The Quarterly Journal of *Philosophical Investigations*
University of Tabriz-İran
ISSN (print): 2251-7960 ISSN (online): 2423-4419
Journal Homepage: www.philosophy.Tabrizu.ac.ir

مجله علمی پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز

Vol. 14/ Issue: 33/ Winter 2021

The sacred manifestation in Islamic mosques and Hindu temples

Received date: 2018.01.11 Accepted date: 2020.04.10
PP. 289-318
DOI: 10.22034/jpiut.2021.30118.2152

Ali Alishir (corresponding author)
PhD of philosophy, Lecturer at Ferdows Institute of Higher Education. Mashhad. Iran.
a_alishir@ut.ac.ir

MohammadAli Dibaji
Associate professor of philosophy, University of Tehran. Iran.
dibaji@ut.ac.ir

Abstract

Reducing Being hierarchies down to the physical entities, empirical science having occupied with destroying the sanctity of the universe; does thinking about Sacred architecture suggests a way to release contemporary man from nihilism?

The authors' response is affirmative; therefore, investigating the quality of Sacred disclosure in the religious architecture of Islam and Hinduism, they search for understanding a lost meaning that had been manifesting there.

The method of research consists of a comparative study about Islamic mosques and Hindu temples according to phenomenology. Offering existential relation with Sacred architecture by a personal experience for understanding the quality of Sacred manifestation, they criticize semiology and phenomenology methods.

Keywords: The Sacred, mosque, temple, incarnation, manifestation.

Reducing Being hierarchies down to the physical entities, empirical science having occupied with destroying the sanctity of the universe; does thinking about Sacred architecture suggests a way to release contemporary man from nihilism?

The authors' response is affirmative; therefore, investigating the quality of Sacred disclosure in the religious architecture of Islam and Hinduism, they search for understanding a lost meaning that had been manifesting there.

The method of research consists of a comparative study about Islamic mosques and Hindu temples according to phenomenology. Offering existential relation with Sacred architecture by a personal experience for understanding the quality of Sacred manifestation, they criticize semiology and phenomenology methods.

The issue is that the quality of Sacred disclosure isn't truly perceived by such modern methods because of the different relations between language and meaning in the traditional world with a modern one.

Seeing both nature and culture as dwelling places for Sacred disclosure, indeed, traditional man believes to the substantial sanctity of art and nature. Disclosure differently in various cultures, Being configures different visual spaces such as Hindu temples and Islamic mosques. Sacred manifested by the void spaces and the geometrical, arabesque and scriptural motives as Islamic mosques language; such a visual language differs from that of Hindu temples that consists of an iconographic language.

The meaning is not intentional but substantial and unintentional in such traditional cultures; symbol, as a substantial meaning, is an Image for a mystery; it is the only method to explain the spiritual reality that is met in a specific way and it isn't determined forever rather it has a new mystery meaning that is to be detected later through continuous personal experiences.

On the other hand, the meaning of Sacred architecture is not to be understood according to the phenomenology too; since it considers religious building in itself, not regarding Sacred manifestation, while according to traditional cultures, Sacred manifests Himself through architecture only for His elite as they personally experience a new world beyond the physical one; but visual forms, according to phenomenology, hasn't to connote to any other world or entities such as Plato Ideas. Christian Nurnberg Schultz, for example, used from the concept of the image instead of sign or symbol; against the sign that is indicative and unlike the symbol that operates by substitution, he believed, the image is another thing which is new and specific; passing over from its components, the image is a materialized expression of the concept of presence. It presents a world but not a Platonic one.

Agreeing with symbolic views about religious architecture, the authors believe that Sacred differently manifested by language itself but only rather for those who have a personal experience there than similarly for everyone who knows the meaning of symbols. The meaning of religious architecture unveiled by the devout without giving any intentional meaning to the architecture. The most

important is the sanctity of everything there not their meaning. Everything is, in fact, blessed there then meaningful.

References

- Acharya, Prasanna Kumar (1946) Hindu architecture in India and abroad, Manasara series vol. 6, Oxford University Press.
- Gonzalez, Valerie (2001) Beauty and Islam. London: I.B. Tauris Publishers.
- Nasr, Seyyed Hossein (1978) An introduction to Islamic cosmological doctrines. Great Britain: Thames and Hudson LTD.
- Nasr, Seyyed Hossein (2014) Islamic Art and Spirituality. Trans. Rahim Qasemiyan. Tehran: Hikmat. (in Persian)
- Shaygan, Dariush (1968) India Religions and Philosophical Thoughts. Tehran: Amir Kabir. (in Persian)
- Werner, Karel (1991) Symbols in art and religion. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers PVT LTD.

مجله علمی *پژوهش‌های فلسفی* دانشگاه تبریز
سال ۱۴/ شماره ۳۳/ زمستان ۱۳۹۹

بررسی نحوه آشکارگی امر قدسی در مساجد اسلام و معابد هندوئیزم*

علی علیشیر (نویسنده مسئول)
دکتری فلسفه دانشگاه تهران، مدرس فلسفه هنر موسسه آموزش عالی غیرانتفاعی فردوس، مشهد. ایران.
a_alishir@ut.ac.ir

محمدعلی دیباجی
دانشیار گروه فلسفه، دانشگاه تهران، تهران. ایران.
dibaji@ut.ac.ir

چکیده

در دوره معاصر که علم تجربی، همه اطوار وجود را منحصر در طور حس نموده و به معنازدایی از جهان‌هستی و اشیا موجود در آن مشغول‌است، آیا تامل در میراث معماری مقدس بجای‌مانده از تمدن‌های سنتی میتواند طریق برون‌رفت از نیهیلیسم بی‌معنایی را نشان دهد که انسان امروزین گرفتار آن آمده‌است؟ پاسخ مولفان مقاله بدین سوال مثبت است؛ لذا بر آن شدند تا با بررسی کیفیت آشکارگی امر قدسی در معماری مقدس اسلام و هندوئیزم، به‌عنوان دو فرهنگ بزرگ سنتی، در جستجوی معنای از دست رفته‌ای بکوشند که گمشده انسان معاصر است. روش تحقیق در این مقاله مطالعه‌ای تطبیقی در معماری مساجد اسلام و معابد هندوئیسم بر اساس پدیدارشناسی است. البته نویسندگان مقاله عقیده دارند که پدیدارشناسی برای فهم کیفیت تجلی امر قدسی در معماری مقدس، نابسنده است لذا در مقابل تحلیل‌های پدیدارشناختی و سمبلیسم، رابطه وجودی با معماری مقدس را مطرح می‌کنند و آن را روشی مناسب برای فهم کیفیت تجلی امر قدسی می‌دانند.

کلیدواژه‌ها: امر قدسی. مسجد. معبد. آشکارگی. تجسد. تجلی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۸/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۱/۲۲

* مقاله برگرفته از رساله دکترای دکتر علی علیشیر با عنوان «تحلیل و بررسی دیدگاه‌های سید حسین نصر و کریستیان نوربرگ شولتز در باب تجلی وجود در معماری اسلامی» و نیز برگرفته از طرح شماره ۲۲۰۲۰۲۲/۰۱/۰۵ است که با حمایت معاونت پژوهشی دانشگاه تهران انجام پذیرفته است.

مقدمه

اولین پرسشی که در مواجهه با واژه «طبیعت مقدس» برای انسان معاصر مطرح می‌شود، این است که تقدس طبیعت چه معنایی دارد و چگونه این تقدس بر طبیعت حمل می‌شود؟ نفس همین پرسش از جانب انسان معاصر، دلالت بر آن دارد که او در تقرب امر قدسی زیست نمی‌کند. به همین دلیل از چیستی مفهوم طبیعت مقدس پرسش می‌نماید و در پی فهم کیفیت حمل تقدس بر طبیعت است؛ حال آن‌که انسان سنتی از آن‌جهت که در طبیعت‌مقدس سکونت داشت، نه از چیستی مفهوم طبیعت‌مقدس سوال می‌کرد و نه هیچ تصوری از کیفیت «حمل تقدس بر طبیعت توسط انسان» داشت چون او تقدس را ذاتی طبیعت می‌دانست نه امری عرضی که انسان بخواهد آن را بر طبیعت حمل کند.

آنچه در بالا اشاره شد، برای فهم ذات تمدن‌های سنتی و مدرن، کفایت می‌کند؛ چون همان‌گونه که آندره مالرو می‌گوید، هر تمدنی را می‌توان در عین‌حال هم برحسب پرسش‌هایی که مطرح می‌کند و هم بر حسب پرسش‌هایی که مطرح نمی‌کند تعریف‌کرد(مالرو، ۱۳۷۴؛ ۴۱۶). این طبیعت مقدس، به انحاء مختلف در هنر و معماری مقدس تمدن‌های سنتی، بیان بصری یافته‌است؛ سوالی که مطرح می‌شود این است که چه عاملی باعث شد تا انحاء آشکارگی امر قدسی در معماری مقدس این تمدن‌ها متفاوت از یکدیگر باشد؟

در این مقاله، با نقد تفسیرهای نشانه‌شناختی غالب در معماری مقدس اسلام و هندوئیزم، بر لزوم تفسیر معماری مقدس با معیارهای معناشناختی موجود در زیست‌جهان سنتی تاکید می‌گردد؛ این مقاله با نظریات سنت‌گرایان قرابت دارد خصوصاً از جهت آنکه ذات ادیان را برآمده از یک منبع واحد می‌داند و تفاوت ذاتی بین ادیان قائل نیست. البته قول به وحدت ذاتی ادیان در تمام اندیشه‌های عرفانی و باطنی وجود دارد چندانکه مولانا در مثنوی معنوی می‌گوید «زانکه خود ممدوح جز یک، بیش نیست/ کیش‌ها زین روی، جز یک کیش نیست» (مولوی، ۱۳۸۱؛ ۲۳۲) و اختلاف ادیان را حاصل اختلاف نظرگاه می‌داند و ادیان را به شیشه‌های رنگین مانند می‌کند که یک نور واحد را به رنگ‌های مختلف نشان می‌دهند «گر نظر در شیشه داری گم شوی / زانکه از شیشه است اعداد دوی / ور نظر بر نور داری وارهی / از دوی و اعداد جسم منتهی / از نظرگاه است ای مغز وجود / اختلاف مومن و گبر و جهود»(همان؛ ۱۳۸)

ولی برخلاف سنت‌گرایان، هنرمند و معمار را شریک در ساخت اثر، و نه در معنای اثر، معرفی می‌کند و بر آشکارگی امر قدسی بواسطه خود اثر هنری مقدس و رابطه وجودی مخاطب با آن، تاکید می‌گردد نه بواسطه اگاهی از معانی رمزی و سمبلیستی فرمها.

۱. طبیعت مقدس در اسلام و هندوئیزم

سوال انسان معاصر درباره کیفیت امکان حمل تقدس بر طبیعت، نتیجه تقابل او با جهان‌هستی است که با فلسفه دکارت پدید آمد؛ دکارت با شک دستوری خود، وجود همه‌چیز غیر از کوژیتو را مورد تردید قرار داد و همین امر باعث گردید که انسان مدرن فاقد جهان گردد و جهان‌هستی در مقابل انسان قرار بگیرد و ثنویت انسان و جهان مطرح شود؛ حال آنکه در تمام تمدن‌های سنتی، صدق گزاره «جهان‌هستی موجود است» امری کاملا بدیهی بود که چون انسان در تقرب جهان-هستی زیست می‌کرد امکان اتحاد یا اتصال با جهان برای او وجود داشت چنان‌که انسان و جهان در همه این تمدن‌ها مصداق این سخن شیخ‌شبستری بودند «جهان انسان شد و انسان جهانی/ ازین پاکیزه‌تر نبود بیانی».

همدمی انسان سنتی با جهان هستی مقدس، امری پیشینی بود به‌همین دلیل، انسان نبود که به جهان هستی معنا می‌داد بلکه جهان هستی ذاتاً دارای معنا بود چون ذره ذره آن تجلی‌گاه نیروهای الوهیت بود که در قالب صورت‌های اشیا morpha، تجلی یا تجسد یافته بودند؛ بنابراین ماهیت آنها را انسان به آنها اعطا نمی‌کرد بلکه ماهیت آنها در سلسله‌مراتب بالاتر وجود، ریشه‌داشت.

در نظر انسان سنتی، تقلیل جهان‌هستی به ماده صرف، آن‌قدر عجیب بود که تمایز قائل‌شدن آناکساگوراس بین فوسیس و عقل مفارقی که جریان کیهانی را بوجود آورده‌است، باعث تبعید او شد چون به عقیده انسان ایونی، که قائل به اینهمانی خدا و فوسیس زنده عالم بود، آناکساگوراس با این کار خود هلیوس(خورشید) همه‌بین را که هر روز آسمان را در گردونه درخشان خود می‌پیمود تا حد درخشش بی‌جان سنگ مشتعلی پایین آورد، و بعدها ملتوس Meletus نیز در هنگام محاکمه سقراط، اعتقاد او به این دیدگاه را مستمسک قرار داد(گاتری، چاپ اول؛ ۱۳۲).

این وضعیت در یونان باستان تا اویل قرن پنجم قبل از میلاد تداوم داشت چنان‌که گمپرتس از قول آیسخولوس(نیمه اول قرن پنجم پیش‌ازمیلاد) این عبارت را نقل می‌کند «زئوس آسمان است زئوس زمین است زئوس هواست زئوس کلّ کیهان است و فراتر از کل کیهان»(گمپرتس، ۱۳۷۵: ۱۱۸). اما از اواسط قرن پنجم قبل‌ازمیلاد، با ظهور سوفسطاییان، طبیعت‌مقدسی که در نظر یونانیان جایگاه خدایان بود گرفتار تقدس‌زدایی شد. در یونان باستان علاوه بر ظهور سوفسطاییان، رواج تعالیم سقراطی- افلاطونی که به‌پیروی از آناکساگوراس بین عالم ماده و عالم عقل تمایز قائل شدند نیز در این تقدس‌زدایی نقش مهمی داشت؛ چون اگرچه مُثل الهی افلاطون رب‌النوع‌های اشیا بودند اما محاورات افلاطون از جمله محاوره پارمنیدس نشان می‌دهد که حتی خود افلاطون نیز در تبیین کیفیت ارتباط عالم ماده و عالم عقل سر در گم است و چنان‌که از قول گاتری نقل

شد، در نظر یونانیان، این تمایز آناکساگوراسی سقراط و افلاطون، چیزی غیر از تقلیل طبیعت‌مقدس به طبیعت بی‌جان نبود.

برخلاف یونان باستان، دیگر تمدن‌ها از جمله ایران و چین و هند برای قرن‌های متوالی تقدس طبیعت را حفظ کردند از آنجهت که در تمام این تمدن‌ها هنوز طبیعت‌مقدس خالی از خدایان و نیروهای الهی نشده‌بود؛ در بخش‌های مختلف اوستا، ما شاهد ستایش عناصر مختلف طبیعت هستیم که در نظر ایرانیان به‌مثابه موجوداتی مقدس درنظر گرفته می‌شدند. البته در ایران باستان دوره هخامنشی و ادوار بعد از آن، معبد به‌معنای یونانی کلمه وجود نداشته که تجسم الوهیت باشد و در داخل آنها تندیس مقدس، و در خارج و روبروی تندیس، قربانگاهی برای انجام مراسم قربانی وجود داشته‌باشد(آندره گدار، ۱۳۷۵: ۱۶) بلکه به‌جای تندیس مقدس، آتش مقدس را به‌مثابه رمزی از وجود اهورامزدا می‌پرستیده‌اند. از طرف دیگر، در هند باستان، در معابدی که از اواخر قرن سوم پیش‌ازمیلاد تا قرن سوم میلادی برای بودا ساخته می‌شده، تندیس‌های بودا مورد تقدیس واقع می‌شده‌اند و از قرن سوم میلادی با تاسیس امپراطوری گوپتاها و احیای هندوئیزم، معابدی برای خدایان سه‌گانه آیین هندو بنا می‌شود که در آنها هر یک از خدایان مورد پرستش واقع می‌شدند.

تقدس انسان و طبیعت در فرهنگ و تمدن هند علاوه بر میراث بسیار کهن هنر و معماری هند، در ادبیات آنها خصوصا در وداهای مقدس، اوپانیشادها و آثار دوره حماسی هند از جمله در مهابهاراتا آشکار است. در بهاگاواتاکیتا که شهد اصلی مهابهاراتا است و آن را شخص کریشنا، ویشنوی ازلی بیان داشته‌است(مقدمه بهاوگاواتاگیتا، ۱۳۷۷: ۲۹)، آرجونا پس از شنیدن آن از شخصیت اعلای پروردگار، در عین آنکه همه موجودات را برهمن می‌داند کریشنا را به عنوان برهمن متعال، پارام برهما، می‌پذیرد (همان: ۵). در فصل پانزدهم بهاگاوات‌گیتا، تصویر حقیقی عالم مادی داده شده است که در قالب درختی توصیف گردیده که ریشه‌هایش به سوی بالا و شاخه‌هایش به سوی پایین امتداد دارند و حاکی از آن است که عالم ماده انعکاسی از عالم روحانی است و چیزی جز سایه‌ای از حقیقت نیست(همان: ۲۰).

تقدس طبیعت را در سروده‌های ریگ‌ودا نیز می‌توان مشاهده کرد. این سروده‌ها حکایت از ان دارند که در نظر مردمان سرزمین هند مثل همه فرهنگ‌های سنتی دیگر، طبیعت به ماده صرف تقلیل نیافته است بلکه یکی از خدایان (فرشتگان) را موکل می‌داند بر هر یک از اجزای طبیعت. چندانکه در ستایش اندرا می‌گوید «اندرا خداوند آسمان و زمین است، اندرا سرور آب‌ها و کوه‌هاست» (ریگ‌ودا: ۲۲۹) و نوعی از وحدت وجود را در چندین سروده ریگ‌ودا می‌توان مشاهده کرد «ادیتی آسمان است ادیتی فلک است ادیتی مادر و پدر و پسر است ادیتی همه خدایان است ادیتی پنج طبقه(نژاد) مردم است ادیتی تمام آنچه به دنیا آمده و آنچه بعد به دنیا می‌آید است»(همان: ۲۷۷)

تقدس طبیعت در عالم اسلام نیز امری کاملا آشکار است چندانکه قرآن مقدس، احادیث پیامبر و میراث فلسفه و عرفان اسلامی دلالت بر ان دارند چندانکه بر مبنای آیه نور، خداوند نور اسمانها و زمین معرفی گردیده‌است که با مخلوقات خود بر انها تجلی نموده است «الحمدالله المتجلی لخلقه بخلقه». این تلقی طبیعت به مثابه منزلگاه و تجلیگاه ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت، چیزی غیر از قول به تقدس طبیعت نیست که مبنای نظرورزی‌های همه فیلسوفان و عارفان عالم اسلامی گردیده‌است.

سوالی که در اینجا می‌تواند مطرح شود این است که چه عاملی باعث شد که در هند، خدایان در قالب مجسمه‌ها و تمثال‌ها، تجسم و تجسد پیدا کنند اما در عالم اسلام غالبا اثری از تمثال و شمایل خدایان وجود ندارد؟ این سوال را به‌گونه‌ای دیگر نیز می‌توان بیان‌کرد: آیا نحوه بیان بصری مفاهیم قدسی در هنر فرهنگ‌های سنتی، با دیدگاه آن فرهنگ درباره نحوه آشکارگی خداوند در جهان‌هستی ارتباط دارد؟ سوال اخیر را می‌توان با بررسی تطبیقی معماری مقدس در آیین هندوئیزم و دین اسلام مورد بررسی قرار داد تا معلوم‌گردد که آیا چنین ارتباطی را می‌توان بین هنر مقدس و مذاهب مقدس اسلام و هندو برقرارنمود یا خیر.

۲. اشتراک اسلام و هندوئیزم در امر قدسی

تحقیق درباره موضوع فوق مستلزم بررسی هنر و مذهب در آیین هندو و اسلام است. با وجود اختلافات آشکاری که در نحوه بیان بصری مفاهیم قدسی در هنر قدسی اسلام و هندوئیزم وجود دارد، این دو مذهب به لحاظ خود مفاهیم قدسی اشتراکات درونی بسیاری با یکدیگر دارند؛ البته از آنجا که همه ادیان مقدس از یک مبدا الهی سرچشمه‌گرفته‌اند وجود این اشتراکات امر عجیبی نیست. داراشکوه یکی از کسانی است که در کتاب مجمع‌البحرین خود مطالعه تطبیقی خوبی را درباره آیین هندو و آیین اسلام انجام داده و مرحوم داریوش شایگان، آن مطالعه تطبیقی را مورد بررسی قرار داده‌است؛ به‌عقیده داراشکوه، اختلاف میان آیین هندو و اسلام‌عرفانی فقط جنبه لفظی دارد(شایگان، ۱۳۸۲: ۹) ولی از نظر داریوش شایگان، این حکم در همه موارد صادق نیست اگرچه در این دو فرهنگ مشابهت‌های پرمعنایی وجود دارد(همان: ۵۵)

این تشابه از آن‌جهت است که به‌عنوان مثال، آکاشا – به‌مثابه اقیانوسی بیکرانه که عالم همچون جزیره‌ای در آن شناور است– مظهر برهمن است(همان: ۵۲) و برمبنای چانداوپانیشاد همه موجودات از اثیر برمی‌خیزند و به اثیر بازمی‌گردند(همان: ۵۰)چنان‌که عرش الهی، مظهر وجود مطلق است و دارای سلسله مراتبی است که باطن آن، همان اعیان ثابته هستند که هیچ‌گونه وجود تفصیلی ندارند

و ظاهر آن دربرگیرنده سلسله‌مراتب موجودات از عالم عقل تا عالم ماده است که با کثرت تعینات، تنزل وجودی پیدا می‌کنند.

اعتقاد به سلسله مراتب وجود از مهم‌ترین عقاید اسلام باطنی است؛ اخوان‌الصفا سلسله مراتب موجودات و ارتباط آنها با خداوند را با روند شکل‌گیری اعداد از واحد تبیین می‌کنند و برای موجودات سلسله مراتبی در نظر می‌گیرند؛ از نظر آنها خلقت جهان هستی با خداوند آغاز می‌شود و بواسطه تنزل در حالات مختلف وجود این سلسله مراتب کثرت پیدا می‌کند تا اینکه به مخلوقات زمینی ختم می‌شود(Nasr, 1978; 51)؛ این تفسیر اخوان‌الصفا در حکمت و عرفان اسلامی با بعضی تغییر و اصلاحات پذیرفته شد.

آکاشا نیز دارای سلسله مراتبی است که هر یک از مراتب آن هم با یکی از سه حالت معرفت-شناختی بیداری، رویا و خواب‌عمیق مرتبط است و هم با یکی از تجلیات تریمورتی(برهما، ویشنو و شیوا). لازم به ذکر است که هر یک این تجلیات سه‌گانه که به ترتیب، ایجاد، ابقاء و افنای جهان را برعهده دارند، و ارکان کلُّ شیء از آنها پر است(شایگان، ۱۳۸۲: ۱۵۲) در نظر داراشکوه قابل تطبیق با صفات جمال و جلال خداوند هستند که در دین اسلام ارکان کلُّ شی سرشار از آنهاست. به‌عقیده دکتر شایگان، اگرچه صفات جمال و جلال خداوند در عالم اسلام، با تثلیث گوناهای هندی(برهما، ویشنو و شیوا) مشابهت‌های بسیاری دارند خصوص آنکه انکشاف جلال مستلزم غیبت جمال است و برعکس؛ چنان‌که سلطه هر یک از گوناهای هندی بر یکدیگر باعث اختلاف اشیا از یکدیگر می‌شود اما برخلاف صفات جلال خداوند که در عرفان‌اسلامی به‌مثابه سایه جمال مطرح می‌شوند که وجودشان عرضی و اتفاقی، و بنابراین رویارویی و تقابل آنها امری وهمی است، گوناهای هندی از یکدیگر تمیز داده می‌شوند و دارای وجود عرضی و تبعی نیستند(همان: ۱۵۸-۱۵۹)؛ از طرف دیگر، نحوه آشکارگی گوناهای هندی بواسطه آواتارا یا تجسد صورت می‌گیرد حال آن‌که آشکارگی صفات جمال و جلال خداوند در عرفان اسلامی بر مبنای مفهوم تجلی است(همان: ۱۶۵).

در اسلام مفهوم آواتارا، تنزل یا تجسد وجود ندارد زیرا اسلام فاقد بعد اسطوره‌شناختی است(همان: ۱۶۴). گذار از وحدت به کثرت نه از طریق سلسله مراتب اقانیم الوهیت‌ها بلکه از راه ساز و کار تجلیات الهی نوری صورت می‌گیرد. اسلام از طریق تمثیل و سمبلیسم انوار جبروت که بر شیشه‌های رنگین متعدد صور نوعی، شکسته شده و سطح به سطح با تمایز وجودی فزاینده بازتاب می‌یابد و سرانجام به نهایت تنزل جهان پدیده‌های محسوس(ناسوت) ختم می‌شود مراحل پی‌درپی صعود و نزول به کثرت را تصور کرده است. هند دنیا را به گونه‌ای دیگر می‌بیند میتولوژی و تفکر چندخدایی بسیار پرداخت‌شده‌ای را پرورده و گسترش داده‌است و همواره از ایزدستان

چندشکلی آکنده از الوهیت‌های بیشمار آن سرانجام سه خدا به درآمده که بقیه را در محاق فرو برده‌اند(همان: ۱۶۵).

آواتارا تجسد است نزول خداوند بر سطح دنیای پدیده‌هاست. ملائک اسلامی تجلیات اسماء الهی‌اند، اسماء جمال و جلال، و نه تنزل‌های تجسدی. تفکر اسلامی با فلسفه صورت‌های تمثیلی، نزدیکی و ارتباط بیشتری دارد تا با صورت‌های انسان‌گونه و شمایل‌نگاری تجلیات الهی. در مجموع اسلام به جانب تجرید صور نمادین تمایل بیشتری دارد تا به نمایش انسان‌گونه واقعیت‌های فوق محسوس (همان: ۱۶۶)

نکته‌ای که در اینجا لازم به ذکر است آنکه نباید کثرت خدایان مذهب هندو را به معنای چند خدایی فهمید چون در اواخر سرودهای ودا حدای یگانه‌ای جلوه می‌کند که سایر خدایان را تحت الشعاع قرار می‌دهد و به صورت واحد مستقلی جلوه‌گر می‌شود و با عناوینی مانند ویشوا کارما، پوروشا و پراجاپاتی نامیده می‌شود(شایگان، ۱۳۴۶: ۷۷) چنانکه مهابهاراتا درباره تثلیث خدایان می‌گوید به صورت برهمن می‌آفریند، به صورت ویشنو حفظ می‌کند و به صورت رودرا معدوم می‌سازد و اینان سه مقام پراجاپاتی هستند(همان: ۲۵۰)

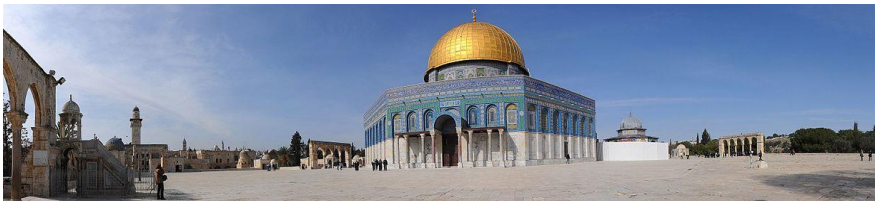
نویسندگان مقاله اعتقاد دارند که خصوصا همین تمایز اخیر است که باعث تفاوت فضای بصری در معماری‌های مقدس اسلام و هندوئیزم می‌گردد به‌گونه‌ای که حتی اگر مفاهیم و حقایق موجود در آیین هندوئیزم و عرفان اسلامی کاملا بر یکدیگر منطبق بودند باز هم بواسطه همین تفاوت نحوه‌های آشکارگی آن حقایق، فضاهای بصری کاملا مختلفی پدید می‌آمد؛ کافی‌است انسان برای یک‌بار وارد یکی از معابد آیین هندو و یکی از مساجد اسلامی گردد تا این فضای متفاوت را تجربه‌کند؛ چندان تفاوتی هم ندارد که وارد معابد و مساجد اولیه شویم که مهم‌ترین ویژگی آنها همان سادگی حاصل از تزیینات اندک آنهاست یا این‌که وارد مساجد و معابدی بشویم که سرشار از تزیینات هستند.

۳. بررسی پدیدارشناختی معبد ماهابالیپورام و قبه‌الصخره

برای تبیین کیفیت آشکارگی امرقدسی در معماری مقدس اسلام و هندوئیزم می‌توان عناصر بصری و معمارانه موجود در قبه الصخره را با معابد مهابالیپورام مقایسه نمود.

قبه‌الصخره به‌عنوان کهن‌ترین بنای معماری اسلامی در زمان عبدالملک ساخته شد. این بنا دارای گنبدی چوبی به قطر ۲۰/۴۴ متر بر ساقه‌ای با ۱۶ روزنه است که پنجره‌های ان را شکل می‌دهند. بنیان گنبد و ساقه بر چهار جرز و دوازده ستون قراردارد که از قرارگیری یک جرز در میان دو دسته سه‌تایی از ستون‌ها استوانه‌ای پدید می‌اید که بلندی و پهنای آن یکی است. این حلقه

استوانه‌ای در مرکز یک هشت‌ضلعی بزرگ قرار دارد که هر بر آن ۲۰/۵۹ متر و دارای هشت دیوار ۹/۵ متری است. از قسمت بیرون، این هشت بر را به هفت دهانه تقسیم کرده بودند که دو دهانه کناری کور بودند(کرسول، ۱۳۹۳: ۲۰).



تصویر۱. نمای کلی قبه‌الصخره

فاصله این هشت‌ضلعی با استوانه میانی آنقدر زیاد بود که برای پوشاندن این فاصله، هشت-ضلعی دیگری را بین هشت‌ضلعی بیرونی و استوانه درونی درنظر گرفتند که متشکل از بیست‌وچهار قوس بود که بر هشت جرز و ۱۶ ستون به‌گونه‌ای قرارگرفته‌است که هر جرز در میان یک ستون است.؛ بدین‌طریق دو رواق هشت‌گوش هم‌مرکز پدید می‌آید که جای طواف بود بر گرد صخره مقدس(همان: ۲۲).

تصویر۲. صخره مقدس

درون بنا دارای ۵۶ پنجره(بر هر دیوار هشت‌ضلعی پنج‌تا و بر ساقه گنبد ۱۶ تا) است که نور داخل بنا را تامین می‌کنند(همان: ۲۲)؛ پهنای درگاه‌ها ۲/۶۰ و بلندی آنها ۴/۳۰ متر است که هر یک از انها دارای نعل درگاهی است که قوسی نیم‌دایره‌ای بر اندکی بالاتر از آن کار شده‌است و

زیر این نعل درگاه‌ها را با ورق‌های مسی و برنجین پوشانده‌اند و بر این ورق‌ها نقش‌های گوناگونی خصوصا از ساقه و برگ و خوشه انگور و برگ کنگر نقش زده‌اند(همان: ۲۶). داخل بنا دارای ستون‌هایی مرمرین و سرستون‌هایی طلاکاری‌شده و موزاییک‌هایی به رنگ‌های سبز و کبود و طلایی و صدفی است(همان: ۲۷). بعضی از این سرستونها، کرنتی و برخی دیگر التقاطی هستند(همان: ۲۸).

معابد ماهابالی‌پورام بعد از سال ۶۳۰ میلادی اهمیت بسیاری پیداکرد که نتیجه تلاش‌های یکی از حاکمان سلسله پالاواها به نام Naransimhavarman I بود که به Mamalla معروف است. بیشتر ابنیه موجود در ماهابالی‌پورام که در زمان فرمانروایی مامالا بین سالهای ۶۳۰– ۶۴۰ م بواسطه برش از دل تخته‌سنگ‌ها پدید امدند نه بواسطه ساخته‌شدن و اجتماع و ترکیب مواد و مصالح بر روی یکدیگر، که موسوم به راثا هستند؛ لذا علاوه بر معابد غاری و صخره‌ای، مامالا راثاهایی ساخت که هر یک از انها بک معبد مستقل است. کلمه راثا باحاظ لغوی به‌معنای کالسکه یا ارابه است(Fyson, 1949: 3).

تصویر ۳. راثای دراوپادی

مهم‌ترین گروه راثاها در ماهابالی‌پورام، راثاهای پنج‌گانه‌ای هستند که در واقع پنج مکان مقدس برای شیوا، همسرش پاراواتی، پسران او گانزا و سوبرامانیا و حاجب او چاندیکسوارا می‌باشند. در کنار این معابد پنج‌گانه، سه حیوان یک تکه یزرگ، فیل، شیر و گاو نر وجود دارد که به ترتیب، ایندرا خدای طوفان، دورگا الهه جنگ و شیوا خدای بزرگ بر هریک از آنها سوار می‌شد. راثای دراوپادی کوچکترین راثا است که به شکل یک آلونک ساخته شده است؛ طرح روی سقف این راثا با فلز برجسته‌کاری شده‌است؛ داخل معبد یک حکاکی برجسته از دورگا و ملازمان و همراهان او

وجود دارد که البته بر سه دیوار دیگر نیز تصویر دورگا دیده‌می‌شود که در واقع نمادی از حالت قهر و جنگجویی پاراواتی همسر شیوا است. در تمام این مجسمه‌ها و نقش‌برجسته‌ها، او با نواری بر دور سینه‌اش تصویر گردیده تا او را از دیگر فرم‌ها و تجلیات همسر شیوا متمایز سازد(ibid: 5)؛ صفه‌ای که راثای دراوپادی بر روی ان قرارگرفته با مجسمه سر فیل تزیین گردیده‌است چنانکه بر روی همین صفه که در بردارنده راثای ارجونا نیز هست مجسمه سر شیر هم وجود دارد(ibid; 5)؛ البته شاخصه فرم و تصویر شیرهای موجود در ماهابالی‌پورام، شیرهای نشسته در پایه ستون‌های ایوان بیرونی برخی معابد غاری و راثاها است که برخی از این شیرها دارای شاخ نیز هستند(ibid: 6)

در ماهابالی‌پورام علاوه بر راثاها، معابدی نیز به شکل ماندایا یا معابد غاری و صخره‌کند وجود دارد که زیباترین نمونه ان را می‌توان در ماندایای Mahaishsura مشاهده‌کرد؛ این ماندایا بر روی تپه قرار دارد و رو به دریا است. ماندایای فوق‌الذکر، دارای سه زیارتگاه داخلی است که دارای ستون‌هایی با فیگور شیر است؛ در زیارتگاه مرکزی یک نقش‌برجسته کم‌عمق از شیوا، پاراواتی و پسرشان سوبرامانیا دیده می‌شود که مثل نقش برجسته موجود در راثای دهارماراجا است جز اینکه پاهای شیوا در اینجا بر روی گاو نر قرار دارد. در دیوار جنوبی این ماندایا، ویشنو در حالت درازکشیده، بر روی حلقه‌های مار بزرگ Sesha خوابیده است؛ البته این خواب یک خواب معمولی نیست بلکه خلسه حاصل از تمرکز اندیشه ویشنو در هنگام خلق جهان است. در دیوار شمالی دورگا سوار بر شیر است تا بر دمو و دیو Mahaishsura که با یر یک بوفالو تصویر گردیده، غلبه کند؛ دورگا در اینجا دارای هشت دست است اما فقط دو دستی که کمان را گرفته‌اند اهمیت دارند. داستان اخیر، بیانی نمادین از تضاد و جنگ ابدی خیر و شر است(ibid; 12)

تصویر ۴. داخل ماندایای Mahaishsura

چنانکه از عبارات بالا برمی‌آید عناصر ساختاری قبه‌الصخره و معابد ماهابالی‌پورام تقریبا یکسان هستند اگرچه تزیینات بکاررفته در این دو بنای مقدس، متفاوت است. به منظور مقایسه تطبیقی

این دو ساختار مقدس، می‌توان از پدیدارشناسی کریستیان نوربرگ شولتز استفاده کرد؛ البته موارد مطالعاتی نوربرگ شولتز بیشتر در زمینه معماری غرب است ولی می‌توان روش پدیدارشناسی او در بررسی اثار معماری را برای معماری مقدس اسلام و هندوئیزم نیز إعمال نمود.

به عقیده او هر اثر معماری را می‌توان با مطالعه در ساختار کلی و اجزای آن مورد بررسی پدیدارشناختی قرار داد. در زمینه ساختار و کلیت بنا، نوربرگ‌شولتز عقیده دارد که هر مجموعه ساختمانی باید چیزی به محیط پیرامون خود ببخشد(نوربرگ شولتز، ۱۳۸۷: ۱۶۲) تا بتواند با شکل-دادن به یک فضای خاص در پیرامون خود، خودش را از دیگر ساختارها متمایز نماید و عناصر بکار رفته در محیط پیرامون خود را معنادار نماید. بدیهی است که در هر معماری مقدس، از جمله در بنای قبه الصخره و مجموعه معابد ماهابالی‌پورام، چنین شاخصه‌ای وجود دارد چون این دو مجموعه معماری بلحاظ کارکرد عبادی–زیارتی خود، فی‌نفسه از محیط پیرامون خود متمایز می‌شوند بگونه-ای که فضا را به دو عرصه مقدس و نامقدس تقسیم می‌نمایند؛ و همین امر باعث می‌گردد که زایران و مومنان به هنگام ورود به این دو بنای مقدس، آداب خاصی را رعایت کنند.

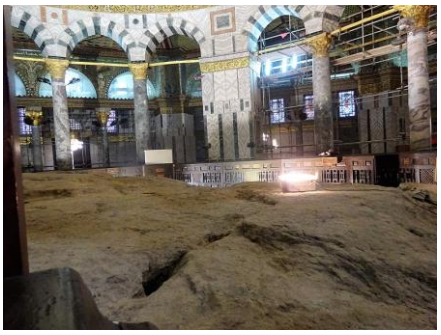
از طرف دیگر، علاوه بر این ساختار کلی، هر مجموعه معماری مقدس دارای یک مسیر معین بیرونی و داخلی است. مسیری برای ورود به بنا، و سپس مسیری برای رسیدن به مقدس‌ترین نقطه آن؛ البته مسیر بیرونی بیشتر از آنکه با عناصر معمارانه تعریف گردد بواسطه عناصر کیفی حاصل از اعتقاد مومنان و زایران شکل می‌گیرد چندانکه زایران در تمام طول مسیر، با خواندن اذکار و اوراد مقدس، خود را برای روبروشدن با بنای مقدس اماده می‌نمایند.

تصویر ۵. گذار از مسیر برای ورود به قبه‌الصخره

تصویر۶. گذار از مسیر برای نیل به درگاه ورودی معبد بریهادسوارا

پس از ورود به آنجا و گذار از دهلیزها و گذرگاه‌ها و حیاط و رواق‌های داخل مسجد و معبد، وارد شبستان اصلی می‌گردند تا با امر مقدس روبرو شوند که در قالب محراب جانب قبله و یا زیارتگاه اصلی بیان بصری یافته‌است. به عقیده نوربرگ‌شولتز این عناصر واسطه، همچون جهت ادراک می‌شوند(همان: ۱۶۳) که البته آستانه ورودی، در این میان از اهمیت بسیاری برخوردار است چون بر ورود زایران و مومنان دلالت دارد و فضای مقدس را از فضای نامقدس متمایز می‌کند.

مقصد نیز که از مهمترین عناصر معمارانه در معمارای مقدس است، در مساجد غالبا با محراب جانب قبله مشخص می‌گردد و در معابد هندوئیزم با اتاقکی که تمثال خدا در آن قرار دارد و با عنوان گاربهاگریها معروف است؛ هرچند در قبه‌الصخره، مقدس‌ترین قسمت بنا، همان صخره مقدس است که دارای کارکرد زیارتی نیز هست و از این جهت نیز با معابد هندوئیزم مشابهت دارد. این عنصر بصری، برخلاف گذرگاه و استانه که با حرکت و ورود ارتباط دارد، سکون را تداعی می‌نماید چون جایی است که حرکت زایر در آن متوقف می‌شود و مانند یک محور عمودی درنظر گرفته می‌شود که می‌تواند به عنوان محور جهان عمل‌نماید(همان: ۱۶۴)



تصویر۷. صخره مقدس.

چنانکه در تصاویر دیده می‌شود ستون هم از عناصر محوری قبه‌الصخره است و هم در ساختار بناهای مقدس ماهابالی‌پورام از اهمیت ساختاری بسیاری برخوردار است. به عقیده نوربرگ‌شولتز، ستون در اساس، فی‌نفسه به عنوان محور جهان و عامل ارتباط بین زمین و اسمان تلقی می‌گردد و در دقیق‌ترین معنای واژه یک گشتالت است که شامل سه جزء ته‌ستون، تنه و سرستون می‌باشد؛ او عقیده دارد که این سه‌جزء به صورت منفرد نمیتوانند گشتالت یه شمار ایند زیرا به‌تنهایی نمیتوانند نشان‌دهنده رابطه بین زمین و آسمان باشند و از همین‌جهت، ستون، مثالی عالی برای این قاعده مشهور است که «کل است که جزء را تعیین می‌کند»(همان: ۱۶۹)

تصویر۸. نقش محوری ستون در راثای گانثا

پنجره نیز از مهم‌ترین عناصر معماری در قبه‌الصخره و معابد ماهابالی‌پورام است. نوربرگ‌شولتز عقیده دارد که برخلاف ستون که رابط بین زمین و اسمان است، پنجره نمایانگر رابطه بین درون و بیرون و برهمکنش بین انها است که با حضور خود، به نور اجازه می‌دهد تا وارد بنا گردد(همان: ۱۷۰).

تصویر۹. نمای داخل قبه‌الصخره

همچنین او برای هر بنای معماری بطور عام، و معماری مقدس بطور خاص، قائل به یک شیوه خاص از بودن بین زمین و اسمان است، که از نظر نوربرگ‌شولتز، در معماری مذهبی و مقدس، نحوه خاص وجود و بودن در میان زمین و آسمان، در قالب دو منطقه تصویر می‌شود که روی هم قرارگرفته‌اند به‌گونه‌ای که منطقه پایین به‌مثابه نمادی از عالم دنیا دارای ساختار مربع است و منطقه بالا به‌عنوان نمادی از عالم ملکوت، با گنبد معرفی می‌گردد(نوربرگ‌شولتز، ۱۳۸۸: ۱۰۷)

چنانکه مشاهده می‌شود عناصر ساختاری و معمارانه قبه‌الصخره و معابد ماهابالی‌پورام شباهت بسیاری با یکدیگر دارند؛ تنها تفاوت‌های آنها، در پرداخت متفاوت این عناصر معمارانه به دلیل استفاده از سنت‌های محلی متفاوت است؛ البته اگر به‌عنوان مثال، مسجد قطب در دهلی را نگاه کنیم حتی در نحوه پرداخت و اجرای عناصر معمارانه، تفاوت چندانی با معابد هندوئیزم ندارد بلکه بیشتر شاهد مشباهت‌ها هستیم چون مسجد قطب دهلی ریشه در سنت‌های معماری هند دارد.

تفاوت دیگر در نوع آرایش و تزیینات است که در اسلام به دلیل تحریم تصویرگری موجودات جاندار و انسانهای مقدس، و نیز تحریم تمثال‌پردازی برای خداوند، از تزیینات مسطح در قالب فرم‌های گیاهی، هندسه‌ای و کتیبه‌ای برای بیان بصری بخشیدن به امرمقدس استفاده کردند حال آنکه در معماری هندوئیزم عموما، و در معابد ماهابالی‌پورام به‌طورخاص، تصاویر و تمثال‌های خدایان و الهه‌های متعددی وجود دارد.

البته باید دقت نمود که هم در پدیده‌شناسی هوسرل و هم در پدیده‌شناسی تأویلی هایدگر، فرمها نباید به چیزی ورای خود در عالمی مانند عالم مُثل افلاطون اشاره داشته‌باشند بنابراین گفتار نوربرگ‌شولتز در تاویل فضای گنبدخانه معماری مقدس به‌مثابه تصویری از عالم ملک و ملکوت خالی از اشکال نیست چون تاویل فوق از آن جهت که دایره گنبد و مربع شبستان زیر گنبد را تصویرگر چیزی ورای خود آنها می‌داند، با مبانی پدیدارشناختی هوسرل و هایدگر تباین دارد.

از طرف دیگر، معنای نمادین و سمبلیک فرم‌های انتزاعی مساجد اسلام و مجسمه‌های معابد هندوئیزم، برای بسیاری از مسلمانان و پیروان آیین هندو نامعلوم هستند لذا این سوال قابل طرح است که کیفیت تجلی امر قدسی در مساجد و معابد چگونه است؟

٤. کیفیت تجربه امر قدسی در معماری مقدس هندوئیزم

سوالی که در اینجا مطرح می‌شود این است که آیا این تجربه برای یک هندو و یک مسلمان، یک تجربه زیباشناختی است یا یک تجربه قدسی؟ شاید بتوان این دو را با یکدیگر مرتبط دانست به‌گونه‌ای که مشارکت در تجربه زیباشناختی، زمینه‌ساز آشکارگی تجربه دینی یا تجربه قدسی باشد که در آن، خودآگاهی شخصی از بین می‌رود و شخص به یک نوع آگاهی از ماوراء خود دست پیدا می‌کند؛ چندان‌که بواسطه نظاره اثرهنری توسط مخاطب و یکی‌شدن او با آن، تجربه دینی حاصل می‌گردد(دیباجی، ۱۳۹۶: ۵۶ – ۵۷)

البته شکی نیست که تجربه زیباشناختی در این میان جایگاه خود را دارد اما باید توجه داشت که زایر هندو پیش از هرچیز وارد خانه خدا شده‌است و همین امر، باعث تجلی امر قدسی بر ذهن و روان او می‌گردد حال آن‌که بعید می‌نماید امر زیباشناختی(در اینجا معادل هندوئیزم) برای کسی که تعلقی به سنت هندوئیزم ندارد باعث تجربه دینی و رابطه وجودی او با معماری مقدس می‌شود. درواقع، آنچه باعث آشکارگی امرقدسی بر زایر هندو می‌شود آگاهی پیشینی او از معبد به‌مثابه خانه خدا است و این آگاهی پیشینی، شرط اصلی آشکارگی امرقدسی است همان‌گونه که در فلسفه کانت، وجود پیشینی زمان – مکان، جزو شرایط تحقق ادراک حسی است لذا تا آن آگاهی پیشینی نباشد هیچ تجربه دینی‌ای بواسطه امر زیباشناختی حاصل نخواهدشد . به‌عبارت دیگر، در داخل معابد هندو، دو عمل انجام می‌گیرد؛ اول عبادت خدا و سپس پیشکش هدایا در قالب مراسمی تشریفاتی و رسمی؛ و فرض می‌شود که خدایان این هدایا را با عشق و علاقه به زایران هندو بازمی‌گردانند لذا یک‌جور تبادل بین انسان و خدا پدید می‌آید(werner, 1991; 20)؛ بدیهی است برای کسی که تعلقی به سنت هندو ندارد، این تبادل بین خدا و انسان هیچ‌گاه محقق نمی-گردد.

برای تبیین مفهوم «رابطه وجودی با معماری مقدس» که جهت تبیین کیفیت فهم هنر مقدس ارائه می‌گردد و در مقابل تبیین‌های نشانه‌شناختی و سمبلیستی ارائه شده‌است می‌توان بجای استفاده از تبیین‌های فلسفی که مستلزم توضیح و فهم علم حضوری است، بخشی از رمان *خانواده تیبو* را با شرح ذیل شاهد آورد؛ «گرمای خفقان‌آور پیش از طوفان روی شهر سنگینی می‌کرد؛ ژاک خیس عرق بود. چگونه دانیل را میان این جمعیت می‌تواند ببیند؟ میل به یافتن دانیل هر چه از

توفیق خود مایوس‌تر می‌شد بیشتر فزونی می‌گرفت. لب‌هایش که از دود سیگار و تب خشکیده بود می‌سوخت بی‌آنکه از جلب نظر انظار باکی داشته‌باشد بی‌آنکه از غرش‌های دوردست طوفان نگران شود به هر سو شروع به دویدن کرد. چشم‌هایش از فرط جستجو درد گرفته‌بود. صورت شهر ناگهان تغییرکرد: روشنایی گویی از سنگ‌فرش‌ها به هوا برمی‌خاست و نمای خانه‌ها رنگ روشنی بر زمینه آسمان کبود می‌زد. طوفان نزدیک می‌شد و قطره‌های درشت باران پیاده‌روها را نقطه‌چین می‌کرد. صدای رعد ناگهان از نزدیکی برخاست و او را از جا پراند. از کنار پله‌های رواق ستون‌داری می‌گذشت. در کلیسایی روبروی او گشوده بود. به درون رفت. صدای پایش زیر گنبدها پیچید. بوی آشنایی به مشامش خورد. همان دم تسلای خاطر و ارامشی حس کرد: دیگر تنها نبود وجودی فوق طبیعی او را در میان گرفت؛ اما در همان لحظه ترس تازه‌ای بر او چیره‌شد: از موقع فرار تا این لحظه حتی یکبار به یاد خدا نیفتاده‌بود. و ناگهان حس کرد که نگاه ناپیدایی روی سرش چرخ می‌زند، در او وارد می‌شود و نیات پنهانش را می‌کاود. خود را خطاکار بزرگی دید که وجودش این مکان مقدس را می‌آلاید و خداوند می‌تواند از بالای آسمان او را به صاعقه ببندد. باران از روی بام‌ها سرازیر می‌شد. شعشعه‌های برق شیشه‌های محراب را روشن‌می‌کرد. رعد پی در پی می‌خروشید و چنانکه گویی در جستجوی گناهکار است در تاریکی گنبد به گرد سر او می‌چرخید. ژاک که روی یکی از کرسی‌های عبادت زانو زده‌بود در خود خزید و سر خم کرد و شتابان «ای پدر ما که در آسمانی» و «سلام بر مریم» را چندبار خواند»(روژه مارتن دوگار، ۱۳۷۹؛ ۷۶).

بنابراین، برخلاف آنچه که نشانه‌شناسان می‌پندارند آگاهی یا عدم آگاهی زایرین معابد و یا طراح و معمار آنها، از معانی تمثیل‌ها و شمایل نیست که قداست را به فرم‌ها می‌بخشد بلکه آن شمایل و تصاویر از آن‌جهت که تجسد امر قدسی هستند، امر قدسی را برای زایرین معابد هویدا می‌کنند چون معبد برای یک هندو یک بنا مانند دیگر بناها نیست که در اثر قراردادهای انسانی دارای معنا شده باشد بلکه یک بنای مقدس است و تقدس، ذاتی آن است و هیچ‌گاه از آن سلب نمی‌شود.

به‌عبارت دیگر، این تقدس هیچ‌گاه به آن اعطا نشده بلکه با آن هویدا شده‌است؛ بنابراین رابطه معبد با زایر هندو، به مانند رابطه آن با یک نشانه‌شناس، یک رابطه نشانه‌شناختی نیست که بواسطه آگاهی از نشانه‌ها تقدس را بر معبد حمل کند بلکه رابطه او با معبد، یک رابطه وجودی است که تقدس را از معبد اخذ می‌کند و معبد است که در وجود و آگاهی او یک حال و هوای مقدس را پدید می‌اورد نه اینکه آگاهی او از نشانه‌های قراردادی باعث تقدس‌بخشیدن به معبد گردد؛ و این از آن‌جهت است که معبد برای زایرین هندو یک ابژه عاری از معنا نیست بلکه خانه خداست و آنها وارد خانه خدا می‌شوند.

البته هند همیشه از محدودیت‌های بیان هنری آگاه بوده‌است؛ در آیین هند، هنر معرفت knowledge است هنر بیان expression است لذا نمی‌تواند سمبلی را برای چیزی پدید آورد که غیرقابل بیان Inexpressable و غیرقابل شناخت Unlnowable و مطلق است چنان‌که هرچند فقط در قرآن به‌طور دقیق، استفاده از فرم‌های جاندار تحریم شده‌است اما این تحریم ریشه در اسلام ندارد بلکه به قدمت وداها است؛ در وداها، کلمه‌ای که کلی Universal خودش را معرفی کرده‌است آن‌قدر مقدس است که بر زبان آوردن آن توسط افراد معمولی نوعی کفرگویی است و تجلی بصری آن در یک معبد بزرگ هندو در جنوب هند، فقط با فضا space – اتاق خالی empty cell – نشان داده‌می‌شود و در سمبلیسم رنگی color- symbolism هند، بوسیله رنگ سیاه که به‌معنای عدم رنگ است بیان می‌گردد؛ همچنین اولین تجلی او به‌مثابه امرناشناختنی، قبل از خودآشکاری‌اش، در قالب تخم‌مرغ Egg یا زهدان جهان بود و بعدها این فرم به صورت پیکر زن female form و kali به‌مثابه مادر تمام خدایان بیان بصری یافت(Havel, 58).

شکی نیست که معرفت و شناخت حصولی زایرین هندو از معانی این تمثال‌ها یکسان نیست اما در تمام فرهنگ‌های سنتی، این علم حصولی فاقد ارزش است و آنچه دارای ارزش و اعتبار است علم حضوری است که مستلزم یک رابطه وجودی بین عالم و معلوم است که هیچ سنخیتی با رابطه نشانه‌شناختی ندارد؛ بنابراین اصرار پژوهشگران غربی بر تبیین نشانه‌شناختی از واژگان بصری و معمارانه در تمدن‌های سنتی، فاقد ارزش می‌باشد. تبیین نشانه‌شناختی آثار هنری باید صرفا به‌مثابه تنها یکی از تبیین‌ها مورد لحاظ واقع‌شود نه به‌عنوان تنها تبیین و دقیق‌ترین تبیین؛ حداقل در تبیین هنر مقدس، نشانه‌شناسی یکی از ناقص‌ترین تبیین‌هاست که از بسیاری وجوه آنها غفلت می‌کند چون مهم‌ترین اشتباه نشانه‌شناسی آن است که گمان‌می‌کند اشیا در جهان سنتی– به‌مانند جهان مدرن– فاقد ماهیت و معنا هستند و معناداری آنها بواسطه انسان تضمین می‌گردد.

البته هند برخلاف عالم اسلام، منابع مکتوب دست‌اول بسیاری را در زمینه هنر و معماری پدید آورده‌است که از بهترین آنها می‌توان به سیلپاساستراها silpa – sastra به‌مثابه خلاصه‌ای از مانساراها mansara اشاره کرد که بر مبنای آن، علم معماری از جانب برهما، ویشنو و شیوا برای انسان‌ها فرستاده شده‌است(Acharya, 1964; 97)؛ از مهم‌ترین مطالبی که در آنجا، به آن اشاره می‌شود مفهوم سکونت Vastu(dwelling) است که به‌معنای جایی است که انسان و خدایان در آنجا سکونت دارند و شامل زمین (dhara ground)، بنا harmya (building)، دهلیز yana (convayenc)، و تخت paryanka (couch) است؛ از بین آنها زمین اهمیت بیشتری دارد چون تکیه‌گاه هرچیزی است(ibid; 99)؛ سایتی که شهر، آبادی، معبد یا خانه قرار است بر روی آن ساخته‌شوند به اقطاع مربعی متعددی تقسیم می‌گردد که هر یک از این اقطاع،

منتسب به الوهیتی است که سرپرست آن است. البته بعضی از الوهیت‌ها سرپرست بیش از یک قطعه هستند و سرپرست قطعه مرکزی، همیشه برهما است و سرپرستی کلیت سایت برعهده وستوپوروشا vastu- purusha است که همه آن سکونت‌گاه vastu را در بر گرفته‌است (ibid; 101). همچنین در سیلپاساستراها درباره اندازه ستون‌ها، شکل و تزیینات و مواد و متریال آنها صحبت می‌شود. ستون مربع به براهماکانتا Brahma- kanta مشهور است، ستون هشت‌گوش، ویشنوکانتا خوانده می‌شود، و به ستون شانزده‌گوشه یا دایره‌ای رودراکانتا، و به ستون پنج‌گوش شیواکانتا می‌گویند.(ibid; 110)

۵. مسئله معنا و جایگاه منابع مکتوب درباره هنر مقدس

چنان‌که گذشت، در تمدن هند، آثار مکتوب بسیاری پدید آمده که تئوری فلسفه هنر و معماری قدسی در آنها بیان شده‌است حال آن‌که در عالم اسلام، ما با فقدان منابع مکتوب دست‌اول روبرو هستیم؛ آیا چنین‌چیزی می‌تواند محمل تعلیق معنا در معماری قدسی اسلام گردد؟ قبل از پاسخ به این سوال، ما سوال دیگری را مطرح می‌کنیم؛ با این بیان که، آیا آگاهی و علم حصولی معماران هندو به مطالب موجود در سیلپاساستراها باعث تقدس معبد و اجزای آن می‌شده‌است یا این‌که تقدس ذاتی معبد، امرقدسی را در ذات و روان هندو حاضر می‌نموده است؟ طرف اول این قضیه منفصله بدین‌معنا است که بعضی از آن قسمت‌های معابد هندو که توسط آن دسته از معمارانی ساخته شده‌است که هیچ علم حصولی نسبت به محتوای سیلپاساستراها نداشته‌اند باید فاقد تقدس باشند اما آیا واقعا این‌گونه است؟

نشانه‌شناسان که عدم وجود منابع مکتوب را دلیل بر تعلیق معنا می‌دانند، گمان‌کرده‌اند که چون علم حصولی به این واژه‌ها برای خودشان اهمیت دارد، برای انسان سنتی نیز شناخت حصولی نسبت به معانی واژه‌ها اهمیت داشته‌است حال آنکه انسان سنتی به‌جهت سکونت در تقرب امر قدسی، چنین علمی برای او اهمیت نداشته چون او در پی انکشاف امر قدسی بواسطه اثر مقدس خود بوده‌است و رابطه این اثر مقدس و آن امر قدسی، از سنخ رابطه اسم و معنا بوده‌است که بهترین بیان آن را مصراع «نه معنی از پی اسما همی شود پیدا؟» برعهده گرفته‌است.

مصراع «نه معنی از پی اسما همی شود پیدا؟» شاید بهترین بیان برای تبیین تفاوت آشکارگی معنا در فرهنگ‌های مقدس سنتی و فرهنگ مدرن باشد؛ بر مبنای این مصرع، با پیدایی اسماء و الفاظ، معنا ظاهر می‌شود حال آنکه مبنای نشانه‌شناسی بر اساس اصالت مدلول بنا شده‌است لذا پیدایی واژه مستلزم آگاهی از معنا است درغیر این‌صورت واژه تا حد لفظ تقلیل می‌یابد؛ البته درست است که هم در فرهنگ‌های سنتی و هم در فرهنگ مدرن، انسان نقش مهمی در رابطه اسم و

معنا دارد اما تفاوت در این است که در فرهنگ‌های سنتی انسان با مشارکت در ساخت اثر مقدس به‌مثابه اسم، امر قدسی به‌مثابه معنا را منکشف می‌کند اما در فرهنگ مدرن، انسان با مشارکت در معنا و آگاهی از آن، اثر هنری را پدید می‌آورد و بین این دو فرق بسیاری است؛ خصوص آن‌که برای انسان سنتی، مشارکت در ساخت اثر مقدس یک عمل عبادی و مقدس است.

درباره عدم وجود منابع مکتوب دست اول پیرامون زیباشناسی در عالم اسلام، باید این حقیقت را در نظر گرفت که هرچند در معماری اسلامی، منتقد هنری‌ای مانند ویترویوس وجود نداشته‌است اما چنین چیزی به معنای عدم نظریه‌پردازی درباره مسئله زیبایی و زیباشناسی نیست. زیباشناسی بر مبنای زیست‌جهان مقدس اسلام را می‌توان در آثار فیلسوفانی چون ابن‌حزم(۶۵۵ ه/ ۱۰۶۴ م)، ابن‌سینا(۳۷۰ ه/ ۹۸۰ م)، ابن‌رشد(۵۹۵ ه، ۱۱۹۸ م) و ابن‌هیثم(۳۵۴ ه/ ۹۶۵ م) جستجو کرد.

البته باید توجه داشت که اگر این چهار اندیشمند به همراه دیگر فیلسوفان مسلمان قرون-وسطی، یک نظریه ناب زیباشناختی عرضه کرده‌باشند، باید ایده‌های آنها مطابق با مفهوم قرون-وسطایی زیبایی فهمیده‌شود یعنی به‌مثابه یک فلسفه تجربه حسی (philosophy of sensory experience) که موضوع آن نباید به‌طور جداگانه چونان یک ابژه object معرفت یا اپیستمه لحاظ‌گردد؛ بلکه این مفهوم در یک حوزه وسیع‌تر، شامل نظام‌های گوناگون هستی‌شناختی، دینی و اخلاقی و مشتقات آنها باید مورد بررسی قرار گیرد که می‌توان با مفهوم فرازیباشناسی meta-aesthetics از آن یاد نمود.(Gonzalez, 2001; 7).

در هر صورت، عدم وجود منابع مکتوب دست‌اول راجع به معنای واژگان بصری و معمارانه در عالم اسلام، هیچ عیب و نقصی بر آن وارد نمی‌کند و هیچ لزومی نیز برای استدلال بر معناداری واژگان بصری و معمارانه در نزد معماران معماری قدسی اسلام و دیگر معماری‌های مقدس وجود ندارد چون در این فرهنگ‌ها امر قدسی بواسطه مشارکت معمار در ساخت اثر هنری، و یا بواسطه رابطه وجودی مومنان با اثر هنری، منکشف می‌شود حال آن‌که همین امر قدسی بر هیچ نشانه-شناسی از آن‌جهت که صرفا نشانه‌شناس است هیچگاه منکشف نمی‌گردد چون رابطه او با اثر مقدس، یک رابطه نشانه‌شناختی است نه یک رابطه وجودی.

برای نشانه‌شناس که هیچ رابطه وجودی با اثر مقدس برقرار نکرده و لذا خارج از آن سنت مقدس قرار دارد فهم قدسی‌بودن تک‌تک اجزای اثر مقدس و تبرک‌جستن انسان سنتی به آن، بواسطه رابطه وجودی عمیقی که بین او و اثر مقدس برقرار شده‌است، امری محال است. نویسنده این سطور بارها مسلمانان کهنسالی را در معمولی‌ترین مساجد مشاهده کرده‌است که معمولی‌ترین منبرهای چوبی را بوسیده‌اند و آن را با خطاب «آی منبر محمد، آی منبر علی» مخاطب خود ساخته و به آنها تبرک جسته‌اند؛ بنابراین صراحتا می‌توان گفت که نشانه‌شناسانی که بررسی زبان‌شناختی

و نشانه‌شناختی واژگان بصری‌ای مانند مسجد، و انواع تزیینات فضایی و مسطح، و کیفیت سیر تحول آنها را برعهده گرفته‌اند از آشکارگی امرقدسی بواسطه این واژگان بصری و معمارانه هیچ درکی ندارند چون متعلق به این سنت مقدس نیستند.

٦. کیفیت آشکارگی امر قدسی در معماری مقدس اسلام

نحوه آشکارگی امر قدسی در مساجد، با نحوه آشکارگی آن در معابد تفاوت بسیاری دارد؛ اگر فضای مسجد به‌لحاظ بصری مورد بررسی قرارگیرد اولین چیزی که توجه را به خود جلب می‌کند عدم وجود هرگونه تمثیل و شمایل در مساجد است. مشهور است که پیامبر فرمود «لن یدخل الملائکه بیتا فیه کلبٌ أو صوره التماثیل»(کمال خوارزمی، ۱۳۸۴؛ ۱۷۸)؛ از طرف دیگر، فضای مسجد، سرشار از انواع تزیینات مختلف هندسی، اسلیمی، ختایی و کتیبه‌ای است؛ در این‌که این فضای بصری ریشه در احادیث پیامبر دارد که هرگونه استفاده از تصویر و شمایل را منع کرده‌است هیچ شکی نیست. کیفیت پیدایش و تطور این تزیینات نیز در کتاب‌های مختلفی که در این زمینه تالیف شده، معلوم گردیده‌است اما ما به کیفیت تطور این نقوش کاری نداریم بلکه در پی چیز دیگری هستیم. قبلا بیان گردید که هر اثر مقدس، از آنجا که موجب انکشاف امر قدسی می‌گردد، کلیت و اجزای آن نیز مقدس می‌شود بنابراین لزومی برای سوال از معناداری یا عدم معناداری این آرایه‌های تزیینی در اینجا وجود ندارد چون این سوال از دوره مدرن پیدا شده‌است و لزومی ندارد که با مولفه‌های دنیای مدرن، زیست‌جهان سنتی را مورد بررسی قرار دهیم؛ آنچه اهمیت دارد تجلی امر قدسی در مساجد است، بواسطه نقوش تزیینی و با پرهیز از هرگونه شمایل‌پردازی.

اگر همان تزیینات هندسی را به لحاظ بصری مورد بررسی قرار دهیم تنها چیزی که مشاهده می‌کنیم پیدایی نقوش مختلف در اثر تکرار یک فرم واحد یا یک خط واحد است که می‌تواند بیان بصری برای این معنا باشد که اختلاف صور آمد سبب کثرت و بس. البته این تفسیر ماست، اما آیا هنرمند مسلمان در هنگام خلق این نقوش به این معانی، علم حصولی داشته‌است؟ پاسخ این است که برای او تنها یک‌چیز مهم بوده و آن، انکشاف امر قدسی بواسطه اثر هنری مقدس است؛ امری قدسی‌ای که او در معیت و تقرب آن می‌زیسته‌است. چنان‌که عزیزالدین نسفی می‌گوید از شاه اولیا امیرالمومنین علی علیه السلام سوال کردند که وجود چیست؟ گفت بغیر وجود چیست؟ ای درویش هرکه طلب وجود می‌کند به آن می‌ماند که در حکایت آمده که ماهیان روزی در دریا جمع شدند و گفتند که ما چندین گاه‌است که حکایت آب و صفات آب می‌شنویم و می‌گویند که هستی و حیات ما در آب است و بی آب، حیات و بقای ما محال است بلکه حیات جمله چیزها از آب است و ما

هرگز آب را ندیدیم و ندانستیم که کجاست؟...و این از انجهت بود که ماهیان بغیر آب چیز دیگری ندیده بودند(عزیز نسفی، ۱۳۴۴؛ ۳۱)

بنابراین این تزیینات، از سنخ ornamentation و decoration موجود در سبک آرت دکو اروپا نیستند که صرفا کارکرد تزیینی داشته‌باشند؛ آندره مالرو می‌گوید که اروپا مجسمه‌های مصر باستان را مشتی جسد می‌شمارد زیرا پیکره‌سازان ممفیس را با میکلانژ مقایسه می‌کند حال آنکه من آنها را با همقدرانشان در غارهای مقدس و بویژه با پیکره‌سازان دوره رومیایی(رومانسک) خودمان مقایسه می‌کنم(مالرو، ۱۳۷۴) این سخن آندره مالرو درباره نحوه برخورد نشانه‌شناسان با تزیینات مساجد اسلامی نیز صادق است که غالبا آنها را بر مبنای ترس از فضای خالی تبیین می‌کنند حال آنکه مسجد با کلیت و اجزای آن، تجلیگاه آشکارگی امر قدسی است و چون در احادیث پیامبر که بر مبنای سوره نجم، «ماینطق عن الهوی* إن هو الا وحی یوحی*»، تصویرکردن تماثیل تحریم شده‌بود هنرمند مسلمان زبان بصری‌ای غیر از شمایل‌گری را انتخاب کرد.

انسان امروز در نیمه قرن نوزدهم زیست نمی‌کند که به‌مانند خانم کوتار در رمان «در جستجوی زمان از دست رفته»، فقط چیزی را هنر بداند که تقلیدی عینی از طبیعت باشد؛ بنابراین بر این انتخاب هنرمند مسلمان هیچ‌گاه نمی‌توان خرده گرفت که چرا به سبک کلاسیک یونان یا به سبک هنر رنسانس و بعد از آن، مفاهیم قدسی را بیان بصری نبخشیده‌است. البته اگر این واقعیت تاریخی را مدنظر داشته‌باشیم که بررسی هنر و معماری عالم اسلام توسط پژوهشگران غرب، از نیمه قرن نوزدهم شروع شده‌است ارزیابی زبان هنر اسلامی بر مبنای طبیعت‌گرایی موجود قرن نوزدهم چندان عجیب نیست؛ اما زمان آن رسیده که زبان هنرهای مقدس را بر مبنای خود آنها مقایسه نماییم نه بر مبنای هنر طبیعت‌گرای غرب.

قدم اول برای انجام چنین کاری، کنارگذاشتن نشانه‌شناسی است؛ چون نشانه‌شناسی به مثابه نظریه معنای جهان جدید، دقیقا ریشه در هستی‌شناسی فلسفه مدرن دارد؛ چون در نشانه‌شناسی معنای واژگان، از طرف انسان به آنها داده می‌شود و اگر این اعطای معنا از جانب انسان صورت نگیرد واژه به لفظ تقلیل می‌یابد، همان‌گونه که در فلسفه مدرن ماهیت اشیا که به کمیت صرف تقلیل یافته‌است از جانب انسان به آنها اعطا می‌گردد؛ بنابراین بین هستی‌شناسی و معناشناسی در جهان مدرن، انطباق کاملی وجود دارد. چنین انطباقی بین هستی‌شناسی و معناشناسی در جهان سنتی مقدس نیز وجود دارد؛ در عالم اسلام، بهترین تبیین درباره عالم وجود، در این بیت خلاصه شده‌است که «ظهور تو به من است و وجود من از توست/ فلست تظهر لولای لم أکن لولاک»؛ در بررسی معماری قدسی اسلام، همین بیت را می‌توان مبنای نظریه معنا قرار داد که بر اساس

آن، آنچه ضامن معناداری واژگان بصری است، نه علم حصولی و رابطه نشانه‌شناختی طراح و معمار با واژگان بصری، بلکه آشکارگی معنا بواسطه خود اثر است.

کوماراسوامی معتقد است تقسیم هنرها توسط انسان مدرن، به هنرهای صنعتی و تزیینی، و هنرهای کاربردی و هنرهای زیبا، برای انسان سنتی امری بی‌معنا بوده از آن‌جهت که او هیچ تصوری از تمایز «کارکرد از معنا» و برعکس، نداشته‌است و تنها در دوره مدرن است که فرم‌های سنتی خالی از معنا شده و جنبه کاربردی صرف پیدا کرده‌اند؛ حال آنکه، وقتی ما اصول صوری formal pricipal و علل غایی final causes هنرهای سنتی را بررسی می‌کنیم، آنها را به‌مثابه سمبل تلقی می‌کنیم نه به‌مثابه اشیایی دارای کارکرد مادی صرف؛ به‌همین دلیل، معانی قراردادی را به آنها نمی‌بخشیم بلکه معانی ذاتی آنها را کشف می‌کنیم(Coomaraswamy, 1983; 26).

دقت شود که در اینجا خود اثر مقدس، معیار آشکارگی معنا قرار می‌گیرد و امر مقدس به‌مثابه معنا، تنها بواسطه ارتباط وجودی با مخاطب بر او آشکار می‌گردد؛ بنابراین، حتی اگر بعضی از آثار مقدس اسلام، توسط مسیحیان و یهودیان و معماران هندو انجام گرفته‌باشند، چنین چیزی را نمی‌توان مستمسک نفی مفهوم معماری اسلامی قرار داد. حال آن‌که اولگ گرابار به‌علت اجرای بعضی آثار هنری دوره اسلامی توسط هنرمندان غیر مسلمان، می‌گوید که ما نمی‌توانیم از مفهوم معماری اسلامی به‌همان معنایی صحبت کنیم که از معماری مسیحی و بودایی سخن گفته می‌شود(Oleg Graber, 1978; 1)؛ این دیدگاه اولگ گرابار ریشه در همان نظریات نشانه‌شناختی دارد که نیت مولف را شرط اصالت یک چیز می‌داند و خود آن چیز را فی نفسه فاقد هویت فرض می‌کند.

گام دوم آن است که به‌جای تاکید بر مسئله معنا– البته آن «معنا»ی قراردادی که توسط انسان به واژگان زبان داده می‌شود– بر زبان بصری معماری قدسی تاکید شود؛ چنین چیزی به‌معنای نفی و انکار مسئله معنا نیست چون در نظر انسان سنتی، از ثنویت زبان و معنا که شاخصه جهان مدرن است، خبری نیست؛ همان‌طور که قبلا بیان شد، انسان مدرن زبان را مجموعه‌ای از واژگان می‌داند که عدم اعطای معنای قراردادی به آنها از جانب انسان، مستلزم تقلیل آنها به الفاظی فاقد هویت است به‌همین دلیل، در نظر انسان مدرن، اصالت با «معنا» است و زبان و واژگان آن به‌صورت فی‌نفسه فاقد اعتبار و اهمیت هستند؛ حال آن‌که برای انسان سنتی، آشکارگی معنا بواسطه خود زبان است. اگر آشکارگی امرقدسی در مساجد سنتی و بعضی از مساجد مدرن بررسی شود معلوم می‌گردد که از بین رفتن اصالت در زبان بصری اکثر مساجد مدرن، باعث ناپدیدشدن امر قدسی در آنها گشته‌است.

۷. ضرورت وجود پیشینی «مکان» در تجلی امر قدسی

انسان سنتی، وقتی وارد مسجد می‌شود با امر قدسی‌ای روبرو می‌شود که در فضای مسجد آشکار گردیده‌است؛ این آشکارگی اگرچه در مساجد مناطق مختلف جغرافیای اسلام به انحاء گوناگون است اما یک چیز است؛ کافی‌است ما ساختار و تزیینات مساجد سنتی در سرتاسر جغرافیای اسلامی را بررسی کنیم تا این حقیقت معلوم گردد. به‌عنوان مثال، اگرچه هنر اسلامی ایران، موتیف‌های بسیاری را از سنت‌های ایران قبل از اسلام اخذ نموده‌است اما آن موتیف‌ها بوسیله روح اسلام تغییر یافتند و به‌مثابه اجزا و عناصری ساختاری، در بناهایی بکار گرفته‌شدند که طراحی آنها کاملا اسلامی بود(Nasr, 1987; 69).

البته همان‌طور که گذشت در تمام مساجد اسلامی، ساختار و تزیینات مسجد تحت‌تاثیر سبک-های محلی قرار گرفته‌است که در عین این‌که آشکارگی امر قدسی در همه آنها دیده‌می‌شود، ایران و مصر و هندوستان و آفریقا و ترکیه و چین نیز در آنها حضوردارند؛ البته مقصود از بیان اخیر، طرح تبیین‌های ناسیونالیستی نیست بلکه توجه به این مطلب است که انسان سنتی دوست دارد امر قدسی را در میراث قومی خود تجربه کند و دقیقا به همین دلیل، ساختار و تزیینات بناهای مقدس، در همه سرزمین‌ها تحت‌تاثیر میراث معماری سنتی انها بوده‌است؛ چنین‌چیزی را می‌توان جلی امر قدسی در «مکان» نامید؛ به‌عبارت دیگر، همان‌گونه که تجلی امر قدسی در زمان، مستلزم وجود پیشینی جهان طبیعت است، تجلی امر قدسی در مکان، مستلزم وجود پیشینی جهان فرهنگ است، و چنانکه اگر جهان طبیعت نباشد، زمان به‌مثابه تجلی امر قدسی ظاهر نمی‌شود، به‌همین‌گونه نیز، اگر جهان فرهنگ – که عبارت از میراث فرهنگی هنری یک ملت است– نباشد، مکان به‌مثابه تجلی امر قدسی – در قالب مسجد و کلیسا و معبد و دیر و کنیسه– پدیدار نمی‌گردد. شاید بتوان رابطه امر قدسی و جهان فرهنگ را، با رابطه وجود و ماهیت در فلسفه اسلامی مقایسه کرد؛ بنابراین، همان‌گونه که در عالم واقعیت، وجود با لباس ماهیات ظاهر می‌شود، در عالم هنر و معماری نیز، امر قدسی در لباس سنت‌های محلی و منطقه‌ای آشکار می‌گردد.

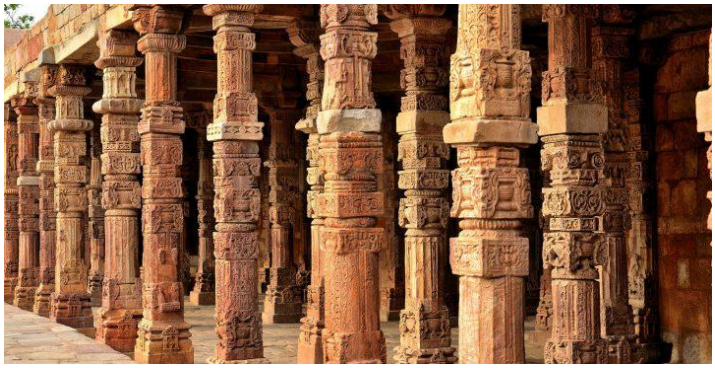
صاحب نفحات رویدادی را نقل می‌کند که مربوط به زمانی است که شمس‌تبریزی در مصاحبت بابا کمال بوده‌است و نشان می‌دهد که تنها در صورتی امر قدسی ظهور خارجی می‌یابد که شرایط آن مهیا باشد؛ هر فتحی و کشفی که شیخ فخرالدین عراقی را روی نمود آن را در لباس نظم و نثر اظهار می‌کرد و به‌نظر باباکمال می‌رسانید؛ روزی بابا کمال، شمس تبریزی را گفت: فرزند شمس-الدین از آن اسرار و حقایق که فرزند فخرالدین عراقی ظاهر می‌کند بر تو هیچ لایح می‌شود؟ شمس گفت بیش از آن مشاهده می‌افتد اما وی به‌جهت آنکه بعضی مصطلحات ورزیده، می‌تواند آنها را در لباسی نیکو جلوه دهد و مرا آن قوت نیست؛ بابا کمال فرمود که حق سبحانه ترا مصاحبی روزی

کند که معارف اولین و آخرین را به نام تو اظهار کند و ینابیع حکم از دل او بر زبانش جاری شود و به لباس حرف و صوت درآید(محمد فواد کوپریلی، ۱۳۸۵؛ ۲۶۹)

همین واقعیت را در معماری اسلامی نیز می‌توان دید؛ کافی‌است تا معماری قدسی اسلام را در سرزمین‌های مختلف اسلامی مورد بررسی قرار دهیم تا معلوم گردد که فضای مسجد در همه این سرزمین‌ها متاثر از سنت‌های معماری آنها بوده‌است؛ چنان‌که مثلا در مسجد خوآی شنگ در گوانگ‌جو به‌مثابه قدیمی‌ترین مسجد چین که متعلق به دوره تانگ است، از سقف شیروانی استفاده شده و در اجرای این سقف‌ها نیز از شیوه سنتی دو گونک بهره برده‌اند(لیو جی پینگ، ۱۳۷۳؛ ۱۴)؛ از طرف دیگر، علاوه بر ساختار، از مصالح ساختمانی سنتی مانند نوعی گل چینی و آهن و سنگ استفاده کرده‌اند، چنان‌که تزیینات مسجد نیز مطابق سنت معماری کهن چین، عبارت از شکل‌هایی حیوانی مثل پروانه، نیلوفر آبی، ماهی، شیر و بعضی حیوانات دیگر هستند(همان؛ ۲۴) همچنین در قسمت پایینی پله‌های داخل مناره که احتمالا در دوره سونگ افزوده شده، یک قرقاول طلایی کار شده است که در حال پرواز است و می‌دانیم که قرقاول طلایی در فرهنگ قدیم چین با عنوان پادشاه پرندگان شاخته می‌شده‌است(همان؛ ۲۵– ۲۶) استفاده از فضای سنتی در ساختار و تزیینات مساجد چین، منحصر در این مسجد نیست بلکه در دیگر مساجد چین هم دیده می‌شود.

از طرف دیگر، اگر مسجد قطب در دهلی را با تاریخانه دامغان، مقایسه نماییم استفاده از سنت‌های محلی را در آنها نیز مشاهده می‌کنیم؛ در مسجد قطب علاوه بر استفاده از مواد و مصالح و روش ساخت مطابق با سنت‌های کهن هند، رواق‌های اطراف حیاط با ستون‌های کوتاه معابد هندو ساخته شده‌است که برای تامین ارتفاع، این ستون‌ها را بر روی یکدیگر قرار داده‌اند. ولی با همه اینها، در این دو مکان مقدس، فضایی شکل گرفته‌است که با فضای موجود در معابد هندو یا معابد زرتشتی کاملا تفاوت دارد. چنین چیزی را در مساجد دیگر سرزمین‌های اسلامی نیز می‌توان مشاهده نمود.

تصویر شماره ۱۱. تاریخانه دامغان



تصویر شماره۱۲. مسجد قطب در دهلی

از آنچه گذشت معلوم می‌گردد که سنت با تجلی امرقدسی، مقدس می‌شود و بواسطه زبان حفظ می‌گردد لذا از زبان معماری سنتی به‌مثابه مجلای آشکارگی امر قدسی نباید غفلت نمود چون در معماری مقدس، فرم‌ها و ساختارها فی‌نفسه مقدس هستند برای زایران، بی آنکه هیچ علم حصولی‌ای از معانی سمبلیستی، پدیدارشناختی و یا نشانه‌شناختی فرمها و ساختارهای بنا داشته باشند.

نتیجه

از نظر انسان سنتی، جهان طبیعت و جهان فرهنگ محل آشکارگی امر مقدس هستند و همین امر باعث تقدس ذاتی هنر و طبیعت در عالم سنتی می‌گردد؛ البته نحوه آشکارگی آن در تمدن‌های مختلف متفاوت است و همین امر باعث می‌شود که فضاهای بصری متفاوتی در آنها پدید آید چنان‌که در معماری مقدس اسلام و هندوئیزم شاهد دو نحوه آشکارگی امر قدسی به صورت تجلی و تجسد هستیم. آشکارگی امر مقدس در معماری مقدس اسلام به‌جهت منع تصویرگری و شمایل-پردازی، بواسطه فضای خالی و انواع تزیینات هندسی، کتیبه‌ای، ختایی و اسلیمی صورت می‌گیرد که مهمترین ویژگی بصری آنها وحدت در عین کثرت است؛ این بیان بصری در تقابل آشکار با آشکارگی امر مقدس در معابد هندوئیزم است که در قالب مجسمه‌ها و تمثال‌ها و تصویرهای تریمورتی(برهما، ویشنو و شیوا) و انواع آواتارها و تجسدهای آنها، ظاهر می‌شود.

به عقیده نویسندگان این مقاله، بررسی آشکارگی امر قدسی در معماری مقدس نباید بر مبنای نشانه‌شناسی انجام گیرد چون نشانه‌شناسی به‌مثابه شاخه‌ای از فرهنگ مدرن، زبان و معنا را در مقابل هم قرار می‌دهد و معنا را امری قراردادی لحاظ می‌کند که از جانب انسان بر واژگان زبان اعطا می‌شود. حال آنکه چنین ثنویتی بین زبان و معنا در عالم سنت وجود ندارد به همین دلیل زبان فی‌نفسه مستلزم آشکارگی امر قدسی می‌گردد و انسان با مشارکت در اثر هنری مقدس باعث

آشکارگی معنا می‌گردد برخلاف نشانه‌شناسی که مشارکت انسان در معنا را موجب پیدایی اثر هنری می‌داند و بین این دو فرق بسیاری است. از طرف دیگر پدیدارشناسی نیز برای فهم کیفیت تجلی امر قدسی در معماری نابسنده است چون اگرچه معنا را ذاتی اشیا می‌داند بگونه‌ای که بواسطه اپوخه، خود اشیا مشهود من محض قرارمی‌گیرند اما سخن‌گفتن از مشاهده ماهیات اشیا، به معنای اشتیاق به تاملات عرفانی نیست حال آنکه مهمترین کارکرد معماری مقدس، آشکارگی تاملات عرفانی در وجود مخاطب است.

References

- Acharya, Prasanna Kumar (1946) *Hindu architecture in India and abroad*, Manasara series vol. 6, Oxford University Press.
- Alishir, Ali and Dibaji, Sayyid Mohammad Ali (2018) "Decoration as a language in explaining the concept of Islamic art and architecture". *Journal of contemporary Islamic studies*. Vol. 1, No. 2. Summer and Autumn. (in Persian)
- Bhakti Swami, Prabhupada (1999) *Bhagavad Gita as it is*. Trans. Farhad Siahpush and others. Tehran: Dari. (in Persian)
- Ching, Francis D.K. & Jarzombek, Mark M. & Prakash, Vikramaditya (2011) *A global history of Architecture*. Translated by Mohammad Reza Afzalie. Tehran: Yazdan. (in Persian)
- Coomaraswamy, Ananda (1983) *Symbolism of Indian architecture*. Jaipur: The Historical Research Documentation Programmed.
- Gamperts, Theodore (1997) *Greek Thinkers*. Trans. Hasan Lotfi. Tehran. (in Persian)
- Godard, Andre (1997) *The art of Iran* 1- 2. Trans. Abu l- Hasan Sarv Moghaddam. Mashhad: Astan Quds Razavi. (in Persian)
- Gonzalez, Valerie (2001) *Beauty and Islam*. London: I.B. Tauris Publishers.
- Graber, Oleg (1978) *The formation of Islamic Art*. Yale University Press.
- Gupta, S. P. (2002) *Elements of Indian art*. Indraprastha museum of art and archeology. New Delhi.
- Guthrie, W. K. C. *The Sophists*; Part 2. Trans. Hasan Lotfi. Tehran: Fekr Ruz. (in Persian)
- Havel, E. B. *The Ideals of Indian Art*. New York: E. P. Dutton And Company.
- Kamal Kharazmi, Hosein b. Hasan (2006) *Jawahar 'l-asrar VA Zavahru "l-anvar*. Vol. 1. Muhammad Javad Shari'at. Tehran: Asatir. (in Persian)

- Koprulu, Mahmet Fuad (2007) *Early Mystics in Turkish Literature*. Trans. Toufiq Sobhanie. Tehran: Anjoman Asaar VA Mafakher Farhangie. (in Persian)
- Malraux, Andre (1996) *Anti- memories*. Trans. Abu 'l-Hasan Najafi & Reza Seyed Hoseini. Tehran: kharazmi. (in Persian)
- Nasafi, Abdu L- Aziz (1966) *Kashfu l- Haqaieq*. Edited by Ahmad Mahdavi Damqanie. Tehran: Bungah Tarjume va Nashr Ketab. (in Persian)
- Nasafi, Azizuddin (2010) *Al insane 'l-Kamel*. Ed. Marijan Mule. Trans. Seyed Zia Dehshiri. Tehran: Tahuri. (in Persian)
- Nasr, Seyyed Hossein (1978) *An introduction to Islamic cosmological doctrines*. Great Britain: Thames and Hudson LTD.
- Nasr, Seyyed Hossein (1987) *Islamic art and spirituality*. USA: State University of New York Press.
- Nasr, Seyyed Hossein (1990) *Man and Nature*. London: Unwin Paperbacks.
- Nasr, Seyyed Hossein (2014) *Islamic Art and Spirituality*. Trans. Rahim Qasemiyan. Tehran: Hikmat. (in Persian)
- Ping Zhu, Liu Zhi (1995) *Islamic Architecture in China*. Trans. Maryam Khoram. Tehran. (in Persian)
- Rumi, Jalaluddin (2003) *Mathnavi*. Vol. 3. Trans. Reynold A. Nicholson. Tehran: So 'aad. (in Persian)
- Rusell, Leno Leota (1929) *Religious values in Hindu sculpture*. Boston University.
- Shaygan, Dariush (1968) *India Religions and Philosophical Thoughts*. Tehran: Amir Kabir. (in Persian)
- Shaygan, Dariush (2004) *Hinduism and Sufism*. Trans. Jamshid Arjmand. Tehran: Farzan Ruz. (in Persian)
- Werner, Karel (1991) *Symbols in art and religion*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers PVT LTD.