

پارادوکس حرکت و سکون در معماری سنتی ایران

سعیده امیری^۱، سعید خوش نیت^۲

^۱ دانشجوی کارشناسی ارشد رشته معماری

^۲ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی

چکیده

در نگاه اول معماری با حرکت ارتباطی ندارد، ساختمان‌ها ایستا و غیر متحرکند و به همین دلیل آن‌ها را اموال غیر منقول مینامیم. حرکت از زمانی که پیکاسو به ذهنش خطور کرد، چیز تازه‌ای در نقاشی‌هایش بیافزاید و با الهام از امپرسیونیسم، کوبیسم بوجود آمد. به دنبال آن سبک‌های مختلف نقاشی (پوریسم، فتوریسم و...) بوجود آمدند، این مفاهیم تنها در نقاشی ادامه نداشت و به مرور معماران در آثار خود از آن بهره برده‌اند. معماری از بیننده انتظار حرکت دارد. حرکت در معماری یعنی راه رفتن در میان دیوارها، ستون‌ها، سقف‌ها و سایر عناصر بصری و ایجاد خیال در ذهن. هدف از حرکت ایجاد خیال در ذهن بیننده است. صورت ظاهری اصل حرکت، در عواملی چون پیوستگی، تداوم، نواخت یا ریتم در زمان، تکرار، هندسه، سلسله مراتب و... تجلی می‌نماید. به بخشی از ویژگی‌های برجسته معماری سنتی ایرانی یعنی تناقض‌های شگرف در فضای بناها با عنوان پارادوکس حرکت و سکون پرداخته است. در این خصوص به دلیل تقسیم بندی معماری به سنتی و مدرن، نوع سنتی انتخاب شد. نمونه مورد بررسی در معماری سنتی ایران مسجد کبود تبریز بود و دلیل انتخاب این بنا وجود وجود ویژگی‌های خاص در ساخت بنا بوده است. نتیجه مطالعه مطالب مرتبط نشان داد، نیاز به حرکت با توجه به عملکرد بنا سبب شده تا معمار ایرانی از عناصر مختلفی برای ایجاد حرکت بهره گیرد تا بتواند به بهترین نحو نیازهای عملکردی بنا را برآورده سازد. معمار مسلمان ایرانی در متجلی ساختن معنویت و گذار انسان از عالم مادی و نیل به ملکوت از وجوه متنوع حرکت و سکون در معماری مسجد کبود تبریز بهره گرفته است. پارادوکسی که از حضور همزمان حرکت و سکون حاصل می‌شود منجر به خلق اثری مقدس و فرا انسانی می‌گردد تا راه را برای درک حقیقت بی‌جا و مکان هموار گرداند.

کلیدواژه‌ها: پارادوکس، حرکت در معماری، سکون در معماری، معماری سنتی ایرانی، مسجد کبود تبریز

مقدمه

انسان اولیه پس از سرگردانی طاق فرسای دوران دیرینه سنگی با کشف کشاورزی و انتخاب یکجا نشینی محیط سکونتش را بر اساس احساس لزوم تثبیت (ساکن شدن) در یک نقطه و احتیاج به زندگی در کنار یکدیگر شکل داد. تغییر مهمی که در سکونت انسان و نتیجتاً خلق معماری رخ داد، پیامد انطباق با تعدیل شگرف اقلیم و آب و هوا بود که با عقب نشینی یخبندان ها همراه شد. انسان ها یکجا نشینی را برگزیدند و به ایجاد اقامتگاه های دائمی و ساخت خانه و سایر بناها اقدام کردند. این امر به واسطه اهلی شدن انسان ها و همچنین اهلی سازی حیوانات و گیاهان ممکن گردید (راپاپورت، ۱۹۹۳). بعد از قرن ها پیشرفت در سکونتگاه های بشری دیگر انسان مدرن به محل اقامت خود به دیده یک سرپناه نگاه نمی کرد و هنر و سلیقه در بناهای تاریخی مشهود است. مهم ترین ویژگی در بناهای تاریخی پارادوکس حرکت و سکون (مکت) را می توان یاد کرد. اساس زندگی حرکت است و دارای "جهت" و "ضربانگ". بنابراین راه، نماد وجود بنیادینی است که بعد زمان را تعیین می بخشد. زمان یک پدیدار نیست، بلکه نظم توالی و تغییر پدیداری است. در هر حال بناها و قرارگاه ها ایستا هستند، مگر عناصر متحرک مشخص که اهمیتی ثانویه دارند. با وجود این، انسان در "ساختن" زمان به واسطه انتقال ساختارهای پایه ای موقت به درون خصوصیات فضایی موفق بوده است (نوربرگ-شولتز، ۱۳۷۸: ۸۸).

به نظر اردلان انسان دنیای عرفان اسلامی نگرش خاص به خالق هستی و اجزای آن دارد. در این دنیا همه چیز جز ذات حق به سوی او در حرکتند. هنرمندان و معماران حامل و یکی از کاربران اصول سنت حاکم بر جامعه اند. این اصول در وجود اویند و هدایت گر او به سر منزل مقصود. معمار وظیفه دارد در این جامعه سنتی براساس اصول سنت اثر خود را شکل دهد (معماریان، ۱۳۸۶: ۴۷۸). توجه به انسان و خودمحوری او با حذف ارزشهای مطلق و حقایق غایی تاریخ همراه بود، که در کنار جدا کردن جهان فیزیکی و جهان متافیزیکی باعث شد که انسان مدرن با از دست دادن معنویت، نگاه به درون را فراموش کند و نگاه به بیرون را با توجه به ظواهر آغاز کند. این نگرش تجلی خود را در معماری با حرکت به بیرون نمایان کرد. و معماری را در حد مجسمه سازی کاهش داد که در آن انسان مدرن به آسایش در بعد فیزیکی می رسد. و این در حالی است که معماری سنتی با اتصال و ارتباط به مبدا هستی نیازی به خودنمایی نداشته و با توجه دادن انسان به درون، امکان سیر در انفس را برای او فراهم کرده است. انسان علاوه بر حیات گیاهی و حیوانی که مد نظر انسان مدرن است، حیات عقلایی و روحانی دارد که فضای معماری باید در پی پاسخگویی به آن هم باشد. در معماری امروز ایران با الگوبرداری از معماری مدرن شاهد از بین رفتن ویژگیهای کیفی فضا هستیم یکی از عوامل که در این کیفی کردن موثر است احساس حضوری است که در فضاهای سنتی در توجه به تمام ابعاد انسانی حاصل می شود، که در معماری های امروزی به ایجاد حس زودگذر و نازل هیجانی تبدیل شده است. بر این اساس، مقاله حاضر به بخشی از ویژگی های برجسته معماری سنتی ایرانی یعنی تناقض های شگرف در فضای بناها با عنوان پارادوکس حرکت و سکون پرداخته است.

مبانی نظری

مفهوم حرکت در معماری: ارسطو حرکت را اینگونه تعریف کرده است "کمال الاول لما بالقوه من حیث انه بالقوه" حرکت به سمت کمال با تبدیل بالقوه به بالفعل حاصل می شود. افلاطون حرکت را بیرون شدن از برابری و به تعبیر امروزی خارج شدن از حالت یکسانی تعریف می کند. فیثاغورس حرکت را اینگونه تعریف کرده است "حرکت عبارت است از غیریت" که در آن به بحث تغییر اشاره شده است. حرکت اصل همه تجربه های فضایی است، و درک فضا نیز متکی به حرکت است. همان طور که می دانیم در جهان خلقت همه چیز پویا و در حال تحوّل است؛ با حرکت ظاهری و یا حرکتی درونی (رحیمیان، ۱۳۸۳: ۱۴۵). از نظر فیلسوفان حرکت مولد ایجاد دو عنصر زمان و مکان است (گودرزی و کشاورز، ۱۳۸۶: ۹۱). یکی از مهمترین ادراک ذهنی این

واقعیت است که یک موجود زنده برای ادراک بایستی فعال شود. در این مورد قاعده زیر وجود دارد: هرچه ترکیب تحریکی جسم ایستاتر باشد، بیننده بایستی فعال تر شود و هرچه پویایی ترکیب تحریکی بیشتر باشد، احتیاج به فعالیت کمتری از طرف بیننده است. برای تماشای یک فیلم بیننده احتیاج به هیچ نوع فعالیتی ندارد. چشمها تنها اعضای هستند که از آنها استفاده می شود. درک معماری درست نقطه مقابل آن است. آنچه مورد نظر است چیزی است ایستا و حداکثر فعالیت را از بیننده طلب می کند (گروتز، ۱۳۸۵: ۴۴۲). انسان و عامل زمان باعث پدید آمدن تجربیات گوناگون و حس های متفاوت در فضا می شوند. به عقیده زوی حضور فضا و تجربه آن از نزدیک، جزئی از فضا شدن و خود تشکیل دهنده فضا بودن و نظاره نمودن فضا با حرکت در آن، مناسب ترین ابزار فهم و درک و تجربه فضای معماری است. اما شاید مفهوم حرکت در هنر فراتر از این تعریف فیزیکی باشد. در هنر حرکت وسیله ایست برای فهم و ادراک فضا و می توان آن را پرواز روح یا خروج از دنیای مادی و سفر به دنیای خیال نامید. بنابراین حرکت در معماری در دو دسته کلی جا می گیرد: ۱- حرکت فیزیکی: که خود به دو گونه حرکت پیمایشی در فضا و حرکت چشم قابل تفکیک است. ۲- حرکت معنایی: «بر اساس آرای فلاسفه ایرانی از جمله غزالی، حواس ظاهر (حواس پنجگانه) و حواس باطن (خیال، حس مشترک، تفکر، تحفظ و تذکر) در زمره لشکریان دل قرار می گیرد که زاینده همان خیال است. بنابراین، از دیدگاه غزالی، خیال انسان قادر به حصول عالمی سراسر حسن و زیبایی فراسوی عالم عادی است.» (مهدوی نژاد، ناگهانی، ۱۳۹۰: ۲۴).

مفهوم سکون در معماری: در سنت های بسیاری آمده اگر انسان در زمان می زید و به یک معنا زمان متعلق به انسان است، فضا متعلق به خدایان می باشد. از نظر ما بعدالطبیعی فضا نماد حضور الهی و گستره فعلیت یافتن بالقوگی های نهفته در تجلی کیهانی است (نصر، ۱۳۷۹: ۱۸۲). به اعتقاد اردلان، عارف می خواهد با تمام وجود حرکت کند و به کنه حقیقت هستی برسد و مانند قطره ای که به دریا می پیوندد به حقیقت پیوندد. عارف که کمال را در رسیدن می داند نه در فهمیدن برای وصول به مقصد اصلی عبور از یک سلسله منازل و مراحل (طریقت) را لازم و ضروری می داند تا در نهایت به حقیقت برسد (معماریان، ۱۳۸۶: ۴۷۶). در معماری اسلامی سکون به دو صورت ظاهر می شود: ۱- فضاهای مکث که در ایجاد سلسله مراتب فضایی و ایجاد حرمت فضا نقش اساسی ایفا مینماید. زیرا که ناظر را دعوت به ایست، درک کامل فضا، تصمیم به جهت یابی و سرانجام حرکت دوباره میکند. مکث و سکون پس از یک حرکت ممتد و تفکر در باب فضا باعث ایجاد نوعی حرمت و تقدس برای آن فضا خواهد بود. بهترین نمونه این بحث در فضای ورودی مساجد و هشتی به روشنی قابل مشاهده است.

۲- فضای خلاء: معبود و مقصود تنها حقیقت زندگی یک مسلمان است و حقیقت دیگری برای او وجود ندارد. این حقیقت در تفکر اسلامی همان تهی، خلا و خلوت محسوب میشود (ستاری رئوف، عظیمی، ۱۳۸۹). جایگاه حرکت متوقف شده و زمان تداوم می یابد (نوربرگ-شولتز، ۱۳۷۸: ۸۸). جایی که برای رسیدن به آن باید از هست گذشت و نیست شد و در سادگی و بی پیرایگی تفکر و تعمق نمود. خلق فضایی مناسب برای خلوت و تفکر همواره یکی از اصول معماری ایرانی بوده است. در عرفان اسلامی "خلوت" و رسیدن به حقیقت بی انتها، رسیدن به آرامش ابدی و غرق شدن در اقیانوس وحدت الهی تلقی میشود (ستاری رئوف، عظیمی، ۱۳۸۹).

روش تحقیق

روش تحقیق توصیفی-کتابخانه ای بود و جهت جمع آوری اطلاعات مرتبط با هدف تحقیق از پایگاه های استنادی معتبر کشور استفاده شده است.

بحث و نتیجه گیری

جنس حرکت در فضای سنت

لغت سنت (Tradition) از لحاظ ریشه شناسی به انتقال مربوط می شود و در حوزه معناییش شامل نظریه انتقال معرفت، عمل، فنون، قوانین، اشکال و پاره ای دیگر از عناصری است که شفاهی یا مکتوب اند، سنت شبیه حضور زنده ای است که رد پایش را به جای می گذارد، اما به آن رد پا قابل برگشت نیست. در واقع سنت به معنای حقایق یا اصولی است که دارای منشاء الهی بوده و بر بشر و بر کل قلمرو کیهانی وحی و الهام شده است. در جهان سنتی، همیشه حقیقت با هاله ای از زیبایی که مبین حضور و درخشش جلوه حق است، بر مرتبه بشری فرود می آید (نصر، ۱۳۸۰). در هر تمدن سنتی فعالیت بشری به هر صورت که باشد، همواره امری اساساً منبعث از اصول شمرده می شود و عادی ترین اعمال زندگی در این تمدن ها همواره چیزی مذهبی در خود دارد (گنون، ۱۳۵۶).

مدعی خواست که آید به تماشا گه راز دست غیب آمد و بر سینه نا محرم زد
عقل می خواست کز آن شعله چراغ افروزد برق غیرت بدرخشید و جهان بر هم زد (حافظ)

جهان سنتی ثمره به کارگیری اصول متافیزیکی در قلمروهای گوناگون حقیقت جهانی به وسیله عقل جزئی است که از عقل کلی جدا نشده و کاملاً به انطباقات حسی محدود نشده است. در جهان سنتی، متافیزیک نخستین و اساسی ترین علم یا حکمت است و پیش از علوم دیگر می آید و اصول تمامی آنها را شامل می شود. این عادت که در غرب متافیزیک را شاخه ای از فلسفه می دانند ابزاری شده برای تحویل و فروکاستن معنای متافیزیک به فعالیت ذهنی صرف به حال معنویت مقدسی که به ماهیت حقیقت نظر دارد و تحقق آن با روشهایی پیوند می خورد که تمام وجود آدمی را دربرمی گیرد. به هر حال از نقطه نظر سنتی، زبان متافیزیک از محتوا و معنی جدا نشدنی است، این زبان اثر پیام را بیان کرده و نشان آن را بر خود دارد. شرق در اثر حملات بی امان مدرنیسم با تخریب سنتهای هزار ساله اش مواجه شده است، آن نوع از عقل جزئی که خود را به نتایج علم تجربی محدود ساخته، از دیدن تأثیرات متافیزیک علم جدید طفره می رود (نصر، ۱۳۸۰).

این طرز تفکر، علت تفاوت هنرمند سنت با مدرن است، هنرمند سالک در مرتبتی قرار داشته که از یک طرف با طبیعت و جهان اطرافش در ارتباط بود، کار ساخت و ساز می کرد و به رموز و حقایق پدیده ها پی می برد و از طرف دیگر با مراتب بالاتر و مالا با حق تعالی در تماس بود. همین ارتباط دخل و تصرفش را معنادار می کرد (گنون، ۱۳۵۶). هنر سنتی بر وفق بینش روحانی از جهان، روشنی بخش لفافه های وجود است، بنابراین، هرگز از زیبایی عاری نیست (اعوانی، ۱۳۷۵).

هنر سنتی به جمالی اهتمام می ورزد، که مطلق است و عین واقعیت. هنر سنتی با ساحت باطنی حق به معنای دقیق کلمه مرتبط است و از مجرای این هنر است که یک معرفت دارای سرشت قدسی، جلوه گر می شود و در مقام ظاهر به کسوت محسوسات در می آید (نصر، ۱۳۸۰).

انسان سنتی گرایش به طرز دریافتی دارد، که تعبیری ماورائی از زندگی ارائه می دهد، تعبیری که از همه بینش های ظاهری در می گذرد و به فراسوی آن می رود به آگاهی او از فضای کیهانی می انجامد (اردلان، ۱۳۸۰) این گذر با حرکت درونی از ماهیت جسمانی آغاز شده و به سوی مرکز روحانی اش می رود. انسان سنتی در فضایی زندگی می کند که نه در آن اسیر شده است و نه قصد به اسارت گرفتن و تسلط و چیرگی بر آن را دارد و هدف آن رشد و تعالی فراتر از ساحت های مادی و مرزهای فضا و زمان فیزیکی است. سنت از طریق هنر قدسی خود فضایی را پدید می آورد و شکل می دهد که در جای جای آن، حقایق آن سنت

جلوه گر است. و در چنین فضایی آدمیان در عالمی سرشار از معنا و در موافقت با واقعیت سنت مورد نظر، تنفس و زندگی می کنند (نصر، ۱۳۸۰).

در آیه مبارکه «و... جعل لکم من بیوتکم سکنا» از خانه و بیت به عنوان محل به آرامش رسیدن یاد شده است تا انسان در آرامش بتواند سیر در انفس داشته و به خودآگاهی روحی و معنوی برسد. هدف از ساخت چنین فضایی، ایجاد فضایی است که تغییر بالقوه به بالفعل را در نهاد انسان محقق نماید. چنین فضایی در پی آن است که امکان سیر در انفس را فراهم کند، فضای سنت با پذیرش و اعتقاد به حرکت جوهری، حرکت‌های جزئی یا ظاهری را در جهت حرکت جوهری دانسته که هدف نهایی را رسیدن به کمال می داند. یعنی از سویی بتواند تامین کننده نیازهای فیزیکی و مادی باشد و از سوی دیگر برای سیر و سلوک ارادی، اختیاری، عقلانی و روحانی با ایجاد فضایی کیفی و آرامش بخش، بستر سازی و زمینه پردازی نماید. در این حالت فضای معماری باید سکوی پرواز و تعالی انسان باشد، نه قفس ماندگاری و هبوط در حوزه حیات مادی و حیوانی. فضای معماری با توجه دادن انسان به درون در پی ایجاد فضایی است که حس آرامش و سکون را برای او فراهم کند، تا طی کردن مراتب کمال را در جستجوی حقیقت هموار سازد.

مفهوم فضای کیفیت یافته به معماری نظم و ترتیب می بخشد و ابزاری را برای معماری سنتی فراهم می آورد تا به وحدت و هم‌نهاد (سنتز) دست یابد و بنا یا شهری را به وجود آورد که به انسان یاری می دهد تا حرکات روزانه اش را درون یک مرکز یکپارچه نماید (اردلان، ۱۳۸۰). برای ساخت فضایی که شایسته انسان معنوی باشد، باید با ویژگی‌های اساسی که ارتباط دهنده و وصل کننده انسان معنوی با ماوراء است، آشنا شویم. از جمله اصولی که در انفسی کردن فضای معماری موثر است و در معماری سنتی دیده می شود، مسئله قطبیت فضا و هر نوع نظم تمرکز آفرینی است که با عواملی همچون هندسه و تناسبات فضایی و کالبدی، وحدت و یکپارچگی، رده بندی فضایی و رعایت سلسله مراتب، تقارن و تاکید بر کانون و مرکزیت حاصل می شود.



شکل شماره ۱: سقف ایوان غربی مسجد جامع اصفهان

اقسام حرکت

حرکت از جهاتی چند تقسیم پذیر است. یکی از جهت مقولاتی که حرکت در آن واقع است. بنا بر مشهور بین علما حرکت در چهار مقوله واقع است که عبارتند از: حرکت کمی (مانند حرکت درخت در نمو و ستر شدن)، حرکت کیفی (مانند حرکت سیب سبز به جانب سرخی)، حرکت اینی (مانند حرکت زمین گرد خورشید)، حرکت وضعی (مانند حرکت کرات زمین و غیره گرد خود) که ملاصدرا به مقوله پنجم حرکت معتقد است که حرکت جوهری است (الهی قمشه ای، ۱۳۷۹).

در تقسیم بندی دیگری حرکت را می توان به دو قسمت تقسیم کرد، یکی حرکتی که علامه طباطبایی از آن به نام حرکت جزئی نام برده اند و حرکت ظاهری، فیزیکی و محسوس است و دیگری حرکتی که در ذات اشیاء است (مطهری، ۱۳۷۵) و ملاصدرا آن را حرکت جوهری می نامد. وجود حرکت ظاهری به چند امر نیازمند است که عبارتند از: ۱- فاعل حرکت، ۲- غایت و مقصود حرکت، ۳- مبدا حرکت در هر مقوله، ۴- منتهی الیه حرکت، ۵- زمان و مکان حرکت، ۶- مقوله حرکت، و این در حالیست که در حرکت باطنی بدون نیاز به این ملزومات، حرکت از ازل تا ابد متصل است، و مبدا و منتهای آن یکی است. و آن حرکت از عشق ذات احدیت به ظهور اوصاف و کمالاتش، که مستجن در غیب ذات حق است، برخاسته و برای او و لاجل او و به مقصد و مقصود شهود او و جمال اوست: "له الخلق و الامر تبارک الله رب العالمین" (قمشه ای، ۱۳۷۹).

حرکت مکانی و ظاهری یا انتقالی حرکتی است که در آن جسم، مکانی را رها می کند و مکان دیگری را می گیرد و حرکت محسوس و ظاهر است. در کنار این حرکت، حرکت دیگری است که صدرالمتهلین آن را حرکت جوهری نامیده است و این حرکت بدین گونه صورت پذیرد که شیئی از حالتی که هم اکنون در آن است در آید و تدریجاً به حالتی که به دان می تواند برسد، دست یابد. هرگاه شیئی تدریجاً و اتصالاً نه دفعتاً و ناگهان، حالت نخستین خود را ترک گویند و طی ترک گفتن ها و باز یافتنهای متوالی و مستمر به منزل یا منزلتی نوین فرود آیند، می توان گفت حرکت کرده اند و مسیر تحولی را پیموده اند. صدرالدین در تعریف حرکت می گوید: خروج تدریجی از قوه به فعل، شیئی که میتواند به موضعی و یا حالتی برسد که هنوز در آنجا نیست (بالقوه)، اگر به تدریج و اتصالاً رو بدان موضع آورد و رفته رفته از موضع نخستین به در آید (خروج) و موضع ثانوی را بالفعل یابد، می توان گفت که حرکت کرده است. صدرالدین معتقد است که حرکتی مکانی و کمی و کیفی برخاسته از حرکت جوهری و تابع آنند یعنی تا حرکت جوهری نباشد، اینها هم امکان وجود نخواهند داشت (سروش، ۱۳۸۴).

بر این اساس علامه طباطبایی اعتقاد دارد "شیئی در حال سکون هم در حال حرکت است" پس شیئی در حالیکه ساکن است متلبس به یک امر وجودی است که این امر وجودی نوعی از حرکت است. از این رو موجودی که هویتی گذرا دارد و از جنبه هستی پذیری متکی به علت خویش است، آنچه را از علت دریافت می کند،

همان هستی اوست. یعنی خالق تحول را به او نمی دهد، بلکه خود او را به او می دهد. و بدین سبب این مخلوق از جهت ثابت هویتش منتسب به خالق است. اما همین هستی که نسبتش با خالق نسبت ثابت است، خودش عین تحول و سیلان است و معین است که موجودی که از یک چهره ثابت است و از چهره دیگر متحول، منشأ تحول در جهان می گردد (سروش، ۱۳۸۴).

نظریه حرکت جوهری بحق شایسته لقب یک نظریه وحدت بخش طبیعت و ماوراء طبیعت، غیبت و شهود، آغاز و انجام، روح و بدن، حرکت و تکامل و آفرینش و حیات هم را یکجا و براساس یک بینش نوین تفسیر می کند و از همه اینها تصویری طبیعی و دلپذیر به دست می دهد. برای یک موحد آگاه از این پس، این مسائل اموری پراکنده نیستند که باید آنها را جدا جدا، از روی تقرب و یا با تکلیف بسیار پذیرفت، بلکه با پذیرفتن اصل اصیل حرکت جوهری، اینها میوه های شیرین و حیات بخش این درخت ثمر خیزند که یکی پس از دیگری می رسند و فضای ذهنی و ضمیر را طراوت می بخشند و توان دست و بازوی موحدان را در عمل دو چندان می کنند تا در راه قرب و رضای او که همه عالم جز در راه او روان نیست گام نهند و به پیش بشتابند. حرکت جوهری بیانگر جوش و خروش درونی در عین آرامش بیرونی است که نآرامی ها و نوپدیدها جلوه های فریبنده و خطانگیزند. این ارتباط، اتصال و صعود، فضایی را می طلبد که پیمودن این راه را تسهیل نماید و فضای اتصال را مهیا کند. این فضای روحانی با تقلید از طبیعت سیر از عالم ماده به عالم معنا را تجعیل می کند.

تجلی حرکت و سکون در معماری مساجد ایرانی

حرکت به سوی نظم در کالبد بنا با استفاده از فضاهای منظم شده و حل نمودن فضاهای کج و نظم یافته در درون جرزها و نیز حرکت از کثرت فضاهای طبیعی به وحدت اجزا در فضای درون جهت دست یافتن به فضایی با نظم هندسی وجود داشته است. از سوی دیگر در معماری اسلامی ایران، جاگیری فضاها با نظمی هدفمند بر روی محورهای اصلی و فضاهای فرعی بر روی محورهای فرعی واقع می شده است (شهیدی، بمانیان ۱۳۸۸: ۵۰). حرکت و سیالیت فضا، از این به آن شدن، بازتابی از "شدن های" وجود است. از نزول به هبوط و سپس صعود به آسمان. از تاریکی محض به روشنایی خیره کننده، از اعماق به اوج. در این "شدن" ها، هر بار مفهومی تازه عرضه می شود (حبیبی، ۱۳۷۷: ۵۲). سیالیت فضا در این تداوم مفهوم می یابد. در این خصوصیت که نه این است و نه آن. به درون بنا می رود و از آن بیرون می آید و در این وضعیت، خلاء حد و مرز معین کالبدی ندارد مگر از طریق معنایی که ما بدان بخشیم و حریمی که در آن ایجاد کنیم و با این شیوه آن را قطع نماییم. بدین ترتیب است که اصل انقطاع معنا می یابد و سکون فهمیده می شود (اردلان، ۱۳۸۰: ۱۷). بنابراین عواملی که در پیدایش حرکت یا سکون در معماری مساجد نقش دارند به ترتیب زیر قابل بررسی هستند:

۱- هندسه: حدود و هندسه ای که نظام فضایی معماری شهودی را می سازد و از آن طریق به تمایزات می پردازد، بر اساس کشف قلمرو و تصاویر ثابت هندسی در میان تأثرات متفاوت ادراک حسی نمی باشد. بلکه این حدود و قلمروها براساس محدوده وجود انسان و ارتباط بی واسطه اش با جهان ماوراء و نظام حاکم بر جهان وجودی انسان صورت می گیرد. جهانی که در نظام فضایی معماری ایرانی تبیین شده است و در مقایسه با نظام عالم دارای ساختار جهت گیری، مرکزگرایی و محوریت عمودی می باشد (تقوایی، ویداد، ۱۳۸۶: ۴۵).

۱-۱- جهت گیری: راه همواره برای انسان با اندیشه تغییر مقارن است (فون مایس، ۱۳۸۴: ۱۶۰). احساس ادراک بصری انسان نیز دارای جهت است. زاویه دقیق انسان بدون حرکت سر تنها زاویه ای بین ۲ تا ۳ درجه است. این محور دارای جهت است که بنیان هر نوع جهت یابی برای انسان می باشد. به همین دلیل یکی از عوامل بسیار مهم در نظم دادن به معماری است (گروتز، ۱۳۸۵: ۴۴۲). هر حرکتی به یک راه احتیاج دارد و هر راهی نشان دهنده جهتی است. محورها نشان دهنده جهت ها هستند و عناصر مختلف را به یکدیگر پیوند می دهند (گروتز، ۱۳۸۵: ۴۴۲). از آنجا که هر محوری لزوماً دارای وضعیت خطی است، دارای خصوصیات طول و جهت نیز هست و موجب حرکت و دید انسان در طول مسیرش می گردد. (مهدوی نژاد، ناگهانی، ۱۳۹۰: ۲۵). باز بسته کردن فضاهای رفت و آمد نیز امکان دیگری برای به وجود آوردن تحرک است (گروتز، ۱۳۸۵: ۴۴۲) به عنوان مثال زمانیکه گشودگی در یک محصوریت متمرکز ایجاد می شود محوری به وجود می آورد که بر حرکت طولی دلالت می کند (نوربرگ-شولتز، ۱۳۷۸: ۹۲).

۲-۱- مرکزگرایی: حرکت به سوی مرکز نوعی آئین عبور و انتقال است از ناسوت به لاهوت، از موهوم به واقعیت و جاودانگی، از مرگ به زندگی، از انسان به خدا (الیاده، ۱۳۷۸: ۶۷). ساختار مرکزگرایی در نظام فضایی معماری ایران به مرکز وضعیتی مهم تر و زیبایی متعالی تر از بخش های دیگر اعطا کرده و آن را از امور عادی خارج گردانیده و ویژگی وجودی خاصی بدان بخشیده است. یعنی مکانی می شده که از اطراف خود جدا و در حدود و ثغور خاصی محصور می گردیده است. این حدود مراتبی را جهت وصل و خلوت مهیا می ساخته است. در این فضاست که بیننده خود را در برابر تصور کیهانی کاملی می یابد. (تقوایی، ۱۳۸۶: ۴۸).

۳-۱- محوریت عمودی: جهت عمودی در تمامی فرهنگ ها و ادیان مسیری به سوی هستی حقیقی و عالم ماوراء و زیبایی متعالی را عرضه می دارد (الیاده، ۱۳۷۶). این هستی همان است که بر کشش مادی زمینی غلبه می کند. (تقوایی، ۱۳۸۶: ۴۸). از

طرفی ساختمانی که متقارن و دارای تناسب متعارف باشد، پویایی را کمتر القا می کند تا ساختمانی که عناصر آن متضاد و دارای پیچیدگی باشند (گروتز، ۱۳۸۵: ۴۱۱).

۳- سلسله مراتب: ترتیب و توالی فضاها از این باور نشأت میگیرد که در سیر تاریخی فضاها تا رسیدن به فضای مقصد درک و احساس در یک جریان پیوسته رشد و کمال و آماده سازی برای نیل به شاهد مقصود قرار میگیرد (شایان و قاری پور، ۱۳۸۲: ۱۶). در ذهن ایرانی رسیدن به مقام الوهیت، با سیر مراتب متوالی جسمی و روحی مقدور میگردد. نظم مکانی مساجد از فضاهایی با درجه بندیها و سلسله مراتب مختلفی تشکیل میشود که سرانجام آدمی را به سمبل مرکزیت الوهیت یعنی محراب رهبری میکند (ستاری رئوف، عظیمی، ۱۳۸۹). ابعاد متنوع و گوناگون سلسله مراتب نظیر سلسله مراتب فرمی، سلسله مراتب عملکردی، سلسله مراتب فضایی و بصری و... در ابنیه سنتی و بالاخص مذهبی اکثر نقاط جهان به وضوح قابل شناسایی است. یکی از عوامل ایجاد سلسله مراتب و به وجود آمدن حرکت و سکون در معماری باز و بسته کردن فضاها و همچنین ایجاد اختلاف سطح در فضا است (محمدیان منصور، ۱۳۸۶: ۶۰). علاوه بر آن مفصل بندیهای موجود بین فضاهای مختلف معماری توسط عناصر بینابینی علاوه بر ایجاد حرکت و پیوستگی در فضا، فضاهایی برای مکث و سکون در مسیرها ایجاد مینماید (ستاری رئوف، عظیمی، ۱۳۸۹).

۳- ریتم یا نواخت در زمان: برای دیدن نقش زمان در معماری سنتی باید به ریتم فضاهای پیوسته نگاه کرد. زمان در این نظام متأثر از خطوط مرزی است که جریان ریتمیک پیوسته را جدا و در عین حال ممکن می کند. چیزی شبیه امواج دریا، موجی بر موجی می گذرد بی آنکه عبور کند. بی آنکه موج دیگر را مختل کند. تنها به وسیله ریتم می شود از زندان زمان گریخت. طبیعت یعنی تکرار مداوم که انسان با الهام از آن سعی در تقلید از "روندهای عملی" آن با سیستم حرکتی پیوسته و بی پایان دارد (اردلان، ۱۳۸۰: ۱۴۶). عوامل به وجود آورنده ریتم در معماری ایرانی مقیاس، مدول، تناسب، تکرار، مفصل بندی، نظم در استقرار، نسبت های فضایی، رنگ و در نهایت حرکت نور و سایه است. در مساجد تجلی بارز ریتم را می توان در نقوش هندسی و اسلیمی و کتیبه ها مشاهده کرد (ستاری رئوف، عظیمی، ۱۳۸۹). ترفیع سطوح به وسیله دگرگونی مواد هدف عمده تزئین سطحی است. ماده تنها به این شکل می تواند از سنگینی که از الوهیت دورش می دارد رهایی یابد. بنابراین هنر تکمیل شده فضا را با فرم های حساس پر می کنند که عقل را فرای فضای محدودش توسعه می دهند و به پهنه عالی تری از آگاهی و قلمرو بی نهایت می رسانند (اردلان، ۱۳۸۰: ۷۰).

۳-۱- نقوش هندسی یا گره ها: چشم را به مراکز خود می کشانند. این کیفیت، حاصل دوران آلت های گره در دایره مختلف و سلسله مراتب معینی به دور آلت مرکزی یعنی "شمسه" است. تفاوت شمسه با آلت های پیرامون، از جهت شکل و اندازه، همچون واحد بودن شمسه در مقابل تعدد آلت های پیرامون، به این تأکید بر مرکز کمک بسیار می کنند. شکل آلت ها و ترتیب استقرارشان نسبت به مرکز، از یک سو میل به رسیدن و الحاق به مرکز را در آنها نمایش می دهد و از سوی دیگر چنین می نماید که همه آلت ها در اثر تشعشع و نورافشانی شمسه ها پدید آمده و هویت یافته اند. به عبارت دیگر، شمسه در گره، میدانی است که همه آلت ها از آن نشأت می گیرند، دور می شوند و سپس دوباره به آن رجعت می کنند (نوایی، ۱۳۷۴: ۴۶). جونز معتقد است که: "درون مایه

هنر اسلامی (بدون در نظر گرفتن فرم مصالح یا مقیاس) خوشنویسی و هندسه و در مورد معماری اسلامی تکرار عناصر معماری که اساس همه آنها قوس است می باشد (جونز، ۱۳۹۱: ۴۴).

۲-۳- نقش‌های گیاهی از حقیقت بی جا و بی مکان سخن می گوید، از ثبات و سکون، از تعادل و آرامش، همان گوهری که نفس و قلب باید برای به چنگ آوردنشان مجادله ها کنند (نوایی، ۱۳۷۴: ۴۹).

۳-۳- کتیبه: از آنجایی که شریف ترین هنر بصری در جهان اسلامی خطاطی است کتیبه های منقش بر در و دیوار درونی مساجد و مدارس مذهبی شخص مؤمن را (با جهت دهی به حرکت و نگاه) نه تنها به یاد معانی کلمات آن می اندازد بلکه او را متوجه صور روحانی آن و فیضان با جلال و قدرت معنویت نام و کلام ائمه دین می کند، که در کتیبه ها انعکاس یافته است. همچنین کلمات منفرد به صورت تکراری و ریتمیک با ایجاد طرح یا الگویی بر سطوح داخلی دیوارها نوشته می شدند. این کلمات اکثراً بر گرفته از آیات قرآنی بودند به خط کوفی نگارش می یافتند (شایسته فر، ۱۳۸۴: ۱۰۶).

۴- شفافیت: نقطه مقابل مفهوم فضای بسته و تمام شده، مفهوم شفافیت و تداوم قرار دارد، در چنین فضایی، مسیر حرکت انسان و یا نگاه او در تداومی پیوسته صورت می گیرد، به طوری که گشایش های فضایی در خطوط افقی و عمودی موجب شفافیت در لایه لای دیوارها و ستون ها می گردد که دور نما و منظره نهایی در افقی لایتناهی و مستهیل، مجدداً جان و جلوه تازه به خود می گیرد (دیبا، ۱۳۷۸: ۱۰۲).

۵- نور: تابیدن نور به یک فضای معماری وحدت و تناقض فضایی را به وجود می آورد. از یک سو ترکیب تازه حاصل شده یک هویت یگانه ای از فضا را به دست می دهد و از دیگر سو با تابش نور فضای هندسی پیشین شکسته می شود. چنانچه تابش نور از دریچه و پنجره به داخل یک فضای درون، ورود فضایی بیرونی به فضای

درونی را تداعی می کند. ویژگی این ورود فضای این است که همچنان به طور مستقیم عمل می کند به شیوه غیر مستقیم نیز تأثیر می گذارد، ورودی همه جانبه و چندگانه و بسط یافته در همه زوایا و اطراف (دیبا، ۱۳۸۴: ۵۰). از نور می توان نه تنها در بر انگیختن تمایزها بلکه متقابلاً در امحای تمایزها و فاصله بینابینی نیز سود جست. نور می تواند فضاهایی را که خود بخود نسبت به فضاهای دیگر ترجیحی ندارد امتیاز دهد و برخی از فضاها را بر دیگر فضاها مرجح سازد. نور آفریننده فضا نیست اما دگرگون کننده آن است. هرچه نور بیشتر در دستان معمار باشد او در ساختن فضاهای مجازی توانا تر خواهد بود. او می تواند با نور فضاها را تنگ تر یا بازتر کند (دیبا، ۱۳۸۴: ۴۹).

در این روند پویایی فضا نور و حرکت در سیستمی متضاد هم عمل می نمایند، به طوریکه در فضاهای تاریک حرکت سرعت بیشتری مییابد و برعکس اگر فضایی روشن باشد میل به سکون و مکث را بیشتر ترغیب میکند. فضای دالان، همانگونه که می دانیم یک فضای عبوری است در نتیجه معمولاً فضایی است تاریک که در ابتدا و انتهای مسیر آن یک نور شدید وجود دارد که همواره ناظر را به پیمودن مسیر و رسیدن به نور دعوت مینماید. در حالی که فضاهای زندگی و تجمعی همواره دارای نور نسبتاً مناسبی هستند. ضرب ریتمی که با روشن و تاریک کردن راه به وجود میآید به بیننده این امکان را میدهد که مسیرها را تقسیم بندی نموده و همواره سلسله مراتب را لمس و مراعات نماید (ستاری رؤف، عظیمی، ۱۳۸۹).

۶- رنگ: در سنت اسلامی عمدتاً با دیدگاه متافیزیکی به رنگ پرداخته می شود. رنگ به مثابه تجلی آنچه بی رنگ است (نور محض) با نور خود، به محمل انسان باطن گرا تبدیل می شود تا به یکپارچگی دوباره برسد. انتخاب رنگ به وسیله انسان سنتی، نماد مقام خاصی از هشیاری است. به همان شکلی که عارف پی دگرگون کردن روح خود است. روش کار رسیدن به حالت خلوص سپس درونی کردن آن است. رنگ ها جهتی را به عارف نشان می دهند. ابزاری هستند که او به وسیله آن میزان

فضیلت و دست آوردهای خود را می‌سنجد. عارف فرای زمان است، تنها دنیای رنگ‌ها تأمین‌کننده سمت و سوی حرکت او هستند (اردلان ۱۳۸۰: ۷۷).

هنرمند و صنعتگر سنتی به وسیله مجموعه هم‌زمانی از روابط مربوط به پیچیده‌ترین قوانین «ابعاد» رنگ، اندازه نسبی آن‌ها و ترکیب‌های بصری رنگ، به باطنی‌ترین درجات ایجاد فرم رنگی دست یافته است. مشهور است که رنگ‌ها صفات ابعادی دارند. رنگ‌های گرمی مانند قرمز، نارنجی و زرد فعال و پیش‌رو هستند و رنگ‌های سردی مانند سبز، آبی و بنفش فعال و واپس‌گرا. رنگ‌ها اندازه نسبی ظاهری دارند. رنگ‌های روشن به انبساط گرایش دارند و رنگ‌های تیره به انقباض. زرد بزرگترین رنگ است

، بعد از آن سفید، قرمز، سبز، آبی و سیاه (اردلان ۱۳۸۰: ۸۳).



شکل ۲: تقسیم بندی مسیر (ریتم) باعث نگاه کردن دائم به چپ و راست در طی مسیر می‌شود و بیننده را وادار به مکث می‌کند.

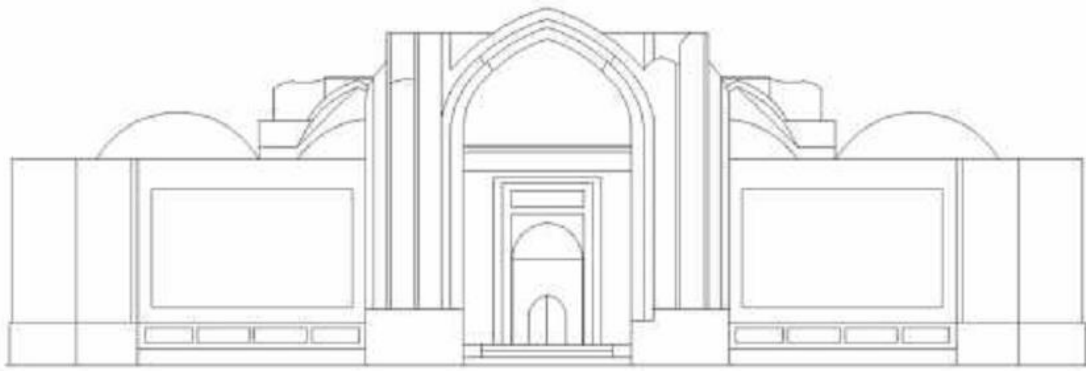
تجلی حرکت و سکون در معماری مسجد کبود تبریز

مسجد کبود تبریز آواز قوی شیوه آذری است. در زمان خود به فیروزه اسلام نام آور بود. تهرانگ این مسجد که بدون میانسرا می‌باشد از مسجد شاه ولی تفت برگرفته شده و پس از آن در مسجد شیخ لطف الله بکار رفت. این مسجد در سال ۸۷۰ قمری ساخته شده و برخلاف بیشتر مسجدها میانسرا ندارد و به دلیل سردی هوای تبریز به گونه برونگرا ساخته شده است (پیرنیا، ۱۳۸۶: ۲۶۶).

کل بنا روی مصطبه‌هایی با ارتفاع یک متر و چهل سانتی متری ساخته شده. این اختلاف سطح به وسیله پله‌های سنگی نقش هدایت‌کننده به پیشخوان ورودی بنا را دارند (انصاری، نژاد ابراهیمی، ۱۳۸۹: ۳۹). سر در ورودی مرتفع و فوق‌العاده تزئین یافته به دیوارهای بدون تزئین که کاملاً نو سازی شده ارتباط می‌یابد. این وضع در دو طرف تا قاعده‌های منارهای از میان رفته، ادامه می‌یابد (کیانی، ۱۳۸۴: ۷۷). نمای متقارن و سردر آن که حالت غالب دارد و راهنمای حرکت می‌باشد.

این تأکید بر درون حرکتی مرکز گرا به سمت مکان روح مخفی در معماری، انسان و یا مخلوقات بشر را نشان می‌دهد. بیننده به یاد آن گفته ابن عربی می‌افتد که می‌گوید «درون را بجو». یعنی باطن را که بهشت درون توست (اردلان ۱۳۸۰: ۵۸). اصلیت‌ترین بحث در این زمینه (حرکت) به وجود آوردن مصنوعی یک فاصله عمیق است، فاصلهای بین زندگی دنیوی و آنچه که جنبه خدایی دارد.

سردر ورودی مسجد مرزی است بین زندگی روزمره انسانها و فضای مسجد که یک حرم مقدس است. این مرز جایی است که دو قطب در مقابل یکدیگر قرار میگیرند (ستاری رئوف، عظیمی، ۱۳۸۹). بعد از گذر از پیشخوان ورودی به هشتی می رسیم که از کف مسجد پایین تر است (اختلاف سطح) و همچنین موازی با نمای بنا باز می شود (ورود مستقیم). خود فضای هشتی نقش فضای بینابین را ایفا میکند. با تقسیم کردن مسیر به مراحل مختلف، راه قابل لمس و قابل اندازه گیری می شود. مراحل پشت سر هم در یک راه می توان وسیله ای برای اندازه گیری آن به حساب آورد. این نوع سازماندهی دارای تحرکی فزاینده است و در نتیجه القا کننده پویایی (گروتز ۱۳۸۵: ۴۳۳). در ایجا وظیفه راه آماده ساختن بیننده است برای آنچه در پیش است. دور تا دور مسجد را شاه نشین فرا گرفته اند که با اختلاف ارتفاع در محل روزن های نوررسانی قرار دارد (انصاری، نژاد ابراهیمی، ۱۳۸۹: ۳۹).



شکل ۳: نمای متقارن مسجد و سردر آن که حالت غالب دارد و راهنمای حرکت است

پلان بنا ترکیبی از حجم مکعب مستطیل یا مکعب مربع با کشیدگی شمالی - جنوبی است که در مرکز آن گنبدی آجری افراشته شده است. مکعب اصلی فضای مسجد و مکعب محل مقبره جهانشاه است که با استفاده از گنبد های کوچک، که حکم رواق برای گنبد اصلی را دارد، این مکعب خرد شده است (انصاری، نژاد ابراهیمی، ۱۳۸۹: ۳۸). حجم مکعب اساس که به صورت انسان زمین و با بهشت زمینی دیده می شود نماد متعالی سکون و آشکارترین تجلی آفریدگار است و اساسی ترین و ظاهراً پایدارترین جنبه های زندگی دنیوی را به خیال می آورد. گنبدی مدور یا کروی بر این فضای مستطیلی قرار داده می شود که نشان دهنده دنیای کیفیت ناب است. این فرم که نماد سبکی و پویایی مطلق روح است آغاز و پایانی ندارد. تنها نقطه مرجع اش مرکزش است که محور متافیزیکی آن را به محور مربع تکیه گاهش متصل می کند از آن عبور می کند. این علت عمودی دو فرم را به صورت کیفی یکی می کند و تبدیل دایره درون مربع نشاندهنده یکپارچگی کیفی است. آمیزش نمادین مربع زمینی و دایره بیت المقدس آسمانی. معماری اسلامی نقطه تأکید خود را بر فضایی می گذارد که شاهد این آمیزش است (اردلان ۱۳۸۰: ۶۹). مکان و مرکز نموده های آرامش هستند و حرکت درست عکس آن است یعنی تغییر محل استقرار در طول زمان. هر حرکتی احتیاج به یک راه دارد و هر راه نشاندهنده جهتی است (گروتز ۱۳۸۵: ۴۴۲). درست بعد از هشتی، دهلیز قرار گرفته است. پنج دهانه این دهلیز که با طاق های گنبدی پوشیده شده است و مستقیماً در پشت اتاق مرکزی قرار گرفته است. تقسیم بندی مسیر باعث نگاه کردن دائم به چپ و راست در طی مسیر می شود و بیننده را وادار به مکث می کند (گروتز ۱۳۸۵: ۴۳۰). فراز اتاق مرکزی گنبدی با دهانه ای بیش از پانزده متر واقع شده است. یک گشادگی کاملاً مشخص در ساختمان از اتاق مرکزی به طرف اتاق کوچکتری روی همان محور، وجود دارد. این گشادگی با ایجاد محور طولی و دلالت بر حرکت طولی، بر مقصوره بودن اتاق کوچکتر صحنه می گذارد (کیانی، ۱۳۸۴: ۷۷). طاق های بنا شامل هشت قوس سراسری است که از جرزهای اطاق مرکزی شروع شده است و هشت ضلعی را تشکیل می دهد که گنبد روی آن قرار دارد (کیانی، ۱۳۸۴: ۷۸).

گنبد و فرم های مخروطی حداکثر قابلیت حرکت را به همراه می آورند و بنابراین اشکالی نامعین و بسط پذیر هستند که می توانند خطوط حرکت را در جهات بسیار ایجاد کنند و در این حال تنها خانواده فضایی مرتبط با محور بالا رونده باشند (اردلان، ۱۳۸۰: ۵۷). همچنین منحنی قوس ها و طاق ها و گنبدها و خواص هندسی آنها پیام هایی همچون صعود به بالا و عروج، طبقات آسمانی و گنبد آسمانی را می تواند به همراه داشته باشد (معماریان، ۱۳۸۶: ۴۶۸).

علاوه بر رواق ورودی مسجد که با امتداد ریتمیک خود جابجایی انسان و حرکت چشم او را جهت می دهد، یکی دیگر از عوامل ایجا پیوستگی فضایی ازاره مسجد است. ازاره های بیرونی که از سنگ گرانیته به صورت مربع های تو رفته با حواشی برجسته و ازاره های فضای داخلی که سنگ مرمری است که دور تا دور مسجد را فرا گرفته است. ستون عنصری است کاملاً پرتحرک. ستون بر حسب اندازه تناسب و اندازه هایش دقیقاً یک جهت را نشان می دهد: از بالا به پایین یا از پایین به بالا. مقدار تحرک آن تابع نسبت ارتفاع به عرض و نیز فرم آن است. حرکت عمودی ستون بین پایه و سرستون مهار شده است. از این طریق تنشی بین حرکت جهتدار ستون و این دو نقطه انتهایی به وجود می آید (گروتز، ۱۳۸۵: ۴۱۶).

از دیگر خصوصیات معماری دوره تیموری می توان گرایش به ارتفاع بیشتر را نام برد. بطوریکه که چشم را به طرف بالا بکشاند و احساس ارتفاع بیشتر به انسان بدهد. (دانش دوست، ۱۳۵۹: ۹۹). ساختار محوریت عمودی در نظام فضایی، معرف سیر الی الله می باشد. که ممکن است فراز تر یا فرود تر از زندگی روزمره باشد. محوری که سر و ته "طریق" را بهم پیوسته می دارد. نقطه برخورد محور عمودی با محور افقی یا صفحه بشریت "خود حقیقی" ما را تشکیل می دهند. محلی که آسمان و زمین در آن یکی می شوند و مقر حکومت و جلوس نیروی خداوندی است. با بلندی و ارتفاع محض متفاوت می باشد. اگر محوریت عمودی در نظام فضایی را که معرف عروج و تعالی می باشد را با مرکزیت فضا در نظر بگیریم، لحظه "وصل" رادر نظام فضایی پیش رو قرار داده ایم. "لحظه" و مکانی که خاستگاه همه چیز و همه زیباییهاست. لحظه توأم با آرامش و خلوت، ولی آرامشی که پایان تعارض و کشمکش نمی باشد، بلکه آغازگر آن است. تلاطمی که از محدوده عینیات گذر کرده و به جان و روح مدرک واصل می گردد. وصلی که پذیرنده و نگدارنده آن چیزی است که وجود دارد. این سفری هستی شناسانه و فارغ از جابجایی های فیزیکی است (تقوایی، ۱۳۸۶: ۵۰).

نتیجه گیری

حرکت چشم می تواند عامل تاثیر گذار در حرکت فیزیکی از نوع جابجایی باشد. به این ترتیب که مخاطب با چشم خود عوامل حرکت از جمله نور، آب، محور، ریتم و... را درک میکند و سپس مغز به بدن فرمان حرکت میدهد، هر چه این عوامل قویتر باشند، فرمان چشم نیز به مغز قویتر خواهد بود. از این رو جابجایی نیز با قوت بیشتری صورت میگیرد. به نظر میرسد ایجاد حس حرکت، در جهت تقویت عملکرد بنا بوده است. نیاز به حرکت با توجه به عملکرد بنا سبب شده تا معمار ایرانی از عناصر مختلفی برای ایجاد حرکت بهره گیرد تا بتواند به بهترین نحو نیازهای عملکردی بنا را برآورده سازد. بدیهی است معماران مسلمان این مرز و بوم نیز به این مهم واقف بودند که در جهت نیل به کمال متعالی و دستیابی به لقا یگانه خالق هستی باید از لایه های مادی این عالم خاکی گذر کرد و پله های تعالی روحی را با گسستن وابستگی های دنیوی پیمود و به وصال دوست، دست یافت. معمار مسلمان ایرانی در متجلی ساختن معنویت و گذار انسان از عالم مادی و نیل به ملکوت از وجوه متنوع حرکت و سکون در معماری مسجد کبود تبریز بهره گرفته است. پارادوکسی که از حضور همزمان حرکت و سکون حاصل می شود منجر به خلق اثری مقدس و فرا انسانی می گردد تا راه را برای درک حقیقت بی جا و مکان هموار گرداند. در این راستا هر یک از ابزار های نام برده در عین اینکه می توانند پویا و حرکت آفرین باشند در ذات خود توانایی القای سکون و آرامش را نیز دارند و یا در ترکیب متضاد با عناصری که خلأ آفرینند و دعوت به سکون می کنند، باعث ایجاد ثبات و تعادل در فضای معنوی مسجد می گردند. او

با جهانبینی اسلامی اش هر جا که لازم بود مخاطب را وادار به مکث برای کسب آمادگی و یا دعوت به حرکت و مشاهده و دریافت پیام معبود می نماید تا با ایجاد جاذبه معنوی در نهایت او را به مکانی برای تمرکز و یافتن خویش و رفتن به سمت "بودن" هدایت کند. در نهایت آنچه مسلم است این آثار و دیگر آثار فاخر معماری اسلامی در ایران، با اتکا به جریان مقدس که زاده روح عارفانه سازنده متقی است، شکل گرفته و همواره بر این مهم تلاش کرده تا با گنجاندن پیچیدگی های راز گونه در ورای ظاهری ساده و قابل درک، احدیت و وحدانیت ذاتی مقدس را به تصویر بکشاند و آدمی را لایق سکونت در وادی ملکوت آن گرداند.

منابع

۱. اردلان، نادر و بختیار، لاله (۱۳۸۰). حس وحدت، ترجمه حمید شاهرخ، نشر خاک، چاپ اول.
 ۲. اعوانی، غلامرضا (۱۳۷۵). حکمت و هنر معنوی، انتشارات گروس.
 ۳. رحیمیان، مهدی، سینمای معماری در حرکت، انتشارات سروش، تهران.
 ۴. ستاری رئوف، ابلقار، عظیمی، حامد (۱۳۸۹). سیر از مکان تا لامکان (بررسی نقش حرکت، سیالیت و سکون در زیبایی شناسی معماری اسلامی ایران)، همایش ملی معماری و شهرسازی معاصر ایران.
 ۵. سروش، عبدالکریم (۱۳۸۴). نهاد نا آرام جهان، انتشارات صراط، چاپ پنجم.
 ۶. شایان و قاریپور، حمیدرضا و محمد (۱۳۸۲)، بررسی تطبیقی مفاهیم فرهنگی معماری ایرانی و ژاپنی، مجله آبادیر..
 ۷. شهیدی، شریف، بمانیان، محمد رضا (۱۳۸۸)، نقش خدا محوری در شکل دهی به ساختار، اجزا و عملکردهای معماری اسلامی ایران، کتاب ماه هنر، شماره ۱۲۷.
 ۸. گروتز یورک، کورت، زیبایی شناسی در معماری، پاکزاد، جهانشاه، همایون، عبدالرضا (۱۳۸۵ مترجم) ، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، تهران.
 ۹. گنون، رنه (۱۳۵۶). سیطره کمیت و علائم آخر الزمان، ترجمه علیمحمد کاردان، انتشارات مرکز نشر دانشگاهی.
 ۱۰. گودرزی، مصطفی، گلناز، کشاورز (۱۳۸۶)، بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۳۱.
 ۱۱. محمدیان منصور، صاحب (۱۳۸۶). سلسله مراتب حریمت در مساجد ایرانی، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲۹.
 ۱۲. مطهری، مرتضی (۱۳۶۶). حرکت و زمان در فلسفه اسلامی، جلد اول، انتشارات حکمت.
 ۱۳. معماریان، غلامحسین (۱۳۸۶). سیری در میانی نظری معماری، انتشارات سروش دانش، تهران.
 ۱۴. مهدوی نژاد، محمد جواد، ناگهانی، نوشین (۱۳۹۰). تجلی مفهوم حرکت در معماری معاصر ایران. فصل نامه شهر ایرانی اسلامی.
 ۱۵. نصر، سید حسین (۱۳۸۰). معرفت و امر قدسی، ترجمه فرزاد حاجی میرزائی - تهران: نشر و پژوهش فرزاد رو.
 ۱۶. نصر، سید حسین، هنر و معنویت اسلامی، قاسمیان، رحیم (۱۳۸۹ مترجم)، نشر حکمت، تهران.
 ۱۷. نوایی، کامبیز (۱۳۷۴). نکاتی پیرامون نقوش اسلامی، نشریه صفا، سال پنجم، دانشگاه شهید بهشتی.
 ۱۸. نوربرگ-شولتز، کریستین، روح مکان، شیرازی، محمد رضا (۱۳۸۷ مترجم).
 ۱۹. الهی قمشه ای، محی الدین (۱۳۷۹). حکمت الهی، انتشارات روزبه.
 ۲۰. الیاده، میرچا، رساله در تاریخ ادیان، ستاری، جلال (۱۳۷۶ مترجم)، سروش، تهران.
21. Rapaport Amos, (1993). the invention of Architecture from caves to cities. Vndrestanding , Roth, Leland. Craftsmanhouse,