

Received: 2023/2/28
Accepted: 2023/5/19
Vol.22/No.84/Summer2025

scientific quarterly journal of Islamic mysticism
erfan.eslami.zanjan@gmail.com
<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.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۹

فصلنامه علمی عرفان اسلامی

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۲/۲۹

دوره ۲۲- شماره ۸۴- تابستان ۱۴۰۴- صص: ۱۶۵-۱۸۲

مقاله پژوهشی

جستاری در مفاهیم عرفانی و معنایی در عناصر معماری مساجد ایرانی

سولماز احمدی باروق^۱

المیرا ابراهیمی^۲

چکیده

دید عارفانه به موضوع آفرینش هنری به عنوان یک فعلیت هدفدار از اصلی ترین ویژگی های هنرمند ایرانی است. اگرچه هندسه معماری ایرانی و پیوند آن با مفاهیم عرفانی به ویژه در بناهای اصیل ایرانی در میان ما ایرانیان به روشنی نمایان است، اما این مفاهیم از مباحث چالش برانگیز برای محققان و نظریه پردازان غربی بوده و برای آنها ناشناخته مانده است. در این مقاله به بررسی و جستجوی شیوه ای مناسب برای معرفی معنایی که ادعای شود در نگاره های معماری ایرانی تجلی یافته اند، پرداخته ایم و مرحله به مرحله مخاطب را در مسیر استدلالی خویش پیش می بریم. براساس این شیوه ابتدا چند دیدگاه پیرامون ارتباط معنا و صورت بیان می گردد و سپس بر پایه شواهد تاریخی و دلایل علمی به بررسی عناصری از معماری سنتی ایران که در معماری مساجد به طور خاص مورد استفاده قرار گرفته است به عنوان بستر حکمت ایرانی و عرفانی اسلامی می پردازیم. در نهایت مفاهیم عرفانی و حکمی در عناصر و زمینه های موجود معرفی گردیده و معانی همراه با تحلیل ها با استفاده از خود صور بیان می شود.

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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رتال جامع علوم انسانی

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، در ذهن ما ایرانیان با مفاهیمی عرفانی پیوند خورده است، اما این مفاهیم برای بسیاری از محققان و نظریه پردازان غربی ناشناخته و غیرقابل قبول است. نگاره‌های هندسی اسلامی یکی از 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 تأکید کرده است. در ابتدا شیوه نقد و تحلیل را شرح داده و دلایل اتخاذ این شیوه را ذکر کرده ایم. برپایه این شیوه به بیان چند دیدگاه پیرامون ارتباط معنا و صورت می پردازیم.

رابطه معنا و صورت در هندسه معماری ایران

رابطه صورت و معنا در نگاره‌های اسلامی یکی از موضوعات مورد توجه اندیشمندان و صاحب نظران بوده است. در اینجا ما با اشاره به سه دیدگاه بحث خود را پیش می بریم. بدیهی است که همه صحبت‌ها در این سه دیدگاه خلاصه نمی شود و ما برای محدود کردن گستره بحث و نتیجه گیری در یک بازه معین به طرح این سه دیدگاه بسنده کرده ایم. دیدگاه بعضی محققان که منکر هرگونه معنا در معماری و به خصوص هندسه تزئینی مساجد اسلامی هستند. دیدگاه سنت گرایانی که علاوه بر قائل بودن به حضور معنا فرم را نیز اصالت می بخشند. دیدگاهی که با اشاره به تأثیر مکان، زمان و مخاطب در انتخاب فرم برای درک معنا و مبانی فلسفی ملاصدرا، منکر هر نوع تقدس نگری به اشکال در زمان خود می باشند. در هریک از این دیدگاه‌ها روی دو محور می توان بحث کرد.

آنچه بوده

آنچه باید باشد

انواع دیدگاه‌ها

دیدگاه اول؛ نفی معناگرایی: قائلین به دیدگاه اول عموماً افرادی هستند که سعی دارند برای همه چیز توجیهی زمینی پیدا کنند و همه تصمیمات انسان را بر اساس نیازهای مادی او طبقه بندی کنند. در این مورد به خصوص 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 اکتفا کرد.

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 سخن می‌گویند. خانم گل‌رو نجیب‌اوغلو در بخش دوم کتاب مفصل هندسه و تزئین در معماری اسلامی خود که به بحث «مجادله در عربانه هندسه» می‌پردازد به بعضی از این دیدگاه‌ها اشاره می‌کند. ایشان با اشاره به کتاب «حس وحدت» به مطرح شدن مفاهیم «صوفیانه‌ای» چون کثرت در وحدت و غیره توسط این دیدگاه اشاره می‌کند و «این تعمیم‌ها را مبتنی بر طبقه‌بندی‌هایی مفهومی می‌داند که نویسندگان این کتاب آن‌ها را آزادانه از مجموعه عظیمی از متون صوفیه اخذ کرده‌اند، بی‌آنکه به زمان و مکان یا به سازوکارهای فرهنگی که از ارتباط مفروض میان زیبایی‌شناسی بصری و تصوف حکایت‌کند، توجهی داشته باشند.» (ن.ک: نجیب‌اوغلو، ۱۳۷۹: ۱۰۸). دکتر حسن بلخاری در کتاب مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی که در انتهای آن بخشی را به نقد و تحلیل کتاب خانم اوغلو اختصاص داده، منابع و بنیان‌هایی را برای هندسه مقدس برمی‌شمرد. وی با در نظر گرفتن اینکه اولین بار مسلمانان از طریق منابع یونانی با هندسه آشنا شدند، چگونگی تقدس یافتن آن‌ها را در دنیای اسلام اینگونه توجیه می‌کند که فلاسفه یونانی به جنبه لاهوتی علم ریاضی اعتقاد داشتند و تحلیلی ریاضی هندسی از چگونگی آفرینش جهان ارائه می‌دادند و آن‌ها با زیبایی‌شناسی جهان آفرینش پیوند می‌زدند و نوعی نگرش اشراقی به ریاضیات (احجام افلاطونی) داشتند. از طرف دیگر شیوه 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، ۱۳۸۴: ۱۲۲)

در عمل نیز هنگامی که آشنایی دنیای اسلام با کتاب اصول هندسه اقلیدس و آغاز تألیفات گسترده مسلمانان در هندسه، حساب، موسیقی، محاسبه نجوم و غیره با تأکید آن‌ها بر جنبه‌های علمی و کاربردی در مکتب بغداد همراه شد معانی نظری و قدسی در قالب معماری مقدس و نقوش هندسی تجریدی تمثیل یافت. ایشان در چگونگی همراه شدن هنر و هندسه نقل قولی را از احصاء العلوم فارابی می‌آورند: «فارابی علم الحیل را چنین تعریف می‌کند: «شناختن راه تدبیری که انسان با آن بتواند تمام مفاهیمی را که وجود آن‌ها در ریاضیات با برهان اثبات شده است بر اجسام خارجی منطبق سازد و به ایجاد و وضع آن‌ها در اجسام خارجی فعلیت بخشد، که از طریق هنری و هم علمی شناسایی می‌شوند. هنر نقش تجلی‌بخشیدن به مفاهیم و برهان‌های بعضاً تجربیدی، هندسی و ریاضی را برعهده دارد.»

(همان: ۵۳۴). علاوه بر این‌ها شواهدی هم وجود دارد که علاوه بر مفاهیم عرفانی با نقوش و فرم‌های هندسی در معماری دلالت می‌کند. برای مثال می‌توان به توجه عمیق و گسترده اندیشگران آزاد به عنوان اولین مترجمان کتب سریانی و یونانی به عربی و مسائل حکمی و نظری و حضور صنعتگران ماهر در میان آن‌ها اشاره کرد. فتوت‌نامه‌هایی که از صنعتگران آن روز به جای مانده نسبت مستقیم سیر و سلوک عرفانی با هنر و صنعت آن روزگار را به خوبی نشان می‌دهد. همچنین ادله عرفانی کسانی چون اخوان-الصفا و دیگر عرفا بر دایره و مربع و دیگر نقوش هندسی نیز از شواهد این ارتباط هستند. (همان: ۱۲۴)

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 بیان گردیده است:

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 آفرینش هنری به عنوان یک فعلیت هدفدار (در این بینش هیچ‌گاه محصول

معماری هدف قرار نگرفت).

بر اساس این دیدگاه «ابزار بیانی معمار ایرانی ماده هندسه‌مند و زمان‌بند بود؛ او در کارش از دو نوع هندسه استفاده می‌کرد؛ هندسه ساختاری و هندسه اقلیدسی. هندسه ساختاری اساس شکل‌گیری مخلوق وحدان او و هندسه اقلیدسی اساس شکل‌گیری مخلوقات کثیر او بود. هندسه او بیانی بود از نظم و هنجار حاکم بر هستی.» همچنین بر اساس این مقاله «در این خطه هیچ‌گاه هندسه مقدس شمرده نشد بلکه هندسه و تناسبات تنها ابزار بیان آرزوها و دید او نسبت به هستی بود.» (ن.ک: عرفانیان، ۱۳۸۰: ۵۸). به‌طور کلی بر اساس این دیدگاه حکمت‌ها و رازهای نهفته در صور قدیم تنها به لحاظ اصالت‌های اعتقادی و هدفمندی است که در شرایط زمانی و مکانی خود شکل گرفته و اساساً به همین دلیل است که هم‌نوايي و هم‌آوازي صوري را در عين تنوع و کثرت، در معماری و فرم‌های گذشته‌مان می‌بینیم. به این ترتیب به جرأت می‌توان گفت 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 گشته است. نویسنده این سطور با تأکید بر اینکه «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، نشانه سکون در تفکر است و تعادل بین صورت و معنا هنگامی صورت می‌گیرد که معمار با برهم زدن 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: ۱۶۸). 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 تحلیل می‌باشد. 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 نقل می‌کنیم: «اگرچه صور محدود بوده و نتیجتاً در سیطره زمان واقع می‌شود اما می‌تواند محمل حقیقتی ابدی قرارگیرد. بدین طریق فرم نه فقط در پیدایش خود از وجهی به ساحت معنی تعلق دارد بلکه در دوام و بقای خود نیز لااقل تا حدودی از شرایط و مقتضیات تاریخی رهامی‌شود. برخی از اشکال و صور به واسطه معنای جاودانه 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 تأکید می‌کند که: «در نگرش حصولی اصل، مُدرک^۱ و فرع، مُدرک^۲ است و دقیقاً به همین دلیل است که در منظر فلسفه و کلام با نظرات و آراء متعدد روبه‌رویم. اما در نگرش شهودی محوریت وحدت از متن حاصل می‌شود 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 نخواهد بود.» (ن.ک: بلخاری قهی، ۱۳۸۴: ۵۹۹) به‌نظر می‌آید که زیبایی تصویری ایده‌آل از حضور تفکر 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 واقعی آن در گذشته چیزی مذموم بوده و هست که بخواهیم برای ایجاد یک گذشته آرمانی آن را حذف کنیم و نه واقعاً تمدن ما در تمام دوران حیات پر فراز و نشیب خود همواره بر یک جریان فکری استوار بوده‌است. مسئله دیگر آن است که هنگامی که معماری در جایگاه هنر قرارگیرد، تقدس ذیل هدف آن معنا پیدامی‌کند و نمی‌توان آن را به راحتی منفک از مسیر تفکر برشمرد. به‌نظر نمی‌آید تقدسی که سنت‌گرایان از آن دفاع می‌کنند، 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

^۱ subject

^۲ object

پراشوب ایران و شرایطی که آثار شاخص معماری ما در آن شکل گرفت به خوبی نشان می‌دهد که اوج درخشش معماری ما نیز زمانی بوده که رویکرد قدسی در خدمت تفکر و اندیشه به بازآفرینی 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 شده‌است، تمدن غرب تقریباً به نقطه تکامل خود رسیده و تقریباً تمامی مبانی آن بروز یافته‌اش بسیاری از ایرانیان را نیز شیفته خود گردانده بر تداوم تمدن غرب که همین تکامل و نظم بروز یافته‌اش بسیاری از ایرانیان را نیز شیفته خود گردانده بر اساس نوعی از تفکر و اندیشه بوده که شالوده و درحقیقت، مولد این تمدن گردیده‌اند. «این جهان جدید نبوده که فکر جدید پدیدآورده، این فکر جدید بوده، این تلقی جدید بوده که جهان جدید را به وجود آورده.» (ن.ک: کریمیان و محمودی، ۱۳۹۶: ۱۸۹) تحولی که در غرب افتاد نگرشی ریاضی‌گونه به طبیعت بود. بلخاری در کتاب کیمیای خیال از اعتلای علم ریاضی در ایران و مقدس شدن آن سخن می‌گوید. 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 که در چهارچوب ریاضی و در طرح ریاضی مشاهده و ملاحظه و گنجانده شود. این در علم جدید اتفاق افتاده‌است. با این وجود هزار تحول در عالم به وجود می‌آید زیرا که تحول اساسی در وجود بشر پدیدآمده‌است. بشر جهان و دیگران را با نگاهی دیگری می‌بیند و جهان را چیز دیگری می‌یابد. ممکن است همزمان با حافظ بگوییم:

مرا به کار جهان هرگز التفات نبود رخ تو در نظر من چنین خوشش آراست

سراینده این بیت، جلوه حق تعالی را در جهان می‌بیند و درواقع نسبت عارفانه با دنیا برقرار می‌کند. بدین ترتیب، اگر کسی جلوه حق تعالی را در موجودات ببیند، دیگر در آن تصرف نمی‌کند، آن‌ها را تابع طرح ریاضی نمی‌کند، آن چیزی که تابع طرح ریاضی می‌شود، ماده خام بی‌جان مرده است. طبیعتی که به تصرف انسان دربیاید دیگر آن «رخ تو در نظر من چنین خوشش آراست» نیست. اما باید تکلیفمان را معلوم کنیم. ما با دنیا چه نسبتی داریم؟ رنسانس یک تعریف جدید از طبیعت آورده، پشت سر این تعریف مدرنیته آمده. گاليله 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 یک نوع رفتار با آن داریم، اما اگر جهان را «فتبارک الله احسن الخالقین» ببینیم، رفتارمان متفاوت می‌شود و نسبت دیگری با آن برقرار می‌کنیم. (ن.ک: رخشانی و رخشانی، ۱۳۹۶: ۲۱۴). بنابر تمام آنچه گفته شد در راستای اثبات مدعای خود در باب آرمان‌های هنرمند و تطابق و یا عدم تطابق و شرایط آن با زبان، احساس، طرح و فرم او، می‌توانیم به دو نکته اساسی استناد نیم:

دید عارفانه به موضوع آفرینش هنری به عنوان یک فعلیت هدفدار از اصلی ترین ویژگی های هنرمند ایرانی بوده است.

آنچه دلیل ما بر نگاه عرفانی و مقدس معماران و صنعتگران به بناهای مقدس است، تنها ادله عرفانی کسانی چون اخوان الصفا و دیگر عرفا بر دایره و مربع و دیگر نقوش هندسی نیست؛ بلکه فوت نامه هایی است که از صنعتگران آن روزگار به جای مانده و نسبت مستقیم سیر و سلوک عرفانی با هنر و صنعت آن روزگار را نشان می دهد.

تحلیل ارتباط معنا و صورت

با بررسی ماده، محیط و تاریخ صور هندسی در معماری مساجد ایرانی به تمثال هایی از معماری ایرانی رسیدیم و صوری که قرار است اینجا به آن ها پرداخته شوند عناصری از معماری سنتی ایران هستند که در معماری مساجد به طور خاص مورد استفاده قرار گرفته اند:

گره (هندسه ای دوبعدی که به اصطلاح در مقام تزئین بر دیواره های مسجد نقش گرفته است).

کاربندی یا رسمی بندی (هندسه ای سه بعدی برای بالا بردن سرپناهی از جنس خاک)

قوس و گنبد (هندسه عشق)

مقرنس (هندسه ای دوبعدی که گاه در مقام تزئین و گاه به عنوان عنصری ساختاری تبیین و تفسیر می شود).

هندسه تزئینی دوبعدی: گره

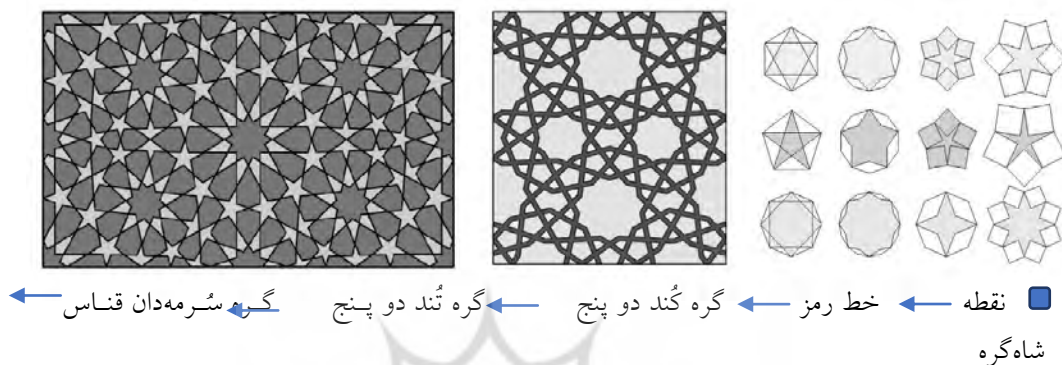
گره سازی به تزئیناتی گفته می شود که به صورت هندسی و با قواعد مشخص رسم می شود و عموماً در مکان های مذهبی اسلامی از آن ها استفاده می شود. براساس ساختار هندسی، گره به رسمی گفته می شود که:

فقط شامل آلت های تعریف شده گره باشد

قابلیت صعود و نزول و همچنین تکرار زمینه از همه جهات را داشته باشد

نسبت های معین هندسی، تداوم خطوط، تکثیر پذیری نامحدود و هم پوشانی از خصوصیات اسلیمی های هندسی می باشند. گره معماری توانایی زایش و به وجود آمدن گره های نو را دارد. خاصیت تکثیر پذیری گره درون خود به صورت تبدیل گره کند به تند در درون و دوباره تبدیل به کند و غیره (گره در گره) می باشد. آلت های هر گره به وسیله گره ریزتری خرد می شوند، به نحوی که گره های درونی همدیگر را کامل کرده و با یکدیگر تشکیل یک زمینه گره کامل می دهند (شاه گره). تبدیل شده به انواع ریزتر یا درشت تر، در درون خود را صعود و نزول می نامند. گره در نزول به سمت گره ریزتر میل می کند. (۱. خط رمز ۲. أم الگره، ۳. شاه گره) تا آنگاه که شاه گره یعنی گره ای که همه آلت های گره

را دارامی باشد، پدیدار می‌گردد و پس از آن دیگر آلتی به آن افزوده نمی‌گردد. بلکه اشکال و تعینات گوناگونی می‌یابد و سپس مراحل ریزتر شده آنقدر ادامه می‌یابد 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 زمینه آن یعنی اُم‌الگره که مادر دیگر گره‌ها است آغاز می‌کنیم. اُم‌الگره را می‌توان تعین اول خطر رمز دانست، که این خط خود متعین از نقطه 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 شروع کرده، به خط رمز می‌رسیم. گره کند دو پنج در درون خود مرحله به مرحله تکثیر می‌شود و به شاه‌گره می‌رسد:



شکل الف: هندسه تزیینی دوبعدی: گره. منبع نگارنده

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

هندسه تزیینی سه‌بعدی: کاربرندی

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

نام‌های هفتی، سوسن، نیم سوسن، گوش‌فیل، پاباریک، ترنجی، شمشه و نیم‌شمسه را پدیدار می‌سازد که متشکل از قطعات خردتری به نام سینه‌باز، پاباریک، شاپرک (پرک)، سنبوسه، عرقچین و سروی و غیره می‌باشند. زمان پیدایش کاربرندی قرن سوم هجری است. نوع ابتدایی آن در گوشه‌سازی‌های طاق مسجد شیراز به چشم می‌خورد. اوج آن در قرن چهارم هجری است. کاربرندی در این دوره در بسیاری از آثار ایران همچون مسجد جامع نایین اردستان، مسجد جامع اصفهان در شکل‌های متفاوت و مطلوب ظهور پیدامی‌کند. سرحد تکامل آن در قرن ششم هجری است که توسط

معماران چیره‌دست به خراسان و سمرقند و بخارا می‌رود. کاربردی در دهانه‌های مختلف کوچک مثل (۳*۲) متر با ختم شش ضلعی در ناحیه تیزه و در ابعاد و دهانه‌های بزرگتر تا فضا‌های (۸*۶) متر تا ۲۴ ضلعی و حتی ابعادی چون (۱۰*۱۰) متر با ختم خورشیدی یا بیشتر از ۲۴ ضلعی یا در شمشه‌های ترکیب در تیزه به وجود می‌آید که دارای باربری و ایستایی کامل بوده است. (زمرشیدی، ۱۳۷۴: ۲۸۹)

فرمول اصول کاربردی: رابطه $2(A+B-2)$ 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 شمشه ممکن بوده اما در زمینه‌های مربع اجرای کاربردی با اصل قرینه‌سازی همراه می‌باشد. (همان: ۲۸۹)

هندسه تزئینی دوبعدی: مقرنس و مقرنس کاری

آنچه به شکل پله پله ساخته شده 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؛ کنگره دار و قرنیز دار.

مقرنس کاری 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 آمده تر است، اطلاق کرد. بین هر ربع گنبد مقعر یک هلال مقعر وجود دارد. 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 بدون آویز، گل‌نو و غیره می‌شوند. (همان: ۲۱۲)

آلات مقرنس:

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

تخت سه‌لنگه (ستاره سه‌پر)، تخت چهارلنگه (ستاره چهارپر)، تخت پنج‌لنگه (ستاره پنج‌پر)، تخت شش‌لنگه (ستاره شش‌پر)
تخت مثلثی، تخت پنج منظم، تخت قطار، تخت کیوه، تخت طبل، تخت لوز، ترنجی، ترنجی معمولی، ترنجی کتی، تیزه تیغ
تنوره، تنوره گنج، تنوره وسط
پرگ، دوپرگ، شاهپرگ
دواتی دوسو



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

تاریخ مقرنس‌سازی در بناهای اسلامی:

مقرنس‌سازی در بناهای اسلامی را می‌توان به پنج دوره تاریخی تقسیم کرد:

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 اجرا شده‌است.

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 استفاده شده‌است.

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 زینت یافته‌است. (همان: ۳۱۰)

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

ه) مقرنس بعد از صفوی: پس از دوره صفوی مقرنس به همان شیوه 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 به تدریج بر جزئیات آن‌ها افزوده شده و

از کارکرد سازه‌ای صرف خارج شده، با رویکرد تلفیق و بعضاً تفکیک‌ناپذیر از ساختار و تزئین خارج شدند. اما روند تا بدانجا پیش‌رفت که مقرنس در بعضی از موارد (به‌خصوص در طاق‌ها) کاملاً تزئینی شده و بدون هیچ‌نقش سازه‌ای و پس از اجرای اسکلت و بدنه ساختمان به آن اضافه شده‌است.

تحلیل، تفسیر و استدلال‌های تحقیق:

تا اینجا شاید تنها توانسته باشیم امکان وجود ارتباط میان معنا و صورت را ذیل نقد عینی و موضوعی اثبات کرده باشیم، 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 به معرفی چند معنی که نویسنده معتقد به حضورشان در هندسه مساجد ایرانی است می‌پردازیم و سپس می‌خواهیم با استفاده از کلام در مقام هنر سعی در دوباره زنده کردن این معانی داشته باشیم، تا کارآمد بودن 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 سخن بگوییم که بخواهیم این معماری در شمار نشانه‌های تذکار قرارگیرد. هرچه جامعه اسلامی استوارتر باشد و کژی‌ها و نقصان‌هایش کمتر باشد، انسان مسلمان بیشتر خواهد توانست نشانه‌های یادآور پیمان معهود را در این عالم خاکی جلوه دهد. درحقیقت، از یک سقف صاف هم می‌توان متذکر وحدت شد و این نیاز به عقل‌های هوشیار دارد؛ اگرچه عقل نیز در مسیر رشدش نیاز به بستری مذکور دارد. به گونه‌ای که نشانه‌های متذکر پیرامونش به قدری باشند که پایه‌های اعتقاد توحیدی او را استواردارند. نباید فراموش کرد که چشم انسان باید همواره با زیبایی تماس داشته باشد 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 نایل شده‌اند، وظیفه خواهند داشت تا با هنر خویش عوام را هم از آن حکمت‌ها بهره‌مند سازند. شاید کلمه بر تصویر ارجحیت داشته باشد و به حقیقت چنین است که کلمه هدایت را بر شالوده فکر استوار می‌کند که تفکر نیز از جنس کلمه است. کلمه از عالمی مافوق عالم مثال سخن می‌گوید شاید هم به همین دلیل است که ما در مقام دفاع از تصویر بر کلمه سوار شده‌ایم. تمام سخن این است؛ هرگاه که انسان متذکر گردید و راه حق را شناخت و با اختیار برگزید. سخن از تسلیم به میان‌آید و اظهار عجز عقل و عطش عشق و اینجا سخن از آفرینش 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، ۱۳۸۴: ۵۱۴)

«بسم الله الرحمن الرحيم» انا انزلناه فی ليله القدر * و ما ادراك ما ليله القدر * ليله القدر خير من الف شهر * تنزل الملائكة و الروح فيها باذن ربهم من كل امر * سلام هی حتی مطلع الفجر *

خداوند یکتا چنین مقدر فرموده است 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 نهاده است تا به کمک آن، راه کمال را طی کند و این چنین 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 دایره 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 نموده است و او را از سایر مخلوقات ممتاز نموده، مراحل آغازین حیات خود را در بطن عالم ماده آغاز می‌کند و از آن تغذیه می‌شود تا زمانی که از آن بی‌نیاز گردد. 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 نهاده شده است. «ظهور عقل در مراتب موجودات به اندازه استعدادی است که از برای آنان در حضرت علمی به واسطه حبذاتی تقدیر شده است و اگر این حب نبود هیچ موجودی از موجودات پا به عرصه ظهور نمی‌گذاشت و هیچ‌کس به کمالی از کمالات نمی‌رسید که آسمان‌ها بر پایه عشق پی‌ریزی شده است.»^۱ «قلب‌هایی که در سیر الی الله موفق می‌شوند دو دسته‌اند، طایفه اول آنان که پس از اتمام سفر الی الله، موت آن‌ها را درک کند و در همین حال 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 الی الله و فی الله قابل آن هستند که به خود رجوع کنند و حالت صهو و هوشیاری برای آن‌ها دست‌دهد. اینها آنانی هستند که به حسب 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 فراموش نکند و هرگاه که در دام ظلمان کثرت‌گرایی زلف یار افتاد از پرتو روی حبیب بی‌نصیب نماند و هرگاه که از خنده 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 تحبون و فیها تموتون و منها تخرجون» سوره اعراف، آیه ۲۵

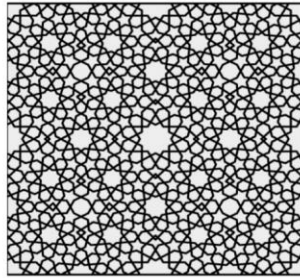
یک هنرمند نیز در ادامه راه پیامبران، وظیفه تذکار را بر دوش دارد و ابزار کارش عناصر طبیعی است. او وظیفه دارد زیبایی توحید را که از طریق کشف و شهود لمس کرده است برای خاکیان بازگوید. کلمات او نشانه‌هایی است که از خاک برمی‌خیزند. سر نماز در ذکر معبود است و مسجد محل تذکار، معماری از آن‌رو که با تصرف در طبیعت معنا می‌گردد می‌تواند موضوع هنر قرارگیرد. هدف هنر متعهد عبارت است از بهره‌ور ساختن محیط انسان و جهان تا آنجا که به دست انسان ساخته و پرداخته شده از نظامی است که مستقیم‌ترین جلوه پرتو الهی است. هنر دنیا را صاف و روشن می‌کند و روح را یاری می‌دهد تا از کثرت آشفتگی بخش چیزها قطع علاقه کند و به وحدت نامتناهی روی آورد. «انما یعمر مساجد الله من یومن بالله و الیوم الآخر»^۱ یعنی ایمان، معمار حقیقت می‌گردد. ایمان بالله از سنخ علم و از کمالات مطلقه است. پس چون از کمالات اصل وجود است و اصل حقیقت نور و ظهور است. بنابراین حقیقت مسجد بر پایه ایمان بنا می‌شود که از جنس نور است و معمار آن قلب‌هایی است که از این پرتو بهره‌مندند. ما از وجود صحبت می‌کنیم و در اینجا به نظاره مفاهیم قطره‌سانی از دریای نور می‌پردازیم. (فهری، ۱۳۹۱: ۴۸۹) در این میان هندسه بستری برای ظهور نور است. هندسه به سان ظرفی برای مشیت الهی تلقی می‌شود. اینجا هندسه با نور، قدر، جلال، جمال و وجود معنا می‌شود. «خدا همه چیز را با مشیت آفرید و مشیت خود را با مشیت آفرید.» از خطوط سخن می‌گوییم. خطوطی که گاه در بدنه دیوارها حک شده و گاه پا بیرون گذارده با حرکت و آمیزش با یکدیگر صورت بنا را می‌آفرینند. خطوطی که در دو بعدی دیوار درهم می‌پیچند و عمقی خیالی را به آن می‌بخشند. قبل از هر چیز مخاطب را به حیرت وامی‌دارند، حیرتی که خود آغاز معرفت الله است. معرفتی که بر ما می‌نمایاند. حیرت برخاسته از خطوط در اینجا به بی‌کرانی وجود اشاره می‌کند و یادآور می‌شود که جهان تنها جلوه‌ای از جلوات بی‌نهایت اوست. حیرت در عزیزی است که بهترین انسان از معبود خود می‌طلبد. «رب زدنی تحیرا..» (زمانپور، ۱۸۰: ۳۴۷)

در گره برای رسیدن به شاه‌گره از نقطه شروع کرده، به خط رمز می‌رسیم. گره‌گند دو پنج در درون خود مرحله به مرحله تکثیر می‌شود به وسیله این کثرت به شاه‌گره می‌رسد شاه‌گره خود قابلیت تکثیر تا بی‌نهایت را دارد و این تکثیر را تا آنجا می‌توان ادامه داد که از فرط کثرت (ریزی آلت‌ها) یکبار دیگر به نقطه آغازین برسد. و این یادآور توصیفی از وجود مطلق اوست. (همان: ۲۸۹).

«هو الاول و الآخر و الظاهر و الباطن»^۲

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

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



اللهم يا نور النور توت بالنور... والنور في نورك يا نور
 اللهم يا عزيز تعزرت بالعمة والعزة في عزة عزتك يا عزيز
 اللهم يا جليل تجللت بالجلال... والجلال في جلال جلالك يا جليل
 اللهم يا قديم تقدمت بالقدم والقدم في قدم قدمك يا قديم
 اللهم يا قدير تقدرت بالقدر... والقدر في قدرتك يا قدير
 اللهم يا جميل تجملت بالجمال والجمال في جمال جمالك يا جميل (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 به‌نمایش می‌گذارد. مثلش مثل نور و حرارت خورشید است که دم‌به‌دم و آن‌به‌آن تجدید می‌شود اما به‌حسب ظاهر می‌پنداریم که از یک صبح تا شام یک نور و حرارت از خورشید جدا شده و جهان ما را گرمی و روشنی بخشیده است و زمینه 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 (أم‌الگره) مرحله به مرحله به این زمینه مبدل شده است که انسجام خود را از طریق استمرار نزول آن‌به‌آن و دم‌به‌دم أم‌الگره در طی مراحل خاص خود دارد. اینجا کثرت خطوط به بی‌کرانگی وجود اشاره می‌کنند و نظم نهفته در آن به یگانه بودن وجود. معرفت به عظمت حق و حیرت زائیده از آن گام انسان را برای صعود سست می‌کند، و تذکری دوباره باید او را به صعود بخواند. اینجا است که گروهی دیگر از خطوط، دست به کار می‌شوند. (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: ۱۴۵)

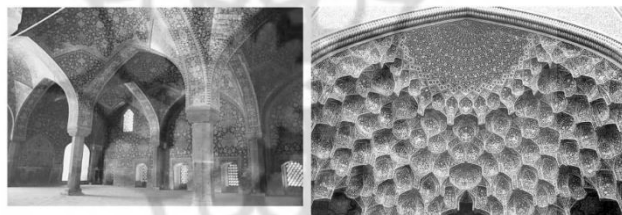
هندسه گنبد تجلی دایره وجود است و تجلی دایره عشق. اینجا تکرار ملال آور نیست. اینجا باید همواره در دایره عشق سرگردان بود. اینجا دور چون با عاشقان افتد تسلسل بایدش. اینجا از تکرار واحدها به وحدت می‌رسیم. چون تک‌تک واحدها به‌سوی فطرت ازلی‌اشان گام برمی‌دارند و هرچه بدان نزدیکتر می‌شوند بیشتر در هم ادغام می‌شوند و البته سخن از تکرار محض نیست. فرم‌ها و اشکال به گروه‌های متعددی از اشکال مختلف تقسیم می‌گردند که هریک تجلی مرتبه و جایگاه قشری از جامعه خشت و آجر است که در تعامل با دیگر اشکال قرار گرفته 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 بیرون نیایند، در مسیری که به سوی رهایی و جاودانگی پیش می‌روند، باقی‌خواهند ماند. حیات معماری کاربردی 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 شرکت جویند و به‌تدریج دست در دست هم به سوی مقصد پیش‌روند. در اینجا فرد اهمیت پیدامی‌کند، ولی نه به‌خودی‌خود آن‌گونه که در اومانیزم غرب؛ بلکه هر فرد تمام فضیلت‌هایش را به

قرارگرفتن در دایره وحدت به دست می‌آورد و تا زمانی که پای از این دایره بیرون نهد، قابل ستایش 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 تجلی یافته است 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 قطع کند، باعث ریزش اطرافیان‌ش نیز خواهد گشت، و هرچه بنا به کمال نزدیکتر باشد پیوستگی میان اجزای آن کامل‌تر خواهد بود و همین پیوستگی است که در قوس و گنبد رمز صعود گشته است و اما مقرنس که در طاق‌ها و گنبدها به کار می‌رود همچون یک سقف کاذب، سازه فردگرایی هریک از اعضا را در مسیری که به سوی دایره وحدت پیش می‌برد، به تدریج محومی کند ولی مقرنس از این هم فراتر می‌رود، تا جایی که چون گنبد سخن از صعود می‌گوید و از مراتب وجودی که از یک نقطه آغاز شده‌اند و با 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 یاری می‌کند که صعود خاک را باور کند و او را با عشوهای به سمت کمال می‌خواند. این عشو هادی قلب است. طی این مسیر تنها با علم به غایت ممکن نیست که علم به غایت به خودی خود جز حیرانی و وحشت چیزی نمی‌فزاید. انسان پس از آن متذکر حق گردید، جذبه‌ای می‌خواهد که او را از جاذبه خاک برهاند و به افلاک رساند، اینجا تنها با مرکب عشق می‌توان طی طریق 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 مأخذ

- (۱) اردلان، نادر و بختیار، لاله. (۱۳۸۰). *حس وحدت*. چاپ دوم. اصفهان: نشر خاک
- (۲) ایازی، سیدمحمدعلی. (۱۳۸۴). *تفسیر قرآن مجید برگرفته از آثار امام خمینی (ره)*، جلد ۵، تهران: دفتر نشر و آثار امام خمینی (ره)
- (۳) بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۴). *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*؛ دفتر اول و دوم. جلد دوم. تهران: سوره مهر (حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی)
- (۴) زمانپور، مجید. (۱۳۸۰). *لطایف عرفانی برگرفته از آثار امام خمینی (ره)*. تهران: پازینه
- (۵) زمرشیدی، حسین. (۱۳۷۴). *مسجد در معماری ایران*. تهران: انتشارات کیهان
- (۶) صفائی حائری، علی. (۱۳۹۹). *استاد و درس: ادبیات، هنر و نقد*. قم: لیلہ 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 توپ‌قایی) ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: روزنه
- (۹) کریمیان، محبوبه و محمودی کامل‌آبادی، مهدی. (۱۳۹۶). *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. (۱۳۹۶). *صورت و معنا در مسجد (بررسی موردی، مسجد امام اصفهان)*. اولین دوره کنفرانس پژوهش‌های معماری و شهرسازی اسلامی و تاریخی ایران. <https://www.sid.ir/paper/895486/fa>
- (۱۱) زویداوایان پور، محمدرضا. (۱۳۹۵). *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



پروہشگاہ علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی