‌اند. متکلمان تأکید می‌کنند که خداوند غیرقابل قیاس با تمام اشیاء عالم است (تنزیه) و عرفا پاسخ می‌دهند که همه اشیاء شبیه به اویند (تشبیه)» *(چیتیک، ۱۳۸۹، ۷۳)*. ذکر این نکته نیز ضروری است «اگر بر تنزیه بسیار تأکید شود، تعطیل پیش می‌آید یعنی خداوند از عالم کاملاً منزه است و اگر بر تشبیه بسیار تأکید شود، حلول و اتحاد پیش می‌آید که خدا را با آن یکی می‌داند. هر دو افراط‌وتفریط هستند» *(Murata, 1992, 58)*.

برای برون‌رفت از این تناقض تنها با بینش وحدت‌گرای تشبیه–تنزیه ابن‌عربی امکان‌پذیر است که این مهم را محی‌الدین ابن‌عربی به‌طور مکرر در فصوص الحکم آورده است «اگر قائل به تنزیه مطلق شوی خداوند را مقید نموده‌ای و اگر معتقد به تشبیه مطلق شوی او را محدود نموده‌ای ولی اگر جمع تشبیه و تنزیه را بپذیری، راه درست و صحیح را پیموده‌ای» *(ابن عربی، ۱۳۷۳، ۸۵)*. پس درنتیجه بطلان اعتقاد به تشبیه صرف و تنزیه محض، معرفت (خداوند) ثواب در جمع میان تشبیه و تنزیه است این اعتقاد را توشیهیکو ایزوستو این‌گونه اشاره دارد «تنزیه محصول عقل هم است و تشبیه محصول خیال لیکن هنگامی‌که تجربه کشف در ذهن، معرفت تام پدید می‌آورد، عقل و خیال در چنین حالتی به تناقضی کامل رسیده و تنزیه– تشبیه در معرفت تام به خدا با وحدت می‌یابند» *(ایزوستو، ۱۳۷۸؛ نقره‌کار، ۱۳۸۷؛ پازوکی، ۱۳۹۲)*. (شکل۲)



شکل۲. حضور خداوند در عالم با حاصل جمع میان دو بینش متفاوت عارفان و فیلسوفان از دیدگاه ایزوستو، چیتیک، نقره‌کار ، پازوکی و مورتا.

نقش تشبیه و تنزیه در هنر اسلامی

ازآنجایی‌که اصل تنزیه، هرگونه تجسم صورتی الهی را نفی می‌نماید لذا «وجود نداشتن تصویر دینی یا شمایل در اسلام نه‌تنها جنبه منفی ندارد بلکه دارای معنایی مثبت است، هنر اسلامی با حذف هرگونه تصویر بشری، اقلاً در قلمرو و دین به انسان کمک می‌کند تا کاملاً خودش باشد، به‌جای اینکه روح خود را به خارج از خود افکند انسان در مرکز وجودی خویش باشد یعنی آنجایی که او درعین‌حال خلیفه، عبد خداوند است» *(بورکهارت، ۱۳۸۶، ۹۶)*. «به‌عبارت‌دیگر، بر این حقیقت که خداوند کاملاً ورای تمام آن چیزهایی قرار دارد که ذهن و حواس عادی به‌عنوان واقعیت به مفهوم رایج کلمه می‌شناسد و این با کلمه «الله» در قاعده فوق متناظر است. طبق تعبیر اول اگر پروردگار را جوهر غایی یا وجود ناب فرض کنیم و به یاد داشته باشیم که در اصطلاح متافیزیک اسلامی، این امکان هست که وجود را شیء بنامیم، لاجرم جنبه‌ای از نیستی یا خدا وجود دارد، که در طبیعت کل نظام خلقت نهفته است و پیامد مستقیم این حقیقت است که، علی‌الاطلاق، فقط خداوند واقعی است. طبق تعبیر دوم، اگر اشیاء را به مفهوم متداول تلقی شود، آنگاه خلأ یعنی آنچه از اشیاء تهی است، به‌صورت اثر و پژواک حضور خداوند در تهی جلوه‌گر می‌شود زیرا از طریق تهی اشیاء درواقع به آنچه ورای همه‌چیزها است اشاره دارد. بنابراین فضای خالی مظهر تنزه و تعالی پروردگار و حضور او در تمامی اشیاء است» *(نصر، ۱۳۸۹، ۱۹۹)*. درنتیجه می‌توان گفت «پرهیز از شمایل در اسلام که امکان تجسم حضور الهی را در تصویر یا شمایل منتفی می‌سازد عامل مهمی در تشدید اهمیت معنوی فضای خالی در ذهن مسلمانان است. فضای خالی از این طریق و نیز به‌واسطه اصل متافیزیکی توحید به عنصری مقدس در هنر اسلامی بدل شده است» *(همان، ۲۰۰)*.

«در اسلام اوصاف و اسمائی که خداوند دارد جنبه تشبیهی او هستند یعنی راه‌هایی که ما را به خدا می‌رسانند و به‌اصطلاح قرآنی، مفاتیح غیب هستند» *(پازوکی، ۱۳۹۲، ۸۴)*. که در حقیقت اطلاق این اسماء و صفات در مقام تشبیه است که راه برای شناسایی او باز می‌شود این پیوند بر اساس «قانون مابعدالطبیعی، تشبیه میان مرتبه هستی و مرتبه تجلی معکوس شده‌است» *(شوان، ۱۳۹۰، ۳۷)*. «این هنری است که با کاربرد عملی‌شان نیاز مادی‌مان را پاسخ می‌گوید و هم‌زمان تصویری است در تشبیه به آن‌کسی که در مقام بساطت غایی‌اش، نه چنان‌که آراسته به همه مظاهر جلالی باشد» *(کوماروسوامی، ۱۳۸۹، ۱۱۲)*. اما تجلی صفات هم به دو نوع است: تجلی صفات جمال و تجلی صفات جلال» *(زرین کوب، ۱۳۹۲، ۲۲۵)*. و «ازآنجاکه در اسلام هنر ارتباط ذاتی با عرفان اسلامی دارد هنرمندان اهل تشبیه حق در اثر هنری هستند» *(پازوکی، ۱۳۹۲، ۸۶)*. چه جمالی باشد و چه جلالی، «روح مسلط بر دید زیباشناسانه اسلام و هنرهای اسلامی نیز اساساً بدون آگاهی و فهم درست از معنای صفات جلال و جمال و دیگر صفات اسماءالحسنی ممکن نیست» *(ملاصالحی، ۱۳۷۷، ۲۱)*.

شماری از حکمای اسلامی معتقدند که «جمال تمام صفات الهی را که بیانگر فیض و رحمت اویند در برمی‌گیرد به‌عبارت‌دیگر جمال تجلی رحمانی او در عالم هستی است و اما جلال شامل آن دسته از صفات الهی است که حاکی از شدت و قهرند و به‌نوعی ذات متعالی و کبریایی خود را نسبت به خلقت او متجلی می‌سازند» *(بورکهارت، ۱۳۷۰، ۳۵)*. شخصیت «صفت جمالی ویژگی‌هایی چون لطف، رضا، رحمت را برملا می‌کند و شخصیت صفت جلالی ویژگی‌های قهر، غضب، عزّت و عظمت را» *(لاهیجی، ۱۳۸۰، ۹۲)*. اما باید توجه داشت که این دو صفت باهم در تضاد نیستند و اگر تضادی به نظر می‌آید تضاد در ظاهر است نه در باطن. زیرا در بطن هر جلالی، جمالی نهفته است و هر جمالی هم متضمن جلالی است» *(شایگان، ۱۳۹۲، ۱۴۷)*. (شکل ۳)

«جمال در اوج تابندگی و تشعشع ظهور، آنجا که به‌شدت شفاف است و لغزنده، ظهور به لطف و ملاحت می‌یابد به همین خاطر اساساً مقوله زیبایی‌شناسی ظرافت را همان صفت جمال در صور درخشان و تابناک و شفاف و پرتحرک دانسته و مقوله ظرافت را زیبایی درحرکت اطلاق کرده‌اند» *(ملاصالحی، ۱۳۷۷، ۲۴)*. «شفافیت، نورانیت، درخشندگی و تشعشع، سیطره عنصر گرافیک، تحرک، چشم‌نواز بودن از خصلت‌های مهم زیبایی‌شناسی ظرافت، لطافت و ملاحت است» *(همان، ۲۰)*. «چنان‌که در معماری که هنر مکان و فضا است، صور جلالی با تأکید بر حدت و برجسته‌نمایی ناگهانی و سیطره شکوهمند بخشی بر بخش دیگر یا فضایی بر فضای دیگر چون بلندی و استواری قامت اهرام مصر برداشت ظهور می‌یابد» (جدول ۱). *(همان، ۱۶)*. به‌طوری‌که هانری کربن در کتاب آیین جوانمردی (فتوت نامه) این بهره‌گیری‌های تمثیلی را در معماری بدین‌صورت اشاره دارد «لازم به توضیح نیست که نهان روش عملی صنف بنا به نهان روش تمثیلی بدل گردید» *(کربن، ۱۳۸۵، ۱۱)*.

حضور تنزیهی در معماری

از اندیشه اهل تنزیهی نیز با اعتقاد عدم جسمانیت و عدم تجلی صفات الهی فضای تهی و فضای مرکزگرا مستفاد می‌شود که در آن هیچ زبان رمزی و نمادگان و تشبیهی وجود ندارد، این فضای خالی با بینش معنوی فقر قرابت دارد، «در معماری اسلامی فضا حسی منفی دارد، فضا نه با شیء مثبت، بلکه با عدم حضور جسمانیت یا مادیت تعریف

شکل ۳. اندیشه تشبیهی در هنر اسلامی.

جدول۱. مظاهر صور تشبیهی جمالی و جلالی در هنر و معماری.

تجلی صفات	صور تشبیهی جمالی	شفاف	پر تحرک	زیبا و رنگین
	صور تشبیهی جلالی	استوار و شکوهمند	ایستا	برجسته

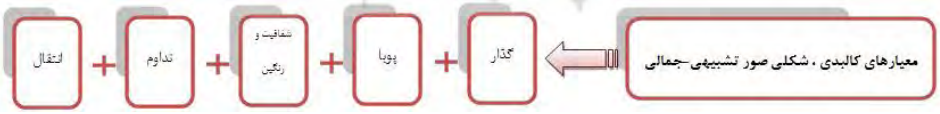
می‌شود. این هم جنبه‌ای دیگر از فضای خالی، یا به بیانی بهتر، فضای منفی است. فضا در معماری و شهرسازی اسلامی دقیقاً به شیوه فوق در نسبت با سطوح داخلی فرم‌های محیط بر آن تعریف می‌شود و نه در نسبت با شیء مثبت. فضا فی‌نفسه منفی است و با نماد معنوی فضای خالی مستقیماً مرتبط است» *(نصر، ۱۳۸۹، ۲۰۴)*. «این نوع تلقی از معماری اختصاصی تفکر اسلامی است که درعین‌حال از معماری یونانی–رومی که کمابیش معماری انسان‌محور است بسیار فاصله دارد، این معماری بدین معنا انسان‌محور است که مشاهده‌گر را از حیث نفسانی به مشارکت باصلابت و عظمت ساختمان ترغیب می‌کند. این فضای خالی که در هنر اسلامی به‌واسطه کیفیت اشیاء غیرشخصی و ناشناخته آن ایجاد می‌شود انسان را قادر می‌سازد تا کاملاً خودش باشد و در مرکز وجودی‌اش قرار گیرد» *(بورکهارت، ۱۳۸۶، ۱۲۱)*. بنابراین نمود تفکر تنزیهی کامل در معماری می‌بایست فضای تهی (خالی) و مرکزگرایی باشد که با مظاهر کالبدی احاطه گشته است. «که این تهی بودن خود جلوه و نمادی از تنزیه است» *(نقی‌زاده، ۱۳۸۵، ۳۸۱)*. (شکل۴)

حضور تشبیهی در معماری

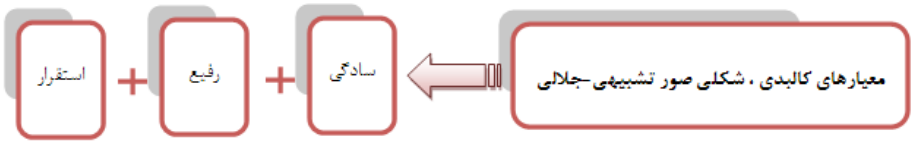
«یکی از اجزای هنر اسلامی، زبان هنر اسلامی است که زبانی رمزی یا زبان اشارات است که خود این مسئله هم به مبحث تشبیه برمی‌گردد» *(پازوکی، ۱۳۹۲، ۸۹)* «که اصول زبان بیان هنری نزد عارفان چنین است» *(همان، ۹۱)*. به‌عبارت‌دیگر «صورت و کالبد اثر جلوه‌ای از معنای باطنی آن تلقی می‌گردد که بر محتوای اثر دلالت می‌کند» *(منان رئیسی و نقره‌کار، ۱۳۹۴، ۱۱)*. «کار هنرمند حقیقی نیز همین است، یعنی هر اثری که دارد یک سمبل است، یک رمز است، یک تمثیل از یک حقیقت وجود متعالی است» *(اعوانی، ۱۳۷۵، ۳۳۳)*. (شکل۵)

همان‌طور که گفته شد اسماء و صفات الهی که در دو قالب صفات جلالی و جمالی قابل تقسیم است که هر یک حضوری کالبدی متفاوت در هنر و معماری دارند. صور تشبیهی جمالی، متناظر با پویایی و حرکت، اتصال و انتقال، شفافیت و رنگین بودن، تداوم و سیالیت در معماری است اما صور جلالی هم با ایستایی و وقار، رفیع و باعظمت، متناظر است. (شکل۶)

شکل۴ . مظاهر کالبدی و شکلی صور تنزیهی در معماری.



شکل۵ . مظاهر کالبدی و شکلی صور تشبیهی–جمالی در معماری.



شکل۶ . مظاهر کالبدی و شکلی صور تشبیهی– جلالی در معماری.

تجزیه و تحلیل مطالعه موردی

مسجد امام اصفهان

در طول تاریخ همواره معماران مسلمان در پی این بوده‌اند که با التزام به احکام نورانی اسلام و دین‌باوری‌شان خانهٔ خدا را به نیکوترین وجه بیارایند و بدین دلیل است در طی چهارده قرن گذشته گنجینه گران بهایی از مساجد به‌جامانده است. لیکن «جامع نقش عمومی با مایه‌های نمادین و تبلیغی داشت که مساجد عادی از آن بی‌بهره بودند» *(هیلن‌براند، ۱۳۸۹، ۴۴)*. همین نکته را ملاصدرای شیرازی در کتاب تفسیر آیه نور بدین‌صورت تأکید دارد «برای حقایق متأصل، عوالم و نشأت، مظاهر و تمثیلاتی است که تمام آنها در مسجد جامع انسانی که عبادتگاه اصل ذکر و تسبیح و پرستشگاه تمامی مردمان است یافت می‌شود» *(صدرای شیرازی، ۱۳۶۲، ۱۰۴)*.

ورودی

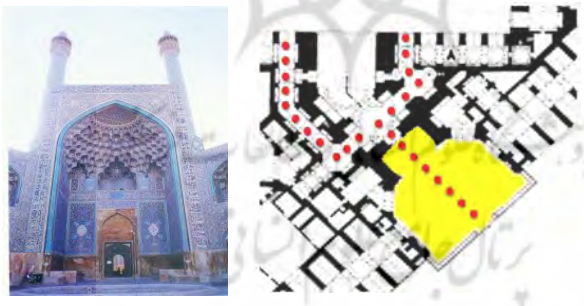
در مساجد با سردر بلند ورودی و گاهاً با مناره‌های خود اولین بخشی از آن است که مخاطب یا نمازگزار با آن مواجه می‌شود در مسجد امام نیز سر در ورودی آن با ارتفاع زیاد و کاشی‌کاری رنگین کاملاً از بدنه میدان نقش‌جهان جدا گشته و حضور خود را باصلابت اعلام می‌دارد (شکل۷)، تا ضمن دعوتگری، شکوه مخاطب نمازگزار را در بدو ورود افزایش می‌دهد. ایوان ورودی به‌مانند دروازه‌ای ایستا و رفیع با پوشش شفاف رنگین خود به‌واسطه شکل متقارن و مرکزگرای خود (که از ماده تهی است) به بهترین وجهی جنبه غالب تشبیهی جلالی و توأم با وجه تنزیهی (ضعیف) را نشان می‌دهد.

«در این دوره (صفویه) شیوه جدیدی در سازمان فضایی مسجد ابداع گردیده است که اولین بار در نظام ورودی مسجد امام اصفهان مشاهده می‌شود. در این شیوه به‌جای ورود مستقیم از میان ایوان، ورود از دو سوی آن صورت می‌پذیرد، با ورود غیرمستقیم، طی مراتب گذار بر آمادگی مخاطب پیش از ورود می‌افزاید»*(طبسی و فاضل نسب، ۱۳۹۱، ۸۸)*. و از طرف دیگر «تکامل مراتب فضایی در نظام ورودی مساجد با شیوه‌هایی چون ایجاد چرخش در مسیر ورود، افزایش طول مسیر و تباین فضایی صورت گرفته است»*(همان، ۸۸)*. آنچه از پلان ورودی مسجد امام برمی‌آید بر ایجاد تباین، گذار، تداوم و سیالیت، انتقال و اتصال تأکید داشته که از آن مظاهر کالبدی جنبه تشبیهی جمالی قابل‌برداشت است، که نتیجتاً وجه غالب تشبیهی (جمالی–جلالی) را نسبت به وجه تنزیهی در نظام ورودی مسجد امام مشاهده می‌شود. (جدول۲)

حیاط

«شاید بتوان این‌گونه ادعا کرد که فرم حیاط مرکزی (چهارضلعی) به‌عنوان سمبل درون‌گرایی در معماری مسلمانان نشانه و نمادی است از الهام از شکل کعبه، ضمن اینکه این فرم شکلی از آرامش‌بخشی که انسان را به سکون و آرامش درونی دعوت کرده و فردی را که در درون این فضا قرار می‌گیرد تنها متوجه آسمان می‌کند» *(نقی‌زاده، ۱۳۸۷، ۳۶۰)*. تقارن دومحوری حیاط مصداق تعادل است و «به‌کارگیری تقارن در فضای معماری اسلامی مکمل مرکزگرایی و تأکید بر محورهاست» *(نوایی و حاجی قاسمی، ۱۳۹۰؛ نقی‌زاده، ۱۳۸۵)*. (شکل۸)

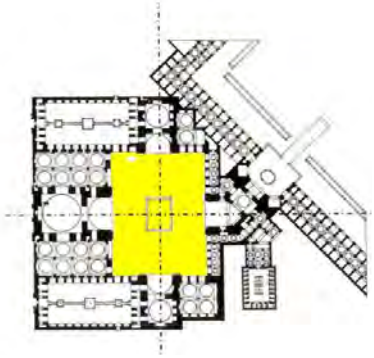
این تعادل و «وجود یک مرکز مشخص در اولین نمود خود، با حضور



شکل۷ . مسیر حرکتی مخاطب در نظام ورودی مسجد امام و نمای ایوان ورودی.

جدول۲. وجه غالب تشبیهی نظام ورودی.

مظاهر کالبدی–شکلی		ایستا و رفیع	شفافیت	انتقال	پویایی و حرکت	سادگی	تداوم و سیالیت	پیچیدگی	تقارن و تعادل	مرکزگرا
ورودی	نما	✓	✓	–	–	✓	–	–	✓	✓
	پلان	–	نیمه‌باز	✓	✓	–	✓	✓	–	–



شکل۸ . مرکزگرایی در حیاط مرکزی با تقارن دومحوری در مسجد امام. *(مأخذ: حاجی قاسمی، ۱۳۷۷، ۲۴)*

جدول۳. وجه غالب تنزیهی در حیاط.

مظاهر کالبدی و شکلی	ایستا	شفافیت	انتقال	پویا	سادگی	تداوم	پیچیدگی	تقارن و تعادل	مرکزگرا
حیاط	✓	✓	–	–	✓	–	–	✓	✓

حیاط در بنا تحقق می‌یابد» *(نوایی و حاج قاسمی، ۱۳۹۰، ۵۶)*. بنابراین فضای تهی، بسته و ایستا، متعادل، متقارن ساده و مرکزگرا خود وجه تنزیهی حیاط را نشان می‌دهد (جدول۳). «به‌این‌ترتیب به نظر می‌رسد حیاط مسجد و نماهای مزین به نقوش گل‌وبوته‌ای آن‌که با کانی‌های الوان پوشیده شده‌اند جهانی بسته و مکانی برای مراقبه‌ای تعالی‌بخش را در خارج از زمان پدید آورده‌اند» *(استیرلن، ۱۳۸۷، ۶۳)*.

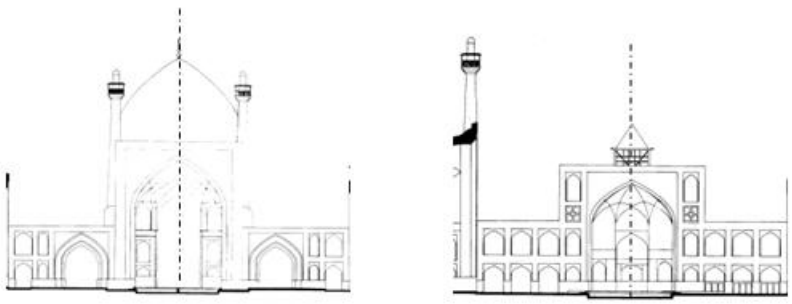
ایوان‌ها و بدنه حیاط

با گذار از ورودی به حیاط یا قلب مسجد، تقارن بدنه‌های زیبا و رنگین با استفاده از عدد فرد، علاوه بر تأکید بر تقارن و تعادل عنصر میانی (ایوان‌های داخلی)، فضای تهی آن در مرکز توجه قرار می‌گیرد. (شکل۹) «در نماها و بدنه‌سازی و ضرباهنگ ستون‌گذاری و پنجره‌سازی‌ها اغلب از تقسیمات به‌صورت اعداد فرد یعنی سه، پنج و هفت تقسیم‌بندی می‌شود تا همیشه قسمت میانی، فضای خالی باشد» *(نقره‌کار و رنجبر کرمانی، ۱۳۸۷، ۶۰۴)*.

از طرفی «استفاده از عدد فرد در تقسیم یا ترکیب حجم‌ها و نماها به صورت‌های گوناگون خود می‌توانند تأکید دیگری بر تقارن باشد» *(نوایی و حاج قاسمی، ۱۳۹۰، ۷۰)*. که این « تقارن به فضا تعادلی می‌بخشد که در چشم انسان خوشایند است انسان در چنین فضایی احساس آرامش می‌کند» *(همان، ۷۶)*. تمامی خصوصیات گفته‌شده و بررسی جدول ۴ بدنه‌های حیاط را در وجه غالب تشبیهی (جلالی–جمالی) نسبت به وجه تنزیهی قرار می‌دهد.

گنبد خانه

فضای گنبد خانه که با گنبد رنگین و مرتفع خود بر روی مقصوره قرارگرفته است رابطه‌ای میان گنبد و فضای زیر آن برقرار است



شکل۹ . استفاده از تقارن و عدد فرد در نماهای غربی و جنوبی حیاط مسجد. *(مأخذ: حاجی قاسمی، ۱۳۷۷، ۲۶)*

جدول۴. وجه غالب تشبیهی ایوان و بدنه.

مظاهر کالبدی- شکلی		ایستا و رفیع	شفافیت	انتقال	پویایی و حرکت	سادگی	تداوم و سیالیت	پیچیدگی	تقارن و تعادل	مرکزگرا
ورودی	نما	✓	✓	–	–	✓	–	–	✓	✓
	پلان	–	نیمه‌باز	✓	✓	–	✓	✓	–	–

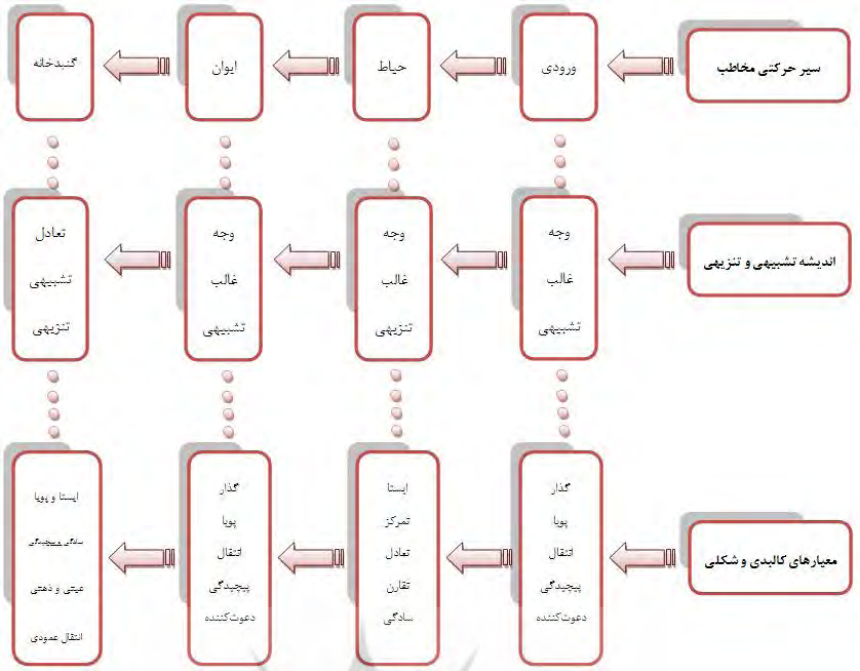
از جنس صورت و معنا یا بیرون و درون که تفکیک آن دو از هم امکان‌پذیر نیست. (شکل۱۰)

«پلان آن مربع است که در بی‌نهایت اشکال منظم و نامنظم، بیشترین تأکید را برای ایجاد تعادل و آرامش انسان دارد زیرا چهار ضلع آن بر چهار وجه انسان منطبق شده و در او ایجاد سکون می‌نماید و برآیند محورها و قطرهای آن نیز به صفر می‌رسد و هیچ‌گونه جاذبه حرکتی ایجاد نمی‌کند و می‌تواند انسان را در کانون فضا آرام نگه دارد» *(نقره‌کار، ۱۳۹۰، ۳۸۴)*. اما در این فضای تهی یا «این فضای خالی که هنر اسلامی به‌واسطه کیفیت ایستا، غیرِ مشخص و ناشناخته آن ایجاد می‌شود، انسان را قادر می‌سازد تا کاملاً خودش باشد و در مرکز وجودش قرار گیرد» *(بورکهارت، ۱۳۸۶، ۱۲۱)*. اما به‌واسطه تربیع دایره حرکت درونی به سمت بالا به معنای عروج شکل می‌گیرد. نتیجتاً فضای منفی و فضای مثبت رنگین، پویا و استقرار و انتقال، سادگی و پیچیدگی، پویایی و ایستایی، شفافیت درونی (خلأ) در کنار شفافیت بیرونی و تباین و یکنواختی همگی در کنار هم قرار می‌گیرند تا بدین طریق کمال مطلوب یعنی تعادل بین تشبیه (جلالی و جمالی) و تنزیه در معماری گنبد خانه مطابق جدول ۵ به‌وجود آید.

شکل۱۰ . پلان و مقطع گنبد خانه مسجد امام اصفهان. *(مأخذ: حاجی قاسمی، ۱۳۷۷، ۲۴و۲۶)*

جدول۵. وجه تشبیهی- تنزیهی گنبد خانه.

مظاهر کالبدی و شکلی	ایستا	شفافیت	انتقال	پویا	سادگی	تداوم	تقارن و تعادل	مرکزگرا
گنبدخانه عمودی	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓



شکل۱۱ . وجه تشبیهی–تنزیهی اندام کالبدی مسجد امام اصفهان.

نتیجه‌گیری

مکتب اصفهان که اوج امتزاج تفکر فلسفی و عرفانی شیعی است به‌واسطه توجه خاص دوره صفویه به هنر و معماری زمینه‌ای برای بروز این اندیشه‌ها در معماری این مکتب به وجود آمد. نمونه‌ای از تجمیع این اندیشه‌ها به‌صورت مصادیقی از صور تشبیهی–تنزیهی در معماری مساجد این دوره متجلی می‌باشد.

– اندیشه تشبیهی چه جلالی و چه جمالی در قالب صور تشبیهی را می‌توان در اندام‌های گذار و حرکتی به‌مانند نظام فضایی ورودی و ایوان‌ها به‌عنوان فضای اتصالی و انتقالی و بیشتر عینی مشاهده نمود تا ضمن جدایی کالبدی مخاطب از بیرون زمینه را برای عبور و حضور فراهم آورد و اندیشه تنزیهی را در قالب فضای تهی (خلأ) می‌توان در حیاط مسجد (فضای منفی بدون فضای مثبت) به‌عنوان فضایی ایستا، مرکزگرا و ذهنی درک نمود.

– تعادل اندیشه تشبیهی با تنزیهی را می‌توان به‌طور جامع و کامل در معماری گنبد خانه جستجو نمود جایی که فضای تهی (منفی) به همراه فضای مثبت محسوس (محیط بر آن) تعریف‌شده است فضایی ایستا و مرکزگرا، درعین‌حال پویا و اتصالی و انتقالی (عمودی) عروج به سمت معبود را می‌توان به‌صورت ذهنی و عینی ادراک و مشاهده نمود. (شکل۱۱)

پی‌نوشت‌ها

1. Toshihiko Izutsu
2. Henry Corbin
3. Sachiko Murata
4. Martin Lings
5. William Chittick

فهرست مراجع

۱. اردستانی رستمی، حمیدرضا. (۱۳۸۸). تشبیه و تنزیه از دیدگاه سنایی و ابن‌عربی. *مجله ادبیات تطبیقی*، ۱۱، ۲۷–۱۳.

۲. اعوانی، غلامرضا. (۱۳۷۵). *حکمت هنر معنوی*. تهران: گروس

۳. استیرلن، هانری. (۱۳۸۷). تفسیر نمادهای شیعی مسجد امام اصفهان در باقر آیت‌الله زاده شیرازی. (ولی‌الله کاوسی). *مجموعه مقالات گردهمایی مکتب اصفهان*. زمستان (ص ۶۸–۶۱). تهران: چاپ شادرنگ.

۴. اشعری، علی‌بن اسماعیل. (۱۳۸۲). *الابانه عن اصول الدیانه*. بیروت: دار و المکتبه الهلال.

۵. ایزوستو، توشیهیکو. (۱۳۷۸). *صوفیزم و تائوئیسم*. (محمدجواد گوهری، مترجم). تهران: روزنه.

۶. ابن عربی، محی‌الدین. (۱۳۷۳). *فصوص‌الحکم، التعلیقات علیه ابوالعلا عفیفی*. بیروت: دارالکتاب عربی.

۷. بورکهارت، تیتوس. (۱۳۸۶). *مبانی هنر اسلامی*. (امیر نصری، مترجم). تهران: حقیقت.

۸. بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۰). نقش هنرهای زیبا در نظام آموزشی اسلام، (محمد آوینی، مترجم). *جاودانگی و هنر*، ۳، ۳۶–۲۷

۹. پازوکی، شهرام. (۱۳۹۲). *حکمت هنر و زیبایی در اسلام*. تهران: شادرنگ.

۱۰. جرجانی، سیدشریف. (۱۳۷۸). *مجمع التعریفات*. قاهره: دارالفضلیه.

۱۱. چیتیک، ویلیام. (۱۳۸۹). *درآمدی بر عرفان و تصوف اسلامی*، (جلیل پروین، مترجم). تهران: انتشارات حکمت. (نشر اثر اصلی۲۰۰۹)

۱۲. حاجی قاسمی، کامبیز. (۱۳۷۷). *مساجد اصفهان*. دفتر دوم. تهران: دانشگاه شهید بهشتی
۱۳. حلبی، علی اصغر. (۱۳۶۵). محمود شبستری، گیلانی و جامی در میرمحمد شریف. *تاریخ فلسفه اسلامی*. (ف۴۳، ص۳۵۷-۳۵۱) تهران: مرکز نشر دانشگاهی
۱۴. دباشی، حمید. (۱۳۸۹). میرداماد و مکتب اصفهان در حسین نصر و الیور لیمن. *تاریخ فلسفه اسلامی*. (ف ۳۴، ص ۱۷۶-۱۱۹). تهران: حکمت .
۱۵. زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۹۲). *ارزش میراث صوفیه*. تهران: امیرکبیر.
۱۶. سلطان‌زاده، حسین. (۱۳۷۲). *فضاهای ورودی در معماری سنتی ایران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۱۷. شوان، فریتیهوف. (۱۳۹۰). *هنر و معنویت*. (انشاالله رحمتی، مترجم). تهران: چاپ شادرنگ
۱۸. شهرستانی، محمدبن عبدالکریم. (۱۳۸۲). *الملل و النحل*. بیروت: دار والمکتبه الهلال.
۱۹. شایگان، داریوش. (۱۳۹۲). *آیین هندو و عرفان اسلامی*. (جمشید ارجمند، مترجم). تهران: شمشاد.
۲۰. صدرای شیرازی، محمد. (۱۳۶۲). *تفسیر آیه نور*. (محمد خواجوی، مترجم). تهران: انتشارات مولی.
۲۱. صحاف، محمدخسرو. (۱۳۹۵). معنا در معماری ایرانی. *هویت شهر*، ۲۵، ۶۰-۵۱.
۲۲. طبسی، محسن؛ و فاضل‌نسب، فهیمه. (۱۳۹۱). بازشناسی نقش و تاثیر جریان‌های فکری عصر صفویه در شکل‌گیری ورود مساجد مکتب اصفهان. *هنرهای زیبا*، ۱۷ (۳)، ۹۰-۸۱.
۲۳. فلامکی، منصور. (۱۳۸۷). شکل‌گیری فراورده‌های معماری-شهری اصفهان در دوره صفویه در باقر آیت‌الله زاده شیرازی. (ولی‌الله کاوسی). *مجموعه مقالات گردهمایی مکتب اصفهان*. زمستان (ص ۵۷۰-۵۵۳). تهران: شادرنگ.
۲۴. کوماروسوامی، آناندا. (۱۳۸۹). *هنر و نمادگرایی سنتی*. (صالح طباطبایی، مترجم). تهران: چاپ شادرنگ.
۲۵. کربن، هانری. (۱۳۸۵). *آیین جوانمردی*. (احسان نراقی، مترجم). تهران: چاپ گلرنگ یکتا.
۲۶. لاهیجی، عبدالکریم. (۱۳۸۰). *شرح گلشن راز*. تهران: نشر محمودی.
۲۷. لینگز، مارتین. (۱۳۹۱). *رمز و مثال اعلی*. (فاطمه صانعی، مترجم). تهران: حکمت.
۲۸. ملاصالحی، حکمت‌الله. (۱۳۷۷). صور جلالی در معماری اسلامی ایران. *فرهنگ و هنر*، (۲۹)، ۳۱-۴.
۲۹. ملاصالحی، حکمت‌الله. (۱۳۸۸). مقوله جمال و جلال در هنرهای تجسمی. *مشرق*، (۲و۳)، ۷۳-۶۶.
۳۰. مخلصی، محمدعلی. (۱۳۸۹). *مناره‌ها در یوسف کیانی. معماری ایران در دوره اسلامی*. (ف۱۱، ص ۳۶۰-۳۲۲). تهران: سمت.
۳۱. مددپور، محمد. (۱۳۹۰). *تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی*. تهران: نشر بین‌الملل.
۳۲. منان رئیسی، محمد؛ و نقره‌کار، عبدالحمید. (۱۳۹۴)، هستی‌شناسی معنا در آثار معماری. *هویت شهر*، ۲۴، ۱۶-۵.
۳۳. نصر، سیدحسین. (۱۳۸۷). *معرفت و معنویت*. (انشاالله رحمتی، مترجم). تهران: نشر سهروردی.
۳۴. نصر، سید حسین. (۱۳۸۹). *هنر و معنویت اسلامی*. (رحیم قاسمیان، مترجم). تهران: حکمت.
۳۵. نصر، سیدحسین. (۱۳۶۵). *مکتب اصفهان در میر محمد شریف. تاریخ فلسفه اسلامی*. (ف۴۷، ص۴۷۵-۴۴۳). تهران: مرکز نشر دانشگاهی. (نشر اثر اصلی ۱۹۸۸)
۳۶. نقی‌زاده، محمد. (۱۳۸۵). *مبانی هنر دینی در فرهنگ اسلامی؛ تجلیات عینی و کالبدی*. اصفهان: راهیان.
۳۷. نقی‌زاده، محمد. (۱۳۸۷). *شهر و معماری اسلامی عینیات و تجلیات*. تهران: مانی.
۳۸. نقره‌کار، عبالحمید. (۱۳۹۰). *مبانی نظری معماری*، تهران: دانشگاه پیام نور.
۳۹. نقره‌کار، عبدالحمید؛ و رنجبر کرمانی، علی‌محمد. (۱۳۸۷). *درآمدی بر هویت در معماری و شهرسازی اسلامی*. تهران: هدف.
۴۰. نوایی، کامبیز؛ و حاج قاسمی، کامبیز. (۱۳۹۰). *خشت و خیال*. تهران: سروش
۴۱.هیلن براند، روبرت. (۱۳۸۹). *معماری اسلامی* (باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی، مترجم). تهران: شادرنگ
42. Murata, S. (1992). *Tao in islam*. New York: State University of New York Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ISNN:17359562

Reading out of Transcendent and Imminent Thoughts in Architecture Body of Isfahan's School Mosque
(Case Study; Isfahan's Imam Mosque)

Hosein Moradinasab, Ph.D. Candidate,Department of Art and Architecture, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Mohamad reza Bemanian*, Professor, Department of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Iraj Etesam, Professor, Department of Art and Architecture, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Abstract

Belief and faith are key factors in architecture, whether in forming the human beings lives or its role in their spiritual dimension. Thus, architecture is the body that belongs to human's thoughts and beliefs; therefore where ever a major artistic creation with traditional nature has been observed, there should exist a live traditional thinking. So in order to recognize the mystical and philosophical ideas that their peak was represented in Safavid era which is known as the golden age of art, we have to enter through the gate of Islamic arts philosophy. Transcendence and imminence as the subject matters are one of the ways to find out and comprehend the philosophy of art and the beauty of Islam, but the important point about these subjects is the dual structure of transcendence and imminence. Due to the dialectic between these two - transcendence and imminence- (Throughout the history of Islam) and while they have separated features, only it can be possible to figure out their complementary feature through their unitary vision. Of course, such duality that the universe is made up of one whole which is composed of two obvious and inseparable elements, has been seen in different religions, like "Yin and Yang" in China. As mentioned in Islamic sciences and in an initial classification about God and the universe, two words are in common; Transcendence and imminence. The transcendent philosophers do not consider any human traits for God and in contrast there are imminent mystics who define imminence as the attribution of human traits to God. Going out from this conflict is only possible through unitary vision of transcendence and imminence. This vision which is attributed to Muhiddin Ibn Arabic, considers the summation of transcendence and imminence in order to God's cognition. Since mosques (central) are the most effected places by beliefs and thoughts of their time, they are chosen as the typical examples for reloading the transcendent and imminent ideas. For this purpose, first quantitative and qualitative criteria of transcendent and imminent shapes in architecture were extracted. On the other hand this means that in architecture, components of imminent shapes correspond to transition, dynamism, transparence, transfer, static, sublime and establishment; and components of transcendent shapes correspond to void, centripetal, symmetric and balanced spaces. Then in order to recognize the transcendent and imminent aspects, all the skeletal shapes of Imam Mosque, like the system of entrance, yard, porch and dome were measured and evaluated with these criteria. The results of this measurement were the dominant imminent aspects for transitional and motional shapes like entrance and porches, and the dominant transcendent aspects for mosque's yard as the static, void and centripetal space. But the balance of transcendent and imminent ideas can be searched comprehensively in the architecture of dome, where the void atmosphere (negative) and the tangible positive atmosphere (surrounded the environment) have been defined and the static and centripetal and in a same time dynamic, connected and transitional atmosphere (vertical) toward the God can be understood, observed and perceived.

Keywords: Imminence- Transcendence- Isfahan's school- Architecture body of mosque.

* Corresponding Author: Email: Bemanian@modares.ac.ir