مطالعات عرفانی (مجله علمی)
دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان
شمارهٔ سی‌وهفتم، بهار و تابستان ۱۴۰۲، ص۵۳ـ۷۸

نوع مقاله: علمی‌پژوهشی

# جلوهٔ تهی در عرفان اسلامی و ذن بودایی و تجلی آن در معماری ایران و ژاپن

**الناز امیرزاده دانا***

**حسنا ورمقانی****

## ◄ چکیده

**هنر اسلامی، ریشه در اندیشهٔ اسلام و نمود نگاه عرفانی به هستی و آخرت دارد و تبلور سیر وحدت به کثرت است که به‌نوعی در معماری اسلامی تجلی یافته است؛ اما هنر ذن، محصول سلوک و روشن شدگی در لحظهٔ ساتوری و بیانگر تهی پرمعناست و در بستر باغ شن و معماری ژاپنی ظهور یافته است. هر دو اندیشه، شهودی است و اندیشه، تهی از مبانی اصلی هنر و باورهای آن‌هاست. بنابراین این سؤال مطرح است که اندیشهٔ ذن و عرفان اسلامی چه اشتراک و تفاوت‌هایی باهم دارند و اندیشهٔ تهی در هر دو آیین چه معنایی می‌یابد؟و با توجه به این باور، تهی چه قالب و فرمی در هر دو آیین یافته و تجلی آن در هنر و معماری هر سرزمین کدام است؟ هدف این پژوهش، شناخت و مقایسهٔ صورت و سیرت مفهوم تهی در فرهنگ ایران و ژاپن و نوع تجلی آن در معماری هر دو سرزمین است. بنابراین، در این پژوهش به‌شیوهٔ تحلیلی‌تفسیری به تطبیق اندیشهٔ تهی در جهان‌بینی و باور هر دو آیین و تجلی آن در معماری هر دو سرزمین می‌پردازد.**

◄ **کلیدواژه‌ها: تهی، عرفان اسلامی، ذن بودایی، معماری اسلامی، معماری ژاپنی.**

* دانشجوی دکتری، گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی قزوین، قزوین، ایران (نویسنده مسئول)/ elnazamirzade083@gmail.com

** استادیار، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد قزوین، قزوین، ایران/ h.varmaghani@qiau.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۳/۲۸

## ۱. مقدمه

ادیان و آیین‌ها دارای دو رویهٔ ظاهری و باطنی هستند؛ جلوهٔ ظاهری بیانگر باطن و اصل هر آیین است. یکی از این صور، معماری است که بر پایهٔ مبانی فکری نشئت‌گرفته از باورها، ایدئولوژی و جهان‌بینی مردمان سرزمین ساخته شده و به بیانی، کالبد معماری دستاویزی برای بیان و نمود باورهای مردمان است. درواقع، معانی و مفاهیم غنی هر فرهنگ و ایدئولوژی، در ساختار فضایی دست‌ساخته‌ها نمود و جلوه می‌یابد. بنابراین، برای خوانش هر اثر، باید جهان‌بینی و باور مردمانش را مورد کاوش قرار داد. در اسلام طریقت، مغز و شریعت، ظاهر عرفان اسلامی است و در آثار هنری مانند موسیقی معماری و تمام ظواهر فرهنگ اسلامی، جلوه‌گر شده است. عرفان ذن،[۱] ریشه در شینتو،[۲] دائو[۳] و کونفسیوس[۴] دارد و باورهای شهودی‌اش در هنر گل‌سازی، چای و نقاشی جلوه‌گر شده است. بنابراین عرفان اسلامی و عرفان بودایی، هردو عرفان شهودی بر مبنای اشراق با ریشه‌ها و نمودهای متفاوت است و می‌توان با خوانش مفاهیم پنهان در هنر هرکدام، به اصل باطن آن‌ها پی برد.

یکی از مفاهیم مشترک در هر تفکر، مفهوم فضا و مکان است و این مفهوم برای هر سنتی، معنایی متفاوت دارد. در فرهنگ ایران‌زمین، هستی بر پایهٔ پنج ایزد اداره می‌شد: ایزد ثواش، ایزد وای، ایزد رام، ایزد زروان، و ایزد سپهر. مفهوم فضا بر ید ایزد ثواش بوده است. با ظهور اسلام و در اندیشهٔ وحدانیت، تمام قدرت ایزدان بر ید قادر مطلق است و جهان حول قدرت مطلق پروردگار، اداره و همچون جاذبه‌ای قدرتمند، همهٔ هستی بر گرد آن نظم یافته‌اند و غایت همه‌چیز به خداوند بازمی‌گردد. در فرهنگ ژاپن طبیعت، امر مقدس است و در بستر آیین ذن، هستی همچون حرکتی سیال بر مدار خودآگاهی از خلال همنشینی و تعمق بر طبیعت شکل گرفته و غایتی بر آن متصور نیست. تهی، ازجمله مفاهیم فضایی است که نه به‌معنای هیچ، بلکه به‌معنای نیمه‌مکمل فضا در هر دو فرهنگ حضور پررنگ دارد؛ اما بنا به باورهای هر دو آیین، معنایی متفاوت می‌یابد. در این پژوهش سعی بر آن است که با مطالعهٔ هر دو فرهنگ، مفهوم و نمود فضایی تهی یافته گردد و در بستر ایدئولوژی آن‌ها مورد خوانش قرار داده شود.

## ۲. پیشینهٔ پژوهش

پیشینهٔ این پژوهش در سه حوزه قابل بررسی است: ۱. اندیشه‌های عرفان اسلامی و ذن بودایی مانند طریقت ذن (واتس، ۱۹۷۵) یا عرفان اسلامی (علامه جعفری، ۱۳۹۹)؛ ۲. در باب ظهور این اندیشه‌ها در هنر و معماری و قیاس هریک (خرقانی، ۱۳۹۵) و (جلال کمالی و همکاران، ۱۳۹۹)؛ ۳. و ظهور اندیشهٔ تهی برآمده از عرفان اسلامی و ذن بودایی در معماری هر سرزمین و قیاس تطبیقی آن که در جدول ۱ آمده است؛

**جدول ۱: پیشینهٔ پژوهش (نگارندگان)**

| عنوان | پژوهشگر | سال | نوع | هدف |
|---|---|---|---|---|
| *بررسی فضای پر و خالی در آثار نگارگری ایرانی و مقایسهٔ آن‌ها با آثار شرق دور* | عزیزاللهی | ۱۳۹۲ | پایان‌نامه | بررسی و معرفی نگارگری ایرانی و نقاشی شرق دور؛ بررسی فضای مثالی و خالی و چگونگی ایجاد آن در هنر ایرانی و شرق دور |
| *فضای تهی در هنر شرق دور و تأثیر آن بر نقاشی دورهٔ سونگ با رویکردی بر آثار سهراب سپهری* | نادری | ۱۳۹۲ | پایان‌نامه | بررسی مکتب ذن و آیین تائویسم، آموزه‌های آن‌ها، عناصر زیبایی‌شناختی هنر ذن، رابطهٔ خلأ با ذن و تائوئیسم و ذن و تأثیرش در سایر هنرهای کشور خاور دور تأثیرپذیری سهراب سپهری از این مکتب و فلسفه هم در اشعار و هم در نقاشی‌هایش |
| بررسی فضاهای تهی مسجد شیخ لطف‌الله | ظفری نایینی | ۱۳۹۳ | مقاله | چیستی فضای تهی و یافتن آن در مسجد شیخ لطف‌الله |
| بررسی مفهوم عرفانی «فضای تهی» در معماری اسلامی-ایرانی | ظفرنوایی | ۱۳۹۶ | مقاله | تبیین مبانی و مفاهیم فلسفی فضای تهی در معماری اسلامی |
| بررسی فلسفه و اهمیت فضای تهی در معماری اسلامی | احمدنژاد سردرودی و شجاری | ۱۳۹۲ | مقاله | تعریف و اهمیت فضای تهی در معماری چگونگی خلق این فضا در معماری اسلامی |
| مفهوم خالی و جایگاه معنایی آن در معمار اسلامی | احمدی و حبیب | ۱۳۹۸ | مقاله | جستار مفهوم خالی و ظهورش در معماری خانه‌های بومی با روشی تجربی و فنومنولوژیک (پدیدارشناسانه) |
| مقایسهٔ تطبیقی فضای «جلوت» نگارگری ایرانی با فضای «خلوت» نقاشی شرق دور | محمدی و حیدری | ۱۳۹۹ | مقاله | بررسی میزان تأثیر مبانی هستی‌شناسی در ایجاد فضای مثبت (پر) در نگارگری ایرانی و منفی (خالی) نقاشی شرق دور و عناصر به‌کاررفته در نقاشی ایشان |

طبق پژوهش‌های صورت‌گرفته دربارهٔ جایگاه و معنای مکان در هر دو اندیشه وقیاس آن‌ها و معماری برآمده از اندیشهٔ تهی در معماری اسلامی ایران در تطابق با تعریف آن در آیین ذن بودایی و تبلورش در معماری ژاپن پژوهشی صورت نپذیرفته است و فقط در حوزه هنر نگارگری و نقاشی بررسی‌هایی صورت پذیرفته (عزیزاللهی، ۱۳۹۲؛ نادری، ۱۳۹۲؛ محمدی و حیدری، ۱۳۹۹) و تجلی این مفهوم در معماری هر دو سرزمین در تطابق با اندیشه‌های برآمده از آن، نیاز به واکاوی و پژوهش دارد.

## ۳. روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی و شیوهٔ پژوهش تحلیلی‌تفسیری، بر پایهٔ تحلیل متون به‌شیوهٔ مطالعات کتابخانه‌ای است که به توصیف و تحلیل اندیشهٔ تهی در بستر آیین ذن و عرفان اسلامی در فرهنگ ایران و ژاپن و نمود و تجلی آن در هنر و معماری سرزمین می‌پردازد.

## ۴. اندیشهٔ ذن

ذن مکتب بودایی است که ابتدا در هند و چین و سپس در ژاپن به ظهور رسید. همنشینی بودیسم ماهایانه[۵] با ریشهٔ هندی و فلسفهٔ تائوئیسم چینی، که همانا مشاهدهٔ جهان آنچه هست، با ذهنی تهی از اندیشه و احساسات، می‌باشد. به تعبیری، ذن تجربهٔ بیداری و دل‌آگاهی به‌واسطهٔ مراقبه و تمرکز است (خرقانی، ۱۳۹۵: ۲۲). ذن یا چان به‌واسطهٔ تجربی بودنش در اذهان، گاهی فلسفه تعریف می‌شود، گاهی روان‌شناسی، و عده‌ای نیز آن را عرفان می‌پندارند؛ اما ذن نه عرفان است، نه روان‌شناسی و نه فلسفه به‌معنای غربی‌اش. به تعبیر پروفسور سوزوکی،[۶] «ذن عبارت است از رهایی؛ ذن یعنی رهایی از تمام قیود؛ ذن یعنی پرورش خودآگاه و ناخودآگاهی که ماورای هرگونه دوگانگی و دوراندیشی باشد» و رهایی از قیود، همان است که در عرفان نیز بر آن تأکید می‌گردد. (سوزوکی، ۱۳۸۳: ۱۰۱ـ۱۰۳). ذن همان زندگی و نحوهٔ زیستن است؛ اما چون انسان از طبیعت و فطرت خود دور گشته، کار سهل ممتنع می‌گردد و برای شناخت آن راهی نیست جز تجربهٔ عملی؛ تجربه‌ای که احکام محدودیت‌های آیینی، سلسله‌مراتب روحانی

و تشریفات پیشرفتهٔ آن را دشوار نکرده؛ ذن نفس زندگی و حرکت کمال‌جویانه است که هر عملی در آن وجهی از تقدس دارد» (میچکو، ۱۳۸۲: ۱۰ـ۱۳).

از دیگر سو، ذن تجربه‌ای فارغ از دوئیت‌هاست و تا زمانی که از ثنویت رهایی نیابد، رسیدن به ساتوری[۷] (تجربهٔ روشن‌شدگی) محال است (مولایی و رضوانی، ۱۳۸۸: ۷۳). اما رهایی، رفتن به درون و شناخت خویشتن است و تا تغییر درون رخ ندهد، زندگی بیرونی دگرگون نمی‌شود و لازمهٔ آن آگاهی از لحظه‌لحظهٔ زندگی است (پاشایی، ۱۳۹۰: ۲۱۳) که در سایهٔ مراقبه حاصل می‌گردد و نتیجهٔ آن بازگشت به خود در لحظهٔ ساتوری و اشراق است که بین او و جهان اطراف تفاوتی وجود ندارد و همه یک حقیقت واحد می‌گردند (سوزوکی، ۱۳۸۳: ۱۸۰ـ۱۹۰) و در غایت ذن، نه به‌سوی مرگ که رهایی از چرخهٔ حیات و مرگ و نیروانا[۸] (رستگاری) حاصل می‌گردد (اعتضادی، ۱۳۸۱: ۸۸). بنابراین ذن، آزاد از هر بحث منطقی و معرفتش، شهودی اشراقی است که معطوف به طریق و عمل زندگی است نه ترک عمل؛ لذا کثرت را در وحدت و وحدت را در کثرت یافتن است (سوزوکی، ۱۳۷۸: ۱۵۲).

## ۵. هنر ذن

هنر ژاپنی در بستر فرهنگی سنتی مبتنی‌بر طبیعت‌گرایی، واقع‌گرایی و عمل‌گرایی، از نقاشی تا گل‌آرایی و مراسم چای، همه در ساختار کل‌نگر و وحدت‌گرای مکتب ذن بسط یافته است (اعتضادی، ۱۳۸۱: ۵۸). هنر ذن، نمود تجربهٔ عملی و درونی سکون است که از بیرون شروع و در درون به کمال می‌رسد. یک تجربهٔ واقعی که از انتزاعی شدن توسط بحث و منطق گریخته و چون غیرمنطقی است، انتزاعی می‌نماید (ملایی و رضوانی، ۱۳۸۸: ۷۵).

در آیین ذن، واقعیت غایی ازطریق سکوت، سکون، سادگی و خلوص، هم‌زمان با تکثرگرایی و ارائهٔ نقص، ناقرینگی و نظمی پنهان، به دور از قطعیت، که اشاره به نسبی‌گرایی هستی دارد، بیان می‌شود (اعتضادی، ۱۳۷۹: ۴۶) و ازآن‌روی که هنر، تصویر واقعیت زندگی است، در آن متجلی می‌گردد. در تفسیر هنر ذن، هیساماتاسو[۹] به بیان

ساده و کمتر دارای بُعد فلسفی، برای سهولت در بازگویی اندیشه و مقصود هنرمند، هفت ویژگی بر ماهیت اثر هنری قائل است؛ خواه هنرمند راهب بودایی باشد خواه متأثر از تعالیم ذن: ۱. نبود تقارن؛ ۲. خلوص؛ ۳. سخت‌گیری یا استواری؛ ۴. طبیعی بودن؛ ۵. عمیق بودن؛ ۶. استغنا؛ ۷. سکوت یا آرامش؛ اما به گفتهٔ دله (۱۳۸۳) وی از خلأ یا تهی که اولین ویژگی رهرو است و ویژگی بارزی در هنر ذن است، چشم‌پوشی نموده است. مفهوم زمان در هنر ذن همواره نقش پررنگی داشته و اثر هنری همیشه ناکامل و باز، مانند دایرهٔ بی‌انتها است (دله، ۱۳۸۱: ۸۶).

## ۶. اندیشهٔ عرفانی

عرفان به‌معنای شناخت و معرفت، به طریق خاصی که در آن از سیروسلوک، مشاهدات قلبی و تجربهٔ باطنی یاری گرفته می‌شود، اطلاق می‌گردد (سخایی، ۱۳۸۱). شناخت حضرت حق ازحیث اسما، صفات و مظاهرش و علم به احوال مبدأ و معاد و چگونگی رجوع به حقیقت واحد و معرفت طریق سلوک و مجاهده برای رها ساختن نفس از تنگناهای قیدوبند جزئیات و پیوستن به اصل خویش است (یثربی، ۱۳۷۴: ۲۵ـ۲۸).

بنابراین عرفان، معرفت و آگاهی شهودی از ذات، صفات و افعال خداوند است و حوزهٔ آن فراعقلی و کیهانی است. بنابراین انسان برای رسیدن به حق و حقیقت، هم باید راه ظاهر را پیش گیرد و هم طریق باطن را طی نماید، و حقیقت عرفان، همان سلوک راه باطن و نهایت آن وصول به عین وجود و فنا در حق است. آدمی با سیروسلوک، به راه شهود و عرفان درآمده و طی طریق می‌نماید (سخایی، ۱۳۸۱).

## ۷. هنر اسلامی

هنر اسلامی مکاشفه‌ای از صور گوناگون هستی است تا حقیقت این صور در قالب کلام، موسیقی حجم، معماری و... به تجسم آید و جوهر آن قرب به حقیقت ماورایی و رب اعلاست و تجلی آن، در نقوش و آرایه‌ها به‌عنوان امری مقدس تجلی وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است. به اعتقاد نصر، «هنر اسلامی مبنی‌بر معرفتی است که خود سرشت معنوی و روحانی دارد؛ معرفتی که استادان سنتی هنر اسلامی آن را حکمت نام

نهاده‌اند؛ حکمت یعنی معرفتی بـا سرشـتی روحـانی» (نصـر، ۱۳۸۵). توحیـد، وحـدت، کثرت، نظم و زیبایی به اعتقاد بورکهارت، حقایقی است که هنر اسلامی سـعی در تجلـی آن دارد. ازنظر اسلام، هنر الهی بیش از هرچیزی تجلی وحـدت الهـی در جمـال و نظـم عالم است. وحدت در هماهنگی و انسجام و عالم کثـرت و در نظـم و تـوازن انعکـاس می‌یابد، جمال بالنفسه حاوی جهات است و استنتاج وحدت از جمال عالم، عین است.

بنابراین هنر اسلامی مبتنی‌بر حکمت است و با آن قرابت دارد و تجربـهٔ زیباشـناختی، کثرت‌هایی است که در نظمی بدیع به وحدت بدل می‌گردند و حکمـت روش تفسـیر و تأویل، فهم هنر اسلامی به مبادی عرفانی و مبانی نظری معماری اسلامی است» (رهنورد، ۱۳۸۲: ۴۰).

**جدول ۲: وجوه اشتراک و افتراق ذن و عرفان (نگارندگان)**

| | | | |
|---|---|---|---|
| **عقاید و بازنمود** | | | |
| تائو | باشندهٔ متعال که بی‌صورت و تهی است و با راه طبیعت هماهنگ است. | الله | باشـندهٔ متعـال کـه بازگشـت همـه بـه‌سـوی اوست. |
| انسان‌محور | بودائیت<br>هدف، رسیدن به آرامش است. | توحیـــد محور | هو الاول و الآخر و الظاهر و الباطن<br>هدف، وصل اوست. |
| طبیعت | انسان، جزو طبیعت و تائو در راه طبیعت هستی، بی‌معنا و هیچ است. | طبیعت | انسان، آفرینندهٔ خـدا، کـه روح خـدایی در او دمیده شده و بر طبیعت غلبه دارد.<br>هستی، بی‌معنا و هیچ نیست. |
| تعامل | جهـان از تعامـل یـین و یانـگ حاصـل شـده است.<br>وحدت طبیعت و انسان<br>ضد دوگانه‌انگاری عین و ذهن | تضاد | همنشینی اضـداد در جهـان؛ بازگشـت همه به‌سوی او<br>وحـدت اضـداد در کثـرت (غلبـهٔ انسـان بـر طبیعت)<br>دوگانه‌انگاری عین و ذهن |
| مسیر ذن | انتقال انسان از خودبینی نسبی به خودبینی مطلق<br>انسان به دنیا تعلق دارد، ولی بر آن برتری ندارد.<br>شهودی<br>وحدت<br>زندگی همه رنج است؛ هدف، رهایی از رنج<br>تهی (ذن؛ یکی شدن فرد با دل عالم) | مســـــیر عرفان | من عرف نفسه فقد عرف ربه<br>انتقال انسان از خودشناسی به خداشناسی<br>اعتقاد به آخرت و معاد؛ جهان دارای هدف<br>انسان اشرف مخلوقات<br>وحدت در کثرت |

**ادامهٔ جدول ۲: وجوه اشتراک و افتراق ذن و عرفان (نگارندگان)**

| | | | |
|---|---|---|---|
| خلأ | همهٔ پدیده‌های عالم خارج، خالی از وجود و منشأ همه‌چیز ذهن انسان است. | وحدت وجود | همهٔ عالم سایه‌ای از عالم بالاست و برای رسیدن به وجود باید پرده‌ها را کنار زد. |
| تناسخ | بی‌مرگی (زندگی دوبارهٔ روح تا رسیدن به تکامل) | مرگ | زندگی روح در برزخ<br>هر فرد مسئول اعمال خویش است. |
| واقعیت | منشأ همه‌چیز ذهن انسان است.<br>واقعیت وجود ندارد.<br>انکار حقیقت و ماورا | | منشأ همه‌چیز خداست.<br>دنیا سایه و حجاب واقعیت است.<br>تأیید عالم ماورایی و معاد |
| **اعمال** | | | |
| ذن | مراقبه | عرفان | معرفت |
| ذاذن | نشستن درحال مراقبه (نیلوفری)<br>لحظه‌ای و تمرینی بدون استمرار | مراقبه | عمل به وظیفه در همه حال<br>مستمر (سالک در همه حال مراقب است.) |
| پراگیا | **شهود کلی آنی بی‌واسطه** | **یقظه** | **نقطهٔ عزیمت و بیداری از غفلت (آغاز سفر)** |
| نیروانا | فقط راهبان به این مقام می‌رسند.<br>پاکی محض و آرامش مطلق و رهایی از همهٔ تعلقات و انکار خود<br>بقایی نیست و روماجی آخرین مرحلهٔ سلوک است. | فنا | نهایت سیر الی الله (رسیدن به دارالقرار)<br>نفی خود و غیرخدا (تهی از غیرخدا)<br>بعد از فنا (تحول) بقا (ثبوت؛ عدم تغییر) |
| ساتوری | حالت ناگهانی در حین مراقبه (روشن‌شدگی)؛ دریچه‌ای از دل رهرو به جهان با دیدن حقیقت | کشف و شهود | معرفت به خدا (عارف در شهود وحدت را می‌بیند.)<br>دستیابی به معرفت حقیقی نه تقلیدی |
| **غایت** | | | |
| غایت ذن، انسان و شناخت نفس او در همین جهان با روشن‌شدگی ازطریق تفکر، تمرکز، همنشینی و نزدیکی به طبیعت مادی است (سخایی، ۱۳۸۱).<br><br>یکی شدن انسان و طبیعت | | | عرفان، خودیابی و بازیابی شخصیت فطری است و فطرت دارای حقیقت ماورایی؛ بنابراین برای دستیابی به حقیقت باید از مادیت فاصله گرفت و به جهان مجردات که انس بیشتری با حقیقت آدمی دارد، نزدیک شد.<br>یکی شدن خالق و مخلوق |

## ۸. فضا

انسان در فضا زندگی می‌کند و در کنش متقابل با آن، از آن تغذیه نموده و از آن تغذیه می‌شود و با حرکت در فضا، آن را معنادار می‌نماید؛ بنابراین اجزای فضا را به عناصر معناداری مبدل نموده یا نشانه‌هایی از بیرون به فضا می‌افزاید (فکوهی، ۱۳۸۳: ۲۳۶) و

این معانی متأثر از عقاید و باورهای اوست و فضا این باور را به مخاطب عرضه می‌نماید. فضا، جوهر اصلی معماری و به فضای ریاضی و ادراکی، روز و شب، خصوصی و عمومی، فضای مابین و تهی (خلأ) تقسیم می‌شود (گروتر، ۱۳۹۳: ۲۲۳ـ۲۲۶). تهی نه به‌معنای نقص و کمبود بلکه خلأ و خالی است که با عنصری پر می‌گردد و فضا، یک تهی‌جاست (ریختگران، ۱۳۸۶: ۳۱) و فضای مابین، صرف یک فضای تهی نیست و همانا مفصل و رابط و حلقهٔ اتصال فضاها و اشیا است (همان). به‌طور کلی براساس فلسفهٔ وجودی تهی می‌توان دسته‌بندی ذیل را برای فضای تهی ارائه کرد: اول، تهی به‌معنای خالی؛ پیش‌زمینه‌ای که همه‌جا وجود دارد و بستر اتفاق چیزهاست. از این منظر جهان در ابتدا یک تهی بزرگ بوده که هستی در آن واقع شده و الکساندر آن را سرچشمهٔ هستی و لامکان و «وید عظیم» نامیده است. دوم، فضای مابین که نامرئی است، دارای مرز است، از خود هویتی ندارد، ولی به فضاهای دیگر هویت می‌بخشد. از نگاه الکساندر، تهی اول غیرکالبدی و تهی دوم کالبدی است و ذات و شاکلهٔ فضا را می‌سازد (عطارعباسی و همکاران، ۱۴۰۱: ۹۲ـ۹۳). این فضای مابین، بر کیفیت فضای درون و بیرون افزوده و باعث غنای آن می‌گردد. گاه همچون مرزی عمل نموده، گاهی بدون ایجاد مرز، همنشینی دو فضا را تعریف می‌کند و باعث گسترش هر فضا در دیگری می‌شود ـ آن‌گونه که نمی‌دانیم کی برون و کی به درون گام نهادیم ـ و باعث تداوم و سیلان فضا می‌گردد.

## ۹. مکان در معماری ژاپنی

فضا به‌تبع وجود بُعد و حضور شیء، یا وقوع رویداد، معنادار و به مکان تبدیل می‌شود. در فرهنگ ژاپنی، مکان به‌واسطهٔ گره خوردنش با رویداد و به‌تبع آن زمان معنادار می‌شود و واجد ارزش کیفی است. سه مفهوم مرتبط با فضا در فرهنگ ژاپنی، «هاویه»،[۱۰] «کو»[۱۱] و «ما»[۱۲] است. «کو» همان فضا و درواقع هیچ و خلأ است؛ «ما» به‌مثابهٔ فرایند آگاهی از مکان، گره‌خورده با زمان و رویداد، پدیده‌ای کیفی از حضور مرئی تا نامرئی است که در ادراک ژاپنی دارای سطوح مختلفی از مفاهیم بر پایهٔ معانی بنیادین است (اعتضادی،

۱۳۸۴: ۱۰۷). «ما» نه پدیدهٔ عینی، که فرایند ادراک، کیفیتی است کـه در آن فضـا (خـالی؛ کو) و زمان ماهیتی مستقل نیستند و درک وحدت آن‌ها وابسته به شـناختی فراآگاهانـه از بی‌انتهای ازلی و ابدی است. درحقیقت «ما» تجربه و آگـاهی مکـان و بـه‌واسـطهٔ جریـان سیلان رویداد، مکان ژاپنی سیال پویا و نامحسوس است (جامی، ۱۳۸۶: ۹۲ـ۹۵). «ما» نـه پدیده‌ای عینی، بلکه وحدت «کو» و «زمان» است که شناخت آن مستلزم آگاهی فرازمانی، بی‌انتها و ازلی است (اعتضادی، ۱۳۸۴: ۱۰۷).

در آیین ذن، کل هستی قلمرو بودا و به‌واسطهٔ تنـاظرش بـا بهشـت، مقـدس اسـت و طبیعت مکان چرخهٔ زندگی و مرگ و بودونبود است و به‌واسطهٔ تقدسش، بـیش از آنکـه محسوس باشد، سیال و نامحسوس است و به‌واسطهٔ این تفکـر، مکـان نـه پدیـدهٔ مـادی کالبدی، بلکه جریان و سیلانی از مراتب مختلف وجود از ماده تـا روح اسـت. شـفافیت فراوان و انعطاف و سبکی معماری ژاپنی و نداشتن قطعیـت در شـکل و فـرم و سـیالیت فیزیکـی و مـاورایی آن، تجلـی عینـی فراینـد ادراک ژاپنـی از «مـا» اسـت کـه ریشـهٔ هستی‌شناسی اساطیری شرق و معرفت‌شناسی شهودی ذن دارد. با توجه به هستی‌شناسی ژاپنی، سه مرتبه از نامحسوسی مکان را می‌توان تشـخیص داد: ۱. کـو: خـالی بـه‌معنـای فقدان شیء مادی و هیچ همان معادل فضاست؛ ۲. ما: خـلأ نسـبی، بـه‌واقـع خـالی بـین چیزهاست، لذا سیال و ناپایدار است؛ ۳. دائـو:[۱۳] خـلأ عظـیم، قلمـرو سـکون و ثبـات و سکوت است و معنای فراآسمانی عظیم خرد است.

به‌واقع «کو» هیچ و «دائو» معنای فراسپهری و دریای عظیم خرد ورای حضور یا غیب است؛ اما «ما» خلأ نسبی است و آنچه اصالت دارد، نه اشیا بلکـه «مـا»، یعنـی خـلأ بـین آن‌هاست که درکی از جهان درحال گذر است (اعتضادی، ۱۳۸۴: ۱۰۶ـ۱۱۲). «ما» مکـان روشن بودایی همان باغ صخره‌ای یا ماسه‌ای است که در آن، آگاهی از فضا فراسوی فـرم می‌رود و با نوعی خلأ، از نوع تجربه‌های زیباشناختی از کل جهـان روبـه‌رو هسـتیم کـه ناظر، که به دوگانگی شیء و فضا آگاه نیست، بر آن غلبه نموده و نـوعی آگـاهی از خـلأ برای او ایجاد می‌گردد (جامی، ۱۳۸۶: ۹۶). در سنت ژاپنی، همـواره فضـا در درجـهٔ دوم

اهمیت قرار دارد، زیرا صرف کالبد برانگیزانندهٔ تخیل نیست؛ بنابراین «ما» به‌دقت در ذهن پرورانده می‌شود (جودت، ۱۳۷۵).

**نقاشی فاختهٔ کوچک و گل ادریس اثر یوسا بوسون**

**(محسنی حسین‌آبادی، ۱۳۹۱: ۷۵)**

## ۱۰. خلأ یا تهی در هنر ذن

اندیشهٔ تهی بودن یا شئونیت، همان اندیشهٔ ناخود در آیین بودا نه به‌معنای نبود، بلکه به‌معنای خالی از هویت خاص و مطلق معنا دارد (پزشکی خراسانی، ۱۳۸۰: ۸۸). «فرم تهیت است»؛ تاکوان (استاد ذن) با این جمله، بر مهم‌ترین بخش هنر ذن تأکید می‌کند. در ذن، همه‌چیز ناپایدار است و تمایل به جاودانگی، امری محال و غیرممکن است، و این اندیشه نه به‌معنای قطع تلاش برای ناپایداری دنیا، بلکه تلاش برای رهایی ازطریق معرفت و فرزانگی، برای رسیدن به گوهر درون است. مفهوم چون عدم و خلأ برخلاف نظریهٔ غرب نه به‌معنای پوچی و تهی، بلکه یگانگی با روح عالم، مفهومی پرمعناست. دو واژهٔ «مو» و «کو» از مفاهیمی در ژاپن است که برای خلأ به کار می‌برند. «کو» در تعبیر دیگر به آسمان نیز گفته می‌شود که بی‌شکل و قالب، خلأی در دنیای محسوس، ما را دربرمی‌گیرد. در هنر تصویرنگاری ذن، اولین ویژگی که چشم را با خود همراه می‌کند، خالی بودن و پرهیز از زیاده‌گویی است؛ گویی رهرو ذن از سودمندی آنچه نیست، آگاهی داشته و از آن بهره برده است. در باب تهی، شعری در جنگ میوئه شونین[۱۴] می‌گوید: «قلب پاک فقط در عرصهٔ تهی حضور دارد و دل پاک در تهی بودن مکان دارد» (دادگر و محسنی، ۱۳۹۱: ۵۷) و این خلأ نه به‌معنای ناتمام بودن، بلکه به‌عنوان اصلی

متعالی در هنر ذن حضور دارد و به‌دنبال نقش آن بر ذهن مخاطب بوده و به ورای هستی ره می‌برد. هنرمند ژاپنی در باب هنر معتقد است: «رمز آن و علت وجودی آن، راهیابی به ژرفای عدم است تا آن حقیقت نورافشانی را بازآورد کـه سراسـر هسـتی را منـور سـازد (نصر، ۱۳۷۹: ۵۳۰).

ابزار کار نقاش، استفاده از فضاهای خـالی و سـکوت‌هـا و ضـرباهنگ قلـم اسـت و درحقیقت با ضرباهنگ قلم، به سکوت فضای خالی جان می‌بخشد. شاعر هم بـرای بیـان احساسش، از سکوت بهره برده، اندیشهٔ ذن‌گرایانهٔ هایکو[۱۵] (شعر ذن) را می‌سازد. هایکو آفرینش سیال آن چیزی است که از پیش وجود داشته و وجهی از زندگی است.

## ۱۱. عناصر معماری ژاپنی

اوکو[۱۶] ایجاد حائل و پوشش اغلب مات، در اطراف محیط اسـت کـه هالـه‌ای از فضـا و اتفاقات بیرونی را نشان داده و فضایی مبهم و رازگونه ایجاد مـی‌کنـد. در فرهنـگ مـردم ژاپن، تماشای کوهستان از دوردست، همین حالت رازگونه را دارد و موجودیتی رازگونـه و محو را ارائه می‌دهد (امیرخانی و همکاران، ۱۳۸۷: ۶).

همان‌گونه که بیان شد، «ما» جنبهٔ تخیل فضا و در معماری، بهره بردن از فضای خـالی و حدفاصل دو چیز برای اتصال بصری فضاهای متفاوت اسـت؛ بـرای مثـال، اسـتفاده از صفحات مشبک با طرح‌های مختلف که دوسوی فضای ارتبـاطی و نمـای قسـمت‌هـای روبه‌روی هم را بـرای اتصـال بصـری فضـاها و حـس تـداوم بصـری ایجـاد مـی‌کنـد. می‌گاکور[۱۷] به‌معنای تصویر مبهم ماه از پشت ابر، به‌دنبال ایجاد دید رازگونه و محو است.

**جدول ۳: عناصر معماری ژاپنی (نگارندگان)**

| اوکو | ما | می‌گاکور |
|---|---|---|
| | | |
| | | (Levitt, 2005) |

## ۱۲. مکان در معماری ایرانی

از منظر حکمت اسلامی، محسوسات عالم دو وجه دارند: یکی صورت و دیگری، معنا و حقیقت. «انکشاف هر معنایی برای انسان در قالب صورتی است که آن معنا از طریق آن خود را برای انسان عیان می‌نماید. بنابراین عالم صورت جز معنا نیست و معانی، باطن عالم ظاهرند که آدمی را به حقایق رهنمون می‌نمایند» (صدری، ۱۳۸۷: ۷۰). بنابراین صورت دارای دو وجه است: یکی حجاب حقیقت و دیگری، آیت و راهنمای رسیدن به حقیقت. پس هم حجاب و هم راهنماست و تعبیر آن وابسته به نگاه بشر به پدیده‌هاست (رحیمیان، ۱۳۸۶: ۷۰). معماری هم «علاوه‌بر کالبد ظاهری خویش واجد روح، جنبه‌ای اصیل حقیقی و معنوی نیز هست، که همانا تجلی روح فرهنگ و جهان‌بینی جامعه و مبتنی‌بر ارتباط انسان و ماورا می‌باشد» (نقی‌زاده، ۱۳۸۱: ۶۴). ازسویی در معماری، این فضا نیست که درک می‌شود، بلکه ساختار و سامان‌دهی آن است که تجربه می‌گردد و نظم فضا معماری را می‌سازد (ظفرنوایی، ۱۳۹۶: ۶۲). بنابراین معنا در ساختار تجلی یافته است و برای رسیدن به معنا باید ساختار را بازخوانی کرد.

## ۱۳. فضای تهی در اندیشهٔ ایرانی

با نگاه به کعبه می‌توان اهمیت تهی را در معماری اسلامی بازشناسی کرد؛ به‌واقع تهی نمودی از حضور غیب در عالم شهادت است و فضای تهی در اسلام تأکیدی است بر آنکه خدا همه‌جا حضور دارد: «هو الاول و الآخر و الظاهر و الباطن» (حدید: ۳).

از نگاه عرفا همهٔ عالم تجلی اویند و هرچیز متجلی اسما و صفات خداوند، دارای ظاهر و باطنی است که دیدن آن نیازمند وجود معرفتی است که چشم دل را می‌گشاید (بورکهارت، ۱۳۹۲). یکی از جلوه‌های ارتباط میان اصول معنوی و ماورایی اسلام و هنر اسلامی، فضای خالی است که از اصل توحید و شهادت «لا اله الا الله» نشئت می‌گیرد. این اصل از عمیق‌ترین قواعد رمزی فراکیهانی و واجد سطوح و جنبه‌های معنایی متفاوت است. یکی از این معانی تأکید بر ماهیت گذرا و ناپایدار کل نظام خلقت، غیر از خداست.

بنابراین جنبه‌ای از نیستی یا خلأ در کل نظام خلقت نهفته است و جلوهٔ آن در هنر اسلامی، فضاهای خالی مانند حیاط و گنبدخانه است. معنای دیگر که با کلمهٔ «اله» بر آن تأکید می‌شود، حقیقت فراذهن و حواس و هرچیز، وجود خداوند است و نظام هستی، پژواک و تصویر حضور خداوند است و با نفی هرچیز، به واقعیت فرای آن اشاره می‌شود، که نمود آن حرکت کثرت به وحدت در هنر اسلامی است (قاسمیان و نصر، ۱۳۸۹).

هنر اسلامی، در پی آن است فضایی خلق کند که در آن بر سرشت موقت و گذرای اشیای مادی و بر تهی بودن آن فضا تأکید شود. ازسویی، اشیا تصویر و مظهر مراتب والاتر از حقیقت است. بنابراین در هنر اسلامی، بر هر دو جنبه تأکید می‌شود: یکی مترادف فضای خالی که به‌واسطهٔ تهی بودنش حضور الهی را القا نماید: «پس به هر طرف رو کنید، به‌سوی خدا روی آوردید» (بقره، ۱۱۵) و دیگری، جلوه‌گر در فرم، رنگ و نقش برای نشان دادن سیر کثرت بر وحدت (نصر، ۱۳۸۹) که ریشه در این باور دارد که منشأ همهٔ پدیده‌ها، عقل الهی و هر پدیده با توجه به ظرفیت وجودی، هندسه و حدودش، بیانگر مبدأ و منشأ خویش است که در این معنا رموز وسیلهٔ احیای صور گمشده و پنهان وجود جهت تحقق کثرات به وحدت در عالم است. بنابراین معماری ایرانی، «نه سراسر وحدت و نه سراسر تضاد و کثرت، بلکه بیانگر تعدد حالات رسیدن به وحدت» است (تقوایی و برهانی‌فر، ۱۳۹۸: ۱۳۶).

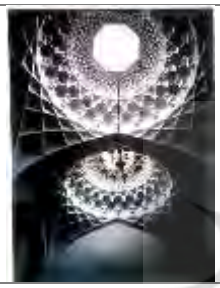
## ۱۴. عناصر تهی در معماری ایرانی

همان‌گونه که بیان شد، فضای تهی در دو حالت در معمار اسلامی جلوه‌گر است: اول فضاهای تهی که خالی از هرچه غیر اوست، مانند حیاط؛ دوم فضاهایی که ازلحاظ معنایی و فرمی بیانگر سیر کثرت به وحدت هستند، مانند نقوش؛ سوم جمع اضداد، مانند جلوه‌گری نور در مقابل تاریکی یا توده در مقابل فضا که هستی در مقابل نیستی معنا می‌یابد. حالت‌های سه‌گانهٔ جلوه‌گری مفهوم تهی در جدول ۴ بیان شده است:

**جدول ۴: جنبه‌های تبلور مفهوم تهی در عناصر معماری ایرانی (نگارندگان)**

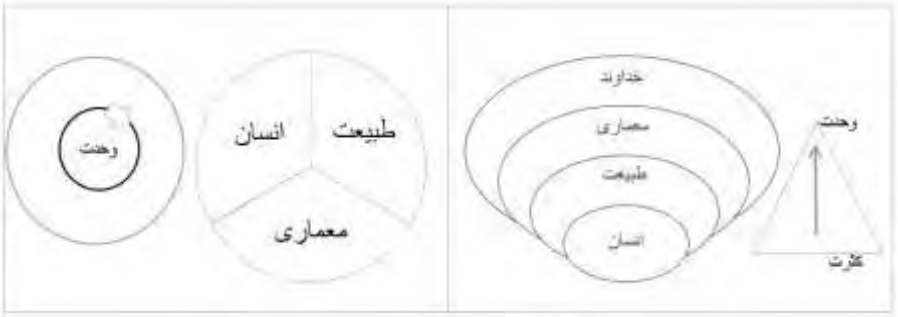
| عنصر | مفهوم | تجلی |
|---|---|---|
| گنبد | هنر اسلامی بر آن است با تهی‌جا بر وجه موقت و گذرای عناصر تأکید نماید. فضای گنبدخانه تهی‌جایی است که از مادیت خالی و ظرف حضور خداوند می‌گردد (نصر، ۱۳۸۵).<br>مرکز گنبد نماد اصل وحدت و محور جهان است که تمام مراتب وجود را در عالم هستی با خداوند مرتبط می‌سازد و تزیینات بر آن تأکید می‌نماید (بدیعی، ۱۳۸۱).<br>گنبدخانه از زمین آغاز می‌شود و تا آسمان می‌رود و تزیینات آن بر این امر تأکید می‌کند و تجلی سیر کثرت به وحدت است. همنشینی اضداد (تاریکی تودهٔ گنبدخانه با روشنی نقوش و نور که جلوهٔ حضور خداوند است، همنشین شده و حضور الهی را در کالبد مادی جلوه‌گر می‌نماید و بر خالی فضا تأکید می‌نماید). | <br> |
| حیاط | هستی‌بخش کل عالم؛ مرکزی که هستی از آن آغاز می‌شود و بدان خاتمه می‌یابد. حیاط تهی‌جایی است که در هر طرح و نقش و ساختار فضایی نقش داشته و خالی که همچون قطب واحدی با گردآوری فضای پر ساخته شده و پیوند ناگسستنی با آن می‌یابد و اگر نباشد رشته‌ها گسیخته می‌گردد. به‌واقع، حیاط گنج پنهان در ساختاربخشی به هستی است (طهوری، ۱۳۹۲: ۱۰۴).<br>حیاط تهی‌جایی است که با حضور آب، نمود درون‌گرایی، مرکزیت و بازتاب حس مکان است (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: ۶۸). | <br> |
| ایوان | کاستن از ماده و افزودن به فضا، نفوذ به سیرت را ممکن سازد و باعث زدودن تیرگی و زلال شدن در برابر نور الهی می‌شود و روح امکان سیر و صیرورت می‌یابد و این فضای گذار به‌عنوان عامل وحدت‌بخش و پیوند عناصر است (ظفرنوایی، ۱۳۹۶: ۷۱). | |

**ادامهٔ جدول ۴: جنبه‌های تبلور مفهوم تهی در عناصر معماری ایرانی (نگارندگان)**

| | | |
|---|---|---|
| **نقوش** | شمسه‌ها همچون مارپیچی به دور شمسهٔ مرکزی که در رأس گنبد است، تابیده و جذب آن می‌شوند؛ و همچون ستارگان به دور خورشید در کیهان و حالت گشایش و انبساط بخشیده و جلوه‌ای آسمانی می‌یابند (بورکهارت، ۱۳۹۲: ۳۷).<br>نقوش، همنشینی تهی‌جا با ماده، فرم و رنگ، تجسم‌بخش هستی کامل شیء که فضای منفی و مثبت باهم نقش داشته و نفوذ فضای خالی را در قلب ماده مهیا نموده تا تیرگی را از آن بزداید و آن را منقش به نور الهی نماید (نصر، ۱۳۸۹). | |
| **نور** | نور همچون عنصری مقدس، تجلی خداوند، چنان با احترام در آشتی با عنصر متضادش تاریکی، وارد فضا می‌شود که فضا در آشتی نور و خلوت تاریکی تجلی می‌یابد و این آشتی بیانگر همنشینی و وحدت اضداد است که وحدت در عین کثرت را متجلی می‌نماید (تقوایی و برهانی‌فر، ۱۳۹۸: ۱۳۸). |  |

## ۱۵. یافته‌ها

همان‌گونه که بیان شد، هر دو اندیشهٔ ذن و عرفان اسلامی، شهودی و اشراقی است؛ با این تفاوت که ذن، شهود مستقیم طبیعت است و یکی شدن با دل عالم، نهایت آن می‌باشد. در ذن، بین انسان و طبیعت فاصله‌ای نیست و تجلی وحدت است و شهود از تمرکز و مدیتیشن[۱۸] در طبیعت حاصل می‌گردد و عارف ذن، اندیشهٔ تهیت را با فضای خالی در اثرش متجلی می‌نماید و بیانگر وحدت است. برخلاف آن در عرفان اسلامی، عالم آیینه‌ای از عالم بالاست و تمام موجودات مظهری از وجود خداوند هستند و بعد از فنا، بقای بالله حاصل می‌گردد. در معماری اسلامی، فضا همچون گوهری ارزشمند است و معماری آن را دربرمی‌گیرد (نمودار ۱). در این مسیر، هنرمند مسلمان از تأویل برای بیان اندیشهٔ وحدت وجودی بهره برده و سیر کثرت به وحدت را با خالی نمودن فضا از غیر و تجلی کثرت به وحدت، در ساختار و عناصر جلوه می‌بخشد.




**نمودار ۱: جایگاه ارکان انسان، طبیعت و معمار در اندیشهٔ عرفان اسلامی (سمت راست) و ذن بودایی (سمت چپ)**

با توجه به موضوعات مطرح‌شده از هر دو اندیشه، شاخص‌های اساسی منطبق بر مبانی آن استخراج و جلوهٔ هر باور در باطن معماری ازطریق چهار شاخص »هندسه و نظم»، «نسبت توده به فضا»، «نماد و رمز» و «نور» تطبیق داده شده و در قالب مدل مفهومی پژوهش (نمودار ۲) ترسیم گشته است.

**نمودار ۲: مدل مفهومی پژوهش (نگارندگان)**

با توجه به مدل مفهومی پژوهش (نمودار ۲) ابتدا مباحث اندیشه، مبانی و جهان‌بینی دو آیین را در شاخصه‌های وحدت، اشراق، اضداد و تجلی خوانش و نمود آن را در هنر

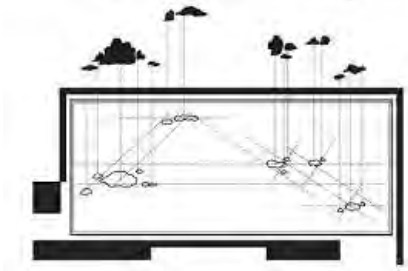
و معماری مورد قیاس واقع شده (جدول ۵)، سپس معماری هر دو سرزمین با توجه به شاخصه‌های «هندسه و نظم»، «نسبت توده به فضا»، «نماد و رمز» و «نور» باهم تطبیق داده شده تا وجوه اشتراک و افتراق آن مورد تحلیل قرار گیرد (جدول ۶).

**جدول ۵: مقایسهٔ اندیشهٔ عرفان اسلامی و ذن بودایی (نگارندگان)**

| | |
|---|---|
| **وحدت و تجلی آن در فضا** | |
| ـ اندیشهٔ وحدت وجودی (وحدت در کثرت)<br>ـ انسان خداگونه، بر طبیعت غالب (عالم آیینهٔ حضور)<br>ـ انتهای اسلام معاد انسان<br>ـ عارف مسلمان به‌دلیل باور به آخرت و داشتن هدف به میان جامعه رفته، نماز می‌خواند. | ـ اندیشهٔ تهیت (وحدت)<br>ـ وحدت انسان با طبیعت (عالم پنجرهٔ حضور)<br>ـ انتهای اندیشهٔ ذن تهی بودن (نه پوچی، بلکه بی‌طرفی)<br>ـ عارف ذن برای ارتباط با تائو به سکون و سکوت در طبیعت نیاز دارد؛ مدیتیشن |
| | |
| **شهود اشراقی** | |
| اشراق فرازمانی | اشراق زمینی |
| | <br>بیشه کاج اثر هاسکاوا قرن ۱۶(محسنی حسین‌آبادی، ۱۳۹۱: ۷۵) |
| **اضداد** | |
| ـ وحدت اضداد در کثرت<br>ـ انسان اشرف مخلوقات، تقابل خیر و شر<br>ـ همنشینی اضداد | ـ وحدت اضداد<br>ـ همه‌چیز نسبی است و تأمل خیر و شیر<br>ـ تعامل با طبیعت |
| | |

| تجلی | |
|---|---|
| ـ عالم آیینهٔ جمال و جلال الهی و تجلی حضور خداوند است.<br>ـ هنرمند اسلامی هم طبیعت را برگزیده و در پی ساده‌سازی و سمبلیک کردن آن است تا راهی سازد برای یادآوری وحدت با الله. | ـ ذهن با تمرکز و مدیتیشن مشاهدهٔ تصویر بی‌واسطه از جهان را مهیا می‌نماید.<br>ـ وحدت و شهود منجر به آثار هنری زمینی خلاصه در طبیعت می‌شود.<br>طبیعت انتخابی هنرمند، گزینشی و آرمانی است. |
| | <br>نقاشی از تراولر (جلال‌کمالی و همکاران، ۱۳۹۹) |

**جدول ۶: مقایسهٔ معماری اسلامی و معماری ژاپنی بر اساس مبانی نظری (نگارندگان)**

| هندسه و نظم | |
|---|---|
| تقارن | عدم تقارن |
| | |
| پرتکلف | ساده |
| |  |
| **نسبت توده به فضا** | |
| توده فضا را دربرمی‌گیرد. | فضا توده را دربرمی‌گیرد. |

| | |
|---|---|
| | |
| فضای ایوان (بینابین) برای ارتباط فضای درون و بیرون | ارتباط بدون واسطهٔ برون و درون |
| | |

**نماد و رمز**

| | |
|---|---|
| هنر در اسلام شناخت خویش، بازگشت به خالق، مکاشفه و شهود، راه درک زیبایی هنرمند با شهود معنوی تصویر حقیقت، عالم مثال را دیده و به زبان رمز بیان می‌نماید که در اعداد اشکال و رنگ جلوه‌گر است. | بی‌اهمیتی ظاهری و سادگی، خلوص زیباشناسانهٔ هنرمند ذن در سایهٔ کشف و شهود، به هوشیاری واقعی یا روشن‌شدگی می‌رسد و با جهان خود یکی می‌شود و جهان در عین پیچیدگی را به زبان ساده، فی‌البداهه و بی‌قرینه بیان می‌نماید. |
| | |

**نور**

| | |
|---|---|
| | |

| جهان‌بینی و تجلی آن در ساختار معماری | |
|---|---|
| دید هدفمند، متقارن مرکزگرا و رو به بالا | دید لحظه‌ای، نامتقارن |
| | |

## ۱۶. نتیجه‌گیری

ذن مکتبی شهودی که ریشه در اندیشهٔ تائوئیستی لائوزه و جونگ زه دارد، با بودا ترکیب شده است. در باور آن، بودا همان جوهر متعال است که آغاز از اوست و انتهایی ندارد. بنابراین او بی‌صورت و تهی و با طبیعت هماهنگ و عجین است. استادان ذن، هستی را تهی دانسته و هدف مراقبه را یکی شدن با دل هستی و جان عالم می‌دانند و رهرو ذن در این مسیر، برای یکی شدن با طبیعت، با سکوت و سکون به مدیتیشن روی می‌آورد و در این مسیر، باید سیال و منعطف بوده و نهایتش به نیروانا یا فنا می‌رسد. به اعتقاد ذن، انسان بر طبیعت چیره نیست و در دامان آن به رستگاری می‌رسد. در این اندیشه که مبتنی‌بر شهود است، غایتی برای دنیا فرض نیست و کائنات هدف و غرضی ندارند و نهایت خالق و مخلوق یکی شده و انسان به ساتوری و آگاهی می‌رسد.

عرفان نیز مکتب شهودی است که ریشه در اندیشهٔ اسلامی، قرآن و احادیث داشته و نگاه آن به هستی، همچون آیینهٔ وجود خداوند است که او ابتدا و پایان است و بازگشت همه به‌سوی اوست. او مظهر جمال و جلال و همه‌چیز، زیبایی و هستی‌اش را از او می‌گیرد. عارفان هستی را غایتمند دانسته و با زندگی در میان مردم با عبادت مراحل سلوک را پیموده و به حقیقت عالم رسیده و در مقام رب، فانی گشته و بعد بقا می‌یابند. معماران مسلمان، طبق آیات و احادیث، تصویرگری را کنار گذاشته و دست به انتزاع زده و برای حضور خداوند فضا را از غیر خالی نموده تا آمادهٔ حضور خدا گردد.

در قیاس هنر این دو آیین می‌توان بیان کرد که هر دو رو به یک باشندهٔ متعال دارند؛ اما باور اسلام به ذات الهی و دنیای دیگر است که در اندیشهٔ وحدت وجودی در هنر جلوه‌گر می‌شود و نتیجهٔ آن هندسهٔ منظم و مرکزگرا و پررمزوراز است. اما باور ذن باآنکه ماورایی می‌نماید، مادی و خلاصه در حیات این‌دنیایی است و هستی‌شناسی‌اش تهی پرمعناست که چون زمینی است، در زندگی این دنیا و تأمل در طبیعت خلاصه می‌شود.

طبیعت منبع الهام هنرمندان هر دو آیین به شمار می‌آید؛ اما هنرمند ذن آن را گزینش، انتخاب و به همان صورت که هست، ترسیم می‌نماید برخلاف آن هنرمند مسلمان، طبیعت را به تجرید برده و در فرم دایرهٔ مرکزگرا، برای بیان اندیشهٔ توحیدی و تصویر سیر کثرت به وحدت، برساو و انتزاع می‌نماید.

به‌طور کلی می‌توان بیان نمود هر دو آیین، شهودی و هدفشان وحدت انسان با باشندهٔ متعال است؛ اما اسلام اندیشهٔ دوئالیستی داشته و کنار این دنیا، آخرت نیز معنا دارد و معماری اسلامی جلوهٔ اندیشهٔ توحیدی و سویهٔ ماورایی است و وحدت حاصل این معماری، در کنار کثرت معنا می‌یابد. گوهر فضا درون کالبد معماری جریان دارد و هدفش تجلی سیر وحدت به کثرت است؛ اما در آیین ذن، همه‌چیز نسبی و آخرت و ماورایی متصور نیست. بنابراین همه‌چیز در این دنیا و طبیعت خلاصه شده و وحدت آن نسبی و وحدت اضداد است و معماری ژاپن، شاهد تجلی اندیشهٔ تهی پرمعناست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

## پی‌نوشت‌ها

1. Zen or Chun
2. Shinto
3. dao
4. Confucius
5. Buddhism
6. Suzuki Roshi
7. Satori
8. Nirvana
9. Shinishi Hisamatasu
10. Havie
11. Ku
12. Ma
13. Dao

14. Myoe Shonin
15. Haiku
16. Oku
17. Miegakure
18. Meditation

## منابع


قرآن کریم.

احمدنژاد سردرودی، فرهاد، و شجاری، مرتضی. (۱۳۹۲). بررسی فلسفه و اهمیت فضای تهی در معماری اسلامی. *دومین همایش ملی معماری و شهرسازی اسلامی*. تبریز. https://civilica.com/doc/28964

احمدی، جعفر و موحدیان‌عطار، علی. (۱۳۹۴). بررسی تطبیقی مفهوم مراقبه در عرفان اسلامی و عرفان بودایی. *معرفت ادیان*، شمارهٔ ۲۳، ۷ـ۳۰.

احمدی، زهرا، و حبیب، فرح. (۱۳۹۸). مفهوم خالی و جایگاه معنایی آن در معماری اسلامی (نمونهٔ مطالعاتی: خانه‌های تاریخی یزد). *پژوهش‌های معماری اسلامی*، ۷(۴)، پیاپی ۲۵، ۱۳۷ـ۱۵۵.

اردلان، نادر، و بختیار، لاله. (۱۳۸۱). حس وحدت: نقش سنت در معماری ایرانی. ترجمهٔ حمید شاهرخ. اصفهان: نشر خاک.

اعتضادی، لادن. (۱۳۷۹). ذن و معماری ژاپن. فصلنامهٔ *صفه*، شمارهٔ ۳۰، ۴۴ـ۶۸.

اعتضادی، لادن. (۱۳۸۱). ذن، فرهنگ و هنر ژاپن. فصلنامهٔ *صفه*، شمارهٔ ۳۵، ۵۷ـ۷۳.

اعتضادی، لادن. (۱۳۸۴). مفهوم ما در فرهنگ ژاپنی (ما، فرایند آگاهی از مکان). *خیال*، شمارهٔ ۱۵، ۱۰۶ـ۱۱۷.

امیرخانی، آرین، رنجبر، احسان، و پورجعفر، محمدرضا. (۱۳۸۷). بررسی چگونگی به‌کارگیری مفاهیم و آداب سنتی–آیینی در خلق فضاها و آثار معماری معاصر ژاپن. *باغ نظر*، شمارهٔ ۹، ۳ـ۲۲.

بدیعی، ناهید. (۱۳۸۱). *جداره‌ها «حریم وصل»*. رسالهٔ دکتری رشتهٔ معماری. دانشگاه تهران.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۹۲). *هنر اسلامی: زبان و بیان*. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران: انتشارات سروش.

پاشایی، علی. (۱۳۷۸). هنر ژاپنی نگاهی به اعماق سادگی. *هنرهای تجسمی*، شمارهٔ ۲۱، ۶۲ـ۶۶.

پاشایی، عین‌الله. (۱۳۹۰). *ذن چیست؟*. چ۲. قم: نشر نیلوفر.

پزشکی خراسانی، مریم. (۱۳۸۰). تفکر و هنر ذن. فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۴۷، ۸۴ـ۹۸.

تقوایی، ویدا، و برهانی‌فر، سحر. (۱۳۹۸). اصل همنشینی اضداد در عرفان. *هنر و معماری ایرانی. کارافن*، ۱۶(۴۵)، ۱۶۹ـ۱۹۴.

جامی، سهیلا. (۱۳۸۶). *تأثیر بودیسم بر معماری داخلی معابد ژاپن*. پایان‌نامهٔ دولتی. وزارت علوم، تحقیقات فناوری. تهران: دانشگاه الزهرا(س).

جلال‌کمالی، فتانه، رزاق‌پور، مرتضی، صادقی، علی، و اردلانی، حسین. (۱۳۹۹). تطبیق جایگاه عرفان اسلامی و اندیشهٔ ذن بودیسم در نقاشی‌های سهراب سپهری. نشریهٔ *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۷(۳۹)، ۳۸۷ـ۳۶۷.

جودت، محمدرضا. (۱۳۷۵). معماری قدیم و جدید ژاپن. *مجموعه مقاله‌های معماری و شهرسازی*. چ۱. تهران: انتشارات آرین.

خرقانی، محسن. (۱۳۹۵). *بررسی تحلیلی رابطهٔ آثار تجسمی سهراب سپهری با عرفان اسلامی و بینش زیبایی‌شناختی ذن*. پایان‌نامهٔ غیردولتی، دانشگاه آزاد اسلامی. تهران: دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی، دانشکده هنر و معماری.

دادگر، محمدرضا، و محسنی، ملیحه. (۱۳۹۱). بررسی آرمان‌های ذن در تصویرسازی ژاپن. *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، شمارهٔ ۹، ۵۳ـ۷۰.

دله، نله. (۱۳۸۱). *ژاپن روح گریزان*. ترجمهٔ علی پاشایی. تهران: نشر میترا.

رحیمیان، سعید. (۱۳۸۶). صورت: رهزن یا رهنما؟ بحثی در اصالت معنا و هویت دوگانهٔ صورت در اندیشهٔ مولانا. *مطالعات عرفانی*، شمارهٔ ۵، ۶۹ـ۸۱

رهنورد، زهرا. (۱۳۸۲). *حکمت هنر اسلامی*. تهران: سمت.

ریختگران، محمدرضا. (۱۳۸۶). *حقیقت و نسبت آن با هنر*. تهران: انتشارات سوره.

سخایی، مژگان. (۱۳۸۱). درآمدی بر مطالعهٔ مقایسه‌ای عرفان اسلامی و ذن بودایی. *قبسات*، ش. ۲۴، ۱۱۴ـ۱۲۸.

سوزوکی، دایستز تیتارو. (۱۳۷۸). *ذن و فرهنگ ژاپنی*. ترجمهٔ علی پاشایی. تهران: نشر میترا.

سوزوکی، دایستز تیتارو. (۱۳۸۳). *بی‌دلی در ذن*. ترجمهٔ علی پاشایی و نسترن پاشایی. چ۲. قم: انتشارات مراکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب.

شبانی، هانیه. (۱۳۹۹). *بررسی تطبیقی عرفان ذن و عرفان مولوی در مثنوی معنوی*. پایان‌نامهٔ دولتی وزارت علوم، تحقیقات فناوری دانشگاه سیستان بلوچستان. سیستان بلوچستان: دانشکدهٔ فلسفه و کلام اسلامی.

صدری، مریم. (۱۳۸۷). صورت و معنا در هنر دینی. *کتاب ماه هنر*، شمارهٔ ۷۰، ۶۸ـ۷۵.

ظفرنوایی، خسرو. (۱۳۹۶). بررسی مفهوم عرفانی فضای تهی در معماری اسلامی–ایرانی. *مطالعات هنر اسلامی*، شمارهٔ ۲۷، ۷۴ـ۵۷.

ظفری نایینی، سهیلا، و ظفری نایینی، سپیده. (۱۳۹۳). بررسی فضاهای تهی مسجد شیخ لطف‌الله. *نگارینهٔ هنر اسلامی*، شمارهٔ ۲، ۷۰ـ۸۲ .

**نوع مقاله: علمی‌پژوهشی** طهوری، نیر. (۱۳۹۲). *ملکوت آینه‌ها: مجموعه مقالات در حکمت هنر اسلامی*. تهران: نشر علمی فرهنگی.

عزیزاللهی، افسانه. (۱۳۹۲). *بررسی فضای پر و خالی در آثار نگارگری ایرانی و مقایسهٔ آن‌ها با آثار شرق دور*. پایان‌نامهٔ غیردولتی، دانشگاه آزاد اسلامی. تهران: دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی، دانشکدهٔ هنر و معماری.

عطارعباسی، زهره، عینی‌فر، علیرضا، فروتن، علیرضا، و سروش، محمدمهدی. (۱۴۰۱). بررسی سازوکار ویژگی کالبدی معنایی–تهی بر تعاملات اجتماعی. *معماری و شهرسازی آرمانشهر*، شمارهٔ ۳۹، ۸۹ـ۱۰۲.

علامه جعفری، محمدتقی. (۱۳۹۹). *کتاب عرفان اسلامی؛ مجموعه آثار علامه جعفری*. تهران: مؤسسهٔ تدوین و نشر آثار علامه جعفری.

فکوهی، ناصر. (۱۳۸۳). تهران: نشر نی.

قاسمیان، رحیم، و نصر، سید حسین. (۱۳۸۹). اهمیت فضای خالی در هنر اسلامی. *مجموعه مقالات هنر و معنویت اسلامی*.

گروتر، یورگ. (۱۳۹۳). *زیباشناختی در معماری*. ترجمهٔ جهانشاه پاکزاد. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

محسنی حسین‌آبادی، ملیحه. (۱۳۹۱). *بررسی تأثیر ذن بر تصویرسازی کشور ژاپن*. پایان‌نامهٔ دولتی وزارت علوم، تحقیقات فناوری دانشگاه هنر. تهران: دانشکده هنرهای تجسمی.

محمدی، سمانه، و حیدری، مرتضی. (۱۳۹۸). مقایسهٔ تطبیقی فضای «جلوت» نگارگری ایرانی با فضای «خلوت» نقاشی شرق دور. *کیمیای هنر*، ۸(۳۱)، ۸۱ـ۱۰۰. https://sid.ir/paper/398910/fa

مولایی، معصومه، و رضوانی، امیر. (۱۳۸۸). هنر ذن و تأثیر آن بر معماری معابد ژاپن. *کتاب ماه هنر*، شمارهٔ ۱۳۵، ۷۲ـ۷۹.

میچکو، یوسا. (۱۳۸۲). دین‌های ژاپنی. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز.

نادری، سمیه. (۱۳۹۲). *فضای تهی در هنر شرق دور و تأثیر آن بر نقاشی دورهٔ سونگ با رویکردی بر آثار سهراب سپهری*. پایان‌نامهٔ غیردولتی، دانشگاه آزاد اسلامی. تهران: دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی، دانشکده هنر و معماری.

نصر، سید حسین. (۱۳۷۹). *نیاز به علم مقدس*. ترجمهٔ حسن میانداری، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی طه.

نصر، سید حسین. (۱۳۸۵). پژواک در فضای تهی (اهمیت خلأ در هنر اسلامی). ترجمهٔ نـادر شـایگان‌فـر. مجلهٔ *خردادنامه همشهری*، شمارهٔ (۴)، ۱۶ـ۱۷.

نصر، سید حسین. (۱۳۸۹). *هنر و تمدن اسلامی*. ترجمهٔ رحیم قاسمیان. قم: نشر مطالعات دینی هنر.

نقی‌زاده، محمد. (۱۳۸۱). تأثیر معماری و شهر بر ارزش‌های فرهنگی. *هنرهای زیبا*، شمارهٔ ۱۱، ۶۲ـ۷۶.

نوایی، کامبیز، و حاجی‌قاسمی، کـامبیز. (۱۳۹۰). *خشـت و خیـال شـرح معمـاری اسـلامی*. تهـران: نشـر سروش.

واتس، الن (۱۹۷۵). *طریقت ذن*. ترجمهٔ هوشمند ویژه. تهران: نشر بهجت.

یثربی، سید یحیی. (۱۳۷۴). *عرفان نظری*. چ۲. قم: دفتر تبلیغات اسلامی.

Levitt, B. (2005). Veiled Sustainability: The Screen in the Work of Fumihiko Maki Brendon. *Journal Places*, *17*(2) ISSN 0731-0455.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی