نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

پدیدارشناسی معماری ایرانی – اسلامی در مسجد جامع نایین از منظر فلسفه اسلامی**

مینا سلیمی [1]، محمدرضا شریف‌زاده [2*]

[1] گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، mina.salimi@gmail.com
[2*] (نویسنده مسئول) گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۵۱
دوره ۲۰
صفحه ۳۳۷ الی ۳۶۲

تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۲۳
تاریخ داوری: ۱۳۹۹/۱۰/۱۲
تاریخ صدور پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۰۲
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۹/۰۱

کلمات کلیدی
مسجد جامع نایین،
پدیدارشناسی،
معماری ایرانی-اسلامی،
عرفان اسلامی.

ارجاع به این مقاله
سلیمی, مینا, شریف زاده, محمد رضا. (۱۴۰۲). پدیدار شناسی معماری ایرانی – اسلامی در مسجد جامع نایین با تاکید بر منظر فلسفه اسلامی. مطالعات هنر اسلامی, ۲۰(۵۱), ۳۳۷-۳۶۲.

dorl.net/dor/20.1001.1 ,,,,,,,,, ,,,,, ,,, ,,, ,, ۱

dx.doi.org/10.22034/IAS .۲۰۲۱.۲۳۱۰۸۸.۱۲۵۰

چکیده

در شناخت معماری اسلامی از منظر پدیدارشناسی می‌توان به سطوح عمیق‌تر و مفاهیم محوری و بنیادین در آثار هنری که ماهیتش فراتر از اقلیم، محیط و زمان خاص است، دست یافت؛ عناصری که نسبت میان دین و هنر معماری را در فلسفه اسلامی بیان می‌دارد. در این پژوهش نیز هدف جست‌وجوی رگه‌هایی از تفاوت در رویکرد فلسفی شیخ شهاب‌الدین سهروردی در برخوردهای پدیدارشناسانه به معماری مکان‌های مقدس می‌باشد. این مطالعه در رسیدن به این پرسش‌هاست که نقش فلسفه اسلامی بر معماری ایرانی – اسلامی چیست؟ و نقش رویکرد فلسفه اسلامی در معماری مسجد جامع نایین چیست؟ لذا این پژوهش با بهره‌گیری از روش پدیدارشناختی به شرح ارتباط پدیدارشناسی و معماری مکان‌های مقدس از منظر فلسفه اسلامی پرداخته است. نتیجه مطالعه نشان می‌دهد که رویکرد پدیدارشناسانه به معماری مکان‌های مقدس از منظر فلسفه اسلامی برگرفته از مهم‌ترین جنبه‌های حس مکان در مسجد جامع نایین؛ سیر از ظاهر به باطن و بالعکس به‌صورت اتحاد مثلثی عناصر کالبدی، فعالیت‌ها و معانی به هم مرتبط و دارای روابط دیالکتیک بوده و تشکیل یک ساختار را می‌دهند که موجب شکل‌گیری ارتباط عمیق درونی و دیالکتیکی بین مسجد جامع نایین و ناظر و شاهد آن در بالاترین سطح حس مکان می‌گردد.

اهداف پژوهش:

۱. پدیدارشناسی معماری ایرانی-اسلامی در مسجد جامع نایین از منظر اسلامی.

۲. بررسی حس مکان در مسجد جامع نایین.

سؤالات پژوهش:

۱. فلسفه اسلامی چه نقشی در هویت معماری ایرانی- اسلامی در مسجد جامع نایین دارد؟

۲. چه عواملی در ایجاد حس مکان در مسجد جامع نایین مؤثر است؟

** این مقاله برگرفته از رساله با عنوان « پدیدار شناسی مکان های مقدس با تکیه بر معماری ایرانی – اسلامی (نمونه های موردی : مساجد تاریخی ایران) » می باشد.

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

موضوع فلسفه و تجلی آن در معماری اسلامی، مسئله‌ای که امروزه کم‌تر در مجامع علمی مورد توجه قرار گرفته است. علی‌رغم اینکه نگرش فلسفی در نخستین گام از فرآیند طراحی آغاز می‌شود، قبل از ورود به چنین فضایی لازم است تا روح و جان معمار با مفاهیم حکمی و معنوی عجین شود. مکان‌های مقدس و در راستای آن مساجد از مهم‌ترین فضاهای تأثیرگذار بر احساس تعلق و هویت و آرامش‌بخش بر ذهن مخاطبانشان می‌باشد. بهره‌گیری از قابلیّت‌های معنایی در معماری، انتقال مفهوم و بیان را به‌دنبال دارد و شناخت عناصر سازنده در معماری مسجد موجب شده تا انتقال پیام معمار و نیز زمینه‌ساز گسترش اندیشهٔ دینی در قالب صورت باطنی هنر شکل گیرد. ابزارهای پیام‌رسان در معماری مساجد، نقش تبلیغی فلسفه اسلامی را پررنگ‌تر ساخته و جایگاه محتوا و معنایی آثار معماری ایرانی را در تبیین ایدئولوژی هنر و فرهنگ اسلامی چه در جزء و یا کل آن تعیین کرده است. در شناخت فلسفه اسلامی از منظر پدیدارشناسی آثار معماری می‌توان به سطوح عمیق‌تر و مفاهیم محوری و بنیادین در آثار هنری که ماهیتش فراتر از اقلیم، محیط و زمان خاص است، دست یافت؛ عناصری که نسبت میان دین و هنر را در فلسفه اسلامی بیان می‌دارد. شاید مهم‌ترین عامل در اختلاف نظر دربارهٔ هنر معماری ایرانی - اسلامی، مبتنی بر همین عنصر روش‌شناسی یا به بیان دیگر، کاربرد روش‌های متفاوت باشد. ازاین رو بازسازی روش‌شناسی شناخت هنر معماری ایرانی - اسلامی و نقد و بررسی هر یک از آن‌ها و میزان اهمیت و ارزششان در معماری ایرانی - اسلامی، بسیار با اهمیت است.

با روش پدیدارشناسی، پژوهشگر آثار هنر اسلامی می‌کوشد با همدلی بررسی کند که آیا هنر اسلامی، بازنمایانه و طبیعت‌گرایانه بوده یا هنری انتزاعی، تغییر شکل یافته، معنادار و نمادین است که برگرفته از فلسفه اسلامی است. در شیوهٔ پدیدارشناسی روش‌شناختی، نقطهٔ آغازین بررسی و تحلیل اثر هنری، فراتاریخی و بدون توجه به مقولهٔ زمان است و پدیدارهای هنری، مجرد از بستر فرهنگی، اجتماعی و تاریخی، توصیف و بررسی می‌شود و تفاوت در هنر تمدن ها را باید در هستهٔ درونی آن‌ها جست؛ عواملی که به‌صورت شبکه‌ای و یکپارچه وجود دارد و پدیدارشناس به فهم درونی آن‌ها دست می‌یابد.

بنابر نتایج برآمده از کاربرد رویکرد و روش پدیدارشناسی در هنر معماری ایرانی- اسلامی می‌توان گفت، بسیاری از فرم‌ها و اسلوب‌های هنری در فرهنگ اسلامی، متحول شده و به شکل دیگری بروز یافته است و همان‌گونه که در فرهنگ ایرانی- اسلامی به عرفان، فلسفه، تاریخ، آداب و سنت، روابط و مناسبات خاص اجتماعی و انسانی باور داریم، هنر معماری نیز چنین است و تعامل و الگوبرداری هنر معماری یک سرزمین از هنر معماری دیگر تمدن‌ها، بدین‌معنا نیست که نتوان هنر معماری را به فلسفه مردمان آن سرزمین نیز منتسب کرد (نیک‌نهاد، ۱۳۹۲). لذا این پژوهش به‌دنبال پاسخگویی به این پرسش‌هاست: فلسفه اسلامی در معماری ایرانی – اسلامی چه نقش دارد؟ سلطانی محمدی و آزاد (۱۳۹۷) در تحقیقی تحت عنوان «تحلیل مقایسه‌ای یک فرم خاص در معماری دست‌کند مذهبی (منطقهٔ مرکزی ایران (شهرستان نایین) و سه اثر در شمال غرب)» موضوعی که پرداخته شده، وجه افتراق این آثار در شکل داخلی

آن‌هاست که سه اثر منطقهٔ شمال‌غرب دارای پلانی مدوّر و فضای گنبدی‌شکل با خطوط منحنی هستند؛ درحالی‌که در آثار منطقهٔ مرکزی، پلانی مستطیل‌شکل با فرم و فضای مسطح و راست‌گوشه استفاده شده است. مبینی و میثمی (۱۳۹۵) در تحقیقی تحت عنوان «بررسی کتیبه های مسجد جامع نایین» موضوعی که پرداخته شده، یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد، ساختار کلی طراحی کتیبه‌های مسجد جامع نایین بر دو شکل می‌باشد: یکی از آن‌ها گچ‌بری است و دومی با رنگ روی گچ ترسیم شده است. مسعودی‌فر (۱۳۹۵) در تحقیقی تحت عنوان «ویژگی‌های بصری خطوط و نقوش به‌کار رفته در مسجد جامع نایین» موضوعی که پرداخته شده، مهم‌ترین نتایج حاکی از آنست که در میان بخش‌های گوناگون مسجد، محراب زیباترین و خیره‌کننده‌ترین قسمت است، که در زمره مهم‌ترین ساختارهای هنر اسلامی قرار دارد.

یوسف‌وند و میری (۱۳۹۵) در تحقیقی با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی نقوش گچبری‌های مکشوفه از شهر تاریخی دره‌شهر با نمونه‌های مسجد جامع نایین» موضوعی که پرداخته شده، نشان می‌دهد اشتراکات زیادی بین گچبری‌های این دو در زمینه نقوش گیاهی و هندسی، ترکیب‌بندی نقوش و انواع گره‌ها وجود دارد. دهقانی و سامانیان (۱۳۹۴) در تحقیقی تحت عنوان «بررسی تطبیقی طرح و نقش منبر مسجد جامع نایین و منبر مسجد جامع سوریان» موضوعی که پرداخته شده، ساختار کلی طراحی و کتیبه دو منبر از الگویی واحد پیروی می کنند و از نظر طرح و نقش اسلیمی، ختایی و هندسی دارای یک قالب مشترک هستند، اما به لحاظ ظرافت طراحی، همسان نیستند که، تفاوت‌های موجود را باید در شیوه و سبک هنرمندان دانست. خوانساری و نقی‌زاده (۱۳۹۳) در تحقیقی با عنوان «بررسی تطبیقی آرایه‌ها در مساجد جامع ورامین و نایین» پرداخته، پس از تحلیل و جمع‌بندی، به نتیجه‌گیری در مورد چگونگی تغییرات در شیوهٔ اجرا (گچ بری به آجر و کاشی‌کاری رنگی)، محتوای شکلی معنایی (نقوش طبیعی گیاهی به اشکال هندسی پیچیده و اسلیمی)، مضمون کتیبه‌ها (از آیات قرآن به اسامی مقدس امامان و احادیث و ادعیه) و محل کاربرد آرایه‌ها (گسترش از فضای داخلی مجاور محراب به فضاهای بیرونی) اقدام کرده است.

دهقانی (۱۳۹۲) در تحقیقی با عنوان «بررسی نقوش منبر مساجد جامع نایین و سوریان و مقایسه آن با نقوش محراب‌های گچبری قرن هشتم» پرداخته، مطالعات حاکی از آن است که نقوش و تزئینات منبرهای مسجد جامع نایین و مسجد جامع سوریان رابطه نزدیکی با نقوش و تزئینات موجود در محراب‌های گچبری متعلق به قرن هشتم هجری وجود دارد. نیک‌نهاد (۱۳۹۲) در تحقیقی با عنوان «مسجد جامع نایین بازاندیشی سیر تحول» موضوعی که پرداخته شده، این پژوهش با روش تفسیری- تاریخی و با در نظر گرفتن همهٔ منابع موجود انجام شده و نتیجه ارزیابی منابع و دلالت آن‌ها بر تاریخ مسجد، گاهی پاسخی نو، گاهی معلوم‌کردن میزان اعتبار اقوال موجود، گاهی پرسش‌هایی نو و پیش نهادن طرز ادامهٔ تحقیق است. عناقه و همکاران (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «تجلی عرفان در معماری مسجد» پرداخته، در این پژوهش سعی شده به روش اسنادی و مشاهده مستقیم اهمیت هنر معنوی و تجلی عرفان در معماری مساجد ایران مورد بررسی قرار گیرد و زیبایی‌های فراموش شده، یادآوری گردد. محمدی(۱۳۷۳) در تحقیقی با عنوان «روند شکل‌گیری مساجد در ایران (از آغاز تا پایان قرن چهارم هجری) پرداخته، دستاوردهای این

پژوهش، راهکارهای علمی برای مرمت‌گران و معماران به‌منظور طراحی سازه‌های نگهبان در مرمت بناهای تاریخی ارائه می‌دهد. اس فلاری (۱۹۳۰) در تحقیقی تحت عنوان «مسجد نایین» پرداخته، تزئینات مسجد را با تزئینات چند بنای دوره عباسیان مقایسه کرده و وجود این تزئینات را نشان‌دهندهٔ یک مرحله پیشرفت در تاریخ هنر اسلامی دانسته است.

در تمامی مطالعات مورد بررسی بر مبنای رویکردی که اتخاذ کرده‌اند به بررسی توصیفی مساجد مورد بررسی پرداخته‌اند، که این نشأت گرفته از ماهیت کمّی مطالعات پیشین می‌باشد؛ درحالی‌که در این روش درک سطحی از پدیده‌ها به‌دست می‌آید. در این شیوه‌های مطالعه که به رویکرد کمّی اختصاص دارد، درک معنای ذهنی کنشگران از قرارگرفتن در مکان قابل شناسایی نمی‌باشد. به‌عبارت دیگر، عوامل از پیش تعیین شده مسیر انجام پژوهش را مشخص کرده است و خلاء درک تفسیرهای کنشگران از قرار گرفتن در مکان به چشم می‌خورد. این درحالی است که مسئله‌ای به مانند مکان مذهبی به‌شدت تحت‌تأثیر مفاهیم و معنای ذهنی کنشگران از فرایندهای ذهنی و تفسیری که از کنش و واکنش قرار گرفتن در حس مکان، قرار دارد.

در هر تحقیقی انتخاب روش تحقیق، تابع نوع سؤال پژوهش است، این مطالعه در رسیدن به این پرسش‌هاست: نقش رویکرد فلسفه ایرانی در معماری مسجد جامع نایین می‌باشد؛ برای رسیدن به پاسخ این سئوالات روش تحقیق کیفی با رویکرد پدیدارشناسانه روش مناسبی تشخیص داده شد. یکی از روش‌های مهم تحقیق در رویکرد کیفی، روش پدیدارشناسی است که باتوجه‌به نوع نگاه به پدیده مورد بررسی، این رویکرد خود به دو روش عمده توصیفی و تفسیری تقسیم می‌شود؛ که علی‌رغم شباهت‌های بسیار، این دو روش تفاوت‌هایی هم دارند که شناخت آن‌ها برای انتخاب به جا و مناسب هریک از دو روش تحقیق پدیدارشناسی در زمینه‌های مختلف کمک‌کننده می‌باشد. بیشتر مطالعاتی که به رابطهٔ انسان و مکان می‌پردازد، ریشه در پدیدارشناسی دارد؛ چراکه این روش دریافت عمیق‌تری از موضوعات پیچیده در اختیار قرار می‌دهد و راه را برای دریافت حقیقت مکان می‌گشاید.

۱. مبانی نظری

از دیدگاه پدیدارشناسی به ماهیت معماری اسلامی، تمامی عوامل حتی موارد مؤثر و تأثیرگذار در پدیده، ازجمله ریشه‌های تاریخی، عوامل، شرایط و بسترهای تحقیق آن مورد تحلیل قرار نمی‌گیرد و به‌جای بررسی واقعیت عینی و خارجی آن، به تحلیل و ارزیابی عناصر خود پدیده بسنده می‌شود. در شناخت پدیده، واکاوی و شناخت عناصر درونی و مکشوف پدیده، امری ضروری است و بررسی و شناخت هستی خارجی هنر اسلامی، ازجمله بررسی عوامل تاریخی در تحقق آن، بیرون از قلمرو شناخت پدیدارشناسی قرارمی‌گیرد، زیرا بررسی و شناخت از عینیت خارجی، نوعی توجه به هستی آن پدیده است و همان‌طور که اشاره شد در رویکرد پدیدارشناسی حذف هرگونه پیش‌فرض در پدیدارشناسی معماری، امری ضروری است (هدفی، مغانی قهرمانلویی، ۱۳۹۵: ۱۴۶).

امروزه نظریه‌های متعددی در زمینه شکل‌گیری محصول و خوانش معماری براساس پدیدارشناسی وجود دارد. در سه دهۀ اخیر علوم انسانی مبنای شکل‌دهی این نظریه‌ها بوده‌اند که مبنای کار هدف موجود در این تحقیق بر فلسفه اسلامی می‌باشد.

هنر بر نوعی از علم و معرفت و یا حکمت مبتنی است و یا بر نوعی بینش در مورد هستی‌شناسی و فلسفه حیات استوار است. درواقع، هنر دینی تفسیر عارفانه از انسان و جهان و حیات انسانی است و دین سرچشمه همین عرفان و معنویات است. هنر هدفی دارد و آن، تسری‌دادن احساس هنرمند به انسان‌هاست، احساسی که هنرمندان آن را آزموده و تجربه کرده اند. هنرمند برای احساسی که انتقال می‌دهد بایستی یک ضرورت درونی احساس کند. هنرمند باید بر سطوح رفیع‌ترین جهان‌بینی عصر خویش جای داشته باشد و احساسی را تجربه کرده باشد و رغبت و اشتیاق و فرصت انتقال آن را داشته باشد و نیز در یکی از انواع هنر خداوند استعداد باشد.

هنر عرفانی هنر صعودی و نزولی است؛ بدین معنی که از عالم الوهیت و فیض مقدس شروع می‌شود و پس از طی مراتب عوالم لاهوت و جبروت و ملکوت به عالم طبیعت می‌رسد. بدین‌گونه که وقتی انسان وارد فضای مسجد می‌شود، احساس سیر به عالم ملکوت و عوالم غیب که سیر صعودی است، می‌نماید و حالتی معنوی به جمال و کمال مطلق هستی در خود می‌یابد. می‌توان مشاهده کرد، که چگونه نظم و تناسب و تقدس و وحدت‌جویی و سیر از زمین تا خدا و گریز از غفلت و کثرت در هنر اسلامی نشان داده شده است که در جامعه امروزی کاربرد فراوان دارد (عناقه و همکاران،۱۳۹۱). نظریات «فریتیوف شوآن» نیز که در باب هنر دینی، اهمیت آن را در استواری بر این اصل می‌داند که انسان خود بر نمونه صورت الهی خلق شده است و بنابه همین اصل، هم هنرمند است و هم اثر هنری، بسیار قابل‌توجه است. انسان، اثری هنری است؛ زیرا یک صورت و تصویر است و [نیز] هنرمند است؛ زیرا بر طبق الگوی ازلی خود، قدرت خلاقیت و آفرینشگری دارد. به همین دلیل هنری که مبانی خود را در عالم روح قرار داده است بدین دلیل که نوعی برون‌فکنی است و بالضروره این برون‌فکنی مبتنی بر علمی متعالی از صورت است فلذا الزاماً در صورتگری خود به‌سوی همان صور معلقه جاری در روح پناه می‌برد. همچنین شوآن معتقد است مضمون هر هنر مقدسی، بازگشت اعراض به جوهر است: «هنر علی العموم و سماع علی‌الخصوص، جوهری را نشان می‌دهند که عرض شده است و از این سرچشمه است که زیبایی، ژرفا، و نیروی عرض رمزها سر برمی‌آورند. هنر این ارتباط را با حرکتی بیان می‌دارد که هم نزولی و هم صعودی است؛ چون از طرفی نمونه والای ازلی را در صورت آشکار می‌سازد و از طرف دیگر یا نفس را به نمونه بالای ازلی بازمی‌گرداند. بازگشت امر عرضی به جوهر علی‌الاطلاق [یا] بازگشت امر صوری به ذات مطلق، به ادغام مجدد کثرت در وحدت می‌انجامد. درواقع و گویی از راه توازن راز انبساط را در خود دارد» (شوآن،۱۳۸۱:۱۲۵).

شیخ شهاب‌الدین سهروردی برآن است که هر آنچه مادون عقل طولیه است و هرچه در عالم ماده روی می‌دهد ریشه‌ای در عالم مثل دارد. به‌نظر می‌رسد ادله‌ای که سهروردی در اثبات مثل آورده، در آموزه‌های دین اسلام نیز می‌توان عبارت‌هایی یافت که ناظر به بحث مثل است؛ مثل روایت ۲۰ نقل شده در بحارالانوار جلد ۵۹ از پیامبر اکرم (ص) که

گفته می‌شود در عالم بالاتر، خروسی هست که از شرق تا غرب عالم را پر کرده است و هرگاه از او صدایی بلند می‌شود تمام خروس‌های زمینی به صدا درمی‌آیند، با نظریه مثل نوری سهروردی قابل مقایسه است. از نظر سهروردی همه نظام‌های ویژه‌ای که در اشیاء دیده می‌شود، مانند نظام خاصی که در انسان به چشم و یا نظام ویژه‌ای که در نبات و ...قابل مشاهده است، از ارباب انواع نشأت یافته و توسط آن‌ها تدبیر می‌شود (یزدان‌پناه، ۱۳۹۱: به نقل از بحارالانوار/ ۵۹).

شیخ شهاب‌الدین سهروردی بنیان‌گذار حکمت نوریه است؛ او با ارائه جهان‌شناسی مبتنی بر نور، خلقت انوار بی‌نهایت را، که ناشی از نظم و پویایی خاصی است، تبیین می‌کند. ایشان بر همین مبنا عالم نورانی خیال را مطرح می‌کند، موضوعی که نقطهٔ عطفی در مسائل حکمی و خلاقیت‌های هنری به حساب می‌آید؛ زیرا نور رمزی است که در هویت هنر اسلامی، نقشی اساسی دارد؛ از یک‌سو بر منشأ هنر، یعنی عالم خیال، تأکید می‌کند و از سوی دیگر بر جلوه‌های زیبایی‌شناسانه هنری دلالت دارد (شفیعی و همکاران، ۱۳۹۳). چنانچه نظام فلسفی سهروردی هویدای این سخن است که حقیقت هنر نوعی معرفت است که در عین حضور و شهود، برای هنرمند سالک و طالب حقیقت و معرفت مکشوف می‌گردد و این کشف تجلی واحدی است که در محتوا و قالب اثر هنری وی ظاهر شود؛ چنانچه گفته شده است: «هنر محاکات حضور و غیاب بشر نسبت به حق است ... هنر شیدایی حقیقت است، همراه با قدرت بیان آن شیدایی. هنرمند نیز کسی است که علاوه‌بر شیدایی حق، قدرت بیان آن را نیز از خداوند متعال گرفته است. شیدایی حق، اصل لازم و قدرت بیان، شرط کافی است» (جعفریان،۱۳۷۵: ۸۴).

سهروردی متأثر از تعالیم قرآنی، سنت نبوی، فلسفه نوری ایران باستان، حکمت یونانی و اندیشه فلاسفه مسلمان قبل از خود چون ابن‌سینا و غزالی (به‌ویژه در مشکوه‌الانوار) تبیین کرده است، صریح‌ترین و شفاف‌ترین تئوری در ایجاد واسطه میان شهود عرفانی و تصاویر و تماثیل هنری در جهان اسلام است. صریح‌ترین بیان سهروردی که خود بنیانی بر فلسفه نظری هنر اسلامی است، در تلویحات چنین ذکر شده است: «شواغل حسی تقلیل می‌یابد نفس ناطقه در خلسه‌ای فرورفته به جانب قدس متوجه و مجذوب می‌گردد. در این هنگام است که لوح صاف و شفاف ضمیر آدمی به نقش غیبی منقش می‌گردد. نقش غیبی گاهی به سرعت پنهان گشته و گاهی بر حالت ذکر آدمی پرتو می‌افکند. در برخی موارد نقش غیبی به عالم خیال رسیده و از آنجا به علت تسلط خیال در لوح حس مشترک به نیکوترین صورت و در غایت حسن و زیبایی ترسیم می‌پذیرد، آنچه از باطن غیب آدمی به حس مشترک وی می‌رسد گاهی در قالب یک صورت زیبا قابل مشاهده بوده و گاهی بر سبیل کتابت سطری است که به رشته نگارش درمی‌آید. یکی از وجوه دیگر این جریان باطنی این است که سروش غیبی، صدا و صوتی را بر گوش انسان می‌رساند که به هیچ‌وجه قابل تردید نمی‌باشد؛ اعم از این که انسان در خواب باشد یا بیداری آنچه برای وی پس از این حالت باقی می‌ماند یا رؤیای صادقه به‌شمار می‌آید یا وحی آشکار» (سهروردی، ۱۳۸۰: ۱/ ۱۰۳و ۱۰۴).

سهروردی با تبیین دقیق عالم مثال و صورخیالی آن و نیز با شرح کامل صعود و عروج روح به چنین عالمی (به شرط ترک منهیات و مادیات و تقلیل شواغل) نه‌تنها مصدر و منبع نقوش و صور تجریدی هنر اسلامی را متعین کرد بلکه هر سالک هنرمندی را بنابه قوه کن قادر به ادراک حضوری این صور و ترسیم آن در پهنهٔ گسترده خلاقیت هنری دانست؛ فلذا شاید بتوان با احتیاط و تأمل، او را نخستین نظریه‌پرداز هنر اشراقی و متعالی در تمدن اسلامی دانست. او با ترسیم طولی مراتب هستی و ایجاد ارتباط و نسبت کامل میان این مراتب، از قوه شگفت خیال در پیمایش عوالم نوری سخن گفت و تأکید کرد، هنری که از جهان برزخی عالم خیال بی‌خبری است، از بیان معانی نمادها و گشودن راز و رمزهای معانی و رسیدن به حقایق، ناتوان بود، لاجرم تمامی نمادها و رمزها را به استعاره‌ها و مجازهای محدود برمی‌گرداند.

اما تخیل هنرمند زمانی که آیینه جان خویش را از غبار مادیات بزداید، می‌تواند عجایب و راز و رمزهای عالم نور را در صفحه آینه مانندش متجلی کرده؛ در نهایت لطافت، معنا بخشد و آن معانی حقیقی را در قلب محسوس در لابه‌لای رمزها چنان بنمایاند که مخاطب را به نظاره حقایق زیبا در آسمان معانی و نمادها بخواند. هنرمند در این ساحت، مترجم معقول و اظهار آن در صورت امر محسوس است که به‌واسطهٔ تکنیک و در قالب اثر هنری خویش، زیبایی‌های نهفته در لابه‌لای حقایق را کشف و با تفسیرگری از آفرینش هستی و انسان، مراتب معرفت نفسانی خود ار در آثارش نشان داده و مخاطب خویش را به معرفت حقیقی رسانده و به یاد حقیقت خود می‌اندازد (شفیعی، بلخاری قهی، ۱۳۹۰).

۲. مسجد جامع نایین

۲.۱. موقعیت بنا و مسجد

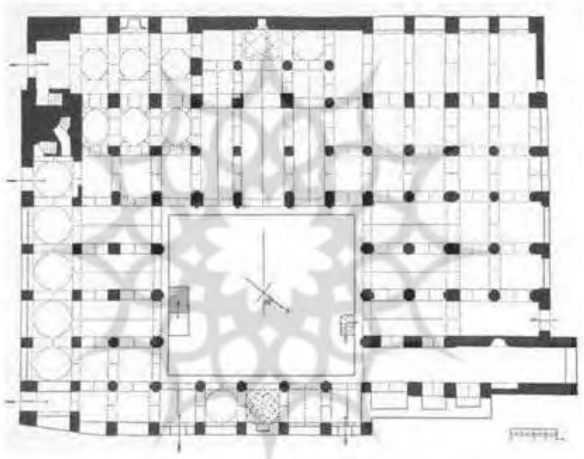
نایین یکی از شهرهای استان اصفهان در مرکز ایران و مرکز شهرستان نائین است. این شهر در منطقه دشت کویر قرار گرفته است و آب و هوایی خشک و کویری دارد. مسجد جامع نایین،که به‌نام «مسجد علویان» هم معروف است، در منتهی الیه شمال غربی شهر نایین، در محلهٔ باب‌المسجد، نزدیک حصار قدیم شهر واقع شده است. به جز ارتفاع بیشتر مسجد نسبت به بناهای اطراف، عنصر شاخص در این مسجد مناره‌ای است که از همه جای شهر قدیم دیده می‌شود. در کنار مسجد مقبره‌ای وجود دارد که گنبد آن از دور برای ناآشنایان گنبد مسجد جامع به نظر می‌رسد.

تصویر ۱. نمای محیطی مسجد جامع نایین

تصویر ۲. نمای بیرونی مسجد جامع نایین

مسجد جامع نائین از قدیمی‌ترین مساجد ایران است و معماری آن متعلق به قرون اولیه اسلامی است. محراب این مسجد بی‌تردید اصیل‌ترین نمونه هنر محراب‌سازی در دوره عباسیان است. براساس آنچه در کتاب مرآه البلدان آمده است بنای اولیه مسجد جامع نایین منسوب به عم بن‌عبدالعزیز خلیفه هشتم امویان است که دوران خلافتش از سال ۹۹ تا ۱۰۱ هجری قمری بوده است. سمت چپ منبر منبت‌کاری شده و در قسمت فوقانی آن کتیبه‌ای به تاریخ ۷۱۱ هجری قمری موجود است که قدیمی‌ترین تاریخ ثبت شده در بنا است. کتیبه در چوبی مسجد تاریخ ۷۸۴ هجری قمری را نشان می‌دهد. محراب این مسجد در چهلستون جنوبی قرار گرفته و دارای تزئینات گچبری بسیار زیبایی است (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۸).

استاد پیرنیا، تاریخ ساخت مسجد را سال ۳۴۹ قمری می‌داند. این مسجد از معدود مساجد اولیه شبستانی است که کمتر دستخوش تغییر و تحول شده و صورت اولیه خود را تا به امروز حفظ کرده است (پیرنیا، ۱۳۸۹: ۱۴۷). اس فلاری در کتاب مسجد جامع نایین، این مسجد را از آثار نیمه دوم قرن سوم هجری قمری دانسته است. او تزئینات مسجد را با تزئینات چند بنای دوره عباسیان مقایسه کرده و وجود این تزئینات را نشان‌دهندهٔ یک مرحله پیشرفت در تاریخ هنر اسلامی دانسته است. پروفسور پوپ ساختمان مسجد را به سال ۳۵۰ ه.ق و آندره گدار فرانسوی آن را به حکومت دیلمیان منسوب می‌کنند. اطراف آن منزل پیرنیا و نارین قلعه (نارنج قلعه) است که قدمتش به دوره قبل از اسلام، حدود اشکانیان و ساسانیان می‌رسد و اکنون تل خاکی بیش از آن باقی نمانده است. به سبک مسجدهای عربی ساخته شده است این مسجد یک مناره دارد و گنبد آن یک پوسته است. در قرن هشتم هجری قمری، شبستان قبلی مسجد را با احداث سقف‌های کمرپوش در قسمت‌هایی از آن دو طبقه کردند.

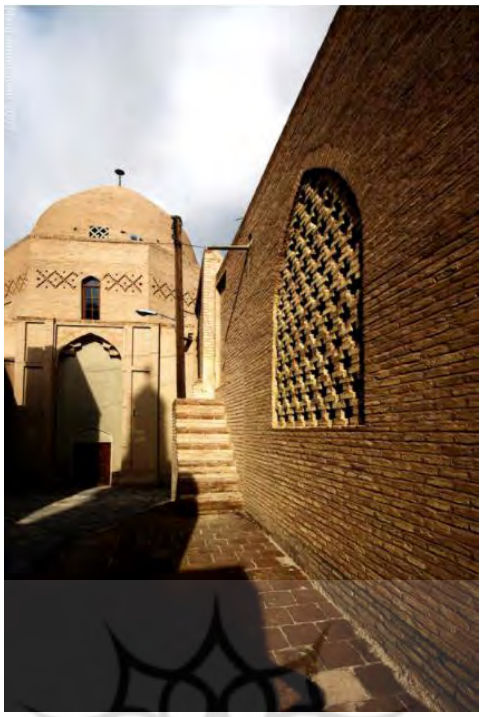


تصویر۳. پلان مسجد جامع نایین (پیرنیا، ۱۳۸۹: ۱۴۷)

این مسجد شامل صحن و شبستان‌هایی در سه جبهه آن و رواقی در جبهه مقابل قبله بوده است. مسجد شش ورودی داشته که در حال حاضر ورودی اصلی آن در جبهه جنوب شرقی قرار دارد و سر در آن احتمالاً متعلق به دوره صفوی است. در کنار این ورودی، تک‌منار مسجد قرار گرفته که ارتفاع آن ۲۸ متر و به‌صورت هشت‌ضلعی ساخته شده است. این مناره از آثار قرن چهارم قمری است. هنگام ورود به مسجد وارد شبستان جنوب غربی می‌شویم و در جبهه عمود بر آن شبستان دیگری قرار دارد که هر دو ما را به حیاط رهنمون می‌کند. چهارضلعی حیاط در هر بدنه فضایی را به ما نشان می‌دهد. جبهه جنوب غربی به علت قرارگیری در جبهه در جهت قبله مهم‌ترین و اصلی‌ترین شبستان به‌شمار می‌آید و منبر و محراب اصلی در این قسمت قرار دارد.

تصویر ۴. نمای ورودی مسجد جامع نایین

تصویر۵. نمای سردر ورودی مسجد جامع نایین



تصویر۶. نمای ورودی غربی مسجد جامع نایین

تصویر ۷. نمای صحن مسجد جامع نایین

تصویر۸. نمای صحن مسجد جامع نایین

تصویر۹. نمای صحن مسجد جامع نایین

تصویر۱۰. نمای صحن مسجد جامع نایین

تصویر۱۱. نمای ورودی شبستان مسجد جامع نایین

تصویر۱۲. نمای شبستان مسجد جامع نایین

تصویر۱۳. نمای شبستان مسجد جامع نایین

تصویر ۱۴. نمای داخلی مسجد جامع نایین

۳. معیارهای پدیدارشناسانه در مسجد جامع نایین مبتنی بر رویکرد فلسفه اسلامی

نظریه‌پردازان معماری از پدیدارشناسی به‌عنوان راه جدیدی برای درک جهان و محیط بهره جستند و به‌مثابهٔ نقطه عزیمت به‌سمت بنیان‌گذاری شیوهٔ نوینی در معماری، شهرسازی و ساخته‌های دست بشر به آن نگریستند. به بیان دیگر، معمار تلاش دارد تا به‌وسیلهٔ مفهوم پدیدارشناسی به جوهرهٔ فرم‌ها دست یابد و در پی آن به‌دنبال ترکیب احساست خود با آثار معماری است (پلاسما، ۲۰۰۵). به شکل کلی سیر تکاملی فلسفه پدیدارشناسی، چه از دید فلاسفه و چه از دید نظریه‌پردازان معماری موردتوجه است و با تحلیل این رویکرد و بررسی وجوه پدیدارشناسی در نمونه موردی همچون مسجد جامع نایین، به‌دنبال دستیابی به راهکارهایی برای تحقق مفهوم پدیدارشناسی در معماری پرداخته می‌شود. از همین‌رو برای پاسخ به سئوالات تحقیق باید به بررسی وجوه یافته شده در یک اثر معماری پرداخت. اکنون به چگونگی ظهور معیارهای پدیدارشناسانه در مسجد جامع نائین به شرح زیر می‌پردازیم:

۳.۱. هندسه و انتزاع

طراحی معماری در قالب هندسه نمود می‌یابد. تحلیل روابط هندسی در بناهای ارزشمند، روش تفکر و تصمیمات معمار را در برخورد با مسئله و یافتن راه حل مناسب برای پاسخ‌گویی به آن می‌نمایاند و قابلیت تفکر هندسی را در نظم‌بخشیدن به فرآیند طراحی معماری آشکار می‌سازد (دهار و علی‌پور، ۱۳۹۲: ۳۴ به نقل از عمومی، ۱۳۸۷). در مسجد جامع نایین نقوش هندسی ساختار اصلی آرایه‌ها را نشان می‌دهند که بستر را برای نقوش گیاهی و کتیبه فراهم

می‌کند. این نقوش کهن‌ترین نمونه‌های شناخته‌شده حاشیه‌های هندسی هستند که به وفور در بناهای آجری متأخرتر ایران یافت می‌شوند.

تصویر۱۵. شش ضلعی نامنتظم در زیر قوس مجاور محراب مسجد نایین (پیرنیا، ۱۳۸۹: ۱۴۷)

اشکال شش‌ضلعی، تخمه[۱] و مربع، هشت و چهار سلی و غیره، اعم تزئینات هندسی که به شیوهٔ گچبری در حاشیهٔ محراب و ستون‌های مجاور آن اجرا شده را شامل می‌شود.

تصویر ۱۶. نقش تخمه و مربع در ستون مجاور محراب مسجد جامع نایین (پیرنیا، ۱۳۸۹: ۱۴۷)

در اسپر[۲] قوس‌های رواق‌های پیرامون میانسرا، چیدمان آجرها با نقوش ساده هندسی است.

[۱] واژه تخمه در طراحی سنتی ایرانی به قطعات و بخش‌های کوچکی از نقش که در دل قطعات و بخش‌های بزرگ‌تر جای می‌گیرد (ماهر النقش، ۱۳۶۱)
[۲] دیوار جداکننده، دیوارهایی که میان دو پایه باربر می‌سازند، بخشی از نمای ساختمان که در و پنجره نداشته باشد.

تصویر ۱۷. آجر چینی با نقش لوزی در اسپر رواق‌های پیرامون صحن مسجد جامع نایین (نگارنده)

۳،۲. جهان‌شمولی و فردیت

به استثناء جزئیات اشاره شده، ملاحظه می‌شود که تزئینات مسجد جامع نایین از حیث ترکیب رویه‌هایشان به‌راحتی خیره‌کننده‌اند. دیوار محراب به‌تنهایی گواهی بر این مدعاست. بخش‌هایی که آن را تشکیل می‌دهند با ته‌رنگ‌های گونه‌گون رنگ‌هایشان که از کاربرد نقش‌مایه‌های مختلف تزئینی ناشی‌اند، از یکدیگر متمایز می‌شوند، و مع‌الوصف مجموعه‌ای تشکیل می‌دهند که هماهنگی‌شان به یک‌جا نادر و عالمانه است. مسجد نایین جلوه‌گاه یک مرحله، یک پیشرفت در تاریخ هنر اسلامی است (فلاری، ۱۹۳۰).

۳،۳. زمان و ابدیت

یک موجودیت معماری به‌تدریج می‌تواند فهم شود و این فهم تدریجی یعنی هزینه‌کردن زمان برای رسیدن به شناخت پدیده؛ بدین‌ترتیب به‌عنوان یک پدیده در طول زمان درک می‌شود. زمان می‌تواند به فضای ادراکی آدمی راه یابد و انسان فضا را در گذر زمان درک کند. تنها در گذر زمان است که می‌توان به واقعیت معماری نزدیک شد. درک حقیقت مسجد جامع نایین در طول زمان به تجربه‌های ذهنی و شخصی بستگی دارد و همچنین تابع تصورات حضور افراد در این مکان است، مخاطب فضای این مسجد براساس تجارب خود در گذر زمان برداشت‌های متفاوتی را از این مسجد به‌دست می‌آورد که این برداشت‌ها متفاوتر از گذشته است.

۳،۴. حقیقی و مجازی

سهروردی با تبیین دقیق عالم مثال و صور خیالی آن و نیز با شرح کامل صعود و عروج روح به چنین عالمی (به شرط ترک منهیات و مادیات و تقلیل شواغل) نه‌تنها مصدر و منبع نقوش و صور تجریدی هنر اسلامی را متعین کرد بلکه هر سالک هنرمندی را بنابه قوه کن قادر به ادراک حضوری این صور و ترسیم آن در پهنهٔ گسترده خلاقیت هنری دانست. در زیر صحن مسجد شبستان وسیعی وجود دارد که دارای ستون‌هایی از جنس گل رس طبیعی است که از نورگیرهایی که در سقف تعبیه شده است، روشنایی آن تأمین می‌گردد. این شبستان به‌منزلهٔ سرداب وسیعی بوده که در ایام تابستان مورد استفاده قرار می‌گرفته و دارای دو مدخل ورودی بوده که به‌وسیلهٔ پله‌هایی از صحن مسجد جدا می‌شود.

۳،۵. معماری و طبیعت

از وجوه معماری پدیدارشناسانه ارتباط میان معماری و محیط اطراف است که منجر به محیطی قابل کنترل می‌شود (کاکوئی و ایمان رئیسی، ۱۳۹۱). هنرمندان ایرانی در گذشته عرفایی بودند که کار هنری بخشی از زندگی عرفانی آن‌ها محسوب می‌شد و نیز قرآن کریم همواره منبع بزرگ الهام‌های هنری برای آنان به‌شمار می‌آمده است.

در مسجد نایین آرایه‌های گیاهی تحت‌تأثیر موتیف‌های ساسانی است؛ یعنی بیشتر به حالت طبیعی نزدیک است تا اینکه تجریدی شده باشد. اجزای این نقوش شامل برگِ ریزنقش، گلِ چندپر، برگِ کنگری، برگ و میوهٔ مو (تاک) و ... است (نعمتی، ۱۳۹۰: ۱۰۱).

تصویر ۱۸. آرایه‌های گیاهی در محل اتصال تنه به تاج مناره در مسجد جامع نایین (خوانساری و نقی‌زاده، ۱۳۹۳)

بیشترین تراکم در محراب با سه تاق نما و در زمینهٔ لچکی‌های[۳] تاق نمای بزرگ، نقش خوشه‌های انگور با ساقه‌های گردان که به‌دنبال هم تکرار شده است در میان قاب‌های هندسی مشاهده می‌شود.

تصویر ۱۹. تکرار نقش میوه و برگ مو در تاق نمای بزرگ‌تر در محراب مسجد جامع نایین (خوانساری و نقی‌زاده، ۱۳۹۳)

۳،۵. استقلال و آزادی

چنانچه نظام فلسفی سهروردی هویدای این سخن است که حقیقت هنر نوعی معرفت است که در عین حضور و شهود، برای هنرمند سالک و طالب حقیقت و معرفت مکشوف می‌گردد؛ این کشف تجلی واحدی است که در محتوا و قالب اثر هنری وی ظاهر شود. در مسجد جامع نایین، سیر از ظاهر به باطن و به اتحاد مثلثی عناصر کالبدی، فعالیت‌ها و معانی به‌هم مرتبط و دارای روابط دیالکتیک بوده و تشکیل یک ساختار را می‌دهند؛ که موجب شکل‌گیری ارتباط عمیق درونی و دیالکتیکی بین مسجد جامع نایین و ناظر و شاهد آن در بالاترین سطح حس مکان می‌گردد.

۳،۶. روح و بدن

این بخش از مهم‌ترین وجوه معماری پدیدارشناسی است؛ درواقع، یکی از ارزشمندترین رسالت‌های آن اشد. در مسجد جامع نایین، حضور شکل‌های گیاهی، نویدبخش زندگی و طراوت است که یادآور خالق از پهن‌برگ‌ها، برگ و میوه مو، نیلوفر و... بوده، آیات قرآن در کتیبه‌های نایین با خط کوفی ساده و گلدار تحریر شده، مکان کاربرد آرایه‌ها که از محراب مسجد شروع شده، به سایر اندام‌های داخلی و بخش‌های خارجی مسجد واقع در محور قِبلی گسترش یافت تا شاید تأکید بیشتری بر این محور انجام پذیرد، نظیر گنبدخانه، عرقچین زیر گنبد، ایوان جنوبی متصل به گنبدخانه،

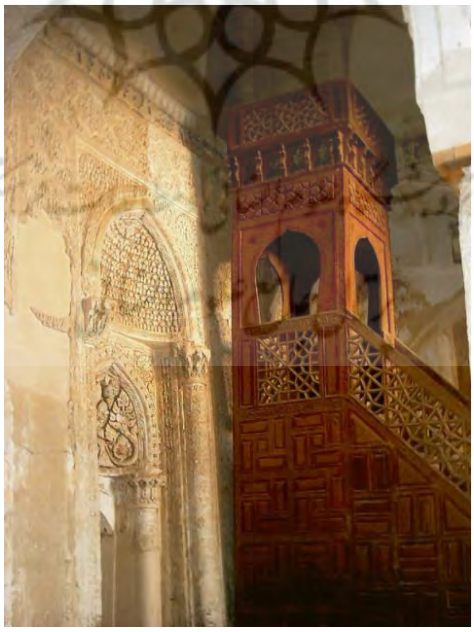
[۳] دو سطح مثلثی شکل که در جانب هر قوس قرار دارد و معمولاً با کاشی‌های رنگارنگ و نقش اسلیمی زینت می‌یابد. لچکی‌ها گاه در سردر اتاق و گاه در قاب رخبام قرار داشتند، پژوهشگری درباره لچکی‌های این مکان نوشته است: «قسمت زیرین رخبام به صورت لچکی یا سه گوشه که معمولاً دو لچکی هم قرینه در زیر قاب مستطیل رخبام قراردارد.

سردر. شیوه‌های اجرا نیز سیر تحول قابل‌توجهی داشته‌اند؛ به‌طوری‌که در ابتدا نقوش گیاهی با گچ‌بری، نقوش هندسی و خط بنایی با آجرکاری اجرا می‌شد، اما با پیدایش آجرهای لعابدار، ظهور رنگ، حضور دیداری آرایه‌ها را محسوس‌تر کرد و کاربرد آجر معقلی و کاشی معرق تصویر جدیدی از نقوش و کتیبه‌ها در این مسجد به یادگار گذاشته است.

۳،۷. سنت و فرهنگ

بنابه گفته موتیسوس، معماری وسیله واقعی سنجش یک ملت بوده و هست و از آنجایی که معماری یکی از مظاهر بیرونی فرهنگ یک جامعه است نماد متناسبی برای مطالعه فرهنگ و سنت آن جامعه محسوب می‌شود (محقق نسب و ناظمی، ۱۳۹۴: ۴). محراب مسجد نایین بی‌شبهه اصیل‌ترین نمونه محراب‌سازی در هنر عباسی است. قدمت آن، غنای تزئینات هندسی و نباتی آن، و تعادل چشم‌نواز ترکیب آن، محراب آن، محراب مزبور را در زمره مهم‌ترین معماری آن، هنگامی که آن‌ها را با محراب‌های ولایات باختر جهان مسلمان مقایسه می‌کنیم، حیرتمان را برمی‌انگیزند (فلاری،۱۹۳۰). محراب این مسجد در چهلستون جنوبی قرار گرفته و دارای تزئینات گچ‌بری بسیار زیبایی است. کتیبه منبر منبت‌کاری شده مسجد مربوط به سال ۷۱۱ است.

در مورد محراب مسجد جامع نایین به‌واسطهٔ قالب‌بندی هندسی، نظم و انسجام بیشتری مشاهده می‌شود. اصول انعکاس در آیینه، تکرار تراکم و ترکیب از اصول زیبایی‌شناسی حاکم بر این آرایه‌هاست. درواقع، فراوانی تزئین در مسجد جامع نایین، دارای خصلت ایرانی است.



تصویر۲۰. نمای منبر و محراب مسجد جامع نایین

۳،۸. مدرنیته و تمایلات بدن

رویکرد اشراقی سهروردی سبب می‌شود که منشأ همهٔ اقلیم‌ها و خصلت‌ها را عالم مثالین و ملکوتی بداند. وجود چنین منشأ ثابتی برای همهٔ پدیده‌های طبیعی موضوع جبر جغرافیایی و جبر فراجغرافیایی را قوی‌تر می‌کند. سهروردی ریشه‌های اخلاقی و روانی انسان را در مزاج می‌بیند و به زبان تمثیل و شعر به شرح آن‌ها می‌پردازد. هر پدیده‌ای اعم از طبیعی (مخلوق الهی) یا مصنوع (مخلوق انسانی) هستی خود را از یگانه مبدأ وجود دریافت نموده و در نظام مخروطی عالم، واجد مراتب و ساحات مختلف است، یک اثر معماری نیز به‌مثابهٔ پدیده‌ای که محصول فعل ساختن در عالم طبیعت است. فراوانی آرایه‌ها به‌کار رفته در مسجد جامع نایین خصلت ارانی است. جرزها، زیرطاقی‌های سمت قبله و محراب با طرح‌های عالی گچبری پوشیده شده که عمیقاً کنده‌کاری شده و قبلاً دارای رنگ‌های خوش الحان بوده است، این طرح‌ها از لحاظ موضوع هم سنت‌ها کهن ایران را به یاد می‌آورد که تقدیری از مسئله باروری است و پیوند انتقال این سنت‌های کهن با عصر خودش می‌باشد.

٤. معماری برخورد و تضاد

سهروردی، ماهیت را در برابر نور قرار می‌دهد و همان ماهیت را ظلمت می‌داند. پس ظلمت و ماهیت از نظر او به یک معناست و ماهیت را غاسق و مظلم می‌داند که بدون انتساب به نور، از خود هیچ ندارد. نکتهٔ مهم در کلام وی این است که اولاً این وجود ممکن است که ترجیح می‌یابد و ثانیاً این حضور علت است که مرجّح آن است. تعبیر دیگر این سخن این است که آنچه که ترجیح می‌یابد و از علت تامه صادر می‌شود و مجعول است، وجود ممکن است.

مربع از دوران پیش از اسلام مفهوم زمین و دایره به مفهوم آسمان گرفته شده است. بنابراین مربع به زمین و دایره به آسمان متصل است. زمین سمبل زندگی و مادر است و تمام نباتات موجود زنده بر آن رشد می‌کنند و به سمت نور حرکت می‌کنند. استفاده از این نقوش در کنار دایره و مربع در مسجد جامع نایین ناشی از مفاهیمی سمبلیک همچون رشد و تعالی را نشان می‌دهد (بابایلو و صالحی، ۱۳۹۰). علاوه‌بر این، نقوش از نظر جنبهٔ تزئینی بسیار پر معنی است و بیشتر به جنبهٔ تمثیلی آن توجه شده است. این نقش بیانگر نخستین امید باروری و فراوانی است که برای ایرانیان شادی بخش بوده است (کوه نور، ۱۳۸۳: ۲۲۲).

تصویر۲۱. نقوش صحن مسجد جامع نایین

نتیجه‌گیری

سبک معماری ایران دوران اسلامی مبتنی بر فلسفه رایج آن عصر بوده است. باتوجه‌به رویکرد فلاسفه اسلامی، ما را به تجربهٔ بساوشی که ریشه در ادراک تدریجی و جزء به جزء معماری دارد، فرامی‌خواند؛ چراکه همهٔ حواس و کل تن را به مشارکت می‌خواند. این توانایی از دیدگاه سهروردی داشتن «کیان خره» یا «خره کیان» است، قدرتی که به سالک اجازه می‌دهد با استفاده از انوار و معانی عالم بالا، مثل معلقه را منطبق با اراده خود ایجاد کند. امری که سهروردی آن را مقام «کن» می‌نامد و دقیقاً همان حلقه مفقوده‌ای است که مادر تحقیق خود به‌دنبال آن می‌گردیم. حلقه مفقوده‌ای که رابطه میان اندیشه‌های عرفانی و تجلیات هنری است، تجرد ذاتی نقوش اسلامی در نگارگری، خوشنویسی، معماری و موسیقی را تنها با استناد به عالم صور معلقه می‌توان توضیح داد. لذا در درجه اول مسجد باید فضا و مکانی باشد درخور ایجاد رابطهٔ قلبی میان خالق و مخلوق؛ یعنی جایی‌که در عین شکوه و جلال و آراستگی و زیبایی صفاتی و افعالی، ذهن انسان را به وحدت وجود رساند. در مرتبهٔ بعدی اهمیت نقش کارکردی مسجد در مقیاس کلان شهر جهت ایجاد حس هویت اسلامی- ایرانی به شهر و شهروند است که متأسفانه امروزه جایگاه بس کم‌رنگی در طراحی مساجد ایران دارد. لذا با شناخت اجزای اصلی مسجد و عوامل وجودی آن‌ها و همچنین با بررسی ریشه‌های فلسفی به‌وجود آورندهٔ این تمثیل‌ها به‌صورت نشانه، آرایه و نماد و فرضیات مختلفی که در این زمینه‌ها مطرح شده، پی به جوهر تمثیل‌وار معماری ایرانی در مسجد جامع نایین می‌بریم. مسجد جامع نایین همچون سایر مساجد جامع حول محور قبله قرینه‌سازی شده است و این تأکیدی بر محوریت قبله در طراحی مساجد است. آنچه ضرورت دارد شبستان‌هایی هستند که به‌صورت عمیق در سه طرف صحن قرار گرفته‌اند. مهم‌ترین و بزرگ‌ترین شبستان در جبهه قبله واقع شده است. تقریبا در وسط شبستان محراب ساخته شده است. این محراب در امتداد محور تقارن صحن مسجد قرار دارد.

عوامل فیزیکی نقش تعیین‌کننده‌ای در حس کلی بیننده از شبستان و حس معنویّت نمازگزار در شبستان دارد. در مسجد جامع نایین، حس معنویّت در شبستان با عوامل فیزیکی در شبستان رابطهٔ مستقیم دارد. بدین‌معنی که هرچه عوامل فیزیکی مطلوب‌تر باشند، حس معنویّت در شبستان بیش‌تر است. از این‌رو، عوامل فیزیکی به‌صورت مراتب عرفانی توانایی اثرگذاری، قابل‌توجّهی بر احساس روانی و میزان خوش‌آیندی فرد در فضا داشته است. روشن است حس معنویّت در فضای شبستان مسجد جامع نایین بر ذهنیت معنوی نمازگزار تأثیر مثبت و سازنده‌ای دارد و هدف کلی فرد از ورود به فضای مسجد را محقق سازد. در واقع، فلسفه اسلامی و الهی به معمار بینشی داده که قادر شده آن رویکردی را که شیخ اشراق در حکمت اشراق ارائه کرده را در معماری یک مسجد جلوه‌گر کند. بدین‌گونه که فلسفه اسلامی در معماری، گچ‌بری و خطاطی و لحظه‌لحظهٔ زندگی انسان ایرانی متجلی بود؛ درحالی‌که در دوران حاضر با گسترش روزمره‌گی از این رویکرد فاصله بسیاری گرفته است. همین جنبه‌هاست که مسجد جامع نایین را به‌منزلهٔ فضایی برای حضور و مشاهده، تأمل و تعمق، وحدت و اتحاد. از منظر فلسفه اسلامی برگرفته از مهم‌ترین جنبه‌های حس مکان در مسجد جامع نایین؛ سیر از ظاهر به باطن و بالعکس به‌صورت اتحاد مثلثی عناصر کالبدی، فعالیت‌ها و معانی به هم مرتبط و دارای روابط دیالکتیک بوده و تشکیل یک ساختار را می‌دهند که موجب شکل‌گیری ارتباط

عمیق درونی و دیالکتیکی بین مسجد جامع نایین و ناظر و شاهد آن در بالاترین سطح حس مکان می‌گردد. پیش‌تر، همان رویکردی که مکتب اشراق را به‌وجود آورد، معماری و جلوه‌های دیگر فرهنگ را نیز متبلور کرد. امید است در این دوران هم با شناخت زوایای این اندیشه‌ها این گسست هرچه بیشتر کاهش یافته تا دوباره شاهد آن غنا در فرهنگ، هنر و معماری ایرانی باشیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ:

کتاب‌ها

اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان. (۱۳۶۸). مراه‌البلدان، تصحیح عبدالحسین نوائی و میرهاشم محدث، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۸). سرگذشت هنر در تمدن اسلامی. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

بمانیان، محمدرضا. (۱۳۸۷). پدیدارشناسی مکان. تهران: سازمان شهرداری‌ها و دهیاری‌های کشور.

پاکزاد، جهانشاه. (۱۳۸۵). مبانی نظری و فرآیند طراحی شهری. تهران: دبیر خانه شورای عالی شهرسازی و معماری ایران.

پاپادوپلو، الکساندر. (۱۳۶۸). معماری اسلامی. ترجمه: دکتر حشمت جزنی، تهران: مرکز نشر فرهنگی رجاء.

پرتوی، پروین. (۱۳۸۷). پدیدارشناسی مکان. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

پیرنیا، محمدکریم. (۱۳۸۹). سبک‌شناسی معماری ایرانی. تدوین: غلامحسین معماریان، تهران: سروش دانش.

پوپ، ارتور اپهام. (۱۳۸۲). معماری ایران. ترجمه: غلامحسین صدری افشار، تهران: فرهنگان.

پوپ، آرتور. (۱۳۸۰). شاهکارهای هنر ایران. ترجمه: پرویز ناتل خانلری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی. (۱۳۸۰). مجموعه مصنفات شیخ اشراق. ج ۱و۲و۳، مصحح: هنری کربن و سیدحسین نصر، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی. (۱۳۷۷). حکمه‌الاشراق، ترجمه و شرح: سید جعفر سجادی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

شیمل، آنماری. (۱۳۷۶). تبیین آیات خداوند: نگاهی پدیدارشناسانه به اسلام. ترجمه: عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

شوآن، فریتیوف. (۱۳۸۱). گوهر و صدف عرفان اسلامی. ترجمه: مینون حجت، تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.

عمومی، محمد. (۱۳۸۷). معماری الگو نظم، تهران: خاک.

عمید، حسن. (۱۳۹۲). فرهنگ عمید. تهران: انتشارات امیرکبیر.

کمالی‌زاده، طاهره. (۱۳۹۲). مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شیخ شهاب‌الدین سهروردی، تهران: فرهنگستان هنر.

کوه نور، اسفندیار. (۱۳۸۳). جلوه‌های نقوش هندسی در آثار هنرهای سنتی ایران. مشهد: نور حکمت.

مقالات

اعظمی، زهرا؛ شیخ‌الحکمایی، محمدعلی و شیخ‌الحکمایی، طاهر. (۱۳۹۲). «مطالعه تطبیقی نقوش گیاهی گچبری‌های کاخ تیسفون با اولین مساجد ایران». نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، دوره ۱۸، شماره ۴، ۲۴-۱۵.

پرتوی، پروین. (۱۳۸۲). «مکان و بی‌مکانی؛ رویکردی پدیدارشناسانه». هنرهای زیبا، ۱۴، ۴۱ - ۴۲ .

دهقانی، طیبه و سامانیان، صمد. (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی طرح و نقش منبر مسجد جامع نایین و منبر مسجد جامع سوریان». تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، شماره ۱۹، ۵۰-۲۹.

طبسی، محسن و فاضل‌نسب، فهیمه. (۱۳۹۱). «بازشناسی نقش و تأثیر جریان‌های فکری عصر صفوی در شکل‌گیری ورودی مساجد مکتب اصفهان». نشریه هنرهای زیبا- معماری و شهرسازی، دوره ۱۷، شماره ۳، ۹۰-۸۱.

شیرازی، محمدرضا. (۱۳۸۹). «پدیدارشناسی در عمل: آموختن از تحلیل پدیدارشناختی پالاسما از ویلامایرآ». آرمانشهر، شماره ۴، ۱۳۲-۱۲۵.

شهبازی، مجید و ترابی، زهره. (۱۳۹۳). «مقایسه بازتعریف و باز به کارگیری سنت در معماری معاصر ایران اروپا (مطالعه موردی: برخی آثار لوکوربوزیه و سید هادی میر میران)». هویت شهر، شماره ۱۹، ۱.

طهوری، نیر. (۱۳۹۶). «آموختن از هایدگر: پدیدارشناسی در معماری تأثیر فلسفهٔ هایدگر در نظریه‌پردازی معماری: هویت مکان در نظریات کریستین نوربرگ شولتس و کریستوفر الکساندر». کیمیای هنر: جلد ۶ شماره ۲۵ ، ۹۳-۷۳.

علی‌نیا، فاطمه و جباریان، فاطمه. (۱۳۹۳). «بررسی حس تعلق به مکان در خیابان چهارباغ اصفهان با رویکرد پدیدار شناسی». ششمین کنفرانس ملی برنامه‌ریزی و مدیریت شهری با تأکید بر مؤلفه‌های شهر اسلامی، مشهد مقدس.

عناقه، عبدالرحیم؛ محمودیان، حمید و صابری‌زاده، رقیه. (۱۳۹۱). «تجلی عرفان در معماری مسجد».عرفان اسلامی (ادیان و عرفان)، دوره ۹، شماره ۳۳، ۱۸۸-۱۵۹.

فلاری، اس. (۱۹۳۰). مسجد نائین، ترجمه: کلود کرباسی، مجله Syria.

کاکوئی، معین و رئیسی، ایمان. (۱۳۹۱). «تحلیل مسجد ولیعصر تهران با رویکرد پدیدارشناسی یوهانی پالاسما». همایش ملی نظریه‌های نوین معماری و شهرسازی.

محقق نسب، عنایت‌الله و ناظمی، الهام. (۱۳۹۴). «تأثیر هویت بر منظر شهرهای ایرانی- اسلامی (گذار از سنت به مدرنیته)». دومین کنفرانس ملی معماری و منظر شهری پایدار.

نعمتی بابایلو، علی و صالحی، اسراء. (۱۳۹۰). «مسجد نه گنبد و مسجد جامع نایین از منظر نقش، ترکیب و مفهوم».کتاب ماه هنر، ۱۶۲: ۹۶-۱۰۴.

هدفی، فرزانه و مغانی قهرمانلویی، رامین. (۱۳۹۵). «تبیین مؤلفه‌های معماری حاکم بر بناهای عبادی از منظر حکمی و پدیدارشناسی». مدیریت شهری، شماره۴۴، صص ۱۵۴-۱۳۹.

یوسف‌وند، یونس، میری، فرشاد. (۱۳۹۵). «مطالعه تطبیقی نقوش گچبری‌های مکشوفه از شهر تاریخی دره شهر با نمونه‌های مسجد جامع نایین». نگره، شماره ۳۹، ۴۵-۳۵.

پایان‌نامه‌ها

مسعودی‌فر، فاطمه. (۱۳۹۵). پژوهشی در ویژگی‌های بصری خطوط و نقوش به‌کار رفته در مسجد جامع نایین، پایان‌نامه کارشناسی ارشد هنر، دانشگده هنر دانشگاه سمنان.

نیک‌نهاد، مرضیه. (۱۳۹۲). «مسجد جامع نایین (بازاندیشی سیر تحول)». رساله برای دریافت کارشناسی ارشد رشته معماری ایران، دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی.

منابع لاتین

Pallasmaa, J. (۲۵۵۵). "Encounter", MacKeith, Rakennustieto Oy.

Pallasmaa, J. (۱۶۶۶). "The Eyes Of The Skin, Architecture and the Senses", London, Academy Editions.

Pallasmaa, J. (۱۸۸۸,a). Image and Meaning. In: Pallasmaa, J., ed. (۱۸۸۸) "Alvar Aalto, Villa Mairea",Helsinki, Alvar Aalto Foundation: ۰۰-۱۲۵.

Pallasmaa, J. (۱۸۸۸,b). Alvar Aalto: Toward a Synthetic Functionalism. In: Reed, p, Ed. (۱۸۸۸) "Alvar Aalto, Between Humanism and Materialism", New York, The Museum of Modern Art: ۲۰-۵۵.

Pallasmaa, J. (۲۰۰۱,a). "The Architecture of Image, Existential Space in Cinema", Helsinki, Building Information Ltd.