نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

نمودی از تلاقی ادبیّات و معماری در الگوهای متقارن گنبد مسجد شیخ لطف‌الله

نقی زرّین‌تره مراجل [۱]، فاطمه مدرّسی [۲*]، بهمن نزهت [۳]

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. zarrin.naghi@gmail.com
[۲*] (نویسندهٔ مسئول) استاد زبان و ادبیّات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. f.modarresi@urmia.ac.ir
[۳] استاد زبان و ادبیّات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. b.nozhat@urmia.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۵۱
دوره ۲۰
صفحه ۲۷۰ الی ۲۹۳

تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۹/۰۷/۰۷
تاریخ داوری: ۱۳۹۹/۰۹/۱۸
تاریخ صدور پذیرش: ۱۳۹۹/۱۱/۲۷
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۹/۰۱

کلمات کلیدی

تقارن،
ادبیّات،
معماری،
گنبد مسجد شیخ لطف‌الله.

ارجاع به این مقاله

زرّین تره مراجل, نقی, مدرسی, فاطمه, نزهت, بهمن. (۱۴۰۲). نمودی از تلاقی ادبیّات و معماری در الگوهای متقارن گنبد مسجد شیخ لطف‌الله. مطالعات هنر اسلامی, ۲۰(۵۱), ۲۷۰-۲۹۳.

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۱.۲۷۰۴۴۹.۱۵۲۳

چکیده

انسان براساس فطرت خویش زیبایی‌طلب است و احساس التذاذ از زیبایی هر چیزی یا شخصی، حاصل درک نظم و هارمونی موجود در آن است. در مباحث زیبایی‌شناسی برای زیبا شمردن یک اثر یا پدیده، عوامل مختلفی را از قبیل تقارن، توازن، تناوب، تناسب، تکرار، تضاد و... می‌توان در نظر گرفت. تقـارن به‌عنـوان یکی از اساسی‌ترین پایه‌های هنر و زیبایی در درک نظم بین اجزا، در اکثریّت علوم و هنرها نقش انکارناپذیری ایفا می‌کند. از آن‌جمله می‌توان از علوم و هنرهایی مانند ریاضی، هندسه، نجوم، معماری، موسیقی، نقّاشی، فرش‌بافی، طرّاحی، تذهیب، منبت‌کاری، ادبیّات و... یاد کرد. از بررسی‌های این پژوهش این‌گونه برمی‌آید که در بین دو هنر اسلامی ـ ایرانی ادبیّات و معماری از جهات الفاظ و مفاهیم، اشتراکات و بده بستان‌های زیادی وجود دارد. گاهی ادبیّات با بهره‌گیری از طرح‌ها و الگوهای معماری در خلق صورخیال، تصاویر بدیعی می‌سازد و گاهی معماری در آفرینش برخی از نقوش و طرّاحی بناها و حتی خطنوشته‌ها از الفاظ و مفاهیم ادبیّات استفاده می‌کند. در این پژوهش با ابزار کتابخانه‌ای و به شیوهٔ سندپژوهی و تحلیل داده‌ها پس از ذکر مواردی از اشتراکات ادبیّات فارسی و معماری، نمود مفاهیم ادبی را در الگوهای متقارن گنبد مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان بررسی شده است.

اهداف پژوهش:

۱. بررسی اشتراکات و مشابهات بین ادبیّات و معماری.

۲. بیان مفاهیم ادبی موجود در الگوی‌های متقارن گنبد مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان.

سؤالات پژوهش:

۱. ادبیّات و معماری در چه زمینه‌ها و مواردی با هم مشابهت دارند؟

۲. در نقش‌های گنبد مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان چه مفاهیم متعالی ادبی و عرفانی نهفته است؟

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

با توجّه به این که تقارن به‌عنوان یک اصل زیبایی‌شناختی در رشته‌های مختلف علوم و هنرها مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است و در اکثر آن‌ها جزء پایه‌های بنیادین، محسوب می‌شود، می‌توان آن را یکی از وجوه اشتراک بین علوم و هنرها به‌شمار آورد. در این راستا، در بین ادبیّات و معماری به‌عنوان دو هنر اصیل ایرانی، نقاط اشتراکی از جهت فرم و محتوا وجود دارد که بررسی و نمایاندن آن‌ها، ارزش‌های هنری و معنوی هر دو را در معرض دید قرار می‌دهد و پیوستگی پیدا و پنهان این دو هنر متعالی را آشکار می‌سازد. این پژوهش، قدمی کوچک در این راستا برای نمایاندن گوشه‌ای از این پیوند دیرینه است و در آن سعی شده است تا پس از ذکر نمونه‌هایی از ارتباط لفظی و معنوی ادبیّات و معماری، مفاهیم ادبی و عرفانی نهفته در الگوها و نقوش نمای بیرونی و درونی گنبد مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان بررسی شود.

مسجد شیخ لطف‌الله یک اثر معماری منحصربه‌فرد است که در اصفهان واقع شده و جزء میراث جهانی یونسکو است. این مسجد در دوران صفویه در اوایل قرن هفدهم میلادی ساخته شد. مسجد شیخ لطف‌الله به دلیل طراحی منحصر به فرد و پیچیده‌اش شناخته شده‌است و آن را به یک جاذبه دیدنی تبدیل کرده‌است. بررسی غنای زیبایی‌شناسی این اثر بزرگ معماری می‌تواند الگوهای مؤثری را در ایجاد زیبایی در بناهای معاصر ارائه دهد. مبحث تقارن در علوم و هنرهای دیگر از قبیل ریاضی، هندسه، شیمی، عمران، معماری، نقّاشی، طرّاحی‌های صنعتی، نجوم، موسیقی و... مسبوق به سابقه است که در ذیل به مواردی از آن اشاره می‌شود. کتاب‌های درسی دورهٔ ابتدایی و راهنمایی، «نقشه‌کشی ۱ و رسم فنّی ۱ از محمّد خواجه حسینی»، «رسم فنّی عمومی از احمد متّقی‌پور»، «نگاهی به معماری از فرم تا مکان از فون مایس»، «تناسب در معماری از راب کریر»، «تاریخچهٔ کمپوزیسیون نقاشی از م.آلیاتوف»، «تقارن‌های اشیا از جان کانوی»، «تقارن از هرمان ویل»، «دنیای ریاضیّات از جیمز نیومن» و...

در مورد ارتباط ادبیّات و معماری نیز در کتاب‌ها و مقالات ادبی یا معماری به شکل مستقیم و غیرمستقیم مطالبی نوشته شده است. از بین آن‌ها، مقالهٔ «جستاری در مشابهات معماری و ادبیّات» نوشتهٔ فخرالسّادات خامسی هامانه در مجلّهٔ چیدمان، و «بهار در اصفهان» به قلم محمّدعلی اسلامی ندوشن در مجلّهٔ یغما از نمونه‌های عالی این مبحث محسوب می‌شوند. در این پژوهش از روش توصیفی ـ تحلیلی استفاده شده است. بدین صورت که پس از ذکر مقدمه‌ای در مورد تقارن و انواع آن، مواردی از مشابهات ادبیّات و معماری از جهت الفاظ، اشکال و مفاهیم بررسی شده، سپس مفاهیم و تعابیر ادبی مطرح شده در نقوش گنبد مسجد شیخ لطف‌الله با استفاده از منابع ادبی و عرفانی تشریح شده است.

۱. تقارن

براساس واژه‌های مصوّب فرهنگستان، تقارن «خاصیّت ناوردایی اجسام یا قوانین در پی عملیّات تبدیل است» (واژه‌های مصوّب فرهنگستان). تقارن در انگلیسی با «symmetry» برابر است و «این کلمه از ترکیب دو جزء «sym» به معنای

«با هم» و «metric» به معنای «اندازه‌گیری» ساخته شده است و به معنای واقعی کلمه، دوسویه یا دو طرفه معنی می‌دهد» (جان کانوی، ۲۰۰۸: ۷). (Conway John) آن‌گونه که از ریشهٔ این واژه برمی‌آید، منظور از «symmetry»، مقایسه دوسوی یک چیز است. «هر روزه ما با اشیا و الگوهای متقارن، از مبلمان گرفته تا کفپوش، احاطه‌می‌شویم. تقارن یک قاعده است و در هنر مایهٔ چشم‌نوازی است. ولی در معماری به خاطر دلایل دیگری جذّابیّت دارد به‌عنوان مثال، به‌کارگیری یک طرح تکراری، برنامه‌ریزی و آزمایش کم‌تری نیاز دارد. حتّی طبیعت نیز دلایل خاصّ خودش را برای استفاده از تقارن دارد» (جان کانوِی و دیگران، ۲۰۰۸: ۷). جیمز نیومن در کتاب «دنیای ریاضیّات» می‌نویسد: «تقارن وجه مشترک اشیا، پدیـده‌ها و فـرضیه‌هایی است که هیچ رابطهٔ ظاهری با یکدیگر ندارند، نظیر: مغناطیس زمین، نقاب زنان، نور قطبیده (پولاریزه)، نظریهٔ مجموعه‌ها، نامتغیرها و تبدیلات، رفتار زنبورها در کندو، ساختمان فضا، طرح ظروف، فیزیک کوانتوم، گلبرگ‌ها، الگـوهای تـداخل اشعهٔ ایکس، تقسیم یاخته در خارپشت دریایی، حالت‌های تعادل در بلورها، کلیساهای رومی، دانه‌های برف، موسیقی، فرضیه نسبیت» (جیمز نیومن، ۲۰۰۰: ۶۷).

تقارن به‌عنوان یکی از عوامل اصلی ایجاد تعادل، توازن و زیبایی در هنرها و علوم مختلف، بسته به زاویهٔ دید و کاربرد و نیازهای آن‌ها در انواع مختلفی دسته‌بندی شده‌است. مثلاً ریاضیدان شهیر آلمانی هرمان ویل (Hermann Weyl)، در مقدّمهٔ کتاب «Symmetry، تقارن»، این واژه را نظم و هماهنگی بین نسبت‌ها معنی می‌کند و مفهوم هندسی آن را در شکل‌های مختلفی از قبیل: دوطرفه، انتقالی، چرخشی، تزیینی، کریستالی و... دسته‌بندی می‌کند (هرمان ویل، ۱۹۸۰: ۲-۱).

در طرّاحی‌های صنعتی «تقارن یا قرینه‌بودن، عبارت است از همسانی و توازن دو قسمت، نسبت به جزء مبنا» (خواجه‌حسینی، ۱۳۹۳: ۱۵۸)؛ به عبارت دیگر «تقارن، داشتن دو نیمهٔ همسان است» (صالحی‌نژاد، ۱۳۹۱: ۱۳۹). «جزء مبنا در تقارن می‌تواند یک نقطه، یک خطّ یا یک صفحه باشد. و بر این اساس تقارن (در طرّاحی صنعتی) بر سه گونه است: مرکزی، محوری و صفحه‌ای» (خواجه‌حسینی، ۱۳۹۳: ۱۵۸). این دسته‌بندی کلّی را می‌توان با نام‌های گوناگون در هنرها و علوم مختلف مشاهده کرد. ما نیز برای دوری از پراکنده‌گویی این تقسیم‌بندی را اساس کار خود قرار می‌دهیم و شاخه‌ها و دسته‌های فرعی را در داخل این سه دسته بررسی می‌کنیم.

تقارن مرکزی: «هرگاه شکلی را نیم‌دور (یا بیش‌تر، یا کم‌تر) حول نقطه‌ای بچرخانیم و شکل، روی خودش منطبق شود، می‌گوییم آن شکل تقارن مرکزی دارد. و به نقطه‌ای که شکل را حول آن چرخاندیم، مرکز تقارن آن شکل می‌گویند» (پندی و دیگران، ۱۳۹۸: ۷۴). از این نوع تقارن با نام‌های دیگری مانندِ «دایره‌ای»، «چرخشی» و «دورانی» نیز یاد شده‌است.

تقارن چرخشی: «وقتی شکلی را حول یک نقطه به اندازهٔ ۱۸۰ درجه یا کم‌تر در جهت عقربه‌های ساعت می‌چرخانیم و شکل روی خودش می‌افتد، می‌گوییم شکل، تقارن چرخشی دارد» (ایزدی و دیگران، ۱۳۹۸: ۷۲).

تصاویر۱ و ۲. برگرفته از: (جان کانوِی و دیگران، ۲۰۰۸: ۸)

در این دو شکل علاوه‌بر تقارن چرخشی، تقارن محوری نیز قابل توجیه است.

تقارن محوری: در این نوع از تقارن، شکل مورد نظر با یک خط (به‌صورت عمودی یا افقی) به دو قسمت هم‌شکل و هم‌اندازه تقسیم می‌شود، به تعبیر دیگر «تقارن محوری یعنی داشتن دو نیمهٔ همسان، نسبت به یک محور» (خواجه‌حسینی، ۱۳۹۳: ۱۶۰) و به خطّ جداکنندهٔ دو طرف شکل، خطّ محور یا خطّ تقارن گفته می‌شود.

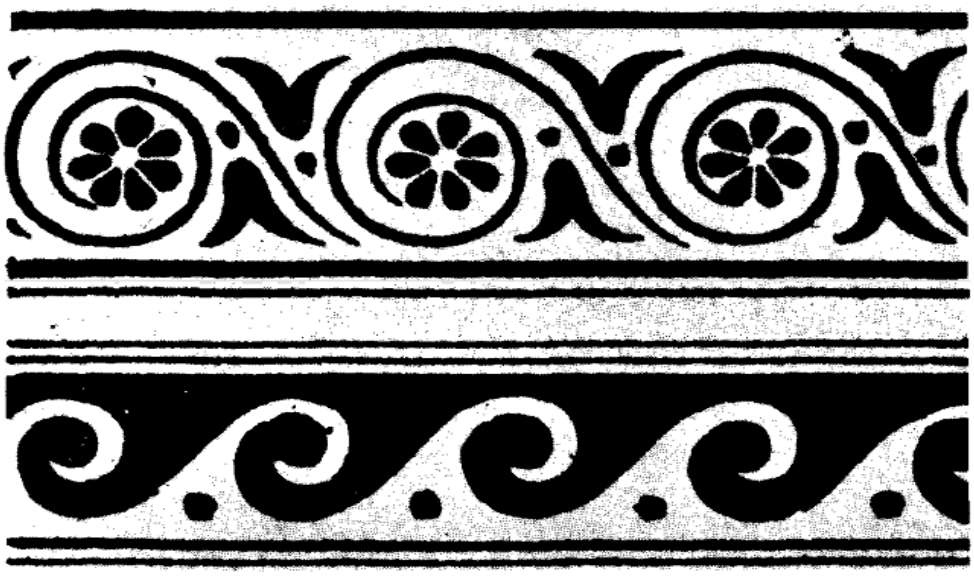
تقارن محوری براساس خطّ محور بر دو نوع «عمودی» و «افقی» قابل تقسیم است. اگر خطّ تقارن به‌صورت افقی رسم شود، قسمت بالایی شکل را با قسمت پایینی آن قرینه می‌کند و دو سوی خود را به‌صورت عمودی یا ستونی متقارن می‌سازد، ولی اگر خطّ تقارن به‌صورت عمودی کشیده شود، دو طرف همسان به‌صورت افقی قرینهٔ هم خواهند شد.

انواع دیگری از تقارن را که در کتاب‌های مختلف از آن‌ها یاد شده‌است و براساس خطّ محور، شکل گرفته‌اند، می‌توان در این دسته جای داد. از قبیلِ: تقارن‌های آینه‌ای، انعکاسی، بازتابی، دوسویه، انتقالی، موجی، چهارقسمتی و...

تقارن‌های آینه‌ای و انعکاسی یا بازتابی معمولاً در جایی اتّفاق می‌افتند که یک‌سوی خطّ تقارن مانند تصویر افتاده در آیینه، مشابه یا عکس یا انعکاس طرف دیگر باشد. مانند عکس یک بنا که در آب افتاده است. و یا دو طرف یک سردر ورودی ساختمان که با یک خطّ محوری عمودی به دو نیم تقسیم شود و نیمهٔ راست و چپ مانند تا کردن یک برگ کاغذ بر روی هم منطبق شوند. از این شیوه بیش‌تر در طرّاحی‌ها و معماری استفاده می‌شود. مثلاً؛ در تصویر زیر هر دو نوع تقارن آینه‌ای و انعکاسی به‌صورت افقی و عمودی دیده می‌شود.

تفاوت اصلی بین تقارن انعکاسی و تقارن انتقالی در این است که اگر در تقارن انعکاسی تصویری از وسط یا محور میانی تا شود، دو طرف محور تقارن قابلیّت انطباق بر روی هم را دارند. به تعبیر دیگر، اجزای دو طرف محور تقارن به‌صورت

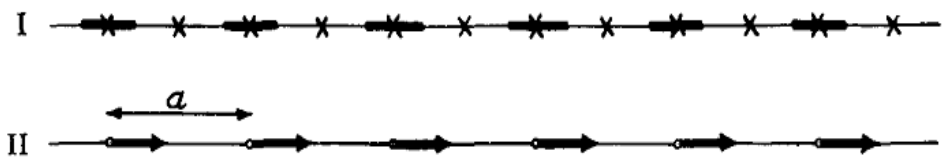
دور به دور، و نزدیک به نزدیک با هم مرتبط می‌شوند. ولی در تقارن انتقالی امکانِ بر روی هم افتادن اجزای دو طرف محور تقارن وجود ندارد و قسمت تعیین شده در مسافتی خاص از قسمت‌های قبل و بعد خود تکرار می‌شود. مثلاً تصویر قاب‌بندی‌های زیر نمونه‌ای از تقارن انتقالی به حساب می‌آید:



تصویر ۳. تقارن انتقالی. (هرمان ویل، ۱۹۸۰: ۴۸)

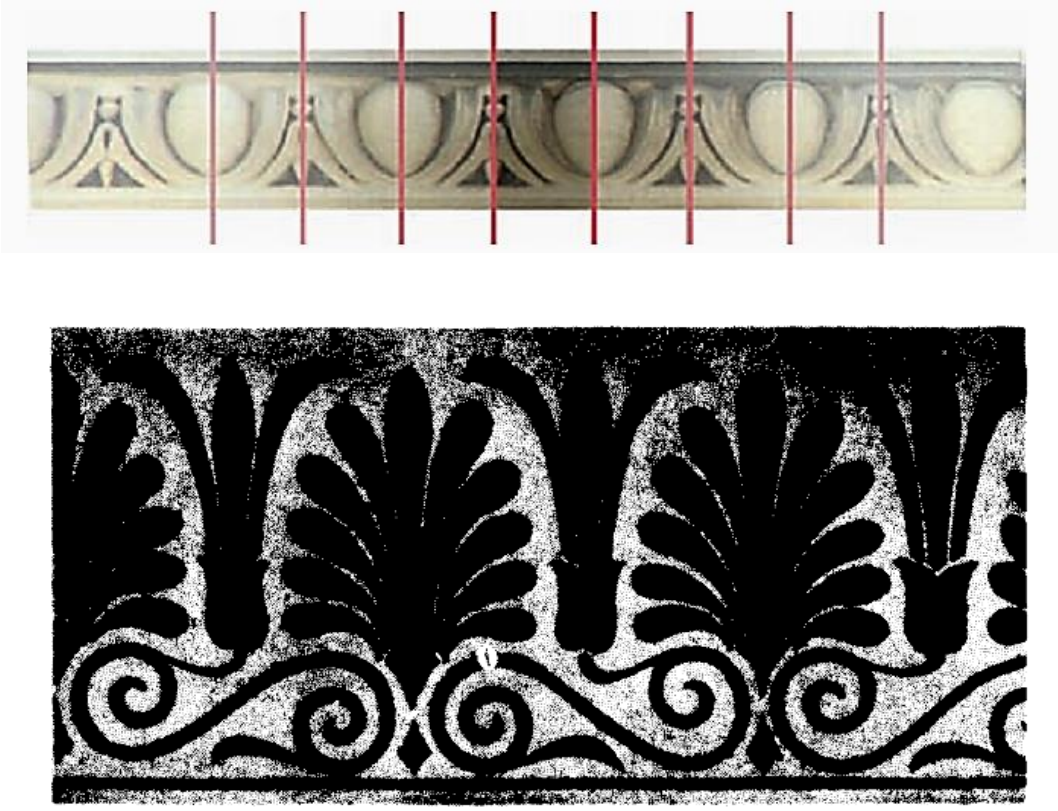
«این تصویر هیچ بازتاب یا انعکاسی ندارد» (هرمان ویل، ۱۹۸۰: ۴۸) و تمام زیبایی آن مرهون تکرار قاعده‌مند یک تکّه است که در فواصل خاصّی مانند توالی امواج دریا جای‌گرفته‌اند و فرازها و فرودهای آن، هم از جهت ارتفاع و هم از حیث طول با هم قرینه‌سازی شده‌اند.

هرمان ویل برای نشان دادن اختلاف تقارن انتقالی با تقارن انعکاسی از نمودار زیر استفاده کرده‌است:



در این نمودار، خطّ اوّل، تقارن انعکاسی و انتقالی را با هم دارد، ولی خطّ دوم، فقط تقارن انتقالی را نشان دارد.

در برخی از تصاویر نیز هر دو نوع تقارن انتقالی و انعکاسی با هم در یک جا جمع می‌شوند و الگوهای تکرارشدنی می‌سازند. مانند تصویر زیر:



تصویر۴. تقارن انتقالی و انعکاسی، منبع: (هرمان ویل، ۱۹۸۰: ۴۸)

این تصویر نیز که یک نمونهٔ سـاده از هنر یونانی است، نقشی تکراری شبیه کف دست را نشان می‌دهد و در آن تقارن انعکاسی و انتقالی با هم وجود دارد» (هرمان ویل، ۱۹۸۰: ۴۸)؛ یعنی اگر برشی در تصویر ایجاد کنیم و تصویر برش‌خورده را بر روی نقش همجوار خود تا کنیم با این‌کار، تقارن آینه‌ای یا انعکاسی (بازتابی) ایجاد کرده‌ایم. از سوی دیگر، تکرار هر نقش در این مجموعه، تقارن انتقالی می‌سازد. امّا در تصویر زیر فقط تقارن انتقالی وجود دارد و از تقارن انعکاسی در آن خبری نیست.

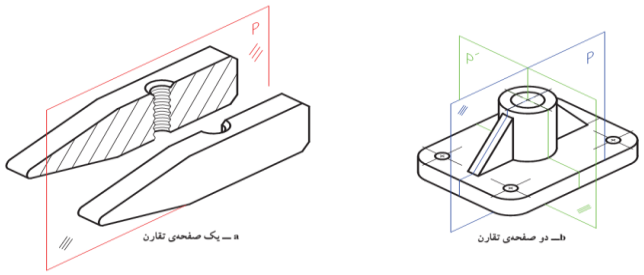
تصویر۵. تقارن در معماری کتیبهٔ کمانداران پارسی از کاخ داریوش در شوش. منبع: (هرمان ویل، ۱۹۸۰: ۴۸)

«این کتیبهٔ کمانداران پارسی از کاخ داریوش در شوش، یک تقارن انتقالی محض است. پس باید توجّه داشت که انتقال اصلی، تصویر دو مرد را باهم در برمی‌گیرد و به همین خاطر لباس‌های کمانداران، به‌صورت متناوب آمده‌است» (هرمان ویل، ۱۹۸۰: ۴۸)؛ به تعبیر دیگر تصویر نمی‌تواند تقارن انعکاسی داشته باشد چرا که تصویر را از هر جایی که تا بزنیم، شکل تا خورده، قرینهٔ انعکاسی نخواهد داشت، ولی با توجّه به نقش لباس‌ها و طرح قسمت بالایی تیردان‌های کمانداران می‌توان نتیجه گرفت که تصویر کماندارها، در دسته‌های دوتایی تکرار شده‌اند و تقارن انتقالی ساخته‌اند.

نوع دیگری از تقارن‌های انتقالی، الگوهای «رفت و برگشتی» است که از حرکت دادن یک طرح به جلو و عقب و تکرار آن ساخته می‌شود. با این الگوی ساده می‌توان یک سطح وسیعی را ایجاد کرد. کاربرد این شیوه را هر روز در کف و دیواره‌های محیط اطرافمان به شکل موزائیک‌ها، سرامیک‌ها و کاشی‌ها مشاهده می‌کنیم. (ر.ک. جان کانوِی و دیگران، ۲۰۰۸: ۱۲)

تصویر۶. تقارن رفت و برگشتی

تقارن صفحه‌ای: «همسانی و توازن دو جزء را نسبت به یک سطح، تقارن صفحه‌ای گویند و صفحهٔ تقارن، صفحه‌ای است که جسم را به دو قسمت کاملاً مساوی تقسیم می‌کند. در تقارن صفحه‌ای قرینهٔ هر نقطه نسبت به صفحهٔ تقارن وجود دارد» (صالحی‌نژاد، ۱۳۹۱: ۱۴۰).



تصاویر۷. تقارن صفحه‌ای، منبع: (خواجه‌حسینی، ۱۳۹۳: ۱۶۱)

از تقارن صفحه‌ای بیش‌تر برای نشان‌دادن برش‌های یک قطعه در طرّاحی‌های صنعتی و قالب‌گیری‌های مختلف استفاده می‌شود.

تقارن تجانسی: اگر تنها ابعاد شکل تغییر کند و در کلّیّت آن تغییری به وجود نیاید، تقارن تجانسی خوانده می‌شود. این نوع تقارن در طبیعت نمونه‌های فراوانی دارد. مثلاً شکل و رنگ و حتّی طرح کلّی برگ‌های گل‌ها، گیاهان و درختان یکسانند ولی اندازهٔ آن‌ها متفاوت است.

سهراب سپهری گوید:

«زیر بیدی بودیم.

برگی از شاخهٔ بالای سرم چیدم، گفتم:

چشم را بازکنید، آیتی بهتر از این می‌خواهید؟

می‌شنیدم که بهم می‌گفتند:

سِحر می‌داند، سِحر!» (سپهری،۱۳۷۷: ۳۷۵).

تصویر۸. تقارن تجانسی در گیاهان.

آنچه که سهراب را در دیدهٔ ظاهربینان ساحر می‌نماید، ادراک نظم حاکم بر برگ یا درخت بید است که حاصل تقارن انعکاسی دو سوی برگ یا تقارن تجانسی بین برگ‌های درخت بید است و سهراب این همسانی برگ‌های بید را آیتی از عظمت خالق آن می‌داند.

تقارن‌های مارپیچی یا حلزونی را نیز می‌توان ترکیبی از تقارن چرخشی و تجانسی به حساب آورد. چرا که در آن‌ها نیز یک الگوی واحد به‌صورت مارپیچ از شکل کوچک به شکل بزرگ تبدیل می‌شود. کهکشان‌های مارپیچی، گل‌های مارپیچی، پلّه‌های مارپیچی، برخی از چرخ‌دنده‌های صنعتی و پوستهٔ حلزون‌ها را می‌توان در این دسته جای داد.

تصویر۹. تقارن ماپیچی در حلزون.

هم‌نهشت: «اگر بتوانیم شکلی را با یک یا چند تبدیل (انتقال، تقارن یا دوران) در صفحه بر شکل دیگر منطبق کنیم، می‌گوییم این دو شکل باهم هم‌نهشت (مساوی)اند. در دو شکل هندسی هم‌نهشت، اجزای متناظر دو به دو با هم برابرند» (اصلاح‌پذیر و دیگران، ۱۳۹۸: ۵۱).

۲. اشتراکات ادبیّات و معماری از دیدگاه تقارن

ادبیّات و معماری به‌عنوان دو شاخهٔ هنری در ایران از دیرباز اشتراکاتی از حیث شکل، الفاظ و معانی داشته‌اند. «بدون تردید شناخت این موارد مشابه و کیفیّت کاربرد آن در هر یک از علوم که ریشه در پیوستگی تاریخی و بعضاً مذهبی دارد، ما را در برداشت صحیح و کامل‌تر این مفاهیم یاری می‌رساند» (خامسی هامانه، ۱۳۹۲: ۱۶۰). بررسی وجوه مشترک بین این دو هنر دیرپا، درک مفاهیم طرح‌شده را راحت‌تر می‌سازد.

الف ـ اشتراک در شکل و الفاظ: ترکیب اشکال معماری و الفاظ ادبی برای هر دو هنر دیرینه، مایهٔ رونق و زیبایی بوده‌است و هر دو از این پیوند مبارک بهرهٔ خود برده‌اند. ادبیّات از این دادوستد، صاحب تصاویری بدیع شده و معماری هر آنچه را که نمی‌توانست به زبان نقش و نگاره بیان کند، با الفاظ دلنشین ادبیّات عرضه کرده‌است.

در کتب بلاغی نوین، «هرگاه از رو در رو قرار گرفتن دو امر مختلف اعم از دو کلمه، دو جمله، دو حالت و ... امر سومی حادث شود، آن را تصویر یا ایماژ می‌نامند» (رستگار فسائی، ۱۳۶۹: ۱۴). بدین‌ترتیب، هنر اصلی شاعر خلق تصاویر بدیعی است که به ذهن اشخاص عادی خطور نمی‌کند. و این تصاویر ابداعی معمولا از ترکیب دو یا چند چیز مجزّا حاصل می‌شوند و کار شاعر، ایجاد پیوند خیالی بین آن‌هاست. مثلاً وقتی دو تصویر مجزّای «لب» و «لعل» در ذهن شاعر در کنار هم قرار می‌گیرند، تصویر تشبیهی «لبِ لعل» شکل می‌گیرد. به‌عنوان نمونه یکی از رباعیّات خیّام را از این منظر بررسی می‌کنیم:

«آن کس که زمین و چرخ و افلاک نهاد — بس داغ که او بـر دل غـمـنـاک نهاد
بسـیار لب چو لعل و زلفین چو مشـک — در طبـل زمـین و حقّـهٔ خـاک نهاد»

(خیّام، ۱۳۶۷: ۲۱۷)

خیّام در بیت دوم این رباعی با به‌کارگیری این شیوه، چهار تصویر ترکیبی ایجاد کرده و بر وسعت خیال‌انگیزی شعر افزوده است. اساس کار وی ایجاد پیوند بین اجزایی است که ظاهراً هیچ نسبتی با هم ندارند: «لب» با «سنگ لعل»، «زلف» با «مشک»، «زمین» با «طبل» و «خاک» با «حقّه». امّا قدرت تخیّل بالای وی وجوه شباهتی بین آن‌ها کشف می‌کند. نکتهٔ جالب توجّه این است که این تصاویر خلق شده، تصاویر ایستای مجزّا نیستند، بلکه صحنه‌ای پویا از دفن‌شدن انسانی زیبارو و سیه‌مو را در جلوی چشمان خواننده مجسّم می‌سازند. از سوی دیگر، مفهوم سیری‌ناپذیری زمین با تشبیه آن به طبلِ توخالی ـ که هیچ‌گاه پر نمی‌شود ـ به ذهن خواننده متبادر می‌گردد و مفهوم تنگی فضای قبر از تشبیه آن به «حقّه» حاصل می‌شود. از سوی دیگر، واژه‌های «لب» و «زلف» که مجاز از شخص زیبـارو و سـیه‌مو هستند با علاقهٔ جزئیّه تصویری می‌سازند که در آن با دیدن یک جزء (لب و زلف) به یاد پیکرهٔ کامل انسان می‌افتیم. مبرهن است که اگر این ایماژها شکل نمی‌گرفتند و شاعر می‌گفت: «انسان‌های زیبای بسیاری در زمین و خاک جای گرفته‌اند»؛ این همه خیال‌انگیزی از بین می‌رفت.

تصویرسازی در شعر از دیرباز در ادبیّات فارسی رایج بوده است و از بین شاعران پیشین که در این شیوه، سرآمد هم‌عصران خودمحسوب می‌شوند، می‌توان از منوچهری دامغانی و فردوسی یاد کرد.

منوچهری در تصویرسازی «از هنرمندترین نقّاش زمان، داو می‌برد، زیرا اگر صورتگری زبردست بتواند منظرهٔ گریزپای را با کلک موبین خویش دربند خاطر نگاهدارد، منوچهری به همین منظرهٔ بدیع، آنی می‌دهد و جانی می‌بخشد» (منوچهری، ۱۳۹۰، مقدّمه: ۲۴). او خود معماری است توانا که بنایی خوش‌ترکیب به‌نام «مسمّط» را برای اوّلین‌بار در ادب پارسی پی‌ریزی می‌کند. دیوان منوچهری مشحون است از تصاویری که نشان‌دهندهٔ حدّت ذهن شاعر در خلق صور ابداعی است. یکی از زیباترین تصویرسازی‌های وی در تغزّل قصیده‌ای است که در مدح حکیم عنصری سروده است. این قصیده با تغزلِ «لغز شمع» شروع می‌شود و منوچهری در هیجده بیت آغازین آن برای توصیف شمع از تشبیهات و استعارات بسیار بدیع استفاده می‌کند.

«ای نهـاده بر میـانِ فـرق، جـانِ خویشتن — جسم ما زنده به جان و جانِ تو زنده به تن
هر زمان روح تو لختی از بـدن کمتر کنـد — گویی اندر روح تو مضمر همی گردد بدن
پیرهن در زیرِ تن پوشی و پوشد هر کسی — پیرهن بر تن، تو تن پوشی همی بر پیرهن»

(منوچهری، ۱۳۹۰: ۷۹)

«شکل ظاهری شعر فردوسی و تصاویر و معانی آن به حدّی پرشور و جاذبه است که از نظر قدرت القائی و نمایش پدیده‌های ذهنی بی‌همتا و بی‌نظیر است» (رستگار فسائی، ۱۳۶۹: ۲۲). در شاهنامهٔ فردوسی تصویرهای ساخته‌شده، براساس آرایه‌های تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و مبالغه شکل گرفته‌اند و بیش‌تر شامل توصیف محسوس اشخاص، طبیعت و صحنه‌های جنگی می‌باشند. به‌عنوان نمونه به بیتی از آن اشاره می‌شودکه در آن، تصویر انسان را با شمشیر هندی درمی‌آمیزد و ترکیب استعاری «رخ تیغ هندی» را می‌سازد.

«که گـر نـام مـردی بجـویی هـمـی — رخ تیـغ هـنـدی بشـویی هـمـی»

(فردوسی، ۱۳۷۸: ۲/ ۲۵۰)

تصویرسازی به عنوان یک اصل مهم در ایجاد صور خیالی، در بین شعرای اکثر دوره‌های ادبیّات فارسی رایج بوده است. البته در بعضی از دوره‌ها مانند دورهٔ سبک هندی و دورهٔ معاصر از رونق بیش‌تری برخوردار است.

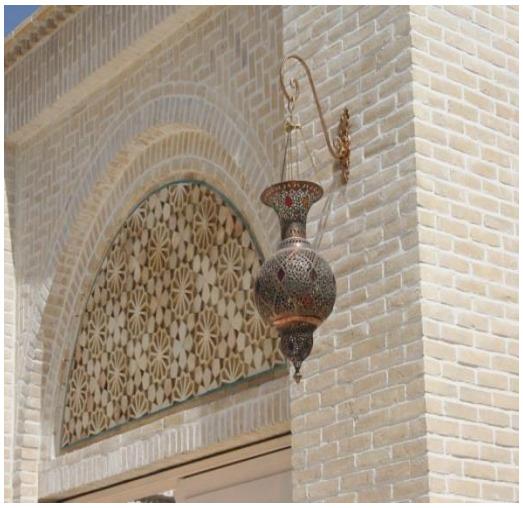
یکی از برترین نمونه‌های تصاویر تلفیقی در شعر معاصر، تقارن‌های تصویریِ شاعرِ نقّاش، سهراب سپهری است که از زیباترین تصویر نوشته‌های ادب فارسی به‌شمار می‌روند و تشخیص مرزهای نگارگری و شعرگویی در آن‌ها آسان نیست.وی در مصراع‌های زیر با آمیختن دو تصویر عینی، یک تصویر ذهنی زیبا می‌سازد که مصداق خارج از ذهن آن را در معماری می‌توان یافت:

«پلکان جلو ساختمان،

درِ فانوس به دست

و در اسراف نسیم،

گوش کن، جاده صدا می‌زند از دور، قدم‌های ترا» (سپهری، ۱۳۷۷: ۳۷۲)



تصویر۱۰ و ۱۱. تقارن در شعر فانوس

سهراب از ترکیب تصویر «دستِ فانوس‌دار» و «درِ چراغ‌دار»، تعبیرِ «درِ فانوس به‌دست» را ساخته است. گویی در پس‌زمینهٔ ذهن سهراب، درِ خانه چراغی روشن به‌دست دارد و رهگذران را به درون خانه دعوت می‌کند.

پایهٔ اصلی بعضی از ایماژهای ادبیّات، واژه‌هایی هستند که در معماری ایرانی ـ اسلامی کاربرد فراوانی دارند. بسامد این واژه‌ها که برای تصویرسازی در ادبیّات، از معماری قرض گرفته شده‌اند و در ایجاد صورخیال، مخصوصاً در آرایه‌هایی مانند تشبیه و استعاره به‌کار گرفته شده‌اند، چشمگیر است. از آن جمله می‌توان به واژه‌های زیر اشاره کرد:

نقش، محراب، طاق، آستان، ستون، پایه، دیوار، گنبد، مناره، پی، بن، بنا، چراغدان، قندیل، سقف، بام، خشت، در، دروازه، دریچه، پنجره، لنگه، شمسه، عمارت، کاخ، کوشک، قصر، ایوان، رواق، مصطبه (سکو)، رباط، طنبی (اتاق چهار در) و ... .

گاهی ادیب، تصویری می‌آفریند که پایهٔ اصلی آن اثری است ساختهٔ معمار. مثلاً شاعر در ترکیب تشبیهی «محراب ابرو» از دو پایهٔ محسوس «محراب» و «ابرو» استفاده می‌کند و برای خلق این ترکیب، با دیدن انحنای ابروی یار به‌دنبال مناسب‌ترین مشبّهٌ‌به می‌گردد و از بین چندین گزینه، بهترین انتخاب را تصویر «محراب» می‌بیند که حاصل طرّاحی و اجرای معمار است.

«محـراب ابـروان بـنـمـا تـا سـحرگهی　　دست دعـا بـرآرم و در گـردن آرمت»

(حافظ، ۱۳۹۲: ۱۷۱)

آن‌گونه که مشاهده می‌شود، این ترکیب، که بازتاب ذهنی و عینی دو تصویر است و با تقارن انعکاسی در ذهن شاعر بر هم منطبق شده، حاصل پیوند ادبیّات و معماری است. ملک‌الشّعرای بهار نیز در قصیدهٔ دماوندیّهٔ دوم خود کوه دماوند را گنبد گیتی می‌خواند و می‌گوید:

«ای دیـو سـپید پـای در بنـد　　ای گنبـد گیتـی ای دمـاونـد»

(بهار، ۱۳۸۷: ۲۸۶)

و در انتهای این قصیده با استفاده از کلمات «پی»، «بن»، «اساس» و «بنا» و ساخت ترکیب‌های «اساس تزویر» و «بنای ظلم» تصاویری از پیوند معماری و ادبیّات را خلق می‌کند:

«بفکن ز پی این اساس تزویر　　بگسل ز هم این نژاد و پیوند

برکن ز بـن این بنـا که بایـد　　از ریشـه بنـای ظلـم برکنـد»

(همان: ۲۸۸)

چند نمونه از ابیاتی که حافظ در آن‌ها از ظرفیّت معماری برای بیان ادبی استفاده کرده است:

«طرب سرای محبت کنون شود معمور　　که طاق ابروی یار منَش مهندس شد»

(حافظ، ۱۳۹۲: ۲۴۱)

«فتنه می بارد از این سقف مقرنس برخیز　　تا به میخانه پنـاه از همـه آفـات بریم»

(همان: ۴۴۳)

«ازین رباطِ دو در چون ضرورتست رحیل　　رواق و طاقِ معیشت چه سربلند و چه پست»

(همان: ۱۰۵)

«به نیـم جـو نخـرم طـاق خانقـاه و رباط　　مرا که مصطبه ایوان و پای خم طنبی‌ست»

(همان: ۱۴۳)

ب ـ اشتراک در مفاهیم: گسترده‌ترین نمود اشتراک این دو هنر، وجود مفاهیم و اندیشه‌های مشترک دینی، تاریخی و... است که در هرکدام به شکلی ظهور می‌کنند. این بن‌مایه‌های مشترک گاهی به زبانِ نقش، ترجمه می‌شوند و زمانی لباس الفاظ بر تن می‌کنند. گاهی از آستین شعری سخته سر بر می‌کنند و زمانی به‌صورت نقشی رنگارنگ بر دیوارهٔ

بنایی فاخر رخ می‌نمایند. پس این دو در بسیاری از مفاهیم مشترک‌اند؛ ولی در نمود آن معانی، متفاوت؛ یکی صورت مکتوب دارد و دیگری صورت منقوش.

علاوه‌بر اشتراک در بن‌مایه‌ها، این دو هنر برای بیان مفاهیم ذهنی و انتزاعی خود دست به دست هم می‌دهند، تا فضایی برای احساس آرامش انسان مهیّا سازند. گاهی شاعر یا ادیب برای ایجاد صور خیالی از اصطلاحات و اشکال معماری سود می‌جوید و زمانی هم معمار و طرّاح برای پی‌ریزی طرحی معناگرا، مفاهیم عالی عرفانی و اسطوره‌های ملّی و اسلامی را دستمایهٔ خود قرار می‌دهد و برای پرکردن ظرف بنای خویش، ابیات و آیات و احادیثی را بر دیوارها و محراب و نماهای درونی و بیرونی آن نقش می‌زند. و بسته به نوع و هدف و کاربرد بنا از پندها و اندرزهای شاعران در قالب کاشی‌کاری‌ها، سنگ‌فرش‌ها، مادّه تاریخ‌های بناها و... استفاده می‌کند. مانند این بیت سعدی که اکثراً در آرامستان‌ها و برای تنبّه زیارت‌کنندگان قبور با کاشی‌کاری و گاهی سنگ‌فرش نوشته‌می‌شود.

«نـام نیکـو گـر بمـانـد ز آدمـی به کـز او مـانـد سـرای زرنگار»[1]

(سعدی، ۱۳۸۵: ۹۶۴)

ب ـ۱. ارتباط اشکال متقارن معماری با مفاهیم متعالی ادبیّات: یکی از اساسی‌ترین ملاک‌ها برای طرّاحی و ساخت بناها در معماری ایران و کشورهای دیگر رعایت قرینه‌سازی در بین اجزا و اشکال این بناهاست. تقارن در این بناها، معیاری مهم برای حفظ تعادل و توازن اجزای درونی و بیرونی محسوب می‌شود. این امر حتّی در زیرسازی بناهای قدیمی نیز رعایت شده است. مثلاً در بعضی بناها، ستون‌هایی وجود دارد که وزن کلّ بنا بر روی آن ستون‌ها نهاده شده است و دقّت در قرینه‌کردن آن‌ها از جهات مختلف اعمّ از ارتفاع، قطر و فاصلهٔ ستون‌ها از همدیگر و نقش روی آن‌ها باعث دوام و زیبایی بنا می‌شود. نمای بیرونی بناها نیز از تقارن بی‌بهره نمی‌ماند و در قرینه‌سازی دو نیمهٔ راست و چپ نمود خود را به رخ می‌کشد. تقارن در تعداد، شکل و اندازهٔ درها و پنجره‌ها و طاق‌نماهای آن‌ها نقش زیباسازی خود را ادا می‌کند. گلدان‌ها و سردرها احساس قرینه‌سازی را دو چندان می‌سازند و شکل، عرض و ارتفاع طبقات بنا نیز از این قافله عقب نمی‌مانند.

رعایت تقارن فقط به اجزای بنا اعم از ستون‌ها و سرستون‌ها، سردرها و قاب‌بندی‌های محرابی منحصر نمی‌شود، بلکه در جزء به جزء نقش‌ها از قبیل اشـکال هندسی، طرح‌های اسـلیمی، نقـوش پرندگان و حیوانات، گچ‌بری‌ها، کاشی‌کاری‌ها، آینه‌کاری‌ها و... نیز به‌کار می‌رود.

از بین انواع گوناگون، تقارن انعکاسی به دلیل سهولت درک آن بیش‌ترین کاربرد را در معماری دارد و دو سمت راست و چپ بنا را مانند یک آیینه، قرینهٔ همدیگر می‌سازد. در این‌چنین فضایی چشم انسان در همان نگاه اوّل دو سوی خطّ تقارن را با هم مقایسه می‌کند و تا زمانی که به باور همسانی دو طرف نرسیده است این مقایسه و مقابله را ادامه

[1].این بیت سعدی در محوّطهٔ میانی بنای غسالخانهٔ باغ رضوان اورمیّه با مرمر سیاه بر سنگ‌فرش دور آبنمای آن نوشته شده است.

می‌دهد، ولی به محض این‌که ذهن انسان، همسانی دو نیمه را پذیرفت، سرِ تسلیم فرود می‌آورد و زبان به تحسین می‌گشاید.

در ذهن معماران ایرانی رعایت تقارن فقط به ساختمان بنا منحصر نمی‌شود. آنان این برابرسازی صوری را به سنگ‌فرش‌ها، حوض‌ها، آب‌نماها و حتّی به درختکاری‌های محوطه و اطراف بنا نیز تسرّی داده‌اند و وقتی که عکس بنا در آب حوض مقابل آن می‌افتد، تقارن انعکاسی بین اصل و عکس حاصل می‌شود و زیبایی بنا را دوچندان می‌سازد. نمونه‌هایی از انعکاس اصل و عکس را در تصویرسازی‌های ادبی نیز می‌توان دید. مثلاً در سرودهٔ زیر از سهراب سپهری، دوچندان شدن زیبایی، نمودی از تقارن بازتابی اصل و عکس است:

«زن زیبایی آمد لب رود،

آب را گل نکنیم:

روی زیبا دو برابر شده است» (سپهری، ۱۳۷۷: ۳۴۶).

در بعضی از بناهای تاریخی، طرّاح یا سازندهٔ بنا برای محسوس کردن خطّ تقارن از اسباب و اشکال خاص از قبیل میلهٔ پرچم، گنبد و طاق‌نما در فراز بنا، یا ساعت در وسط آن کمک می‌گیرد و با عینی‌تر کردن قرینه‌سازی دو سوی خطّ تقارن، بر چشم‌نوازی و زیبایی بنا می‌افزاید.

چشم‌گیرترین تقارن در بین نقش‌های نمای بیرونی بناها جای دارد و رعایت قرینه‌سازی نقوش، عیوب ساختاری بنا را تا حدودی می‌پوشاند. در این بناها از انواع مختلف تقارن برای جلب نظر بیننده و گاهی هم برای خلق معانی انتزاعی استفاده می‌شود. باید این نکته را اذعان کرد که معماران ایرانی از پس‌زمینهٔ اندیشه‌های فلسفی و عرفانی عمیقی برخوردار بوده‌اند و با امتزاج هنر معماری با اندیشه‌های والای خویش، آثار پر رمز و رازی پدید آورده‌اند که هر بیننده‌ای با هر طرز تفکّری، تحفه‌ای از زیبایی و معنا را در قالب اشکال و نقوش می‌یابد و به قول ناصر خسرو قبادیانی: «از این دانش مضمر، بهرهٔ خود می‌یابند» (ر.ک. ناصرخسرو، ۱۳۷۳: ۲۳۱) و با خورش‌های روحی، دل و جان خویش را می‌پرورند.

در برخی از طرح‌ها و نقوش بناهای ایرانی ـ اسلامی، مفاهیم انتزاعی زیبایی نهفته است که حاصل پیوند معماری و ادبیّات‌اند و می‌توان آن‌ها را وجه مشترک این دو هنر کهن به‌شمار آورد. گاهی این اشتراکات تا به حدّی می‌رسد که می‌توان آن طرح‌ها را ترجمهٔ ملموس مفاهیم انتزاعی ادبیّات فارسی نامید و نقش‌ها را واگویهٔ تصویری اسطوره‌های مطرح شده در آثار ادبی خواند. در این قسمت برآنیم تا مصداقی از این پیوند مبارک را در حدّ بضاعت اندک خویش بیان کنیم و در این راستا نمونه‌ای را از دورهٔ صفویّه ـ که به حق از ادوار پررونق معماری ایرانی ـ اسلامی به‌شمار می‌آید ـ مورد بررسی قرار می‌دهیم.

در عصر حکومت صفویان «تمامی بناها و ابنیّهٔ مذهبی، غیرمذهبی و مسکونی و یا تجاری با اسلوب و روش خاصّی بر پایهٔ قواعد و اصول هارمونیک رنگ‌ها، قواعد قرینه‌سازی بنا، ارتباط فرم‌ها در اجزای بنا و تناسب و هماهنگی اجزا ساخته می‌شوند... و کلّیّهٔ بناهای دینی با کاشی‌های معرّق، که رنگ‌های زیبا، گل و بوته و شاخه‌های نباتات زیبایی داشتند، زینت داده می‌شوند.» (شهبازی شیران، ۱۳۸۹: ۸). «در معماری صفوی، رنگ، نقشی کلیدی بازی می‌کند. از همین رو، کاربرد ترکیبات بدیع و دلنشین رنگی در کاشی‌کاری‌ها، یکی از ویژگی‌های هنری این دوره است» (شهبازی شیران، ۱۳۸۹: ۹).

انسان وقتی مقابل این نقش‌های خیره‌کننده و رنگ‌های حیرت‌انگیز قرار می‌گیرد، از خود می‌پرسد: «به چه معنایند این نقش‌ها و رنگ‌ها؛ ترکیب ریاضی‌وار، مجرّد، پر از کنایه و ابهام و اشاره و راز، که در آن، همه چیز به نقش ترجمه شده است: هم دنیای خواب و هم دنیای بیداری، هم ضمیر آگاه و هم ناآگاه، هم گذشته و هم آینده؟» (اسلامی ندوشن، ۱۳۵۲: ۱۲۹) و در این حیرت و سرگشتگی پاسخی جز این نمی‌یابد که «این نقش‌ها و رنگ‌ها، آرزو و رؤیای جهانی بهتر را در خود دارند، جهانی شبیه به بهشت که در آن کوشیده شده‌است تا «ناپیداکران» در «محدود» جای گیرد و آشیانه و لانه‌ای برای «نامحدود» جسته شود» (همان: ۱۳۰). گویی «در قعر ضمیر سازندگان بنا، می‌بایست به نحو ناآگاه آسمان به زمین پیوند بخورد و نمازگزاران و بینندگان و حاجتمندان ساعتی بروند به عالم بالا، به جایی که در آن رنج و غم و پیری و زوال و احتیاج را راهی نیست» (همان). «نقش‌ها و رنگ‌ها گویی بیننده را زیر بغل می‌زنند و با خود می‌برند، سبک و آرام؛ احساس سرگیجه‌ای لطیف است، بی‌وزنی؛ و به همراه شمسه‌ها و دایره‌ها و مقرنس‌ها. گویی بر پلّه‌های ابر پا نهاده‌ای و بالا می‌روی، به همان حالتی که وصف مراحل معراج شده‌است» (همان: ۱۳۱) و این همان هدف غایی ایجاد مسجد است، بالا بردن انسان خاکی، از فرش تا عرش.

«معماری صفوی مانند هر معماری سنّتی دیگر، با جهان‌شناسی مأنوس و مرتبط بوده و از همان آغاز به نقطهٔ اوجی رسید که تا زمان ما امتداد یافته‌است و این ویژگی شاید در طول تاریخ هنر اسلامی ایران بی‌نظیر باشد. در معماری صفوی، و به طور کلّی در هر هنر سنّتی، هیچ چیز از «معنا» تهی نیست و «معنا» ـ چنان‌که خود لفظ هم در زبان فارسی و عربی بر دو مفهوم «معنا» و «معنویّت» دلالت دارد ـ همان روحانیّت و معنویّت است» (شهبازی شیران، ۱۳۸۹: ۸).

«در معماری این دوره امر قدسی، حاکی از تجلّی عوالم برتر در ساحت‌های نفسانی و مادّی هستی است و منشأ صدور امر قدسی، عالم روحانی است که فوق ساحت روانی یا عالم نفس قرار دارد» (همان: ۵).

«یکی از زیباترین آثار تاریخی اصفهان که هر تماشاکننده‌ای را خیره می‌کند و نسبت به هنرمندانی که در انجام آن دخیل بوده‌اند به اظهار تحسین و اعجاب وامی‌دارد، مسجد شیخ لطف‌الله است که در ضلع شرقی میدان نقش جهان، مقابل عمارت عالی‌قاپو واقع شده و به‌واسطهٔ کاشی‌کاری‌های معرّق داخل و خارج گنبد، زیبایی و ظرافت کم نظیری دارد» (هنرفر، ۱۳۵۰: ۴۰۱) و یکی از نمونه‌های بسیار عالی برای طرح مفاهیم رمزی عرفانی در قالب اشکال و نقوش

محسوب می‌شود. «این مسجد که شاهکاری از معماری و کاشی‌کاری ایران در نیمهٔ اوّل قرن یازدهم هجری است، در مدّت هیجده سال، از ۱۰۱۱ هجری تا ۱۰۲۸ هجری ساخته شده است» (ر. ک. هنرفر، ۱۳۵۰: ۴۰۲- ۴۰۱). «این مسجد به دستور شاه عبّاس اوّل و به‌منظور تجلیل از مقام شیخ لطف‌الله و برای تدریس و نمازگزاری ایشان بنا شده‌است. شیخ لطف‌الله از علمای بزرگ شیعه در لبنان بود که به دعوت شاه عبّاس اوّل به اصفهان آمد. معمار ارشد این بنا، استاد محمّدرضا اصفهانی است و اکثر کتیبه‌های آن، به خطّ استاد علیرضا تبریزی عبّاسی نوشته شده‌است.» (ر.ک. شهبازی شیران، ۱۳۸۹: ۲۵-۲۰). «مسجد شیخ لطف‌الله که به مسجد سلطنتی معروف بوده» (ر.ک. هنرفر، ۱۳۵۰: ۴۰۳) و «بیش‌تر اختصاص به زن‌های حرم شاهی داشته، از لحاظ تطابق معماری با موضوع، شاهکاری است. حالت ظرافت و حجب و ناز و لطف زنانه در سراپای معماری و نقوش و رنگ‌ها دیده می‌شود» (اسلامی ندوشن، ۱۳۵۲: ۱۳۵).

نمای داخلی و بیرونی گنبد این مسجد که با کاشی‌کاری معرّق تزیین شده‌است، یکی از بهترین نمونه‌های طرّاحی تقارنی محسوب می‌شود و چشم هر بینندهٔ ایرانی و غیر ایرانی را مجذوب خود می‌سازد.

تصویر۱۲: گنبد شیخ لطف‌الله. اصفهان.

گنبد این مسجد به شیوهٔ دوپوش (دوجداره) ساخته شده است. یعنی بین جدارهٔ بیرونی گنبد و جدارهٔ داخلی آن فضای خالی وجود دارد. سازندگان بنا از دوجداره کردن آن، اهداف مختلفی را در نظر داشته‌اند؛ ازجمله: ایجاد عایق حرارتی و برودتی، حفظ تزئینات قسمت داخلی گنبد از آسیب‌های بیرونی از قبیل ترک‌ها، نفوذ رطوبت و...، کاستن از ارتفاع داخل گنبد به خاطر تنظیم صوت در زیر گنبد و ایجاد سهولت در مرمّت و پاکسازی آن.

نقوش گنبدهای مساجد، از بهترین جایگاه‌های تجلّی تقارن چرخشی محسوب می‌شوند. این نوع از کاربرد تقارن با موارد دیگر تقارن دایره‌ای یا چرخشی قدری متفاوت است. در تقارن چرخشی، معمولاً پایهٔ چرخش و نقطهٔ میانی آن، هر دو در یک صفحهٔ صاف قرار دارند؛ ولی در گنبد بناها صفحهٔ تقارن و نقطهٔ میانی، بر روی یک سطح صاف نیستند؛

بلکه ترکیبی از کره و مخروط، شکل گنبد را می‌سازد و می‌توان آن را تقارن چرخشی گنبدی نامید. اگر الگوهای متقارن را از نمای بیرونی گنبد بررسی کنیم، شکل محدّب دارد و تقارن چرخشی گنبدی محدّب خوانده می‌شود؛ ولی اگر از نمای درونی گنبد، یعنی از داخل بنا و زیر گنبد نگاه کنیم، تقارن چرخشی گنبدی مقعّر وجود دارد.

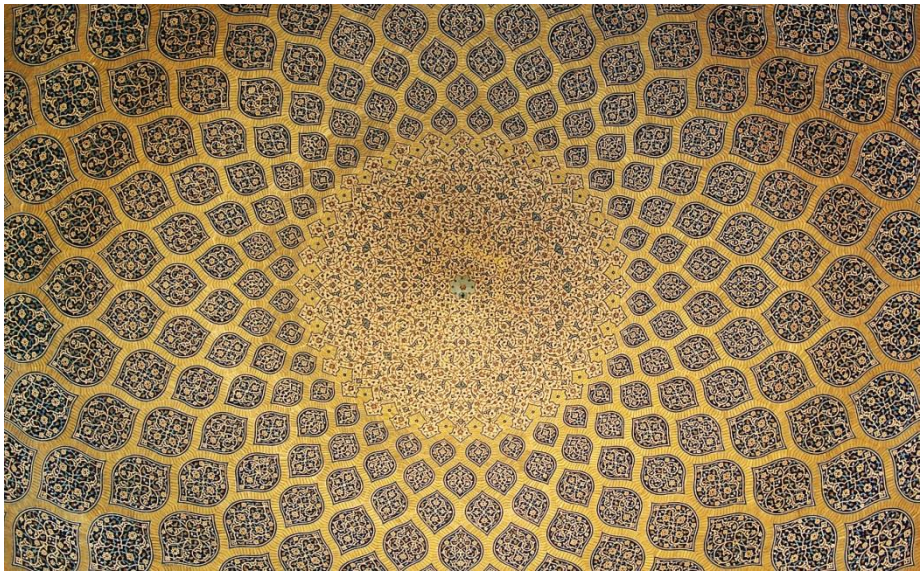
طرّاحی یک الگوی تقارن چرخشی هم‌سطح، به مراتب ساده‌تر از الگوی گنبدی آن است چراکه در نقش‌های غیر هم‌سطح علاوه‌بر احتساب فاصلهٔ افقی نقوش با همدیگر، باید قوس یا انحنای عمودی هر جزء نیز نسبت به اجزای بالا و پایین آن مورد محاسبهٔ دقیق قرارگیرد و به همین دلیل است که نقش‌ها هر قدر از پایین به بالای گنبد کشیده می‌شوند، رفته‌رفته کوچک‌تر می‌شوند. تا جایی که به‌هم می‌پیوندند و در نقطهٔ مرکزی به اتّحاد می‌رسند و به یک نقش واحد تبدیل می‌شوند.

در بناهای صفوی «رنگ‌ها نیز برای خود عالمی دارند. مایه‌های کبود و آبی و لاجورد و سبز و فیروزه‌ای که رنگ اصلی زمینه را در کاشی‌ها تشکیل می‌دهند، مبیّن آسمان‌اند (و شاید گاهی آب) و همان کنایهٔ مینو را در خود می‌نمایند. این رنگ آبی در مسجد شیخ لطف‌الله به رنگ شیر قهوه‌ای (غبرایی) تبدیل می‌شود که شوخ‌تر و جوان‌تر و زمینی‌تر است و با روح بنا بیش‌تر سازگاری دارد» (اسلامی ندوشن، ۱۳۵۲: ۱۳۵). اکثر بناهای مقدس ایران تک‌جداره‌اند و معمولاً یک طرف گنبد کاشی‌کاری می‌شود و بسته به ترجیح دید بیرونی یا درونی، قسمت خارجی یا داخلی گنبد از نقوش کاشی‌کاری بهره‌مند می‌شود، ولی در مسجد شیخ لطف‌الله هر دو سوی گنبد کاشی‌کاری شده‌است. شاید معمار و سازندگان بنا می‌خواسته‌اند که هم رهگذاران از دیدن نمای بیرونی آن حظّ بصری ببرند و هم نمازگزارانِ زیر گنبد، برای لحظاتی فارغ از دغدغه‌های روزمرّه، دست در دست نقوش، «پلّه پلّه تا ملاقات خدا» بروند و از «طلب» تا «فنا» پابه‌پای نقوش سیر کنند.

نمای بیرونی گنبد باتوجّه‌به عمومی‌بودن مخاطبانش از رمزگونگی کم‌تری برخوردار است و الگوهای اسلیمی آن در یک طرح تقارن چرخشی گنبدی محدّب، از الگوهای درشت به الگوهای کوچک در بالای گنبد می‌رسند. قسمت مخروطی گنبد که از پایان کتیبهٔ لاجوردی بالای گردنهٔ آن شروع می‌شود، با یک خطّ باریک کمره‌مانند از کلّ بنا جدا می‌شود، قسمت پایینی گنبد به رنگ شیر قهوه‌ای و به نماد خاک آراسته شده‌است و هرقدر به نقطهٔ اوج گنبد می‌رسد، رنگ گنبد به آبی آسمانی متمایل می‌شود. شاید طرّاحان بنا با این تغییر رنگ، قصد القای مفهوم «از خاک تا افلاک» را به رهگذران طالب معانی داشته‌اند. هر یک از الگوهای مارپیچی گنبد با تقارن انتقالی افقی تکرار می‌شوند و در درون هر الگو، انطباق دو سوی خطّ محور میانی، تقارن انعکاسی یا بازتابی ایجاد می‌کند. تغییر اندازهٔ الگوها از پایین به بالا نیز تقارن تجانسی می‌آفریند. بالأخره همهٔ نقش‌ها و اسلیمی‌ها به رأس گنبد ختم شده و به یک‌رنگی (یعنی آبی آسمانی) می‌رسند. گویی طرّاحان آن سعی داشته‌اند تا گنبد را سکویی برای پرواز ذهن بینندگان قرار دهند و به همین خاطر است که در نقطهٔ اتصال گنبد و آسمان، از رنگ آبی استفاده کرده‌اند. انگار گنبد، بیت تخلّصی است که تشبیب مسجد را به تنهٔ اصلی، یعنی آسمان لایتناهی متّصل می‌سازد و انسان آرزومند را از «خاک» به «افلاک» می‌رساند.

«در دورهٔ صفوی، معماری مسجد در اهدافی که می‌جوید و در واقعیّت روحانی‌ای که می‌آفریند، از باطن قرآن الهام می‌گیرد. حتّی چهرهٔ ظاهری مساجد به گونه‌ای شکل گرفته تا از طریق رمز و تمثیل، با روشنی خیره‌کننده‌ای، اسماء و صفات گوناگون الوهیّت را جلوه‌گر نماید: گنبد، زیبایی الهی یا «جمال» را؛ و مناره‌ها، ابهّت خداوندی یا «جلال» را» (شهبازی شیران، ۱۳۸۹: ۵). شاید یکی از دلایلی که مسجد شیخ لطف‌الله، هیچ مناره‌ای ندارد، همین نگاه جمال‌گرایانهٔ طرّاحان این بنا، باتوجّه‌به هدف اوّلیّهٔ آن‌ها از طرّاحی و ساخت آن ـ که برای نمازگزاری و انجام امور دینی بانوان حرم شاهی است ـ باشد. و با عنایت به استفاده‌کنندگان اصلی آن، از طرح ویژگی‌هایی که مبیّن صفات جلالیّهٔ خداوند است، خودداری کرده‌اند و حذف مناره‌ها ـ که به نوعی نشان‌دهندهٔ ابهّت و جلال خداوند می‌باشند ـ از این راه قابل توجیه است. دلیل دیگری که مؤیّد این نظر می‌تواند باشد، وجود کتیبه‌هایی در گردنهٔ بیرونی گنبد است. «بر گردنهٔ گنبد به خطّ بنّایی سه‌رگی (دو مشکی در طرفین و یک خطّ سفید در وسط) بر زمینهٔ فیروزه‌ای جملاتِ «یا کریم»، «یا الله»، «یا رحمان» و «یا رحیم» تکرار شده است» (هنرفر، ۱۳۵۰: ۴۰۷)؛ همان‌طور که مشاهده می‌شود این اسماء متبرّکهٔ الهی، صفت جمالیّهٔ خداوند هستند و این با هدف زیباگرایانه و توأم با ظرافت معماران بنا سازگارتر است.

نمونهٔ بسیار زیبا و هنرمندانهٔ تقارن تجانسی را می‌توان در تصویر زیر از نمای داخلی سقف مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان دید که چگونه یک الگو از مرکز طرح ـ که خود نیز دارای تقارن دایره‌ای یا چرخشی است ـ رفته رفته، بزرگ و بزرگ‌تر می‌شود.



تصویر ۱۳. تقارن تجانسی در نمای داخلی سقف مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان

در هرکدام از نقوش لوزی‌شکل این طرح نیز تقارن انعکاسی افقی و عمودی وجود دارد؛ بدین معنی که دو سوی افقی یا عمودی لوزی‌ها، با محور تقارن برهم منطبق می‌شوند. در هر لایهٔ مدوّر، یک نقش لوزی در یک اندازه تکرار می‌شود

و تقارن انتقالی را شکل می‌دهد. در عین حال، هر لایه از این لوزی‌ها بر محور نقطهٔ میانی طرح در چرخش است و تقارن چرخشی یا دایره‌ای را می‌سازد که اگر حرکت چرخشی را از هر لوزی شروع کنیم، باز به همان لوزی می‌رسیم.

در طرح نقش زیرین گنبد مسجد شیخ لطف‌الله که از الگوی پرهای طاووس الهام گرفته شده است، و به نقش ممنوعه معروف شده، تفسیر عرفانی عمیقی نهفته است. براساس آرای کتب تفسیری ـ که در متون ادبی نیز نمود یافته است ـ طاووس در ورود ابلیس به بهشت و فریب آدم و به تبع آن، اخراج آدم و حوا از بهشت نقش داشت و به خاطر همین دستیاری ابلیس، خود او نیز از بهشت رانده شد.

این ماجرا در کتاب تاریخ حبیب‌السّیر این‌گونه آمده‌است: «زمانی که آدم و حوّا از خوردن گندم ممنوع شدند و ابلیس از فراغت آدم علیه‌السّلام و حوّا در ریاض انس خبر یافته، نایرهٔ حقد و حسد در باطن ناپاک او اشتعال یافت و قصد اغوا کرده، به پایمردی طاووس و دستیاری مار به بهشت درآمد و هیأت خود را متغیّر ساخته، با آدم و حوّا ملاقات نمود و به تسویلات شیطانی و تخیّلات نفسانی، ثمرهٔ شجرهٔ ممنوعه را در نظر ایشان جلوه داد و چندان وسوسه کرد که به اکل آن مبادرت فرمودند و هنوز آن میوه در معدهٔ آدم و حوّا قرار نیافته بود که لباس‌های بهشتی از سر و تن هر دو افتاده، عریان شدند و عورت خود را به برگ انجیر پوشیدند و بر طبق خطاب (اهبطوا بعضکم لبعض عدوّ) آدم و حوّا ـ علیهماالسّلام ـ و شیطان و طاووس و مار از بهشت بیرون افتادند» (خواندمیر، ۱۳۸۰: ۲۱).

عطار نیز در منطق‌الطّیر با اشاره به این ماجرا، طاووس را «جبریل مرغان» می‌خواند و آن خطای زشت او را، از قضا می‌داند و می‌گوید:

«بعد از آن طاووس آمد زرنگار — نقش هر پرّش نه صد، بل صدهزار
چون عروسی جلوه کردن ساز کرد — هر پر او جلوه‌ای آغاز کرد
گفت تا نقّاش غیبم نقش بست — چینیان را شد قلم انگشت دست
گرچه من جبریل مرغانم و لیک — رفته بر من از قضا، کاری نه نیک
یار شد با من به یک جا مار زشت — تا بیفتادم به خواری از بهشت...
عزم آن دارم کزین تاریک‌جای — رهبری باشد به خلدم رهنمای»

(عطّار، ۱۳۶۶: ۵۳-۵۲)

در این نقشِ طاووس‌سان، گویی هر الگوی لوزی‌شکل، نمادی از یک وجود کامل است که در کنار وجودهای دیگر، حلقه‌ای را می‌سازند. این حلقه‌های انسانی از سویی در سیر نزولی، با نیروی گریز از مرکز پراکنده می‌شوند و هر قدر از نقطهٔ مرکزی هستی فاصله می‌گیرند، خود را بزرگ‌تر می‌بینند و هرچه از منبع نور فاصله می‌گیرند، تیرگی‌های تعلّق بر آن‌ها چیره می‌شود. و به تعبیر نظامی:

«چو گشت اندک اندک ز پرگار دور　　به هر دوریی دورتر گشت نور»

(نظامی، ۱۳۹۳: ۴۲۴)

و از نگاهی دیگر در سیر صعودی، با نیروی جاذبه به طرف مرکز کشیده می‌شوند و مصداق تعبیرِ «کُلُ شَیءٍ یَرجِعُ اِلی اَصلِهِ»[۲] قرار می‌گیرند.

«جزوها را روی سوی کل است　　بلبلان را عشق با روی گل است»

(مولوی، ۱۳۶۹: ۴۷)

و همهٔ آن وجودهای متکثّر در طرح میانی ذوب شده و با تغییر شکل و هم‌رنگ شدن با محور کاینات به وحدت می‌رسند.

«آنچه از دریا به دریا می‌رود　　از همانجا کآمد آنجا می‌رود»

(مولوی، ۱۳۶۹: ۴۷)

شاید دلیل تفاوت طرح میانی ـ که با تقارن دایره‌ای به نماد وجود حیرت و سرگشتگی ساخته شده‌است ـ با طرح حاشیه‌ای آن در همین نکته باشد.

رنگ‌های این نقوش نیز حالت رمزگونگی دارند. به این صورت که الگوی مرکزی آن از رنگ‌های روشن تشکیل شده‌است و هر قدر از نقطهٔ مرکزی طرح فاصله می‌گیریم، رنگ‌ها به تیرگی می‌گرایند و به تعبیر مولوی، از رنگ لطیف ـ که نماد رنگ خداست ـ به رنگ کثیف ـ که مظهری از آلودگی به تعلّقات دنیوی است ـ می‌رسند.

«رنگ‌های نیک از خمّ صفاست　　رنگِ زشتان از سیاهآبهٔ جفاست

صبغهٔ الله نام آن رنگ لطیف　　لعنهٔ الله بوی آن رنگ کثیف»

(مولوی، ۱۳۶۹: ۴۷)

برعکس این امر نیز صادق است؛ بدین معنی که اجزای نزدیک به دایرهٔ مرکزی، روشن‌تر از اجزای دورتر هستند و هر جزئی که به کل نزدیک‌تر می‌شود، نور بیش‌تری دریافت می‌کند. اجزای هر حلقه اگرچه جدا از هم به‌نظر می‌رسند، امّا با توجّه به این که در یک چرخهٔ مشترک جای گرفته‌اند، ارتباط تنگاتنگی با هم دارند و اتّصال به محور میانی طرح با قدرت جاذبه، آن‌ها را در کنار هم نگه‌می‌دارد. و به تعبیر مولوی:

«راسخان در تاب انوار خدا　　نه به هم پیوسته، نه از هم جدا

---

[۲] ـ این حدیث از امام محمّدباقر(ع) در کتاب الوافی ج ۴، ص ۴۹ نقل شده است.

حق فشـاند آن نور را بر جان‌ها　　مـقـبـلان بـرداشـتـه دامـان‌ها
و آن نـشـار نـــور را وا یـافـتـه　　روی از غیـر خـدا بـرتـافـتـه
هرکـه را دامـان عشـقی نابـده　　زان نـشـار نـور بی بهـره شـده

(مولوی، ۱۳۶۹: ۴۷)

نتیجه‌گیری

ادبیّات فارسی و معماری به‌عنوان دو هنر دیرین ایرانی، پیوستگی‌های پیدا و پنهان زیادی دارند. این ارتباط و مشابهت در اشکال، الفاظ و مفاهیم نمود پیدا کرده‌است. از این دادوستد متقابل، هر دو هنر، بهرهٔ خویش برده و باعث رونق همدیگر شده‌اند. یکی از نمونه‌های عالی این پیوند، الگوهای متقارن نمای بیرونی و درونی گنبد مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان است که از رمزگونگی خاصّی برخوردارند و از سرچشمهٔ مضامین ادبی و عرفانی مایه می‌گیرند. این الگوهای نمادین نشان می‌دهند که معماران این بنا در طرّاحی و ساخت گنبد، توجّه خاصّی بر مضامین ادبی و عرفانی در موضوعات خلقت، بهشت، وحدت وجودی، سیر نزولی و سیر صعودی داشته‌اند و آن مفاهیم را به زبان نقش ترجمه کرده‌اند.

منابع و مآخذ:

کتاب‌ها

آلیاتوف، ام. (۱۳۸۹). تاریخچهٔ کمپوزیسیون نقاشی. ترجمهٔ نازلی اصغرزاده، چاپ دوم، تهران: انتشارات دنیای نو.

اصلاح‌پذیر، بهمن و دیگران. (۱۳۹۸). ریاضی پایهٔ هفتم دروهٔ اوّل متوسطه. چاپ هفتم، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.

ایزدی، مهدی و دیگران. (۱۳۹۸). ریاضی ششم دبستان. چاپ چهارم، تهران: شرکت افست.

بهار، محمّدتقی. (۱۳۸۷). دیوان اشعار ملک‌الشّعرای بهار، تهران، انتشارات نگاه.

پندی، زهره و دیگران. (۱۳۹۸). ریاضی پنجم دبستان. چاپ پنجم، تهران، شرکت افست.

حافظ، شمس‌الدّین محمّد. (۱۳۹۲). دیوان حافظ به سعی سایه. چاپ شانزدهم، تهران: نشر کارنامه.

خواجه‌حسینی، محمّد. (۱۳۹۳). نقشه‌کشی ۱. چاپ هفتم، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.

خواندمیر، غیاث‌الدّین بن همام‌الدّین حسینی. (۱۳۸۰). تاریخ حبیب‌السّیر فی اخبار افراد بشر، زیر نظر محمّد دبیرسیاقی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات خیّام.

رستگار فسائی، منصور. (۱۳۶۹). تصویرآفرینی در شاهنامهٔ فردوسی. شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

سپهری، سهراب. (۱۳۷۷). هشت کتاب. چاپ بیست و یک، تهران: انتشارات طهوری.

سعدی، شیخ مصلح الدّین. (۱۳۸۵). کلیّات سعدی. تصحیح: محمّدعلی فروغی، تهران: انتشارات هرمس.

صالحی‌نژاد، حمیدرضا. (۱۳۹۱).رسم فنّی عمومی. تهران: شرکت انتشارات فنّی ایران.

عطار نیشابوری، فرید الدّین. (۱۳۶۶). منطق‌الطّیر. تصحیح: محمّدجواد مشکور، چاپ دوم، تهران: انتشارات الهام.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۸). شاهنامه. تصحیح ی. ا. برتلس،۹جلدی، چاپ دوم، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

قبادیانی، حکیم ناصر خسرو بن‌حارث. (۱۳۷۳). دیوان ناصر خسرو. تهران: انتشارات نگاه.

منوچهری دامغانی. (۱۳۹۰). دیوان منوچهری دامغانی. تصحیح سیّد محمّد دبیرسیاقی، چاپ هفتم، تهران: انتشارات زوّار.

مولوی، مولانا جلال‌الدین. (۱۳۶۹). مثنوی معنوی. تصحیح رینولد الّین نیکلسون، ۳جلدی، چاپ هفتم، تهران: انتشارات مولی.

نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف. (۱۳۹۳). شرفنامه. تصحیح بهروز ثروتیان، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.

هنرفر، لطف‌الله. (۱۳۵۰). گنجینهٔ آثار تاریخی اصفهان، چاپ دوم، تهران: چاپخانهٔ زیبا.

مقالات و نشریّات

اسلامی ندوشن، محمّدعلی. (۱۳۵۲). «بهار در اصفهان». مجلّهٔ یغما، سال بیست و ششم، شمارهٔ سوم، شمارهٔ مسلسل ۲۹۷.

خامسی هامانه، فخرالسّادات. (۱۳۹۲). «مقالهٔ جستاری در مشابهات معماری و ادبیّات». مجلّهٔ چیدمان، سال دوم، شمارهٔ ۴.

شهبازی شیران، حبیب. (۱۳۸۹). «مصادیق مهمّ ابنیّهٔ مذهبی و برجستگی‌های معماری و تزیینی تمدّن اسلامی در دورهٔ صفویان»، گروه باستان‌شناسی دانشگاه محقّق اردبیلی.

منابع لاتین

Conway , John Horton & Others ,(۲۰۰۸) , The Symmetries of Things , New York , CRC Press.

Weyl , H. (۱۹۸۰) . Symmetry , America , New Jersey , Princeton University Press.

Newman Roy James . (۲۰۰۰) . The World Of Mathematics , New York , Dover Publications , volume ٤.