دوفصلنامه‌ی علمی مطالعات نظری هنر
سال دوم | شماره‌ی ۳ | پاییز و زمستان ۱۴۰۱
شاپا الکترونیکی: ۲۸۲۱-۳۴۴۰
شاپا چاپی: ۲۸۲۱-۰۰۳۴
ص: ۱۳۴-۱۱۳
۶

بازنمایی مفاهیم عرفانی فرم معماری عصر صفوی

دکتر اصغر فهیمی‌فر[۱]
زینب بیات[۲]

چکیده

در این مقاله تلاش می‌شود هنر به‌مثابه جلوه‌گاه تمدن بشری و نیز بازتاب روح زمانه‌ی خویش مورد تأمل قرار گیرد و در این میانه معماری و شهرسازی، هنری که در طول تاریخ هم نخبه‌گرا بوده و هم به‌علت ماهیت کارکردی‌اش عمیقاً مردمی است، محل تأکید واقع شده است. عصر صفوی را در هنر ایران‌زمین، به‌ویژه دوران پس از اسلام، می‌توان به کمال رسیده‌ترین دوره دانست. در این دوره گویی همه‌ی هنرها نسبت به دوره‌های پیشین و پسین به اوج خود رسیده‌اند و به سیاق تفکر هگل می‌شود آن را با هنر یونان باستان قیاس کرد؛ هنری که پیام خود را چنان کامل بیان کرده و با عالم احساس چنان منطبق شده که دیگر نمی‌توان امروز به آن کمال دست یافت؛ ازاین‌رو معماری و شهرسازی دوره‌ی صفویه در مقام تجسم روح زمانه و آینه‌ی فرهنگ ایرانی-اسلامی -که جان‌مایه‌ی آن عرفان است- به‌طور خاص مسئله‌ی اصلی این مقاله است. تلاش می‌شود با شناسایی و رمزگشایی عناصر هنری این عرصه در چارچوب نظامی سلسله‌مراتبی، از معناهای حاضر اما مستور آن کشف حجاب کرده، به حقیقت غایی آن‌ها یعنی نمایش حرکت توحیدی جانب حق‌تعالی در سیر عرفان اسلامی دست یافت؛ حقیقتی که به مدد نور و نقوش و رنگ در قالب سردر و ایوان و محراب و گنبد و بهشت کوچک و زمینی چهارباغ، تجلی یافته و اسم دوران انسان عصر صفوی را «الله» می‌گرداند.

کلیدواژگان: معماری و شهرسازی صفوی، عرفان اسلامی، هنر اسلامی، مکتب اصفهان، معنا

---

۱. دانشیار دانشکده‌ی هنر دانشگاه تربیت مدرّس تهران؛ fahimifar@modares.ac.ir
۲. zainabbayat@gmail.com

مقدمه و بیان مسئله

هنر هر سرزمین، رابطه‌ی انکارناپذیری با فرهنگ و روح مردمان آن سرزمین دارد که بسان ظرف شکل‌دهنده‌ی فرهنگ است ولی پیش از آن، خود مدلول زمانه است و تجلی‌گاه عصاره‌ی زندگانی مردمان. از یک‌سو برخاسته از بستر تاریخی، اجتماعی، فرهنگی شکل‌دهنده‌ی آن سرزمین است و از دیگر سوی بازتاب‌دهنده و تصویرگر آن. برخی اندیشمندان، این مطلب را که بیرونی‌ترین مظهر یک دین یا تمدن، یعنی هنر، باید نمودار جهان درون آن تمدن باشد، مسلم فرض کرده‌اند.

در بین همه‌ی هنرها، معماری و نیز شهرسازی بیش از هر هنر دیگر بیان‌گر باورها و عقاید مردم زمان خود است؛ چراکه در عین فاخر بودن و وابستگی به بارگاه سلطنتی و بزرگان کشور -که در بسیاری از موارد، سفارش‌دهنده‌ی اصلی هنر بوده‌اند- به‌علت ماهیت کارکردگرایانه و تأمین سکونتگاهی، با زندگی مردم عادی عجین شده، بسیار مردمی است. معماری و شهرسازی را می‌توان ترجمان زندگی و تبلور کالبدی اندیشه‌های سازنده‌ی جنبه‌های گوناگون حیات اجتماعی-فرهنگی و مدنی یک دوره دانست که معرف نوع شناخت و نیز نحوه‌ی حضور و آگاهی است؛ بنابراین معماری بیش از هر هنر دیگر می‌خواهد و باید که بتواند آینه‌ی فرهنگ و راوی روح زمانه‌ی خود باشد.

در مواجهه با هنر ایران‌زمین، خاصه هنرِ پس از اسلام، هیچ دوره‌ای کامل‌تر از عصر صفوی نیست. گویی که در آن همه‌ی هنرها نسبت به دوره‌های پیشین و پسین به اوج کمال خود رسیده‌اند؛ به سیاق تفکر هگل که درباره‌ی هنر یونان باستان بر این باور است که «هنر در یونان قدیم به اوج خود رسید و پیام خود را چنان کامل بیان کرد و با عالم احساس چنان منطبق شد که دیگر نمی‌توان امروز به آن کمال رسید.» (اینوود، ۱۳۸۵: ۵۴) ازآنجاکه مکتب اصفهان، شکل‌گرفته‌ی حکومت

صفوی و بر مبنا و متکی بر اصول مذهب تشیع، تصوف، عرفان، نجوم مذهبی، علم تأویل و استحالات تمثیلی دین زرتشت بوده است؛ (حبیب،۱۳۸۸) بنابراین می‌توان معماری دوران صفویه را تجسد روح زمانه و آینه‌ی فرهنگ ایرانی-اسلامی دانست. عرفان که پیش از این و به‌ویژه در عرصه‌ی ادبیات، با زندگی مردم درآمیخته بود، در این دوره از زندگی مردم، وارد معماری شد و در آن نمایان شد؛ تا حدی که مکتب اصفهان، به تلاش عرفا در معرفی و ساخت مدینه‌ی فاضله و ایجاد سلسله‌مراتب و توالی فضایی از عالم مادی تا عالم بهشت موعودی بدل شد که برخی از آن‌ها نیز عینیت یافته، از عالم خیال عرفا به عالم واقع پدیدار گشته‌اند.

فهم روح زمانه و دستیابی به حضور حاضر در هنر آن دوران، چیزی فراتر از شناسایی و رمزگشایی عناصر هنری و مستلزم توجه به مفهوم «معنا» و چگونگی بازنمایی آن در هنر به‌ویژه هنر معماری است؛ از همین‌رو «آنچه یک ناظر از فضای شهری، به‌عنوان مجموعه عوامل شکل‌دهنده شهر، در دوره‌ی صفوی اصفهان می‌فهمد، تصویری عینی است از ماورائی که در ذهن ایجاد می‌گردد و فرصت بروز می‌طلبد.» (پاکزاد، ۱۳۸۵)

به‌این‌ترتیب مسئله‌ی اصلی این مقاله پس از نمادشناسی در معماری و شهرسازی اصفهان صفوی و تفسیر آن، دستیابی به مفهوم ورای این جهان رمزگانی است.

جایگاه معنا در هنر اسلامی

مستشرقان از حیث معناشناسی، هنر اسلامی را با دو نگرش متفاوت دیده‌اند: معنوی و صوری. نگرش اول را سنت‌گرایانی چون بورکهارت، کربن و اتینگهاوسن مطرح می‌کنند. آن‌ها هنر اسلامی را سراسر معنا و خانه‌ی کعبه را نخستین منبع الهام هنر اسلامی می‌دانند که جهانی از راز و رمز بوده و معنای قبله و توحید متجلی در آن و تذکر مؤمنان به مکان مقدس گمگشته‌ی مؤمنان عالم، نخستین تحول را در ذوق هنری مسلمانان پدید آورده است. پوشش کعبه چونان موجود زنده و چهار جهتِ چهارگوشه‌ی آن و شکل مکعب -که مظهر ارکان اربعه عالم است- رفع اضداد درون مکان مقدس کعبه با رفع جهت قبله و قرارگیری کعبه در محور افلاک، بنیاد وحیانی و روحانی هنر اسلامی را در فرهنگ مربوط به آن صورت می‌بخشد. (بورکهارت، ۱۳۶۹)

گروه دیگر همچون گدار، آرنولد و کونل، اسلام را در آغاز همانند اندیشه‌ی مردم بادیه‌نشین، برهوتی بی‌فکر و هنر می‌دانند که در ابتدا و در بدو پیدایش، چیزی جز اصول اخلاقی نبود و از همین منظر برای ایجاد الهام و ابداع یک هنر جدید، عقیم بود. (مددپور، ۱۳۷۴) در این دیدگاه، خانه‌ی کعبه جز حصاری از دیوارهای کوتاه و بامی از برگ و نخل نبود و نمی‌توانست مبدائی برای معماری اسلامی باشد. در عوض آنچه مبنای کار معماران قرار گرفت، برداشت مؤسسان اسلام از هنر پیش از اسلام و تعالیم

پیامبر و فتوحات اسلامی بود که عناصر گوناگون را در اختیار معماران مسلمان قرار داد تا آن‌ها را مطابق ذوق خود تغییر دهند. (گدار به نقل از مددپور،۱۳۷۴)

با این وصف و در نگاه اولیه، تفاوتی عظیم در آرای متفکران هنر اسلامی درباره‌ی جایگاه معنا در هنر اولیه اسلامی به چشم می‌خورد؛ اما نگاه عمیق‌تری به مفهوم «ورای هنر» را در نظرات گدار و دیگران مشخص می‌سازد که این دو دیدگاه از یکدیگر فاصله بسیاری ندارند؛ چراکه بنا به نظر گدار، هنر پیش از هر چیز، انعکاس روح هنرمند و جلوه‌ی نمایان قدرت‌های رهبری‌کننده‌ی آن است. بر این اساس معماری نه یک طریقه‌ی ساختمان بلکه عصاره‌ی نمایان روح مردم و سازنده‌ی آن است؛ پس عامل اصلی در معماری و هنر وجود معمار و هنرمند بوده و تکنیک نیز مانند تکلم، صرفاً ابراز و آلتی در خدمت روح است؛ بنابراین اسلام نیز می‌تواند همچون سایر تمدن‌ها، پس از پذیرش آموزه‌ها و باورهایش در روح اجتماعی یک قوم متبلور شده، در هنر آن سرزمین متجلی شود.

نکته‌ی مهم این است که مطابق اندیشه‌های اسلامی، بنای کعبه نه به دست اعراب بادیه‌نشین که براساس طرح و نقشه‌ای الهی و به دست انسان برگزیده، بازسازی و نه ساخته شده است؛ پس نمی‌توان ساخت آن را به بادیه‌نشینان نسبت داد و با این استناد، سطح معنای متجلی در آن را تنزل داد؛ ازاین‌رو صرف‌نظر از بنای کعبه که ساخت آن به دست غیر بشر و مبانی فکری آن، ورای تفکر زمان پیدایش اسلام بوده است، انتظار می‌رود با گذشت زمان و با درک لایه‌های پنهان و عمیق اسلام، هنر اسلامی نیز، بیش‌ازپیش، معنایی رمزگونه بیابد.

با این دیدگاه، وجود هنرمند در خلق هنر اهمیت وافری می‌یابد و هم اوست که براساس آنچه باور دارد و حقیقی می‌انگارد به آفرینش هنری می‌پردازد؛ اما هنرمند و به‌طور خاص، هنرمند معمار را نمی‌توان از بطن جامعه جدا دانست؛ چراکه از یک‌سو هنرمند خود تحت تأثیر باورها و سنت‌های جامعه است و از دیگر سو، مخاطبانی که او در پی پاسخ به آن‌هاست، متأثر از سنت‌های جامعه، اثر هنری را درک می‌کنند.

هنرمند اسلامی در جامعه‌ای زندگی می‌کند که اصول سنت بر آن حاکم است. این اصول همه‌ی قشرهای جامعه، از مردم عام تا متخصصان و عالمان را پوشش می‌دهد. هنرمندان و خاصه معماران نیز از این قاعده مستثنی نیستند. هنرمند معمار، حامل و یکی از کاربران این اصول است. این اصول در وجود اویند و هدایت‌گر او به سرمنزل مقصودش. معمار وظیفه دارد در این جامعه‌ی سنتی، براساس اصول سنت، اثر خود را شکل دهد؛ (معماریان،۱۳۸۷) اصولی که سید حسین نصر آن‌ها را سنتی تعقلی و زنده در آفرینش‌های هنری با ماهیت سنتی حاضر و غایب می‌بیند (نصر به نقل از حمزه نژاد،۱۳۸۵) و ازاین‌روست که هیچ‌چیز را مهم‌تر از حقیقت

جاودانی پیامی که سنت می‌دهد، نمی‌داند. مسئله‌ی سنت، مسئله‌ی اصول پابرجا، خاستگاهی آسمانی و کاربرد این اصول در لحظه‌های گوناگون زمان و مکان است. مسئله‌ی پیوستگی، تعالیمی ویژه، آموزه‌های سنت و قالب‌های مقدسی را که ابزار انتقال این تعالیم به انسان هستند، درون انسان محقق می‌کند. براساس تعریفی که در اینجا از سنت ارائه شد؛ سنت فقط رسم و عادت یا شیوه‌گذرای گذران عمر نیست. سنت که]در اینجا[اساسی‌ترین مؤلفه‌ی آن دین است تا زمانی که تمدنی به وجود آمده و مردمی که سنت، اصل هدایتشان است، در قید وجود باشند، می‌ماند. در هنر معماریِ یک جامعه‌ی سنتی، اصول سنت بر نیروی خلاقه‌ی انسان اثر می‌گذارند و کل جامعه را در تمامیتی گرد می‌آورند. (نصر به نقل از اردلان،۱۳۸۰)

جامعه‌ی ایرانی، پس از اسلام، به‌مرور مختصات جدیدی یافت که آموزه‌ها و تعالیم سنتی موردنظر نصر مبتنی بر تمدن ایران و دین اسلام، در آن‌ها درونی شد و هنرمند ایرانیِ مسلمان از دل این جامعه متولد و در هوای آن تنفس کرده، بارور شد؛ پس هنر او به‌مثابه حاصل و ترجمان زندگی‌اش -که خود متأثر از اصول و سنت بود- قابل بررسی خواهد بود. هر جامعه با توجه به آنچه احمد فردید آن را «حوالت تاریخی» می‌داند و بر پایه‌ی ویژگی‌های زمانی و مکانی، اصول سنتی حاکم و... بروز پیدا می‌کند و مشخصه‌ای دارد که در عین ایجاد تمایز با سایر ادوار، موجب یکپارچگی جامعه و فهم مردم داخل آن جامعه از دلالت‌ها است. این حوالت تاریخی، تقدیری است که خود را بر مردم نمایان ساخته و مردم نیز آن را پذیرفته‌اند. فردید از این حوالت به «اسم دوران» یاد می‌کند و معتقد است این «اسم» همانند یک پرچم، همه‌چیز اعم از فرهنگ، اقتصاد، فلسفه، سیاست و... را تحت لوای خود گرفته و براساس ویژگی‌های خود بر شکل آن‌ها اثر می‌گذارد؛ بنابراین هر اثری براساس اسم دوران خودساخته، درک و مورد استفاده و نقد قرار می‌گیرد؛ چراکه هنرمند و مردم جامعه البته با سطوح آگاهی متفاوت اما آشنا به اسم دوران خویش، با اثر هنری مواجه می‌شوند. (فردید،۱۳۸۷)

در این بین، معماری بیش از سایر آثار هنری متأثر از اسم درون خویش است. نخست ازآن‌رو که نیاز و ضرورت به ساختن، همواره در جامعه احساس می‌شود و هر عضوی می‌تواند سازنده‌ی یک بنای معماری باشد. پس هر سازنده‌ای هرچند هنرمند کامل نیست، ازآنجاکه خود، برآمده از جامعه است، می‌تواند تجلی‌گر فرهنگ آن جامعه باشد. دیگر اینکه به‌علت ویژگی ذاتی معماری (کارکردگرایی) راز و رمز بقا و رقای این هنر همگانی در درک و اقبال توأمان دو جامعه‌ی نخبگان و عوام به اثر نهفته است؛ بنابراین گفتمان یکتایی می‌باید در سطح جامعه رواج داشته باشد تا آنچه ساخته و ابداع می‌شود با ادبیات مربوط به آن گفتمان درک و به‌مثابه نمونه‌ی

عالی اثر هنری، نقد و درنهایت پذیرفته شود.

آنچه هنر صفوی را از سایر ادوار هنر ایران پس از اسلام متمایز می‌کند، تجلی یکپارچه‌ی اسم دوران و حقیقت عصر است که باعث می‌شود نسبت به دوره‌های پیشین و پسین، در نقطه‌ی کمال قرار بگیرد و همان جایگاهی را داشته باشد که هنر کلاسیک یونان در نظر هگل داشت: اوج و غایت هنر. آنچه در اصفهان صفوی رخ می‌دهد، تلفیق هویت ایرانی با مشخصه‌های اسلامی است که بنا به گفته‌ی داریوش شایگان در راه‌یابی اسطوره‌های معادشناختیِ دین زرتشت در متافیزیک شیعی ایران محقق گشته بود و بدین‌روی، هویت ایرانی-اسلامی در این دوره پایه‌گذاری می‌شود که تنها یک ذات و حقیقت است که می‌تواند به هزاران معنی ظاهری از هزاران ظاهر به یک ذات جلوه‌گر باشد. (شایگان،۱۳۸۶)

مکتب اصفهان، پایه و مبنای نظری هنر صفوی بود و عالم مثال یکی از مهم‌ترین آموزه‌های متجلی این مکتب در سایر هنرها. انگاره‌ی فضای شهری در سرزمین آرمانی، تجلی و تجسم تمام تصوراتی است که از آموزه‌های مکتب الهی اصفهان نشئت می‌گیرد و آرزوهای انسانی را برای خلق نمونه‌ای زمینی از سرزمین ملکوتی، متجسم و متصور می‌سازد. برترین تلاش شهرسازی دوره‌ی صفوی، تلاش برای ایجاد بهشتی زمینی بوده است؛ آرمان-شهری که عالم مثال را به ذهن متبادر سازد. این مفهوم علاوه بر تجلی در پس شهرسازی صفوی و به‌صورت کالبدی، در نوشته‌های آن دوره نیز نشان داده شده است؛ به‌عبارت‌دیگر تحقق اندیشه‌ی بهشت زمینیِ مجسم، علاوه بر ادعای طراحان و متفکران آن، در اذهان مردم آن دوره نیز غلبه داشته و به قلم مورخان ثبت شده است؛ برای مثال اسکندربیک ترکمان در تاریخ عالم‌آرای عباسی در توصیف بخش جدید شهر اصفهان و نیز باغ دلگشا ضمن تمجید و توصیف درختان، حوض، نهر، عمارت و... آن را «مکانی نزهت‌بخش» و «نشانی از روضة دارالقرار و مصداق جنات تجری من تحت الانهار» دانسته است. چنین تصوری از شهر چنان در عامه‌ی مردم قوت داشته که به سایر سیاحان خارجی همچون شاردن، تاورنیه و دُولیه دلاند نیز منتقل شده و آنان در توصیف اصفهان، ضمن تأکید بر دو عنصر مهم (درخت و مناره) از واژگان و عباراتی که برای توصیف بهشت به کار می‌رود استفاده کرده‌اند. (اهری، ۱۳۸۵)

دلالت مفهوم «بهشت زمینی» بر فضای شهری اصفهان، در ذهن و زبان عوام و خواص -که هر دو مخاطب اثر هنری هستند- نشان می‌دهد که اسم دوران صفوی براساس آرای فردیدی همان اسم «الله» است و هنرمند در پی ظهور جلوه‌ی حق در اثر، به آفرینش هنری دست می‌یازد. این‌گونه است که همه‌ی آثار هنری به‌منزله‌ی نمونه‌های گوناگون از حقیقتی واحد می‌نمایند که هریک به زبانی و بیانی حقیقت را

متجلی می‌سازند. «اول و آخر یکی است و فقط در تجسم اشکال و شکل ظاهری و درنهایت ماده با هم تفاوت دارند و در اصل وحدت (نصر) و روح مکان (شولتز) یکی و واحد هستند.» (شکری،۱۳۹۱) بدین ترتیب به‌مثابه یک اثر هنری، بیانگر چیز دیگری هستند؛ چیزی که بنا به گفته‌ی هایدگر، پنهان است و اثر هنری نمایانگر آنِ پنهان است. (هایدگر به نقل از بلخاری، ۱۳۸۴) بیان و پیام هر اثر هنری که با مفاهیم عمیق معارف متعالی ممزوج شده و بر بسترهای عرفانی و ذوقی شکل گرفته و استوار شده است، به بواطن پرشمار و متواتر و ابهام و پیچیدگی روی می‌آورد تا مخاطبانش را به غور و تفحص واداشته و برای هریک به میزان بصیرت و آگاهی‌اش، پنجره‌ای برای گشودن فراهم آورد؛ از همین‌رو، صرفاً اتّکا به ابزارهای ابراز مفهوم و انتقال معانی متداول کفایتش نمی‌کند و به رسانه و بیانی متفاوت‌تر از رسانه‌ها و بیان‌های متداول نیاز دارد.

انتقال معنی

انتقال معانی، همیشه به شیوه‌ای واحد و منحصراً از طریق کلام نبوده است؛ بلکه به فراخور موقعیت و موضوع مورد انتقال، از روش‌های دیگری نیز استفاده شده و به هراندازه که مفهوم موردانتقال جنبه‌ی غیرمادی بیشتری پیدا کرده، رسانه نیز خود را از قیود مادی‌گرایی رها کرده است؛ ازاین‌رو کاسیرر، هنر را یکی از برجسته‌ترین روش‌های انتقال معنا می‌بیند و معتقد است درون هنر می‌توان بی‌واسطه‌ترین رابطه‌ی میان انسان و مردم را یافت؛ جایی که پدیدار همچون یک کل متشکل از اجزا تجربه می‌شود و مفهوم خود را با عناصر متشکله‌اش و رابطه‌ی بی‌واسطه میان خود و فرد، معنا را به بیننده یا بهتر است بگوییم ادراک‌کننده انتقال می‌دهد؛ زیرا معماری موجودیتی صرفاً نمایشی محسوب نمی‌شود و ادراک آن با گذر از مکان و زمان و درگیرشدن با فعل‌وانفعال فضایی خود معماری و ارتباط فضایی آن با محیط پیرامون همراه است.

پس بیان نمادین در معماری را می‌توان رسانه‌ای دانست که برای انتقال مفاهیم موضوع نظر خود از «ایجاد زمینه‌ی ادراک» استفاده می‌کند و مفاهیم را نه با کلام یا تصویر که در عمل منتقل می‌سازد. معماری و شهرسازی نوع خاصی از هنر است و به‌منزله‌ی دستگاهی از نشانه‌ها قلمداد می‌شوند که هر بنا در آن بسان واژه‌ای است و معنایی را در گزاره تعیین می‌کند و «روابط بین واژگان یا همان نظام درونی به کلیت متن (فضای شهری) انسجام می‌بخشد و معنای آن را تعیین می‌کند.» (حبیب، ۱۳۸۸) درواقع به نظر می‌رسد درباره‌ی پاره‌ای از مفاهیم نقش و جایگاه کلام تمام شده و به چیزی فراتر از آن نیاز است یا آن‌گونه که هایدگر در آغاز مقاله‌ی «پایان

فلسفه و وظیفه‌ی تفکر» می‌گوید، فلسفه به پایان خویش رسیده است و وظیفه بر عهده‌ی تفکر است. هایدگر معتقد است که به‌علت پیشرفت علم و تکنولوژی، فلسفه به‌صورت علم تجربی، انسان و متعلق تمامی آنچه می‌تواند برای انسان به ابژه‌ی آزمودنی تکنولوژی‌اش تبدیل شود، درآمده است. به‌این‌ترتیب هر آنچه هست، روش و محاسبه‌گری است و جایی برای تفکر نیست؛ اما منظور هایدگر از تفکر، اندیشیدن به شیوه‌ی سوژه‌ی دکارتی نیست؛ زیرا این سوژه، راه هرگونه جُستار هستی‌شناختی را سد می‌کند؛ زیرا به انسان و وجود انسانی بی‌توجه است و اولویت را به ذهن و ایده‌های آن می‌بخشد نه به در-جهان-بودنِ هستی‌شناختی انسان و به سلطه‌ی انسان بر جهان می‌اندیشد. وظیفه‌ی تفکر از منظر هایدگر، نجات از ذهنیت دکارتی است و انسان اندیشه‌گر یا متأمل، کسی است که به روال دکارتی و در چارچوب دوگانه‌ی سوژه-ابژه فکر نمی‌کند و همچنین کسی که قلب نالرزان و استوار ناپوشیدگی را تجربه می‌کند. (صادقی‌پور، ۱۳۹۳)

همین تأکید بر تفکر شخصی است که زبان بصری را دقیق‌تر و حتی عمیق‌تر از زبان کلامی می‌سازد و به‌طریق‌اولی جایگاه رفیع‌تری برای بیان ادراکی معماری در نظر می‌گیرد. بیانی که به عقیده فرانسیس بیکن در شرکت‌کننده، تجربه‌ای معین از فضا در ارتباط با تجارب پیشین و آتی او ایجاد و حقیقتی را در او القا می‌کند که معماری نه برای نگاه کردن بلکه برای بودن در آن خلق شده است ما را به عمق خود می‌کشاند و در تجربه‌ای درگیرمان می‌سازد که همه افرادی که در آن حرکت می‌کنند در آن شریک‌اند. (بیکن،۱۳۸۶)

بنابراین آنجا که مفاهیم موردنظر هنرمند به ساحت زندگی ورود پیدا می‌کند، هیچ‌چیز، رساتر و گویاتر از هنر معماری نیست که خود براساس ذات هنری، با سنت ذوقی و تعقلی جامعه، ارتباطی تنگاتنگ دارد تا بدان پایه که به اعتقاد بورکهارت اگر کسی که ناگزیر شده به پرسشِ «اسلام چیست؟» پاسخ گوید، می‌تواند به یکی از شاهکارهای هنر اسلامی اشاره کند. این پاسخ، خود معتبر است؛ زیرا هنر اسلامی، خود نمودار همان مفهومی است که از نامش برمی‌آید؛ بی‌هیچ ابهامی. هنر اسلامی گویا به سازگاری پیوسته با روح اسلام ممتاز است و این سازگاری دست‌کم در مظاهر اصلی آن مانند معماری مکان‌های مقدس، نمودار شده است. (بورکهارت، ۱۳۶۹)

معماری و شهرسازی سلجوقی و صفوی در اصفهان، نوعی از فضای ادراکی پدید آورده‌اند که یک ساختار (فضای هندسی) و یک متن است و نشانه‌های آن با ساکنانش و بازدیدکنندگانش سخن می‌گوید (نجومیان،۱۳۸۷) و آنجا که موضوع مذهبی می‌یابد، به‌تمامی، تجلی آن مفاهیم می‌شود و هنر مقدس نام می‌گیرد؛ چراکه علاوه بر نشئت گرفتن از حقیقت روحانی، با زبان صوری خاص خود، بر وجود منبع

روحانی گواهی می‌دهد و قالب و صورتش، بینش روحانی خاص زمان خود را - که همان عرفان و تصوف است - منعکس می‌کند و به جایی می‌رسد که برای پاسخ به پرسشِ چیستی اسلام، می‌تواند مورد استفاده قرار گرفته و معتبر دانسته شود؛ چون بی‌هیچ ابهامی، نمودار همان مفهومی است که به آن تعلق دارد؛ (بورکهارت، ۱۳۶۹) اما این سازگاری و بیانگری، نه به شیوه‌ی مستقیم بلکه در قالبی نمادین عرضه می‌شود. «نمادپردازی و نمادگرایی که در تفکر ایرانی-شرقی در زندگی روزمره انسان‌ها جاری بوده، در اسلام با تلقی هستی به‌مثابه آیه و معنا به اوج خود می‌رسد؛ هنر مقدس نیز خود اساساً رمز است و مبتنی است بر دانش و شناخت صورت‌ها و بدین علت جز وسایل ساده و اولین و اصلی از هر دستاویز دیگری مستغنی است و چون واقعیتش مالاکلام است و زبان از وصفش عاجز، چیزی جز کنایه و اشاره نمی‌تواند باشد.» (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۸و۹)

بنابراین همان‌گونه که در اسلام به تأمل و تعمق و تدبر در نشانه‌ها و «رمزگان» توصیه فراوان شده است، در مواجه با معماری مبتنی بر تصوف و تشیع -که در زمان اوج مکتب اصفهان پدید آمده و بنا بر آنچه گفته شد، هنری مقدس است- نیز ناگزیر از بازگشت به کنایه‌ها و رمزها هستیم؛ چراکه به اعتقاد کوماراسووامی، رمز نه نشانه‌ای قراردادی بلکه به‌نوعی «عین» همان چیزی است که بیان می‌دارد. (همان)

رمزگان

سلسله‌مراتب سکنی

ساختار شهری صفوی که به‌صورت بزرگ‌مقیاس مطرح می‌شود، منبعث از ایده و الگوی بهشت و شهر بهشتی بوده است. شهری که خداوند از آن با عنوان «بلده‌ی طیبه» نام برده و آن را مایه‌ی سکنی دانسته است. «لَقَدْ كَانَ لِسَبَإٍ فِي مَسْكَنِهِمْ آيَةٌ جَنَّتَانِ عَنْ يَمِينٍ وَشِمَالٍ كُلُوا مِنْ رِزْقِ رَبِّكُمْ وَاشْكُرُوا لَهُ بَلْدَةٌ طَيِّبَةٌ وَرَبٌّ غَفُور» «برای قوم سبا در سرزمینشان (محل سکنی‌شان) نشانه]رحمتی[بود: دو باغستان از راست و چپ.]به آنان گفتیم:[از روزی پروردگارتان بخورید و او را شکر کنید که مسکنتان شهری است نیکو و خدای شما آمرزنده است.» (سبا، ۱۵)

در این آیه -که تنها آیه‌ی اشاره‌کننده به مفهوم شهر نیکو (ایده‌آل، بلده طیبه) و ویژگی‌های آن است- در کنار رحمت و نشانه دانستن وجود این شهر برای ساکنان آن، از مفهوم سکنی نام می‌برد. به‌عبارت‌دیگر مسکن یافتن در فضای شهری از دیدگاه قرآن در شهر نیکو -که یکی از ویژگی‌های آن وفور نعمت و تعامل با طبیعت است- محقق و میسور می‌شود.

سکنی گزیدن دلالت بر ایجاد رابطه‌ای معنادار میان انسان و محیط پیرامون دارد و در ارتباط با فضای معمارانه‌ی خود، ساحت‌های متفاوتی را در برمی‌گیرد که کریستین نوربرگ شولتز در کتاب *مفهوم سکنی؛ به سوی معماریِ شکل‌نما*، آن را به چهار دسته تقسیم می‌کند:

۱. سکنای جمعی: مرتبط با سکونت‌گاه و فضاهای شهری آن؛

۲. سکنای عمومی: متمرکز بر ساختمان‌های عمومی؛

۳. سکنای خصوصی: در این سطح مفهوم «خانه» ایده اصلی است؛

۴. سکنای طبیعی: مرتبط با چشم‌انداز سرزمین. (شولتز به نقل از صادقی‌پور، ۱۳۹۱)

آنچه در این نوشتار مورد بررسی قرار می‌گیرد، بخشی از نشانگان و معانی مستتر در فضاهای سکنی جمعی و عمومی است که علاوه بر مصنوع بودن، ارتباط بیشتری با حاکمیت و جامعه به‌مثابه یک کل به‌هم‌پیوسته دارد و اسم دوران و واژگان بصری و مفاهیم کنایی را به‌عنوان یک زبان مشترکِ مورد استفاده و پذیرش عموم مردم جامعه، بهتر می‌توان در آن‌ها مشاهده کرد.

فضاهای شهری در مقام سکنای جمعی

مهم‌ترین نکته در طراحی شهری صفوی اصفهان، زبان مجازی و رمزی معنای درونی آن است که ظاهری را جلوه‌گر می‌سازد؛ اما حقیقت ورای آن به شکل یک تصویر ذهنی در جانِ ذهن مخاطب نقش بسته و کلیتی را می‌سازد که حتی پس از ترک محیط نیز در خاطر انسان می‌ماند (پاکزاد، ۱۳۸۵) و بدین‌سان پیام‌های فرهنگی دوره‌ی خود را انتقال می‌دهد؛ یعنی مقولات فرهنگی را نمادین می‌کند که به برخی از این مقولات نمادین در ادامه می‌پردازیم:

الگوی ایده‌آل نخستین: شهری که بماهو شهر، خداوند از آن به بلده‌ی طیبه یا شهر نیکو یاد می‌کند، احاطه در میان باغ‌های پیرامون است که در اصفهان به عینیت دیده می‌شود. ژان باتیست تاورنیه ورود به شهر را این‌گونه توصیف می‌کند: «از هر سمت که به طرف اصفهان بروند مناره‌های مساجد و بعد درختان خانه‌ها نمودار می‌شود؛ به‌طوری‌که از دور، اصفهان به جنگلی بیشتر شباهت دارد تا به یک شهر.» (تاورنیه به نقل از اهری، ۱۳۸۵، الف) شاردن نیز در توصیف خود از اصفهان، آن را به باغ و بیشه تشبیه کرده است: «از هر سو شهر اصفهان را تماشا کنیم آن را مانند جنگل یا بیشه می‌بینیم که فقط از خلال اشجار، گنبدهای کبود و مناره‌های بلندی که برای اذان ساخته شده‌اند، دیده می‌شود.» (شاردن:۳۷، نقل از همان) دولیه دولاند نیز به باغ‌های موجود در شهر و پیرامون آن توجه نشان می‌دهد: «تعداد زیاد باغ‌های موجود در شهر و اطراف آن، انسان را به شبهه می‌اندازد که جنگلی است آمیخته

با چند خانه و مسجد که گنبدها و ناقوس‌ها [مناره‌ها]ی آن، تأثیری خوش به‌جا می‌گذارند.»؛ (استیرلن، نقل از همان) بنابراین شهر همچون نمونه الهی خود، با باغات و بساتین احاطه می‌شود.

توجه به ویژگی‌های محیطی و بستر جغرافیایی اصفهان، بیش از گذشته اهمیت «باغات پیرامونی» و تصویر ذهنی حاصل از آن را مشخص می‌سازد. ایجاد طبیعت سبز در دل کویر مرکزی ایران، برای مسافران و بازدیدکنندگان هنگام تقرب و ورود به آن، ذهنیتی از بهشت می‌سازد؛ البته این موضوع به معنی تسخیف مشخصات بهشت الهی به یک باغ‌شهر نیست؛ بلکه ازآن‌رو که نخستین مؤلفه‌ی بهشت در ذهن هر انسان مؤمن، ماهیت باغ‌گونه‌ی آن است، پس نخستین تصویر از شهر اصفهان برای بازدیدکنندگانش نیز باید همین خصیصه باشد

بهشت درونی: در شریعت اسلام، توجه انسان به بهشت به این صورت است که معطوف و مأوای انسان، معرفی شده و جایگاه انسان در این مذهب، فراتر از جهان مادی و در میان محیط‌های سبز و باغ‌گونه توصیف شده است؛ باغ‌هایی که انسان از کنار آن‌ها عبور می‌کند، در سایه‌اش می‌آرامد و سکنی می‌گزیند؛ بنابراین تداعی الگوی بهشت در شهر صفوی، تنها محدود به باغ‌های پیرامونی نبود و شهرساز مسلمان این عصر برای نزدیک ساختن محیط زندگی دنیایی به جایگاه اصلی و مأوای نهایی، تلاش کرد تا حتی محیط‌های مصنوع را نیز در دل طبیعتِ ساخته‌ی دست خود ایجاد کند و بدین‌سان جانمایی محیط مصنوع در دل طبیعت، اهمیتی ویژه یافت؛ تا آنجا که توسعه‌ی شهر، به توسعه‌ی باغ‌ها و فضاهای سبز پیوند خورد و این توسعه در درجه‌ی اول اهمیت قرار گرفت. اجرای طرح‌های مجموعه‌ی نقش‌جهان و چهارباغ صفوی، به‌خوبی بیانگر این موضوع است.

از سوی دیگر علاوه بر سکنی، در باغ‌های بهشتی، مردم پیوسته در حال تفریح‌اند و آزاد و سرخوش از مواهب پروردگار. پیاده‌سازی همین ایده است که خیابان را نه‌فقط به‌منزله‌ی مسیر ارتباطی بلکه به‌مثابه مکان تفریحی عمومی طراحی می‌کند. فیگوئرا در توصیف خیابان‌های صفوی، کارکرد اصلی آن را مکانی برای تفریح و گذران اوقات فراغت می‌داند؛ کارکردی که چنان بر سایر جنبه‌ها غلبه پیدا می‌کند که پل الله‌وردی خان نیز]بیش و پیش از پل بودن[به‌منزله‌ی مکانی تفریحی قلمداد می‌شود. همین ویژگی کارکردی است که خیابان چهارباغ را از نمونه‌های قبلی متمایز می‌سازد و آن را نه به‌منزله‌ی فضای تفریحی مختص دربار صفوی، بلکه به‌مثابه فضای تفریح و گذران اوقات فراغت طبقات گوناگون اجتماعی شهری مطرح می‌سازد. (اهری،۱۳۸۵)

سلسله‌مراتب: عالم بر پایه‌ی سلسله‌مراتب وجودی در بعد زمانی و مکانی شکل گرفته است. هر چیزی مقام و جایگاه ویژه‌ای را دارد که براساس ویژگی‌های

مراتب وجودی، ارزش‌گذاری می‌شود. ماهیت سلسله‌مراتب را می‌توان در دو بخش عوامل سازنده‌ی پدیده و عوامل اثرگذار بر پدیده پس از به وجود آمدن، دسته‌بندی کرد. گروه اول عواملی‌اند که باهم و در عرض یکدیگر، برای ایجاد نظم در خلق یک پدیده نقش‌آفرینی می‌کنند و گروه دوم باعث افزایش کیفیت پدیده‌ها می‌شوند. (اخوتی،۱۳۸۵) این دو گروه را می‌توان عوامل «بقاء و رقاء» نامید. وجود یک پدیده منوط به عوامل بقائی است و نبود این عوامل به نقص در ظهور یک پدیده خواهد انجامید؛ اما بدون عوامل دسته‌ی دوم (رقائی)، پدیده امکان ادامه حیات را البته در نازل‌ترین مرتبه‌ی تعریف شده، خواهد داشت.

تقریباً در همه‌ی ادیان، سلسله‌مراتب تعالی انسان و به‌تبع آن، محیط‌های حضور انسان جزء اصول اساسی است. فضاهای شهری نیز از این موضوع مستثنی نبوده و وجود دو گروه، عامل ایجاد سلسله‌مراتب در آن‌ها به‌ویژه در شهر صفوی، مشهود است. سلسله‌مراتبِ دسترسی از مرکز حکومت تا کوچه‌های بن‌بست و به‌عبارت‌دیگر عرصه‌بندی فضای شهری و تقسیم آن به سه قلمرو خصوصی، نیمه عمومی و عمومی -که در شهرسازی این دوره و البته متأثر از دوره‌های گذشته، قابل تشخیص است- را می‌توان در زمره‌ی سلسله‌مراتب بقائی دانست که بدون آن، ساختار و شاکله شهری، استوار و مقوم نمی‌شود؛ اما وجود سلسله‌مراتب در زمینه‌های دیگر نظیر سلسله‌مراتب سایه‌روشن، نور و تاریکی، منظر و دید، حریم، مصالح ساختمانی و سازه که در محیط‌های شهری این دوره قابل تشخیص است، بیشتر جنبه‌ی رقائی دارند؛ بدین معنی که در ایجاد پدیده (رسیدن به نقطه‌ی موردنظر) ضروری نیستند؛ اما با وجود آن‌ها، مسیر به‌گونه‌ای طراحی می‌شود که علاوه بر تغییر مکان و زمان، تغییر حالت و حس نیز رخ دهد و فرد در طول مسیر، آماده‌ی ورود به فضا شده و حس و حال مشخصی بر او عارض شود. این موضوع به‌ویژه برای ورود به فضاهای باارزشی، همچون مکان‌های مقدس، شاخص می‌شد.

فضاهای همگانی در مقام سکنای عمومی

در بازخوانی تجربه‌ی معماری فضاهای همگانی اصفهانِ صفوی، نخست مکانی که در نظر می‌آید، مسجد خواهد بود. نخست به آن دلیل که حکومت صفویه به‌علت ادعای دینی بودن، پیوند ناگسستنی با ارکان دین یافته که این پیوند در مسجد هویدا می‌شود. دیگر آنکه دو عنصر از چهار عنصر تشکیل‌دهنده‌ی میدان نقش‌جهان به‌مثابه نماد حکومت صفوی، مسجد است و بدین‌سان مهم‌ترین جلوه‌گاه بازتاب اندیشه‌های حکومت محسوب می‌شود و مهم‌تر از همه اینکه مسجد کامل‌ترین نماد معماری اسلامی است زیرا «به‌عنوان خانه‌ی خدا ترکیبی از کالبد (خانه) و معنا

(خدا) است.» (بلخاری،۱۳۸۴: ۴۹۹) و پوپ آن را «یک شهر خدا در دل شهر خاکی» می‌داند. (پوپ،۱۳۸۸: ۷۷)

مفاهیم و مضامین متفاوتی در بازخوانی معماری مسجد قابل بررسی است که به مهم‌ترین آن‌ها در ادامه می‌پردازیم:

تجلی پروردگار: تجلی که آن را وحدت در عین کثرت می‌دانند، در لغت به معنای وضوح، انکشاف، آشکار شدن و از نهانی و کمون به درآمدن است. (بلخاری، ۱۳۸۴) مفهوم تجلی، حد یافتن یک معنا در وجودی معین است که برابر با تعریف «ایجاد» نزد فلاسفه است که ایجاد را رسیدن شیء به مرتبه‌ی وجوب بنا به اصل «الشیء مالم یجب لم یوجد» و افاضه‌ی وجود به آن می‌دانند؛ بنابراین وجود یافتن مسجد به‌مثابه یک بنای مقدس و مبین مفاهیم اسلامی، نمایانگر تجلی غیرمستقیم پروردگار است که البته با مصادیق دیگر از قبیل نور و آیینه نیز در مسجد رخ می‌دهد.

مراتب: مرتبت که در بخش قبل به آن پرداخته شد، به تعبیر عرفا و حکما، میانِ وجودِ حقِ واحدِ مطلق با عالم عین و امکان، قرار دارد. (همان) همین مراتب، همچون واسطه‌ای تجلی ذات پروردگار را ممکن می‌سازد؛ چراکه بی آن، هیچ ذره‌ای را تاب تحمل تجلی پروردگار نیست. این مراتب، همانند مراتب عرفان، علاوه بر آنکه شخص را آماده می‌کند و در ارتقای روحی او مؤثر است، بیانگر جایگاه و مرتبت شخص در مراتب عرفانی است. مراتب نور، رنگ، ارتفاع، جنس مصالح مورداستفاده و حتی معماری مسیر، بخشی از انواع سلسله‌مراتب هستند که به‌صورت عالی‌ترین صورت در معماری مسجد به کار گرفته شده‌اند.

نور: وجود خداوند نزد عرفایی مانند شیخ شهاب‌الدین سهروردی به نور تشبیه می‌شود و مصداق «والله نور السماوات والارض» متکثر و درعین‌حال واحد و ناشی از یک نقطه‌ی مبدأ است. جهان از نور خلق شده و بی آن هیچ‌چیز را وجود نیست؛ بنابراین «نور به‌عنوان مظهر وجود در فضای معماری اسلامی افشانده می‌شود.» (مددپور،۱۳۷۴: ۲۷۱) «نقش نور، تأکید بر اصل تجلی است» (بلخاری،۱۳۸۴: ۵۰۹) و در این راه از ظرفیت همه‌ی آنچه تزئین دانسته می‌شود، بهره می‌گیرد. «آیینه‌کاری‌ها، بهره‌گیری از کاشی‌ها یا رنگ درخشنده‌ی طلایی و فیروزه‌ای برای گنبدها و تزئین مقرنس‌ها و نقوش، بیانی از قاعده‌ی جلوه‌گری نور است و این کار مثل کیمیاگری است که معمار در آن، سنگ را همچون نور جلوه‌گر می‌سازد و از دل سنگ تاریک و سرد، تلألؤ و درخششی پدید می‌آورد.» (مددپور،۱۳۷۴: ۲۷۱) از سوی دیگر فضای مسجد باید به‌واسطه‌ی هدف خود، فضایی عرفانی و گرم باشد و نقش نور نیز «شفاف کردن ماده و کاستن از صلوبت و سردی بناست تا مأمن و پناهگاهی برای روح گرفتار آمده در قلب ماده باشد.» (بلخاری،۱۳۸۴: ۵۰۹) استفاده از کاشی‌های لعاب‌خورده که نور

را بازتاب دهند و تغییر در سطح با استفاده از پتکانه‌ها و مقرنس‌ها، علاوه بر آنکه با نقوش کاملاً انتزاعی خود، مجلایی برای مفهوم غیرمادی نور می‌شود، با ایجاد درخشش برای سطح که یک مفهوم مادی است، جایگاه و معنایی غیرمادی ایجاد کرده و فاصله‌ای با مادیت در آن ایجاد می‌کند. بازی با نور و ایجاد فضاهای پرنور و کم‌نور یا هدایت باریکه‌های نوری به داخل فضاهای خاص نیز برای ایجاد فضای معنوی و فاصله گرفتن از خصوصیات مادی فضاهای مقدس است.

نور علاوه بر تجلی، مظهر وحدت است و به تعبیر بورکهارت هیچ نماد و مظهری مانند نور، وحدت الهی را نمایان نمی‌سازد و به همین منظور هنرمند سطح‌های دیگر را هم با نقش‌های برجسته و مشبک می‌آراید تا از نور استفاده کرده باشد و مقرنس هم گونه‌ای جلب و پخش نور به درجات باریک و دقیق است. (بلخاری،۱۳۸۴) به دنبال این سخن، نقش نور در حجم‌سازی و نگارگری‌های مسجد برجسته می‌شود. مقرنس‌ها، تخت‌ها، پتکانه‌ها و... همگی تداعی‌گر اجزای متشعشع از نور الهی هستند که در تصویرگری نقوش هندسی به‌صورت شمسه ظاهر شده است.

نقوش: در مواجه با مسجد، نمی‌توان از نقوش مورد استفاده در بنا، چه در نقش‌های کاشی و سنگ و چه در نقش‌های مورداستفاده در سقف و در و شیشه، چشم‌پوشی کرد. تزئین با نقوش علاوه بر همه‌ی فوایدی که می‌توان برای آن متصور بود، موجب اصیل‌گردانی ماده‌ی منقش شده و جدا شدن آن از ماهیت مادی و شباهت پیدا کردن به نمونه‌ی ازلی و آرمانی آن است. به‌طور خلاصه نقوش مورد استفاده، در سه گروه، قابل دسته‌بندی خواهند بود:

نقوش هندسی: این نقوش با مفاهیم نمادین کیهانی و فلسفی پیوند دارد و یکی از کاربردهای آن، در کنار هم قرار گرفتن و تکرار الگوهای ساده است و تا بی‌نهایت قابلیت گسترش دارد (میرزایی و شهبازی، ۱۳۹۲) نقوش بافته از چندضلعی‌ها که بیشتر در جداره‌ها استفاده می‌شود، گویی نظام یک‌دست بلورین عالم مادی و غیر ذی‌روح را که نظمی ریاضی‌وار دارد، به یاد می‌آورد. از میان نقش‌های هندسی، آن‌ها که دارای ستاره (شمسه)اند، بیشتر تداعی‌کننده‌ی آسمان‌اند. شبکه دوایرِ هم‌مرکزِ مدارگونه‌ای که زیر نقش گره‌های ستاره‌ای است، یادآور مدارات ستارگان است و شعاع‌های هم‌فاصله‌ی شمسه‌ها، همچون پرتوهایی است که در آسمان پرستاره از ستارگان می‌تابد. (نجیب اوغلو به نقل از بلخاری، ۱۳۸۴) بنابراین نقوش هندسی، ضمن اینکه به فراخور نوع نقش، تداعی‌کننده آسمان، ستارگان، زمین، پایداری، تعالی‌اند هم به نظمی که جهان بر پایه‌ی آن استوار شده است اشاره دارد و هم به بی‌کرانگی و بی‌انتهایی جهان.

نقوش گیاهی: گیاه رمزی است از تعالی و رشد. نمادی از انسانی است که ریشه در خاک و سر به آسمان دارد و حلقه‌ی اتصال زمین و آسمان است. (میرزایی و شهبازی، ۱۳۹۲) نقوش گیاهی علاوه بر آنکه فضای بهشتی را به‌صورت عام و نمادین شبیه‌سازی می‌کنند، بیشتر اشاره به درخت طوبی و شجره‌ی طیبه پیامبر دارند.

نقوش خطی: کتیبه‌ها و خطوط نوشته‌شده در ایوان‌ها، سردرها، زیر گنبد از داخل و خارج و... بیشتر به طرح مباحث اعتقادی می‌پردازند (سوره‌های نور، جمعه، فتح و...) و گویی صدایی هستند که در گوش جان مؤمنان شنیده می‌شود.

رنگ: در معماری قدسی، همنشین نور، رنگ است و یادآور مفهوم وحدت در عین کثرت است. رنگ‌های آبی، سبز و اکر که در مساجد صفوی با دقت و ظرافت تمام تهیه و اجرا شده‌اند، علاوه بر آنکه از منظر روان‌شناختی، بر انسان اثر گذاشته و آرامش خاصی را بر او حاکم می‌سازد، از کهن‌الگوی ذهنی انسان از عالم مثال نشئت می‌گیرد و «به‌گفته‌ی نصر رنگ‌هایی که در نگارگری ایرانی (کاشی‌کاری‌ها) مورد استفاده قرار می‌گیرد، متأثر از کوشش هنرمند در مجسم ساختن طبیعتی بهشتی و آن خلقت اولیه‌ی فطرت یا همان فردوس برین است.» (بلخاری،۱۳۸۴: ۴۸۴)

علاوه بر این در فضای عرفانی و خلسه‌آلود معماری قدسی، بنا به تعبیر هانری کربن «رنگ‌ها فقط رنگ نیستند؛ بلکه تبدیل به شاخصی می‌گردند برای عارف تا به‌وسیله‌ی آن، مقام نورانی و عرفانی خویش را به سنجش گذارد؛ زیرا او فراسوی زمان و مکان است و تنها عالم رنگ جهت‌دهنده‌ی سیروسلوک است.» (اردلان،۱۳۸۰: ۵۱)

آنچه گفته شد تنها برخی از مفاهیمی است که به‌مثابه یک کل به‌هم‌پیوسته و تفکیک‌ناپذیر، در ایجاد روح و فضای عرفانی در مسجد اثرگذار بوده است. علاوه بر این بسیاری از عناصر، سازه‌ها و اجزای معماری نیز به‌نوبه‌ی خود و جدا از روح حاکم، سمبل و نشانه‌ی آن «چیز دیگر»ی هستند که به‌گفته‌ی هایدگر، هنرمند]عارف[در پی نمایش و ظهور آن است. در ادامه به برخی از این نشانه‌ها به‌اختصار پرداخته شده است:

سردر: سردرهای مساجد که از دوره‌ی ایلخانی و به‌مرور بر ارتفاع آن افزوده شد، با آن مناره‌های در کنار که از دور برای مسافران و شهروندان، موقعیت مسجد را روشن می‌سازد و حتی می‌تواند بسان راهنمایی در جهت‌یابی استفاده شوند؛ به عقیده‌ی بورکهارت همانند «دروازه‌ای با ستون‌های بلند می‌نماید که خاطره‌ی ازلی دروازه‌های بهشت را به ذهن متبادر می‌سازد.» (مددپور،۱۳۷۴: ۲۶۸)

آب: ازآنجاکه قرار است با ورود به اندرون مسجد، همه‌ی جهان مادی پشت سر گذاشته شود، در طراحی مسجد تلاش می‌شود هیچ عنصری از طبیعت نظیر گیاه و درخت حتی با هدف تداعی بهشت در داخل مسجد استفاده نشود؛ مگر به‌صورت

مجاز. تنها استثنا برای این موضوع، آب است که با خصلت آیینگی، ویژگی‌های مهمی چون خلوص و شفافیت، پاکی و پاک‌کنندگی دارد که در ایجاد حال و هوای عرفانی اثرگذار است. سطح انعکاس‌گر آب، تجسم گذرگاهی است که روح از آنجا به جهان دیگر راه می‌یابد و این همان تذکار به مفهوم معاد است. علاوه بر این، حوض آب در میانه‌ی صحن مسجد، تمثیلی از جهان به‌مثابه عالم صغیر است که تصویر جهان حقیقی و بزرگ‌تر یا همان عالم کبیر را در خود منعکس می‌کند. در حقیقت آب مرز میان عالم حقیقی (جهان پسین) و عالم مَجاز (جهان فعلی) است؛ به‌ویژه در مسجد امام اصفهان -که همه‌ی عناصر مسجد، تجسم دنیای دیگر و مظهری از جهان روحانی است- به نظر می‌رسد که «ساختارهای شهر آسمانی در سطح آب منعکس می‌شود و این ساختارها به فضایی درونی بدل می‌شوند.» (استیرلن،۱۳۸۵) انسان مؤمن برای عبادت در چنین فضایی، دست به وضو می‌برد و جسم و جان خود را آماده می‌کند؛ گویی با دست بردن به آب و برهم زدن سکون آن، مرز میان دو دنیا را می‌شکند و پلی میان دو دنیا برقرار می‌سازد.

ایوان: ایوان در فرم مذهبی آن، همچون غار است. غاری مصنوعی که باید به سرچشمه‌ی زندگی متصل شود و عبور از آن و ورود به فضای دیگر با مفهوم انتقال و طریقت برابری می‌کند. مقرنس‌های آویخته از ایوان «تمثیلی از فیضان نور در عالم مخلوق خداوند است» (بلخاری،۱۳۸۴: ۵۰۲) و همانند قندیل، ذهنیتی از فضای غار را تداعی می‌سازد و با طرح‌های انتزاعی و بازی و شکست نور بر آن، همانند چلچراغی است که بر روح و جان نمازگزاران رحمت، معنا و معنویت را می‌گستراند.

محراب: از محراب به‌نوعی به قلب مسجد تعبیر می‌شود. اساس معماری محراب به مظاهر یادشده در قرآن مجید بازمی‌گردد. شکل قوسی آن، تمثیلی از عرش الهی است و پیوندی که میان زمین و آسمان برقرار می‌شود تا پیمودن راه تعالی را هموار سازد. محراب با کف سنگی و پایین‌نشستگی نسبت به شبستان، «نزدیکی معنوی با خورآوره که محل خلوت‌نشینی است، دارد و این عنصر را با خرابات پیوند می‌دهد.» (مددپور،۱۳۷۴: ۲۵۹) و یادآور غار زمین و دنیاست که سالک و عارف باید پا به درون آن گذارد تا از خود رهیده و آماده‌ی دیدار معشوق شود؛ پناهگاهی است برای انسانی که از دنیا بریده و رو سوی خدا کرده است. زیر طاق محراب -که خود نمودار آسمان و آخرت است- مزین به مقرنس‌هایی است که نور رحمت خداوندی را با بعد فاصله‌ی کمتری بر سر عارفی پخش می‌کند که در مسیر رسیدن به خدا قرارگرفته است.

گنبد: نقطه‌ی اوج و یکی از اصلی‌ترین اجزای هنر معماری اسلامی، گنبد است که هم در رنگ و هم در شکل، یکی از مهم‌ترین نمادهای عرفانی جهان اسلام است. دایره زیباترین و کامل‌ترین شکلی است که کمال را تداعی می‌کند؛ اما گنبد چیزی

بیش از یک دایره است و چهارگوشه‌ی زمین را به نقطه واحد آسمانی متصل می‌کند؛ آرام و پیوسته. اصلی‌ترین مفهوم گنبد، «تعالی» و در ادامه‌ی آن «وحدت» است. تمثیلی است از «قبه‌ی آسمان که تمامی خلقت را در برمی‌گیرد؛ همان‌سان که گنبد فضای محصور خود را احاطه می‌کند و اندیشه‌ی روح سراسر هستی را به‌یک‌باره دوره می‌کند و فرامی‌گیرد.» (اردلان،۱۳۸۰: ۷۵) از منظر شکلی نیز، گنبدِ مینا یا آسمان را تداعی می‌کند. با آن رنگ سبز زمردین و نقوش گیاهی، خاطره‌ی درخت طوبی در بهشت را به ذهن متبادر می‌سازد که بر سپهر آسمان تصویر شده است. رنگ‌ها، سرد و رام و دامنه‌بخش قوه‌ی تخیل عقل‌اند و به نفس، بیداری می‌بخشند. به‌طور کلی گنبدهای اسلامی، حافظ و تجلی‌گر خاطره‌های «گنبد صوفی لباس» افلاک‌اند و در همه‌ی نمودهایش، مقام عرش الهی است؛ با صورتی بی‌زمان و سرمدی. (همان)

آنچه گفته شد تنها بخشی از مفاهیم و مصادیقی است که از بازخوانی معماری و شهرسازی اصفهان به دست می‌آید تا نشان دهد همان‌گونه که معماری گوتیک با ابعاد و هندسه، معانی موردنظر خود را منتقل می‌کرده، همه‌ی عناصر و اجزای سازنده‌ی معماری و شهرسازی اصفهان نیز واجد چنین ویژگی‌ای بوده‌اند. هر جزء این معماری نه یک واژه بلکه متنی است گویا برای آشکار کردن مفاهیم عرفانی دوره‌ی خود.

جهان معنوی اثر

در توجه به معماری قدسی اصفهان، بی‌شک دو بنا خودنمایی خواهند کرد: مسجد امام و مسجد شیخ لطف‌الله. از بین این دو، مسجد امام با اتکا به سازنده‌ی خود -که به‌خلاف سازنده‌ی مسجد شیخ لطف‌الله، نه عارفی نامدار بلکه به‌ظاهر، معمارپیشه‌ای بیش نیست- جایگاهی قابل توجه دارد. میرزا علی‌اکبر اصفهانی، طراح و سازنده‌ی مسجد امام، مردی از جنس مردم اصفهان بود؛ اما موفق به ساخت بنایی شد که آرتور پوپ در کتاب *تاریخ مساجد ایران*، هنگام حضور در گنبدخانه و تماشای مسجد، خود را مسخّر گنبد و مسجد توصیف می‌کند؛ (شکری،۱۳۹۱) اما چنین فضایی با آن رویکرد کلی و عام‌نگر و توجه به همه‌ی آحاد جامعه که در اسلام شایع است، قرار نبوده که صرفاً به اثرگذاری بر شرق‌شناسان و عارفان محدود شود؛ بلکه باید مردم «اصفهان» -نه به‌مثابه منطقه‌ای جغرافیایی، بلکه به‌مثابه پهنه‌ای که ادبیات مکتب اصفهان در آن جاری و ساری بود- به جهان معنوی موردنظر سازنده‌ی اثر دست یازند؛ جهانی آن‌چنان گسترده که حتی هانری کربن با آن همه معرفت عرفانی درباره‌ی آن به تازگی و تجربه نکردن برخی معانی نمادینی که در تصاویر اشخاصی چون استیرلن بازنمایی شده است، معترف است؛ تصاویری که متأثر از نگاهِ عکاسِ

آشنا به تاریخ معماری اثر و نگرش او به فضای معماری بوده است. (استیرلن، ۱۳۸۵) بنابراین همان‌گونه که عکاس، هر بار از دریچه‌ی متفاوتی به بنا نگاه کرده و عکسی جدید ثبت می‌کند، هر انسانی نیز، هر بار که به درون مسجد پا می‌گذارد، بر مبنای معرفت و حال و هوای خویش، حس تازه‌ای را تجربه می‌کند و اساساً مبنای معماری قدسی بر تجربه کردن است و نه آموختن. تعالیم صوفیان و عارفان نیز بیشتر مبتنی بر تجربه‌ی بی‌واسطه است تا انتقال معرفت و غالباً مرشد می‌گوید «من به شما چیزی نمی‌آموزم؛ شما را به شهود برده یا به دریافتی شهودی می‌رسانم.» (اخوتی، ۱۳۸۵) ایهام در معماری نیز به همین دلیل رخ می‌دهد؛ چراکه هر بیننده، می‌تواند به فراخور شرایط، برداشت‌های متفاوتی داشته باشد.

معماری اثری فرا زبان است؛ ازاین‌رو در صورت آشنا نبودن بیننده با بستر شکل‌دهنده‌ی اثر، بازهم بخشی از معانی و مفاهیم موردنظر طراح منتقل می‌شود؛ چراکه این معانی همچون اتمسفری در فضای اثر وجود دارند و بیننده را در خود فرومی‌برند. واکنش بیشتر گردشگران خارجی در مواجهه با مساجد اصفهان، مؤید این موضوع است. بدیهی است هراندازه بیننده آشنایی بیشتری با پیکره‌ی سازنده‌ی مفهومی اثر داشته باشد، بهره‌ی بیشتری نیز خواهد برد. پیکره‌ای که هر ایرانی مسلمان به مدد آنچه میراث‌دار آن است و از گذشته در خاطرش برجا مانده، با آن آشناست و همین موضوع است که باوجود فاصله گرفتن از فضا و جوّ عرفانیِ قرن یازدهم اصفهان، هنوز امکان اثرگذاری و تسخیر روح بیننده را فراهم می‌آورد.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

هنر همواره در حال عبور از عالم محسوسات به عالم معانی است و هنرمندِ عارف، حضور و شهود خود را از عالم باطن، در قالب هنر مجسم می‌سازد و اثر هنری «بیانِ» آن اوقات شهود و حضور در حقایق متعالی عالم وجود است. (آوینی نقل از بهی و پاکدل‌فرد،۱۳۹۱) پس هر اثر هنری که ماهیت عرفانی داشته و تفاوتش با عرفان، تنها در نحوه‌ی تجلی باشد، برآمده از بعد وجودی عرفانی هنرمندی است که به درک مراتب عرفانی نائل آمده و اثر هنری او چیزی نیست جز وسیله‌ی رسیدن هنرمند و تماشاگر به حقیقت ازلی؛ پس همه‌ی نمادپردازی‌ها و فضاسازی‌های معماری قدسی نیز نه هدف بلکه وسیله‌ای است که معمار به مدد آن، همه‌ی استعدادها و سطوح روح خود را به کار می‌اندازد تا انگیزه و امکان رشد و تعالی را در جامعه‌ای که خود یکی از آن‌هاست فراهم آورد.

این موضوع که طراحان و مخاطبان یک اثر هنری، هرچند عموماً هیچ‌کدام عارفی نامی نبودند، توانسته‌اند فضایی عرفانی را درک، ساخته و مورد استفاده قرار

دهند، خود مؤکد این حقیقت است که «عارف کمال را در رسیدن می‌داند و نه در فهمیدن» و هرکدام از آن‌ها در زمان مواجهه با اثر در سیروسلوک مخصوص به خود هستند. به‌عبارت‌دیگر همه‌ی کسانی که داخل پهنه‌ی جغرافیایی مکتب اصفهان زیست می‌کرده‌اند، متأثر از نوعی گفتمان عرفانی بوده‌اند که براساس آن ساخته و بهره‌برداری می‌کردند. عرفان را باید اسم دوران آن مقطع دانست که همه در آن عارف بوده‌اند؛ اگرچه در مراحل مختلف سلوک و هرکس از جهان معنوی فراهم آمده به‌قدر بضاعت خویش توشه می‌گرفته است. چنین اثری در فضا و حال و هوای مربوط به خود به عالی‌ترین وجه درک خواهد شد و هراندازه که جامعه از فضای ذهنی برسازنده‌ی هنرمند و اسم دوران اثر هنری فاصله بگیرد، به همان اندازه در مواجهه با اثر و درک و بهره‌گیری جهان معنوی آن با مشکل مواجه خواهد شد.

در بین همه‌ی هنرها، معماری بیش از هر هنر دیگر می‌تواند مخاطب را در جهان اثر فروبرد و او را در داستان و مقصد اثر درگیر کند؛ چراکه با استعانت از همه‌ی هنرهای دیگر، فضایی را فراهم می‌کند که انسان نیز در مجموعه یکی از آن اجزا به شمار می‌آید و حال و هوای درونی او علاوه بر آنکه متأثر از فضای هنری تغییر می‌کند، خود در میزان و چگونگی دریافت از اثر هنری مؤثر است. بدین‌سان می‌توان گفت که زبان معماری، زبان زندگی است، زبانی که مخاطب در آن به عمل تفکر و تفکر عملی می‌پردازد و نه‌تنها مفاهیم را درک بلکه آن‌ها را زندگی می‌کند.

هدف اولیه در ساخت شهر اصفهان، تداعی بهشت و ایجاد آن «نیک شهر» موعود بود؛ چراکه هم شهرساز و هم مردم شهر در طلب آن نوعی از زندگی بودند که آن‌ها را به بهشت حقیقی رهنمون سازد و در نیل به این مقصود، فقط تصویرسازی کفایت نمی‌کرد. برای همین هر جزء از شهر، می‌بایست یاد خدا را در دل‌ها زنده و مردم شهر را در هر حالتی نه فقط متوجه ذات الهی کند بلکه امکان نوعی خاص از سلوک را برای آن‌ها فراهم سازد. به همین دلیل معماری و به‌ویژه معماریِ قدسی نه‌تنها مبین مفاهیم عرفانی است بلکه شبیه‌ساز حالات عرفانی می‌شود تا تداوم آن «اسم عرفان» در دوره‌ی خویش را موجب باشد.

منابع

۱. اخوتی، محمدرضا (۱۳۸۷)، «سلسه‌مراتب در مکتب اصفهان»، مجموعه *مقالات معماری و شهرسازی گردهمایی بین‌المللی مکتب اصفهان*، تهران: فرهنگستان هنر، صص۴۵-۶۰.

۲. اردلان، نادر؛ بختیار، لاله (۱۳۸۰)، *حس وحدت، سنت عرفانی در معماری ایران*، مترجم حمید شاهرخ، اصفهان: نشر خاک.

۳. استیرلن، هانری (۱۳۸۷)، «تفسیر نمادهای شیعی مسجد امام اصفهان به کمک نوشته‌های روحانی عارف، سهروردی»، *مجموعه مقالات معماری و شهرسازی گردهمایی بین‌المللی مکتب اصفهان*، تهران: فرهنگستان هنر، صص۶۱-۶۸.

۴. اهری، زهرا، (۱۳۸۵). «خیابان چهارباغ اصفهان، مفهومی نو از فضای شهری»، *گلستان هنر*، شماره‌ی ۳، سال دوم، پیاپی ۵، پاییز ۱۳۸۵، صص۴۸-۵۹.

۵. اهری، زهرا، (۱۳۸۷). «ژرف‌ساخت‌های طراحی شهر: مبانی شهرسازی مکتب اصفهان»، *مجموعه مقالات معماری و شهرسازی گردهمایی بین‌المللی مکتب اصفهان*، تهران: فرهنگستان هنر، صص۱۷۵-۱۹۶.

۶. اینوود، مایکل (۱۳۸۵)، *دانشنامه زیبایی‌شناسی* (بخش هگل)، مترجم منوچهر صانعی دره‌بیدی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

۷. بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۴)، *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، تهران: سوره مهر.

۸. بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۹)، *هنر اسلامی (زبان و بیان)*، مترجم جلال ستاری، تهران: سروش.

۹. بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۶)، *هنر مقدس (اصول و روش‌ها)*، مترجم جلال ستاری، تهران: سروش.

۱۰. بهی، حبیب؛ پاکدل‌فرد، محمدرضا (۱۳۹۱)، «فرآیند طراحی در معماری اسلامی (با رویکرد به مباحث عرفان اسلامی)»، *مجموعه مقالات همایش ملی معماری و شهرسازی ایرانی - اسلامی*، مشهد: مؤسسه‌ی آموزش عالی خاوران.

۱۱. بیکن، ادموند (۱۳۸۶)، *طراحی شهرها*، مترجم فرزانه طاهری، تهران: نشر شهیدی.

۱۲. پاکزاد، جهانشاه (۱۳۸۵)، «سیمای شهر، (آنچه کوین لینچ از آن می‌فهمید)»، *فصلنامه آبادی*، شماره‌ی ۵۳، دوره‌ی جدید ۱۸، ۱۳۸۵، صص۲۰-۲۵.

۱۳. پوپ، آرتور آپهام (۱۳۸۸)، *معماری ایران*، مترجم غلامحسین صدری افشار، تهران: نشر اختران.

۱۴. حبیب، فرشته (۱۳۸۸)، «تحلیلی از تعامل فرهنگ و کالبد شهر (نمونه موردی: اصفهان-صفویه)» *هویت شهر*، شماره ۴، سال سوم، بهار و تابستان ۱۳۸۸، صص ۸۳-۹۴.

۱۵. حمزه‌نژاد، مهدی (۱۳۸۵)، «تأثیر حکمت معنوی قرن یازده اصفهان در معماری و شهرسازی طبیعت‌گرای آن»، *مجموعه مقالات معماری و شهرسازی گردهمایی بین‌المللی مکتب اصفهان*، تهران: فرهنگستان هنر، صص ۳۵۷-۳۸۰.
۱۶. شایگان، داریوش (۱۳۸۶)، *افسون‌زدگی جدید، هویت چهل تیکه و تفکر سیال*، مترجم فاطمه ولیانی، تهران: نشر فروزان.
۱۷. شکری، مهدی؛ قلی‌زاده خراط، علی (۱۳۹۱)، «هسته مرکزی هویت اسلامی-ایرانی در معماری و شهرسازی ایران (نمونه موردی: اصفهان، معماری دوران سلجوقیان و شهرسازی دوران صفویه)»، *مجموعه مقالات همایش ملی معماری و شهرسازی ایرانی - اسلامی*، مشهد: مؤسسه‌ی آموزش عالی خاوران.
۱۸. صادقی‌پور، محمدصادق (۱۳۹۳)، «بررسی امکان وقوع «رویداد حقیقت» در سینما در طریق تفکر هایدگر»، *دو فصلنامه نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۸، بهار و تابستان ۱۳۹۳، صص۲۶-۸۲.
۱۹. صادقی‌پور، محمدصادق (۱۳۹۱)، «سکنی در دل ویران‌شهر»، *نیم‌سالانه زیباشناخت*، شماره ۲۴، سال سیزدهم، نیم‌سال اول ۱۳۹۱، صص۲۱-۳۶.
۲۰. فردید، احمد (۱۳۸۷)، *دیدار فرهی و فتوحات آخرالزمان*، تهران: چاپ و نشر نظر، چاپ دوم.
۲۱. گدار، آندره، (۱۳۵۸) *هنر ایران*، مترجم بهروز حبیبی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
۲۲. مددپور، محمد (۱۳۷۴)، *تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی*، تهران: موسسه انتشارات امیرکبیر.
۲۳. معماریان، غلامحسین، (۱۳۸۷)، *سیری در مبانی نظری*، تهران: سروش دانش.
۲۴. میرزایی، قاسم؛ شهبازی مجید (۱۳۹۲)، «پیوند میان معماری و عرفان و هنر اسلامی (بررسی نمادها و نشانه‌ها در معماری ایران)»، *مجموعه مقالات همایش معماری پایدار و توسعه شهری*.
۲۵. نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۷)، «تحلیل نشانه‌شناختی خانه‌های تاریخی کاشان»، *فصلنامه دانشگاه هنر*، شماره ۲، پاییز، زمستان ۱۳۸۷.