

۷- بررسی تطبیقی معماری

نیایش گاه‌های غربی و مساجد

چکیده

معماری نیایش گاه‌ها بازتاب باورها و آئین‌ها و مناسک ادیان گوناگون در قالب کالبد و فضا است. در واقع، با بررسی و تحلیل باورهای هر دین می‌توان به درک درستی از چگونگی ساماندهی این ساختمان‌ها رسید. در گذر زمان، انسان همواره عالی‌ترین جلوه‌های آفرینش‌گری و خلاقیت هنری خود را در ساختمان نیایش گاه‌ها متجلی ساخته است. تاریخ معماری گواه آن است که در همه‌ی فرهنگ‌ها، مهم‌ترین ساختمان‌ها، از دیدگاه معمارانه، نیایش گاه‌ها هستند. معماری نیایش گاه با حضور انسان نیایش‌گر کامل می‌شود، یعنی همه‌ی عوامل کالبدی - فضایی نیایش گاه‌ها، به همراه انسان نیایش‌گر، سامانه‌ای منسجم را تشکیل می‌دهند که برای دستیابی به هدفی متعالی انتظام یافته‌اند. این هدف نیرویی بی‌پایان است که همه‌ی هستی به دست اوست. برجسته‌ترین بخش نیایش گاه‌ها عناصری نمادین است که حضور الهی را به یاد می‌آورند. در این پژوهش، از دیدگاه کالبدی - فضایی و عوامل مؤثر بر آن دو مقایسه‌ای می‌شود میان نیایش گاه‌های غربی و مساجد، به‌ویژه چگونگی ساماندهی فضایی آن‌ها. در این روند، نخست خاستگاه معماری نیایش گاه‌ها را بررسی می‌کنیم. در این باره، بیشتر به کلیساها می‌پردازیم که با وجود گوناگونی فرهنگ‌ها و فرقه‌های مسیحی، ویژگی‌های کالبدی - فضایی همانندی دارند.

خاستگاه کلیسا

خاستگاه معماری کلیسا را باید در نیایش گاه‌های یونانی و رومی جستجو کرد. نیایش گاه‌هایی که خانه‌ی خدایان گوناگون بود؛ از این رو یگانه نبود و هر خدایی نیایش گاهی ویژه داشت. آئین‌ها در بیرون از نیایش گاه و گرداگرد آن برگزار می‌شد، نه در درون فضا؛ یعنی میان انسان و خدا جدایی بود. انسان با میانوند و واسطه با خدا در ارتباط بود. در مجموع، معبد حالت مجسمه‌گونه داشت و برای تماشا از خارج طراحی شده بود. کلیساهای مسیحی نیز که از تالارهای ستون‌دار یونانی متأثر بود، در گذر زمان، با دو الگوی بنیادی مرکزی و

کشیده، یکی در روم شرقی و دیگری در روم غربی، به تکرار فضا و کالبد ادامه داد. تحولات سازه‌ای در شیوه‌های مختلف معماری اروپایی، مانند رومی‌وار و گوتیک و نوزایی و باروک، بر چگونگی ساماندهی فضایی کلیساها تأثیر زیادی نگذاشت و فقط ریخت کالبدی آن‌ها را دگرگون کرد. گرچه آثار شگفتی با آرایه‌ها، بازی با نور، شمایل، نقاشی و... پدید آمد و تلاش بسیاری برای خلق فضایی روحانی شد، اما پس از پشت‌سر گذاشتن روزگار نوزایی و مدرنیسم، همه‌ی آن دستاوردها نادیده گرفته شد و کلیساها به ساختمان‌هایی بی‌روح و صرفاً کارکردی تبدیل شدند که دیگر به کار نیایش و تمرکز نمی‌خورد و فقط فضایی برای انجام مراسم بود.

بدین گونه باید گفت سیر تحول معماری کلیسا همانند تحولات خود آئین مسیحیت شد، یعنی سیری از جهان سنتی مسیحی با باورهای جزمی (که ترجمان آن را می‌شد در کلیساهای رومی‌وار و گوتیک یافت) به جهان مدرن رخ داد (که ترجمان آن را می‌شد در کلیساهای باروک و روکوکو و سپس در معماری مدرن یافت). دستاورد آن همه جسارت در کنار گذاردن سنت کهن این بود که انبوهی از تجربه‌های ارزشمند رخ نمود، ولی هیچ کدام راه کمال نیمود و گاه در اوج جلوه‌نمایی مورد بی‌مهری قرار گرفت.

معماری مسجد

از ویژگی‌های بنیادی و شگفت معماری روزگار اسلامی این است که با به کارگیری چند فضای مشخص، مانند گنبدخانه، ایوان، میانسرا، رواق، دالان و هشتی، نمونه‌های گوناگونی را از انواع ساماندهی فضایی برای انواع کارکردها پدید آورد که هر یک از دیگری متمایز بود و در عین حال به شایستگی کارکردهای مورد نیاز را پاسخ می‌داد. معماری تمدن اسلامی بیش از هر چیز در وجود مسجد متجلی شد. مسجد تجسم بازآفرینی و تکرار هماهنگی، نظم و آرامش طبیعت بود. در معماری اسلامی و به‌ویژه در مسجد، فضا با حضور انسان مؤمن تقدس می‌یافت و جایگاه تجلی جمال خداوند می‌شد. بینش توحیدی اسلام پایه و اساس معماری قرار گرفت و همه‌ی عوامل کالبدی - فضایی به خدمت گرفته شدند تا فضایی پدید آید که انسان مؤمن در کمال آرامش «ذکر» خدا را بگوید و «حضور الهی» را تجربه کند. حضوری که به زیبایی در شکل‌ها، کالبد، نماهای درونی، آرایه‌ها، در کتیبه‌ها و از همه مهم‌تر در چگونگی ساماندهی فضایی برپایه‌ی اصل حرکت از کثرت به وحدت، رخ می‌نمود. در نگاه اسلام، عنایت الهی مستقیم و بی‌واسطه شامل حال مردمان می‌شود و مقتدا و مرجعی نیست که بتواند گناه افراد را بخرد. وقتی نیایش و دعا بی‌واسطه و از طریق خود خداوند باشد، نتایج متفاوتی دارد، در مقایسه با

مسیحیان که واسطه و میانجی دارند. از همین رو، در مسجد فضا اعتباری یکسان دارد و فقط رو کردن به جهتی خاص است که موجب همنوایی مؤمنان می شود. محورگرایی و تأکید بر جهت خاص در همه‌ی فضاهای مسجد، ساختمان مسجد را همچون نغمه‌ای دلنشین و منسجم جلوه گر می سازد که همه‌ی اجزایش در خدمت یک هدف است. در تفکر اسلامی، مکان از آن جهت تقدس می یابد که محضر خداست. عالم تجلی خداوند و از این رو مقدس است. این تجلی در مراتبی گوناگون در طول هم رخ می دهد و کعبه بنیاد محوری است که این عوالم را به هم مرتبط می کند. پس، کعبه از آن رو مقدس است که نماد اتصال عالم به حق تعالی است. جهت گیری به سوی کعبه نیز روکردنی نمادین به این اتصال است. این جهت مقدس به فضای معماری مسلمانان که از نظر کالبدی معمولاً فاقد جهت است، جهتی معنوی می بخشد.

از دیدگاه اسلامی، کالبد از آنجا که مادی است به زمان و مکان وابسته است و فقط به صورت متشابه، رمزی، آیه‌ای و تمثیلی برای انسان اندیشمند و دل آگاه معنا می دهد. کالبدها به صورت نسبی معنا و مفهومی را تداعی می کنند. آن‌ها در مجموع حداکثر زمینه و وسیله‌ای برای سیر متعالی و ارادی انسان هستند و ذاتاً جنبه‌ی اعتباری دارند. هر مفهوم و ارزشی، نظیر مفهوم زیبایی، می تواند در بی نهایت شکل‌ها و کالبدهای متفاوت به صورت نسبی و تمثیلی متجلی شود و نوآوری و خلاقیت و ابداع در این بعد آنها ندارد.

اشاره

این نوشتار به طور تطبیقی ویژگی‌های معماری نیایش گاه‌های غربی، از روزگار پیش از مسیحیت و پس از آن، را با معماری مسجد، به ویژه مسجدهای ایرانی، مقایسه می کند. روشن است که به دلیل گستردگی و وسعت کار، فقط به برخی ویژگی‌های بنیادی پرداخته می شود. می کوشیم نشان دهیم که چه رابطه‌ای میان کالبدها و فضاهای معماری با جهان بینی و نگرش نیایش گران وجود دارد.

۱- ویژگی‌های کلی

تاریخ تحولات معماری گواهی روشن بر وجود گرایش‌های دینی و اعتقادی گوناگون در قالب ساختمان نیایش گاه‌هاست. در همه‌ی فرهنگ‌ها و دین‌ها سازندگان نیایش گاه‌ها کوشیده‌اند باورهای جمعی جامعه‌ی خود را در کالبد و فضای نیایش گاه‌ها نشان دهند. از این رو، «معماری نیایش گاه‌ها» باور، آئین و مناسک ادیان

گوناگون را باز می‌تاباند. از سوی دیگر، معماری نیایش گاه‌ها، همچون دیگر ساختمان‌ها، از عوامل آب‌وهوایی (اقلیمی)، جغرافیایی و تاریخی نیز متأثر بوده است. از این رو، حتی مردمی که به یک دین واحد باور داشته‌اند، در سرزمین‌های گوناگون، نیایش گاه‌های گوناگونی دارند. پس، معماری نیایش گاه‌ها را می‌توان دارای دو دسته ویژگی معمارانه دانست:

الف - ویژگی‌های مشترک نیایش گاه‌ها که برگرفته از تعلق به دین واحد باورها و اعتقادات و مناسک همسان است؛

ب - ویژگی‌های متمایز نیایش گاه‌ها که متأثر از عوامل آب‌وهوایی، اقتصادی، فناورانه (تکنیکی) و دیگر عوامل اختصاصی است، به‌ویژه متأثر از باورهایی است که در سایه‌ی دینی واحد از سوی مردم و در گرایش‌هایی فرعی ایجاد شده است.

بی‌شک، عوامل دسته‌ی نخست به‌مراتب مؤثرتر و قوی‌تر از دسته‌ی دوم هستند. زمینه‌های معمارانه‌ای که این ویژگی‌های مشترک و متمایز در آن‌ها رخ می‌نمایند، همان زمینه‌هایی هستند که در دیگر ساختمان‌ها نیز نمودار می‌شوند.

الف - زمینه‌های بیرونی

زمینه‌هایی هستند که ساختمان را با پیرامون مرتبط می‌کند؛ مانند:

- چگونگی استقرار ساختمان بر زمین؛
- رابطه‌ی آن با عناصر پیرامون، هم از جنبه‌ی بصری و هم دسترسی؛
- چگونگی دستیابی و ورود به ساختمان؛
- چگونگی جداسازی درون و بیرون ساختمان؛
- جهت‌یابی ساختمان به‌سمتی ویژه؛

ب - زمینه‌های درونی

زمینه‌هایی هستند که به روابط درونی میان بخش‌ها و فضا می‌پردازند. در این بخش، باید به این موارد توجه کرد: شکل (فرم) بیرونی و درونی ساختمان، ویژگی‌های کمی و کیفی فضاها مانند اندازه‌ها و تناسبات

به کاررفته، ریخت هندسی فضا، چگونگی نورگیری و بازشوها، چگونگی دسترسی به فضاها و از همه مهم تر چگونگی سامان دهی فضاها در کنار یکدیگر و سرانجام ویژگی های آرایه ای یا تزئینی فضاها، هم در نماهای درونی و نماهای بیرونی. افزون بر این ها، به مواردی مانند ارتباط فضاها با بازوبسته، درصد فضاها با بازوبسته، درون گرا یا برون گرا بودن فضا و کالبد ساختمان، گستردگی حوزه دید (شفافیت) و حوزه حرکت (سیالیت) نیز باید توجه شود.

شکل و فضای نیایش گاهها

درباره ی شکل فضاها نیایش گاهها و جنبه ی کمی و کیفی آنها به طور کلی می توان دو دسته فضا را متمایز کرد:

الف - فضای گذر و عبور برای دسترسی به فضای تأمل؛

ب - فضای تأمل و مراقبه و عبادت.

میرچا الیاده این دو فضا را «راهرو» و «مقام» نامیده است. به گفته ی او برای اینکه راهرو و مسیر قابل تشخیص باشد، باید دارای این ویژگی ها باشد: کناره های محکم، پیوستگی، جهت داری، قسمت های برجسته ی قابل تشخیص، پایانه ی مشخص، تمایز هر انتها از انتهای دیگر. درسوی دیگر، برای اینکه مقام یا محل قابل تشخیص باشد، باید چنین باشد: از نظر شکل در مرزهای اعلام شده متمرکز باشد، شکل آسان فهمی داشته باشد، اندازه ی آن محدود باشد، جای تجمع داشته باشد، بتوان آن را به صورت منطقه ای درونی، در مقایسه با محیط بیرونی پیرامون، مشاهده کرد، عمدتاً جهت مشخصی نداشته باشد.^۱

به گفته ی الیاده، این ویژگی ها را می توان با مقایسه ی میان ساختمان بازیلیکایی کلیسا و متمرکز مسجد روشن کرد. بازیلیکا راهرویی است که به مذبح ختم می شود. همه ی جزئیات طرح بازیلیکا مؤید این نکته است: صحن کلیسا که راهروهایی به آن شکل داده اند و کناره های سخت و صلبی دارد، انگاره های کف و ردیف پیش رونده ی ستون ها پیوستگی ای را به وجود می آورند که آن نیز بر جهتی خاص دلالت می کند. همه چیز متوجه میزی مقدس است که در اتاقی جای گرفته است و توسط شکل در برگیرنده ی شاه نشین حمایت می شود. برای زائر و برای کسانی که در اینجا هیچ جایگاه بی زوالی ندارند، این باره ی سلطانی بسیار مناسب است.

^۱ جی جی دیویز، دائرةالمعارف دین، ویراست میرچا الیاده، ش ۱۹، ۱۳۷۴.

دردیگرسو، مسجد متمرکز، شبیه به مسجدی که سنیان در استانبول طراحی کرده‌اند، هیچ حرکت یا جنبشی ندارد. این مسجد مقام و محل یا نقطه‌ی مراجعه و تجمع است که تمرکز یافته است. اگر فردی به مسجد وارد شود، تمایلی به ترک آن ندارد و تشویق می‌شود که در آن بماند. این محل معماری‌ای متمرکز و همه‌شمول دارد. وسعت محل بیان‌کننده‌ی اعتقاد خاصی نیست که مسیحیان به تجسد دارند؛ بلکه بر حضور مطلق خداوند دلالت می‌کند. مسجد بیان‌کننده‌ی توحید است که مفهوم آن وحدت خداوند به‌عنوان سرچشمه‌ی همه‌ی کثرت‌هاست. بدین ترتیب، تفاوت میان بازلیکا و مسجد تفاوتی در سبک نیست، هر دو انواع متمایزی از معماری هستند و با درک دین‌داران از دین خویش همخوانی دارند.^۲

ج - زمینه‌های کاربردی

ساختمان‌های دینی در فرهنگ‌های گوناگون این کاربردها را دارد: پدیدار ساختن فضایی برای انجام آئین‌ها و مناسک دینی، یادآوردن مفاهیم دینی و انجام فعالیت‌هایی که در مسیر هدف‌های دینی و به‌گونه‌ای در پیوند با آن هستند. یکی از ویژگی‌های مهم ساختمان‌های دینی این است که در آن‌ها کارکرد^۳ ساختمان در شکل‌دهی و سازماندهی فضایی آن، در مقایسه با پدیدار ساختن مکان، نقش کم‌اهمیت‌تری دارد. در ساختمان‌های دینی، کارکرد (فعالیتی ویژه که در فضا انجام می‌شود) در مقایسه با هدف اساسی خلق فضا، چندان پراهمیت شمرده نمی‌شود. فعالیت‌های عملی که در آن‌ها انجام می‌شود، همگی برای ایجاد حس و تجربه‌ی دینی و پیوند با عالمی به‌جز این دنیا است، یعنی کارکرد نقش زمینه‌سازی و مقدمه‌چینی دارد. از این‌رو، سازندگان آن ساختمان‌ها همه‌ی تلاش خود را برای خلق چنین فضایی به‌کار می‌گیرند، فضایی که چنین حس و حالی در بیننده و استفاده‌کننده پدید آورد، در ذهن او مفاهیمی را بیدار کند که دنیای مادی بر آن‌ها سرپوش گذاشته است و در پیش چشم او هستی برتر و هستی‌بخش این جهان را تداعی کند. همه‌ی این تأثیرات فضایی کالبدی را می‌توان کارکردهای اصلی ساختمان‌های دینی برشمرد، در برابر کارکردهای فرعی آن‌ها که انجام آئین‌ها و مناسک دینی باشد.

^۲. همان.

^۳ Function .

د - حضور انسان

معماری نیایش گاه با حضور انسان نیایش گر کامل می شود؛ یعنی همه‌ی عوامل کالبدی و فضایی نیایش گاه‌ها، به همراه انسان نیایش گر، سامانه‌ای منسجم را تشکیل می دهند که برای دستیابی به هدفی متعالی انتظام یافته‌اند و آن هدف یافتن خود در برابر نیرویی بی پایان است که همه‌ی هستی به دست اوست. این سخن درست رویاروی دیدگاه‌هایی قرار دارد که در آن‌ها هویت مکان صرفاً با حضور عناصر معمارانه تعریف می شود. در برابر این دیدگاه، برخی حس مکان را امری ادراکی و ذهنی دانسته‌اند که برپایه‌ی ویژگی‌های فضا در ذهن ساخته می شود. پس هویت مکان مشروط به وجود ذهن ادراک کننده می شود.

ه - حضور الهی

جلوه گرترین بخش نیایش گاه‌ها عناصری هستند که نماد حضور الهی‌اند. این عناصر کل معماری نیایش گاه را تحت تأثیر خود قرار می دهند و ریخت آن را می سازند. به گفته‌ی الیاده، حضور خداوند را می توان به طرق گوناگون نمایش داد. در معبد‌های مصری، یونانی و هندو، این حضور اغلب با پیکره‌های مقدس تعیین می یابد. می توان از کاشی یا نقاشی برای اشاره به حضور خداوند استفاده کرد. در برخی ادیان، کل ساختمان تجلی خداوند تلقی می شود؛ برای مثال از محراب‌های یونانی این تلقی وجود داشت. معبد‌های هندو تا زمان ما نه فقط مکان عبادت و تجمع بودند، بلکه حرمت و قداست الهی داشتند. خانه‌ی کعبه در مکه که مقدس ترین عبادتگاه و مکان مذهبی در اسلام است، نماد تلاقی محور عمودی روح و صفحه‌ی افقی حیات انسانی است. این خانه مکعبی سنگی و میان تهی و محور دنیوی کیهان‌شناسی اسلامی است. دیرک چوبی یا ستون سنگی در ادیان دیگر همین نقش را ایفا می کند. کعبه از آن رو مقدس است که نماد اتصال عالم به حق تعالی است. جهت گیری به سوی کعبه نیز به معنای رو کردن نمادین به این اتصال و قرار گرفتن در جهت ارتباط با مبدأ هستی است. کالبد‌ها از آنجا که مادی هستند، به زمان و مکان وابسته‌اند و فقط به صورت رمزی و تمثیلی معنا دارند. کالبد‌ها می توانند معنا و مفهومی را تدعی و یادآوری کنند، اما در مجموع حداکثر زمینه و وسیله‌ای برای سیر و ضرورت متعالی و ارادی انسان هستند و ذاتاً اعتباری‌اند. هر مفهوم و ارزشی، نظیر مفهوم زیبایی، ممکن است در شکل‌ها و کالبد‌های متفاوتی به طور تمثیلی متجلی شود.

۲- ویژگی‌های نیایش گاه‌های غربی

منظور از نیایش گاه‌های غربی، در این پژوهش، بیشتر کلیسا است. همان‌گونه که همه‌ی مورخان هنر نوشته‌اند، الگوی بنیادی ساختمان کلیساها تالارهای ستون‌دار یونانی یا باسیلیکاها بوده است که در معماری رومی نیز ساخته می‌شد. همچنین، عناصر دیگری از معماری پیش از یونانی نیز در کلیسا مؤثر بوده است. براین پایه، برای بررسی سیر دگرگونی نیایش گاه‌های غربی باید ریشه‌های اصلی آن را تحلیل کنیم.

معبد‌های یونانی

نیایش گاه‌های پیش از یونان کلاسیک نخستین الگو برای ساخت معابد یونانی بوده است. در میان مردم آن زمان، باورهای دینی شامل اعتقاد به خدایان و مقدّس شمردن اجزاء طبیعت بود. آنان برای تسکین خدایان شعائر فراوانی داشتند، دعا می‌خواندند و قربانی می‌کردند. در فرهنگ یونانی، خدایان شکل‌های انسانی داشتند؛ اما برخلاف خدایان مصر، یگانه تفاوت واقعی این خدایان با انسان‌ها این بود که خدایان فناپذیر بودند. شیوه‌ی عبادت یونانی هم مانند خدایان یونانی بسیار متنوع بود. یونانیان برای دفع شر خدایان زمینی آنان را عبادت می‌کردند ولی خدایان آسمانی را صمیمانه می‌پرستیدند. اجاق‌خانه، مانند آتش‌دان بزرگ شهر که در میدان عمومی قرار داشت، محل عبادت بود. همچنین، غارها و شکاف‌های زمین که مسکن خدایان زمینی محسوب می‌شوند نیز برای عبادت به کار می‌رفتند. یونانیان حریم نیایش گاه‌ها را مقدّس می‌شمردند و آن‌ها را خانه‌ی خدایان می‌شمردند، نه خانه‌ی عبادت‌کنندگان. تندیس خدایان در نیایش گاه قرار داشته است و در برابر این تندیس‌ها، آتش جاویدان شعله می‌کشیده است.

خاستگاه نیایش گاه‌های کلاسیک یونان را خانه‌های نخستین و ساده‌ی یونانیان کهن دانسته‌اند. این نیایش گاه‌ها نخست اتاقی تکی، به‌عنوان درون‌خانه، و ایوانی ستون‌دار نیز داشته‌اند. ایوان‌های ستون‌دار بخش اصلی و اساسی نیایش گاه یونانی شمرده می‌شد. زائران به درون نیایش گاه راه نداشتند؛ زیرا جایگاه خداوند و گنجینه‌های الهی بود. عبادت و آئین‌های نیایش و قربانی در مذبح یا قربانگاه خارجی انجام می‌شد. یونانیان، خود ساختمان را گونه‌ای پیکره می‌پنداشتند که شکلی انتزاعی دارد و می‌تواند صفات انسانی را مجسم کند. هر نیایش گاه دارای این فضاها بود:

- یک اتاق تکی یا دو اتاق تودرتو (مقصوره) بدون پنجره با یک در؛

- یک اتاق تکی یا دو اتاق میان دو دیوار دوسوی ایوان؛
- یک ردیف ستون در جلوی ایوان؛
- یا دو ستون میان دو دیوار و یک ردیف ستون در جلوی آن.

ساماندهی فضایی نیایش گاه یونانی را از لحاظ نظم و تقارن فضاها دستاوردی پس از معماری خاور نزدیک برشمرده‌اند. معماری یونانی، همچون موسیقی کلاسیک، تم یا مضمون ساده‌ی مرکزی‌ای داشت. نیایش‌گاه یونانی فضاهایی مشخص و تعریف‌شده داشت که در همه‌ی نمونه‌ها به یکسان بود. گرچه در اندازه تغییر رخ می‌داد، ولی فضاها و حتی تناسبات میان اندازه‌ها یکسان می‌ماند. این سه عنصر اصلی همواره کاربرد داشت: یک اتاق اصلی، ایوان ستون‌دار و ردیف ستون‌ها در گرداگرد این واحد فضایی. درباره‌ی بحث الگوبرداری معماری یونانی از معماری مصری، به گمان ما نمی‌توان از تمایزات آن‌ها درگذشت؛ چون ممکن است معماری ستون‌دار مصر شیوه‌ی ستون‌بندی را به یونانیان یاد داده باشد، ولی باید توجه داشت که پرستش‌گاه‌های مصری آشکارا درون‌گرا هستند. در معماری یونان باستان، توجه به مجسمه‌سازی به مراتب بیشتر است تا به فضای درونی. از این رو، کالبد ساختمان نقشی ویژه یافته است. شاخص نیایش‌گاه یونانی، فضایی خالی درونی است. پس می‌توان گفت نیایش‌گاه یونانی:

۱. هیچ فضای مثبتی ندارد و هسته‌ی آن مجسمه‌ای توخالی است؛
۲. این هسته کارکردی برای مردم ندارد و جایگاه خدایان است؛
۳. همه‌ی اهمیت به فضای پیرامون این هسته داده و با انبوهی از آرایه‌ها نمودار می‌شود؛
۴. با این همه، نیایش‌گاه یونانی مقیاسی انسانی دارد.

نیایش‌گاه‌های رومی

در معماری نیایش‌گاه رومی، برخلاف معماری مذهبی فرهنگ‌های پیشین (از جمله یونانی)، ویژگی جدیدی عرضه نشد، بلکه معماران رومی بیشتر نیروی خود را برای ساختن ساختمان‌های پرشکوه و شهرهای زیبا صرف کردند. آنان نیایش‌گاه‌هایی با الگوی یونانی و اتروریایی نیز ساختند. پرستشگاه‌های رومی‌ها نیز مانند یونانی‌ها رواق‌ها و ایوان داشت. در نیایش‌گاه رومی، درست برخلاف معماری‌های پیشین، شکل فضا حاصل طرز قرار گرفتن دیوارها نیست. دیوارها و احجام در معماری مصر و میانرودان اهمیت بسیاری زیادی داشت. در آن‌ها

فضا فقط به شکلی منفی وجود دارد، یعنی تصادفاً بین احجام ظاهر می‌شود. این گونه معماری را معماری احجام نامیده‌اند. معماری یونانی نیز که مخصوصاً به احجام، نسبت‌های میان احجام و شکل دادن به عناصر حجمی توجه داشت، با صفت معماری استخوان‌بندی یا ساختاری متمایز شده است. ویژگی‌های اساسی فضای رومی چنین برشمرده می‌شود:

۱- تقارن در فضاهای دایره‌ای و مستطیلی؛

۲- داشتن استقلال فضایی در قیاس با فضاهای دیگر به گونه‌ی جداسازی با دیوارهای ستر؛

۳- محوربندی فضاها؛

۴- داشتن مقیاس غیرانسانی و عظیم؛

۵- تأکید بر عظمت حاکمیت و نشانه‌ای برای برتری بر جمعیت شهروند، به گونه‌ای که آشکارا می‌گوید امپراطوری به مثابه‌ی منطق و قدرت زندگی وجود دارد.

مقیاس ساختمان رومی مقیاسی است که اسطوره را به یاد می‌آورد؛ ولی در واقع این قدرت‌نمایی چیزی جز اندوه را در اذهان مجسم نمی‌کند. چنین مقیاسی انسانی نیست و نمی‌خواهد انسانی باشد. برای نمونه، ساختمان نیایش گاه پانتئون گنبدخانه‌ای دارد که گنبد آن بر استوانه‌ای ساخته شده است. دیوارهای استوانه، بی‌هیچ گسستی، یکباره تا نوک گنبد کشیده می‌شوند و گنبد با دیوارها یکی شده است و هیچ رده‌بندی کالبدی‌ای در آن دیده نمی‌شود. در برابر آن، گنبدخانه‌های مسجدها رده‌بندی کالبدی مشخصی دارند که از نقشه‌ی کف مربع به هشت گوشه و از هشت گوشه به شانزده گوشه نمودار می‌شود و سلسله‌مراتب هستی از جهان طبیعت تا ملکوت و تا عالم ناسوت را تداعی می‌کند. بخش‌بندی کالبد گنبد خطوط و تورفتگی‌هایی با شکل‌های ذوزنقه دارد که هرچه بالاتر می‌روند، کوچک‌تر می‌شوند و یک‌نواختی و هندسه‌ای بی‌روح دارند. در برابر آن بخش‌بندی‌ها، زیر سقف مسجدها با کاربندی، رسمی‌بندی و چفد آمیز (مقرنس‌ها) ساخته شده است و هماهنگی با انتقال نیروهای کالبدی بر ساختمان، رده‌بندی هستی را به‌نمایش می‌گذارند. ذوزنقه‌ها و تورفتگی‌های گنبد سرانجام در بالا به سوراخ بزرگ دایره‌ای می‌رسند و به یکباره آهنگ آن‌ها خاموش می‌شود و نور با شدت به درون می‌تابد. این امر دوگانگی فضای درون و بیرون را افزون می‌کند. نور گنبدها به گونه‌ای لطیف‌تر از زوایه‌های گوناگون و از راه شبکه‌ها، نورشکن‌ها و گاه شیشه‌های رنگی به درون می‌تابد و از دوانگی فضای درون و بیرون می‌کاهد و وحدت میان فضاها را نمودار می‌سازد.

سیر تحول این دو معماری

به طور کلی، می توان درباره ی نیایش گاه های یونانی که پیش در آمد کالبد کلیسا بوده اند چنین گفت: نیایش گاه خانه ی خدایان است، البته خدایانی ساخته ی ذهن آدمیان. از این رو، خدایی یگانه وجود ندارد و هر خدایی برای خود نیایش گاهی ویژه دارد. آئین ها در بیرون از نیایش گاه و گرداگرد آن برگزار می شود و نه در درون فضا؛ پس میان انسان و خدا فاصله وجود دارد. انسان با یک میانوند و واسطه ای با خدا در ارتباط است. انسان در برابر عظمت تندیس های نفوذناپذیر و نیرومند صرفاً احساس خردی و کوچکی می کند. انسان صرفاً تماشاچی و رهگذر است و کشتی به سوی خدایان ندارد، بلکه واپس زده شده برجای می ماند.

سیر تحول معابد یونانی بدین گونه است که در گذر زمان، مساحت فضای بیرونی بزرگ تر از فضای درونی می شود. عناصر تزئینی، نظیر ستون ها، به تدریج افزوده می شود. به تدریج، برخی از قسمت های ساختمان از نقشه ی مربع به مستطیل کشیده می شود. در بدنه ی دیوارها و فضاها، هیچ عنصر تعیین کننده ای مشوقی برای توقف و سکون نیست، مگر مجسمه و رب النوع. همواره، محور طولی در فضای داخلی و ورودی مسلط است و همواره حالت عبور را تشدید می کند. حجم خارجی حجمی مستقل، منظم و در مجموع یکنواخت است که کاملاً از فضای اطراف خود جداست و حالت نمایشی مجسمه را دارد. هیچ گونه نشانه ای وجود ندارد که محور ورودی را مشخص کند و فواصل ستون ها کاملاً یکنواخت است؛ چیزی که برون گرایی و مجسمه گونگی را به شدت تشدید می کند. همچنین، سکوی بلند و جدا شدن از زمین اطراف نیز این حالت نمایشی را تشدید می کند.

در مجموع، قسمت پر ساختمان بر فضای خالی آن مسلط است. عناصر تزئینی، به خصوص سرستون ها و نقش های برجسته و مجسمه های متنوع، حالت نمایشی و مجسمه گونه ی آن را بیشتر می کند. همه ی مراسم های عبادی به صورت جمعی انجام می شود و فضایی برای حضور قلب و عبادت فردی وجود ندارد. امپراطوریان و حاکمان جانشینان خدا در زمین و انسان برتر تلقی می شوند و کاهنان منتخب آنان فقط مجری مراسم هستند. در مجموع، معبد دور از بافت متمرکز و اصلی شهر و بر روی ارتفاعات قرار گرفته است و گه گاه مراسمی در آن برپا می شود.

در معماری بیزانسی دگرگونی هایی در طرح گنبد مرکزی پدیدار شد. الگوی کلیسا به شکل مکعب گنبددار

(ندرتاً به شکل چهارگوش با قاعده‌ای غیرمربعی) بود. کلیساهای کوچک عمودی بودند و برخلاف ساختمان‌های پیشین بیزانسی، سطوح دیواره‌های بیرونی شان با نقش برجسته تزئین شده بود.

سبک رومانسک

در سده‌های میانه، کلیساها بیشتر با الگوی کشیده و با سیلیکایی ساخته می‌شدند و نه نقشه‌ی مرکزی. گرچه الگوی گرد برای نمازخانه‌های خصوصی و آرامگاه‌ها به کار می‌رفت، مانند نمازخانه‌ی کاخ شارلمانی در آخن، ولی آنچه شالوده‌ی تکامل معماری رومانسک قرار گرفت و نقشی قاطع در آن داشت، الگوی کشیده بود. با آنکه در سده‌ی هشتم چندین کلیسای کشیده ساخته شد، ولی همگی ویران شده‌اند.

بازیلیکا ساختمانی است که دو محور تقارن عمود بر هم دارد. هم تقارن طولی دارد و هم عرضی. ولی، کلیسای مسیحی فقط تقارن طولی را حفظ می‌کند و تقارن عرضی را به هم می‌زند. در ورودی در ضلع کوچک‌تر در عرض قرار می‌گیرد و روبروی آن محراب که همان نیم‌دایره‌ی بازلیکاست که در هر دوسو بود و در کلیسا یکی است تا بدین طریق جهت هدایت را نشان دهد. معمار دوره‌ی رومانسک ساختمان را به شکل روابط و نسبت‌های هندسی میان اجزای آن برشمرد و این دیدگاه از پایه با دیدگاه معماری دوره‌ی مسیحیت آغازین تفاوت داشت؛ زیرا وی هیچ‌گاه در اندیشه‌ی روابط و نسبت‌های هندسی اجزای بزرگ نبود و دیوار را اصولاً ساختمان نمی‌دانست، بلکه سطحی می‌پنداشت که باید روی آن آرایه‌بندی کند. عناصر کالبدی کلیسای رومانسک همچون گذشته عبادت بودند از یک تالار ستون‌دار با دیوارهای حجیم و دو ردیف ستون در میان آن که تاق‌های چهاربخشی را در میان نگه می‌داشتند. بازوهای دوطرف این تالار چندان بلند نبودند و گاه حذف می‌شدند. دیوارهای ستبر مانع از این می‌شدند که نور فراوان به درون کلیسا بتابد. در جای برخورد تالار ستون‌دار بازویی گنبدی بلند زده می‌شد و این بخش را پرنورتر می‌کرد.

برخلاف معماری مسیحیت نخستین که در جستجوی خدا به درون نظر داشت، سبک رومی‌وار (رومانسک) مقیاسی انسانی داشت، انسانی که قصد داشت تا خدا را از آسمان به زمین بیاورد. دیدگاه این معماری درباره‌ی فضا نیز تأییدکننده‌ی همین نظریه بود. فضای کلیسای ابتدایی مسیحی با روحانیت رویایی‌اش به فضایی تبدیل شد مرکب از چند فضای کوچک‌تر که تابع نظم صریح و روشن بود. به این منظور، قبل از هر چیز، دالان

طولانی و اصلی کلیسا به غرفه‌هایی متشابه تقسیم شد و ساختمان ساختار کالبدی خود را به نمایش گذارد و ضرب‌آهنگ این تکرار، اجزاء ساختمان را به مقیاس‌های انسانی نزدیک‌تر ساخت. دیگر انسان صرفاً تماشاگر مبهوت ساختمان نبود، بلکه به گونه‌ای در این مجموعه ایفای نقش می‌کرد و جزئی از کل این نظام به‌شمار می‌آمد.

معماری رومانسک چندین ویژگی مشخص پدید آورد:

- طرح مربع در نقشه‌ی کف؛
- روش ستون‌بندی یکی در میان که تویزه‌های نیم‌دایره را نگه می‌دارد که ضربداری با یکدیگر برخورد می‌کنند؛
- برجستگی و گودی فزاینده‌ی دیوارها و جرزها در جایی که به تاق‌های بالایی می‌پیوندند؛
- تأکید بر پیمون‌بندی در نقشه‌ی کف.

در سبک رومی‌وار برای اولین بار دیوارهای بیرونی کلیسا اهمیت بیشتری یافت. دیوار بیرونی بافتی همگون با فضای درونی داشت و برج آن از نظر شکل اهمیت یافت. دلیل این شکل‌پردازی را باید در گشایش معنوی جستجو کرد. کلیسا وظیفه‌ای مبشّرانه دارد و ساختمان آن نیز باید با فرم و فضای خود تأکیدی باشد بر این بشارت. کالبد کلیسای رومانسک دو ویژگی مهم داشت:

۱ - پیوستگی کالبدی: در اینجا معماری به کارکردش در حد سطوح و پوسته‌ها پایان می‌بخشد و کار خود را در استخوان‌بندی ساختمان می‌داند؛

۲ - پیمون‌بندی فضایی: ساختمان دارای پیمون و وزن است، مانند شعار ادبی. در کلیسای صدر مسیحیت، گام‌ها یکنواخت و باقافیه است؛ در کلیسای بیزانس، لغزنده است؛ ولی در رومانسک ایست‌های آهنگین شده دارد.

سبک گوتیک

تلاش معماران گوتیک بر این بود که کلیسا با نوری شگفت‌انگیز پیوسته بدرخشد. در سده‌های میانه، این امر را بنیان و انگیزه‌ی پیدایش سبک گوتیک می‌دانستند. آنچه تحقق این سبک را میسر گردانید، دانش فنی و مهارت عملی بود. تفاوت بین این دو، مشابه تفاوت بین فیزیک و مهندسی مدرن بود. وقتی معمار سده‌های میانه از هنر هندسه سخن می‌گفت، منظورش نه ماهیت انتزاعی شکل‌های هندسی، بلکه کاربردهای عملی فرمول‌بندی‌های

ریاضی، در طراحی مجسمه یا پی‌ریزی ساختمان، بود. لیکن، با تلاش برای پی‌بردن به این که معماری گوتیک عمدتاً با نظریه سروکار داشته است یا با دانش فنی و مهارت عملی، نمی‌توان این معماری را شناخت. بلکه، باید پذیرفت که کلیساهای گوتیک حاصل به‌کارگیری توأمان نظریه و دانش فنی است.

پیوستگی فضایی در شیوهی گوتیک پیشرفته با طرح تازه‌ای که به دیوارهای تالار داده شد و به دنبال آن نور بیشتری از راه ردیف پنجره‌های بزرگ‌تر شده زیر تاق‌ها به درون تالار راه یافت، با تأکید بیشتری در برابر دید بینندگان قرار گرفت. با کاربرد پشت‌بندها در بیرون از کالبد، بالکانه‌های خطابه از بالای رواق‌ها حذف شدند. فضاها درونی برخی از کلیساهای دوره‌ی گوتیک پیشرفته، با وجود افزایش چشمگیر اندازه‌ی پنجره‌های زیرتاقی، نسبتاً تاریک بود؛ زیرا بیشتر شیشه‌های پنجره‌ها رنگی بودند و جلوی نور را می‌گرفتند. گرچه شیشه‌های رنگی باعث تاریک شدن فضای درون می‌شدند، ولی نور رنگین زیبایی به درون می‌تاباندند که برای شیفتگان معماری گوتیک بسیار گیرا بود. ویژگی‌های مهم معماری گوتیک در نمونه‌های بعدی تکامل یافت و این ویژگی‌ها چنین بودند:

- شیوه‌ی پیمون‌بندی در تالار؛

- تاق نوک‌تیز چهارقابی؛

- شبکه‌ی پشت‌بندی‌های واژگون در بیرون از کلیسا.

این ویژگی‌ها گونه‌ای معماری استخوان‌دار را به نمایش می‌گذاشتند. در این کلیساها آنچه از دیوارها بر جا می‌ماند، همچون پوستی میان جرزها کشیده شده بود؛ گویی که نقشی جز تأمین پرده‌ی عایق هوا برای فضای درونی نداشتند. خطوط تند و برجسته رگه‌های تاق از بلندایی بسیار زیاد به یکدیگر نزدیک می‌شدند و به ستونک‌های دیواره‌ی تالار می‌رسیدند و از دیوارهای پوسته‌مانند، به سوی جرزهای مرکب کشیده می‌شدند. تقریباً تک‌تک بخش‌های ساختمان، عنصری همانند خود در پایین داشتند. آنچه پدیدار می‌شد کالبدی کم‌وزن و شناور در فضا بود که چشم آدمی میان آن و مادیت خشن سنگ ارتباطی نمی‌دید. تاق‌های جایگاه خوانندگان اگر مستقیماً از زیر سقف مشاهده می‌شدند، مانند آسمانه‌ای به‌نظر می‌رسیدند که همچون سقف چادر از تیرک‌های دسته‌دسته شده آویخته شده باشند. نوری که سیل‌وار از پنجره‌های زیر تاق به درون می‌تابید، باعث بلند نمایاندن تاق می‌شد و در همان حال، خطوط کرانی ساختمان را محو می‌کرد. نتیجه چیزی خیالی بود و ساختمان بزرگ دیگری را به چشم پدیدار می‌ساخت که سراپا با آن کلیساها تفاوت داشت. در شیوه‌ی

گوتیک، برخلاف شیوهی رومی وار که کم و بیش به گونه‌ای یکسان در همه جا به کار گرفته می‌شد، دگرگونی‌های ویژه‌ای رخ داد. شفاف کردن دیوار کلیسا که هدف معماران سبک رومی وار (رومانسک) در بازی با نور بود، در سبک گوتیک عملی گردید.

الگوی اصلی شیوهی گوتیک که ساختن بخشی از آسمان روی زمین بود، فضایی غیرمادی طلب می‌کرد. دو عامل می‌توانستند در حل این مشکل یاری‌گر باشند: نخست، انتقال سازه‌ی باربر ساختمان به بیرون و دوم، نورپردازی مناسب. آن‌ها ابعاد عناصر سازه‌ای درون را تا حد امکان کم کردند و به این ترتیب توانستند در سطوح آزاد شده پنجره‌های بسیار بزرگ کار بگذارند. نوری که از بخش بالای دیوارهای میانی به داخل می‌تابید چنان شدید بود که در این بخش هیچ قسمت تاریکی باقی نمی‌ماند. کلیسای جامع گوتیک را باید مجموعه‌ای دانست از کارهای هنری با محتوایی نمادین که امروز برای ما تصورش مشکل است. وظیفه‌ی کلیسای گوتیک، نشان‌دادن مقر حکومت خداوند بر زمین بود. بر این اساس، نمی‌توان مدخل کلیسا و مجسمه‌های آن را صرفاً حداثی ساده میان فضای درون و بیرون شمرد، بلکه این مدخل در واقع معبری است از زندگانی زمینی به زندگانی ابدی در دنیای دیگر. پنجره‌ی گرد بالای سردر میانی به گونه‌ای نور را به داخل کلیسا می‌تاباند که تأکیدی بر جهت حرکت به سوی محراب است. از سوی دیگر، این پنجره نمادی از خورشید و کهکشان بود. این پنجره به شکل گل سرخ بود که نماد حضرت مریم است و از آنجا که نور می‌تواند از شیشه عبور کند، بدون اینکه به آن آسیبی برساند، در سده‌های میانه، نماد روح القدس به‌شمار می‌رفته است. همچنین، در نظر بسیاری از معماران و نظریه‌پردازان عصر رنسانس، دایره شکل هندسی کامل بود؛ زیرا این آغاز و پایانی ندارد و فاصله‌ی همه‌ی محیطش از نقطه‌ی مشترک مرکزی ثابت است. از این رو، دایره که نماد کائنات بود برای نقشه‌ی کلیسا بسیار مناسب دانسته می‌شد.

سبک باروک

در شیوه‌ی باروک نیز نورپردازی اهمیت داشته و سامان‌دهی بخش‌های روشن و سایه به تناوب باعث پدید آمدن تصور عمیق می‌شده است. بیننده می‌پندارد که فضا تا بی‌نهایت ادامه دارد. سازه‌ی ساختمان با نورپردازی مناسب به صورتی غیرخوانا درمی‌آید و نمای ساختمان حالتی خیال‌انگیز به خود می‌گیرد. در این دوره بهره‌گیری از نور غیرمستقیم نیز رایج بود. اغلب، در این ساختمان‌ها، بیننده تقریباً نمی‌توانست پنجره‌ها را ببیند و روشنایی فضای

درونی از بازتاب نور روی دیوارها تأمین می‌شد. استفاده از ترفندهای گوناگون در نورپردازی برای تقویت خیال‌پردازی از دوران باروک تا امروز معمول بوده است. در معماری مذهبی، با بهره‌گیری از شکل‌های خاص و نورپردازی متناسب با آن، حال‌وهوایی عرفانی به فضای درون داده می‌شود.

در روزگار نوزایی، معماری دیگر بار به سوی روزگار کلاسیک باستان نظری انداخت و مفاهیمی مانند وضوح، هماهنگی منطقی و تناسب مطرح شدند. به گفته‌ی گروتز، چون در آن زمان انسان خود را در مرکز معماری قرار داده بود و معماری دیگر نمی‌توانست بر انسان فرمانروایی کند؛ پس فضاهای مرکزی مناسب‌تر از فضاهای خطی بود. باور نوزایی این بود که کمال قدرت خداوند در طبیعت و در انسان، قابل‌دیدن است؛ پس نیازی نیست که در دنیای دیگر و در آخرت در جستجوی آن باشیم. بدین‌گونه دیگر طی طریق در مسیر خاص لازم نبود. ولی، از آنجا که فضای مرکزی برای مراسم عبادی آن زمان چندان مناسب نبود، در بیشتر کلیساها، ترکیبی کم‌ویش بین الگوی گرد و الگوی کشیده پدید آمد.

در سده‌ی هفدهم و هیجدهم در اروپا و پس از سبک نوزایی (رنسانس)، سبک باروک پدیدار شد. عصر باروک عصری پر دامنه، پویا، درخشان، رنگارنگ، نمایشی، پر شور، احساسی، خلسه‌آور و پرشکوه بود. عصر باروک عصر انبساط در پی عصر اکتشافات بود. در کلیساهایی که با این سبک ساخته می‌شوند، عناصر و خطوط، شکل مارپیچ دارند و دیوارها گود و برجسته‌اند. دیگر آن نماهای تخت سنتی کنار می‌رود که حدود خارجی ساختمان را تعیین می‌کرد و کالبد ساختمان دارای پوسته زنده‌ای می‌شود که نه برای جداسازی درون و بیرون، بلکه برای فراهم آوردن امکان اتصال سیال‌گونه بین آن دو کار شده است. در شیوه‌ی باروک، سادگی و خوانایی روزگار نوزایی به کلی کنار گذاشته شد. فضای باروک آکنده از تضاد است و گویی تلاش می‌شود که ذهن را فریب دهد. معماری باروک آزادی فضایی و آزادی فکری است از قوانین قراردادی و از هندسه مسطحه، از سکون، از تقارن، از تضاد میان فضای درون و بیرون. به سبب چنین گرایشی به آزادی، باروک خود را به بیانی از لحاظ روانی بالا می‌کشد. باروک با تفسیرهای نو از الگوهای کهن، خود را محدود نمی‌کند، بلکه مفهوم قرارداد فضایی جدیدی را پدید می‌آورد. درک معماری باروک، تنها به معنای آزادشدن از هم‌نوايي با ارزش‌های کلاسیک نیست، بلکه به معنای قبول شجاعت، ایده و تحرک است.

بی‌گمان، معماری روزگار اسلامی و به‌ویژه مساجد در آغاز از معماری ساسانی و معماری رومی بیزانسی تأثیر گرفته‌اند. در سده‌های بعد، اسلام به هر کشوری که راه یافت، آثار هنری‌ای آفرید که در خود عناصری بومی را نیز مستتر داشتند. به‌هرروی، هنرمندان و سازندگان مسلمان، به‌گواه تاریخ، هیچ‌گاه در ساماندهی فضا که پایه‌ی معماری و درقیاس با جنبه‌های ساختاری و آرایشی‌ای مهمتر است، مقلد و الگوبردار نبوده‌اند. آن‌ها به‌شیوه‌ای کاملاً آگاهانه، عناصر معماری را به‌کار گرفتند و ساختمان‌هایی ساختند نوآورانه و مبتکرانه. در بررسی و تجزیه‌وتحلیل آثار معماری، به‌ویژه مسجد، باید به سامانه‌ی «کارکردی»، «سازه‌ای» و «کالبدی» توجه کرد:

الف - سامانه‌ی کالبدی: بیشتر عناصر معماری روزگار اسلامی پیشینه‌ای قبلی دارد و برخی از آن‌ها هم، به‌اقتضای نیازهای تازه، در همان دوره و به‌تدریج پدید آمده‌اند. هنرمندان درباره‌ی آرایه‌ها و تزئینات ساختمانی بسیار مبتکر بودند.

ب - سامانه‌ی سازه‌ای: تمدن اسلامی به‌طورطبیعی مانند هر تمدن دیگری عناصر کالبدی خود را نخست با بهره‌گیری از تجربیات موجود شکل داد و سپس برحسب لزوم، آن‌ها را کامل و ماهیت آن‌ها را بر پایه‌ی فرهنگ خود دگرگون کرد. این تمدن با توجه به وضعیت جغرافیایی و گسترش مرزهای شمالی، شرقی و غربی، با تمدن‌های کهن آن زمان، یعنی ایران و سومر و آشور و کلدانی و بیزانس و مصر، ارتباط برقرار کرد و از تجربه‌ی فنی آن‌ها بهره‌گیری کرد.

ج - سامانه‌ی کارکردی: ما بر این باوریم که مهم‌ترین و ارجمندترین نوآوری‌ها در معماری روزگار اسلامی در این بخش رخ داده است. تمدن اسلامی بر پایه‌ی نظام دینی و اجتماعی خاص خود، کارکردهای تازه‌ای را در جامعه‌ی اسلامی پدیدار ساخت. مهم‌ترین این کارکردها در زمینه‌ی عبادت و نیایش بود. نحوه‌ی خاص نیایش اسلامی، با همه‌ی قواعد و مناسک آن، در هیچ دینی مطرح نبود و به فضای ویژه‌ای نیاز داشت.

معماری فضای مسجد

نخستین نمونه‌ی این فضا در همان آغاز برای جامعه اسلامی آماده بود، یعنی خانه‌ی کعبه و پیرامون آن که مناسک حج در آن برگزار می‌شد. برای مراسم نماز جماعت، پیامبر (صلی‌الله‌علیه‌وآله) مسجدی ساده و بی‌پیرایه ساخت. این مسجد فضای دیواربستی (محصور) بود که بخشی از آن سرباز و بخشی دیگر برای جلوگیری از تابش آفتاب، سرپوشیده بود. این طرح ساده الگوی همه‌ی مسجدهای سده‌های نخست و پس از آن

در همه‌ی کشورهای مسلمان‌نشین شد.

یکی از ویژگی‌های بنیادی و شگفت معماری روزگار اسلامی این است که با به‌کارگیری چند فضای مشخص و تعریف‌شده (مانند گنبدخانه، ایوان، میان‌سرا، رواق، دالان و هشتی) نمونه‌های گوناگون و متمایزی از انواع سامان‌دهی فضایی برای انواع کارکردها را پدید آورده است. از این مهم‌تر و شگفت‌آورتر ظهور انواع ساماندهی فضایی برای کارکردی خاص است. درباره‌ی مدرسه‌های سنتی در معماری ایرانی که همگی کارکردی خاص دارند، سه‌گونه‌ی متمایز از ساماندهی فضایی وجود دارد. این معماری آکنده از خلاقیت و نوآوری در زمینه‌ی سامان‌دهی فضا است، آن هم با همین چند عنصر و نگاره و شکل که همانندش در هیچ شیوه‌ی معماری‌ای وجود ندارد. به‌طور کلی، در معماری اسلامی، فضا هرگز مستقل از شکل فرض نمی‌شود. این فضا، فضای انتزاعی اقلیدسی نیست که صورت خارجی پذیرفته و چارچوبی برای استقرار شکل‌ها فراهم آورده باشد، بلکه فضا به‌واسطه‌ی شکل‌های درون خود، جنبه‌ی کیفی پیدا می‌کند. هر مکان مقدس قطبی است که فضای اطراف را گرد خود متمرکز می‌سازد.

نور در معماری اسلامی

معماری اسلامی، به‌ویژه در ایران، اهمیت خاصی برای نور قائل است. درون مسجد، گویی نور در صورت مادی تبلور یافته است و این صورت‌ها انسان مؤمن را به یاد آیه‌ی نور می‌اندازند: «اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ».^۴ در ایران، به‌دلیل تابش شدید آفتاب در اکثر نقاط و آسمان بلورین این فلات مرتفع، نیاز به نور، در فضاهای زیستی، بخشی تفکیک‌ناپذیری از زندگی مردم بوده است؛ بی‌جهت نیست که ادیان پیش از اسلام در ایران، به‌خصوص آئین زرتشت، تمثیل نور را برای تبیین تعالیم خود به‌کار می‌گرفتند. نور برجسته‌ترین ویژگی معماری ایرانی است، نه فقط به‌عنوان عنصری مادی بلکه به‌مثابه‌ی تمثیلی از «وجود» و «خرد» الهی. نور جوهری معنوی است که بر غلظت و تیرگی ماده شایستگی می‌بخشد تا نفس بشری در آن آشیا کند، نفسی که ریشه در عالم نور دارد و همان نشئه روح است.

بازآفرینی طبیعت

^۴. سوره‌ی نور، آیه‌ی ۳۵.

مسجد نماد معماری قدسی اسلام است و «بازآفرینی» و «تکرار» هماهنگی، نظم و آرامش طبیعت را مجسم می‌کند. از این رو، پروردگار آن را به مثابه‌ی خانه‌ی همیشگی مسلمانان برای عبادت تعیین کرده است. مسلمانان با نماز گزاردن در مسجد، به تعبیری، به آغوش طبیعت باز می‌گردند. این ارتباط فقط بیرونی نیست، بلکه از طریق پیوندی درونی، مسجد را به اصول و ریتم‌های طبیعت مربوط و فضای مسجد را با فضای مقدس خلاقیت ازلی متحد می‌کند. از این رو، طبیعت بکر توانسته است در برابر حملات انسان، پرومته‌وار دوام آورد. حضور الهی آرامش می‌بخشد و در عین حال، موجب وحدت روح می‌شود.

۴- ویژگی‌های کالبدی مسجد

الف) ارتباط مسجد با پیرامون

- ساختمان مسجد در مسیر گذرگاه‌های اصلی محلی یا شهری جای داشته، هیچ‌گاه دور از دسترس مردم نبوده است؛
- مسجد عنصری شهری و دارای عناصر شاخصی چون گنبد، سردر، مناره و مأذنه بوده است. این عناصر معماری جایگاه مسجد را در بافت شهر و روستا کاملاً مشخص می‌کردند؛
- ساختمان‌های پیرامون مسجد به لحاظ کاربری با مسجد سازگار و متجانس بوده‌اند، به‌ویژه کاربری‌هایی که در عرصه و اعیان مسجد قرار می‌گرفته‌اند (مثل مسجد و کیل شیراز)؛
- در گذرگاه عمومی مردم، پیشخان یا جلوخان مسجد بخشی از عرصه‌ی ورودی مسجد شمرده می‌شده است. پیشخان مسجد حریمی مشخص در گذرگاه عمومی داشته، جزء جدایی‌ناپذیر عناصر ورودی آن به‌شمار می‌رفته است (مثل مسجد امام تهران).

ب) ویژگی‌های فضا

فضای مسجد این بخش‌ها را دربر داشته است: شبستان اصلی؛ مقصوره یا بخش جلوی محراب (گاه همان گنبدخان) و میانسرا یا حیاط مرکزی. همچنین، عناصر فرعی نیز عبارت بوده‌اند از: وضوخانه، شبستان زمستان و ورودی و درگاه اصلی، انبارها.

از بررسی کیفی فضاها این نتایج به‌دست می‌آید:

الف) بهره‌گیری از هندسه‌ی ساده و شکل‌های مربع و مستطیل برای خوانایی بیشتر فضاها و پرهیز از اغتشاش

ذهنی؛

(ب) پرهیز از به کارگیری هندسه‌ی پیچیده و کثیرالاضلاع؛

(پ) بهره‌گیری از تناسبات زیباشناختی در هندسه‌ی کف (پلان) و در نماهای اصلی؛

(ت) بخش‌بندی فضاها به قسمت‌های کوچک‌تر با بهره‌گیری از جرزها و ستون‌ها و مردم‌وار کردن کالبدها؛

(ث) بهره‌گیری از عناصر زیباشناختی مانند تعادل، توازن و تقارن در کالبدها و نماها، به‌ویژه در جهت قبله، برای پدیدآوردن فضایی آرامش‌بخش و به دور از آشفتگی زندگی روزانه.

نکته‌هایی درباره‌ی فضای مسجد

- در بیشتر موارد از حیاط به‌جای نمازخانه‌ی روباز بهره‌گیری می‌شود. از این‌رو، حیاط سکویی دارد که با کفش بر آن راه نمی‌روند؛
- از حوض وسط حیاط به‌جای وضوخانه‌ی روباز استفاده می‌شود؛
- از ایوان‌ها نیز در بیشتر موارد به‌جای شبستان بهره‌گیری می‌شود و از این‌رو آن‌ها محراب دارند؛
- شبستان‌های فرعی در بخش‌های دیگر مسجد نیز ساختار همان شبستان اصلی را دارند، ولی همواره از آن کوچک‌تر هستند؛

(پ) چگونگی ساماندهی فضایی

- جهت قبله به همه‌ی فضاها‌ی اصلی و فرعی مسجد شکل می‌دهد و به‌طور کلی همه‌ی فضاها در راستای قبله قرار می‌گیرند، به‌جز ورودی اصلی که ممکن است از راستای گذر عمومی پیروی کند؛
- در جایابی فضاها، همواره نخست شبستان اصلی مسجد و سپس میان‌سرا در راستای قبله شکل می‌گیرد؛
- در مساجد ستون‌دار، پهنای دهانه‌ی جلوی محراب یا مقصوره همواره بزرگ‌تر از دیگر دهانه‌ها است و کلاً تلاش شده است که فضای جلوی محراب باز باشد تا محراب از بخش‌های دیگر شبستان قابل دیدن باشد؛
- در مسجد گنبدخانه‌دار، گنبد اصلی روی مقصوره است و محراب کاملاً در برابر دید قرار می‌گیرد و در جلوی گنبدخانه، ایوان اصلی جای دارد که به میان‌سرا باز می‌شود. در دو سوی گنبدخانه شبستان‌های ستون‌دار جای دارند؛
- برخی فضاها‌ی فرعی و خدماتی گاه ممکن است در دیوارهای شرقی و غربی شبستان جای داشته باشند ولی دیوار قبلی به هیچ فضایی راه ندارد و هیچ دری در آن دیده نمی‌شود؛ در برخی نمونه‌ها که این دیوار بسیار دراز

شده (مانند مسجد جامع اصفهان) گاه چند درگاه در آن دیده می‌شود؛

- هیچ‌گاه بخش‌های وضوخانه و آبریزگاه در پس دیوار قبله قرار نمی‌گیرند؛
- نکته‌ی بسیار مهم این‌که هیچ‌کدام از فضاها‌ی اصلی مانند شبستان و میان‌سرا (حیاط) و حتی وضوخانه بدون میان‌در یا فضای واسطه نیستند. گاه ایوان‌هایی که به شبستان دسترسی دارند همچون میان‌در عمل می‌کنند و حیاط نیز بدون هشتی به بیرون راه نمی‌یابد.

۵ - سنجش و مقایسه

اولین وجه امتیاز اسلام بر مسیحیت فقدان واسطه‌ای همچون سازمان کلیسا در عالم اسلام است. در اسلام، عنایت الهی مستقیماً و نه با واسطه به مردم می‌رسد. در اسلام، مقتدای دینی و مراجعی وجود ندارد که گناه کسی را بخرد. در جهان مسیحیت، از قرن دوم میلادی، با سرکوب نهضت موتانیست‌ها، اقتدار ارباب کلیسا و تفسیر متشرعانه‌ی آنان از عهد عتیق و جدید، جای وحی پیغمبر و به‌طور کلی آزادی در تأویل و تفسیر معنوی را گرفت. در واقع، نیایش و دعا هنگامی که بی‌واسطه از خود خداوند خواسته می‌شود، با هنگامی که با واسطه انجام می‌گیرد، تفاوت زیاد و قطعاً تأثیرات مختلفی دارد.

یک تقابل مهم میان معماری مسجد و معماری کلیسا، تقسیم‌بندی‌های مکانی است. در دنیای اسلام، هر مکانی تصویر سبک‌شناختی خاصی دارد و این امر در نتیجه‌ی وضعیت جغرافیایی و نیز مواد و مصالح هر مکان مکان بوده است.

تفاوت دیگر آن است که فرقه‌های مختلف اسلام هرگز تأثیری بر سبک و سیاق معماری نگذاشته‌اند؛ اما در دنیای مسیحیت اصلاح مذهب و نهضت ضداصلاح مذهب، تأثیر بارزی بر معماری کلیسا داشته‌اند. در مقابل، تنها تفاوت عمده‌ی مساجد سنی و شیعه در تزئین مسجد است، به نوعی که هر یک آیات قرآنی مورد علاقه خود را به خط خوش بر دیواره‌ی مسجد می‌نویسند و این برای کسی که عربی نمی‌داند، تفاوت عمده‌ای محسوب نمی‌شود. همچنین، وجود یک یا دو مناره در مسجد تفاوت عمده‌ای نیست.

در تحلیل نمادگرایی شکل معبد می‌توان گفت که معبد مسلمانان نماد وحدت خدایی است که بشر خلیفه‌ی او بر زمین است؛ اما در جهان‌بینی مسیحیت، وحدت براساس تثلیث استوار است و عیسی (علیه‌السلام) پسر خداست و معبد نیز تجلی پیکر مسیح به‌عنوان پسر خداست. بنای کلیسا تمثیلی از تصویر مسیح مصلوب است. مسیح به

صلیب کشیده شده است تا تاوان گناهان بشریت را بدهد و با به صلب کشیدن او گناهان بشر آمرزیده شده است. تنها راه رسیدن به رستگاری، وفاداری به مسیح به عنوان پسر خداست. پس، در واقع او میانجی و شفاعت کننده‌ی بندگان نزد خداست. براین اساس، می‌توان گفت که محورهای اصلی صلیب که در دایره محاط شده است پیونددهنده‌ی مربع میانی به مثابه‌ی انسان و دایره به مثابه خدا است.

در معماری اسلامی، نقش‌ها و شکل‌ها فراتر از دنیای مادی‌اند و هر یک نمود ارزش‌ها و اعتقادات هنرمندی هستند که آن را برای تجلی احساساتش برای خلق عبادتگاه به کار گرفته است. کل بنای مسجد بیانگر تعادلی است که احادیث خداوند را در نظام کیهان انعکاس می‌دهد. شکل منظم بنا را می‌توان تعبیری از الوهیت نیز دانست که در این صورت بخش کثیرالاضلاع ساختمان برابر با وجود صفات الهی است و گنبد آن یادآور احدیت افتراق‌ناپذیر است. معماران مسلمان تلاش کرده‌اند فضایی به وجود آورند که کاملاً در خود غنوده و آرامش یافته باشد. نکته‌ی دیگر نحوه‌ی توجه به مصالح مادی است که ظاهراً هر دو معماری برای سبک کردن کالبد ساختمان و کاستن از مادیت آن می‌کوشند؛ اما معماری مسیحی این کار را با ارتفاع گرفتن انجام می‌دهد، (خصوصاً معماری گوتیک) و معماری اسلامی با بهره‌گیری از نور.

اصل اساسی هنر اسلامی همان مفهوم عمیق توحید است که روح قرآن کریم را شکل داده است، به طوری که در اسلام، می‌توان همه‌ی هنرها را جلوه‌ی کتاب آسمانی و قرآن کریم دانست. تأثیر ناشی از قرآن را می‌توان ارتعاشی روحانی خواند، چون این تأثیر ماهیتی معنوی و شنیداری دارد. در این صورت، باید گفت که همه‌ی هنرهای اسلامی به ناگزیر باید محمل نقشی از این ارتعاش باشند. این چنین هنر بصری اسلامی بازتاب بصری کلام وحی است.

نویسنده: علی محمد رنجبر کرمانی

منبع: مرکز رسیدگی به امور مساجد