فصلنامه‌ی ***مطالعات ملی***؛ ۷۲، سال هجدهم، شماره‌ی ۴، ۱۳۹۶

جایگاه هندسه مقدس در بازشناسی هویت معماری سنتی ایران

سمیه موسویان *

E-mail: m.moosaviyan@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۸/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۶/۲۱

چکیده

مفهوم هویت، عناصر و مقوله‌های گوناگونی را دربرمی‌گیرد و هنرهای سنتی همواره یکی از بسترهای شناخت هویت ایرانی بوده است. معماری سنتی به‌عنوان محسوس‌ترین و قابل درک‌ترین بخش از هنر ایرانی در ساحت عناصر و ساختارهای فیزیکی گوناگونی به منصه ظهور رسیده که به‌عنوان عناصر هویت‌بخش بر «روح مکان» معماری ایرانی اثرگذار بوده‌اند. یکی از این عناصر به‌صورت نماد تصویری و مفهومی در قالب «هندسه مقدس» ظهور می‌کند. «هندسه مقدس» به‌عنوان برترین صورت نمادین در قالبی مادی به بهترین وجه در ساختار معماری سنتی ظاهر شده و هویت معماری را تحت تأثیر قرار داده است. حال این سؤال مطرح می‌شود که تزئینات هندسی چه نقشی در هویت‌سازی معماری سنتی ایران در دوره اسلامی دارند؟ و چه مفاهیم و صورت‌هایی در هندسه مقدس، عوامل هویت‌ساز معماری سنتی محسوب می‌شوند؟ این تحقیق بر مبنای پژوهش تفسیری و به روش کیفی جهت ارائه مدلی برای ترسیم نسبت میان هندسه مقدس و مؤلفه‌های هویت‌ساز آن انجام شده است. در نهایت این نتیجه حاصل شد که حضور اشکال هندسی در تزئینات معماری سنتی به مثابه زبان نمادینی عمل می‌کنند که با بیانی مفهومی، تجربه زیبایی‌شناسانه‌ی خاصی از مکان را در اختیار انسان قرار می‌دهند. «این‌همانی» حاصله از این تجربه زمینه‌ساز هویتی معنادار برای معماری سنتی بوده است. بدین‌معنا که همخوانی هندسه مقدس با هویت انسان موجب تداوم ارتباط میان انسان و مکان می‌شود، مکانی که هویتش با هویت معنایی انسان سازگار است؛ به طوری‌که شاخصه‌های کالبدی، عملکردی و معنایی هندسه مقدس حامل پیام و معنایی می‌شود که به هویت معماری سنتی معنا می‌بخشد.

کلید واژه‌ها: هویت، نقوش هندسی، هندسه مقدس، معماری سنتی.

* پژوهشگر دکتری معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، نویسنده‌ی مسؤول

مقدمه و طرح مسأله

هنر معمولاً و اصالتاً، بازتاب هویت و نوع جهان‌بینی یک تمدن است. بدین‌معنا که با بررسی آثار هنری یک تمدن در تمامی ابعاد آن می‌توان به بازخوانی هویت آن پرداخت. نسبتی که هویت با هنر دارد، نسبتی شفاف و روشن در جهان سنت‌محور است، بدین معنا که جهان سنتی، هویت را در عوامل ماورایی جست‌وجو می‌کند، نگاه غایت‌انگارانه دارد و جهان را با تاریخ دِوّار می‌بیند نه با تاریخ خطی.

هنر سنتی رهیافتی قدسی، باطنی، سیطره‌ای کیفی و تجلی‌گاه عالم روحانی است که در هر قالبی که، صور و ساحت نفسانی و مادی متجلی شود، بیانگر ذات حقیقی و درونی اشیاءست. معماری سنتی به‌عنوان محسوس‌ترین و قابل درک‌ترین بخش از هنر ایرانی در ساحت عناصر و ساختارهای فیزیکی گوناگونی به منصه ظهور رسیده است. در این معماری، نقوش هندسی ارتباط ذاتی با محتوا دارند و هرگز جدای از آن مطرح نمی‌شوند. فضای این معماری، فضای کمّی هندسه دکارتی نیست، بلکه فضایی کیفی است که به واسطه‌ی حضور امر قدسی انتظام پیدا می‌کند. «هندسه مقدس» به‌عنوان برترین صورت نمادین در قالبی مادی به بهترین وجه در ساختار تزئینات معماری سنتی ایرانی ظاهر شده است. در حقیقت اهمیت هندسه در معماری ایرانی و طرح‌های تزیینی مبتنی بر آن به علت رابطه‌ی نزدیک میان هندسه با مفاهیم کیهان‌شناختی و عرفانی است. در معماری سنتی این نقوش رمزی صور هندسی عالم ماده را به عالم معنا پیوند می‌دهد و هر نقش به حقیقتی پنهان اشاره دارد. از این‌رو هویت در معماری سنتی را می‌توان در قالب مفاهیم، مضامین و اندیشه‌های نهفته در آرایه‌ها و عناصر تزئینی و از جمله طرح‌های هندسی جست‌وجو کرد.

لازم به ذکر است که شناخت هویت از طریق هنر خود نیز نیازمند ضروریاتی است که بدون توجه به آنها نمی‌توان به یافته‌ها مطمئن بود. هویت یک ملت در جهان شرق، همان هویتی است که سنت‌ها را شکل داده است و هویت ایرانی، هویتی است که بر پایه‌هایی چون فرهنگ‌محوری، اصالت سنت‌های گذشتگان و در یک کلمه بر نوعی نگاه معنایی استوار است. معماری ایرانی یکی از برجسته‌ترین مؤلفه‌ها و نمادهای ملی، تاریخی و شاخص‌ترین عنصر هویت ایرانی محسوب می‌شود، که با ورود اسلام متحول شد. مصداق‌های این تحول در متن و زمینه‌ی معماری و تزئینات هندسی وابسته به آن با هویتی متمایز همسو شد و مبنای قدسی پیدا کرد. همان‌طور که بیان شد، تجلی هندسه‌ی مقدس و حقایق آن به طریق اولی در معماری سنتی دوره اسلامی آشکار

است. از این‌رو این ضرورت وجود دارد که به ایـن عناصـر بـه‌عنـوان بنیـانی روشـن و منشأیی هویت‌بخش که صورت و نقش را در معماری رهنمون می‌سازند، توجـه شـود؛ چرا که مفاهیم نهفته در آنها سرچشمه‌ای است که روشنگر ایـن صـور اسـت و قابلیـت پذیرش آن صور را دارد.

هویت در هنر ایرانی از جایگاه مهـم و انکارناپـذیری برخـوردار اسـت و هنرمنـدان ایرانی در همه‌ی حوزه‌های هنری سعی در به تصویر کشیدن اندیشـه‌ای داشـته‌انـد، کـه نمود آن همواره در معماری سنتی و تزئینات وابسته به آن مشهود اسـت. لـذا ضـروری می‌نماید که هویت معماری سنتی از طریق دریچـه‌ای جدیـد در تزئینـات آن بازیـابی و بازشناسی شود. از آنجایی که این پژوهش بـر مطالعـه‌ی «هندسـه مقـدس» در تزئینـات معماری دوره اسلامی استوار است، بنابراین در این نوشتار، نقوش هندسی به‌عنوان یک ماده فرهنگی و کارکردهای هویتی آن مورد نظر است. هدف از ایـن پـژوهش شـناخت نمود اصل سنخیت قالب و محتوا در تزئینـات معمـاری سـنتی دوره اسـلامی اسـت تـا امکان بازشناسی مفهوم هویت از آن طریق امکان‌پذیر شـود و مفـاهیم نهفتـه در آن کـه همواره به‌صورت سرشتی فطری، عقلانی، ذوقی و هنری موجب گرایش بـه ایـن نـوع هندسه و کاربردش در معماری شده است، مورد مطالعه قرار گیرند.

سؤالات تحقیق

۱- تزئینات هندسی چه نقشی در هویت‌سازی معماری سنتی ایران در دوره اسلامی دارند؟

۲- چه مفاهیم و صورت‌هایی در هندسه مقدس، عوامل هویت ساز معمـاری سـنتی ایران در دوره اسلامی محسوب می‌شوند؟

روش تحقیق

از جنبه هستی‌شناختی پارادایم پـژوهش، واقعیـت در اینجـا پدیـده‌ای مـادی نیسـت و وابسته به تفسیر پژوهشگر از آن است. از جنبه معرفت‌شناختی، دانش در ایـن پـژوهش ذهنی است نه عینی. دانش از تعامل بین پژوهشگر و موضوع مورد پـژوهش کـه همانـا تحلیل نظریه است، به دست می‌آیـد و از جنبـه روش‌شـناختی، دانـش از طریـق ارائـه تفسیرهای مختلف از موضوع ایجاد می‌شود. بـه ایـن ترتیـب مبنـای فلسـفی پـژوهش دیدگاهی تفسیری است (بازرگان، ۱۳۸۹: ۱۹) و روش باید کیفی باشـد. بـر ایـن اسـاس نخست با تشـریح ادبیـات موضـوع از راه گـردآوری داده‌هـا از طریـق جسـت‌وجـوی کتابخانه‌ای و با مراجعه به منابع مکتوب معتبر پرداخته و سپس به کمک دسته‌بندی مقوله‌ها

و برجسته‌سازی مهم‌ترین موارد آنها، نتیجه بحث در قالب مدلی به ترسیم نسبت میان هندسه مقدس و مؤلفه‌های هویت‌ساز معماری سنتی از این طریق پرداخته است.

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های صورت گرفته با موضوع «هندسه مقدس» شامل تلاش نظریه‌پردازان سنت‌گرای هنر اسلامی همچون رنه‌گنون، سیدحسین نصر در کتاب *هنر و معنویت اسلامی (۱۳۷۵)*، تیتوس بورکهارت در *هنر مقدس (۱۳۷۶)* و افراد دیگر چون گلرو نجیب اوغلو در *هندسه و تزیین در معماری اسلامی (۱۳۷۹)*، نادر اردلان در *حس وحدت (۱۳۸۰)* و حسن بلخاری‌قهی در *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی (۱۳۸۸)*، هادی ندیمی در مقاله‌ی *حقیقت نقش (۱۳۷۸)* است که اهمیت هندسه و نقوش هندسی را از دیدگاه قرآن، حکمت و عرفان مورد نظر قرار داده‌اند. مهرداد حجازی در مقاله‌ی *هندسه مقدس در طبیعت و معماری (۱۳۸۴)*، با رویکردی کمّی مفهوم مقدس بودن هندسه و نمادین بودن آن را در سنت فیثاغورثی و وجود تناسبات در اشکال مختلف طبیعت را توضیح داده و علم هندسه را در تعدادی از بناهای تاریخی ایران به‌کار گرفته است. آنچه که در این پژوهش به آن پرداخته شده است، بررسی پیوند مفاهیم با صورت نقوش هندسی و تحلیل معانی و محتوای آن از طریق ویژگی‌های شکلی این صور است. اما از آنجا که توجه به نقوش هندسی به کار رفته در تزئینات معماری سنتی به‌عنوان یک شاخصه هویت‌ساز از نظرها دور مانده است، بنابراین آنچه که در این بازشناسی از اهمیت برخوردار است، مطالعه بسترهای فکری شکل‌دهنده‌ی این نقوش است، تا بتوان شناخت عمیق‌تری از برهمکنش میان این نقوش و هویت حاصله از آن به دست آورد. از این منظر، این پژوهش را می‌توان روایتی نو نسبت به دیگر پژوهش‌های انجام شده تاکنون در نظر گرفت.

چارچوب مفهومی

مطالعه هویت محیط کالبدی در اشکال مختلف و با رویکردهای متفاوتی صورت گرفته است که این مطالعات براساس مدل گدس در چهار دسته قابل تقسیم است که عبارتند از: ۱- بررسی وجوه مختلف هویت بدون بررسی تفصیلی معماری. ۲- بررسی ویژگی‌های معماری بومی و تبیین موضوع هویت در بین آنها. ۳- بررسی ویژگی‌های معماری بومی بدون توجه به موضوع هویت. ۴- بررسی وجوه هویت و تبیین جایگاه

معماری در بین آنها، (دامیار، ۱۳۹۳: ۹۴). مطالعه حاضر به روش دوم صورت گرفته است. در این رویکرد ویژگی‌های «هندسه مقدس» در معماری به واسطه‌ی مطالعات نظری به‌عنوان عامل اولیه مورد نظر قرار گرفته و سپس مفهوم هویت به‌عنوان یک ویژگی و عامل ثانویه تحلیل شده است.

از این‌رو چنین به نظر می‌رسد که «هندسه مقدس» در تزیینات معماری سنتی ایران در دوره اسلامی به دلیل ساختار شکلی و محتوای ویژه خود به‌عنوان یک عنصر هویت‌پرداز، زمینه‌ساز کیفیتی منحصربه‌فرد برای معماری این دوران شده است.

در راستای بررسی این فرضیه، بازشناسی هویت در معماری سنتی به روشی کالبدی و مبتنی بر عینیت صورت می‌گیرد. هویت کالبدی، در این تحقیق متشکل از ویژگی‌های کالبدی به انضمام معانی است که از ظواهر و کالبد هندسه مقدس در تزیینات معماری مستفاد می‌شوند. به عبارت دیگر باید چنین گفت که هویت کالبدی به معنای صفات و خصوصیاتی است که جسم معماری را از غیرمتمایز کرده و شباهتش را با خودی آشکار می‌کند. بنابراین این صفات باید به گونه‌ای باشند، که در عین حفظ تداوم زمانی، در حال تحول و تکامل نیز باشند و نهایتاً به پیدایش یک کل منجر شود. باتوجه به این تعریف معیارهای ارزیابی هویت کالبدی عبارتند از ۱- تمایز/تشابه ۲- تداوم/تحول ۳- وحدت/ کثرت(میرمقتدایی، ۱۳۸۳: ۳۷). هم‌چنین باید اشاره کرد که منظور اصلی از هویت کالبدی معماری سنتی در این نوشتار آن معنایی است که به مفاهیم و روح فرهنگی شکل‌گیری هر عنصر کالبدی که در این پژوهش «هندسه مقدس» به طور خاص است، اشاره دارد.

۱- تعریف مفاهیم

هنر مقدس: هنری نمادین است که با زبان کنایه و اشاره سخن می‌گوید؛ زیرا هدف حقیقی آن قابل بیان نیست؛ چراکه ریشه و اصل آسمانی دارد و بازتاب عالم ماوراء است. درک هنر مقدس، بر شناخت صورت‌ها، یا به بیانی دیگر، بر درک نمادگرایی نهفته در صورت‌ها مبتنی است (محمودی و الیاسی، ۱۳۸۸: ۱۴۸).

هندسه مقدس: به عقیده سیدحسین نصر، نقوش هندسی مقدس، طرحی از این اصل هرمسی‌اند که آنچه در پایین‌ترین سطوح قرار دارد، نمادی است از آنچه در بالاترین سطح است. این نقش‌ها در فن نشانگر جنبه‌ی مهمی از اسلام است، که هدف آن نشان دادن واقعیت خود عالم هستی در مقام تجلی ازلی خداوند است (نصر، ۱۳۷۵: ۵۲).

معماری سنتی: معماری سنتی، به چهار عامل زمان، مکان، فرهنگ و معنایی خاص بستگی دارد، از آن جا که این عوامل متغیرند، بیان تعریفی که در همه‌ی وضعیت‌ها

مصداق یابد، امکان‌پذیر نیست. ویژگی‌های اساسی معماری سنتی عبارتند از ۱- محصول روشی سنتی در طراحی و ساخت است. ۲- دارای الگوهایی است که تبلور فرهنگ جامعه است و در طول زمان استمرار یافته و دست به دست گشته است. ۳- معماری سنتی با امر قدسی مرتبط و گونه ای معماری با ارزش و با معناست (صادق‌پی، ۱۳۸۸: ۱۴).

هویت مکان: هویت، ابعاد فضایی دارد که سبب می‌شود ویژگی‌های یک مکان در عملکرد و رفتار افراد تأثیر بگذارد. یعنی یک ساختار پیچیده ادراکی/ احساسی که میزبان صفات، ارزش‌ها، باورها و گرایش‌های رفتاری است که علاوه بر خاطرات، بر چارچوب‌ها و تصورات فضایی تکیه دارد که سبب می‌شود تا انسان را به فضاهای خاصی متعلق کند (امین‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۱۱).

هویت فرهنگی: هویت فرهنگی معماری در حقیقت به تجلی ارزش‌های فرهنگی جامعه در آثار اشاره دارد، که نمایانگر اصول، باورها، آرمان‌ها، ایده‌آل‌ها و جلوه‌های تحولات فکری جامعه است. به این ترتیب وجوه فرهنگی معماری، موجد کیفیتی در محیط است که بیانگر وجهی از هویت جامعه واجد آن فرهنگ به‌عنوان ایجاد کننده‌ی آن کالبد خاص است (نقی‌زاده، ۱۳۸۶: ۳۴۶).

هویت کالبدی: این نوع از هویت بیانگر وحدت فرمی و شکلی در معماری سنتی است که به تبع آن بیانگر معنایی خاص است.

مبانی نظری

۱- هندسه منشاء هنر مقدس

هستی تجریدی هنر اسلامی، ارتباطی نزدیکی با ماهیت نیمه‌تجریدی علوم ریاضی و هندسی دارد. به عبارت دیگر هندسه و ریاضیات از یک‌سو با عرفان و نگرش اشراقی یونانیان به‌ویژه فیثاغورثیان و پس از آنها افلاطون پیوند خورده و هویتی عارفانه و رمزگونه یافته است (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۳۹۴). سنت فیثاغوری که ریشه در سنت‌های قدیمی‌تر شرق همچون تمدن بابل، هند، مصر و به نوعی ایران دارد، نگاه خاصی به اعداد و معانی رمزی آنها داشته است و از هندسه به‌عنوان راهی برای دستیابی به کمال و جدا شدن از عالم محسوس و نیز بیان نمادین و رمزی نظم موجود در عالم استفاده می‌کند. در سنت فکری افلاطون و پیروانش هندسه و به خصوص نوع نظری آن، راهی برای نزدیک شدن به آن حقیقتی است که در عالم معقولات وجود دارد (هاشمی، ۱۳۹۱:

۳۱). افلاطون در رساله جمهوری در مورد هندسه می‌نویسد، «هندسه [...] شناسایی آن هستی است که هرگز دگرگون نمی‌شود، و نه شناسایی هستی‌هایی که تابع زمان اند و گاه پدید می‌آیند و گاه از میان می‌روند، هندسه [...] نفس را به سمت حقیقت سوق می‌دهد و در انسان روح حکیمانه می‌پروراند» (حجازی، ۱۳۸۴: ۶۵).

به عقیده ندیمی، خداوند هستی را با هندسه آفرید و رجوع هندسه به چیستی و ماهیت پدیده‌ها با ذات آنهاست، بنابراین هندسه کیفیتی ذاتی است تا کمیتی مقداری. اخوان‌الصفا در رساله دوم خویش از *مجموعه رسائل*، هندسه را به دو مقوله تقسیم کرده است: هندسه محسوس و هندسه معقول، هندسه محسوس عاملی بر صناعت و آفرینش عملی و هندسه معقول را علت فکر و آفریننده علم و هر دو را راهی برای درک حکمت و جوهر نفس می‌داند و در جایی دیگر هندسه را راهی به سوی تقویت فکر و خیال برای ادراک جوهر نفس و ذات اشیاء در نظر گرفته است (ندیمی، ۱۳۷۹: ۲۳). از این‌رو هنرمندان مسلمان جهت نمودار ساختن اندیشه‌ها و باورهای عرفانی در هنر علاوه بر اعتقادات، سه وسیله اختیار کرده‌اند: «یکی هندسه، که وحدت را در نظم فضایی جلوه‌گر می‌سازد و دیگری وزن، که وحدت را در نظم دنیوی و نیز غیرمستقیم در فضا نمودار می‌سازد و سوم روشنایی که نسبت آن با شکل‌های قابل رؤیت وجود مطلق است به موجودات محدود.» (شکاری نیری، ۱۳۸۵: ۱۴) به بیان دیگر این نشانگر سازگاری نقوش هندسی با اندیشه‌های اسلامی است که آن را مبدّل به یکی از ابزارهای هنرمند کرده است. به نقل از بورکهارت «در اسلام هر هنری علم است و هر علمی هنر»، این سخن به پیوند علم هندسه و هنر اسلامی اشاره دارد. علمی که در حقیقت به هنرمند این امکان را می‌دهد که از اشکال اصلی هندسی، صور و نقش‌هایی هماهنگ و موزون به وجود آورد و اما از دیدی عمیق‌تر هنر، علم است؛ زیرا دریچه‌ای به معرفت نظری می‌گشاید (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۳۵). از منظر جهان‌بینی قدسی، در هر چیزی معنایی نهان و مستتر است و مکمل هر صورت خارجی واقعیتی است که ذات نهانی و درونی آن را شکل می‌دهد و جنبه‌ای کیفی دارد (اردلان، ۱۳۸۰: ۵). بدین معنی که هندسه در هنر قدسی دو بعد کیفی و کمی دارد، بعد کمی آن صورت و ساختار هنری را تنظیم می‌کند و بعد کیفی آن نسبت‌های هنری را برقرار می‌سازد که بیانگر نظام جهان هستی است که چرخه‌ی تجلی را منظم می‌کند. در حقیقت ماهیت نیمه‌تجریدی هندسه، کاملاً با عالم مثال که از یک طرف سرچشمه هنر اسلامی و از طرف دیگر خود نیز در میانه عالم معقول و محسوس قرار دارد، منطبق است (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۳۹۴). به عبارت

دیگر هنرمند در محضر هنر اسلامی، باز آفریننده صور عالم مثال در دو بعد تجریدی و مادی است. بعد تجریدی در صور انتزاعی و نقوش هندسی و بعد مادی در قالب معماری بنا خود را نشان می‌دهد؛ زیرا بنا خود نوعی تأویل و نمادی از معنا و مفهوم نهفته است. ماهیت انتزاعی هنر اسلامی در جهت انعکاس صور عالم خیال است که با ماهیت تجریدی علوم هندسه و ریاضیات ارتباط ناگسستنی دارد (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۳۹۳). بنابراین هندسه نه تنها با ایجاد مبنای علمی برای معماری و سایر صنایع مرتبط با آن سطح آنها را بالا می‌برد، بلکه زبان انتزاعی آن نیز مبنایی زیبایی‌شناختی فراهم می‌کند (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹: ۱۸۸).

۲- نقوش هندسی در معماری سنتی

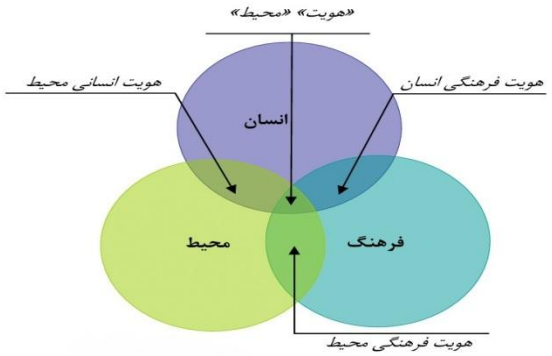
در عالم عین و هستی، هندسه اساس همه‌ی پدیده‌های طبیعی را تشکیل می‌دهد و درک چنین عالمی بدون آن محال است. روابط دقیق ریاضی و هندسی کائنات اشاره به سرشت دقیق و نظام پنهان ماورای هستی دارد. میان هنر اسلامی و ریاضیات در ساختار و بنیان روابط خیره کننده‌ای وجود دارد و ارتباط شگفت‌انگیز میان امور عقلی و معنوی با بیان تجسمی در معماری سنتی را آشکار می‌کند (نصر، ۱۳۷۵: ۴۹). طرح‌ها و نقوش هندسی در معماری سنتی علاوه بر جلب توجه بیننده به سوی «مرکز» «که همه جا هست و هیچ جا نیست، علاوه بر دوری گزیدن از سوبژکتیویسم (ذهن‌گرایی)»، معنی دیگری را تداعی می‌کنند. این نقوش اگرچه برسطوح بیرونی نقش شده‌اند، اما درواقع معرّف ساختار درونی وجود جسمانی یا مادی به مفهوم کلی این کلمه‌اند، این نقوش به‌عنوان کلیدی برای درک دستمایه‌هایی مفید می‌افتد که معمار در عین حال که ساختار عالم هستی را در برابر چشم ناظر می‌آورد، به آنها رجوع می‌کند. این نقش‌ها پیامد شهود جهان مثالی توسط اهل بصیرت است که به صنعتگران آموختند که چگونه نقش‌های جهان را بر سطوح طرح کنند (نصر، ۱۳۷۵: ۵۱). معماری سنتی همواره به‌عنوان زبان نمادینی محسوب می‌شود که توان بیان ایده‌های ازلی را با الگوهایی که انسان می‌تواند درک کند، دارد و عینیت نهایی این معماری رسیدن به مطلق و کمال است. از آن جایی که هدف این معماری به تصرف در آوردن روح و عقل است، لذا هندسه، سعی در نمایش نظام عالم وجود در ابعاد زمینی‌اش را دارد. بدین‌سان هنر هندسه کلید اساسی برای ایجاد ارتباط بین معماری و انگاره‌هایی بوده که سازنده در ذهن داشته است (خوارزمی، ۱۳۸۹: ۱۰).

۳- هندسه مقدس و پیوند آن با هویت

ارتباط هویت و مکان نظریه‌ها و رویکردهای مختلفی را در حوزه‌های مختلف علوم انسانی به خود اختصاص داده است. چارچوب این رویکرد در معماری و شهرسازی با جنبه‌هایی از «ویژگی‌های از محیط» ارتباط دارد. از نظر پروشنسکی «هویت مکان و هویت مکانی بخش‌هایی از هویت خویش محسوب می‌شود و هرکدام به نوعی تفسیر فرد از محیط و معانی آن برای بیان خویشتن است»؛ ویگر و اوزل «هویت را تجارب انسان در مکان‌ها و موقعیت‌های خاص تعریف می‌کنند»؛ به عبارت دیگر عملکرد اولیه‌ی مکان ایجاد احساسی از وابستگی و دلبستگی به آن و سپس احساس «این‌همانی» با فضا است که با خاطرات، باورها و ارزش‌ها تقویت می‌شود، و هویت مکانی را ایجاد می‌کند. از نظر روان‌شناسی محیطی، هویت مکانی و انسان تأثیرات متقابل بر یکدیگر دارند (امین‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۱۰). در این مطالعه نگاهی «پدیدارشناسانه» از معنای هویت معماری به کار گرفته شده است، که انسان به واسطه‌ی محیط ساخته شده می‌خواهد که خود را پیدا کند. در این مفهوم محیط ساخته شده نقش یک آینه را بازی می‌کند که انسان، بودن خود را در آن معنا می‌کند. به عبارت دیگر محیط در صورتی به «محیط اجتماعی با معنا» مبدل می‌شود که امکاناتی غنی را در تعیین هویت انسان ارزانی کند (دامیار به نقل از شولتز، ۱۳۹۳: ۹۵). مسأله اصلی در این روش، مطالعه ذات و همه‌ی مسائل مربوطه است که منجر به یافتن جوهره برای معماری می‌شود (ابل، ۱۳۸۷: ۲۶۹).

به نقل از حبیب، هویت هر شهر در یک استمرار تاریخی شکل می‌گیرد و در عین پویایی، خود را در صور کالبدی هنر و معماری نمایان می‌سازد. پس از شکل‌گیری این کالبد که به واقع برآمده از هویت و مؤلفه‌های ماهوی هر سرزمین است، خود اثر هنری یا معماری ابزاری برای انتقال مفاهیم، آداب و جلوه‌های فرهنگی آن و عنصری هویت‌ساز برای انسان هویت‌پرداز می‌شود (حسینی‌زاده مهرجردی و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۲۷). به عبارت دیگر مطالعه جوهره معماری به‌عنوان شکلی از فرهنگ، نقش ویژه‌ای در شکل‌گیری هویت دارد. از این‌رو در این پژوهش انسان و باورهایش که نقطه‌ی شروع و جایی است که بنایی توسط وی ساخته و مؤلفه‌های تمیزدهنده‌ای که باعث تمایز آن معماری از انواع دیگر و هم تشابه آن با موارد خودی هستند، مورد توجه قرار گرفته است. به عبارتی دیگر «هندسه مقدس» در تزئینات یکی از ابزارهای اصلی انتقال و حفظ معنا، فرهنگ، اندیشه و افکار بشری بوده و وجه ممیّزه‌ی ممتازی برای معماری

به شمار می‌رود و به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های هویت‌بخش، نقش قابل توجه‌ای در غنای هویت معماری سنتی داشته است.



نمودار ۱: ارتباط انسان، فرهنگ و محیط و نسبت آنها با هویت (نقی‌زاده، ۱۳۸۶: ۳۳۰)

بررسی ادبیات موجود در مورد هویت مکان نشان دهنده‌ی وجود نوعی دوتایی معانی درونی و معانی بیرونی در چارچوب محتوایی هویت مکان است. به عقیده رز همزمان با آن‌که یک گروه از طریق شناخت ویژگی‌های درونی خود در حال احراز هویت است، در همان زمان نیز در حال یافتن ارتباطش با دیگران از طریق دریافت تفاوت‌ها و شباهت‌ها است؛ به بیان دیگر، هویت سامانه‌ای است که در آن ارتباطی بر مبنای تشابهات و معانی انسجام دهنده درونی و ارتباطی بر مبنای تفاوت‌ها و معانی بیرونی به‌طور همزمان در حال فعالیت است (علی‌الحسابی و دیگران، ۱۳۹۵: ۵۲). به نقل از علی‌الحسابی، راپاپورت نیز در مورد هویت به دوتایی‌ای اشاره دارد که نشان‌دهنده‌ی ابعاد درونی و بیرونی هویت است: ۱- هر هویت محیطی یک محتوای درونی دارد که ذات و ماهیت خودش را نشان می‌دهد و ۲- هر هویت دارای مرزی است که آن را از بیرون و از غیر خودش جدا می‌کند. هم‌چنین دانشپور این دوتایی را تحت عناوین ۱- هویت اثباتی و ۲- هویت القایی معرفی می‌کند که هویت اثباتی در درون شکل گرفته و هویت القایی از بیرون در شکل‌گیری هویت تأثیرگذار است (علی‌الحسابی و دیگران، ۱۳۹۵: ۵۳).

بنابراین ادراک هویت مکان به ابعاد درونی و بیرونی بستگی دارد. بعد درونی یا «این‌همانی» شامل ادراک هویت از طریق تشابه با ارزش‌های خویشتن خویش است و انسان بین تجربه‌ی خود از مکان با هویت و ویژگی‌های فکری و فرهنگی‌اش ارتباط معناداری می‌یابد. به عقیده‌ی پروشنسکی انسان با مکان از همان راهی ارتباط برقرار

می‌کند که هویتش آن را مهم می‌داند. بعد درونی هویت مکان براساس فرهنگ، سابقه‌ی تاریخی، خاطرات جمعی و فرم‌های آشنا شکل می‌گیرد و براساس تجربه‌ی فردی مستقیم، فرآیندهای اجتماعی و تفاسیر اجتماعی درک‌پذیر می‌شود؛ بعد بیرونی هویت مکان از طریق تمایز با دیگر مکان‌ها، (بعد شخصیتی مکان) نمود می‌یابد. بعد نشانه‌ای مکان، ماهیت ساخت مکان و عملکردهای خاص از مهم‌ترین این عوامل هستند (امین‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۱۲). «هندسه مقدس» به‌عنوان عنصری هویت‌بخش در معماری سنتی دارای دو بعد درونی و بیرونی است که درجه‌ای از یگانگی را با فرد، اعتقادات و باورهایش برقرار می‌کند و به‌واسطه‌ی ویژگی‌های خاص صوری‌اش در عین حال موجب تمایز و تشخص این نوع از معماری می‌شود. به عبارت دیگر دو گروه مؤلفه‌های هویتی را می‌توان برای هندسه مقدس برگزید. در گروه اول مؤلفه‌هایی که شاخصه‌های شکلی و ظاهری را نمایان می‌سازند، مثل فرم و شکل، زمان، عملکرد و... و گروه دوم موضوعاتی چون نماد، سمبل، معنی، باور، فرهنگ، زیبایی و... را نشان می‌دهد. نکته مورد توجه آن‌که این مراتب هویت از یکدیگر منفک نیستند و عموماً همپوشانی‌هایی با یکدیگر دارند و به عبارت دیگر هر کدام از این مراتب بر ظهور سایر مراتب هویتی تأثیر دارند. از جمله مراتبی از هویت که برای هندسه مقدس می‌توان در نظر گرفت عبارتند از: الف) مؤلفه‌های بیرونی هویت‌ساز: ۱- هویت تاریخی ۲- هویت عملکردی ۳- هویت کالبدی ب) مؤلفه‌های درونی هویت‌ساز: ۱- هویت دینی ۲- هویت معنایی ۳- هویت فرهنگی ۴- هویت انسانی: این مرتبه از هویت به مسأله «این‌همانی» انسان اشاره دارد. این نوع ارتباط، رابطه انسان و هندسه مقدس در معماری را بسان آیینه‌ای متجلی می‌سازد که انسان، خویش، فرهنگ و ارزش و باورهای خود را در آن منعکس می‌بیند. خویش را جزئی از آن و آن را جزیی از خویش می‌داند. در این جا ضرورت دارد به ویژگی‌های هندسه مقدس که به‌عنوان مؤلفه‌های درونی و بیرونی هویت‌پرداز در تزئینات معماری ایرانی ایفای نقش می‌کند، پرداخته شود.

۱-۳- تبیین مفاهیم نهفته در ساختار نقوش هندسه مقدس

۱- تجریدی بودن: نقوش هندسی در قیاس با نقوش گیاهی و اسلیمی‌ها، جلوه‌ی کامل و نابی از انتزاع را نشان می‌دهد که مفاهیم ذهنی و درونی را تداعی می‌کند و این به دلیل رویکرد قدسی آن است که ماهیتی انتزاعی از فضا و مکان را به وجود آورده و بیانگر ساختار حقیقت درونی از طریق تجریدگرایی است. عدم به کارگیری تصویرگری طبیعی (نقوش انسانی) در معماری اسلامی و کاربرد نقوش انتزاعی هندسی از ابتدا

نظرات بسیاری را برانگیخت(۱)، بورکهارت دلیل توسعه‌ی فوق‌العاده تزئینات هندسی را حفظ عناصری می‌داند که جاودانه‌اند و این توسعه را بر آمده از خلاء تحریم صورتگری در اسلام نمی‌داند (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۲۰). از این‌رو نقوش هندسی با نگرشی غیرشمایلی از بازنمایی به‌صورت پیکر انسانی می‌پرهیزد و از نمادپردازی رازآمیز و تک‌بعدی حمایت می‌کند (محمودی و الیاسی، ۱۳۸۸: ۱۵۴). به‌عبارت دیگر استفاده از نقوش هندسی و روی‌آوری به انتزاع طبیعت‌گریزانه شکل‌ها بیان تصویری «نامحدودی یا توصیف‌ناپذیری» خداوند است و عقیده‌ی اصولی به «توحید» یعنی یکتایی مطلق و وحدانیت خداوند است، که موجب «مکاشفه تصویرناپذیری و وصف‌ناپذیری و در یک کلام عدم تناهی» است. شکل‌های انتزاعی هندسی واسطه‌ای است برای دریافت ادراک‌ناپذیری آنچه محال است، یعنی علو مطلق خداوندی که ورای زمان و مکان وجود دارد (نجیب‌اوغلو، ۱۳۷۹: ۱۰۶). شولتز نیز از معماری اسلامی تحت عنوان «معماری کیهانی» یاد می‌کند، به تعبیر او این فضا، مشخصاً هندسی است، او خصلت این معماری را انتزاعی بودن و پرهیز از حضور تندیسگون می‌داند، که تجلی «جهانی آرمانی» است (شولتز، ۱۳۸۸: ۱۰۸).

۲- *بی‌کرانگی و تکرار:* ویژگی دیگر نگاره‌های هندسی، «سیال بودن» و «بیکرانگی» این نقوش است. به نقل از مددپور «تکرار مضامین و صورت‌ها، همان رفتن به اصل است.» به عقیده او هنرمند در این مضامین از الگویی ازلی و نه از صورت‌های محسوس بهره می‌جوید، به نحوی که صور خیالی او به صور مثالی عالم ملکوت می‌پیوندد (مددپور، ۱۳۸۴: ۱۳۴). نقش‌های هندسی بینهایت گسترش‌پذیر، نمادی است از این مفهوم صوفیانه: «کثرت پایان‌ناپذیر خلقت، فیض وجود است که از احد صادر می‌شود: کثرت در وحدت». نادر اردلان با این تعبیر نقوش هندسی را به صور مثالی ازلی و ابدی تعبیر کرده که می‌تواند با تأویل معنوی، ذهن ژرف‌اندیش را از ظاهر نقش به حقایق رازآلود عرفانی در وجود آن رهنمون کند(۲) (اردلان، ۱۳۸۰: ۴۰). بنابراین حضور این الگوهای مکرّر موجب تصور بیکرانگی است و همین حس «بی‌زمانی و بی‌مکانی» به‌عنوان مکملی بر موجودیت ایستای امور دنیوی در سراسر نقوش هندسی آگاهانه جست‌وجو شده است.

۳- *وحدت نقش:* ماهیت عرفانی اشکال هندسی انتزاعی مدعی وحدت معنوی بی‌زمان این سنت هنری است، درواقع نقوش هندسی نوعی خاص از طرح اسلیمی‌اند که از به هم بافته شدن و درهم پیچیدن تعداد کثیری ستاره هندسی تشکیل شده که

شعاع‌هایش به هم می‌پیوندد و نقش بغرنج و بی‌انتهایی را پدید می‌آورد. این طرح، نماد شگفت‌انگیزی از مرتبه‌ای از تفکر و مراقبه است که طی آن آدمی «وحدت در کثرت و کثرت در وحدت» را در می‌یابد (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۲۰). به بیانی دیگر این نقوش با بیان مفهوم «وحدت در کثرت و کثرت در وحدت» در کنار طرح‌های اسلیمی که ظاهری گیاهی دارند، آن قدر از طبیعت دور می‌شوند، «تا ثبات را در تغییر نشان دهند» و با ابداع فضایی معنوی رجوع به عالم توحید دارند (مددپور، ۱۳۸۴: ۱۳۵).

۴- تناسب: تناسب که از ارکان زیبایی‌شناسی اسلامی است عاملی است که پیوند ارگانیک نور و وجود را میسر می‌سازد. به بیان دیگر اگر تجلی را ظهور نور وجود بدانیم، تناسب و یا همان «قدر» قالب آن است، بدین معنا که تجلی در نظامی هماهنگ و متناسب جریان می‌یابد و این تناسب و نظم است که وحدت را در ابعاد گسترده کثرت متجلی ساخته و با نظم شگفت‌انگیزی همزمان دو معنا را روایت می‌کند: اول تجلی لایتناهی وحدت که در نظم هندسی خود را نمودار می‌سازد، دقیقاً به این دلیل که نظم خود وحدت نما است و دوم تقارن و تناسب بی‌نظیری که کثرت را تحویل به وحدت می‌کند (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۳۹۸). نقوش هندسی با تقسیم سطح به بخش‌های مساوی با نظم و تعادلی یکسان به طور نمادین مرتبه‌ای از وحدت، عدالت و تعادل هستند که از وجوه زیبایی‌شناسی اسلامی محسوب می‌شوند (خزایی، ۱۳۸۶: ۵). بنابراین مفهوم وحدت و تجلی یگانگی در پس نقوش هندسی به‌عنوان فاکتورهای اساسی شکل‌گیری هویت کالبدی معماری شناخته می‌شوند.

۲-۳- تبیین مفهومی بنیان‌های شکلی هندسه مقدس

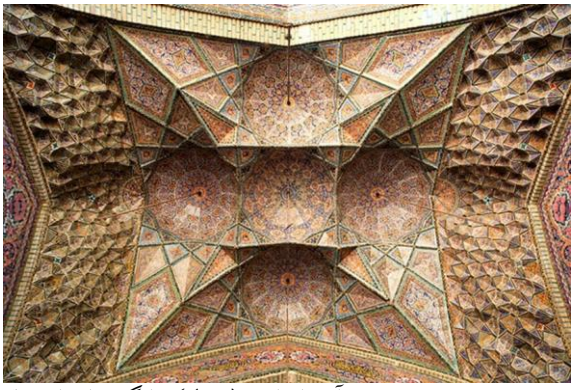
۱- دایره: الگوهای هندسی به‌کار گرفته در هنر سنتی با امور عقلی یا حتی هنر عقلی که پیرو نظامی خاصی است، هیچ ارتباطی ندارند و این الگوها از اصولی غیرمادی سرچشمه می‌گیرند که خود آفریده ذهن خلاق و تابع نیروی تصور و ابتکار و ابداع ذهنی هستند. پایه و اساس این شکل‌های هندسی «دایره» است، که تصویری از کمال و یک کل نامحدود را ارائه می‌دهد که چون به تساوی تقسیم شود، به چند ضلعی‌های منتظمی مبدل می‌شود. آن چند ضلعی‌ها هم ممکن است خود به چند ضلعی‌های ستاره‌گون مبدل شود و پیوسته در تناسب هماهنگی گسترده می‌شوند و از دیدگاه فلسفی، شیوه تطابق و انتقال تناسبات را در یک دایره محیطی را با «توحید» همخوان می‌داند که وحدانیت الهی سرچشمه و نقطه پایانی به هم رسیدن همه پراکندگی‌ها و کثرات در این صورت است (السعید، ۱۳۷۷: ۱۱).

تصویر ۱- نقش هندسی دایره بیانگر مفهوم کمال در تزیینات مسجد نصیرالملک شیراز (نگارنده)

۲- *مربع*: در کیهان‌شناسی اسلامی مربع و مکعب، نماد ماده و حدود و تجسم‌اند و متجسدترین صورت خلقت در زمین و نماینده‌ی کمیت محسوب می‌شود، از این‌رو ایستایی و ثبات مربع آن را مناسب‌ترین صورت برای بناهایی که قرار است مقر باشند، قرار می‌دهد (رک: بلخاری‌قهی، ۱۳۸۶: ۵۱). در بررسی مبانی تأویلی معماری اسلامی که کعبه نماد حقیقی آن است و تنها عمارتی است که طرح آن قدسی و معمارانش، پیامبران برگزیده خدایند که عنوان «خانه خدا» را دارد.(۳) مربع بودن یا به عبارتی چهارگوش بودن کعبه بنیان کاملاً قدسی و مثالی داشته و کاملاً طبیعی بوده که به‌عنوان نمادی کیهانی در الگوی معماری مورد استفاده قرار گیرد. مربع که صورت تجسم یافته کعبه است در چیستی خود جسمانیت را جلوه‌گر می‌سازد (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۴۱۸).

۳- *مندل:* مربع و مکعب، نماد ماده و حدود و تجسم و دایره نماد کیفیت، بیکرانگی، تمامیت و کمال است، اتحاد و همنشینی مربع و دایره، در نقوش هندسی نمودی روشن دارد، این همنشینی دو شکل مربع و دایره در فرهنگ شرقی با اصطلاح «ماندلا» پیوند می‌خورد و در چشم‌انداز اسلامی و زبان فارسی به‌صورت «مندل یا مندله» در آمده است و هم‌چنین در اشعار نظامی به معنای «لایه‌های افلاک» در نظر گرفته شده‌اند (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۴۲۰). اردلان عقیده دارد که مفهوم مندل به مثل یا اسماء و صفات الهی ربط پیدا می‌کند(۴) (اردلان، ۱۳۸۰: ۲۷). بنابراین باید چنین بیان کرد که هر آن‌چه در ذهن هنرمند به‌عنوان نقوش هندسی به‌دنیای بیرون راه می‌یابد، خود مرجعی بیرونی دارد که به سادگی نمی‌توان به چنین محفوظاتی دست یافت، بلکه نیاز به نگرش عمیق، تمرکز و ارتباطی درونی با یک مرجع کیهانی دارد. درواقع

هنرمندان سنتی به خلق هنر بی‌زمانی پرداختند که با ابدیت پیوند داشت و به موجب همین پیوستگی، ارزش و اعتباری جاودانه یافته است (فیروزان، ۱۳۸۴: ۱۷۵).



تصویر ۲- نقش هندسی مربع و همنشینی آن با دایره (مندل) بیانگر تناسبات نقوش هندسی در تزیینات مسجد نصیرالملک شیراز (نگارنده)

یافته‌های تحقیق

هویت فرهنگی معماری یکی از نزدیک‌ترین وجوه هویتی آثار انسانی با هویت انسان است و در حقیقت مصنوعات انسانی به نوعی به هویت انسان مربوط می‌شوند و اصولاً از آن جهت برای انسان مهم‌اند که تجلی هویت او هستند. هویت فرهنگی آثار انسانی، به دلیل بار معنایی و معنوی خویش نزدیکی بیشتری با هویت انسان دارد و این نزدیکی به دلیل ارتباط فرهنگ با جهانبینی از یک‌سو و با هنر (به‌عنوان خلق آراء انسانی) از سوی دیگر است (نقی‌زاده، ۱۳۸۶: ۳۴۶). این نوع از هویت جنبه‌ای غیرجسمانی از تاریخ و ویژگی‌هایی است که سبب تمایز یک مکان از مکان‌های مشابه، یا دیگر فضاها می‌شود و توصیفی غیرمحسوس از شخصیت بی‌مانند مکان است. بنابراین هویت باورهای رفتاری، شناختی و ارزشی انسان است که در مکان منعکس می‌شود. با توجه به این معنا و مفهوم هویت، عناصری همچون «هندسه مقدس» به‌عنوان عامل هویت‌ساز معماری سنتی مطرح می‌شوند؛ چراکه علاوه بر نمایش خویش به‌عنوان عنصر کالبدی و هویتی ظاهری و عینی، ارزش‌های فرهنگی، اصول فکری، خاطره‌های جمعی، قابلیت‌های هنری و سایر بارزه‌های یک فرهنگ را از طریق مکان القاء می‌کنند.

به گفته لینچ هویت مفهومی نسبی است که یک سر آن به انسان برمی‌گردد و سر دیگرش در محیط تعریف می‌شود. بنابراین در سیمای معماری سنتی همخوانی فضا از

طریق هندسه مقدس با انسان موجبات ارتباطی معنایی متناسب با آنچه که از مکان انتظار می‌رود، می‌شود. لذا باطن و معنای هندسه مقدس می‌تواند به‌عنوان یکی از عوامل هویت‌دهنده فرد از طریق مکان ایفای نقش کند. هویتی که حلقه‌ی اتصال زنجیره باور و اعتقاد است. بدین‌معنا که همخوانی هندسه مقدس با هویت انسان موجب تداوم ارتباط میان انسان و مکان می‌شود، مکانی که هویتش با هویت معنایی انسان سازگار است، به‌طوری‌که شاخصه‌های کالبدی، عملکردی و معنایی هندسه مقدس حامل پیام و معنایی می‌شود که به هویت معماری سنتی معنا می‌بخشد. بنابراین هویت نه تنها که یک صفت خاص نیست، بلکه مفهومی بالاتر از آن دارد که یادآور تجاربی از جنبه‌های نمادی، فرهنگی، تاریخی و مفهومی است.

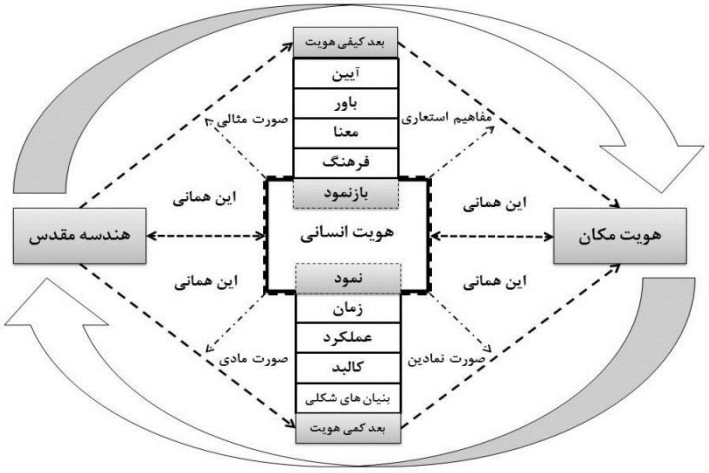
بنابراین از دیدگاه نوربرگ شولتز، هویت ابعادی است که در اثر ارتباط با محیط، فرد به محیط می‌دهد. در این راستا یکی از راه‌های انتقال هویت از انسان به محیط، حضور باورهای نهفته در پس نقوش هندسی در تزئینات معماری است که زمینه‌ساز هویتی ویژه برای معماری سنتی از طریق ارائه مفاهیم و باورهای ارزشی است. در حقیقت حضور متنوع اشکال هندسی در معماری سنتی به مثابه زبان استعاری و نمادین عمل می‌کنند که با بیان مفاهیم، تجربه زیبایی‌شناسانه‌ای خاصی از مکان را در اختیار انسان قرار می‌دهند، که از یک‌سو «این‌همانی» حاصله از این تجربه برای انسان زمینه‌ساز هویتی معنادار برای این معماری خواهد بود و از سوی دیگر ادراکات و آگاهی تحت تأثیر این وجود عینی و کالبدی، تجربه‌ای معنادار و کیفی را برای انسان پدید می‌آورند.

بنابراین معماری سنتی از طریق اشکال هندسی، مکان‌های قابل توجهی برای معنی‌دار بودن را به‌عنوان بازتابی از تداوم هویت جلوه‌گر می‌سازند. در واقع این مکان‌ها هستند که با خصلت خاص خود، منجر به ایجاد روابط اجتماعی و فرهنگی، حافظه تاریخی و تجارب شخصی، وابستگی عاطفی و دلبستگی به مکان و در نهایت «هویت مکان» می‌شوند (نمودار ۲).

نمودار ۲: مدل مفهومی نسبت هندسه مقدس و هویت مکان (نگارنده)

ویژگی‌های خاص صوری و مفاهیم کیفی که از طریق هندسه مقدس در معماری سنتی به منصه ظهور می‌رسد، بستری از عناصر معنادار به‌وجود می‌آورد، که با گذر

زمان و تداوم آن سبب ایجاد داشته‌های ذهنی و خاطره جمعی برای انسان می‌شود، که توسط آن محیط و معماری با هویت می‌شود. از این‌رو هندسه مقدس و خصیصه‌های به‌وجود آورنده آن یکی از ملزومات هویت‌بخشی به معماری سنتی محسوب می‌شوند؛ چراکه در معماری سنتی که انسان با تجربه‌ی شهودی به ادراکی روشن از نسبت خود با عالم می‌رسد، در اینجا هندسه مقدس واسطه‌ای است که نقوش و فرم‌های مادی آن را تبیین می‌کند و با جلوه‌ای نمادین بنیادین‌ترین مفاهیم هویت‌ساز همچون «توحید» و «وحدت» را در ترکیب با سنت‌ها برای انسان می‌آفریند (نمودار ۳).



نمودار ۳: مدل مفهومی نسبت هندسه مقدس با مؤلفه‌های هویت‌پرداز (نگارنده)

نتیجه‌گیری

هویت فرهنگی معماری ایران را همان ارزش‌هایی رقم می‌زند که تنها در بستر بناهای سنتی ادراک می‌شوند؛ چرا که این معماری به آن دلیل شکل گرفته تا ارزش‌هایی را در خویشتن بپروراند و کالبدی ویژه را بر آن متصور شود. از این‌رو هندسه مقدس مجموعه‌ای از عوامل کالبدی، فضایی، عملکردی، معنایی در دسته‌بندی صفات مکانی است که سبب‌ساز ارتباط این صفات با هویتی خاص و تمایز آن با سایر هویت‌های مکانی می‌شود. از این‌رو زبان تصویری نقوش هندسی تزئینات در متن و زمینه‌ی معماری سنتی به‌صورت نمادین و فراتر از یک نقش زینتی است؛ زیرا معمار ایرانی در کنار تزئینی بودن این نقوش، بی‌شک به روح ایرانی نهفته‌ی در این عناصر می‌اندیشد.

معمار ایرانی، باورها، آرمان‌ها، عناصر و مضامین هویتی خویش را از طریق کاربرد هندسه و تثبیت کردن آنها در زمینه معماری، معرفی می‌کند.

صورت مثالی هندسه مقدس با معانی پنهان آن رابطه‌ای حقیقی و ذاتی دارد، معانی پنهانی که ریشه در ادراکات فطری انسان دارند و مخاطب از طریق حضور در فضای معماری به درکی شهودی از معانی رمزی نائل می‌شود و این به دلیل وجه کیفی هندسه مقدس است.

بنابراین هندسه مقدس به‌عنوان یکی از این عناصر شکل‌دهنده‌ی معماری سنتی با گفتمانی استعلایی در جهت به تصویر کشیدن رمز و رازهایی در ساحتی مفهومی، بیانگر هویتی ویژه و متمایز برای این نوع معماری بوده است. به طوری که بینش، اندیشه‌ها و باورها با عنوان هویت در هندسه مقدس بازتاب می‌یابد.

یادداشت‌ها

۱- در سایر ادیان، خدا را به‌صورت انسان و یا موجود دیگر، ساخته ذهن انسان متصور شده است. در اندیشه‌ی اسلامی خداوند، در ظرف اندیشه نمی‌توان به تصور در آورد یا نقش زد. این ممنوعیت در طول تاریخ شکل‌گیری هنر اسلامی، تأثیر عمیقی بر «تصویرگری واقع‌گرایانه» در هنر داشته است(شادقزوینی،۱۳۸۲: ۶۳-۶۲).

۲- «طرح تصوری الگوهای هندسی بر عدد ۱و بر پیدایش آن در جهان که محل وفور شکل‌ها و الگوهای هندسی‌ست، بنا شده. این شکل‌ها در حد تشخص اعداد از نظر انسان سنتی به مثابه جنبه‌های از کثرت آفریدگارند. این طرح بسان عدد بر پایه‌ی تقارن و تناسب است، بر پایه همخوانی در اندازه، شکل و در موقعیت نسبی جزءها در کل؛ تقارن تقابلی (یا قرینه‌محوری)، بخش‌پذیر به وسیله‌ی ترازی واحد یا بخش‌پذیر به دو نیمه‌ی همانند توسط هر یک از دو ترازی قائم بر هم از محور می‌گذرند؛ تقارن تشعشعی (یا قرینه مرکزی)، بخش‌پذیر به بهره‌های متقارن متساوی به وسیله‌ی هر یک از سه یا چند ترازی که از محور می‌گذرند. به این طریق این طرح با فرایندهای کیهانی که مشخص‌اند به گسترش در همه‌ی جهات و به بیکرانگی و به بخش‌پذیری بی‌پایان وابستگی می‌یابند.» (اردلان، ۱۳۸۰: ۴۰).

۳- کعبه و محور دورانی اطراف آن، خود نوعی فضاسازی و نظم بخشیدن است که در دو ساختار هندسی مربع یا مکعب (خود کعبه) و دایره (محوطه‌ای که طواف را به صورت دوری میسر می‌ساخت) خود را جلوه می‌کند، از این‌رو معمار با دو شکل هندسی دایره و مربع روبه‌روست که انتخاب آن توسط حق برای فضاسازی کعبه، بی‌تردید رازهایی را در خود دارد (رک: نقره‌کار، ۱۳۹۰: ۳۶۷-۳۶۳).

۴- اردلان در مورد فلسفه همنشینی این دو چنین شرح می‌دهد: «مربع زمین قاعده‌ئی ست که عامل عقل بر آن کارگر است تا آنچه را که زمینی‌ست در دایره آسمان از نو ادغام و به مقام جمع رساند. مربع، از جهت عکس این تماثل، در حد نمادی از مظهر آخرین عالم مخلوقه، به اولین بازگشت می‌کند؛ چنین است که بیت‌المقدس آسمانی مربعی فرض می‌شود با صفت‌های بقاء و ثبات، و دایره‌ی بهشت روی زمین (باغ عدن) به شمار می‌رود.» (اردلان، ۱۳۸۰: ۳۰).

منابع

- ابل، کریس (۱۳۸۷)؛ **هویت و معماری**، ترجمه‌ی فرح حبیب، انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات: تهران.
- اردلان، نادر؛ بختیار، لاله (۱۳۸۰)؛ ***حس وحدت: سنت عرفانی در معماری ایرانی***، ترجمه‌ی حمید شاهرخ، تهران: نشر خاک.
- السعید، عصام؛ پارمان، عایشه (۱۳۷۷)؛ ***نقش‌های هندسی در هنر اسلامی***، ترجمه‌ی مسعود رجب‌نیا، تهران: سروش.
- امین‌زاده، بهناز (۱۳۹۴)؛ ***ارزش‌ها در منظر شهری***، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- بازرگان، عباس و دیگران (۱۳۸۹)؛ ***روش‌ها تحقیق در علوم رفتاری***، تهران: آگه.
- بلخاری‌قهی، حسن (۱۳۸۶)؛ ***حکمت، هنر و زیبایی***، چ ۲، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- -------- (۱۳۸۸)؛ ***مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی***، چ ۲، تهران: سوره مهر.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۰)؛ ***جاودانگی و هنر***، گردآورنده سیدمحمد آوینی، تهران: برگ.
- -------- (۱۳۷۶)؛ ***هنر مقدس***، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران: سروش.
- حجازی، مهرداد (۱۳۸۴)؛ «هندسه مقدس در طبیعت و معماری ایرانی»، ***دوماهنامه بنا***، س ۵، ش ۲۳، صص ۴۴-۱۷.
- حسینی‌زاده مهرجردی، سعیده؛ میرنژاد، سیدعلی (۱۳۹۴)؛ «تبیین جایگاه مسجد جامع یزد در ایجاد حس مکان و هویت به فضای کالبدی شهر»، ***فصلنامهٔ مطالعات ملی***، سال ۱۶، ش ۱، صص ۱۵۰-۱۲۷.
- خزایی، محمد (۱۳۸۶)؛ «اصول و مبانی زیبایی‌شناسی هنر ایران»، ***کتاب ماه هنر***، س۹، ش۱۱۰-۱۰۹، صص ۵-۴.
- خوارزمی، پریسا؛ افهمی، رضا (۱۳۸۹)؛ «هندسه‌ی کاربردی در تزئینات آثار معماری ایران قبل از اسلام»، ***کتاب ماه علوم و فنون***، س ۴، ش ۱۲۹، صص ۱۳-۸.
- دامیار، سجاد (۱۳۹۳)؛ «رابطه وجوه ادراکی انسان با عوامل هویت‌بخش در معماری»، ***مسکن و محیط روستا***، جلد ۳۳، ش ۱۴۶، صص ۱۰۶-۹۱.
- شادقزوینی، پریسا (۱۳۸۲)؛ «ویژگی‌های کلی هنر اسلامی در سه شاخه هنری خوشنویسی، تذهیب و نگارگری با نگاه غیب و شهود»، ***فصلنامه مدرس هنر***، س ۲، ش ۳، صص ۷۲-۶۱.
- شکاری نیری، جواد (۱۳۸۵)؛ «عرفان نظری و نقوش هنرهای کاربردی در معماری اسلامی ایران»، ***کتاب ماه هنر***، فروردین و اردیبهشت، س ۴، ش ۹۲-۹۱، صص ۱۸-۸.
- شولتز، کریستین نوربرگ (۱۳۸۸)؛ ***روح مکان***، ترجمه‌ی محمدرضا شیرازی، تهران: نشر رخ داد نو.
- صادقی‌پی، ناهید (۱۳۸۸)؛ «تأملی در معماری سنتی»، ***نشریه صفه***، دوره ۱۸، س ۱۸، ش ۴۸، صص ۱۶-۷.
- علی‌الحسابی، مهران و دیگران (۱۳۹۵)؛ «به‌کارگیری روش تحقیق روایتی در ارزیابی هویت مکان»، ***نامه معماری و شهرسازی***، بهار و تابستان، س ۹، ش ۱۶، صص ۶۸-۵۱.
- فیروزان، مهدی (۱۳۸۴)؛ ***راز و رمز هنر دینی***، تهران: سروش.
- محمودی، ابوالفضل؛ الیاسی، پریا (۱۳۸۸)؛ «رویکردهای دینی به هنر مقدس»، ***نشریه فلسفه دین***، س ۶، ش ۴، صص ۱۵۹-۱۳۹.

- مددپور، محمد (۱۳۸۴)؛ ***تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی***، تهران: نشر بین‌الملل.
- میرمقتدایی، مهتا (۱۳۸۳)؛ «معیارهای شناخت و ارزیابی هویت کالبدی شهرها»، ***نشریه هنرهای زیبا***، س ۱۱، ش ۱۹، صص ۱۷-۲۶.
- نجیب اوغلو، گلرو (۱۳۷۹)؛ ***هندسه و تزیین در معماری اسلامی***، ترجمه‌ی مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: روزنه.
- ندیمی، هادی (۱۳۷۸)؛ «حقیقت نقش»: ***نشریه نامه فرهنگستان علوم***، س ۹، ش ۱۵-۱۴، صص ۳۴-۱۹.
- نصر، سیدحسین (۱۳۷۵)؛ ***هنر و معنویت اسلامی***، ترجمه‌ی رحیم قاسمیان، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
- نقره‌کار، عبدالحمید (۱۳۹۰)؛ ***مبانی نظری معماری***، تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور.
- نقی‌زاده، محمد (۱۳۸۶)؛ ***ادراک زیبایی و هویت شهر***، اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.
- هاشمی، غلامرضا (۱۳۹۱)؛ «نظری به جایگاه هندسه و نقوش هندسی در آراء متفکران یونانی و مسلمان»، ***کتاب ماه هنر***، س ۱۴، ش ۱۶۵، صص ۳۱-۲۶.