فصلنامه تخصصی دانشگاه هنر، پاییز 1379، سال سوم شماره هشت، ص 5.

9. تجلی ماندانالا در معماری و موسیقی سنتی ایران

تأملی در زبان مشترک هنرهای سنتی در انتقال مفاهیم ازلی

چکیده:

در این مقاله ضمن تجزیه و تحلیل فرم و اشاره به مفاهیم موجود در بطن ماندالا به نوع بروز این فرم قدسی در آثار هنرهای سنتی، خصوصاً معماری و موسیقی سنتی ایران پرداخته شده است.

ماندالا *(Mandala)* لفظی است سانسکریت و از لحاظ لغوی به معنای دایره است. این لفظ به عنوان اسم خاص به اشکال هندسی مربع یا مدور یا ترکیبی از دو شکل اطلاق می شود که در سنت دینی هندویی و بودایی به عنوان هندسه مقدس، مبنای ساخت معابد و طرح های هنری رمزگونه دینی قرار گرفته و می گیرد. به ماندالاها، در متون باستانی هند اشاره شده است. این نمادها جایگاه مهمی در عرفان، تشریفات و مناسک دینی، خصوصاً در هندوئیزم *(Hinduism)* و بودیزم *(Buddhism)*، همچنین در لامائیزم تبتی *(Tibetan Lamaism)* و بودیزم باطنی ژاپن *(Esoteric Buddhism)* دارند.[1]

ماندالا از دوایر و مربع های متحد المرکزی تشکیل شده؛ مرکز آن نمادی است از نطفه ازلی آفرینش، محیط آن نشانه کمال و هر یک از دوایر معرف مرتبه ای از وجود است. به عبارت دیگر ماندالا ترجمانی است تصویری از لایه های بی شمار هستی که یکی پس از دیگری حول نقطه مرکزی ظاهر می شوند و گسترش می یابند.

مرکز ماندالا نمادی است از نقطه ای ثابت که محور آفرینش است و همه اجزای عالم به دور آن در طواف هستند. چرخ در هنرهای دینی و اساطیری جایگاهی ویژه دارد. گردونه مهر در آیین میترائیزم و تمدن کهن بین النهرین و ایران، چرخ ارابه سوریا (خدای خورشید) در ادیان هند، و چرخ دارما *(Dharma)* در سنت معنوی بودایی هر یک ماندالایی محسوب می شوند که اشاره به گردش ایام، چرخش فلک و تحولات و تغییرات ممتد عالم دارند (شکل 1).

[1] *Sanders, E. Dale/ Buddhist Mandalas, Ency. of Religion/ Edited by M. Eliade, Vol.9/ p. 155*

(شکل 1)نیایش چرخ/ نقش برجسته از بهارهوت/ هند. ماسه سنگ، حدود سال 100 پیش از میلاد

لیکن همه این گردش ها و چرخش ها حول یک محور و یک نقطه ثابت است، و ثابت بودن این نقطه نظام گردش منضبط عالم را پایدار نگاه می دارد. کلیت ماندالا بیانی است رمزگونه که از اتحاد و اتصال روح فردی ***(atman)*** با روح مطلق ازلی ***(pramatman)***حکایت می کند.

لفظ سانسکریت ماندالا در کلام فارسی به صورت مَندَل و مَندَلَه آمده است. قاموس های فارسی مندل را این گونه توصیف می کنند:

«دایره ای که عزایم[۲] خوانان برگرد خود بکشند و در میان آن نشینند و دعا و عزایم خوانند» (برهان). خطی که تسخیر کنندگان ارواح و عزایم خوانان گرد خود کشنند و در آن نشینند و به عزیمت خوانی و تسخیر جن و ارواج مشغول شوند» (دهخدا).

مندل در ادبیات فارسی به معنای لایه های افلاک که تشکیل دهنده جهان است نیز آمده، چنانکه نظامی می گوید:

فلک بر تو زان هفت مندل کشید

که بیرون زمندل نشاید دوید

از این مندلِ خون نشاید گذشت

[2] عزایم از ریشه عزیمت به معنی تعویذ و افسونی است که افسونگران خوانند (معین- فرهنگ فارسی).

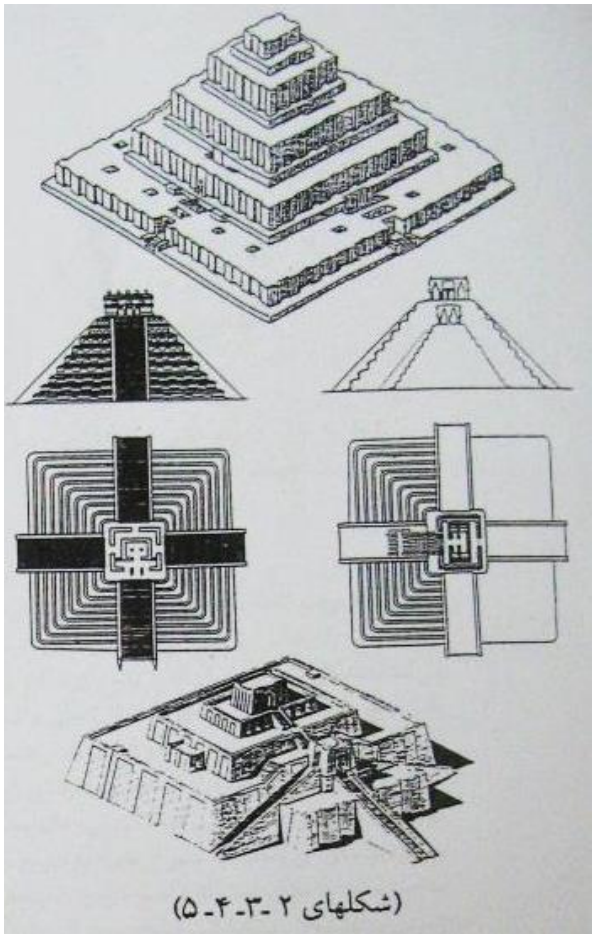
که چرخ ایستاده است با تیغ و طشت

همچنین در بیت دیگری از نظامی می خوانیم:

بدین حال و مندل کسی چون بود

که زندانی مندلِ خون بود[۳]

لفظ مندله هم به معنای عود خام آمده و هم به مفهوم مطلق دایره است (فرهنگ رشیدی)، (آنندراج).



(شکلهای ۲ ـ۳ـ۴ـ۵)

می بینیم که این الفاظ در فارسی مفاهیمی رمز گونه دارند به نحوی که با عالم ارواح و ماورای طبیعت مرتبط است. لفظ چرخ نیز که در اشعار فوق به آن اشاره شد به معنای فلک است و حیطه بی کرانه ماندالا را می رساند. به هر تقدیر اگر از اسم ماندالا یا مندل

[3] نظامی/ اقبال نامه/ مصحح: وحید دستگردی/ صفحه 91/ به نقل از لغتنامه دهخدا.

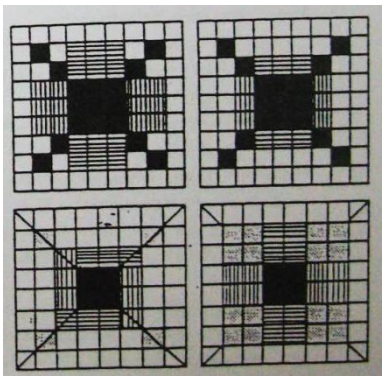
و مندله صرف کنیم و به مسمای آن نظر داشته باشیم، به هندسه ای می رسیم که مثالی از هندسه ازلی و قدسی است و معرف نظام کائنات است. ماندالا کوششی است در انطباق و ارتباط آن با انسان (عالم کبیر)، و تلاشی است در انطباق و ارتباط آن با انسان (عالم صغیر). گویی انسان از طریق این شکلِ مستحکمِ متقارنِ ازلی تلاش در جست و جوی رابطه خود با منشاء و ریشه هستی دارد. پس بی دلیل نیست که این نوع نگرش به هستی وجه اشتراک بسیاری از سنن دینی است. گرایش به هندسه ای متقارن و مستحکم نمی تواند به عنوان نقشه کیهان *(Cosmogram)* منحصر به یک قوم و یک سنت دینی باشد. تجلی ماندالا را می توان از ابتدایی ترین بناهای دینی بشری- از اهرام و زیگوراتها تا به طرح ترکیب بناهای دینی بسیاری از ادیان در عصر معاصر- جست و جو کرد.

ماندالا و معبد

معبد وجه اتصال آسمان و زمین است. معبد جایگاهی است که در آن انسان خاکی به ملاقات خداوند موفق می شود و از این رو معبد یکی از مهمترین مقولات زندگی معنوی انسان شمرده می شود و او این محل را مقدس می شمارد. طرح معبد نیز می باید همواره مؤید تقدیس این مکان قدسی باشد. نسبت ها و تقسیم بندی های معبد باید شایسته تجلی خداوند طراحی شود، و موجب شود که نیایشگر بتواند از طریق آن، خود را با جان جهان به یگانگی برساند. معبد محل اتصال عالم کبیر و عالم صغیر، و کوه یا نردبانی است که از طریق آن انسان خود را به معراج می رساند.

به دلیل همین اهمیت است که ما در طول تاریخ و عرض جغرافیا شاهد ظهور معابدی عظیم، مجلل و حیرت انگیز هستیم. زیگوراتهای بین النهرین و ایران باستان، اهرام مصر و هرم های منتسب به تمدن های **مایا**، **اینکا** و **آزتِک** در قاره آمریکا همگی کوههای دستساز بشر هستند که با نیت تقرب به خداوند و پیمودن نردبام عروج با هندسه ای دقیق و تقارنی آشکار بنا شده اند (شکلهای 2-3-4-5).

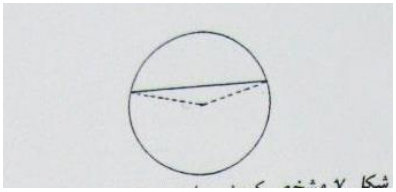
در کتاب واستوشاسترا *(Vastushastra)* ، که کتاب دستور عمل معماران برای ساخت معابد محسوب می شود، تجویزات مشخصی برای ایجاد طرحهای هندسی ارائه شده است. معماران معابد هند، به جای استفاده از یک طرح محیطی، نقشه خود را بر پلانی مربع که از شبکه مربع های کوچکتر (واستو ماندالا/ *Vastu mandala*) تشکیل شده، رسم می کنند (شکل 6).



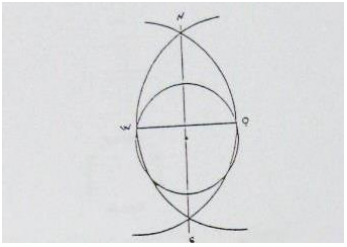
شکل 6: چهار نوع «واستو ماندالا» برای طرح معبد

یافتن زمین مقدس خود مقوله ای با اهمیت است که از حوصله این نوشتار خارج است، لیکن اشاره به روش طرح افکنی خود با یافت زمین قدسی سازگاری دارد که ما اینک مختصراً به آن اشاره می کنیم:

معمار معبد پس از انتخاب زمین مناسب، تیری را در وسط صحن افراشته می کند. بر فراز این تیر ریسمانی بلند می بندد و با گچ یا زغالی که به انتهای ریسمان بسته شده- همانند پرگار- دایره ای به مرکز تیرک و شعاع مورد نظر رسم می کند. این دایره به منظور مشخص کردن دقیق جهت های شرق و غرب است و اساس ماندالا به شمار می رود. نقطه تلاقی سایه تیرک مرکزی با محیط دایره در جهات مغرب و مشرق، خطی است که معمار را هدایت می کند تا طرح معبد را براساس آن گسترش دهد. اتصال دو نقطه، محور شرقی- غربی اصلی را برای معمار آشکار می سازد (شکل 7).

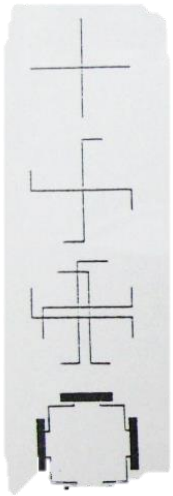


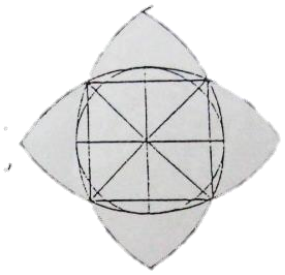
شکل 7: مشخص کردن جهات شرقی و غربی توسط میله مرکزی و ریسمان بر اساس حرکت خورشید



شکل 8: مشخص کردن جهات شمال و جنوب

می بینیم که ابتدایی ترین گامهای ساخت معبد به تبعیت از حرکت خورشید و با هماهنگی و همسویی با سیر حرکت اجزای عالم آغاز می شود. گویی انسان به جای استفاده از ابزارهای رایج یا برداشت خود از جهات جغرافیایی، می خواهد برای ساخت هر معبد، دوباره به اولین مرتبه هستی خود بازگردد و هربار همچون نخستین بار در نظام کائنات غور کند و جهات اصلی شرق و غرب را که خورشید جهان آرا هر روزه از جاده آن عبور می کند، بیابد و خود را در جایگاه دقیق و حقیقی خود نسبت به اجزای عالم قرار دهد. گام بعدی یافتن دقیق جهات شمال و جنوب است. برای اجرای این منظور نیز از روش سنتی و آیینی بهره گرفته می شود. به این معنی که دو نقطه یافت شده روی محیط دایره (نقطه شرق و نقطه غرب) را مرکز قرار می دهند و به شعاع خط مذکور دو قوس رسم می کنند. تقاطع این دو قوس، جهات شمال و جنوب را مشخص می سازد (شکل8). با تکرار همین قوسها در جهات شرقی و غربی، و اتصال نقطه های تلاقی، دایره، مربع و اقطار اصلی را مطابق با جهت یابی های دقیق ترسیم می کنند (شکل 9). این عمل که با یک دایره آغاز و به یک مربع ختم می شود، نمادی است از تجلی و تنزل آسمان روی زمین. دایره و مربع دو شکل کامل هستند که اولی (دایره) نمادی است از آسمان و بیکرانگی آن، و دومی (مربع)- در عین کمال- معرف زمین، عالم ماده و محدودیت های آن است. لذا سیر از دایره به مربع- در ساخت معبد- نمادی است از فراهم کردن زمینه های زمینی برای تجلی بیکرانگی نامحسوس آسمانی در قالب محسوس زمینی خود، یعنی معبد.





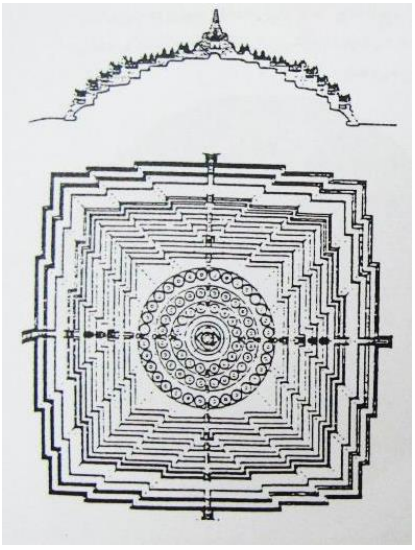
شکل 9: دایره و مربع نهایی (ماندالا) بر اساس جهات دقیق جغرافیایی

شکل 10: ارتباط صلیب مالتی (صلیب متقارن) با سواستیکا و تجلی دو سواستیکای چپ گرد و راست گرد در شکل گیری ماندالا

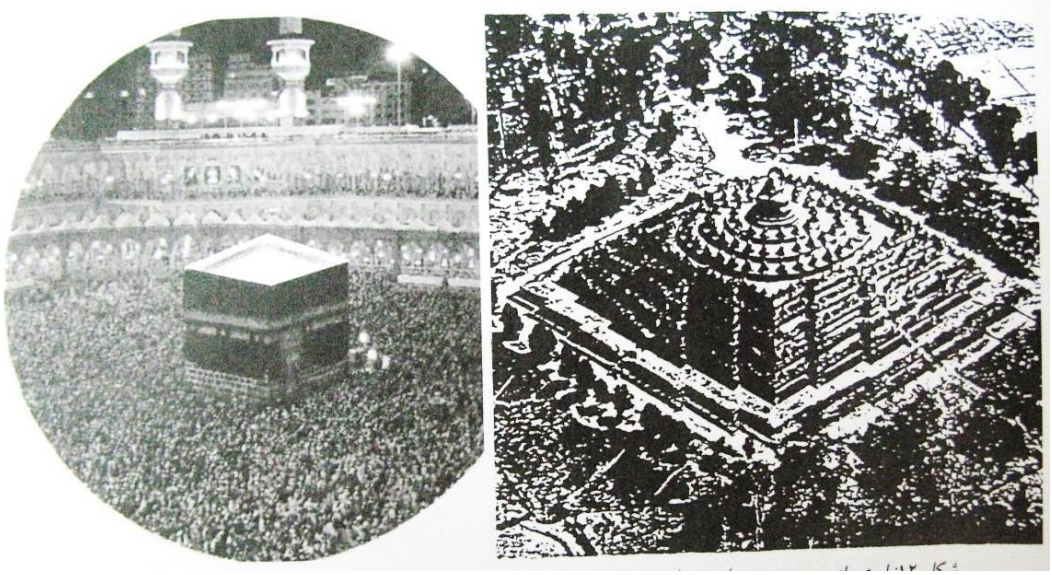
مربع با داشتن چهار وجه، چهار جهت جغرافیایی را تبیین می کند و زمینه های زمینی را برای پذیرش آسمان فراهم می آورد. از تقاطع مربع و اتصال قوسها، دو خط متقاطع با زاویه راست پدید می آید که معرف انسان به عنوان ملتقای آسمان و زمین است. این سه شکل، یعنی دایره، مربع و صلیب (خطوط متقاطع) در شرق دور نیز وجوهی نمادین دارند و اشاره ای هستند به نیروهای آسمان، زمین، تلفیق آنها، که به ثلاثه اعظم شهرت دارند. (شکل 10).

نقش سواستیکا*(Swastika)* ، از نقوش قدیمی آریایی است که در سنت دینی هند رواج بسیار دارد و با همین مضامین مربوط است (شکل 10). سواستیکا عبارت است از یک صلیب متقارن که بر انتهای هر یک از خط آن خطوط دیگری که در یک جهت عمود شده است. بنیان اصلی شکل سواستیکا، که بر دو خط هم طول عمود بر هم استوار است، شکلی ایستا و ساکن دارد، در حالی که با افزودن این خطوط اضافی (یا در جهت چرخش عقربه های ساعت یا در سمت مخالف آن)، فرم حاصله دارای نوعی انرژی چرخشی می شود. دو انرژی مخالف با هم در سواستیکا به وحدت می رسند. از یک سو زوایای راست و خطوط مستقیم مربع سنیگینی و ثقل زمینی را تداعی می کند و از سوی دیگر پتانسیل چرخشی نهفته در کلیت شکل (سواستیکا) به دایره، بی وزنی، و گردش بی پایان ادوار هستی در کیهان اشاره دارد؛ و هر دوی آنها در یک تقاطع- یعنی انسان- با یکدیگر به هماهنگی می رسند .

یکی از بهترین و کاملترین نمونه های تجلی ماندالا در معبد را می توان در طرح و ساخت معبد بوروبودور *(Borobudur)* واقع در جاوه مشاهده کرد (شکل های 11 و 12). این معبد یکی از بهترین اماکن مقدس برای حج زائران است.



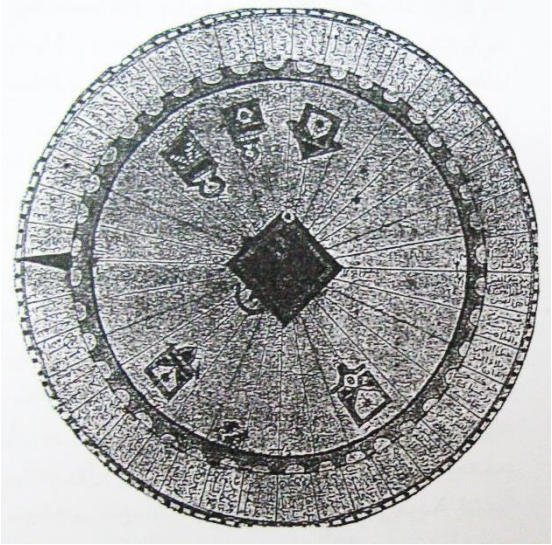
شکل 11: پلان و نمای استوپای «بوروبودور» / قرن هشتم میلادی/ جاوه



شکل 12: استوپای «بوروبودور»/ جاوه/ قرن هشتم میلادی. این استوپا از عالی ترین نمونه های تجلی ماندالا در معبد به شمار می رود.

شکل 13: کعبه، مرکز معنوی عالم اسلام است. مرکزیت کعبه، دوایر متحدالمرکز اطراف آن (زائرین طواف کننده که قرن هاست طوافشان از حرکت باز نایستاده)، به همراه نمازهای پنج گانه ای که از کلیه مناطق جهان به سوی این مرکز اقامه می شود، بزرگترین و زنده ترین ماندالای جهان را تشکیل می دهند.

در سنت دینی اسلام، کعبه- که به عنوان مرکز عالم اسلام شمرده می شود- یک ماندالای زنده است. قرن ها است که در حرکت دایره وار این مکعب، لحظه ای وقفه نیفتاده است. پتانسیل چرخشی نمادین سواستیکا و تقارن ایستای ماندالا، در کعبه و اقمار بیشمارش (انسانها)، به ماندالایی پویا و کیهانی تبدیل شده است (تصاویر 13 و 14). اگر موقعیت همه مسلمانان جهان را که در هر روز، پنج نوبت رو به سوی این مرکز می ایستند به صورت پلانی هندسی تصویر کنیم، و بر این تجسم تصویری خویش حرکات متشابه و ذکرهای معین را که از هر سو تکرار می شود، بیافزاییم و آنگاه همه این اصوات، حرکات و اذکار را در ارتباط با نظام هندسی مستحکمی که مبنای آن است، در نظر آوریم، با ماندالایی کیهانی و ازلی روبه رو خواهیم شد که مشابه آن را می توان در گردش سیارات بر گرد ثواب و حتی گسترده تر از آن- در نظم و گردش کهکشان ها و اجزائشان مشاهده کرد.

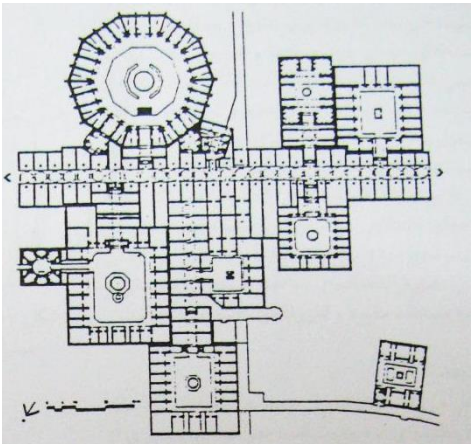


شکل 14: نقشه کعبه به عنوان مرکز جهان اسلام/ قرن دهم هجری (قرن 16 میلادی)/ در این نقشه ارتباط نیایش مسلمین جهان با قبله واحد و مشترکشان، طرح یک ماندالای جهانی را ایجاد کرده است.

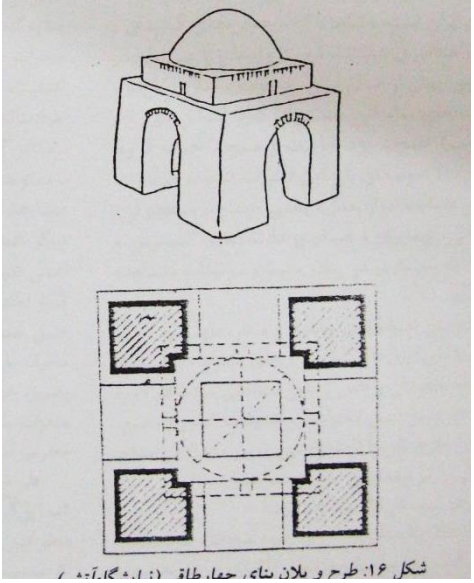
ماندالا در بافت سنتی ایران

مساجد، مقابر، مدارس و کاروانسراها بناهایی هستند که در ردیف ابنیه سنتی ایرانی قرار می گیرند. بسیاری از این بناها در مجموعه های سنتی بزرگتری به نام بازار، که محل تردد عموم مردم بوده است، قرار می گرفتند. اساساً مفهوم بازار، و جایگاه کسب و کار در نظام سنتی، با بازار در نظام زندگی غیر سنتی متفاوت است. خرید و فروش، تبادل پول و کالا، و معاملاتی از این سنخ عموماً افعالی مادی یا غیر دینی محسوب می شوند که در نظامهای غیر سنتی گاه در تعارض با دیانت، زهد و معنویت قرار می گیرند. اما کسب در اسلام عملی شایسته و چه بسا خدایی است و کاسب را حبیب خدا نامیده اند. اگر در بافت زندگی سنتی ایران تا 50 سال پیش دقت کرده، نوع افرادی که جذب بازار می شدند را بررسی کنیم، این امر آشکار می شود.

طلاب علوم دینی در مدارس دینی و حوزه های علمیه پس از رسیدن به مدارج خاص، عموماً دو مسیر را برای زندگی آینده خویش بر می گزیدند؛ یا به کسوت روحانیت درمی آمدند و متکفل امور دینی، حاجات معنوی و هدایت های مذهبی مردم می شدند و یا اینکه حجره ای در بازار می گرفتند و معتمد مردم در امور معاملات می شدند و تجارت را حرفه خود قرار می دادند. بدیهی است چنین افرادی نه تنها با دین بیگانه نبودند، بلکه انس و الفت درونی با فضاهایی چون مدرسه، مسجد و مقبره بزرگان دین داشتند. پس وجود مدارس و مساجد درون بافت بازارها امری طبیعی و چه بسا ضروری شمرده می شد.



شکل ۱۵ (الف و ب): پلان بازار کاشان/ ریتم اتصال هسته‌های مهم مجموعه (ماندالاها) در بافت سنتی بازار.



شکل ۱۶: طرح و پلان بنای چهار طاقی (نیایشگاه آتش)

تأثیرپذیری شیوه معماری بازارها از هسته های مهمی چون مساجد و مدارس نیز شاید به همین علت بودند، از یک سنخ فکری بوده و تقریباً شیوه زیست و باورهای اعتقادی مشابهی داشتند. در شکل 15 پلانی از بازار قدیم کاشان را مشاهده می کنیم که طرحهای ماندالایی مراکز بزرگ و مهم مجموعه، در کل بافت بوضوح دیده می شوند. ضمناً به منظور پرداختن قدری دقیق تر به موضوع، مباحث مستقل و مجملی را نیز به مسجد، مقبره و کاروانسرا اختصاص داده ایم.

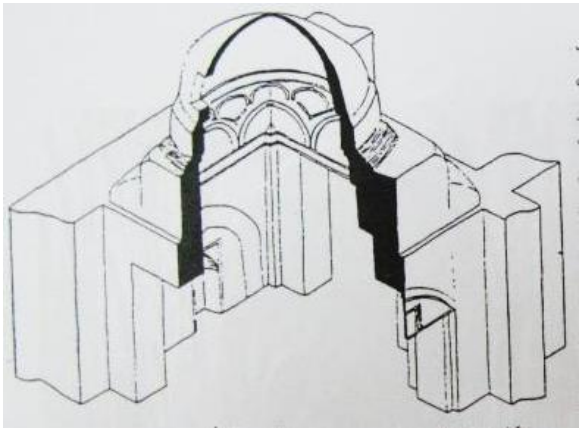
شکل 15 (الف و ب): پلان بازار کاشان/ ریتم اتصال هسته های مهم مجموعه (ماندالاها) در بافت سنتی بازار.

شکل 16: طرح و پلان بنای چهار طاقی (نیایشگاه آتش) عهد ساسانی

مسجد

بررسی مستقل تحول معماری مساجد در ایران شاید مطالعه ای صحیح نباشد، چرا که در بسیاری از موارد هویت مساجد قدیمی ایران، در مناطقی چون بیشاپور، ابیانه، استخر، شوش و یزد دارای پلان های عربی هستند.[4] اما در مساجد ادوار بعدی می توان هویت مشخص ایرانی را که متعلق به معماری پیش از اسلام ایران است، مشاهده کرد. حجره های گنبدی و ایوان عناصری هستند که رد پایشان را می توان در معماری پیش از اسلام ایران، خصوصاً معماری کاخ ها و آتشکده های ساسانی جست و جو کرد (شکل های 16 و الف و ب). مسجد یزد خاست و مسجد جمعه قروه، (شکل17) نمونه های بارز این تأثیرات شمرده می شوند.

[4] *Hillenbrand, Robert/ p. 101*



شکل 17: نما و برش مسجد جمعه قروه/ تأثیر طرح ماندالایی چهار طاقی معابد ساسانی در نقشه و اجرای این مسجد مشهود است.

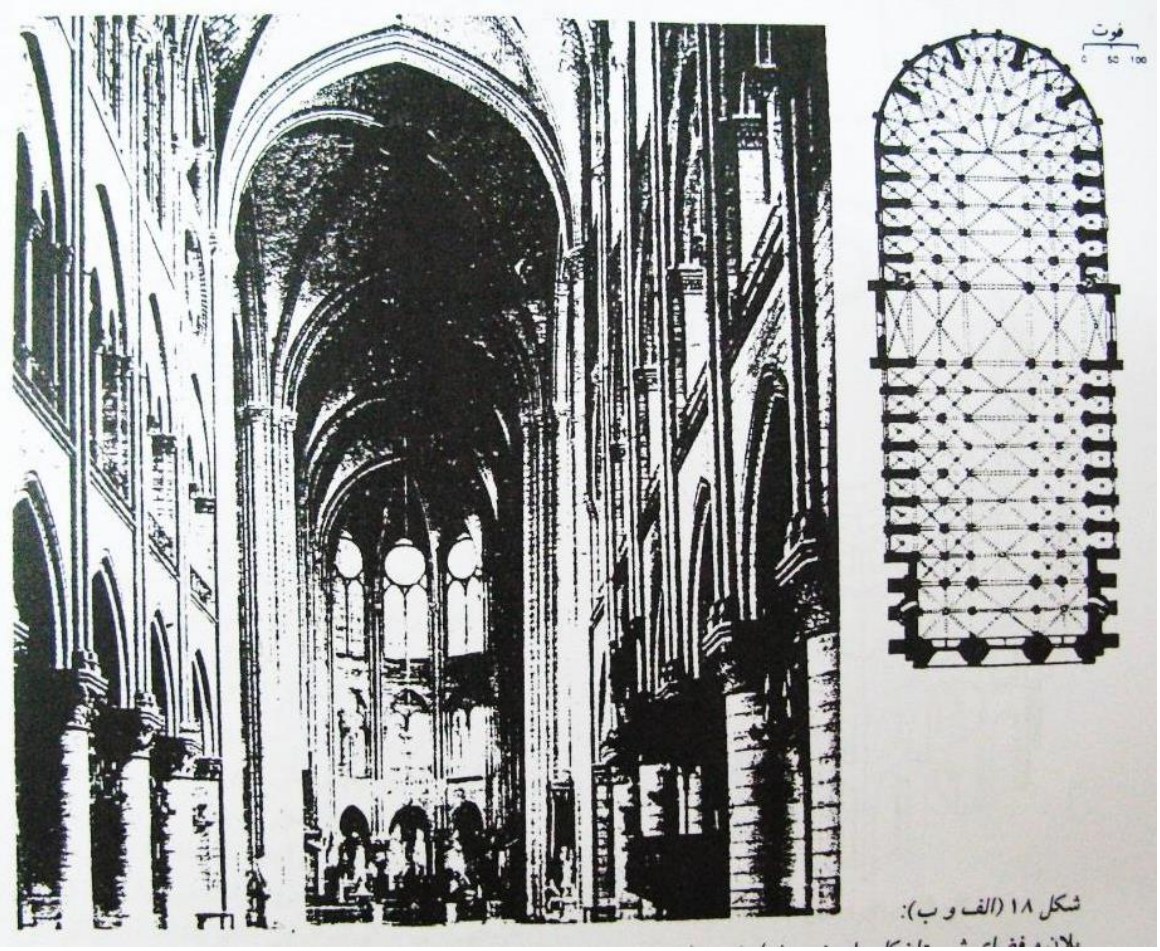
اگر در مساجد ادوار بعدی، یعنی مساجد سلجوقی، ایلخانی، تیموری و صفوی دقت کنیم، گسترش و تحولات بسیاری در پلان، نما و تزئینات مشاهده می کنیم.

افزایش حیاط های وسیع و مناره های گوناگون، همراه با آجرکاری و کاشیکاری متنوع معرف ذوق و سلیقه معماران و حس زیبایی شناختی مردم هر دوره است. در بین این تحولات و تنوعات کثیر و بدیع، می توان طرح تقریباً ثابت و بدون تغییر ماندالایی معابد ساسانی را در مهمترین موضع مساجد، یعنی در شبستان ها، مشاهده کرد.

ماندالا با تقارن مرکزی خود مخالف پرسپکتیو خطی است. در پرسپکتیو خطی تأکید و توجه به سوی یک نقطه است و تمام نقاط یک منظره به سوی یک نقطه گریز- که جهت نگاه و تمرکز است- معطوف می شوند. در فضای شبستان مسجد قاعدتاً نقطه توجه و تمرکز باید محراب باشد که جهت قبله و سمت و سوی کعبه را مشخص می کند.

منطق حکم می کند که پلان بنا به گونه ای باشد که تمام تمرکز و توجه به سوی موضع محراب جلب شود و طرحی همچون طرح شبستان کلیساهای گوتیک را پدید آورد که آرایش بنا و نظم عبادت کنندگان همه در فضایی دالان وار به سوی محراب- مکانی که در آن صلیب و شمایل عیسی (ع) نصب شده- متوجه شود (شکلهای 18، الف و ب). اما پلان مساجد از این لحاظ ضد پرسپکتیو است. به عبارت دیگر همان طرح چهار طاقی متقارن، به عنوان پلان اصلی شبستان حفظ شده و فقط ناحیه مربوط به جهت قبله (محراب) مسدود شده است. در فضای شبستان حس عمومی موجود در بنا انسان را به سوی جهت محراب متوجه نمی سازد، بلکه

شخص می باید به طور بصری جهت قبله را- که حال یا به صورت تزئینات محراب مشخص شده یا با قرار گرفتن منبر در موضع محراب آشکار شده- جست و جو کند.



شکل 18: (الف و ب): پلان و فضای شبستان کلیسای نوتردام/ پاریس/ 1163 تا 1200 میلادی/ پلان و نمای این کلیسا به گونه ای طرح شده که یک پرسپکتیو تک نقطه یی قوی را در جهت محراب تأکید می کند.

طرح ماندالا در مساجد و شبستان ها ضد روح شمایل گرایی عمل می کند، به گونه ای که حتی محراب به عنوان مهمترین موضع مسجد دارای اهمیت خاصی نمی شود، و این یعنی ضد پرسپکتیو. حتی در شبستانهایی مستطیل شکل، موضع محراب عموماً در ضلع طولی مستطیل قرار دارد و صف نمازگزاران به جای اینکه در عرض کم و طول زیاد القا کننده پرسپکتیو خطی و نقطه گریز واحد شود، با عرض زیاد و طول اندک روح ضد پرسپکتیوی را القا می کند.

مقبره

مقابر ایرانی از لحاظ طرح و پلان تنوع زیادی ندارند. این مقابر را می توان به سه دسته عمده تقسیم کرد:

1- مقبره های برجی

2- مقبره های گنبدی چهارگوش

3- مقبره های گنبدی هشت گوش

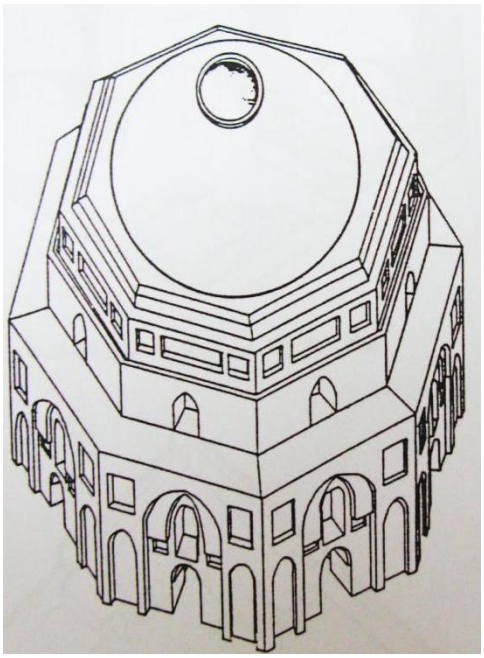
یکی از مهمترین عواملی که طرح مقبره ها را به ماندالاها نزدیک می سازد، وجود یک محور اصلی در مرکز بناست. این مرکز همان قبر است که شخص متوفی در آن دفن شده و از همان نقطه است که او از منزل زمینی خود رخت بربسته و به عالم باقی می شتابد.

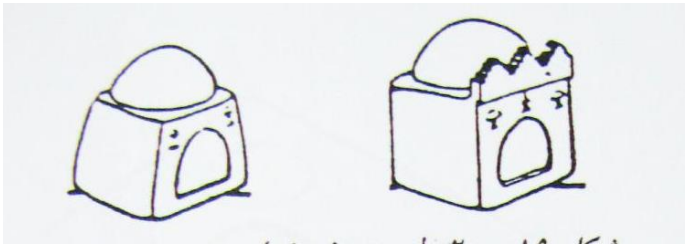
منشاء مقبره های برجی، که میل گنبد یا گنبدقابوس نمونه بارز آن است، مشخص نیست. منابع مکتوب ریشه شکل گیری این ابنیه را از چادرهای ترکی تا برج های دیده بانی چینی و برج های پالمیرایی نقل کرده اند.[5] گرچه تأثیرپذیری از فرهنگ اقلیم های همجوار می تواند از دلایل شکل گیری ابنیه باشد، اما مبادی محتوایی، مفهومی و نمادین را نیز نباید از نظر دور داشت. این نکته با مفهوم و جایگاه مقبره در جوهره تفکرات دینی ارتباط دارد. مقبره مکانی است که زمین با آسمان مرتبط می شود و به عبارت دیگر مفهوم معبد به نوعی دیگر در قالب مقبره- که ملتقای زمین و آسمان است- تجلی می کند. لذا افراشتن برجهای بلند می تواند ضمن ایجاد شاخص منطقه یی برای معرفی مدفن یک فرد بزرگ و نامدار، نمادی باشد از معراج، چرا که انسان همواره اتصال خود را از زمین خاکی و فانی، با جهان باقی و جاوید به صورت عمودی تصویر و تصور کرده است. ستونهای معروف عهد آشوکا که نمادهای دینی بودایی به شمار می روند، اشاراتی هستند به ستون کیهانی که جهان حول آن به گردش مداوم و بی پایان خود ادامه می دهد. دور از منطق و عقل نخواهد بود اگر بپنداریم که ایجاد میل گنبدها، مناره ها، و دیگر بناهای ستون مانند دینی با مفهوم ستون کیهائی ارتباط دارد، یا حداقل نمادی از یک برج است که با صعود به آن با عالم ملکوت ارتباط برقرار می شود.

در مورد مقبره های چهار و هشت ضلعی گنبدی نیز با مطالعه در تاریخ معماری دینی ایران در می یابیم که این مقابر گرچه در دوران اسلامی ظاهر شده اند، اما اصلشان، همان گونه که ذکر آن گذشت، به پیش از اسلام- اما نه پیش از دیانت و معنویت، یعنی به معابد آتش ساسانیان که به چهارطاق شهرت دارند و بر طرحی مربعی و دارای گنبد استوار هستند- باز می گردد. این معابد که

[5] *Hillenbrand, R/ Islamic Architecture/ p. 282*

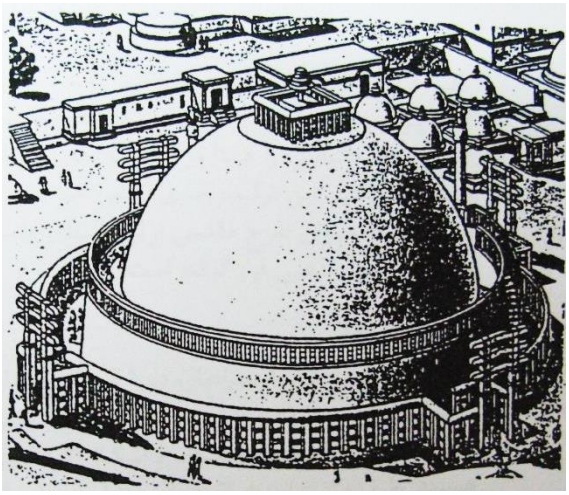
از لحاظ ترکیب، شباهت کامل به طرح مقبره های مربعی ایرانی دارند، می توانند الگوهای تاریخی برای شکل گیری این مقابر باشند. حتی اگر طرح دخمه های صُغدیان (شکلهای 19 و 20) را با مقابر مربعی اسلامی قیاس کنیم، به استخوان بندی مشترک آنها پی خواهیم برد. مقبره های دوره های متأخر ایران گرچه پیچیدگی های بیشتری در جزئیات دارند، لیکن طرح اصلی ماندالاوار خود را حفظ کرده اند. بنای جبل سنگ (شکل 21) و مقبره معروف اولجایتو- سلطانیه نمونه های بارزی از این ابنیه به شمار می روند. اگر بر وسعت دید خود قدری بیافزاییم و به استوپاها نگاه کنیم، ترکیب اصلی مشابهی را می بینیم. استوپا عبارت است از تلّی از خاک به شکل گنبد که در مرکز آن بقایا و خاکستر قدیسی قرار دارد (شکل 22). استوپا از دیدگاه بودائیان نردبام معراج است. استوپا محلی است که از آن روح برای همیشه لباس خاکی خود را از تن به در می کند و در نیروانا به ابدیت می پیوندد. وقتی به مفاهیم مشابه استوپاهای بودایی، دخمه های صُغدی و مقبره های اسلامی می اندیشیم، به اشتراکات بنیادین آنها پی می بریم؛ و آنگاه که چشم می گشاییم این تشابهات محتوایی را عیناً در ترکیب بصری بناها مشاهده می کنیم. این ترکیب بصری نقشی جز ماندالا نیست. که به عنوان طرح مقدس ازلی مبنای طیف وسیعی از ابنیه مذهبی قرار گرفته است.





شکل 19 و 20: طرح دو نمونه از دخمه های صغدی

شکل 21: بنای «جبل سنگ»/ کرمان



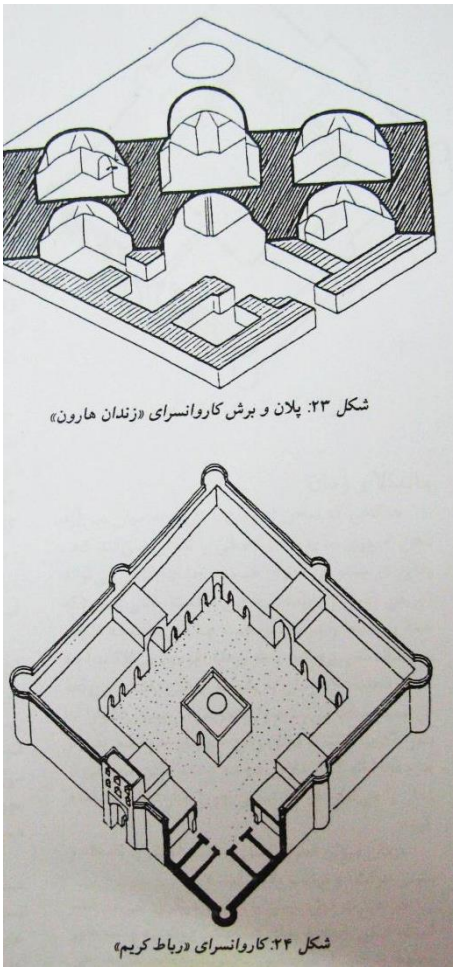
شکل 22: طرحی از استوپای معروف «سانچی»، هند/ قرن سوم قبل از میلاد تا قرن اول میلادی

کاروانسراها

قدیمی ترین کاروانسراهای دوره اسلامی ایران متعلق به قرون 11 و 12 میلادی هستند. این کاروانسراها دارای ابعاد مختلف و اشکال گوناگون هستند. طیف متنوع این اماکن را می توان در شمال شرقی ایران مشاهده کرد. بناهای ساده و منزوی چون زندان هارون در نزدیکی ری- که ترکیب مکعبی شکل و ساده آن، حجره ها و اطاق های متعدد داخلی را پنهان داشته (شکل 23)- و کاروانسراهای دو حیاطه وسیعی چون رباط شرف (549 هـ . / 1154 م.) از این جمله هستند.

در شمال غربی ایران کاروانسراهایی چون رباط کریم (شکل 24)، و در شمال شرقی خراسان و ترکمنستان بناهایی چون دایه خاتون (شکل 25)، رباط ملک و رباط ماهی برخی دیگر از طرح های رایج کاروانسراهای ایرانی هستند. قرار دادن چاه در مرکز حیاط برخی از این اماکن از یک سو بر کاربری بهینه کاروانسراها و دسترسی به آب- که از ضروری ترین مایحتاج ساکنین به شمار می رفته- افزوده و از سوی دیگر بر تقارن مرکز مجموعه با تکیه بر نقش نمادین آب به عنوان مایه حیات تأکید می کند (شکل 24). وجود پلان های متقارن بی شمار و شبیه به هم در سراسر جهان اسلام تصادفی نیست و باید بیننده را به تعمق وا دارد. این تکرارها شاید از یک صورت نوعی، و یک طرح ازلی حکایت می کند که در طرح و بنای کعبه نیز وجود دارد. رابرت هیلبرند در کتاب معماری اسلامی خود چنین می نویسد: «در اکثر نواحی جهان اسلام از 235 هـ / 850 م. تا 596 هـ / 1200 م. ـ به استثنای ایران و آسیای میانه- ندرتاً به بناهایی که به عنوان کاروانسرا ساخته شده باشند، بر می خوردیم؛ این بناها به دو قصود

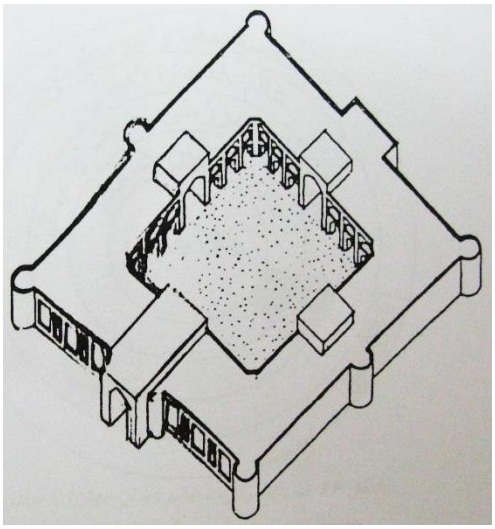
ساخته شده اند، یکی خدمت به مردم و دیگری ایمان اسلامی». در همین متن در طرح کاروانسراها شاهد عبارت *"always expecting the architecture of the hajj"* هستیم که بر وجه نمادین این طرح ها تأکید دارد.[۶]


شکل ۲۳: پلان و برش کاروانسرای «زندان هارون»

شکل ۲۴: کاروانسرای «رباط کریم»

شکل 23: پلان و برش کاروانسرای «زندان هارون»

شکل 24: کاروانسرای «رباط کریم»



شکل 25: کاروانسرای «دایه خاتون»

ماندالا و زمان

هنگامی که سخن از زمان و تاریخ به میان می آید، ذهن امروزی ما پدیده ای خطی را تداعی می کند که- وقایع در بستر آن جاری هستند. اما چه کسی می تواند تعریفی دقیق از پدیده ای به این عظمت یعنی زمان (که همه پدیده ها را در بستر خود جا می دهد، به ظهور می رساند، می پروراند، و به ورطه نابودی می افکند) به دست دهد. درک زمان به واسطه جریان داشتن بی وقفه آن بسیار

[6] *Hillenbrand, R/ Islamic Architecture p. 282*

ساده می نماید ولی تعریف آن بسیار دشوار! اما بشر ناگزیر است تا برای رفع حوائج خود تعریفی از پدیده ها ارائه کند. تلاش در به دست دادن تعریفی از زمان را می توان در مضامینی چون عبارت زیر مشاهده کرد:

«زمان میزان تحول، اصل و معیار استقرار، واسطه بستر حرکت، و ترتیب وقایع است»[۷]

در عبارت فوق، زمان با عناصر دیگری تعریف شده است، لیکن جوهره زمان همچنان پوشیده و مسطور مانده. برخی از محققین تلاش کرده اند تا تعریفی جوهری تر از زمان به دست دهند چرا که «تعریف زمان با تکیه بر دیگر مفاهیم و پدیده ها ناصحیح است، و در تعریف آن می توان گفت که زمان در جوهره خود اولین مقوله و معیار سنجش است و با هیچ لفظ دیگری نمی توان آن را تبیین کرد».[۸]

گذشته از این تعاریف، اگر نگاه انسانها را به زمان مورد بررسی اجمالی قرار دهیم، به دو نوع زمان، یا به عبارت بهتر دو تلقی متفاوت از زمان برخواهیم خورد- که به تبع عالمی که به آن منسوب هستند زمان نسبی و زمان مطلق خوانده می شوند.

زمان نسبی زمانی است که موجودات مادی و فانی عالم در آن به سر می برند. کتابهای تاریخ راوی واقعیاتی از این سنخ هستند. موجودات، سلسله ها، فرهنگها و تمدن ها در پس یکدیگر متولد و شکوفا می شوند و پس از سپری شدن عمرشان افول می کنند و به وادی نیستی رهسپار می شوند. به همین جهت می توان این زمان را زمان خطی نامید. زمان خطی و زمان مادی اسامی دیگری برای زمان نسبی هستند، که بر اساس گردش شب و روز و ساعات و دقایق محاسبه می شوند.

اما آنچه که سنن دینی و ادیان در کتب و روایات خود به آن می پردازند چیزی ورای زمان نسبی است. ادیان و سنتها از زمانی ازلی سخن می گویند. رخدادهای این زمانها گرچه به نظر می رسد که متعلق به زمان گذشته و دوره خاصی است، اما در حقیقت این وقایع در کل هستی- همیشه، از ازل تا ابد- جریان دارند. این زمان را زمان قدسی یا زمان مطلق می نامیم. نام دیگری که مشخص کننده ویژگی بارز این نوع زمان ازلی است، زمان دوری است.

در زمان خطی موجودات در یک خط جهت دار از اول تا آخر تاریخ قرار دارند. پیشرفت و رقابت از صفات این نوع زمان است که تشویش و هیجان را در بردارد. بستر زمان در این نگرش همچون جاده ای مستقیم است. هر دوره ای که پس از دوره قبل در این

[7] *Hillenbrand, R/ Islamic Architecture p. 282*
[8] *Ibid*

نظام ظهور می کند، به نهایت و هدف نزدیکتر است. در درون هر دوره نیز انسانها به واسطه پیشی گرفتن از یکدیگر همواره در رقابتی شتابزده با هم به سر می برند.

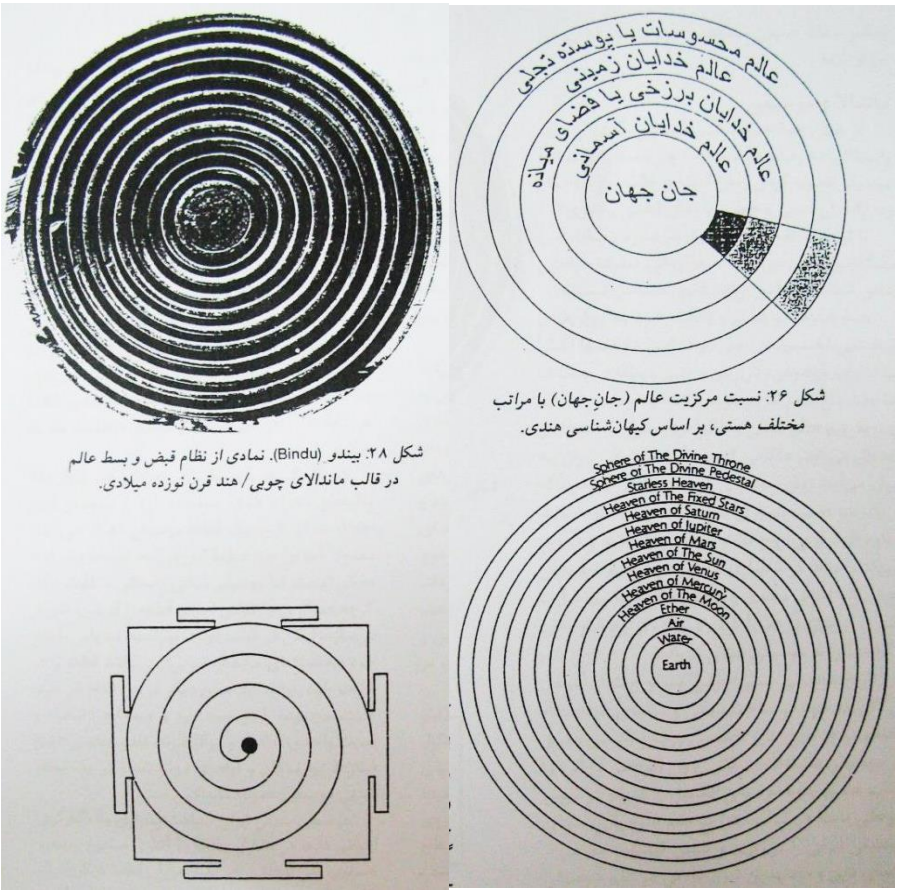
در زمان دوری فاصله همه موجودات با غایت هستی که در مرکز دایره قرار دارد، به یک اندازه است. انسان در نگاه دوری حاکم بر سنتهای دینی، از جایی به جای دیگر در سفر نیست. او در نهایت به همان نقطه آغازینی که از آن راه را شروع کرده مراجعت می کند، که «انا لله و انا الیه راجعون». و در این میان برتری از آن کسی است که تقرب بیشتری نسبت به مرکز دارد (انَّ اَکرَمَکُم عندَالله اَتقیکُم). در ادیان شرقی حتی موجودات ماوراء طبیعت (خدایان، فرشته ها و ارواح) مستثنی از قانون دوری نیستند. تنها تفاوت این موجودات دوری فاصله آنها نسبت به مرکز مطلق و حقیقت بی مثال است (شکل 26). به بیان دیگر همه موجودات، از مادی تا غیرمادی، حول یک محور و مرکز، در پوسته ها و لایه های مختلف در طواف و تسبیح هستند (یَسبح لله ما فی السَموات وَ ما فی الارض) به سخن دیگر ارتباط زمان، و اجزای عالم و درجات و لایه های هستی با والاترین مرتبه (که مرتبه الهی است و در برگیرنده همه مدارها است) در دیدگاه سنتی طرحی دوری و ماندالاوار دارند. در شکل 27 طرحی از مراتب آسمانی و ارتباط آن با زمین (به عنوان دون ترین درجه) بر اساس کیهان شناسی ابن عربی ارائه شده است. در مقایسه دو دیاگرام (شکلهای 26 و 27) در نظر اول تضادی به چشم می خورد؛ چرا که در شکل 26، جان جهان (خداوند) در مرکز دایره قرار دارد و زمین- به عنوان پوسته تجلی- در خارجی ترین مدار واقع شده، در صورتی که در طرح منتسب به جهان شناسی ابن عربی (شکل 27) مرتبه سریر اعلی در خارجی ترین لایه قرار گرفته است تا دربرگیرنده مراتب دیگر باشد. رفع این مشکل ظاهری تنها از دل ساخته است، چرا که به قول ابن عربی:

او (خداوند) قلب (دل) را سریر خود قرار داد. سریر او در آسمانها فقط در دانش و آگاهی ماست، اما سریر زمینی او (دل) خانه و منزل او است. سریر دل شریف تر از سریر آسمانی است، چرا که سریر آسمانی گنجایش او را- و توان ادراک او را ندارد؛ اما این سریر (دل)، جایی است که او همیشه به آن نظر دارد، خود را در آن آشکار می سازد، و همواره رحمت آسمانی خود را بر آن نازل می کند؛ که خداوند می فرماید «آسمان من و زمین من هیچ یک گنجایش عظمت مرا ندارند، ولی قلب بنده مؤمن، جایگاه من است».[9]

[9] ابن عربی/ شجرت الکون، به نقل از:

"Sufi", by Laleh Bakhtiar p.118

به عبارت دیگر جایگاه خداوند به یک اعتبار در مرکز دایره است و به اعتبار دیگر در محیط دایره قرار دارد. این مفهوم بر ریتم دائم و متناوب قبض و بسط عالم دلالت می کند که در ماندالای چوبی قرن نوزدهم هند (شکل 28) بخوبی منعکس شده است.



شکل ۲۶: نسبت مرکزیت عالم (جانِ جهان) با مراتب مختلف هستی، بر اساس کیهان‌شناسی هندی.

شکل ۲۸: بیندو (Bindu). نمادی از نظام قبض و بسط عالم در قالب ماندالای چوبی/ هند قرن نوزده میلادی.

شکل 26: نسبت مرکزیت عالم (جان جهان) با مراتب مختلف هستی، بر اساس کیهان شناسی هندی.

شکل 27: مراتب هستی بر اساس کیهان شناسی «ابن عربی». در این طرح روابط عناصر اربعه و طبقات افلاک با مرتبه اعلای سریر الهی در قالب یک ماندالا تصویر شده است.

شکل 28: بیندو ***(Bindu)***. نمادی از نظام قبض و بسط عالم در قالب ماندالای چوبی/ هند قرن نوزده میلادی.

شکل 29: ماندالای حلزونی/ طرحی هندسی از نوع ریتم، تکرار، بسط و جذبه به مرکز (نقطه آغاز) در موسیقی سنتی ایران.

تسبیح، ادعیه و اذکار همه زمینه هایی هستند که طرحی دورانی و ماندالایی را تشکیل می دهند؛ طرحی که مبنای یک موسیقی ازلی و ابدی را می سازد. خصلت ماندالا را می توان با قدری توجه در ترکیب موسیقی های سنتی و موسیقی های دینی در ایران و دیگر نقاط جهان مشاهده کرد که ذیلاً به آن می پردازیم.

ماندالا و موسیقی

در میان همه هنرها، هنر موسیقی بیش از همه وابستگی به زمان دارد. شاید بهتر است بگوییم که موسیقی تصویر کردن زمان است در قالب آوا؛ اما کدام زمان؟ زمان نسبی و خطی، یا زمان قدسی و دوری؟

با توجه به تقسیم بندی فوق در مورد زمان، این مسأله نیز روشن می شود که هر زمانی معرف ساحتی خاص است. هنرها نیز از این قانون مستثنی نیستند.

همه هنرها در بستر و زادگاه خود به روش های مختلفی تقسیم بندی می شوند. این تقسیمها اکثراً ساختاری، موضوعی، کاربردی و حتی منطقه یی هستند. اما بحث داغ عصر ما در مورد سنت و تجدد، یا شاید بهتر بگوییم عالم سنتی و عالم غیرسنتی در هنرها نیز مصداق می یابد. هنگامی که سخن از موسیقی ایران به میان می آید، نوعی موسیقی در ذهن تداعی می شود که از یک سو قدمت بسیاری دارد و از سوی دیگر با تکرار مداوم خود نوعی روح ثبات و سکون را تأکید و ترویج می کند. شاید در بسیاری از موارد بتوانیم موسیقی سنتی را با احوال معنوی و عرفانی مقارن بدانیم. عبارت اخیر را می توان در یک آمارگیری ساده از نوع شنوندگان و گرایندگان به موسیقی سنتی دریافت.

تاریخ موسیقی سنتی ایرانی مملو است از اسامی بزرگانی که خود در ساخت دینی و معنوی صاحب نام بوده اند، و در عین حال تخصصی ژرف و نگرشی دقیق در موسیقی داشته اند. بزرگانی چون ابونصر فارابی با کتاب عظیم خود موسیقی الکبیر، و شیخ الرئیس ابوعلی سینا در کتاب جوامع علم موسیقی، مبانی موسیقی ایرانی را پی ریزی و تبیین کرده اند. برخی از علمای دین و مجتهدین نیز رسالاتی در علم موسیقی داشته اند. همین امر دلالت می کند بر یک واقعیت مهم که موسیقی در ساحت سنت، با موسیقی به معنی غنا، تفاوت ماهوی دارد. کسانی که با موسیقی انس دارند و با عوالم موسیقی سنتی و غیرسنتی آشنا هستند، تفاوت این دو عالم را درک می کنند. اگر بخواهیم این دو نگرش و این دو ساحت موسیقی را در دیاگرامی تصویری تصور کنیم، به همان تقسیم بندی اولیه خود از زمان می رسیم و می توانیم موسیقی را به دو نوع خطی و دوری تقسیم کنیم.

اکثر موسیقی های رایج غیرسنتی خطی هستند به این معنی که شنونده را از نقطه ای به نقطه دیگر منتقل می کنند. این سیر در قطعه ها و ملودیهای مختلف در فرهنگهای گوناگون با افت و خیزها و نرمی و تندی های متفاوت همراه است. اما صفت مشترک همه اینها همان انتقال دادن شنونده از یک نقطه به نقطه ای دیگر در بستر زمان است. اکثر موسیقی های مدرن از این سنخ هستند. آنها در طول خود شنونده را در فضاهایی سیر می دهند که در عین امکان ارتباط با مقدمه، موضعی کاملاً متفاوت از نقطه آغازین قطعه دارد. سیر حرکت خطی را در این نوع موسیقی می توان دریافت.

نگاه خطی لاجرم پرسپکتیو خطی را تأکید می کند. گرچه پرسپکتیو خطی لفظی است که ظاهراً مختص به رشته های هنرهای تجسمی، خصوصاً نقاشی و معماری است اما می توان آن را در وادی موسیقی نیز تعمیم داد. در موسیقی های غیر سنتی وجود آکوردها، موسیقی های پس زمینه، و اصواتی که در اولویتهای اول، دوم، سوم و ... قرار دارند، حالت عمق میدان پرسپکتیو را در فضای بصری تداعی می کنند. شاید بتوان قطعه ای از این نوع موسیقی را به تابلوی منظره ای تشبیه کرد که موضوعات واقع شده در پلان های جلو با دقت نظر بیشتری ترسیم می شوند و هرچه به دورتر می نگریم، مضامین و منظره های موجود در پس زمینه با اهمیت کمتری در پلان های بعدی قرار می گیرند.

در موسیقی خطی (غیر سنتی) هر قطعه، تابلو متفاوتی است با منظره و مضمونی کاملاً متفاوت. تکرار یک مضمون و یک موضوع با فرمی مشابه در موسیقی غیر سنتی، تقلید به شمار می آید و امر نکوهیده محسوب می شود. نوآوری و بدعت به معنای پیشروی است و موجب تحسین می شود، چرا که در یک نظام خطی هدفمند- که در جهتی مشخص تنظیم شده- پیشتر رفتن به معنی برتری و ترقی است.

در نظام موسیقی دوری (سنتی) با عالم و احوال کاملاً متفاوتی روبه رو هستیم. این نظام بر ترکیب حلقوی و مارپیچی استوار است. تکرار ملودی ها امری نکوهیده نیست، بلکه از اصول این هنر به شمار می آید. همین تکرار است که رابطه شنونده و نوازنده را با گذشته خود تحکیم می کند و همین گردش دورانی، حلزونی و ماندالاوار است که بر جذبه مرکز و طواف اجزا بر گرد آن دلالت می کند (شکل29). موسیقی سنتی از این جهت یک ذکر است. اورادی است که مرتباً تکرار می شود تا هم وظیفه تسبیح گری خود را در کائنات ایفاد کند و هم مخاطب را در هر دور در جذبه گرداب گونه عالم خود مستغرق تر سازد. مسأله پرسپکتیو و عمق میدان نیز در این نوع موسیقی عموماً مطرح نیست. سازها گرچه هر یک وظیفه خود را دارند، لیکن در حقیقت در پلان های متفاوت تصویری نسبت به هم قرار نمی گیرند.

دستگاههای موسیقی سنتی ایران چون شور، ماهور و ... سالها و دوره هاست که تکرار می شوند و اگر تغییری در هر قطعه وجود دارد، تغییر در نظام اصلی موسیقی نیست. گردش دورانی در موسیقی سنتی ایران یک اصل است. شنونده با شنیدن این موسیقی از نقطه ای به نقطه ای دیگر در یک نظام جهتی خطی منتقل نمی شود بلکه به گردش دورانی خود حول یک محور ادامه می دهد تا در هر دور بیشتر و بیشتر مجذوب هسته مرکزی شود.

در یک گروه موسیقی غیر سنتی هر نوازنده وظیفه ای مجزا و کاملاً متفاوت دارد. گرچه همکاری نوازندگان اجرای قطعه را قویتر و غنی تر می سازد، لیکن در اغلب موارد، نوازنده ها به تنهایی با ساز خود (به استثنای سازهای ضربی) می توانند قطعه را در خلوت خود بنوازند. به سخن دیگر در این نظام هر جزء کلیت مجموعه را در خود دارد و همه اجزا فاصله و نسبت واحدی با اصل و مرکز دارند. نظم هندسی اجزا (سازها، نوازندگان و آواهای تولید شده) در یک نظام سنتی موسیقی همواره ماندالایی است.

موسیقی سنتی ایران شباهت بسیاری با نگارگری ایرانی دارد. در نگارگری، ما با آثاری متنوع روبه رو هستیم، ولی با دیدن هر یک، هزاران قطعه دیگری را- که قبلاً هم دیده اید- برایمان تداعی می شود. تفاوت میان نقاشی سنتی و موسیقی مدرن است. مرکزیت، تقارن، تکرار و گردش حول محور مرکز از خصایل همه هنرهای سنتی است. به عبارت دیگر هنرهای سنتی زبان مشترکی دارند که با آن زبان به بیان مکرر مفاهیم ثابت و لایتغیر ازلی می پردازند.

و سخن آخر اینکه جهان مدرن برای کشف جوهر هستی در جست و جوی شناخت اجزا و عناصر جهان است و تلاش می کند که در هر قدم وادی نوینی را در نوردد و به پیش رود. اما جان زبان و بیان در هنر سنتی در طواف سماع گونه ای خلاصه می شود و این نغمه آشنای همیشگی از آن به گوش می رسد:

که یکی هست و هیچ نیست جز او

وحده لا اله الا هو

* این مقاله در کنگره بین المللی معماری و شهرسازی در بم در تاریخ 25 تا 29 فروردین 1378 ارائه شده است.