



## رابطه میان معماری و عرفان و ایجاد فضای معنوی با نمادها

### در معماری ایران

اکبر حلبی<sup>1\*</sup>، شهرام ستاری فرد<sup>2</sup>

1- دانشجوی کارشناسی ارشد معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد خلخال

Akbar.Halabi58@Gmail.com

2- مربی گروه معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد خلخال

Shahram\_en59@yahoo.com

#### چکیده

هنر اسلامی دارای گنجینه عظیمی از معانی عمیق عرفانی و حکمت الهی است زیرا این هنر ریشه در بنیان های ژرف تفکری معنوی و الهی دارد. این هنر گاه با حلق صورت های جدید و گاه به بهره گیری از تصاویر و فرم های هنری گذشته همچون ایران باستان و ایران قبل از اسلام و با نگرش و معنابخشی مجدد به آنها به پی ریزی فرهنگی بس غنی و شکوفا در تمدن اسلامی پرداخته است. هنر در یک ارتباط دوسویه با فرهنگ، از آن تاثیر می پذیرد و بر آن اثر می گذارد. هنر ایرانی با تاثیر گرفتن از اسلامی، جنبه لاهوتی یافت و از طرف دیگر فرهنگ اسلامی با به خدمت گرفتن هنر اسلامی توانست از طریق نمادهای رایج در آن مردمانی را که با هنر اسلامی مواجه می شدند؛ پذیرنده فرهنگ اسلامی سازد. در این تحقیق اطلاعات به شیوه کتابخانه ای و استفاده از منابع و اطلاعات موجود در کتب و مقالات جمع آوری شده است. و به وسیله توصیفی - تحلیلی به بررسی پیوند میان معماری و عرفان و هنر اسلامی و نمود نمادها و نشانه ها در بناهای گذشته و معاصر معماری ایرانی خواهیم پرداخت.

کلمات کلیدی: معماری، عرفان و هنر اسلامی، نمادگرایی، مفاهیم نمادین.

## 1- مقدمه

وجود گیاهان مقدس به عنوان یک عنصر اصلی تزئینی در معماری و هنر دوران مختلف زندگی بشر از باستان تا قرن حاضر سوالات بسیاری را در ذهن هر انسانی به وجود می آورد که چرا این گیاهان این چنین مورد توجه قرار گرفته است. مبدا و منشا آنها از کجا بوده و فلسفه وجودی آنها چه بوده است (Barker, 1992: 8) از طبیعت به عنوان یکی از نقش سازترین رهنمودها و متنوع ترین کاربردها و فعال ترین حضور از قرار گیری تا آرایه و عنصری در معماری می توان یاد برد.

در یک چهارچوب، چهار کاربرد برای طبیعت در روند تولید معماری می توان شمرد: 1- طبیعت بستری برای معماری 2- طبیعت عنصری از معماری 3- طبیعت آرایه ای برای معماری 4- طبیعت رهنمودی برای معماری. در هر یک از موارد می توان به تفکیک عنوان کرد که فرهنگ اسلامی حضوری فعال دارد. از لحاظ بستر که دیدگاه های اسلامی همیشه بنیانگذار تفکرات نوین و همسو با طبیعت بوده اند و در نماد عنصر، عناصر بوم آور جایگاه خاصی در نزد معماران مسلمان داشته اند، آرایه بناها و ماندگاری طبیعت در کالبد گنبدها، منارها و انتقال فرم های طبیعی درون معماری اسلامی ساختاری تزئینی می سازد. در گفتار طبیعت رهنمودی در معماری و فراسوی داده ها و ساختارهای ناب طبیعت نظم و زندگی و کمال نهفته است که نظم واحدی که اسلام به آن ها اشاره می کند را آشکار می سازد. کاربرد هر یک از عناصر طبیعی در معماری اسلامی و آثار معماری با آرایه هایی از آجرهای لعابدار و رنگین، حجاری ها و گچ بری ها به جای گذارده است. پس از ورود اسلام به ایران، فرهنگ، هنر و اندیشه اسلامی سیمای تازه ای به این هنر ایرانی بخشید، بدون آنکه هویت و روح آن را تغییر دهد. معماری در ایران پس از اسلام از رنگارنگی پر بار، طراحی، ظرافت و دقت بی نظیری برخوردار شد. یکی از ویژگی های معروف هنر اسلامی آن است که تعداد قابل توجهی از اجزایی که در اصل مورد استفاده ساختمانی داشته اند را تغییر شکل داده مبدل به وسایل صرفاً تزئینی کرده و به این صورت در ترکیب های تزئینی وسیع نقشی به آن ها داده اند.

## 2- بیان نمادین در معماری

بیان نمادین در معماری به معنای ایجاد یک زمینه ادراکی برای انتقال برخی از مفاهیم خاص از طریق معماری به عنوان یک رسانه است. این ارزش رسانه ای در زمانی که معماری به عرصه اجتماعی پای می گذارد و ساختمانی در بعدی عام تر مطرح می شود، فزونی می یابد. ما فلسفه، هنر و ارزش تمدن های گذشته را از طریق این رسانه چند بعدی درک می کنیم؛ زیرا این ها در کنار یکدیگر قرار می گیرند و موجودیتی به نام ساختمان را می سازد و آن ها را به صورت موجودیت های فرازمانی در می آورد.

نخستین راه برای تبلور معنا در معماری از طریق بهره گیری از نشانه ها و نمادها است. الزام نیاز به معنا در معماری و اطلاع از معانی نمادین درون آن از طریق بهره گیری از نمادهای دارای معانی ارجاعی را می توان در اولین نوشته مربوط به معماری که از سال اول میلادی و توسط پیتروویوس نگاشته شده است، دید. در تمامی موارد و به ویژه در معماری دو نکته مهم وجود دارد: آن چیز که معنا یافته و چیزی که به آن معنا بخشیده است. چیزی که معنا یافته چیزی است که ما از آن صحبت می کنیم و چیزی که به آن معنا بخشیده یک برهان مبتنی

بر اصول علمی است. بدیهی است، کسی که در خود استعداد طبیعی بدون آموزش یا آموزش بدون استعداد نمی تواند هنرمند کاملی پدید آورد. اجازه بدهید او تحصیل کند؛ در کار با مداد مهارت یابد، هندسه بیاموزد، قدری تاریخ بداند، با دقت به آرای فلاسفه توجه کند؛ موسیقی را درک نماید؛ قدری دانش پزشکی داشته باشد نقطه نظرات قضات را بداند و با ستاره شناسی و تئوری آسمان آشنایی پیدا کند.

دانش وسیعی از تاریخ مورد نیاز است. زیرا در میان بخش های تزیینی طرح یک معمار بسیاری از ایده های پنهان وجود دارد که او باید بتواند در زمینه آنها به پرسش گران پاسخ گوید برای مثال فرض کنید او به جای ستون مجسمه های مرمرینی از زنانی با جامه های بلند را بر پا داشته که قرنیز و سر ستون مستقیماً بر روی آنها قرار گرفته است و کاربایتید نامیده می شود. او در مقابل پرسشگران پاسخ زیر را ارائه خواهد نمود کاریا Caryae ناحیه ای در پلوپونز بود که با دشمنان ایرانی بر علیه یونان متحد شد. پس از این که یونانیان با پیروزی در جنگ آزادی خود را به دست آوردند با انگیزه ای مشترک به مردم کاریا اعلان جنگ دادند. آنها شهر را تسخیر کردند تمامی مردان را کشتند، آن منطقه را به ویرانه ای بدل ساختند و بی درنگ تمامی همسران آن ها را به اسارت بردند. آن ها را با جامه هایی بلند و دیگر نشانه هایی که معرف زنان ازدواج کرده بود به پیاده روی در جشن پیروزی واداشتند و آنها را به نمادی از یک گونه بردگی بدل ساختند. آن ها تحت فشار ناشی از شرمساز و کفاره خیانت ناحیه کاریا قرار داشتند. بنابراین معماران آن زمان برای ستون ساختمان های عمومی، مجسمه هایی از این زنان را ساختند در حالی که بار سقف را تحمل می کنند تا گناه و مجازات مردم کاریا شناخته شود و برای نسل های آینده به یادگار بماند.

در این نگاه معماری حاصل معنا محسوب نمی شود؛ بلکه در ترکیب با دیگر عناصر همچون مجسمه ها و فرسک ها که تبدیل به رسانه ای می شود متکی بر ارجاعات تاریخی یا مذهبی که از طریق واسطه ای ذهنی انسانی قادر به بیان خواهد بود. در این نوع نگاه با نوعی نشانه شناسی در طراحی رو به رو خواهیم بود. ما مجموعه ای از ارجاعات و فرم ها به صورت مجموعه ای از دال ها و به صورت عاریتی به بطن معماری انتقال می دهیم و با ارجاع آنها به یک مدلول بیرونی می توانیم بیان به معنایی بپردازیم. طبیعی است هر بیننده ای که از معانی ضمنی و قراردادی مترتب بر این سازمان معنایی بی اطلاع باشد نمی تواند معنای آن را تفسیر کند. در نگاه دوم معماری به عنوان یک رسانه در نظر گرفته می شود که از طریق ارتباط حسی نوعی ارتباط جهانشمول را پدید می آورد. سوزان ک. لانگر که ارتباط میان هنرها و احساسات انسانی را دنبال می کند عقیده دارد که هنر، خلق فرم های نمادین از احساسات انسانی است. او ضمن بحث درباره فرم ها برای مفاهیم اهمیت زیادی قائل است. از نظر او اغلب فرم ها از بیانی استدلالی و مفهومی و نشانه هایی برای بیان احساسات و الگوهایی مشابه احساسات فکری برخوردارند. عناصر نمادین اهمیت زیادی دارند و از یک بعد عقلانی در بیان احساسات برخوردارند. نمادهای هنری ارتباطی جهت دار و بی واسطه دارند و یک کار هنری نیز همچون این نمادها باید بتواند تاثیر بی واسطه ای از خود نشان دهد و به وضوح فهمیده شود. از این رو هدف اصلی فرم های انتزاعی، تحریم تمامی ارتباطات و استدلالات مبهم دارای گذشته، بی بهره ساختن فرم ها از معانی منتسب و باز کردن دیدگاه جدیدی به سوی این فرم ها است.

کاسیرر معتقد بود که هر فرم نمادین خصوصیات خاصی دارد که ناشی از عوامل درونی آن است. به این دلیل که فرم های نمادین دارای مفهومی جهان شمولند. باور کاسیرر زمانی بهتر فهمیده می شود که بیان می کند از دید او هنر شعر و دانش شناخت طبیعت با آن روش های محاسباتی کاملاً با یکدیگر یکسانند و هر دو بار یک معیار

قضاوت واحد قابل سنجش هستند. هنر باید به عنوان یک زبان نمادین - بیانیه ای از درونیات و فرم ساختاری متحد - به عنوان یک شکل واره مورد بررسی قرار گیرد. همه فرم های نمادین شکل واره اند. کاسیرر عقیده دارد که بی واسطه ترین رابطه میان انسان و فرم را در درون هنر می توان یافت. جایی که پدیدار همچون یک کل متشکل از اجزاء تجربه می شود و مفهوم خود را از طریق آنها آشکار می سازد. وی بر اهمیت فعل و انفعال فضایی ارتباطات موقت و تجارب حسی در برداشت از فرم های نمادین تاکید می کند و در مورد معماری به درک توسعه چندبعدی، گسترش فضایی و بیان مادی و عدم وابستگی و استقلال آن اشاره می کند. از نظر او معماری جهت دار ترین و بی واسطه ترین فرم نمادین است. (Scot, 1997: 78). بنابراین معماری می تواند از طریق عناصر متشکله اش و از طریق رابطه بی واسطه میان فرد و خود معنا را به بیننده یا بهتر است بگوییم ادراک کننده - زیرا معماری موجودیتی صرفاً نمایشی محسوب نمی شود و ادراک آن با گذر از مکان و زمان و درگیر شدن با فعل و انفعال فضایی خود معماری و ارتباط فضایی آن با محیط پیرامون همراه است انتقال دهد.

### 3- هنر متعالی

معماری دارای گونه های متفاوتی است. این گونه ها براساس نوعی سلسله مراتب اجتماعی برای ساختمان ها تعیین شده اند:

**3-1- معماری بدوی:** در نواحی بدوی و بر مبنای الگوهایی که در مراحل زمانی طولانی به صورت تثبیت شده درآمده اند شکل می گیرد. در این گونه معماری شخصیت معمار وجود ندارد و هر کس با کمک دیگر افراد جامعه خانه اش را می سازد.

**3-2- معماری بومی:** این معماری توسط بنایان و براساس مدل های توسعه یافته و دارای معانی مشخص ساخته می شود. در اغلب مدل ها که بر مبنای بوم و منطقه و برای نواحی خاص شکل گرفته اند. به مرور زمان تغییرات حاصل می شود، ولی ماهیت اصلی معماری به صورت دست نخورده باقی می ماند (barker, 1992: 14). هدف این معماری تامین رفاه و آسایش است.

**3-3- معماری مذهبی:** این معماری برای انجام مناسک مذهبی یا یادمان بزرگان مذهبی و براساس نظارت کارفرمایان با سلسله مراتب روحانی یا حکومتی ساخته می شود. معماری روحانی بازتاب شرایط روحی و نگرش اعتقادی مردمی است که آن را می سازند (بروس، 1371، 27).

**3-4- معماری یادمانی:** اهمیت معماری یادمانی در مفاهیم نمادین، عملکرد قدرت، اصول فرهنگی و تفاوت های تکنیکی مورد استفاده در آنها در مقایسه با دیگر ساختمان ها مشخص می شود. از نظر تاریخی، معماری یادمانی در برگیرنده مجموعه ای از ایده آب های فرهنگی است و ساختار سلسله مراتبی جوامع را نشان می دهد. (barker, 1992: 16) .. بیان نمادین در معماری به معنای ایجاد یک زمینه ادراکی برای انتقال برخی از مفاهیم خاص از طریق معماری به عنوان یک رسانه است. این ارزش رسانه ای در زمانی که عماغری به عرصه اجتماعی پای می گذارد و ساختمان در بعدی عام تر مطرح می شود، فزونی می یابد.

**3-5- معماری متعالی:** معماری های مذهبی و نمادین مقدمه ای برای برقراری ارتباط معنایی میان یک سری از فرم ها و یک سری از مفاهیم است افزودن معانی به فرم ها باعث امتداد حضور یک فرم در طول تاریخ می

گردد. در معماری ذهبی اثبات فرم ها بیشتر است. اما در معماری یادمانی با تغییر ارزش ها، فرم ها نیز دگرگون می گردند.

معماری نمادین قصد دارد که تاثیر گزار باشد و ارتباط عمیقی نیز با مفاهیم زیبایی شناسانه دارد. معماری نمادین علاوه بر تامین اهداف عملکردی خود بیانگر تئوری های انتزاعی و عناصر آرمان گرایانه است. به واسطه نیاز تمامی آنها به مفاهیم ارتباطی مشترک، مدل هایی شبیه به معماری بدوی یا بومی پدید آورده است. بعضی از مدل ها همچون معابد یونانی، اهرام مصر و ... از ارتباط مفهومی و تکنولوژی های مشترکی استفاده می کرده اند.

## 4- هنر اسلامی

هنر هرگز از هیچ بر نمی خیزد و اصالت آن در هم آمیختن عالم موجود در گذشته نهفته است (بورکهارت؛ 1365: 32). بورکهارت از هنر وجه زیبایی آن را شاخص می داند و بر این اعتقاد است که تمایز هنر از غیر، زیبایی آن است. اما بر این باور است که زیبایی اثر هنری همیشگی و جاودانه است و در طی زمان این خصوصیت (یعنی زیبایی) تغییر نمی یابد. از این رو اثر هنری واقعی وجهه خود را از دست نمی دهد و در زمان محبوس نمی شود. صفت اصلی هنر زیبایی آن است و زیبایی به کنش ها و واکنش ها و ملاحظات روانی برهه ای خاص بستگی ندارد. (بورکهارت؛ 1388: 54). او در کلامی دیگر ارتباط هنر را با تفکر پیوسته دانسته و تفکر را که خواستگاه بروز هنر است مقدم بر او می داند. چنان که اذعان می دارد هنر به وجه ظاهر و تفکر به ورای آن نظر دارد: « هدف هنر زیبایی شکل است، در صورتی که هدف تفکر زیبایی ماورای شکل است و نظم ظاهری را می گشاید و به درون آن می نگرد. تا آنجا که هنر با تفکر قرین است، دانش است و زیبایی جنبه ای است از « حقیقت» به مفهوم مطلق کلمه. اینها کمترین جلوه وحدت هستند که ذره ای از آن در هر چیزی هست. (بورکهارت، 1365: 32). با این بیان، زیبایی که از تفکر نشأت گیرد. جلوه ای از حقیقت ازلی است که در تمامی مخلوقات که وجهی از وجه زیبایی در آن یافت می شود، از آن به عاریت دارند. اما در هنر اسلامی، هنرمند مسلمان عالم بر این واقعیت است که « خود ، آفریدگار یا منشا زیبایی نیست، بلکه اثر هنری به میزانی که تابع و مطیع نظم جهانی باشد، از زیبایی بهره جسته، زیبایی کلی را جلوه گر می سازد» (بورکهارت؛ 1388: 54). این هنرمند در تلاش خلق اثر هنری بی همتا نیست، که خود واقع به عبث بودن این امر است. او در پی ظهور جلوه حق در اثر هنری است که از این وادی به خلق اثری زیبا دست می یازد.

اما در تعریف و بر شمردن عوامل زیبایی بورکهارت بیان می دارد، « وحدت، عدل و کرم وجوه اصلی زیبایی اند و تقریبا زیبایی را معنا می کنند. اگر این کیفیت را وحدت، هماهنگی و توازن و کمال بنامیم، مقصودمان روشن تر می شود، چر که در ساحت هنر، عدالت به توازن و تعادل می انجامد و سخاوت به کمال: وحدت نیز سرچشمه مشترک همه کمالات است. اگر جمال باطنی و زیبایی ظاهری را مد نظر قرار دهیم در می یابیم که یکی ریشه در دیگری دارد. اعمال و فعالیت های بشری به میزانی که با التزام به اسلام، به وحدت و هماهنگی برسند، محملی برای زیبایی خواهند بود. (بورکهارت، 1388: 54). این زیبایی نه فقط در هنر که در همه کنش انسانی نیز جای دارد می توان گفت که وحدت از الزامات وجودی زیبایی و هنر است. چنانچه هنری نتواند بیانگر وحدت شود از نقصان هستی برخوردار است.

بنابراین مسجل است که در اسلام توجه به وحدت در بیان وحدانیت اصل قرار گیرد. این امر در هنر دنیای اسلام به وضوح مشهود است. از این حیث متکثرات در هنر و زیبایی خود بیان وحدت و الوهیت دارند. در بینش اسلامی

هنر فقط برای این است که به ماده شرافتی روحانی ببخشد و زیبایی بالقوه ای که از احادیث به عاریه گرفته را عیان سازد. « از لحاظ هنرمند مسلمان، هنر انتزاعی، بیانگر قانونی است و به مستقیم ترین وجه، وحدت در کثرت را نمودار می سازد. (بورکهارت؛ 1369: 131).

این امر در بسیاری از صور هنر اسلامی توسط تکرار نقش مایه های هندسی و تناوب در وزن ها و قرنیه سازی انجام پذیرفته است. « هنر اسلامی که از آن تمامی هنر های بصری اسلام را مراد می کنیم اساسا در نظامی بصیری، جنبه ها و ابعاد مشخصی از وحدت الهی را نمایان می سازد. (بورکهارت؛ 1386: 165). بورکهارت تصویری که بیان وحدت و وحدانیت نماید را تصویری مقدس و هنر این چنین که در تداعی معنای وحدت متکثره بر آید را هنر مقدس می شمارد. « مقام وحدت در مرتبه صورت ها خودش را به مستقیم ترین وجه از حیث زیبایی ظاهر می سازد. از این لحاظ که آگاهی نسبت به مقام وحدت و عشق به زیبایی در عرفان اسلامی عمیقا با یکدیگر مرتبط اند. به معنای دیگر وحدت صور امتزاج نقوش به صورت واحد گویای وحدتی الهی است که خود عین زیبایی است.

## 5- نقوش هنری اسلامی

تزیین ماده در هنر اسلامی را می توان اصیل گردانی آن ماده تعبیر کرد؛ بدین معنی که هر فرآیندی که باعث شود ماده اصیل گردد و یا نمونه ازلی و آرمانی شباهت بیشتری داشته باشد آن ماده را نماد سرراست تر و قابل درک تری از عالم باطن می سازد. هنر در کلی ترین تعریفش در بینش اسلام، روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است؛ و تزیین تنها راه برای رها شدن ماده از سنگینی دنیوی می باشد. هنرمند یا اصیل گردانی سطوح عقل را به اندیشیدن به فضایی فراتر از ماده سوق می دهد؛ تا از پس از این نقوش به قلمرو لایتناهی راه یابد. نقوش در هنر، تنها جنبه تزیینی ندارد؛ بلکه نماینده معانی و مفاهیم فرهنگی هستند، که هنر را به عنوان زبان خود برگزیده است؛ تا از طریق نمادها، آموزه های عالی خود را گسترش دهد. اسلام به عنوان دینی توحیدی، همواره سعی می کند تا توجه مومنان را به عاملی فراتر یا به تعبیری اصیل تر از جهان مادی جلب کند. هنر اسلامی نیز از رهگذر نقوش نمادین خود در خدمت اشاعه فرهنگ اسلامی است. در این مقاله نقوش هنر اسلامی در سه دسته گیاهی، هندسی، کتیبه و خط نگاره بررسی شده و در پایان هر بخش نمونه هایی برای هر یک از دسته ها استفاده شده است.

### 5-1- نقوش گیاهی

ابتدا به بررسی جایگاه نقوش گیاهی در هنر اسلامی می پردازیم. شاید بتوان گفت نقش مایه های گیاهی بیشترین زیرمجموعه را در میان نقوش هنری تمدن های بشری به خصوص هنر اسلامی خاص خود کرده است. نمادین بودن این نقوش بی تردید یکی از پیچیده ترین و متنوع ترین نمادگرایی های بشری را شامل می شود. عالم نباتات، محل ظهور واقعیت زنده و زندگانی است که هر چندگاه تجدید می شوند. در هنر اسلامی نقوش گیاهی به صورت درخت طوبی و درخت زندگی از جایگاه ویژه ای برخوردارند بدان حد که فاقد تصاویر گیاهی باشد. انتزاعی ترین و در عین حال تلطیف یافته ترین فرم حیات و زندگی در گیاهان جاری است. بی دلیل نیست که این معنوی ترین شکل حیات و زندگی در اماکن مقدس دین اسلام، اجازه حضور می یابد و به رشد و بالندگی خود ادامه می دهد. حتی می توان پذیرفت که مهم ترین دسته از نقوش اسلامی چون هندسی، اسلیمی و ختایی دارای خاستگاه گیاهی اند. گیاهان به سبب فرم پیکره و ساختار شکننده و ظریفشان و نیز زیبایی رنگ و تنوع



شکلی شان همواره مورد توجه هنرمندان مسلمان بوده اند. شاید این نقوش گیاهی، نمادی از مومنان هستند که با جان و روحی تلطیف یافته، سعی در رشد و تعالی معنوی دارند. یکی از نهادینه‌های نقوش گیاهی در هنر اسلامی، همان چرخه زندگی و حیات جاودان « مومن » است. پیدایش در ازل، زیستن در دنیا، مرگ و تولد دوباره، مسلمانی که سعی در تعالی دارد همواره این تعالی به سوی منبع نور و خورشید است و برای حیات جاویدان بدان محتاج است (همپارتیان، ۱۳۸۲: ۳۱۲).

در خت یا هر گریه کهنسال دیگر نماد بالندگی و انکشاف زندگی روانی است (گوستاوینگ، ۱۳۷۷: ۲۲۹). گاهی هم درخت، رمز جاودانگی و بی مرگی به شمار رفته است (شمیسا، ۱۳۷۲: ۴۶). در هنر ایران دوره اسلام، گیاه علاوه بر داشتن اهمیت اقتصادی، نقشی مناسب برای بیان جهان بینی اسلامی در چارچوب هنرهای تجسمی را داراست. گیاه رمزی است از تعالی و رشد، نمادی از انسان که ریشه در خاک و سر به سوی آسمان دارد. انسان چون گیاه، رابط و حلقه اتصالی است میان زمین (زندگی مادی) و آسمان (زندگی معنوی) و اسلامی می خواهد که این ارتباط و اتصال همواره محکم باقی بماند (همپارتیان؛ ۱۳۸۲: ۳۱۲)

نقوش گیاهی به کار برده شده، در شاخه های مختلف هنری پارچه، کاشی و سرامیک (تصویر ۱) و فرش و قالی (تصویر ۲) و فلز (تصویر ۳) و دیگر شاخه های هنر اسلامی بر این مدعا گواهی است که نقوش گیاهی یکی از عناصر تزیین متداول و کاربردی در هنر اسلامی است که به صورتی فراگیر مورد استفاده هنرمندان قرار داشته است. نقوش گیاهی را در قلمدان هایی از جنس فولاد می بینیم که نشان از رواج استفاده نقوش گیاهی در انواع هنر اسلامی است.



شکل (۲) قالی



شکل (۱) کاشی هفت رنگ قرن هشتم هجری



شکل (۳) فلز (قلمدان)

## 5-2- نقوش هندسی

از نقوش هندسی و مشتقات آن می توان به عنوان دومین نوع نقوش هنر اسلامی نام برد. طرح های هنر اسلامی گونه ای از طرح های سنتی ایران هستند که در عین دارا بودن زیبایی، ملاحظت و کاربردهای متنوع، از یک سری اصول و قواعد هنری و ریاضیات فرمی نیز بهره می برند. (فراست، 1385: 32). اصول هندسه در تمامی هنرهای اسلامی اعم از معماری و صنایع دستی نمودار است و با مفاهیم نمادین گیاهانی و فلسفی پیوند می یابد و یکی از کاربردهای آن، در کنار هم قرار گرفتن و تکرار الگوهای ساده می باشد که تا بی نهایت قابلیت گسترش دارد (گاستون وایه، 1363: 75). نقوش هندسی بر پایه تعبیرات و فرم های اصلی، دایره، مربع، مثلث، مستطیل، لوزی، بیضی و دوزنقه است که با ابزارهای نقطه، خط و سطح ساخته می شوند. این نقوش پیچیده و زیبا، ساختار ساده ای دارند و از تکرار واحدهای دایره، مربع و مثلث به دست می آیند (همان: 75).

نگاره های هندسی، با غنای فرهنگ اسلامی پدید آمده اند. آن ها را می توان روی انواع مصالح کاشی، آجر، چوب، ادوات برنجی، کاغذ، گچ، شیشه و اشیای بسیار بزرگ مشاهده کرد. نگاره های هندسی روی قالی ها، تذهیب، نسخه های خطی و کنده کارهای چوبی به ویژه روی درها، گره سازی ها و منابر مساجد ایجاد شده اند. نیز آن ها را به طور بسیار مشهود روی سطوح معماری می توان دید (سیدجان، 1383: 49). بزرگ ترین گروه نقوش هندسی با استفاده از چندضلعی های مختلط، شکل هایی را پدید می آورد، که اطراف آن ها با مکان هایی از دایره محدود می شوند. آنها نقوش « فضا پر کن » هستند و سؤال اصلی طرح بارها و بارها تکرار می شود (همان: 50). برجسته ترین ویژگی نقوش هندسی، چیرگی شکل های « صورت فلکی » بر سایر صورت های هندسی است. اگر چه نگاره هایی به غیر از ستاره نیز وجود دارد، لکن تعداد آن ها بسیار محدود است و عموماً با تنوع و پیچیدگی مختصری همراه است. ستاره هایی با شش، هشت، ده، دوازده و شانزده پر، مکرراً در نگاره ها به چشم می خورند و افزایش تعداد پره ها به خصوص با مضرب های عدد هشت، تا نود و شش پره، در برخی طرح ها دیده شده اند (همان: 52).

در ادامه عواملی را که موجب گرایش هنرمند مسلمان به هندسه شده شرح می دهیم. دین اسلام با این هدف ظهور کرد که تصور واحدی را به جای تصورات کثیر از خداوند جایگزین کند. از نظر یک مسلمان خداوند نمی تواند تجسم یابد و تنها تصور مادی که می تواند نزدیک مسلمان موضوعیت داشته باشد. چیزی از جنس « نور » است چنان که در قرآن می بینیم « الله نور السموات و الارض ». (سوره نور: آیه 25). خداوند نور آسمان ها و زمین است. « از آن جایی که مسلمانان همواره از خلق تصویر خداوند بر حذر بوده اند؛ هنر اسلامی، از هندسه به عنوان واسطه ای وحدت بخش، میان ماده و جهان معنوی و بازاری برای بیان عقایدش استفاده کرد (سیدجان، 1383: 58). در این جا به بیان روشنی می رسیم که علم هندسی را همچون سرچشمه ای در نظر آوریم که نیازهای جهان مادی را مثل نیازهای مذهبی به صورت تشکل یافته، برآورده می سازد. بدین سان، اشتیاق به تجرد گرایی و جست و جو در توحید، دو انگیزه اصلی بودند، که در سطح بسیار روشنفکرانه ای، اسباب گرایش فرهنگ اسلامی، به هندسه را فراهم آوردند (همان: 59).

در واقع انسان در مواجهه با نقوش هندسی هنر اسلامی تحت تعلیم آموزه های فرهنگ اسلامی قرار می گیرد. به عنوان مثال دایره در هنر اسلامی نماد کیهان: تمامیت و کمال است. در مقابل مربع که نماد زمین و مخلوقات است قرار دارد. مرکز دایره نشان دهنده حقیقت ابدی و ذات الهی است. کف در معماری اسلامی نمودار الگوی مربع زمین است که با دیوار پیوند دارد. دیوار، نماد اعتلای نفس است، کف از طریق دیوارها به بام مدور تبدیل



شده است. یعنی کثرت زمین و موجودات زمینی از طریق اعتلای نفس می تواند به وحدت و یکپارچگی برسد. چهار شمسه، شامل امضای استاد مرصع کار محمد الکردی است که امضای وی روی بسیاری از اشیا یافت می شود. اندازه های مختلف اسلیمی ظریف در هم تابیده درون زمینه هایی که به وسیله سیم نازک ترسیم شده، کاربرد یک زمینه هاشور خورده نمونه ای دیگر از اثر اوست.

### 5-3-کتیبه ها

کتیبه عبارت است از خطوط و نوشته هایی که داخل و خارج بنا یا روی اشیا هنری نوشته شده باشد که حاوی پیام مختلفی جهت ارتباط با بیننده است؛ و به فرم ها و اشکال گوناگون با خطوط متفاوت در زبان های مختلف نوشته می شوند (صداقت، 1384: 84). کتیبه های بناهای اسلامی معمولا از آجر، کاشی، سنگ و چوب ساخته شده اند. متن عبارات کتیبه، معمولا اسماء مبارکه حق تعالی، آیات و سوره های قرآن نام های مبارک حضرت رسول، ائمه اطهار و دعاها، مناجات ها، شعارهای مذهبی و نام سفارش دهنده اثر، نام حاکم و یا سلطان وقت، نام سازنده اثر، نام کاتب و خطاط، تاریخ ساخت اثر، اشعار فارسی و عربی، گفته های بزرگان و حکما و فرمان های پادشاهان و عهدنامه ها و پند و اندرز را شامل می گردد (فراست، 1385: 28).

براساس کتیبه هایی که تاکنون به دست آمده ابتدا کتیبه نویسی با خط کوفی آغاز گشته این خط تا حدود سده یازدهم / پنجم تنها خط کتیبه نویسی بوده و از این تاریخ به بعد خطوط دیگری نیز به صورت محدود به چشم می خورد و تا سده سیزدهم / هفت اکثر کتیبه ها به خط کوفی نوشته می شده. پس از سده چهاردهم / هشتم خط ثلث در کتابت کتیبه ها بیشتر استفاده می شد. البته کتیبه های کوفی نیز همچنان متداول است (همان: 84). کتیبه های منقش بر در و دیوار مساجد و مدارس مذهبی نه تنها شخص مومن را به یاد معانی کلمات می اندازد، بلکه انسان را نیز متوجه صور روحانی، فیض، جمال و قدرت معنوی نام و کلام ائمه دین می کند (هراتی، 1357: 11). در واقع نقوش خطی و نوشتاری یکی از مهم ترین موضوعات تزیینی فنون اسلامی به شمار می رود. صنعتگر ایرانی، علاوه بر ثبت نام الک و بانی ساختمان و تبرک آن با آیات قرآنی و ادعیه خط را به عنوان یک موضوع تزیینی به کار برده است (زکی، 1320: 192). انواع خطوط کوفی در آثار معماری اسلامی ایران با روش حجاری، گچ بری، کاشی کاری و آجر کاری به کار رفته و یا روی اشیا هنری چون سفال، فلز، پارچه و غیره القا گردیده است (شایسته فر، 1383: 49). در برخی کتیبه ها مستطیل ها و مربع هایی ساده را به کار می گیرند. تا نوشته های عربی را با نظمی خاص خطاطی کنند استفاده از چنین نگاره هایی روی سطح معماری، وقار و هیبت بناها را افزوده است (همان، 49).

در هنر اسلامی و ایرانی خط نه تنها وسیله ای برای بیان مطالب، بلکه تا مدت ها به علت ممنوعیت تصویرسازی جاندار در هنر اسلامی به عنوان تنها عامل تزیین به کار می رفت. امروزه نیز هنر خوشنویسی از زیباترین هنرها به شمار می رود و استادان خوشنویسی در هر چه بهتر و زیباتر نوشتن آن تلاش می کنند. در خوشنویسی قالی نیز مانند خوشنویسی روی سایر آثار هنری نظیر سفال، فلزکاری و کنده کاری روی سنگ، چوب و معماری و کاشی کاری و ... انواع خط هم به عنوان بیان مطلب و هم به عنوان عنصر تزیینی به کار می رود. از انواع متعدد خط چهار نوع متداول کوفی، نستعلیق، نسخ و ثلث در قالی باقی به کار می رود البته کاربرد ثلث در تزیین بناها بیشتر است.



## 6- نتیجه گیری

هنر یکی از عناصر فرهنگ است و ارتباط دو سویه ای بین این دو برقرار است یعنی همان طور که هنر، از تحولات فرهنگی اثر می پذیرد و با تغییرات جوامع انسانی تغییر می کند از طرفی هم هنر یک جامعه را می توان معرف فرهنگ آن دانست.

انسان ها با حفظ و گسترش فرهنگ خود در واقع میراث معنویشان را اعتلا می بخشند. میراثی که با گذر از گذرگاه پر فراز و نشیب زمان به دست آنها رسیده است.

بدون شک فرهنگ ایرانی آمیختگی زیادی با فرهنگ اسلامی یافت؛ و آنچه ما امروز تحت عنوان فرهنگ اسلامی از آن یاد می کنیم، حقیقتی است آشکار که در زندگی ما جاریست.

هنر اسلامی با برگزیدن زبان نماد از طریق نقوش، در حقیقت مکتبی است که طالب حقیقت را نزد استادی ماهر می نشاند و با آموختنی ها او را سیراب می سازد.

هنر اسلامی، زبان فرهنگی است که حاوی حقایقی شگرف است که انسان سردرگم امروز را به مامن آرامش می رساند در واقع با گسترش هنر اسلامی، به رونق فرهنگ ایرانی اسلامی از نظرگاه نقش و تزئین دست یازیده ایم.

## مراجع

- 1- بروس ، آلسوپ (1731). یک تئوری نوین در معماری، ترجمه پرویز فروزی، تهران، انتشارات کتاب سرا.
- 2- بورکهارت، تیتوس. (1365). هنر اسلامی زبان و بیان، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران، سروش
- 3- بورکهارت، تیتوس. (1365). سه رهیافت به حکمت هنر اسلامی ، ترجمه سید محمد آوینی، تهرانف سوره مهر.
- 4- بورکهارت، تیتوس. (1369). هنر مقدس (اصول و روش ها)، ترجمه جلال ستاری، تهران، سروش.
- 5- بورکهارت، تیتوس. (1386). مبانی هنر اسلامی، تترجمه امیر نصیری، تهران، حقیقت
- 6- زکی، محمد حسن (1320) صنایع ایران، ترجمه محمدعلی خلیلی، تهران، بی نا.
- 7- سوره نور، آیه. 35
- 8- سیدجان، عباس و عامر، شاکر سلمان (1383). هم آراستگی در نگاره های اسلامی، چاپ اول، ترجمه آمنه آقاریبع، مشهد، به نشر، ص 59-49
- 9- شایسته فر، مهناز. (1386). کاربرد نقوش انتزاعی فلزکاری دوران سلاجقه در طراحی مبلمان سبز شهری. دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره هفتم، ص 49.
- 10- شمیسا، سیروس. (1372) نقد شعر سهراب سپهری، ص 46
- 11- صداقت، معصومه (1384). مضامین مذهبی در خط نگاره های سنگ قبرها و محراب ها موزه ملی، دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره سوم، ص 84.
- 12- فراست، مریم. (1385). همخوانی کتیبه و نقوش هندسی در بناهای اصفهان عصر صفوی؛ دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی ، شماره پنج، ص 28.
- 13- گوستاویونگ، کارل و دیگران (1377). انسان و سمبول هایش، ترجمه دکتر محمود سلطانیه، تهران، انتشارات جام جم.
- 14- وایه، گاستون. (1363). هنر اسلامی در سده های نخستین، رحمان ساروجی، انتشارات گیلان، ص 75.
- 15- هراتی، محمد مهدی. (1357). انواع خطوط و کتیبه های کهن، تهران، انتشارات پیام آزادی، ص 11.
- 16- همپارتیان، تیرداد. (1382). نقوس انسانی، حیوانی و گیاهی سفالینه های نیشابور (قرون چهارم و پنجم هجری قمری) دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر.
17. baker,geoffry.h. design strategies in architecture, new York, van nostrad reinhold pub.co. 1992, pp 8-16.
18. scot trimmer, the symbolic form of architecture, an investigation into its philosophical foundations and a discussion on the development of the perception of architectural form by modern theoreticians and symbolist architects ma thesis, april 28, 1997, Alexandria, Virginia, pp-7
19. vitruvius, the ten books on architecture, translated by morris hicky morgan, new York,dover books pub.co.1960, pp810.