تطبیق کاربرد نشانه در مساجد از نظرگاه شیخ الاشراق در سه دوره تاریخی قاجار تا معاصر در تبریز

احد نژاد ابراهیمی[1]

یحیی جمالی[2]

چکیده

استفاده از نشانه‌ها، قدمتی دیرینه دارد و به اقسام مختلف و در قالب‌های متفاوتی، از نشانه‌ها بهره‌گیری شده است. یکی از این قالب‌ها، معماری است. وقتی سخن از نشانه به میان می‌آید، جنبه صوری آن بیشتر به ذهن خطور می‌کند. مسالة مغفول، حقیقت نهفته در پس پردة نشانه‌ها است، همان امری که در قرآن کریم به آن تأکید شده است، یعنی ظاهری ندیدن پدیده‌ها و توجه به حقیقت و باطن آن‌ها. پژوهش حاضر، با بهره‌گیری از روش تفسیری تاریخی، در ابتدا با شناخت انواع رویکردهای حکمی نیل به حقیقت و شناخت انواع نشانه از منظر پیرس، به نحوه کاربست آن‌ها در بستری از نشانه‌ها می‌پردازد و سپس با بیان جایگاه بهره‌گیری از نشانه‌ها در معماری، این نشانه‌ها را شناسایی کرده و با تأویل حقیقت موجود در آن‌ها، به بررسی تطبیقی میزان بهره‌گیری از آن‌ها در مساجد سه دوره تاریخی قاجار، پهلوی و معاصر در شهر تبریز می‌پردازد. نتایج تحقیق بیانگر آن است که هر نشانه، به چه صورتی به دنبال بیان حقیقتِ خود است، در هر جایگاهی چه حقیقتی در خود دارد، در هر دوره تاریخی، بیشتر از چه زبان نشانه‌ای برای بیان حقیقت، بهره‌گیری شده و این نسبت در

۱. دکتری معماری، گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران؛ Ahadebrahimi@tabriziau.ac.ir

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد مهندسی معماری اسلامی، گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران؛ y.jamali@tabriziau.ac.ir

دوره‌های تاریخی مذکور چه تغییراتی داشته است و میزان بهره‌گیری از نشانه‌ها، در کدام دوره تاریخی بیشتر است.

واژگان کلیدی

نشانه‌شناسی، حکمت اشراق، معماری اسلامی، مساجد تاریخی، تبریز

۱. مقدمه

میل به حقیقت جویی در فطرت انسان نهفته است اما از طرفی گرایشات نفسانی موجود در وی، همچون بندی بر پای او، مانعی بر سر راه سیر و سلوک وی به سوی حقیقت هستند و هرچه بشر بیشتر مبتلا به خواهش‌های نفسانی شود، فطرت حقیقت جوی وی، همچون آیینه‌ای غبار آلود، در نمایش واقعیت‌ها ناتوان‌تر خواهد شد. در اندیشه اسلامی، بر اساس آیات قرآن کریم و روایات معصومین، نگرش سطحی و ظاهری بر پدیده‌های جهان هستی نفی شده و حکیمانه دیدن هر پدیده، از الزامات است (مطهری، ۱۳۸۴، ج۴، ص۶۹۴). در واقع هر پدیده، نشانه‌ای است از حقیقتی والا که درون خود جای داده است. کاربرد نشانه‌ها در هنر، قدمتی به طول تاریخ دارد و معماری نیز از این قاعده مستثنی نیست و بستر بسیار مناسبی برای بهره‌گیری از نشانه‌ها فراهم می‌آورد. معماری اسلامی، بنا به ذات خود که ریشه در اسلام دارد، چیزی ورای کالبدی بی‌معنی و بی‌روح است و حقایقی در پس خود دارد و این حقایق را در بستری از نشانه‌ها در معرض انظار عموم قرار می‌دهد. اما نظریه پردازانی هستند که اعتقاد دارند دین اسلام برنامه‌ای برای بیان حقایق از طریقت نشانه‌ها ندارد و مفاهیم اسلامی را جدای از فرم‌ها و کالبدهای مصنوع انسان می‌پندارند و این کالبدها را صرفا نتیجه آداب و سنن و تجربیات می‌دانند (kuhnel, ۱۹۹۶, ۶). گرابار (و کلیه سنت گرایان) با نگاه انتقادی نسبت این دیدگاه بیان می‌کند که با توجه به این نگرش، در مورد اینکه بتوان به عناصر کالبدی شهر اسلامی، همانند مساجد، بازارها و غیره با دیدگاه حقیقت جو نگریست،

می‌بایست تردید کرد (grabar, ۱۹۹۳, ۲۱). این پژوهش به شناخت اقسام رویکردهای نیل به حقیقت و بهره‌گیری از آن‌ها در نظام نشانه‌ها پرداخته و بدین ترتیب معین خواهد شد که در پس کالبدها، معنایی نهفته است و مفاهیم، جدای از فرم‌ها و کالبدهای مصنوع انسان نیستند. در انتها نیز به بررسی میزان بهره‌گیری از این رویکردها در مساجد تبریز در سه دوره تاریخی قاجار، پهلوی و معاصر پرداخته خواهد شد.

۲. پیشینه و روش تحقیق

پیشینه این پژوهش بنا بر ماهیت خود، در دو قسمت قابل طرح است. یکی مربوط به مباحث حکمی و بخش دیگر در خصوص بحث نشانه‌شناسی.

کثرت نظرات در باب نشانه‌شناسی، لزوم آشنایی با این نقطه نظرات، برای رسیدن به مقصود را آشکار می‌کند. این دیدگاه‌ها، برخی اوقات در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند. در عمده نظرات، نشانه‌شناسی با دو رویکرد معنا شناختی و صوری مورد بررسی قرار گرفته است. از افرادی که در حوزه مباحث کلان نشانه‌شناسی، در سطح نظریه پردازی، مطالبی را بیان کرده‌اند، می‌توان به جان لاک، چارلزساندرس پیرس، فردیناند دوسوسور، امبرتواکو اشاره کرد که نظرات هر یک از آن‌ها، هنوز هم به فراخور خویش، طرفدارانی دارند.

در حوزه مطالعات مربوط به مباحث فلسفی و حکمی نیز، پژوهش‌های متعددی صورت پذیرفته و کتب بسیاری به چاپ رسیده است. توجه به این حوزه از دوران افلاطون و ارسطو تا زمان حال در جریان بوده و هست و هر مکتب و دستگاه فکری با چارچوب‌های فکری خاص خویش، از دریچه‌ای به این موضوع ورود کرده‌اند. ارسطو و پیروانش از طریقی، سنت گرایان و عرفا از طریقی و بقیه نیز بر همین منوال.

با گذر از سطح نظریه‌پردازی در دو مقوله مذکور، با اتکا به هر یک از نظریات فوق، در زمینه نشانه‌شناسی و مباحث حکمی در هنر و معماری نیز آثار فراوانی به تحریر درآمده است که در جدول زیر به برخی از پژوهش‌های صورت پذیرفته در این دو حوزه در معماری، اشاره شده است. لکن مطلب مورد توجه این پژوهش که در هیچ‌یک از آثار قبلی بدان توجه نشده است، پیوند بین مباحث حکمی و نشانه شناسی در معماری است. در این پژوهش، با نگرشی

جدید نسبت به معناشناسی، ابتدا به طرق بیان حقیقت در زمینه نشانه و سپس به کشف حقیقت نهفته در دل نشانه‌ها، پرداخته می‌شود. در این طریق برای شناخت هرچه بهتر اقسام رهیافت به حقیقت، از فلسفه حکمت اشراق سهروردی و در باب نشانه‌شناسی، از دیدگاه چارلزساندرس پیرس استفاده شده است.

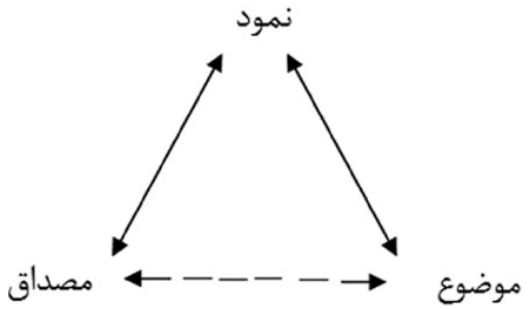
پژوهشگران	دیدگاه
فلاحت و نوحی (۱۳۹۱)	شناخت معانی و ساختار کالبدی به عنوان مهمترین عوامل ایجاد حس مکان
رئیسی و همکاران (۱۳۹۳)	بررسی انواع رمزپردازی (استقرایی، استنباطی) و نشانه (شمایل، نمایه، نماد) و رمزخوانی برخی نشانه‌ها در معماری با استناد به ایات و روایات
بمانیان و همکاران (۱۳۹۲)	جدایی از مفاهیم نشانه‌شناسی غربی و بهره‌گیری از نشانه‌شناسی اسلامی. شناخت نظامهای کاربرد نماد
ترکاشوند و مجیدی (۱۳۹۲)	بررسی نشانه از منظر کالبدی و شرایط مورد نیاز از این منظر برای نشانه شدن
عینی فر و باقری (۱۳۹۲)	تدقیق تعریف نشانه و بیان مرز بین انواع نشانه‌ها و شیوه‌های نمود کالبدی آن‌ها از طریق پر کردن خلأ نظریات نشانه‌شناسی
اعوانی (۱۳۸۲)	بررسی سازگاری نظریات مختلف در حوزه هستی شناسی برای دیدگاه نمادین به عالم هستی
جان محمدی (۱۳۹۰)	طریقه نمایش جاودانگی حکمت در اندیشه سهروردی
امینی کیاسر (۱۳۹۰)	بررسی اجزا و هندسه و تزیینات مساجد و کاربرد آن‌ها در مسجد گوهرشاد مشهد
اردلان و بختیار (۱۳۸۰)	مطالعه اصول و پایه‌های معماری ایرانی و بررسی جایگاه تصوف در معماری سنتی ایران

■ جدول ۱: پیشینه تحقیق (نگارندگان)

پژوهش حاضر با توجه به رویکرد معنا شناسانه نشانه‌ها و بررسی آن در ادوار تاریخی، از نوع کیفی و به روش تفسیری- تاریخی است. مباحث حکمی و تئوری‌های نشانه‌شناسی، به مدد شیوه مطالعه اسنادی کتابخانه‌ای، بررسی، تجمیع و تأویل شده و به کمک مدارک موجود در آرشیوها و تصاویر به دست آمده از مشاهدات میدانی، میزان بهره‌گیری از نشانه‌ها در نمونه‌ها معین خواهد شد.

۳. نشانه شناسی و حکمت در پرتو فلسفه اشراق

واژه نشانه‌شناسی معادل فارسی واژه Semiology است که خود ریشه ای یونانی (σημεῖον-سمئیون) دارد. این علم در قلمرو نشانه (Sign) و معنا (Meaning) به پژوهش می‌پردازد. نشانه‌شناسی به عنوان دانشی مستقل در اوایل قرن بیست میلادی در نوشته‌های فردیناند دوسوسور و چارلز ساندرس پیرس مطرح شد. از منظر چارلز ساندرس پیرس، نشانه دارای سه وجه نمود، تفسیر و موضوع است. وی علاوه بر جنبه‌های ذهنی برای نشانه‌ها، جلوه کالبدی هم قائل شده است (فلاحت و نوحی، ۱۳۹۱، ص۱۹). منظور از نمود و تفسیر، همان دال و مدلول می‌باشد (پیرس،۱۳۸۱، ص۵۷). نمود، شکلی است که نشانه بر خود می‌گیرد که الزاما مادی نمی‌باشد. موضوع، مطلبی است که نشانه به آن ارجاع دارد. دلالت نشانه بر موضوع نه در تمام ویژگی‌ها، بلکه در ارجاع به یک ایده خاص است که گاهی آن را زمینه نمود می‌نامند. تفسیر، ادراکی است که به واسطه نشانه به وجود می‌آید (حیدری، ۹۴، ص۱۵۱). مطابق نظریه پیرس هر نشانه به یکی از سه شکل زیر بروز می‌کند: شمایل، نمایه و نماد (پیرس،۱۳۸۱، ص۵۷).



■ نمودار ۱: الگوی ارائه شده توسط پیرس از نشانه (۲۰۰۷,۴۰,chandler)

نشانه‌های شمایلی بر اساس شباهت دال با مدلول استوارند. همچون شباهت تصویر یک فرد با خود او یا شباهت ماکت یک ساختمان به خود آن ساختمان. در نشانه‌های نمایه‌ای، بین دال و مدلول، پیوندی قابل استنتاج (گاه بر اساس رابطه علت و معلولی) برقرار است. مثلاً ساعت نشانه‌ای از زمان است، رد پا نشانه گذر و نم خاک نشانه بارش باران (همان). نشانه‌های نمادین نیز بر اساس قراردادهای نشانه شناسیک استوارند. مثلاً پوشیدن لباس سیاه، خارج از روابط و ضوابط علت و معلولی، صرفا بر اساس یک قرارداد، خبر از عزاداری فرد می‌دهد (احمدی، ۱۳۸۴، ص۴۴-۴۳؛ پیرس، ۱۹۵۸، ص۵۸).

هر نشانه بیانگر چیزی غیر از خود است و معنایی غیر از ظاهر خود را دنبال می‌کند (احمدی، ۱۳۸۴، ص۳۴). بنابراین با در نظر گرفتن طیف آشکارگی معنایی برای این سه گونه از نشانه، می‌توان گفت: نشانه‌های شمایلی به واسطه آشکارگی کامل ارتباط بین دال و مدلول، در پایین‌ترین سطح این طیف قرار می‌گیرند؛ نشانه‌های نمادین به واسطه شهودی بودن و فراغت از هرگونه ارتباط منطقی بین اجزا و بنیان شدن بر اساس قراردادهای وضعی، در بالاترین سطح طیف جای می‌گیرند و نشانه‌های نمایه‌ای نیز به دلیل برخورداری از ارتباط منطقی میان اجزا و بهره بردن از ویژگی‌های نشانه‌های شمایلی و نمادین به صورت توامان در میانه این طیف قرار می‌گیرد.

برای دست یابی به حقیقت نمادها باید با قواعد از پیش تعیین شده آشنایی داشته باشیم، تا راهی به گستره معنا شناسانه آن پیدا کنیم. هرچه میزان کشف پذیری نشانه صعوبت بیشتری داشه باشد، و از شمایل به سمت نماد حرکت کنیم، درک معنا بغرنج‌تر خواهد شد (عینی فر و باقری، ۱۳۹۲، ص۸). که این صعوبت، همانگونه که در ادامه خواهدآمد، الزاماً به معنای برتری یکی بر دیگری نخواهد بود.

مباحث نشانه‌شناسی امروز از قلمرو زبان و تصویر بالاتر رفته است. چنانچه معماران نیز پیوند نشانه‌شناسی و معماری را بررسی کرده‌اند. این بررسی به گونه‌ای است که اقسام نشانه را در قالب مثال‌های معماری، عمومیت بخشیده‌اند. تبادل هر پیامی، به ویژه پیام‌های بصری، با کمک علائم و نشانه‌ها صورت می‌پذیرد و نشانه، در دو بعد ظاهری، که همان رنگ، فرم، اندازه و غیره و بعد معنوی که همان محتوا و مفهوم نشانه است، تعریف می‌شود

(عینی فر و باقری، ۱۳۹۲، ص۴). همانطور که تشریح شد، انواع نشانه، عبارتند از شمایلی، نمایه‌ای و نمادین، که در ذیل به شناخت هر یک از این نشانه‌ها در قالب معماری پرداخته خواهد شد.

شمایل در معماری: استفاده از عناصر شناخته شده فرمی در معماری، که به دلیل شباهت ظاهری میان دال و مدلود شناسایی می‌شوند.

نمایه در معماری: بهره‌گیری از عناصری در پیکربندی و یا فضای معماری، که به واسطه رابطه ارتباط قابل استنتاج میان دال و مدلول، مورد استعمال قرار گرفته است.

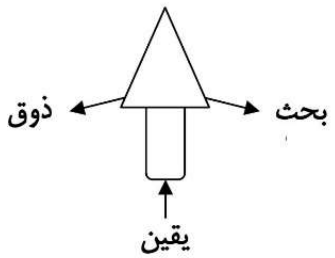
نماد در معماری: در عدیده‌ای از آثار معماری، از نشانه‌های نمادین که براساس قرارداد یا قاعده به مصداقش مربوط می‌شود، بهره‌گیری شده است (فلاحت و نوحی، ۱۳۹۱، ص۲۱).

در قرآن کریم، آیاتی متعددی در باب هدفمندی آفرینش بیان شده است. مطابق آیه ۹۷ سوره توبه، خداوند حکیم است و آفرینش او، هدف‌دار و در پس ظواهر امور، مقصودی است. همچنین بر مبنای آیه ۷ سوره روم، ظاهری دیدن دنیا خطا است و ظاهر هر پدیده‌ای، رمزی در پی خود دارد. بر پایه مبانی حکمت اسلامی، ظاهر (صورت)، امری مستقل نیست، بلکه نشانه و رمزی است که معنایی در پس خود دارد و در معماری سنتی هم به مانند سایر هنرهای سنتی هیچ چیز بی‌معنا نیست و معنی هم، جز معنویت، نیست (نصر، ۱۳۸۹، ص۴۰). بنابراین ظاهر، رمزی برای یک حقیقت والا است، که این صورت به آن سیرت اشاره می‌کند (ندیمی، ۱۳۸۲، ص۱۳۲). پس بر همگان است، تلاش برای رهیافت به آن سیرت موجود در پس صورت.

سهروردی در راه تبیین فلسفه اشراق خویش، در مقدمه کتاب حکمه الاشراق ، حکمت را از منظر توجه به رمز بر دو نوع می‌داند: نخست حکمت بحثی، که فاقد نگاه رمزی است و امر رمزی را به ظاهر خلاصه می‌کند و دوم حکمت ذوقی، که مبتنی بر رمز و شهود است و پدیده‌های عالم را، رمزی از حقیقتی نهفته می‌داند (اعوانی، ۱۳۸۲، ص۴۳). بدین سان ارسطو و پیروان او در زمره بحثیون و عرفا در زمره ذوقیون قرار می‌گیرند.

سهروردی در بیان فلسفه اشراق خود و در تفسیر آیه نور، بالاترین مرتبه حکمت را نور الانوار (کمال تالّه) می‌داند. وی در توصیف این مرتبه، آن را جمع بین حکمت ذوقی و حکمت

بحثی می‌داند (همان، ص ۴۳). در این نوع حکمت، ابتدا حکیم شهود می‌کند (ورود از دریچه ذوق)، سپس برای اثبات آن به دیگران، به بحث می‌پردازد و الّا موضوع برای خود او ثابت شده است. در واقع حکیم اشراقی، زمانی از بحث بهره می‌برد که بخواهد ذهن مخاطب خود را برای پذیرش حقایق آماده کند (یوسفی و حیدری جونقانی، ۱۳۹۴، ص۷۳).



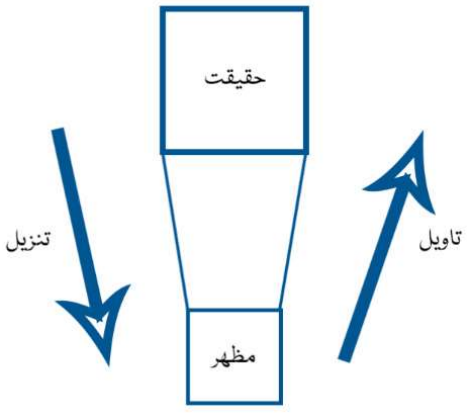
■ نمودار ۲: ارتباط حکمت‌های سه‌گانه (همان، ص۷۹)

وی مرتبه بعد را حکمت ذوقی بدون حکمت بحثی و نازلترین مرتبه حکمت را، حکمت بحثی می‌پندارد، چرا که رمز را به درستی درنیافته‌اند و به ظاهر رموز اکتفا کرده‌اند. (اعوانی، ۱۳۸۲، ص۴۳). سهروردی کوشید تا مشکل عمده مشائیون (تضعیف حکمت ذوقی) را به واسطه بهره‌گیری از هر دو قوه بحث و ذوق جبران نماید. (سهروردی، ج۲، ۱۳۹۶ق، مقدمه شهرزوری) وی با درهم آمیختن حکمت بحثی خویش (روش استدلالی فلاسفه مشاء) با حکمت ذوقی که با شهود و تخیل سرو کار دارد، روشی علمی ساخت که علم الانوار (کمال تالّه) نام گرفت (بهشتی، ۱۳۹۶، ص۱۱۳) سهروردی در نیل به معرفت، به بی‌ثمری عنصر بحث و عقیم ماندن مطلق کوشش فلاسفهٔ بحثی رأی نمی‌دهد. منطبق بر دیدگاه او، نامحتمل نیست که اهل بحث نیز به مراتبی از معرفت دست یابند، اما به صراحت و تاکید، ذوق را بر بحث رجحان می‌نهد. موضع او حتی فراتر از ارجحیت ذوق بر بحث است، اهل بحث را ولو اینکه به درجاتی از معرفت دست یافته باشند، واصل به غایت حکمت نمی‌داند. مطلب در آن است که بحثیون ، نهایتا به معرفتی حصولی دست خواهند یافت، حال آنکه معرفت حقیقی که غایت حکمت را تحقق می‌بخشد، معرفت حضوری است به حقایق و انوار مجرده و اتحاد با آنان (جان محمدی،۱۳۹۰، ص۱۸). آنچه به سیرت، نزدیکتر است، نور الانوار و آنچه از وی دورتر، بحثی نگریستن به پدیده‌ها است.

حکمت بحثی، رموز را در ظواهر جست و جو می‌کند. آنچه در میان نشانه‌ها به بررسی ظواهر امر می‌پردازد، نشانه‌های شمایلی‌اند. حکمت ذوقی، حقیقت را صرفاً در رمز و شهود جست‌وجو می‌کند و آنچه در میان انواع نشانه، این ویژگی را دارد، نشانه‌های نمادین هستند. و بالاترین مرتبه حکمت و برترین مسیر به سوی حقیقت والا که نور الانوار نام دارد و از جمع میان حکمت ذوقی و بحثی نشأت می‌گیرد، در عالم نشانه‌ها، همان نشانه‌های نمایه‌ای است (اعوانی، ۱۳۸۲، ص۴۳؛ فلاحت و نوحی،۱۳۹۱، ص۲۱). بنابراین طبق حکمت اشراق، می‌توان برای نشانه‌های نمایه‌ای، ارزش والاتری به نسبت سایر نشانه‌ها در نظر گرفت.

۴. مراتب ظهور نشانه ها

یکی از خصیصه‌های ظهور این است که هر مظهر، در عین حال که محل به ظهور رسیدن باطن خویش است، حجاب باطن نیز هست. زیرا که ظهور و تجلی با نزول مرتبت همراه است. هرچیز مظهر چیزی است که در اقسام مراتب هستی، بالاتر از او قرار دارد. حقایق از مرتبه‌ای به مرتبه دیگر تنزل یافته و در مرحله‌ای نازلتر به منصه ظهور می‌رسند. برای دست‌یابی به حقیقت هرچیز باید از مرتبه پایین آن که همان مظهر آن است، عبور کرد و به دیگر تعبیر، باید حجاب را کنار زد که این مطلب، همان کشف المحجوب عرفا است (اعوانی، ۱۳۸۲، ص۵۰). حقیقت از راه تنزیل به مرتبه ظهور می‌رسد، حال باید با سپردن مسیر عکس تنزیل که به آن تأویل گویند به اول و اصل و غایت حقانیت آن رسید (همان، ص۵۱).



■ نمودار ۳: سیر از ظاهر به باطن و بالعکس (نگارندگان؛ برگرفته از اعوانی، ۱۳۸۲)

بنابراین نمایش حقیقت در معماری که با کاربرد نشانه‌ها همراه است، هنگام ظهور با تنزل مرتبه همراه است و خود حقیقت نیست. بلکه باید با شناخت این مظاهر از مراتب پایین گام به گام عبور کرده و حجاب‌ها را کنار زده و به حقیقت امر پی برد.

حوزه نمود نشانه‌های شمایلی در معماری: ۱- عناصر تزیینی معماری ۲- ابزارهای معرفی معماری ۳- جلوه بیرونی بنای معماری- پاسخگویی به نیازهای عملکردی (عینی فر و باقری، ۱۳۹۵، ص۸).

حوزه نمود نشانه‌های نمادین: کلیت بنای معماری یا عناصر موجود در پیکربندی و یا فضای معماری که صرفا پاسخ‌گو به نیازهای ادراکی هستند (همان).

حوزه نمود نشانه‌های نمایه‌ای: از آنجایی که نورالانوار برآیند حکمت بحثی و ذوقی تلقی میشود و از هردو بهره‌گیری می‌کند، پس نمایه معماری که مصداق نور الانوار در حکمت است، حوزه نمودش، برآیند حوزه نمود شمایل و نماد است که مصداق بحث و ذوق هستند. یعنی در هرجایگاهی که هر دو نشانه پیشین، به صورت مشترک امکان صورت گری داشته باشند.

البته که مرزبندی کامل بین نشانه‌ها و در نظرگرفتن جدایی کامل آن‌ها و حوزه نمودشان از یکدیگر، صحیح نیست، لکن در بررسی‌ها، آن وجهی که در یکی از انواع نشانه پررنگ‌تر است، در حوزه آن نشانه منظور شده است. برای مثال اگر ابزارهای معرفی معماری را جزء نشانه‌های شمایلی منظور کرده اند، ممکن است همزمان جنبه نمادین هم با خود به همراه داشته باشد (لنگ، ۱۳۸۶، ص۲۳۰). بنابراین می‌توانند در حوزه نمایه‌ای (مشترک بین نماد و شمایل) نیز منظور شوند، البته این توانستن، به معنی روی دادن حتمی نیست، بلکه امکانی است که می‌تواند رخ بدهد یا ندهد؛ که این امر ابتدا در بررسی‌های کلی، اندکی آشکار خواهد شد و در قالب بررسی‌های موردی و با توجه به موقعیت خاص هر مورد است که می‌توان در خصوص بهره‌مندی از این امکان نظر قطعی‌تری ارائه کرد.

۵. جایگاه نشانه‌ها در مساجد

بمانیان (۱۳۹۲) جایگاه کاربرد نشانه‌ها را در چند دسته تقسیم بندی می‌کند که عبارتند

از: هندسه پلان و حجم، تناسبات بنا، کاربرد اعداد خاص در طراحی، هندسه تزیینات (نقوش هندسی)، خط، رنگ، طرح‌های اسلیمی و اجزا و عناصر معماری می‌داند (بمانیان و همکاران، ۱۳۹۲، ص۱۵-۱). به موارد فوق می‌توان موارد دیگری افزود که در معماری سنتی من جمله مساجد، پرکاربرد بوده‌اند، از زمره آن‌ها می‌توان به ختایی‌ها، گره سازی‌ها، آینه کاری‌ها و ریتم اشاره کرد. در زیر به بررسی چگونگی نمود نشانه در قالب‌های فوق پرداخته خواهد شد.

هندسه: میان مربع و مثلث فرق‌های ذاتی وجود دارد که تنها بعد اندازه نمی‌تواند روشنگر آن باشد، آن‌ها ذاتا واقعیتی دربردارند که درک آن‌ها از راه تأویل، آدمی را به حقیقت راهنمایی می‌کند. امام رضا علیه‌السلام هندسه را همان قَدَر می‌دانند، بنابراین هندسه در اسلام، محاکات و تقلید همان تقدیر و تعینی است که حضرت حق در خلق موجودات دارند. از سویی دیگر این تناسبات و نظم است که وحدت را در ابعاد گسترده کثرت متجلی ساخته و با نظم شگفت آوری همزمان دو معنا را روایت می‌کند. اگر در وجود این قَدَر خللی وارد شود، کثرت، قطعا تمثال وحدت نخواهد بود. همچنین ترکیب برخی اشکال هندسی ساده بیان کننده مفاهیم نمادین وسیعی است که تنها به هنر و معماری مربوط نمی‌شود. معماری سنتی را می‌توان به مثابه گسترش مایه بنیادی تبدیل دایره به مربع از طریق مثلث به شمار آورد. مربع، متجسم‌ترین صورت خلقت، در حد زمین، نماینده کمیت است، حال آنکه دایره در حد آسمان، نماینده کیفیت، و این دو از طریق مثلث که متضمن هر دو جنبه است، ادغام می‌شوند. مربع زمین، قاعده‌ای است که عقل بر آن کارگر است تا آنچه را که زمینی است در دایره آسمان ادغام و به مقام جمع رساند. مربع از جهت عکس این مثال در حد نمادی از مظهر آخرین عالم مخلوقه، به اولین بازگشت می‌کند. چنین است که بیت المقدس آسمانی مربعی با صفات بقا و ثبات و دایره بهشت روی زمین به شمار می‌رود. آخرالزمان رمزاً تربیع دایره انگاشته می‌شود، زمانی که آسمان به شکل مربعی چهره می‌نماید و نواخت کیهانی در این مربع ادغام می‌شود و از رفتار باز می‌ماند (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰، ص۲۹-۲۷).

اجزا و عناصر: در کلیه قالب‌های هنری، عناصری به چشم می‌خورد که فراتر از نقش

عملکردی خود به عنوان جزئی مادی، حامل معنا یا پیامی معنوی نیز هستند که نه تنها جنبه معنوی آن‌ها کمتر نیست، بلکه تأثیرگذاری عمیقتری نیز نسبت به وجه مادی خود بر مخاطب دارند (بمانیان و همکاران، ۱۳۹۲، ص۱۷-۱۶).

الف: الگوی فضایی: اصل هم‌بندی در فضای معماری اسلامی به صورت گریز ناپذیری از الگوی اتصال، انتقال و وصول پیروی می‌کند. بنابراین الگوی حیاط، ایوان و شبستان (یا حیاط، ایوان و گنبد خانه) در مساجد نیز، از این قاعده مستثنی نیست و الگوی اتصال، انتقال و وصول، در آن مشهود است (رئیسی و همکاران، ۱۳۹۳، ص۸۶).

■ تصویر ۱: همبندی فضایی (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰، ص۱۶)

ب: گنبد: یکی از تلقی‌های آسمان، گنبدی شکل بودن آن است، باوری که در معماری بناهای مقدس نیز دیده می‌شود (علی اکبری و وحیدیان، ۱۳۸۳، ص۱۲۳). این باور، اصلی هندویی و مربوط به پالایش آب‌های کیهانی است و عالم هستی در ابتدا به شکل دریایی بوده و آسمان به شکل گنبدی از میان آن سر برآورد و سبب جدایی آب‌های جهان بالا از جهان پایین شد (هال، ۱۳۸۰، ص۱۹۵).

ج: مقصوره: مقصوره محوطه‌ای نزدیک محراب بود که برای خلیفه ساخته می‌شد. منشأ مقصوره هر چه باشد به هر حال نقش نمادین آن چندان پوشیده نیست. این مساله تمجیدی آشکار از مقام حاکم، و بیانگر جلال و شکوه سلطنتی است (زرگر، ۱۳۸۶، ص۴۸).

د: محراب: هدف و منظور محراب همچنان مورد بحث است. از نظر گرابار به نشانه

یادآوری حضور پیامبر به عنوان اولین امام مسلمین است (زرگر، ۱۳۸۶، ص۴۸) و فرورفتگی آن نماد احترام به نبی مکرم اسلام. محراب نمایانگر قلب مسجد و موقعیت دیوار سمت قبله است اما کیفیت خاص دیگری نیز برای محراب قائل هستند من جمله دروازه بهشت و مهبط اشراق الهی (امینی کیاسر، ۱۳۸۱، ص۴۰).

هـ منبر: پله‌های منبر به مفهوم نردبان جهان است که از مراحل دنیوی و روحانی می‌گذرد و به روح مطلق می‌انجامد. خطیب هنگام بالا رفتن از منبر از مراحل دنیوی و روحانی می‌گذرد و به ملکوت اعلی عروج می‌کند. در منابر هفت پله‌ای امام جماعت هر روز از یک پله بالا می‌رفت و خطبه می‌خواند و در نهایت به پله آخر می‌رسید که بیانگر پشت سر گذاشتن قید و بندهای دنیوی و مادی و نزدیک شدن به مقصد و مقصود که همان خدای متعال است،می‌باشد و در نهایت در روز هفتم به اعلی علیین می‌رسیده است. در منابر نُه پله‌ای هم وقتی واعظ به پله نهم می‌رسید گویی به فلک الافلاک (فلک نهم) می‌رسیده است. در نهایت به لحاظ اقتضای وجودی انسان که تذکر و تکرار لازمه آن است، بار دیگر از ابتدای هفته این ترتیب و تکرار شروع می‌شود (زرگر، ۱۳۸۶، ص۵۲).

تناسبات: هر سیستم تناسباتی بر پایه تعدادی محدود از تصاعدات هندسی بنا نهاده شده است، لیکن دارای دامنه وسیع خواص فزاینده‌ای است که به آن انعطاف زیادی هدیه می‌کند. هر دستگاه تناسباتی به سوی ایجاد وحدتی در طرح می‌رود که محصول آن برای چشم، مطلوب است. هیچ قسمی از تناسبات به خصوص را روح آدمی از روی فطرت، بر دیگری رجحان نمی‌بخشد (امینی کیاسر، ۱۳۸۱، ص۶۴).

نقوش هندسی: هنر اسلامی به جای تصویر کردن مسایل نفسانی به مسایلی می‌پردازد که در همه اعصار، ارزشمند بوده است و برای این منظور از تزیینات هندسی به صورت گسترده‌ای بهره گرفته است. از سوی دیگر شاید منع صورتگری در هنر اسلامی نیز موجب رشد نقوش گردیده است. طرح‌های ظریف و بی‌پایان به شکلی پیوسته و ترکیب یافته، بر اساس ساختارهای محکم هندسی بنا شده که نمایانگر وحدت در عین کثرت است. این هنر به شیوه‌ای چشم نواز، وحدت اصلی الهی، تعلق همه چیز به خدای یگانه، جاودانگی عالم

وجود و کیفیات مثبت وجود عالم هستی یا آفرینش را نمایش می‌دهد. از طریق هماهنگی تابنده بر عالم است که وحدت الوهیت در جهان هویدا می‌شود و هماهنگی هم چیزی نیست به جز وحدت در کثرت، همانگونه که کثرت در وحدت است (امینی کیاسر، ۱۳۸۱، ص۷۷-۷۶).

خط: عالیقدرترین هنر بصری جهان اسلام، هنر خوشنویسی است و نقشی همانند شمایل نگاری در هنر مسیحیت دارد، زیرا نمود جسم مرئی کلام پروردگار است. کلام الله به واسطه قرآن به اسلام راه یافت. خط به همین دلیل تجسم بصری وحی ربّانی است. پیام اصلی معماری مستقیما به واسطه کتیبه‌ها ابلاغ می‌شود. در کتیبه‌ها نه تنها زمان احداث بنا و مسائل تاریخی ذکر می‌شود، بلکه بر مطلب کتیبه پیامی سیاسی یا مذهبی با نقل روایتی از معصومین یا آیه‌ای از قرآن افزوده می‌گردد (امینی کیاسر، ۱۳۸۱، ص۸۶-۸۵).

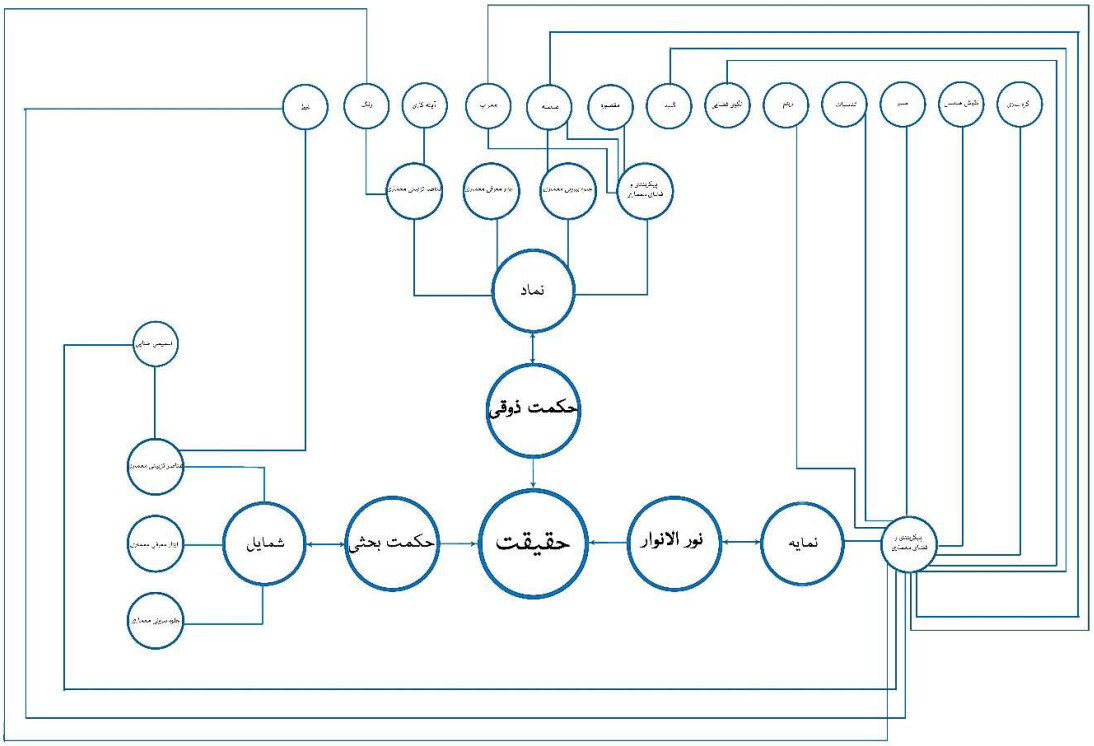
رنگ: در جهان اسلام، رنگ‌ها از بعد مابعد الطبیعه در نظر گرفته می‌شوند. نور محض، قلمرو وجود ناب احدیت است. رنگ در جهان محسوسات، همنشین بی‌همتای نور و ایضاً صورت متکثر نور واحد است، زیرا تجزیه که یک امر مادی و مرتبط به عالم مرکبات است، نمود طیف‌های نوری را در قالب رنگ سبب می‌شود. به این صورت رنگ از طریق تجزیه نور شکل گرفته و نمادی‌ترین تمثیل تجلی کثرت در وحدت را هویدا می‌سازد، زیرا از یک سو، رنگ، همان نور (خدا) است و از سوی دیگر نور بنا به تجزیه، تجلیات مختلف و متلونی (کثرت) می‌یابد. هر رنگ نیز خود نماد مفهومی خاص است. رنگ سفید نشان قداست و پاکی و آرامش و پر معناترین رنگ در عالم ملکوت است. لاجورد، رنگ عالم مثال است و وسعت درون و بی‌کرانگی آسمان را نشان می‌دهد. رنگ فیروزه‌ای از قدیم الایام مورد توجه ایرانیان بوده و به عنوان رنگی که قداست دارد، شناسایی شده است. زرد روشن‌ترین رنگ‌ها و نشان نور و روشنی است و به طور رمزی با دانایی و فهم ارتباط دارد. رنگ آبی آرامش بخش است و همیشه متوجه درون، و در طبیعت قدرت بسیار دارد، معنای ایمان می‌دهد و مظهر ابدیت بی‌انتها و ارزش‌های ماندگار است. رنگ سبز نماد امید و آرامش و آمیزشی از ایمان و دانش است. سیاه، رنگ پرقدرتی است که رنگ‌های دیگر را استحکام بخشیده و بهترین مرز برای سایر رنگ‌ها است (امینی کیاسر، ۱۳۸۱، ص۱۱۳-۱۰۷).

اسلیمی و ختایی : باز آفریننده فرایندهای کیهانی پروردگار از طریق طبیعت‌اند. اسلیمی بازنمای تحرک و دارای تناوب است و این نواخت، حکایت از زمان می‌کند، به این معنی که نقش‌ها با توالی زمانی به مثابه موج‌ها یا ترکیبی از سیلان و چرخش، پا پیش می‌نهند. این نقش مایه‌ها موجد الگوهای مدور بی پایان‌اند، همانند دوایری از آب بر پهنای حوض که در دامنه‌های واحد و پرتعداد گسترش می‌یابند. حدوث این الگوهای مکرر، موجب تصور بیکرانگی است که مکملی بر موجودیت ایستای امور دنیوی است (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰، ص۴۳).

گره‌سازی: هر گره دارای خاصیت تکثیر درون خود است، یعنی می‌توان طرحی از گره کُند را ترسیم کرد و همان طرح را در درون به گره تُند بدل کرد و سپس این گره را مجددا از جا کند و این عمل را به همین نحو ادامه داد. که بیانگر وحدت در عین کثرت است (امینی کیاسر، ۱۳۸۱، ص۸۰).

ریتم: تکرار شکل‌های مشابه در معماری منجر به درک لذت می‌شود، تنها خود شکل نیست که خوشایند است بلکه انتخاب تعداد محدودی از شکل‌ها است که تکرار یافته و بدین نحو وحدتی را در اثر معماری پدیدار می‌شود (امینی کیاسر، ۱۳۸۱، ص۱۱۵).

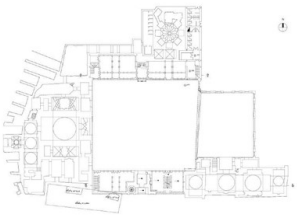
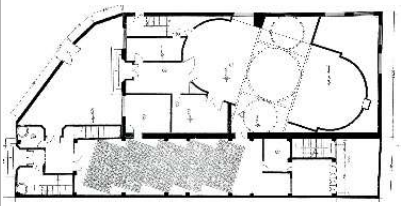
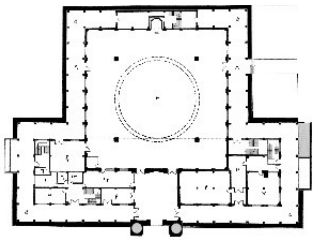
آینه کاری: چون نفس انسان که مستعد آیینگی است، تربیت یابد و به کمال خود برسد، ظهور جملگیِ صفات حق در خود مشاهده کند، نفس خود را بشناسد که او را از بهر چه آفریده‌اند، آنگه حقیقت "**مَن عَرَفَ نَفسَه فَقَد عَرَفَ رَبه**" محقق او گردد (رازی، ۱۳۶۶، ص۳).



نمودار ۴: اقسام رسیدن از نشانه‌ها به حقیقت (نگارندگان)

۶. مطالعه موردی: مساجد تبریز

بهره‌گیری از زبان نشانه‌ها برای انتقال مفاهیم مقدس در حوزه هنر و معماری سابقه‌ای دیرینه دارد. میزان بهره‌گیری از این زبان، با ظرفیت وجودی هنرمند و بستر فرهنگی غالب بر جامعه رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. به دلیل گسست زنجیره تکامل و پیشرفت معماری این مرز و بوم و بروز و شیوع التقاط فرهنگی از دوره قاجار و آغاز سیر افولی آن، تصمیم بر آن شد تا به مطالعه این حوزه، به شیوه استقرایی، در ادوار قاجار، پهلوی و معاصر پرداخته شود. با توجه به بررسی تطبیقی در سه دوره تاریخی در شهر تبریز، گستره انتخاب‌ها خیلی وسیع نبود و از میان گزینه‌های موجود، مساجد زیر به دلیل ثبات شخصیت و عدم تغییرات اساسی، سهولت در جمع آوری اطلاعات اعم از عکس و نقشه و غیره و دسترسی راحت، برگزیده شدند.

عنوان	تصویر	نقشه	توضیحات
مسجد سید حمزه			متعلق به دوره قاجار و واقع در محله سرخاب تبریز. این مجموعه متشکل از مسجد و امامزاده حمزه ابن الموسی الکاظم می‌باشد
مسجد نبی اکرم			متلق به دوره پهلوی دوم و واقع در محله چرم سازی تبریز. متشکل از یک مسجد و یک حسینیه موقوفه الحاقی
مسجد دانشگاه تبریز			متعلق به دوره معاصر است و ساخت بنای آن در سال ۱۳۸۱ به پایان رسیده است. واقع در محوطه دانشگاه تبریز

■ جدول ۲: معرفی مساجد مورد بررسی (نگارندگان؛ URL ۱)

۱-۶. خوانش نشانه‌ها در مساجد منتخب

با عنایت به موارد مطرح شده در مورد جایگاه نشانه‌ها، به بهره‌گیری یا عدم بهره‌گیری و چگونگی استفاده از هریک از این جایگاه‌ها در مساجد مذکور پرداخته خواهد شد.

خط نوشته‌ها: در مسجد سید حمزه از کتیبه‌های سنگی خطی اَدخلوها بسلامٍ آمنین که

تجسمی است از کلام الهی و بیانگر پیام اصلی معماری مجموعه در ورودی اصلی مجموعه استفاده شده است. بهره‌گیری از کتیبه‌های سنگی در هشتی ورودی غربی مسجد به زبان عربی و فارسی در معرفی بقعه و بیان شأن آن. استفاده از کتیبه‌های سنگی آیات ۱۲۵ و ۱۴۴ و ۱۴۸ از سوره بقره در باب وحدت قبله مسلمین در محراب مسجد و درگاه روبروی قبله. در ورودی فضاهای اتصالی از عباراتی همچون ﴿والله خیر حافظا و هو اَرحمُ الرّاحمین﴾ استفاده شده است. در سرتاسر پیرامون صحن مسجد نیز خط نویسی روی کاشی هفت رنگ با مضمون نام خدا و وحدانیت خدا به کرّات به چشم می‌خورد. در مرکز گنبد خانه مسجد نیز از خط نویسی ﴿اِنّ الله یُمسک السَّماوات و الاَرض أَنْ تَزُولَا وَلَئِنْ زَالَتَا إِنْ أَمْسَكَهُمَا مِنْ أَحَدٍ مِنْ بَعْدِهِ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا﴾ به معنی همانا خدا آسمان‌ها و زمین را نگاه می‌دارد تا نیفتند و اگر بیفتند بعد از او هیچ‌کس آن‌ها را نگاه نمی‌دارد و اوست بردبار آمرزنده، بهره‌گیری شده است که تجلی‌گاه مفهوم گنبد به عنوان آسمان و فضای زیر آن به عنوان زمین است که خدا حافظ آن‌ها است. هم چنین در قسمت‌های دیگر فضای گنبدخانه نیز از اسماء جلاله در بستر کاشی کاری و در دل نقوش اسلیمی بهره‌گیری شده است که نشان‌دهنده این است که نقطه آغاز و پایان هر چیز ذات احدیت است. همچنین متن سوره جمعه در بستر کاشی کاری در گریو گنبد به کار رفته است که نشانگر این است که احتمالا در این مسجد نماز جمعه برگزار می‌شده است. در سردر ایوان غربی حیاط مجموعه نیز اسامی جلاله، روی کاشی به کار گرفته شده است. نمای بیرونی گنبد و کالبد کلی مسجد فاقد هرگونه خط نویسی است. در مسجد دانشگاه تبریز از خط نویسی روی کاشی هفت رنگ در نمای بیرونی مسجد و ذکر آیاتی از قرآن و احادیثی از ائمه معصومین علیهم‌السلام بهره‌گیری شده است.

استفاده از الگوهای کاشی‌کاری برای ایجاد اسماء و اذکار مقدسه روی گنبد و نمای خارجی در باب یاد روز قیامت و اطاعت از خدا و پیامبر و غیره، استفاده از سوره اعلی در سر در ورودی که به یاد خدا و نماز و تقدم آخرت بر دنیا اشاره دارد که هیچ یک از موارد فوق، در نمای بیرونی مسجد سید حمزه مشاهده نمی‌شود. در فضای داخلی در تاق نماهایی بر روی کاشی، احادیث و آیاتی در باب نماز و اهمیت آن و اسامی جلاله خداوند ذکر شده است. استفاده از آیه نور در محراب مسجد که بیانگر هدایت گری خدا است. در فضای داخلی نیز

روی ستون‌ها با استفاده از الگوهای کاشی کاری از کلمه الله استفاده شده است. در مسجد نبی اکرم ﷺ در نمای خارجی و نمای بیرونی گنبد هیچ‌گونه بهره‌گیری از خط نویسی صورت نگرفته است. در ورودی اصلی مسجد و روی پنجره‌های جانبی‌اش در قالب کاشی هفت رنگ، احادیثی از پیامبر و آیاتی از قرآن کریم ذکر شده است که همگی متفق القول، بیانگر این موضوع هستند که هدایت در گرو تبعیت از اهل بیت است. روی درب ورودی مسجد نیز منبت کاری آیات قرآن به وضوح به چشم می‌خورد. در محراب مسجد نیز همانند مسجد دانشگاه تبریز، آیه نور به چشم می‌خورد و استفاده از کلمات الله و الرَّحمن و الرَّحیم داخل محراب.

گره سازی: گره‌ها در دنیای معماری قابل قیاس با اشکال فراکتال در هندسه‌اند که در عین اینکه جزئی از یک کل هستند خود نیز دارای استقلال‌اند و حس کثرت در وحدت و وحدت در کثرت را القا می‌کنند. در مسجد سید حمزه بهره‌گیری از گره‌سازی با استفاده از تکنیک کاشی معرق در طرفین سردر ورودی اصلی مجموعه به چشم می‌خورد، مسجد دانشگاه تبریز فاقد الگوی گره چینی در کلیه فضاها و مسجد نبی اکرم دارای الگوی گره چینی در قسمت فوقانی ورودی اصلی و روی درب ورودی می‌باشند.

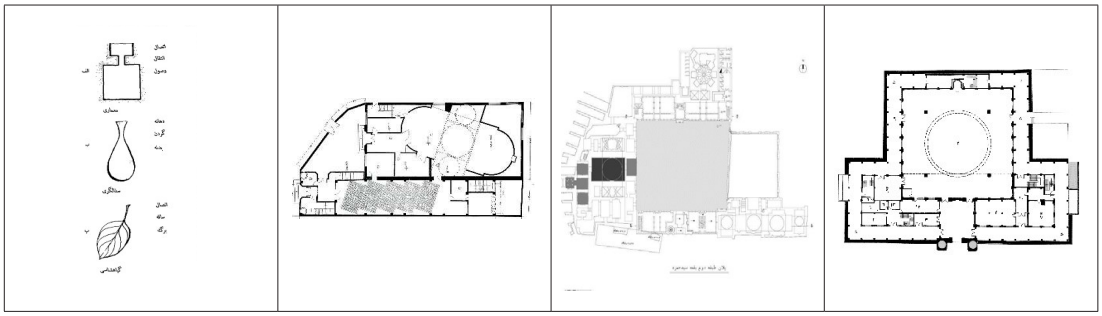
تصویر ۲: گره سازی مسجد سید حمزه (نگارندگان)

منبر: مسجد سید حمزه فاقد منبر ۷ یا نه پله‌ای و دارای منبری ۶ پله‌ای است. مسجد دانشگاه تبریز دارای منبر چوبی نه پله‌ای و مسجد نبی اکرم نیز منبر چوبی نه پله‌ای دارد که

همانگونه که در قسمت مبانی نظری ذکر شد بیان گر سیر به فلک الافلاک و دل کندن از زمین و آسمانی شدن است.

گنبد: گنبد نمایه‌ای است از گنبد آسمان. مسجد سید حمزه دارای گنبدی آجری بدون تزئینات خارجی است و مسجد دانشگاه تبریز دارای گنبد کاشی کاری شده بزرگ با ردیف پنجره در قسمت زیرین گنبد برای ورود نور متعالی به درون مسجد و مسجد نبی اکرم، دارای گنبدی سبزرنگ که یادآور گنبد خضراء مسجد النبی است با ردیف پنجره در قسمت گریو گنبد برای ورود نور متعالی به فضای مسجد.

الگوی فضایی: در مسجد سید حمزه، اصل همبندی فضایی (الگوی اتصال، انتقال و وصول) رعایت شده است ولی این مسأله در مسجد دانشگاه تبریز و مسجد نبی اکرم مشاهده نمی‌شود.



جدول ۳: بررسی الگوی همبندی فضایی در مساجد (اردلان و همکاران، ۱۳۸۰، ص۱۶؛ URL ۱؛ نگارندگان)

محراب: هر سه مسجد دارای محراب در سوی قبله هستند. محراب مسجد سید حمزه نسبت به محراب دو مسجد دیگر ساده‌تر و کوچک‌تر است و دو محراب دیگر پرتزیینات و با ابهت (بزرگ) هستند. در محراب مسجد دانشگاه تبریز، تورفتگی داخل زمین وجود دارد که نشانه‌ای است از احترام به جایگاه پیغمبر اکرم ﷺ.

نقوش هندسی: در مسجد سید حمزه و در جنب آستانه ورودی حیاط، اشکال هندسی به وسیله کاشی‌کاری خلق شده‌اند که هندسه غالب آن مربع است و از قطعات مربعی شکل تشکیل شده است که دارای مرکزیت است، و به وضوح میل به وحدانیت در شکل نمایان است. در سردر ورودی با استفاده از کاشی‌کاری شکل‌های جهت‌داری ایجاد شده است که

همه رو به سوی یک نقطه دارند. در آسمانه هشتی ورودی حیاط مجموعه دارای تزیینات کاشی‌کاری است که پدید آور شکلی هندسی است، که مرکز تمام صور ایجاد شده، یک نقطه است و تمام اشکال هندسی ، به سوی آن نقطه اشاره دارند که شعر شبستری به خوبی آن را وصف می‌کند:

برآن رخ نقطه خالش محیط است

که اصل و مرکز دور محیط است

منظور از خال (یا همان نقطه)، وحدت حقیقی خداوند است و منظور از دور محیط، دایره وجود و هستی؛ و به خوبی بیانگر کثرت در وحدت و وحدت در عین کثرت است. هم چنین استفاده از اشکال هشت پر که نمادی است از ستاره هشت پر یا شمسه. عدد هشت از دیرباز عدد رمزی خورشید محسوب می‌شود. (طهوری، ۱۳۸۱، ص۶۳). بر فراز ایوان غربی مجموعه هم الگوهای هندسی مرکز گرایی به وسیله کاشی کاری پدید آمده است. هندسه قرارگیری آجر در هشتی ورودی غربی نیز به شکلی است که رو به سوی نقطه‌ای دارند و تجلی وحدت است. بهره‌گیری از تزیینات کاشی‌کاری در آسمانه هر سه تاق قسمت غربی و به شکل مدور حول یک نقطه که یاد آور گردش عالم هستی حول یک نقطه است. خیام در رباعی خود به زیبایی این مفهوم را به تصویر می‌کشد.

این چرخ فلک که ما در او حیرانیم

فانوس خیال از او مثالی دانیم

خورشید چراغدان و عالم فانوس

ما چون صوریم کاندر او حیرانیم

از این الگو در تاق‌های جانبی گنبد نیز استفاده شده است. در مسجد دانشگاه تبریز صرفا تعدادی الگوی هندسی در نمای بیرونی گنبد و در قسمت گریو گنبد استفاده شده است. در مسجد نبی اکرم نیز بهره‌گیری از الگوهای هندسی به فضای داخلی گنبدخانه و در نحوه چینش آجرها خلاصه شده است که بیانگر مرکزگرایی و رسیدن از کثرت به وحدانیت است.

تصویر ۳: الگوی نقوش هندسی هشتی مسجد سید حمزه (نگارندگان)

رنگ: رنگ غالب مورد استفاده در مسجد نبی اکرم، رنگ سبز می‌باشد که در گنبد و مناره مورد استفاده قرار گرفته و تداعی‌گر گنبد خضرای مسجد النبی است و معنای نمادینی در پس خود ندارد. در مسجد دانشگاه تبریز رنگ غالب، رنگ فیروزه‌ای است که هم در نمای بیرونی گنبد و کاشی کاری‌های نما و هم در نماسازی داخلی مورد استفاده قرار گرفته است. از رنگ آبی نیز در قالب کاشی‌کاری، چه در بیرون و چه در داخل بهره گرفته شده است. در مسجد سید حمزه نیز رنگ خاصی غالب نیست و از رنگ‌های آبی، فیروزه ای، سبز، زرد و مشکی در الگوهای کاشی‌کاری بهره‌گیری شده است. که هر یک از این رنگ‌ها در جایگاه خود معنای مشخصی دارند که در مبانی نظری به آن‌ها اشاره شد. همانگونه که در قسمت نظری، به تفصیل بیان شد، رنگ‌ها نمودی از کثرت هستند که از دل وحدت (نور) بیرون آمده‌اند؛ بنابراین استفاده از اقسام رنگ در مساجد مورد بررسی به جز مسجد نبی اکرم که اشاره به گنبد مسجد النبی دارد و مسجد دانشگاه تبریز که تعداد محدود رنگ‌های بکار رفته در آن نمی‌تواند متجلی مفهوم کثرت باشد، مفهوم کثرت در عین وحدت را متجلی می‌سازد.

تصویر ۴: گنبد خضراء مسجد نبی اکرم (نگارندگان)

اسلیمی و ختایی: در مسجد سید حمزه، در کلیه درگاه‌ها و محراب و درون کتیبه‌های سنگی و در کنار خط نوشته‌ها از نقوش اسلیمی بهره‌گیری شده است که بیشتر جنبه زینتی دارد؛ دیگر جایگاهی که از این نقوش استفاده شده است داخل گنبد خانه مسجد است که از پاکار گنبد تا رأس آن، از این نقوش استفاده شده است و نقاط اتصال این نقوش به اَسماء الله ختم می‌شود که بیانگر الهی بودن نقطه آغاز و پایان هر چیز است. در مسجد دانشگاه تبریز، روی کاشی‌کاری‌ها چه در نمای بیرونی و چه در داخل، این نقوش به چشم می‌خورند. داخل محراب مسجد نیز این طرح‌ها به وضوح دیده می‌شوند و در مسجد نبی اکرم نیز تنها جایی که از این نقش‌ها بهره‌گیری شده است، داخل محراب مسجد است.

■ تصویر ۵: نقوش اسلیمی داخل گنبد مسجد سید حمزه (نگارندگان)

ریتم: در مسجد سید حمزه نه تنها در نمای بیرونی و داخلی، بلکه تزئینات کاشی‌کاری و آجرکاری و خط نویسی‌های داخل مجموعه دارای ریتم مشخصی هستند که این تکرارها، وحدت زیبایی در اثر پدید آورده است. در مسجد دانشگاه تبریز هم در نماسازی بیرونی و داخلی و کاشی کاری‌های بیرونی به این امر توجه شده است امّا در مسجد نبی اکرم، ریتم فقط در یک سو از نمای خارجی قابل مشاهده است و در داخل، بیشتر آشفتگی به چشم می‌آید تا وحدت و ریتم.

هندسه: هندسه کلّی فضا در مسجد سید حمزه مربعی شکل است و آرامش آفرین، و تربیع دایره که نماد آخرالزمان است نه تنها در شبستان اصلی مسجد و از طریق گنبدخانه اصلی، بلکه در فضاهای واسط و هشتی‌ها هم دیده می‌شود. مسجد دانشگاه تبریز نیز هندسه کلی

فضاییِ‌اش مربعی شکل است و تربیع دایره در شبستان اصلی مسجد به وسیله گنبد بسیار بزرگ مسجد اتفاق می‌افتد. در مسجد نبی اکرم امّا با یک شبستان مستطیلی شکل روبرو هستیم که نوع قرارگیری گنبد در این مسجد متفاوت از دو مسجد دیگر است و گویی گنبد عنصری جدا از شبستان است و از هم گسستگی در اتصال آن‌ها به هم دیده می‌شود.

تناسبات: اگر تجلی را ظهور نورِ وجود بدانیم، تناسب، قالب و ساختار آن است، بدین معنا که تجلی در نظامی هماهنگ و متناسب جریان می‌یابد. به عبارت دیگر نظم و تناسب است که وحدت را در ابعاد گسترده کثرت متجلی می‌سازد و با نظم شگفت انگیزی، همزمان دومعنا را روایت می‌کند: نخست تجلی لایتناهی وحدت، که در نظم هندسی، خود را نمودار می‌سازد و دوم تقارن و تناسب بی‌نظیری که که کثرت را تبدیل به وحدت می‌کند. برای یافتن این امر باید در پلان و نمای اثر معماری به جست‌وجو بپردازیم. در پلان و نمای خارجی و داخلی مسجد سید حمزه نظم و تناسب در کلیت بنا قابل ملاحظه است. در مسجد دانشگاه تبریز در نمای مسجد، سیر تناسبات و نظم مجموعه برای نمایش وحدت در عین کثرت، قابل ملاحظه است ولی در پلان مجموعه این امر قابل ملاحظه نیست. در مسجد نبی اکرم نیز این مورد فقط در نمای خارجی قابل مشاهده است.

	خط									تناسبات			هندسه فضایی				ریتم				نقوش اسلیمی					گره سازی		نقوش هندسی							الگوی فضایی	رنگ					محراب		منبر		گنبد
	سردر ورودی	ورودی فضاها	هشتی	نمای بیرونی	بیرون گنبد خانه	درون گنبد خانه	داخل صحن	محراب	ایوان	نقشه	نمای خارجی	نمای داخلی	مربع	مثلث	دایره	تربیع دایره	نمای داخلی	نمای خارجی	تزیینات	خط نوشته ها	درگاه	محراب	گنبدخانه	داخل صحن	نمای بیرونی	سردر مجموعه	سایر فضاها	ورودی مجموعه	هشتی	بیرونی گنبد	درونی گنبد	تاق جانبی گنبد	ایوان	ین هشتی صحن	همبندی فضایی	سبز	آبی	فیروزه ای	زرد	کبود	دارد	ورفتگی در زمین	۹ پله	۷ پله	دارد
سید حمزه	*	*	*	-	-	*	*	*	*	*	*	*	*	-	-	*	*	*	*	*	*	*	*	-	-	*	-	*	*	-	-	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	-	-	-	*
دانشگاه تبریز	*	-	-	*	*	-	*	*	-	-	*	*	*	-	-	*	*	*	*	-	-	*	-	*	*	-	-	-	-	*	-	-	-	-	-	-	*	*	-	-	*	*	*	-	*
نبی اکرم	*	-	-	-	-	-	-	*	-	-	*	-	-	-	-	-	-	*	-	-	-	*	-	-	-	*	-	-	-	-	*	-	-	-	-	*	-	-	-	-	*	-	*	-	*

■ جدول ۴: جایگاه و کاربرد نشانه‌ها در مساجد (نگارندگان)

طبق بررسی‌ها و تحلیل‌های انجام شده بیشترین بهره‌گیری از نشانه‌ها در معماری مساجد مورد بررسی در قالب نشانه‌های نمایه‌ای است. نشانه‌های شمایلی از این حیث در مرتبه دوم قرار دارند و کمترین استفاده از نشانه‌های نمادین به عمل آمده است. بنابراین برای

ارائه حقیقت به مخاطب در دوره‌های مختلف، بیشتر از دریچه نورالانوار که برترین و والاترین قسم حکمت است، ورود کرده‌اند. پس از آن از حکمت بحثی و در مرتبه آخر از حکمت ذوقی، بهره‌گیری شده است. هر چند در دوره‌های مختلف میزان بهره‌گیری از طرق رسیدن به حقیقت دستخوش تغییر شده است ولی همواره و در هر دوره‌ای میزان بهره گیری از نورالانوار در راستای نیل به حقیقت، بیش از بقیه طرق حکمت است.

نتیجه‌گیری

شناخت اقسام رویکردهای رسیدن به حقیقت از دیدگاه حکمت اشراق سهروردی و میزان نزدیکی هر یک از آن‌ها به حقیقت غایی و تطبیق این اقسام با انواع نشانه از منظر پیرس معین کرد که هر یک از اقسام نشانه به چه زبانی قصد ارائه حقیقت موجود در خود را دارند و نیز با شناخت حوزه‌های نمود هر کدام از اقسام نشانه‌ها در معماری و بررسی جایگاه کاربرد این نشانه‌ها در معماری مساجد و تحلیل معنی نهان در دل هر یک از آن‌ها، الگویی مشخص شد که بیانگر نحوه مظهریت حقیقت نهفته اندرون نشانه‌ها است. بررسی تطبیقی کاربرد هر یک از نشانه‌های منطبق بر هر قسم از طرق حقیقت‌یابی در پرتو تعالیم شیخ اشراق در مساجد مورد مطالعه از سه دوره قاجار، پهلوی و معاصر، معین نمود که در مساجد هر سه دوره، از میان اقسام نشانه، بیشتر از نشانه‌های نمایه‌ای و در نتیجه دریچه نورالانوار که از قضا نزدیک‌ترین مرتبه و نگرش برای دستیابی به حقیقت والا هستند، برای بیان حقیقت بهره‌گیری شده است. پس از آن، از نشانه‌های شمایلی که برای بیان حقیقت به سراغ بحث می‌روند استفاده شده است. در مرتبه آخر نیز از نشانه‌های نمادین که برای انتقال معانی از رهگذر ذوق بهره برده‌اند (دشوارترین رهیافت برای نیل حقیقت والا)، استفاده شده است. نسبت بهره‌گیری از اقسام نشانه در هر سه دوره ثابت بوده ولی میزان بهره‌گیری از هر یک از آن‌ها تغییراتی داشته است. استفاده از نشانه‌هایی که نزدیکترین رهیافت به حقیقت را در هر سه دوره زمانی دارند، بیانگر مسیر صحیحی است که از مبدأ زمانی مورد بررسی تا به حال، همراه معماری بوده است و صرفاً سرعت حرکت در این مسیر در ادوار مختلف کم یا زیاد شده است. همچنین در این پژوهش معین شد که، میزان بهره‌گیری از نشانه‌ها در عصر حاضر

نسبت به دوره قاجار روند کاهشی داشته است. در پژوهش‌های بعدی می‌توان با شناخت گونه‌های مختلفی از نمایه‌ها و ارایه راهکاری جهت ورود آن‌ها به معماری مساجد، گامی در راستای هموار ساختن مسیر رسیدن به حقیقت برداشت.

منابع

۱. احمدی، بابک (۱۳۸۴)، از نشانه‌های تصویری تا متن؛ به سوی نشانه شناسی ارتباط دیداری، تهران: نشر مرکز

۲. اردلان، نادر، بختیار، لاله (۱۳۸۰)، حس وحدت، ترجمه حمید شاهرخ، اصفهان: نشر خاک

۳. اعوانی، غلامرضا (۱۳۸۲)، مبادی هستی شناختی و معرفت شناختی نگاه نمادین به جهان، فصلنامه فرهنگستان هنر، شماره ۵

۴. امینی کیاسر، عامر (۱۳۹۰)، بنیانهای نظری هندسه و تزئینات در معماری مسجد گوهرشاد، مشهد: آهنگ قلم، چاپ نخست

۵. بمانیان، محمدرضا، درازگیسو، سید علی، سالم، پایا (۱۳۹۲)، بررسی تطبیقی کاربرد نماد و نشانه در آثار معماری دوره‌های صفوی و معاصر ایران، نقش جهان، دوره سوم، شماره ۲

۶. بهشتی، محمدعلی (۱۳۹۶)، معرفت «ذوقی» سهروردی و مقایسه آن با «ذوق» نزد کانت، الهیات هنر، شماره یازدهم

۷. پیرس، چارلز ساندرس (۱۳۸۱)، منطق به مثابه نشانه شناسی: نظریه نشانه ها، ترجمه فرزان سجودی، زیباشناخت، شماره ۶

۸. ترکاشوند، عباس، مجیدی، سحر (۱۳۹۲)، بازشناسی برخی نشانه‌ها در فضای شهری، نشریه علمی پژوهشی انجمن علمی معماری و شهرسازی ایران، شماره ۶

۹. حیدری، مرتضی (۱۳۹۴)، نشانه شناسی نگرش‌های حروفی مولانا در کلیات شمس تبریزی، متن پژوهی ادبی، شماره ۶۷

۱۰. رازی، نجم الدین (۱۳۶۶)، مرصادالعباد، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ سوم

۱۱. رئیسی، محمد منان، نقره کار، عبدالحمید، مردمی، کریم (۱۳۹۳)، درآمدی بر رمز و رمزپردازی در معماری دوران اسلامی، پژوهش‌های معماری اسلامی، سال اول، شماره ۲

۱۲. رفیعی سرشکی، بیژن، رنجبرکرمانی، علی محمد، رفیع زاده، ندا (۱۳۹۵)، فرهنگ مهرازی (معماری) ایران، تهران: انتشارات مرکزتحقیقات راه مسکن و شهرسازی، چاپ سوم
۱۳. زرگر، اکبر(۱۳۸۶)، راهنمای معماری مسجد، تهران: شرکت گرافیک دید، چاپ نخست
۱۴. سهروردی، شهاب الدین (۱۳۹۶ق)، مجموعه مصنفات شیخ اشراق، تحقیق هانری کربن، تهران: انجمن حکمت و فلسفه ایران، ، جلد۲
۱۵. طهوری، نیر(۱۳۸۱)، کاشی‌های زرین فام دوره ایلخانان مغول، کتاب ماه هنر، شماره ۴۶و۴۵
۱۶. علی اکبری، نسرین، وحیدیان، کامیار (۱۳۸۳)، کاربرد گنبد در شعر فارسی از چشم انداز اسطوره ای آن، متن پژوهی ادبی، شماره ۱۹
۱۷. عینی فر، علیرضا، باقری، سحر(۱۳۹۲)، تدقیق و تحدید حوزه شمول و نمود نشانه‌ها در معماری، معماری و شهرسازی آرمانشهر، شماره ۱۷
۱۸. فلاحت، محمد صادق، نوحی، سمیرا (۱۳۹۱)، ماهیت نشانه‌ها و نقش آن در ارتقای حس مکان فضای معماری، نشریه هنرهای زیبا، دوره ۱۷، شماره ۱
۱۹. قرآن کریم
۲۰. مطهری، مرتضی (۱۳۸۴)، مجموعه آثار استاد شهید مطهری، تهران: انتشارات صدرا، جلد ۳
۲۱. ندیمی، هادی، (۱۳۸۲) بحران هویت، درامدی برآسیب شناسی زبان و اندیشه در هنرمعاصر ایران در مجموعه مقالات همایش نقد تجدد از دیدگاه سنت گرایان معاصر، تهران: دانشگاه تهران
۲۲. نصر، سید حسین (۱۳۸۹)، هنر و معنویت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: نشر حکمت
۲۳. نیشابوری، خیام (۱۳۹۱)، رباعیات خیام ، تهران: انتشارات پارمیس، چاپ نخست
۲۴. نیشابوری، عطار (۱۳۸۴)، منطق الطیر، تهران: نشر سخن، چاپ نخست
۲۵. هال، جیمز(۱۳۸۷)، فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: نشر فرهنگ معاصر، چاپ سوم
۲۶. یوسفی، محمدرضا، حیدری جونقانی، الهه (۱۳۹۴)، تأویلات بدیع سهروردی از آیه نور، پژوهش‌های فلسفی کلامی، دوره ۱، شماره ۶۵

27. Chandler, Daniel, (2007), Semiotics: The Basics (2nd edn), London: Routledge.

28. Grabar, Oleg, (1993), The Formation Of Islamic Art, New Haven and London, Yale University press

29. Kuhnel, Ernst, (1966), Islamic Art and Architecture, Translated By: Katherine Watson, London, G.Bell and Sons LTD

30. Peirce, Charles Sanders, Collected Writings, (19311958–), Cambridge: Harvard University.

31. URL 1: https://www.eachto.org