

بازخوانی مفاهیم نمادین عرفان اسلامی در متون روایی و بازتاب آن در کالبد و استخوانبندی فضایی مکانی شهر

محمد مهدی بلندیان* - کارشناس ارشد معماری گرایش معماری مرمت و احیاء بناها و بافت‌های تاریخی،
دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.
سارا ناصری - کارشناس ارشد معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.

Refreshing Islamic Sufism symbolic meanings in narrative texts and reflection on the spatial fabric of cities

Abstract

Today the city apart from the procedural and substantive aspects of their spiritual, physical manifestations is merely an expression. Sufism is necessary to intervene in the process of planning and urban structure should be considered. Symbolic and semiotic reading of spiritual and mystical concepts and seek their reflection in the body, especially in bone space is essential. This study intends to recall the symbolic connotations of the mystical Sufi Rumi Reset and here in narrative texts and books and ideas for scholars in this field may return. The research method is descriptive - analytical study of data collection instruments: a library of documents and references to theories of thinkers in this field has benefited. In the end, some of the concepts related to reread the configuration of mystical concepts mentioned and related analysis is offered.

Keywords: Mystical, utopian, narrative structure, architecture and urban fabric of the city.

چکیده

شهر امروز فارغ از جلوه‌های ماهوی و معنوی خود، تنها ترسیمگر مظاهر مادی شده است که رنگ و بوی سیر و سلوک انسانی و مفاهیم معنوی در آن کمتر جلوه‌گر می‌شود. بر این اساس بازخوانی مفاهیم نمادین و نشانه‌شناختی عرفانی و معنوی و جستجوی بازتاب آنها در کالبد شهر و بالاخص استخوانبندی فضایی شهر، امری ضروری است که لازم است در فرآیند برنامه‌ریزی و مداخله در ساختار شهری مورد توجه قرار گیرد. پژوهش حاضر در نظر دارد تا بازخوانی مفاهیم و مضامین نمادین عرفانی را که با تدقیق در متون روایی و در اینجا عرفان مولانا و کتب و نظرات اندیشمندان این زمینه فراهم شده است، ممکن گردانده و تاثیر آن را در پیکره‌بندی شهرهای سنتی ایرانی - اسلامی مورد بررسی و تدقیق قرار دهد. روش پژوهش حاضر توصیفی - تحلیلی است که از ابزار گردآوری: مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی و رجوع به نظریات اندیشمندان این زمینه بهره برده است. در پایان برخی از مفاهیم مرتبط با بازخوانی مفاهیم عرفانی در پیکره‌بندی شهر مورد اشاره قرار گرفته و تحلیل‌های مربوطه ارائه شده است. **واژگان کلیدی:** عرفان، آرمانشهر، ساختار روایی، کالبد شهر و معماری شهری.

* نویسنده مسئول مکاتبات، شماره تماس: ۰۹۱۲۵۵۴۲۲۶۳، رایانامه: m.bolandian@yahoo.com

منحصر به فردی دست یافته که واکاوی آن می تواند راه را بر شناخت اندیشه های متعالی معماری ایران بگشاید. هنر و معماری اسلامی شرح نمادگونه ی حقایقی از بعد باطنی مراتب هستی است که به مرتبتی نازل تر از معنای تجریدی خود تنزل نموده اند، و هدف از آن بازنمایی و بازآفرینی نمادین حقایقی است که به قاموس عقل و بیان، بواسطه ی نفس هنرمند عارف درآورده شده است. در ادبیات و هنر اسلامی، سمبلیسم یا نمادگرایی، حاصل تاثر از نظریه ی تمثال بوده و محصول آن به شمار می رود (ستاری، ۱۳۶۶، ص ۹ و یونگ، ۱۳۵۲، ص ۱۴۷-۱۵۷). تمثال یا به عبارتی تمثّل در آثار معماری اسلامی را در دو بخش می توان بررسی کرد، الف: اعتقاد به وجود نظم و نسق در جهان هستی (ستاری، ۱۳۷۳، ص ۲۰-۲۱)، ب: احتمال وجود هم ارزی، تمثال و همانند ساختی میان نظام جزئی و نظام کلی از آن جمله برابر کردن آفاق با انفس. صور تجریدی نقوش هندسی در معماری اسلامی و نقشهای بی نهایت گسترش پذیر آن، برگرفته از قواعدی است که نمادی از بعد باطنی جهان اسلام و مفهوم صوفیانه ی کثرت در وحدت و وحدت در کثرت است. این موضوع که در بسیاری از آثار اندیشمندان متأخر همچون نصر، اردلان، بورکهاردت و محققان تصوّف همچون کربن و توشیهیکو ایزوتسو و غیره به آن تاکید شده است، از مهمترین مبانی و اصول حکمت و عرفان اسلامی است و در بردارنده ی این نظریه ی عرفانی است که ذات مبارک وجود حق تعالی، حقیقتی واحد و شخصی است و تمامی پدیدارهای عالم امکان و کثرات، جلوه ها و شئون آن حقیقت واحد می باشند (الحدید: ۳) که چه در پیدایش و چه در دوام و بقاء، موجودیتشان به اضافه ی اشراقیه ی است و موجودات عالم به طور پیوسته از فیوضات دائمه ی خداوندی برخوردار و مستفیض به فیض دائم التجلیّ اویند. در این نگرش تجلیّ حق تعالی بر مبنای قاعده «لا تکرار فی تجلیّ» بوده و نحوه تجلیّ به صورت خلق مداوم یا تجدّد امثال است (ابن عربی، ۱۳۶۶، ص ۱۶۳). علاوه بر این، در عصر صفوی که عصر اعتلای معماری ایران به شمار می آید، شیوه اصفهانی، محمل بسیاری از تحولات و نوآوری ها در معماری ایرانی گشته است. در این دوران آثار بی شمار

مدتی است در مقابل معضل آشفتگی و در آهنگ فراق معماری از گذشته، استفاده مستقیم از شکل های معماری پیشین باب شده است. افرادی چون شریعت زاده به این تقلید یک به یک انتقادی جدی دارند: آنچه می توان و باید به آن پرداخت، نه معماری سنتی که سنن معماری است؛ سنت هایی که در نتیجه پیشرفت علم و تکنولوژی و تغییر اهداف کمتر تغییر می کنند، بیشتر جهانی اند و تحت تاثیر آب و هوا و اقلیم و فرهنگ های خاص نموده های خاصی می یابند (شریعت زاده، ۱۳۷۴، ص ۶۷). از سویی دیگر، هنر اسلامی را باید مکتوبی ناگشوده دانست که هرکس به تناسب ادراک خود از آن بهره می گیرد (طریقی، ۱۳۷۶، ص ۵۳۴) و در میان این هنرها که محیط انسان را شکل داده و آن را مهبای نزول برکت می سازند، معماری جایگاه اصلی را داراست (بورکهارت، ۱۳۷۳، ص ۳۱). هنر و معماری ایران نیز علاوه بر ساحت های گوناگون معماری، به واسطه بازنمایی مفاهیم و فراهم آوردن امکان تجربه چند ساحتی آنها، از نظامی فراگیر برخوردار است و هدف آن نشان دادن این ساختار معنایی مبتنی بر تجارب فضا- زمان و مشارکت مخاطب در معنا با هدف درک نمادین معماری است؛ چراکه معماری ایران، یک معماری مفهومی (میرمیران، ۱۳۷۵، ص ۳۳)، دارای بینشی نمادین و در پی بیان و برانگیختن حس عمیق معانی ازلی معنوی در بیننده است (اردلان، ۱۳۷۴، ص ۱۶) و در ابداع طرح و اجرای بنا، همواره حس یزدانی را بر حس زیبایی و نیکی مقدم داشته است (ابوالقاسمی، ۱۳۸۴، ص ۷۶). فرآیند طراحی در معماری سنتی ایران، شامل روش های پیچیده و قانونمندی برای طراحی و پدیدآوری فرم های فضایی بوده که گرچه با روش های مدرن طراحی متفاوت است، اما هدف نهایی یکسانی را دنبال می کند که عبارت است از تبدیل ایده هایی به صور فضایی. معماران سنتی توانایی های خلاقانه ای در طرح و ساخت و اجرای بنا به کار برده اند که اغلب از حوزه برخی سنت ها فراتر نرفته است. اما جدا از این فرآیند بومی طراحی، در برخی از بناهای ایران که رویکردی معناگرا به معماری دارند، حیطه خلاقیت معماران سنتی فراتر رفته و به الگوهای

مساله تحقیق: بازخوانی مفاهیم عرفانی در کالبد شهر و معماری از طریق متون عرفانی مولانا
شرح تحقیق: بررسی مولفه های فکری در حوزه عرفان و تاثیر آن در کالبد شهرسازی و معماری شهری
شناخت شناسی: عرفان و سطوح ادراک عرفانی (ادراک ادراک و ادراک بسیط)
حوزه شناخت تحقیق: شناخت عرفان و سطوح ادراکی و معنای آن در شهر و کالبد معماری شهری
جواب تحقیق: نتیجه گیری و تعمیم و استخراج نتایج در رویکردی اکتشافی - تبیینی



معماری ساخته شده در قالب مجموعه ها و تک بناها، هر یک واجد ارزش هایی به لحاظ طرح معماری و تزئینات است و انطباق بسیاری میان معماری و شهرسازی این عصر برقرار است؛ به گونه ای که شهر و بنا در ادراکی پیوسته قرار می گیرند. به این منظور ابتدا در بازخوانی متون عرفانی به برخی از مفاهیم مرتبط عرفانی اشاره شده و در پایان تجسم کالبدی آن در معماری و شهرسازی ایرانی بصورت موجز مورد اشاره قرار می گیرد.

مواد و روشها

در این پژوهش در رویکرد توصیفی و تحلیلی در پی رویکرد تحقیق «اکتشافی - تبیینی» تلاش شده است تا بعد از اشاراتی مختصر به مفهوم عرفان در هنر و معماری ایران به بررسی و بازخوانی عرفان در متون ادبی عرفانی مولانا و در عین حال، نظرات صاحب نظران این زمینه پرداخته شود. این موضوع اهمیت دارد که پرداختن به مفاهیم مورد نظر عرفان اسلامی، بدون «ادراک بسیط» و مراتب «ادراک ادراک» امکان پذیر نیست؛ لذا قبل از آغاز چنین بحثی در ادبیات نظری تحقیق به طور مختصر به معنای عرفان و سطوح ادراک عرفانی و معنای مجمل آن در هنر و معماری شهری پرداخته شده و سپس در راستای تعریف و بازگشایی معنایی مفاهیم نمادین عرفانی در کالبد معماری تلاش می شود.

مبانی نظری پژوهش

از فرآیند طراحی در شهر بطور اعم، و بطور اخص در معماری دارای سطوح گوناگونی است و در هر تراز، بیان معمارانه در پاسخ گویی به مسئله فرهنگ به عنوان یکی از عوامل مؤثر بر معماری، رویکردهای گوناگونی را بروز می دهد. تبلور نیروهای فرهنگی در هر عصر منجر به ساخت معماری های گوناگون و متفاوتی شده است. تجسم این دگرگونی ها و تفاوت ها در قالب معماری، پایدارترین میراث فرهنگی هر دوره به شمار می روند. از این رو، فهم یک بنا به معنای مشاهده بازنمایانه آن نیست، بلکه نوعی تجربه حصولی ناشی از حضور در یک فرآیند مکانمند و زمانمند و تنها برحسب سنتی که معماری در درون آن قرار دارد، قابل ادراک است. «رابرت اوسترهاوت» معنا را امری فراتر از ظاهر و ناظر به یک معادله نسبی معین و «نلسون گودمن» آن را ناشی از زمینه فرهنگی و تلاقی میان بنا و ساختمان را مرجع اوصافی می داند که در طول زنجیره معانی به مفاهیم محض ارتباط می یابد. کاسیرر معماری را به دلیل تأکید بر تجارب فضا-زمانی و قرار دادن مخاطب در بطن معنا و به عنوان بخشی از فرآیند شکل گیری آن، بی واسطه ترین فرم نمادین دانسته و از منظر شولتز این نمادپردازی به مرور بخشی از هستی انسانی شده است. از این رو معماری نظامی فراگیر و چند ساحتی است و نه تنها هنر و حرفه، که بیانی از ذهنیت نیز هست (آنتونیادس، ۱۳۸۱، ص ۳۷) و آدمی با ساختن، معانی را در قالب نظام مکان و

عرصه بیان می‌کند (شولتز، ۱۳۸۷: سه و چهار). منشأ این ذهنیت اگر مبتنی بر نگرشی والا و متعالی باشد، معماری آن نیز صبغه‌ای معنایی و مفهومی خواهد داشت (پورمند، ۱۳۸۶، ص ۹۶). این انفکاک در نگرش، ترازهای گوناگون معماری را متمایز ساخته و از این رهگذر، فرهنگ، مفاهیم، اندیشه‌ها و ارزش‌ها را به گونه‌ای نمادین در معماری جلوه‌گر شده و زمینه‌های دریافت و شناخت را مهیا می‌سازند (فلامکی، ۱۳۸۱، ص ۱۰۸). در ادامه به برخی از مفاهیم مرتبط با موضوع نظری اشاره می‌شود.

عرفان و سطوح ادراکی در مراتب عرفانی

«خواجه عبدالله انصاری» در «منازل السائرین» در رابطه با سطوح و مراتب عرفان اسلامی می‌آورد: یک تنفس در زمان احتجاب اوست، یک تنفس در زمان انکشاف و تجلی اوست و یکی زمانی است که نفس پاک شده از رذایل است، انفاس اولیه در زمانی است که با سراج است و دوم در زمانی که در معراج است و سوم زمانی است که با تاج است. سراج چراغی که پیش پای سالک را روشن می‌کند؛ این سراج، نور علم است که سالک با آن راه را از چاه تمیز می‌دهد و چندان نیست که همه‌ی تاریکی را روشن نماید، معراج سالک عروج به عالم حقایق و مفاهیم است، سالک از خبر می‌گذرد و به عیان می‌رسد، در این مقام سالک در تجلی و انکشاف است و در معراج نورانیت مفاهیم سیر دارد. در نفس سوم تاج عنوان عزت، قدرت و رفعت مقام سالک است. پس مراتب سلوک می‌تواند میزانی برای مراتب هنری قرار گیرد و به قول «سید حسین نصر»، امر قدسی حاکی از تجلی عوالم برتر در ساحت نفسانی و مادی است، پس هر کس که به عالم روحانی نزدیک‌تر و در مراتب سلوکی بالاتر باشد، در تجلی آن امر قدسی کارا تر خواهد بود.

الف: «وادی اول»: در وادی احتجاب، خرق حجب امکانی و تصفیه‌ی قلب از کدورات برای انسانی که در ابتدای وجود انعمار در کثرت و ماده دارد، بلکه عین ماده و کثرت است بسیار مشکل است و برای کسانی که در خود امکان حصول معرفت را از راه تصفیه و طریق کشف نمی‌بینند، سلوک طریق برهان لازم و واجب است. «بورکهارت» نیز،

بر این گمان است که جوهر منطقی و عقلانی هنر اسلامی همواره کیفی و غیرشخصی است و عقل را وسیله‌ی قبول حقایق وحی می‌داند و عقل و علم را جایگاه تراوش هنر اسلامی قرار نمی‌دهد، بلکه بر این اعتقاد است که عقل و علم که همان سراج وادی احتجاب است، نه تنها الهام و اشراق را از کار نمی‌اندازد بلکه درهای وجود خود را بر زیبایی غیر فردی می‌گشاید. علم این وادی خود دارای مراتبی است که، هر چند قدرتی ندارد تا خشم و غیظ را از سالک برگیرد و حزن و اندوهش را تمامی بخشد؛ لیکن به قول «خواجه عبدالله انصاری» به مراتب علم آن چنین تشریح می‌شود: «علم آن است که رفع جهل کند و قائم به دلیل باشد و بر سه درجه است:

- درجه اول - علم ظاهر است که حصول آن به عیان و به اکتساب صحیح و به تجربه ایست ممتد؛
- درجه دوم علم باطن است که با ریاضت و خلوص نیت و جهاد با نفس دست می‌دهد و در نفوس اهل همت و دل پاک ظهور دارد؛
- درجه سوم علم لدنی علمی است که اهل قرب را به تعلیم الهی و تفهیم ربانی معلوم شود نه به دلایل عقلی و شواهد نقلی.»

ب: «وادی دوم»: در این وادی، شاعر در تجلی و انکشاف در معراج نورانی مفاهیم سیر دارد و با آرامش خاطری فراگیر و قلبی مطمئن جهت ارایه‌ی معنا و عمق احساس، ایمان و تجربه‌ی دینی از خبر می‌گذرد و در عیان مأوا می‌گیرد؛ گاه این امر در قالب اشکال و احجام هندسی و با بیانی تجریدی - انتزاعی و گاه در قالب نمایش نمادین، رمزی و تمثیلی و با بیان رئالیستی و اکسپرسیونیستی صورت می‌پذیرد گویی بیان نمادین و تمثیلی جلوه‌ای از حقیقت برتری است که بر وسع ادراک، فرم و شکل می‌گیرد. «بورکهارت» در هنر اسلامی، نوعی کشف و شهود روحانی را در می‌یابد و بر رمز و سمبل تأکید فراوان می‌کند. در این وادی به واسطه‌ی تجافی از عالم ماده و دار غرور و خرق استار امکانی به اصل وجود حق واصل شده‌اند و قیامت خود را در همین نشأه شهود نموده‌اند، چنانچه «مرحوم فیض» در «رساله مشواق» می‌آورد: «بدانکه اهل معرفت و محبت را گاهی در سر شوقی و دل شور پُر زوری مستولی می‌شود که اگر به

مبحث توجه نشان داد را می توان رنه گنون دانست که زندگی اش را وقف مطالعه و بررسی و احیای علوم سنتی کرد؛ نخست از طریق هندویسم و سپس از طریق اسلام. آرای گنون دو سنت گرای دیگر را تحت تأثیر خود قرار داد: آناندا کوماراسوامی و فریتیوف شوان. رویکرد متفاوتی که این سنت گرایان به مقوله نمادگرایی بنیان نهادند پیروان زیادی یافت که در تحلیل های نظری شان از این رویکرد بهره گرفتند. این سنت گرایان یا به تعبیری زیباتر حکمای حکمت خالده به دنبال باز تعریف و احیای جوهر معنوی گمشده و خرد سنتی فراموش شده در درون دنیای مدرن غرب بودند. به اعتقاد آنان، تمدن غرب شاهد زوال خاموش و جوه خردورزانه، معنوی و هنری زندگی در مقابل چشمان خود و به تقصیر خویشتن است که در دوران تاریک مدرنیسم به حد اعلا ی خود می رسد و نابودکننده سنت های شرقی به نام مدرنیته و پیشرفت است. کوماراسوامی در کتاب لولوی سوادا^۱ به زیبایی چنین می نویسد: قابیل که برادرش هابیل گله دار را کشت و شهری برای خویشتن بنا نهاد، گویی شکل گیری تمدن مدرن را پیشاپیش اعلام می کرد، ماشینی سبع بدون هیچ آگاهی و بدون هیچ ایده آلی. مطالعات متعددی در باب هنر سنتی و معماری به وسیله چهره هایی از قبیل نادر اردلان و لاله بختیار (به ویژه در کتاب حس وحدت)، کریچلوف، اسنودگراس و غیره صورت گرفته است. این تلاش ها با آثار متفکرانی چون آنه ماری شیمل، هانری کربن، لویی ماسینون، توشیهیکو ایزوتسو و هلموت ریتز تکمیل شده اند. البته در این میان نباید تأثیر میرچا الیاده، انسان شناس رومانیایی را فراموش کرد که هر چند خارج از حلقه حکمای خالده بود اما آثارش در توسعه مبحث نمادگرایی نقش به سزایی داشته است. الیاده در کنار شرح و توضیح بنیادهای روش شناختی نمادگرایی دینی، چارچوبی نظری برای تفسیر اسطوره شناسی سنتی و درک کارکردهای اجتماعی و دینی آن به دست می دهد.

○ «نحوه ی فعل و تجلی حق»: به طور کلی در طول تاریخ حکمت و فلسفه ی اسلامی، گروه های مختلف فلاسفه و متکلمان، اقسام متفاوتی از فاعلیت را به حق نسبت

و سیله ی سخن اظهار «ما فی الضمیر» نکنند وجد و فلق ایشان را رنجه می دارد. هنرمند در این وادی از این مقال در می گذرد و صفا و سروری فراگیر در او جایگزین می گردد، شبستری در رساله «حق یقین» می نویسد: «حقیقه ی: الإِذْراكُ الفِطْرِيَّ ایَّ المَعْرِفَه غَیْرِ اِدْراكِ الإِذْراكِ ایَّ العِلْم...». عرفا معرفت را «ادراک» و علم را «ادراک ادراک» عنوان کرده اند، علم زمینه ی تکلیف را برای مکلف فراهم می کند و معرفت، آن معلوماتی ست که بدون واسطه از حق به قلب عبد نازل می آید، آنچه مردم از اولیا اخذ می کنند، علم و آنچه از طریق وحی و الهام حاصل شود، معرفت است.

پ: «وادی سوم»: در این وادی مجاهده ی عرفانی هنرمند در راه اتصال به حقیقت برتر، دست نیافتنی ترین خیال را ممکن می گرداند و در هنگام آفرینش هنری در عالی ترین مقام با روحی پاک از مخزن عظیم و پنهان غیب بهره می گیرد و به چنان خلایقی دست می یابد که در آثارش، همه چیز به پرواز در می آیند و سرو، انسان می شود و انسان، پرند و تمامی اشاراتی به ذات الوهی می گردند و نگاه آنها به مرکز و منشأ هستی عطف می شود. مشاهده ی صریح وجود حق با رفض تعینات امکانی مطلوب واقعی اهل الله است، شهود حق در این نشأه از برای کَمَل از اولیاء حاصل می گردد، در نهایت به خرابات وصل می گردد. خرابات مقام ذات است و علم و عرفان بحث از افعال و صفات الهی اند نه از ذات و هر چه در آن باب گفته شود، باطل است.

نماد و سطوح ادراکی در نمادگرایی شهرسازی و معماری شهری عرفانی

نمادگرایی یکی از مباحث معاصر در بسیاری از حوزه هاست و گفتمان آن ماهیتی چندوجهی دارد. روان شناسان، انسان شناسان، نظریه پردازان فرهنگی، نظریه پردازان علوم اجتماعی، تاریخ نگاران دین و تاریخ نگاران هنر و معماری و فلاسفه همگی در توسعه ابعاد مختلف این گفتمان نقش داشته اند و این امر نشان دهنده اهمیت این مبحث در درک و تبیین موقعیت انسان در جهان است. نخستین سنت گرایی که به این

1. Coomaraswamy, A.K. 1979, The Bugbear of Literacy. Bedfont:perennial Books.p15

داده‌اند (در اینباره رک، اسفار، ج ۲، ص ۲۲۰ و شواهد الربوبیه، ص ۵۵ و سبزواری، شرح منظومه، ص ۹-۱۱۸). این امر در نظرگاه عرفانی بر مبنای وحدت شخصی وجود، به نحو تجلی بوده و بر این نظر استوار است که اصل و حقیقت اصلی ذات باریتعالی است و حقیقت وجود امری واحد و شخصی است که موجودات دیگر جلوه‌ها و شئون آن به شمار می‌آیند که در عین وابستگی و فقر و جودی به حق تعالی هستند (فاطر: ۱۵). در این صورت جز خدای بلند مرتبه و اسماء و صفات وی چیزی در وجود نیست و مظاهر و کثرات، فقط امری اعتباری و وجود مجازی هستند که از ازل تا ابد بر مبنای آیه شریفه: «كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ» (قصص: ۸۸) در معرض نیستی و هلاکت هستند (آملی، ۱۳۶۴، ص ۴۶). بدین ترتیب در جهان‌شناسی عرفانی، عرفا قائل به یک حقیقت هستند که تمام ماسوی الله پرتو و تجلی ذات حق تعالی بوده، و موجودیتشان به اضافه‌ی اشراقیه است و معتقد به یک جوهر هستند که کثرات (اعم از جواهر و اعراض) مظاهر و اعراض جوهر ازلی و غائی است (قیصری، شرح فصوص الحکم، فص شعبی، ص ۲۸۷). در نگرش عرفانی، کثرات و سلسله مراتب هستی بدین صورت شکل می‌گیرد که ذات باریتعالی در کسوت اسماء و صفات بواسطه‌ی فیض اقدس باعث ظهور صور کلیه و اسماء و صفات از مظاهر خلقیه در عرصه‌ی علم الهی می‌گردد (ابن عربی، فتوحات، ج ۱۲، ص ۹۷)، پس از آن بواسطه‌ی فیض مقدس - وجود منبسط یا نفس رحمانی - اسماء و صفات و اعیان و لوازم آنها در عالم خارج تحقق می‌یابد.

○ «سلسله مراتب تجلی و عرفانی»: بر این اساس آنچه که بعنوان مبانی هنر و معماری اسلامی در بازآفرینی و خلق مجدد سلسله مراتب هستی توسط نفس هنرمند عارف انجام می‌پذیرد، نمایش و بازآفرینی نحوه‌ی تجلیات حق تعالی در این نگرش عرفانی است (بلخاری، ۱۳۸۸، ص ۲۸۳). ابن عربی در فتوحات چگونگی و نحوه‌ی تجلیات حق تعالی را بطور دائم و پایان ناپذیر عنوان کرده و چنین ذکر می‌کند: حق در اعیان و مظاهر اشیاء تجلی و ظهور می‌کند که این امر پیوسته و لم یزل و لایزال می‌باشد. و آن را نه آغازی است و نه انجایی،

بنابراین اشیاء دائم در تغییر مستمر و تحول پی در پی هستند و حق هم در هر لحظه و آنی به صورت بیشمار متجلی می‌گردد و هیچ‌گاه این تجلی تکرار نمی‌پذیرد زیرا هر تجلی خلقی را می‌میراند و خلق جدید را می‌آورد (ابن عربی، فتوحات مکیه، ۱۳۸۱، ج ۱، ص ۶۱) و تجلی او تکرار نمی‌شود، زیرا آنچه موجب فناست، غیر از آن است که موجب بقاست. در هر آنی فنا و بقا حاصل می‌گردد، لاجرم تجلی غیر مکرر می‌باشد (خوارزمی، ۱۳۶۸، ص ۴۴۸). بر این اساس تجلیات الهی در دیدگاه عرفانی با وجود دوام و تکثرشان، تکرار نمی‌یابد بلکه به جهت توسعه در هر نفسی به تجلی و در هر آنی به شانی، ولودر شیء و شخص واحدی متجلی می‌گردد و هر تجلی خلقی را می‌برد و خلق جدیدی را می‌آورد (جهانگیری، ۱۳۶۷، ص ۳-۳۳۲). قیصری در شرح فصوص و شیخ محمد لاهیجی در شرح گلشن راز، سر تکرار ناپذیری تجلی حق را آیه‌ی شریفه: «كُلُّ يَوْمٍ هُوَ فِی شَأْنٍ» (الرحمن: ۲۹) دانسته که بر طبق آن «هر لحظه و هر نفس، حق را شئونی و ظهوری دیگر است و تکراری در تجلی الهی واقع نیست» (لاهیجی، ۱۳۶۸، ص ۸۰ و قیصری، ۱۳۶۳، ص ۳۶۰). و از این امر چنین نتیجه می‌گیرند که با پیش فرض اینکه خداوند در هر لحظه در انجام کاری نواست، چون تحصیل حاصل محال است پس خداوند با اسماء مقتضی ایجاد، ایجاد و با اسماء مقتضی اعدام، معدوم می‌گرداند. با این شرط که بین وجود قبلی و وجود بعدی تفاوت وجود دارد. این دیدگاه که در آثار بسیاری از عرفا ذکر گردیده است (در اینباره رک: آشتیانی، ۱۳۷۰، ص ۲۳۹ - خوارزمی، ۱۳۶۸، ص ۴۴۸، عراقی، ۱۳۶۳، ص ۶۲ - جامی، ص ۵۶ و کاشانی، ۱۳۷۰).

بازخوانی عرفان در متون عرفانی مولوی

امروزه مولانا، در جهانی که بسی با آرمانشهر مطلوب او فاصله دارد، روز به روز معروف‌تر می‌شود. آثارش را نه فقط در ایران و دیگر کشورهای فارسی زبان، و نه فقط در جهان اسلام، که در سراسر جهان، همچون ورق زر می‌برند. او مرزهای زمینی اختلافات سیاسی و فرهنگی و دینی و قومی و زبانی را به مدد اندیشه آسمانی خود درنور دیده و با شوری عاشقانه و زبانی هنرمندانه که آکنده

مکانی افسانه‌ای و یوتویایی (آرمانشهری) است. این شهر که به سبب کرامت حاکمش در تمثیل آورده شده، گویی مکانی است که اهل دنیا و آخرت در آن بهره‌های بی‌شمار می‌گیرند. در اینجا شهر مقصد سلوک است و مکانی مقدس که در آنجا انسان‌هایی شریف و ضعیف جمعند (حداد عادل، ۱۳۸۶، ص ۳۴).

۲۷۴۱: خاص و عامه، از سلیمان تا به مور / زنده گشته چون جهان از نفخ صور

همینطور در این شهر کافران و مومنان در کنار یکدیگر از صفت رحمانیت حق بهره‌مند هستند این صفت خاصیت آرمانشهری این شهر تمثیلی را بر طرف می‌کند چرا که کافرا و مومنان در آن هستند و از انسان‌های برگزیده تشکیل نشده است. این مفهوم به معنای تساوی حقوق شهروندی و وجود جامعه مدنی در شهر است و با تعبیر خاص معاصر و همچنین اندیشه‌های فارابی در باب آرمانشهر همنشینی معنایی نزدیکی دارد. وجه اشتراک تمثیل سهروردی و مولانا در تجمع انسانی شهر و حضور آدمیان در آن است. اما محتوای شهر و در واقع معنای شهر در این دو تمثیل کاملاً متفاوت است. تردیدی نیست که مولانا با آن غنای فکری و تجربه‌های عظیم شهرداری عرفانی به آرمانشهر و انسان ایده‌آل و مطلوب خود می‌اندیشیده است. مولوی از آنجا که فیض روح القدس مددکار او شده بود و عطش روح را در دارالسلام «آب» فرو می‌نشاند و «نور» را در غیب الغیب می‌دید با شور سرشار از شعور رسول آفتاب شده بود تا عهد و عهد آدمیان را با معبود ازلی فرایاد آورد و بانگ «قالوا بلی» را در عمق جانسان طنین‌انداز نماید.

شاید در میان غزلیات شمس، غزل شماره ۴۴۱ رنگ و بویی دیگر داشته باشد. در واقع می‌توان آن را «آرمان‌نامه» یا «انسان‌نامه مولوی» نامید. جایی که مولوی در جستجوی انسان کامل برمی‌آید. گرچه موضوع غزل را فراق و دوری از شمس بیان کرده‌اند اما پر واضح است که تموج و گسترده‌گی معنایی که در تک‌تک ابیات این غزل دیده می‌شود راه را برای هر قید زمانی، مکانی و یا فردی خاصی می‌بندد. در ادامه و در قسمت‌هایی که شعر اوج می‌گیرد ابیاتی دیده می‌شود که پرده از راز بزرگ ذهن و زبان او برمی‌دارد؛ چرا که از پیرامونیان خویش که از اکسیر

از تمثیل و تشبیهات شاعرانه است، فطرت مردمان را در سراسر جهان، مخاطب قرار داده و پیام توحید و نبوت و معاد و ولایت را، دلنشین و آتشین، به همه آفاق و انفس رسانده است. مولانا به تنهایی یک «رسانه» است که پیام معنوی جهان اسلام را در جهان می‌پراکند. در واقع باید گفت که سخن گفتن در باب مولانا، کار دشواری و خالی از سرازیری در تمثیل نیست. او مانند اقیانوس عظیم و عمیق است و ما ناظرانی ایستاده بر ساحل، یا شاید به قول حافظ «گمشدگان ره دریا» که هر چه به دور دست این اقیانوس نظر می‌افکنیم، پایان آن را نمی‌توانیم دید. امواج ریز و درشت این دریای سترگ و سهمگین، دایماً به ما می‌رسد و چشم و دلمان را می‌ریاید. گاهی دستی در آب زلال آن می‌شویم و گاه نیز اگر جرات کنیم پایی درون آن می‌نهیم و در نزدیکی ساحل شنایی می‌کنیم، اما دریای اندیشه اقیانوس جان مولانا کجا و ماکجا. زبان و قلم در برابر آن روح آسمانی و آن دل شیدا و آن اندیشه نیرومند و پرتکاپو عاجز می‌ماند و در وصف ذوق و هنر و ظرافت طبع و لطافت سخن او ناتوان می‌گردد (حداد عادل، ۱۳۸۶، به نقل از خبرگزاری فارس).

در ابیات ۲۷۱۷ و ۲۷۳۶ از دفتر اول مثنوی معنوی مفهوم‌ی دیده می‌شود که قابلیت تامل ویژه‌ای دارد، همانگونه که شهر در داستان تمثیلی سهروردی مکانی است که خروج از آن و رسیدن به صحرا به نوعی با خروج از زندگی عادی و ورود به عالم خیال و وصال متناسب دیده شده بود. در ابیات فوق نیز این مفهوم واگشایی و باز نمودی خاص دارد. این موضوع شاید تا حدودی یادآور نگاه مسیحیان به بازار باشد، بازار مکانی است دور از کلیسا و مکانی برای حیل و شیطان. ابیات مذکور در «قصه آن خلیفه که در کرم از حاتم طایی گذشته بود» آمده است. تحفه ناقابل مرد بیابان نشین که آب شور کویر بود برای حاکمی که در دارالخلافه اش رودی بزرگ جریان داشت بی ارزش بود اما بهانه‌ای خوب برای کرم حاکم، این داستان تمثیلی است از سلوک و آوردن داشته‌های ناقابل در برابر دارایی‌های لایتنهای حضرت حق است که اگر خاضعانه و صادقانه باشد موجب سعادت می‌شود. در این داستان بیابان که محل زندگی آن مرد است، تمثیلی از دنیا و مکان دون است و شهر، مکان حضور خلیفه و

عشق بی بهره‌اند ابراز دلتنگی و ملولی می‌کند و آرزوی همدلی و همگامی با شیر خدا «علی (ع)» و «رستم دستان» را در سر می‌پروراند و آرزوی وصال گوهرهای نیافتنی که بزرگانی چون «دیوجانوس» حکیم را بی‌تاب و بی‌قرار کرده بود؛ می‌کند. آنجاکه می‌گوید: «زین هم‌رهان سست عناصر دلم گرفت- شیر خدا و رستم دستانم آرزوست؛ دی‌شیخ با چراغ همی‌گشت گرد شهر- کزدیو و دد ملولم و انسانم آرزوست؛ گفتند یافت می‌نشود جستیم ما- گفت آن‌که یافت می‌نشود آنم آرزوست.

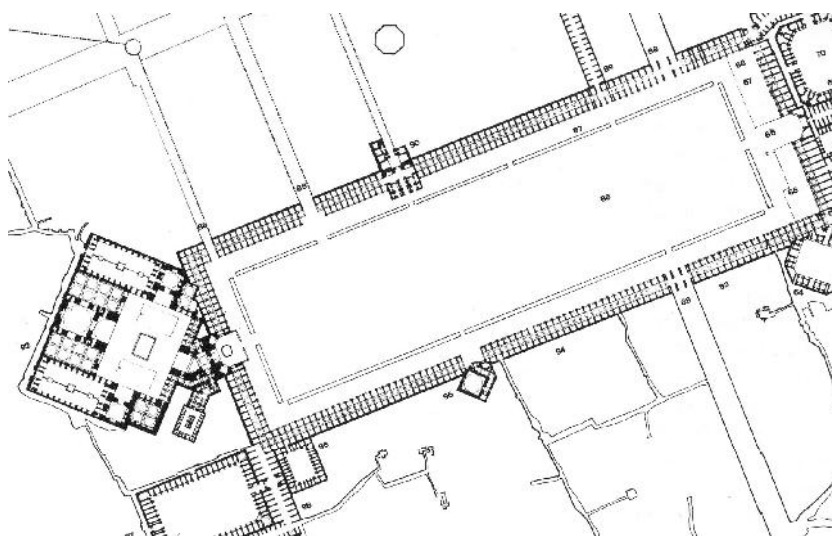
این همه نظم و زیبایی که در این جهان می‌بینید و شری شوری که در آن برپاست، برخاسته از کالبدی ظاهری و مادی این جهان نیست، بلکه جلوه‌های جمال خداوند فاتح الابواب است: چون هزاران حسن دیدی‌کان نبد از کالبد پس چرا گویی «جمال فاتح الابواب کو؟»؛ چون به وقت رنج و سخت زود می‌یابی درش بازگویی: «او کجا، درگاه او را باب کو؟»؛ باش تا موج وصالش در رباید مر ترا غیب‌گردی، پس بگویی «عالم اسباب کو؟». پیام مولانا این است که این جهان، جانی دارد، باید جان جهان را شناخت، دیدن این جان، دیده جان‌بین می‌خواهد و در حد چشم جهان‌بین ما نیست. جان جهان، همان غیب و باطن جهان است. عالم اسباب نباید ما را تا بدان حد به خود مشغول سازد که از عالم غیب و باطن و معنا و جان جهان بی‌خبر بمانیم و جز ظاهر این جهان به چیز دیگری قایل نباشیم، چنانچه در قرآن آمده است: «یعلمون ظاهراً من الحیوه الدنیا و هم عن الاخره هم غافلون». پیام مولانا به دانشمندان که در این جهان جویای نظم و ثبات پدیده‌های طبیعت اند و هنرمندان که شیفته زیبایی و شکوه آفرینشند این است که آنچه در این نهرگذرا و جاری می‌بینید تصویری از ماه آسمان است که در آن افتاده و از خود جوی نیست. مبادا این عکس رخسار که در این آئینه می‌بینید شما را به طمع خام اندازد تا از صاحب رخسار غافل شوید. آری، سخن او این است که: اسم خواندی، رو مسمی را بجومه به بالا دان نه اندر آب جو.

○ «یگانگی و وحدانیت»: اگرچه انسان‌های آرمانی که ذهن و ضمیر مولانا را تسخیر کرده‌اند چنان دور پروازند که به دام‌کس در نیامده‌اند اما به هر حال نشان از آن دارد که به تعریفی کارکردی از نوع انسانی و انسان مطلوب خویش

دست یافته است لذا دیده می‌شود که به ذکر مصادیق می‌پردازد. آنان که از این جدایی سینه‌ای شرحه شرحه دارند و آرزوی پیوستن به اصل و مبدأ کل را در سر می‌پروراند، ناگزیر از تزکیه و تهذیب نفس و پرهیز از هوسهای نفس هستند تا سبکبال و سبک بار راه وادی دوست را پیش گیرند. مولوی نیز در مثنوی منشأ اصلی روح و هبوط آن به دنیای ماده و نیز بازگشت دوباره به منزلگه حقیقی را مطرح می‌کند. به اعتقاد او انسان با ایثار و تواضع امکان دست یافتن به واقعیت خود را می‌یابد و همواره از نیروی درونی انسان و شکوه شگرف آن سخن گفته است. دفتر اول که با شکایت و حکایت نی‌آغاز می‌شود، شکایت از دوری است. مولوی پس از بیان شکایت نی، بلافاصله داستان عشق پادشاه و کنیزک را آورده است. در این حکایت نیز همانند بقیه حکایت‌های مثنوی مسائل با رمز و اشاره بیان شده است و سپس به تفسیر آن پرداخته شده است. در این داستان به عشق انسان به انسان در نوع ابتدایی و مجازی آن اشاره شده است که این نوع عشق در کل پدیده‌های هستی مشهود است و همانند کشش و میل دو جانبه‌ای است که خاک و گیاه و باران و آفتاب و نرو ماده را در تمام عالم به سوی هم می‌کشاند و عشق را نیروی محرک تمامی کائنات می‌سازد. این عشق که قانون و جود است در همه عالم قاهرست و عشق جسمانی انسان نیز از همین مقوله و در این مرحله از عشق که به قلمرو حیات حیوانی مربوط است با سایر انواع حیوان تفاوت ندارد.

○ «وحدت در کثرت»: بنا به عقیده مولوی، ساکنین روی زمین از یک سرزمین واحد آمده‌اند و از راه تعلیمات می‌توانند از راه دل و با در نظر گرفتن حالت جدیدی از هماهنگی به عنوان هدف، به یکدیگر وابسته شوند و بدین ترتیب جدایی، چندخدایی، دوگانگی و افتراق از بین می‌رود: منبسط بودیم و یک جوهر همه- بی‌سر و بی‌پا بُدیم آن سر همه؛ یک گهر بودیم همچون آفتاب- بی‌گره بودیم و صافی همچو آب؛ چون به صورت آمد آن نور سره- شد عدد چون سایه‌های کنگره؛ کنگره ویران کنید از منجیق - تارود فرق از میان این فریق.

○ «غربت معنوی و مراتب سلوک فردی»: پیام مولانا به انسان امروز و انسان همه عسرها و نسل‌ها این است که



تصویر ۱. میدان نقش جهان؛ مأخذ: کیانی، ۱۳۸۸.

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۳۵ تابستان ۱۳۹۳
No.35 Summer 2014

■ ۲۸۹ ■

فضا، از جنبه مفهوم و طرح تصویری شایان توجه و شهر نمونه عالی از تداوم فضایی مثبت است. مهم‌ترین نتیجه این امر برای پژوهش حاضر، آزادی طراحان این میدان و بناهای پیرامونی آن برای تجسم ایده‌های خود و عدم وجود هرگونه اعمال محدودیت بیرونی از سوی بافت پیرامونی به عنوان عامل محدودیت مکانی در اجرای ایده‌های ذهنی طراح است. از این رو تمامی کنش‌های طراحی نه در جهت تطبیق با وضعیت موجود که با هدف دستیابی به ادراک نهایی ایده توسط فاعل شناسا بوده است.

در شهرهای اسلامی، مسجد پیش از آن‌که یک نشانه شهری باشد، یک نماد و نشانه‌ای از وحدت و اشاره‌ای به کعبه و محور هستی است (اعتضادی، ۱۳۷۷، ص ۱۱). پوپ در فصل سوم کتاب معماری ایران، مسجد را یک شهر خدا در دل شهر خاکی تعبیر می‌کند (پوپ، ۱۳۶۶، ص ۷۷) و در این میان مساجد ساخته شده در اصفهان عصر صفوی از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. مسجدی که در چارچوب مکتب اصفهان طراحی می‌شود، تا آنجا پیش می‌رود که همه مناسک حج را در کالبد مسجد متجلی می‌کند (بهشتی، ۱۳۷۵).

بازنمایی عرفان در کالبد معماری اسلامی

معماری عرفانی به گونه‌ای از ساختمان‌ها اطلاق می‌شود که در پی برقراری یک ارتباط معنایی ویژه و منحصر به فرد

آدمی به عالمی بالاتر از این عالم تعلق دارد و هم بدان عالم باز خواهد گشت؛ ما زبالاییم و بالا می‌رویم. ما زدریاییم و دریا می‌رویم؛ ما از اینجا و از آنجا نیستیم. ما زیجاییم و بیجا می‌رویم؛ خواننده‌ای انالیه راجعون. تا بدانی که کجاها می‌رویم؟

بازنمایی عرفان در کالبد شهرسازی اسلامی

از میان شهرهای ایرانی شهر اصفهان به قول نادر اردلان سرچشمه بازتاب این جهانی عرفان ایرانی است. در عین حال، اصفهان یک شهر نوپنیا اسلامی نیست؛ اما صفویه با هدف ساخت پایتختی با عظمت به عنوان نماد پیروزی تشیع در ایران، این شهر را گسترش داده و با حفظ ساخت و ساز موجود، ساخت و سازهای جدیدی را با آن ترکیب نمود تا شهری متوازن و با اهمیت حاصل شود (مهدوی، ۱۳۷۵، ص ۶۳-۵۴). صفویان همانند صدر اسلام، درک صحیحی داشتند که تغییر فرهنگ بدون تغییر کالبد امکان‌پذیر نیست (اصغریان جدی، ۱۳۷۷، ص ۴۶-۴۴). در ساختار قدیمی اصفهان پیش از صفوی، بازار، به عنوان واحد سازمان‌دهنده شهر عمل می‌کند و در مجاورت آن مسجد جامع و میدان کهنه قرار گرفته‌اند. در عهد صفوی این مرکز شهری سلجوقی با گسترش بازار، به میدان جدید الاحداث نقش جهان پیوست (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰، ص ۹۷ و ۹۶). میدان نقش جهان قوی‌ترین و ظریف‌ترین ترکیب کلامی مکتب اصفهان است که در آن

میان فرم‌های خاص هستند و با اتکا به آن قصد دارند تا نوعی بیان نمادین یا زیبایی‌شناسانه از مضامین عرفانی را به نمایش بگذارند. این معماری ادامه معماری یادمانی به شمار می‌رود، که به واسطه بهره‌گیری از مفاهیم نمادین، عملکرد، قدرت، اصول فرهنگی و تفاوت‌های تکنیکی از دیگر ساختمان‌ها منفک می‌شوند و حالت متفاوتی از توسعه جوامع را نشان می‌دهد. راپوپورت طبیعت معماری بومی را این‌گونه بیان می‌کند: سنت راه حل جهت دار و هوشیارانه فرم فیزیکی فرهنگ است. نیازها و ارزش‌ها، نیازهای نمایشی و احساسی مردم، سنت یک فرهنگ برگزیده را ارائه می‌کند و زندگی تحت تاثیر سنتی که نمود آن فرهنگ برگزیده است؛ جهت و غنا می‌یابد. بسیاری از الگوهای معماری ایران در درون این شیوه معماری قرار می‌گیرد. این معماری از یک هسته آغازین شروع شده و در طول زمان پالایش یافته است. در مورد مساجد ایران نیز این ساختار تداوم وجود دارد. الگوی مساجد ایرانی از یک ایوانی تا چهار ایوانی و الگوهایی مانند گنبدخانه و شبستان با انتظام خاص خود، الگویی است که تحت شرایط گوناگون انتظام‌های متفاوتی را به نمایش می‌گذارد. به استثنای نمونه‌های خاص مساجد جامع ایرانی که الگوی معماری عصر خود دانسته می‌شوند؛ بسیاری از مساجد بر مبنای الگوی پایدار تکرار می‌شوند و سنت پایدار موجود در معماری ایران نیز ماحصل این الگوهای ثابت و در حال ویرایش مداوم است، که در تمامی مدت، نهاد اصلی خود را حفظ نموده‌اند. بسیاری از مساجد جامع موجود در شهرهای مختلف ایران نمونه‌های از معماری یادمانی به شمار می‌روند و در واقع فرم‌های تکامل یافته ترو دارای ویرایش خاص معماری بومی مساجد محسوب می‌شوند. در کمتر نمونه‌ای از آنها ما با ویرایش محض بیان معمارانه روبرو هستیم، الگوهای ثابت سازماندهی و انتظام آنها، نوعی نظام معین مبتنی بر الگوهای هندسی برای ایجاد جو تفکر و تأمل مناسب برای نیایش و پرستش محسوب می‌شود (الاسعد، ۱۳۷۶، ص ۵۳). الگوی مسجد از نظر بسیاری اندیشمندان تداعی حج به عنوان بزرگترین مناسک اسلامی است. سازمان درونی طراحی مسجد شیخ لطف الله، شامل گنبدخانه به عنوان بخش اصلی و

نقطه عطف بنا، ورودی و مسیر انتقالی حفاصل آن دو می‌گردد. گنبدخانه فضایی است که از بیشترین اصول ثابت در طراحی از جمله رو به قبله بودن، الزام ورود نمازگزار در راستای رو به قبله، ابعاد و ... برخوردار است و ورودی به عنوان نقطه برخورد دومین بخش و مسیر ارتباطی فضای قابل انعطاف و متغیر را تشکیل می‌دهد. مسجد شیخ لطف الله نیز این ساختار درونی را داراست؛ اما تحت تاثیر نیروهای خارجی حاکم بر طراحی، الزام تغییر شکل این سازمان پدید آمده است. عامل خارجی مؤثر جهت قبله، به عنوان عامل تعیین کننده جهت قرارگیری گنبدخانه و زاویه ۴۵ درجه آن با محور جانبی میدان نقش جهان بعنوان تعیین کننده راستای ورود به بنا است. معمار به منظور حل این تغییر راستا، عناصر اصلی طرح بنا یعنی گنبدخانه و ورودی را در راستاهای صحیح مربوط به هر یک قرار داده و تنش حاصل از تغییر زاویه را در فضای انتقالی میان این دو بخش حل نموده است.

بیان یافته‌ها و مصداق‌های شهری

سخن خود را با کلامی از تیتوس بوکهارت در کتاب «هنر اسلامی، زبان و بیان»، آغاز می‌کنیم که می‌گوید: هنرمندی که بخواهد اصل وحدت وجود را نمایان سازد، سه وسیله در اختیار دارد:

۱. اول، هندسه که وحدت را در نظم فضایی جلوه‌گر می‌سازد؛
۲. دوم، ریتم که وحدت را در نظم دنیوی و نیز غیر مستقیم در فضا نمودار می‌سازد؛
۳. سوم، نور که نسبت آن با شکل‌های قابل رؤیت، مانند وجود مطلق است نسبت به موجودات محدود (بلخاری، ۱۳۶۵، ص ۸۷).

معماری ایران مانند هنر و ادبیات آن از سنگینی گریزان، و در جست و جوی رشد و کمال بوده است. معماری ایران قالب‌های انتزاعی (گذشته از شکل ظاهری) را به جهان معرفی کرده است که ریشه در حکمت و نمادگرایی کیهانی و جهان بینی معنوی ایران کهن داشته است و برای پیوند با آسمان از نمادهای کیهانی نیز استفاده کرده است تا بیننده روی از جهان مادی برتابد و متعالی شود (پور عبدالله، ۱۳۸۹، ص ۱۰). معماری قدسی ایران تحت

تأثیر اندیشه‌ها و سنت‌ها و وظیفه دارد فضایی خلق کند که انسان را از عالم مادی به عالم روحانی برساند. او محیطی ایجاد می‌کند که نیاز روحی بینندگان را ارضا می‌کند و معمولی‌ترین افراد در کنار آن احساس نزدیکی و یگانگی می‌کنند. زیرا بیرون ساختمان‌ها را ظاهر می‌دانند و دورن آنها را باطن، بیرون را ساده‌کار می‌کنند، اما درون آن تزیینات بسیار به کار می‌برند. تضاد میان بیرون و درون بنا را تضاد میان دنیا و آخرت می‌دانند (همان، ص ۱۷۳).

بی شک مضامین عرفانی باز نمودی ویژه در معماری عرفانی ایران داشته‌اند که در ادامه به آنها اشاره می‌شود.

○ «نمادگرایی در شهر و معماری شهری»: در مکتب اصفهان، نه مقیاس، بلکه فضای انسانی مطرح می‌گردد. مقیاس‌ها، اندازه‌ها، احجام، گشودگی‌ها و بسته شدن‌ها، همه بیانگر این فضا بوده و انسان با گذر از این فضاها، در محاوره‌ای فضایی و هستی‌شناختی با آنها قرار می‌گیرد و به عنوان مرکز ثقل عالم صغیر، در هر نقطه‌ای از این فضا که قرار گیرد، مرکزیت به آن جا باز می‌گردد و مرکزیت هندسی در مقابل مرکزیت آرمانی رنگ می‌بازد (حبیبی، ۱۳۷۵، ص ۱۲). با رونق گرفتن هنر و معماری، معماران عصر صفوی کوشیدند تا با حفظ ویژگی‌های معماری ایرانی، نوآوری‌هایی را در زمینه معماری به انجام برسانند. از جمله این ویژگی‌ها می‌توان به افزایش بار بصری در تدوین فضای شهری، دادن نقش نمادین به بناهای دارای کاربرد همگانی و گسترش ارتفاع بناهای عمومی و بخشیدن بار بصری ویژه به آنها اشاره نمود (فلامکی، ۱۳۷۴، ص ۴۰۲-۴۰۳). کمال و تمامیت اثر در نگاه مخاطب، شاید مهم‌ترین و بنیادی‌ترین اصلی است که ذهن و فکر معماران را به خود مشغول می‌داشته‌است (حاجی قاسمی، ۱۳۷۵، ص ۲۹). در دوره صفوی، تعیین مکان ساختمان در محیط شهری و ارتباط آن با محیط پیرامون ویژگی تازه‌ای می‌یابد و افزایش بار بصری ساختمان‌ها به معنای تعامل بیشتر میان انسان به عنوان فاعل شناسا و ساختمان به عنوان موجودیت قابل شناسایی می‌گردد. این نگرش را می‌توان گونه‌ای نسبی از گرایش انسان‌گرایانه در معماری ایران به حساب آورد. مکتب اصفهان در شهرسازی در پی تحقق بخشیدن به تعادل و توازن، تعادل فضایی و کالبدی، هماهنگی و

هم‌آوایی عناصر متباین است (حبیبی، ۱۳۷۵، ص ۱۲).

○ «نشانه‌شناسی بصری نقوش هندسی»: صورت تجریدی نقوش هندسی به آن دسته از فضا سازی اطلاق می‌شود که به صورت منظم و هندسی و با قواعد مشخصی که متشکل از گره‌های بافته و متکثر بنائی است، رسم می‌شود. گره بر سه نوع کند و تند و شُل تقسیم گشته که طی مراحل و با تمهیداتی به یکدیگر مبدل و تحوّل می‌یابند. گره بنائی، در اولین مرتبه از تجلّی و ظهور خود «کند دو پنج» نام دارد و قالب و پیکره‌اش با چهار آلت شمس و ترنج و پنج و طبل سامان می‌یابد و آلت پنجمین که سرمه دان باشد در ظهورات دیگر همین گره با قالب کند، یعنی «سرمه دان چهار شمس» ظاهر می‌گردد. قواعد و خصوصیات نقش در صورت تجریدی نقوش هندسی چنین است: نخست آنکه قابلیت تکرار، حرکت و خلق مداوم در کناره‌های خود را داشته باشد، به نحوی که هرگاه زمینه‌ی گره در هر یک از جوانبش تکرار شود، آلت‌های گره متکامل تر می‌گردد. دوم آنکه گره زایش داشته باشد، یعنی در درون خود امکان خرد شدن بوسیله‌ی گره‌ای ثانوی داشته باشد به نحوی که آلت‌های گره ثانوی بر لبه‌ی گره اصلی همدیگر را کامل کند. و نهایتاً اینکه آلت خارج نداشته باشد، بدین منظور که گره در تمام صور و اطوار خویش، صورتی جز آنکه بدان شناخته و تعریف می‌گردد، نمی‌پذیرد که از مهمترین مشخصه‌های گره در جهت حفظ وحدت و بقاء موضوع صورت هندسی در گره‌سازی است (لرزاده، ۱۳۸۴، ص ۲-۱۴۱ و نیز در این باره رک، زم‌رشیدی، ۱۳۸۴).

○ «سلسله مراتب عرفان و دیالکتیک فضاهای شهری»: ملاصدرا بیان می‌دارد که مراتب واسطه، که از وجهی با مرتبه پایین تر و از وجهی با مرتبه بالاتر متشابهند؛ همچون دانه‌های زنجیر مرتبط‌کننده و برقرارکننده‌ی ارتباط مراتب نامتجانس‌اند. وی متأثر از شیخ اشراق و با استناد به دیدگاه‌های وی اصل «وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت» را اتفاقاً با ابتدای بر تشکیک نور و وحدت «نورالانوار» در حکمت اشراق بنیان گذارد (بلخاری قهی، ۱۳۸۸، ۱۲۰). در مقایسه با آن در معماری سنتی ایران، بروز سلسله مراتب در معماری در حریم عرضی با هندسه خطوط مستقیم، منحنی و زاویه دار و با

اشکال دوبعدی و احجام سه بعدی، و در سلسله طولی با فضاهای تهی بی شکل که میان فضاهای هندسی شکل می گیرند و به خیال فرصت فراشت و تعالی می دهند، رخ می دهد (سلطان زاده، ۱۳۷۲، ص ۱۰۶).

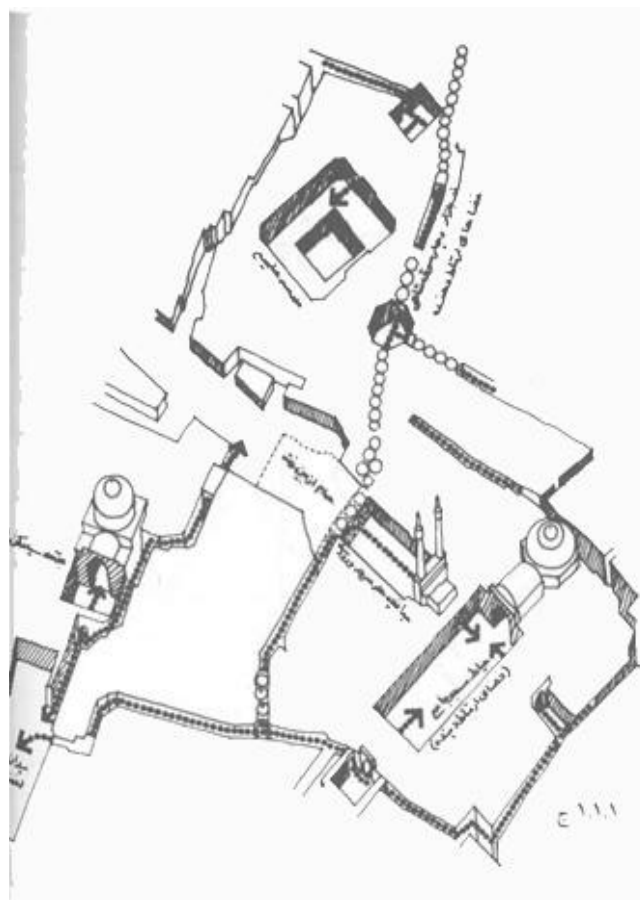
○ «اصل وحدت وجود و هم پیوندی فضاهای شهری»: اساس عرفان اسلامی در طریقت «وحدت وجود» است و در غایت و حقیقت وحدت شهود. جز «او» هیچ چیز استحقاق وجود ندارد. تنها اوست که هست، بالذات، و هر چه غیر اوست، جلوه ی اوست، بالعرض. ذات در وحدت منطوی است و عرض در کثرت منجلی (بلخاری، ۱۳۹۰، ص ۱۲). در عرفان و حکمت اسلامی، حق و جهان یکی است و هر چه هست «او» است. حق با تمامی تجلیات و ظهوراتش در جهان حضور دارد و جهان نیز با تمامی موجودات و مشهوداتش، مجلا و مظهر اوست لکن هیچ عارف و حکیمی از این وحدت عینیت وجودی

حق و خلق را نتیجه نمی گیرد. وحدت وجود در تعبیر عرفا اسلامی همان رسیدن به شهود است. وجود اگر به معنی هستی باشد هستی فقط «او» است و اگر به معنای یافتن و رسیدن باشد، باز، یافتن و رسیدن به «او» است. بدین ترتیب «او» هم وجود و هم شهود است (همان، ص ۲۸۳). این موضوع در یکپارچگی فضاهای شهری در استخوانبندی شهرهای ایرانی - اسلامی و مقوله سلسله مراتب فضاهای شهری قابل شهود است.

○ «تجلی و مراتب فضایی در فضاهای شهری»: راغب اصفهانی در المفردات فی غریب القرآن تجلی را کشف ظاهر (راغب اصفهانی، ۱۳۷۳، ۹۶) و «قاموس قرآن» آن را آشکار شدن (قرشی، ۱۳۷۱، ص ۴۶) تعریف کرده اند. تجلی مفردات دیگری نیز در عرفان اسلامی دارد که همه همان معنای تجلی را دارند چون ظهور، که ملاصدرا در اسفار استفاده کرده است (رحیمیان، ۱۳۷۶، ص ۴۰). کاربرد تجلی در قرآن نه تنها این معنا را گزیده عرفا و حکما در تبیین مفهوم وحدت

وجود ساخت بلکه معنا و مفهوم آن نیز در تبیین نظریه شان، بسیار مؤثر واقع گردید. خداوند در یکی از آیات سوره اعراف، صراحتاً از تجلی خود برکوه سخن گفته است: «فلما تجلی ربه للجبل جعله دكا و خر موسی صعقا، چون پروردگارش برکوه تجلی نمود آن را ریز ریز کرد و موسی بیهوش افتاد». این آیه که مباحث بیشمار را در میان مفسران پیرامون رؤیت خدا برانگیخت، برای عرفا و حکمای باطن نگر، پیامی دیگر داشت و آن استدلال و برهانی محکم بر اصل تجلی حق بر خلق بود (بلخاری، ۱۳۹۰، ص ۲۶۵). در این رابطه می توان به تغییرات فضایی - و مراحل آن یعنی ابعاد دیالکتیکی آن در گذر از یک فضا به فضای شهری دیگر، یا از یک فضای معماری به فضای معماری مشابه اشاره کرد.

○ «نور و آیین و مصادیق تصویر و تجلی»: به دلیل فراغقلانی بودن دریافت ها و مکاشفات اهل دل، زبان و



تصویر ۲. جایگاه برتر مسجد جامع در شهر اسلامی (شهر یزد): ماخذ: توسلی، ۱۳۷۱، ص ۲۰.

اندیشه اسلامی است، صورت فیزیکی و ساختار عالم در قالب یکی از کلیدی ترین واژه های جهان بینی اسلامی یعنی «قدر» بیان شده است. این واژه دو ویژگی اساسی دارد که بنا به آن، مناسب ترین گزینه برای تبیین هویت فرمی هنر اسلامی است: اولاً ارتباطی بسیار وثیق و عمیق با مفاهیمی چون نور، خلق، حُسن و زیبایی دارد و ثانیاً در روایات اسلامی، معدل علوم چون ریاضیات و هندسه است که از یک سو دقیقاً طراح ساختار کالبدی و هندسه پنهان هنر اسلامی اند- به ویژه در معماری اسلامی که خود بستر و مظهر تمامی ابعاد هنر اسلامی است چون کتیبه نگاری، تذهیب، مقرنس کاری، آئینه کاری، معرق کاری، نقوش اسلیمی و ...- و از دیگر سوهویتی دارند که کاملاً مماثل و معادل عالم مثال است. دلا پلی که دکتر بلخاری برای اثبات این مدعا ارائه می دهد به شرح زیر است:

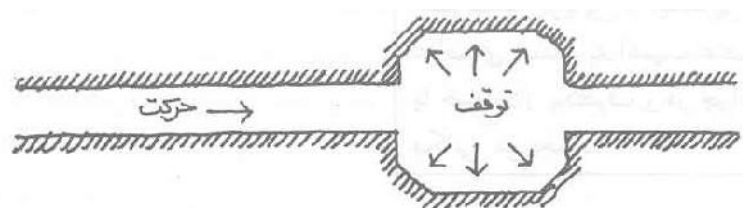
۱. اولین و مهم ترین دلیل بر ارتباط میان قدر و هندسه (که اساس معماری قدسی در هنر اسلامی است) حدیثی از امام هشتم شیعیان است که هندسه را همان قدر می دانند. امام علی بن موسی الرضا (ع) در حدیثی مذکور در اصول کافی، خطاب به یونس بن عبدالرحمن می فرمایند: «فتعلم ما لقدر؟ می دانی که قدر چیست؟ پاسخ می دهد: لا، حضرت می فرمایند: هی الهندسه و وضع الحدود من البقاء و الفناء، قدر همان هندسه و مرزبندی است، مانند مقدار بقا و زمان فنا.» (ثقه الاسلام کلینی، ص ۲۱۹)

۲. ماهیت انتزاعی هنر اسلامی ارتباطی تنگاتنگ با ماهیت نیمه تجریدی علوم هندسه و ریاضیات دارد. به عبارت دیگر هندسه و ریاضیات اولاً با عرفان و نگرش اشراقی یونانیان- به ویژه فیثاقورثیان و پس از آن ها

بیانی برای انتقال آنها متصور نیست. به همین دلیل است که عرفا با ذکر امثال و تشبیهاتی سعی بر ارائه مکاشفات خود دارند (بلخاری، ۱۳۹۰، ص ۲۶۸). از دیدگاه ابن عربی نیز تشبیه، نوعی تخیل است. لذا می تواند ابزار مناسبی برای عبور به عالم خیال و تعبیر شهودات عرفانی باشد (کاکایی، ۱۳۸۲، ص ۸۷). در این تماثل و تشبیهات، مصادیقی چون خورشید، موج، دریا، سایه، شعاع های نور، نفس و آئینه بسیار استفاده شده است. ولی در میان آن ها، نور و به ویژه آئینه، مشهورترین و کارآمدترین مثال برای شرح و بیان وحدت وجودند. این کارآمدی، عامل مهمی برای کاربرد این تمثیل در فرهنگ های مختلف بوده است (بلخاری، ۱۳۹۰، ص ۲۶۹). در این رابطه می توان اشاره کرد که هر عنصری در معماری این سرزمین رنگ و بویی الوهی داشته و بنابه دلیلی که مستتر در حالت غیب است به منصف ظهور رسیده است.

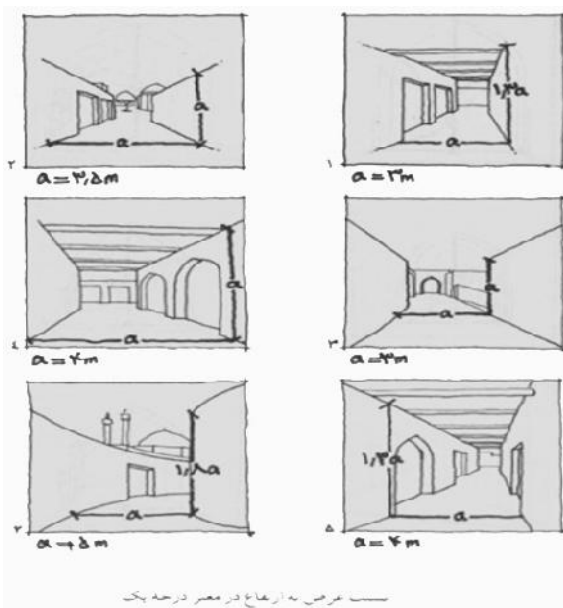
○ «نور و کاربرد عرفانی آن در معماری و شهرسازی»: همچنین حضور نور در دو بعد از مهم ترین ابعاد هنر اسلامی یعنی معماری و نقوش تجریدی اسلیمی و نگارگری جلوه و حضوری ذاتی است. به عبارت دیگر این نور است که تعیین کننده هویت ذاتی اثر هنری است یعنی نه تنها اثر را نماد جلوه نورانی وجود- در معنای مستتر در خود- قرار می دهد، بلکه بدان شکوه و جلالی می بخشد که بی واسطه مصوّر «الله نور السماوات و الارض» می گردد. بدین ترتیب شرح و تحلیل «نور» عاملی دو سویه در تبیین هویت هنری اسلام عاملی دو سویه است زیرا از یک سو بر منشأ هنر- عالم مثال نورانی- تأکید دارد و از دیگر سو به جلوه زیباشناسانه هنر (همان، ص ۳۴۰).

○ «قدر در مفاهیم اسلامی و مفهوم هندسه معماری شهری»: در قرآن که اصلی ترین و اصیل ترین منبع



تصویر ۳. فضاهای حرکت و مکث یادآور مراتب حرکت و توقف سالک در سیر و سلوک عرفانی است:

ماخذ تصویر: توسلی، ۱۳۷۱، ص ۴۹.



تصویر ۴. نسبت عرض به ارتفاع در معابر درجه یک نشانگر احساس القای بندگی و محصوریت کالبد این جهانی انسان در برابر جهانشمولی دنیای ابدی و باقی است؛ مأخذ: توسلی، ۱۳۷۱.

رنگ‌ها تبدیل به شاخصی می‌گردند برای عارف تا بدان وسیله مقام نورانی - عرفانی خویش را به داوری گیرد. او فراسوی زمان است و تنها عالم رنگ جهت دهنده سیر و سلوک اوست. عارف، پس از ریاضتی سخت، به توازنی دست می‌یابد و از راه و روش‌های کیمیایی بسط و قبض و انعقاد و انحلال، نفس او دگرگون می‌شود. (اردلان، ۱۳۹۱، ص ۵۰).

○ «محراب و مفهوم نمادین آن در معماری»: تیتوس بورکهارت در کتاب هنر اسلامی، زبان و بیان مظهریت محراب را در پناهگاه بودن آن می‌داند: «برای دریافت مظهریت محراب در آداب نیایش اسلامی باید ریشه آن را در قرآن کریم یافت. این واژه به تنهایی به مفهوم پناهگاه است. قرآن مجید به ویژه این واژه را در توصیف نهانگاهی در معبد اورشلیم آورده است که در آن مریم عذرا برای انزوا گرفتن و دعا درآمد و فرشتگان به او روزی می‌رسانیدند. (بورکهارت، هنر اسلامی، ۱۳۶۵، ص ۹۷). محراب نه تنها محل جهاد با نفس و وسوسه‌هایش که پناه‌گاهی امن و قرارگاهی برای سکون جان و آسایش روح است و این هنگامی است که قرآن، محراب را مفهومی فراتر از زاویه یا گوش‌های خاص (که مبین جهت قبله باشد)

افلاطون - پیوند خورده و هویتی عارفانه و رازگونه یافته بود و ثانیاً به دلیل همین ماهیت نیمه تجریدی، کاملاً با عالم مثال که هنر اسلامی محسوب شده و خود نیز در میانه عالم معقول و محسوس قرار داشت، منطبق بود.

○ «نقوش اسلیمی و شمسه»: حضور «شمسه» در اسلیمی نیز بسیار بارز است. برای مثال در مرکز سقف بی‌نظیر مسجد شیخ لطف‌الله (در اصفهان) و نیز نقطه مرکزی تمامی تزیینات مقرنس‌ها: «هم ایشان [معمار ایرانی] به خورشیدی نیم‌طاق‌ها یا گنبدچه‌های صدف‌گون (که در تیزه طاق قرار می‌گیرد) و گویی کانون نوری است که بیشتر طاسه‌های مقرنس‌های ستاره‌گون از تشعشع آن حاصل شده است، «شمسه» می‌گویند... همانطور که بورژوان و دیگران گفته‌اند نقوش بافته از چندضلعی‌ها گویی نظام یکدست بلورین عالم مادی و غیر ذی‌روح را، که نظم ریاضی وار دارد، به

یاد می‌آورد. از میان نقش‌های هندسی آنها که دارای ستاره [یا شمسه] اند بیشتر تداعی کننده آسمان اند. شبکه دوار هم مرکز مدار گونه‌ای که زیر نقش گره‌های ستاره‌ای است یادآور مدارات ستارگان است و شعاع‌های هم فاصله شمسه‌ها همچون پرتوهایی است که در آسمان پرستاره از ستارگان می‌تابد. (نجیب اغلو، ۱۳۷۹، ۱۶۱-۱۶۲).

○ «رنگ و مضامین عرفانی در معماری شهری»: سالک ابتدا به مشاهده صورت‌ها و خیالاتی می‌پردازد که ریشه در جهانی حسی دارند، اما در مقام دوم به رؤیتی ذاتی می‌نشیند که به وسیله رنگ‌ها بر او آشکار می‌شود. بدین ترتیب مشاهده حسی به رؤیتی فراحسی در پرتوی نورهای رنگی یا رنگ‌های نوری تبدیل می‌شود و این همان کیمیای حقیقی است که در اصل بازگرداندن ماده به فطرت ازلی اش به مثابه «طلایی مخفی» است: «نگارگر یا کاشی‌کار، ماداً همچنان که معنا، در فرآیند کیمیای سبب می‌شود، رنگ‌گزینی اش نمادگر حالتی خاص از آگاهی است. بر همین منوال، یک عارف در طلب تبادل نفس خویشتن است. روش او روش نیل به حالتی از خلوص و سپس درونی گردانیدن آن است.

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۳۵ تابستان ۱۳۹۳
No.35 Summer 2014

۲۹۴

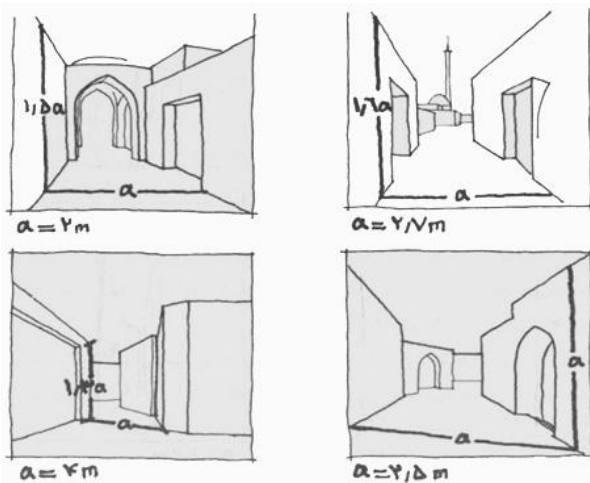
نقوش، صورت نمادین آن حجاب‌های نورانی اند: «دیوارهای بعضی از مساجد که پوشیده از کاشی‌های لعابی یا نسجی از اسلیم‌های ظریف گچ‌بری است، یادآور رمزگونه‌گی حجاب است: بنا به حدیث نبوی، خداوند پشت هفتاد هزار حجاب نور و ظلمت پنهان است و اگر آن حجاب‌ها برافتند نگاه پروردگار بر هر که و هر چه افتد، فروغ و درخشندگی و جهش آن همه را می‌سوزد. حجاب‌ها از نورند تا ظلمت الهی را مستور دارند و از ظلمت‌اند تا حجاب نور الهی باشند.» (بورکهارت، ۱۳۷۶، ص ۱۴۶). گنبد که یکی از اصلی‌ترین اجزای معماری است هم در رنگ و هم در شکل، یکی از مهم‌ترین نمادهای عرفانی جهان اسلام است. این جزء معماری نه تنها در فرهنگ اسلامی که در تمامی فرهنگ‌ها نماد کبرویت و دایره است و دایره زیباترین و کامل‌ترین اشکال است که کمال را تداعی می‌کند (چون دایره ماندالا در فرهنگ هندو) (بلخاری، ۱۳۹۰، ص ۳۸۵). اما مهم‌ترین عامل در زیبایی شناسی گنبد (علاوه بر این می‌بایست نماد سبکی و سبک‌نمایی نمونه خویش یعنی آسمان باشد) استفاده از عامل رنگ در جلوه‌های زیبایی شناسانه آن است: «الگوها و رنگ‌ها چه داخلی و چه خارجی می‌توانند به این سبک‌نمایی یاری دهند. آنها در عین حال به ضرب و تأثیر نمادین شکل هم می‌افزایند، چرخ‌های کیهانی یا مندل‌ها بر سطوح گنبدی چون شکوفه‌هایی زاده از هندسه دایره می‌شکفند. رنگ‌های سرد و رام، دامنه بخش قوه تخیل عقلند و به نفس بیداری می‌بخشند همانگونه که مقبره‌های باستانی مصر و کاخ‌های بابلی، صاحب سقف‌های نیلی پرستاره بودند یا سراپرده‌های دادرسی اشکانی، آسمانهایی پوشیده به یاقوت کبود آسمان فام داشتند. گنبدهای اسلامی حافظ و تجلی‌گر خاطره‌های «گنبد صوفی لباس» افلاک‌اند. پس رنگ‌هایشان طبق پیش نمونه، سفید، سبز، سبز آبی‌گونه، فیروزه‌ای و طلایی می‌گردد و یا رنگمایه خنثایی از سفال‌گری، گچ‌کاری و تلفیق ناقصی از این‌ها را به خود می‌گیرد. مثلاً گنبد در همه نمودهایش مقام عرش الهی است انفعالی در قبال عقل اما جنساً امی و صورتاً بی‌زمان و سرمدی.» (اردلان، ۱۳۹۱، ص ۷۵).

○ «مسجد اسلامی و مفهوم نمادین عرش بهشتی»: در

می‌داند. (بلخاری، ۱۳۹۰، ص ۳۷۶). همچنین فرم معماری و جلوه‌های تزئینی محراب، خود بازتابی از حقیقت آسمانی و هویت روحانی آن به ویژه با استناد به آیه مشهور سوره نور است. بورکهارت معتقد است: «حضور الهی» در جهان (یا در دل و جان آدمی)، با نور چراغ در طاقچه مقایسه می‌شود (همان، ص ۹).

○ «قوس و مفهوم نمادین آن در معماری و فضاهای شهری»: در عرفان و تصوف، عرش در تأویل عرفانی، چون خانه‌ای تصور می‌شود که صدر آن را مقام رحمانیت حق تشکیل می‌دهد. این معنا نه تنها با یکی از مبانی عرش که خانه و سقف آن است تطابق دارد بلکه با معنای دیگر عرش که کرسی، ریاست، سروری و اقتدار است نیز مناسبتی تام و تمام دارد. قوس (در برابر مفهوم عرش)، اصل لایتجزای معماری مسجد است. سر در مسجد، ایوان‌های داخلی، گنبد، محراب، شبستان‌ها و دیگر اجزا، بنا به کارکرد معنویشان، دارای معماری مبتنی بر قوس‌اند، ریشه‌یابی این واژه که حد فاصل میان متافیزیک مسجد با فیزیک آن است، خود دلیل دیگری بر ترقیب ماده و معنا در معماری اسلامی است، معادل لاتینی قوس، دو لفظ Arch و Archi است، لفظ Archi به معنای کمان است که در عربی بدان قوس می‌گویند. همارزی لغوی Arch که به معنای معماری، ساختن، خانه و سقف است با عرش در زبان عربی و ارک، ارج، ارز و ارزش در فارسی که همه آنها به معنای ساختن تقدس، سروری، بلندی و پاکی است، نشان از رفعت، بلندی پاکی و معماری (ساختن) مسجد دارد (بلخاری، ۱۳۹۰، ص ۳۷۸). نسبت گسترده میان فیزیک و متافیزیک - که به نحوی تجلی بارز ارتباط وسیع صورت و سیرت، ظاهر و باطن و ماده و معنا در متن نظر و هنر اسلامی است - صورت بارز دیگری نیز در معماری مسجد دارد (بلخاری، ۱۳۹۰، ص ۳۷۸).

○ «گنبد و مفهوم نمادین آن در معماری و فضاهای شهری»: شکل خاص گنبد که «گنبد مینا» یا آسمان را تداعی می‌کند خود نشان‌دهنده دربرگرفتن تمامی خلقت می‌باشد (توسط آسمان) و این نکته با این معنا که دایره نماد تمامیت و کمال است انطباق دارد. از دیدگاه تیتوس بورکهارت، هنر شناس بزرگ مسلمان، این



تصویر ۵. نسبت عرض به ارتفاع در معابر درجه ۲ شهرهای ایرانی به مساله محرمیت فضایی و لایه‌های معنایی عرفان اشاره دارد؛ ماخذ: توسلی، ۱۳۷۱.

عصر صفوی، امکان بروز اندیشه‌های معنایی شیعی، در مکتب اصفهان فراهم گشت و معماران این مکتب در ساخت مساجد، در پی خلق جهان آرمانی بودند تا بتوانند زیبایی‌های آن جهان را در این بناها تصویر کنند. استیترلن، سرچشمه و جوه نمادین مساجد عصر صفوی، از جمله مسجد امام را در عالم مثال یا عالم ملکوت و یا بهشت موعود دانسته است (استیترلن، ۱۳۷۷، ص ۷۷). تزئینات مساجد نیز وظیفه انتقال تصویر بهشت را به عهده دارند. این بدنه با کاشی‌های زیبای هفت رنگ و یا معرق و با رنگ‌های سبز و آب و با نگاره‌های گیاهی تصویری تجریدی از باغهای بهشتی را به یاد می‌آورد.

○ «باغ ایرانی و مفهوم نمادین باغهای بهشتی»: الگوهای مورد استفاده در باغ ایرانی به شکل

معنی‌داری با بیان کتب آسمانی از جمله قرآن نزدیکی دارد. با استناد به آیات قرآنی، بهشت الهی از چهار باغ تشکیل شده است و با چهارچشمه که چهارنهر از آنها جاری می‌شود (زمانی و دیگران، ۱۳۸۸، ص ۳۶). مبانی و مفاهیم دینی، آیینی و عرفانی ایرانیان در معماری باغ‌های ایرانی نیز جلوه‌گر گشته و گویی معماران مسلمان، با توجه به توصیف بهشت در قرآن کریم، باغ‌هایی را ساخته‌اند که به‌راستی تمثیلی از بهشت توصیف‌شده در قرآن است. این مفهوم و تجلی آن در باغ و پردیس سازی ایران، خاصه در دوران صفوی، بازتاب‌هایی ویژه داشته که می‌تواند نشان از همت والای معماران ایرانی در بازسازی تمثیلی باغ ایرانی از بهشت باشد (انصاری و محمودی نژاد، ۱۳۸۵، ص ۳۹).

○ «مسکن و مفهوم نمادین حجره‌های بهشتی»: از آنجا که در معماری ایرانی- اسلامی هر تجسم کالبدی مفهومی نمادین دارد؛ لذا به اعتقاد نصر «خانه، به یک مفهوم گسترش مسجد است» (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: مقدمه نصر). اتاق‌های این خانه دارای پنجره‌های مشبک و زیبا هستند که بیانگر معماری و تزئینات دوره صفویه می‌باشند. خانه‌های عصر صفوی، از الگوی اندرونی و بیرونی برخوردار بودند. بورکهارت فضای حیاط داخلی این خانه‌ها را به بهشت تعبیر نموده است

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۳۵ تابستان ۱۳۹۳
No.35 Summer 2014

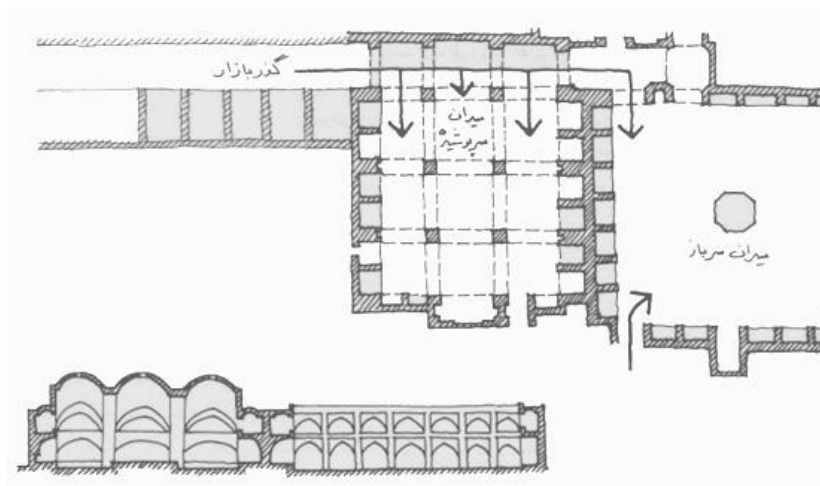
۲۹۶

(بورکهارت، ۱۳۸۱، ص ۱۴۸).

○ «خیابان و مفهوم نمادین مسیرهای بهشتی»: خیابان، به عنوان معبری که دسترسی به قسمت‌های مختلف شهر را ممکن می‌سازد و پل به واسطه آن که مسیری یگانه و بدون انحراف را فراهم می‌آورد، می‌تواند نمادی از سیرو سلوک عرفا و حرکت در مسیر راست را به ذهن متبادر کند. ○ «کاروانسرا و مفهوم نمادین منزل در عرفان اسلامی»: کاروانسراها مفهوم نمادین از منزل عرفا در طی طریق طریقت عرفانی دارند؛ چنانچه در مسیر سلوک، منازل و میدان‌هایی است که فرصتی برای تأمل و امکانی برای ورود به مرحله بالاتر فراهم می‌آورد. کاروانسرا، به عنوان محلی برای اقامت کوتاه، در مسیر سفر و میدان، به عنوان حدفاصل خیابان‌ها (مسیرها)، این قابلیت را می‌یابند که دلالتی مشابه با مفهوم منزل پیدا کنند.

کعبه سرچشمه لازوال عرفان در کالبد معماری

کعبه با تمامی قدمت و تاریخ معظمش، نمودگاری از حضرت حق بود که در صورت و کالبد «معماری» تجلی یافته بود. این معنا از یک سو و تأکید بر فعل قدسی و مؤمنانه عمارت مسجد در قرآن «انما یعمر مساجد الله من آمنه بالله والیوم الآخر» (توبه: ۱۸) از دیگر سوم معماری مقدس را مستقیماً و بدون هیچ واسطه‌ای به بنیان‌های



تصویر ۶. ترکیب بندی و سلسله مراتب فضاها در شهرهای سنتی - که نشانگر مراتب سلوک عرفانی در مسیر از تجلی تا تبری است؛ ماخذ: توسلی، ۱۳۷۱، ص ۴۹.

آن، مربع بودن کعبه به دلیل محاذات بودن آن با بیت المعمور و مربع بودن بیت المعمور به دلیل مربع بودن عرش و و مربع بودن عرش به دلیل آن است که اسلام بر چهار رکن استوار شده است: «سبحان الله، والحمد لله، و لا اله الا الله، و الله اکبر» (شیخ صدوق، ۱۴۱۳ ه. ق، ص ۱۹۰). همچنین در اصول کافی به نقل از امیرالمؤمنین علی (ع) ذکر می شود که خداوند عرش را از انوار چهارگانه سرخ، زرد، سفید و سبز خلق کرد (ثقه الاسلام کلینی، ص ۱۷۵). بنابراین چهار گوش بودن کعبه بنیانی کاملاً قدسی و مثالی در روایات اسلامی داشت و کاملاً طبیعی بود که به عنوان نمادی کیهانی در الگوهای معماری مسلمین مورد استفاده قرار گیرد. همچنین مربع در کیهان شناسی اسلامی، نمودگار کیهان بود؛ و همین طور در جهان شناسی اسلامی «مربع» متجسدترین صورت خلقت در زمین و نماینده کمیت محسوب می شد در حالی که دایره در حد آسمان و نماینده کیفیت به حساب می آمد (اردلان، ۱۳۹۱، ۲۹).

۲. «تفسیر روایی دایره در بنای کعبه»: پس از مربع دایره قرار دارد. اگر مربع نماد زمین، ماده، تجسم و حدود است، دایره نماد آسمان، بی کرانگی، کمال و تمامیت است. در فرهنگ شرقی، اتحاد و همنشینی این دو شکل، یعنی دایره و مربع (در بُعد هنری) با اصطلاح ماندالا پیوند می خورد. ماندالا که در اصل لفظی سانسکریت و از

قدسی اسلام مرتبط می ساخت. بدین ترتیب معماران و مهندسان در قلمرو الگو برگرفتن خود از معماری قدسی به تأملی عمیق در نوع طرح و پلان کعبه پرداختند و عرفان و رازگشایان نیز در پی ادراک تأویلی امارتی برآمدند که بنا به طرح و پلان مقدسش خود تماشاگاهی از اسرار و جلوه گاهی از صور و امثال قدسی بود.

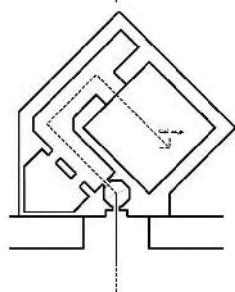
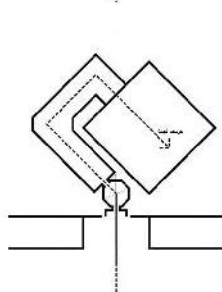
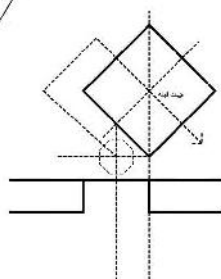
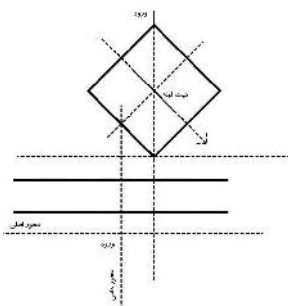
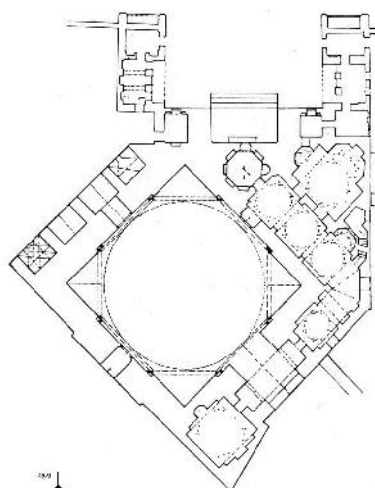
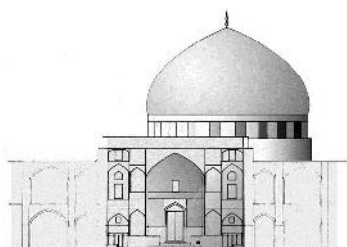
۱. «تفسیر روایی مربع در بنای کعبه»: کعبه و محوطه دورانی اطراف آن، خود نوعی فضا سازی و به یک عبارت نظم بخشیدن به فضایی بود که در دو ساختار هندسی مربع یا مکعب (خود کعبه) و دایره (محوطه ای که طواف را به صورت دوری میسر می ساخت) خود را می نماید بنابراین یک معمار مسلمان در ابتدا با دو شکل هندسی مربع و دایره روبرو می بود که انتخاب آن توسط حق برای فضا سازی کعبه، قطعاً رازها و بنیان هایی را در خود به امانت داشت و معمار عارف نیز در پی کشف نسبت دایره و مربع و بازگشایی رموز زیباشناسانه آن و نیز کاربرد این معانی در طرح ها و نقشه خود بود. از میان این دو شکل، مربع (و در اصل مکعب) صورت به ظهور درآمده و تجسم یافته کعبه بود و در هویت خود این جسمانیت را جلوه می بخشید. روایاتی در تمدن اسلامی هم بر وجود قرینه های اسلامی کعبه دلالت می کرد و هم بر چرایی و فلسفه چهار گوش بودن آن، برای مثال در لایحضره الفقیه حدیثی به نقل از امام صادق (ع) وجود دارد که در

نظر لغوی به معنای دایره است «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» (ذکرگو، ۱۳۷۹، ص ۵). همین اصطلاح در زبان فارسی به صورت مَندَل یا مَندَله در آمده است و در این فرهنگ به معنای دایره است که افسون گران به هنگام خواندن دعا به دور خود می کشند؛ گرچه در اشعار نظامی نیز به معنای لایه های افلاک آمده است (بلخاری، ۱۳۹۰، ص ۴۲۰).

۳. «تفسیر روایی اعداد در بنای کعبه»: در رسائل اخوان الصفا ماده اولی، چهار نسبت دارد و آحاد نه گانه ای ذکر می شود که احد اول آن حضرت حق است، دوم عقل که دارای دو قدرت است و پس از آن نفس که متصف به سه صفت است و پس از آن ماده اولی که مشتمل بر چهار نسبت است. همچنین در علم کیمیا، نقطه نماد یک (خالق)، خط نماد دو (عقل الهی)، مثلث نماد سه (نفس) و مربع نماد چهار و نیز طبایع چهارگانه، جهات چهارگانه، چهار باد، چهار ربع عالم، چهار فصل، چهار دروازه منتهی به دو دروازه اعتدال شب و روز و دو دروازه انقلاب تابستانی و زمستانی و نیز تقسیمات چهارگانه اصلی روز است. همچنین مکعب در همین نگره کیهان شناختی، نماد جسم، جهات ششگانه (بالا، پایین، عقب، جلو، راست و چپ) و نیز شش قوه حرکت است (بلخاری، ۱۳۹۰، ص ۴۱۹).

بنابراین در کیهان شناسی اسلامی، مربع و مکعب، نماد کامل ماده و تجسم اند و به یک عبارت «مثلث، مربع و دایره اشکال صرف نیستند (بلکه) ذاتاً واقعیاتی را دربردارند که درک آن از راه تأویل، آدمی را به عالم مثال و سرانجام به حقیقت رهنمون می شود.» (اردلان، ۱۳۹۱، ص ۲۷). همچنین این دو ویژگی ذاتی مکعب و مربع (یعنی ایستایی و ثبات) آنها را مناسب ترین صورت برای برپایی بناهایی قرار می دهد که مقرر

است نماد ثبات باشند: «بنابراین پیدایش اقلیدسی هندسه از طریق خطوط، ۴ در حد صورتی ایستا مربع می گردد؛ به شرط گسترش و پویایی چلیپا می شود. مربع در حد ۴ یا مکعب در ۶، ایستاترین و بی جنبش ترین



تصویر ۷. دیاگرام بررسی نما، پلان و سازمان فضایی مسجد، مأخذ تصویر: کیانی، ۱۳۸۸.

هر آنچه خوبی که بودن را نفی و شدن را ممکن می‌کند؛ حرکتی از «بودن معماری» (واقعیت معماری) به «شدن معماری» (حقیقت معماری) که تنها از طریق تجربه ای عرفانی و ادراکی روحانی ممکن می‌شود؛ ۲. همه نظم و زیبایی را در جهان می‌بینید و شر و شوری که در آن برپاست، برخاسته از کالبدی ظاهری و مادی این جهان نیست، بلکه جلوه‌های جمال خداوند فاتح الابواب است؛ ۳. پس عشق نسبت به ذات پروردگار که آن را قدیم اول باید خواند حادث و نسبت به هر پدیده دیگر قدیم است زیرا که عشق مایه به وجود آمدن جهان هستی و اجرای اراده قدیم اول و مبدأ کل است. دیرینگی عشق نسبت به عرفان این نکته را به اثبات می‌رساند که عرفان برآمده از عشق است؛ ۴. از دیدگاه در انسان عشقی هم هست که ناشی از ماهیت انسانی اوست و نه فقط در قیاس با عالم حیوانی بلکه در قیاس با عالم ملائک هم مایه امتیاز است و ناشی از نوعی دانش و شناخت است که شاید آن را معرفت باید خواند. دوری از معشوقی که جان نی را به فغان واداشته و از حسرت این فراق و سوز و داغ این جدایی چنان می‌نالد که هر صاحب ذوق را با خود و بادرد خود همراه می‌کند. تنوع در مباحث گوناگون مثنوی باعث نمی‌شود که خواننده صاحب دل پی به این موضوع نبرد که زمینه اصلی تمامی این مباحث عشق است که مانند رشته‌ای آنها را به هم پیوسته است. حرکت به جهت مشخصی که همانا مبدأ هستی و عشق است، در تمام مثنوی مشهود است؛ ۵. مولوی پس از گفت‌وگو با شمس متقاعد شده است که در زیر شکل و قالب، دریای حقیقت وجود دارد که هر انسان مقدس، جامع و پیامبری آن را کشف کرده است. این دریای حقیقت به طور مرموزی سرچشمه رشد و تکامل انسان را در داخل ضمیر ناآگاه پنهان کرده است. مولوی معتقد است که خویشتن واقعی او یعنی آنچه پدرش یا محیط در او پرورش داده است، نیست بلکه آن چیزی است که عالم در او آفریده است. انسان پیوسته درباره دریای بزرگ و بی‌انتهایی که در قالب تن جا خوش کرده اندیشیده است؛ ۶. در آرمانشهر مولانا عشق را «پدیده نخست» می‌توان خواند. قدیم در برابر حادث و به معنی آنچه که برای پدید آمدن آن نتوان زمانی تعیین کرد، گفته می‌شود و حادث تمام پدیده‌های هستی

شکل‌ها و نماینده متجسم‌ترین و ثابت‌ترین جنبه خلقت است. مکعب، از این رو رمز یا نمادی به شمار می‌رود که در مقام تفصیل به زمین و در مقام اجمال به آدمی اشارت دارد. «مکعب انسان» باز نمودی نمادین است از ویژگی‌های ظاهری او (دستگاه مختصات جهات شش گانه) که میان او و زمین و آسمان‌ها مشترک است. پس شش وجهی (=مکعب) رمز یا نمادی از واپسین نمود است (در عالم سیارها، زمین، و در عالم تراب) انسان نماد والای این جهانی اسلام، نظر به اینکه کعبه معنای مکعب دارد» (اردلان، ۱۳۹۱، ص ۲۹).

۴. «تفسیر روایی کیهان شناختی کعبه»: خانه کعبه، در کیهان‌شناسی اسلامی، مرکز عالم محسوب می‌شود و یک ماندالای زنده است که در مرکزیت خود، کعبه را به عنوان نمادی از تجسم الهی و دوایر متحدالمرکز، پیرامون آن را هم چون نمادی از گردش آسمان به دور مرکز عالم، تداعی می‌کند. تلفیق این دایره و مربع که اصیل‌ترین پلان معبد قدسی در شرق (به ویژه در اسلام) است می‌تواند با حدیثی نبوی از پیامبر پیوند خورد؛ حدیثی که در آن پیامبر در شب معراج، گنبد عظیمی را (نماد دایره) مستقر بر چهارگوشی (نماد مربع) دیده بودند (بلخاری، ۱۳۹۰، ص ۴۲۰). بنابراین کعبه و مفاهیم نمادین آن، عاملی بسیار مهم در شکل‌گیری هندسه مقدس مبتنی بر دایره و مربع بود. الگو گرفتن مساجد اسلامی از کعبه و معماران مسلمان از طرح هندسی آن، بنیانی بر معماری مقدس در سرزمین‌های اسلامی گشت و در طول تاریخ مهندسانی را آفرید که اول و بالذات موحد و عارف و ثانی و بالعرض مهندس و معمار بودند، تأمل و بررسی فتوتنامه‌ها در تاریخ تمدن اسلامی، از تلفیق و تألیف عرفان و هندسه در گستره پهناور جهان اسلام به صراحت پرده برمی‌دارد (همان، ص ۴۲۱).

نتیجه‌گیری و جمع‌بندی

در زمینه بازخوانی روایی عرفان در متون ادبی آرمانشهر عرفانی مولانا و حکمت خالديه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱. شهر مولانا، نوعی تجلی کیهانی است که در پهنه خاک، تصویر و تجسیم یافته است؛ شهری است سرشار از

است، که برای پیدایی و زندگی آنان می توان آغازی تعیین کرد. عشق نیز نه به مفهوم عامیانه و محدودی که همگان از آن فهم می کنند بلکه به مفهوم برتر و گسترده تر، آن مایه و پایه استواری و ماندگاری جهان مادی و معنوی است و نیرویی است که هستی را به کمال جویی و حدوث تازه تر و کامل تر از ناقص برمی انگیزد.»

از سویی دیگر، معماری ایرانی نمادی از مفاهیم بهشتی است که عارف در مسیر خود و طی مسیر طریقت از آنها عبور میکند؛ چنانچه به عنوان مثال در هریک از اجزای این معماری، ضمن برخورداری از سلسله مراتب، یا به شکلی تداعی بخش مفهوم نمادین بهشت است و یا تعبیری از مسیر و منازل به سوی بهشت را ارائه می دهند. مجموعه ی این بناها در کلیتی معناشناختی، طرح نسبتاً پیچیده اما قابل تأویلی از یک روایت عرفانی را خلق می کند. این روایت از عناصر معناداری تشکیل شده است که در نگاه نخست مجزا از هم به نظر می رسند ولی دارای مفهوم نمادین در بستر معنایی خود است. سالک از منزل اول به منزل نهایی گام برمی دارد که در مابین معماری ان در شهر می توان به نمودار تحلیل زیر در استخوانبندی شهر اصفهان اشاره کرد. در محدوده استخوان بندی اصلی شهر ایرانی - اسلامی (خاصه شهر اصفهان) و مجموعه های آن، انواع بافت های شهری اعم از بافت پیوسته و ریزدانه بازار، بافت درون گرای ابنیه با فضاهای باز محصور و بافت برون گرا به صورت احاطه ی بناها با باغ ها و وجود داشته است. بافت کوچک اندازه ی بازار به طور پراکنده با بافت بزرگ اندازه سراها و تیمچه ها ترکیب می شود. بافت عناصر اصلی (مسجد، بازار و...) الگویی گرا و بافت حکومتی الگویی برون گرا داشته که توسط باغها احاطه شده است.

الف - شبکه راه ها و دسترسیها (مفهوم مسیر و راه در سلوک عرفانی): در شهرهای اسلامی ایران راه ها و دسترسیها یادآور مسیر سلوک عرفانی بوده اند؛ در عین حال که دسترسی اصلی به تمام ابنیه مهم از چند محور اصلی ارتباطی که خود نیز جزئی از استخوان بندی اصلی شهر هستند، تأمین شده، گرچه برخی از عناصر (مسجد، بازار و...) به لحاظ ضرورت دسترسی گسترده از تمام نقاط سطح شهر، دارای دسترسی های فرعی و متعدد

بوده اند. به علت قرارگرفتن دروازه های شهر در انتهای راه های اصلی از یک سو و واقع شدن عناصر و ابنیه مهم شهری بر روی این محورها از سوی دیگر، دسترسی از خارج شهر و نواحی مختلف آن به محدوده استخوان بندی اصلی شهر غالباً به طور مستقیم و با سهولت ممکن بوده است. وجود میدان های بزرگ و الگوی سازمان فضایی ابنیه ی مهم شهر در پیرامون آن، موجب شکل گیری یک الگوی شعاعی از شبکه ی راه های اصلی و فرعی شهر به مرکزیت میدان مذکور شده است.

ب- فضای باز شهری (مکان انکشاف ذات و خودشناسی عرفانی): در استخوان بندی شهر فضاهای باز شهری به چند صورت اصلی وجود داشته است. شکل مهمتر آن میدانهای اصلی و مرکزی شهر بوده که به عنوان عاملی برای انتظام عناصر در پیرامون آن اهمیت می یابد. این فضاها اغلب دارای الگوی کالبدی منظم و هندسی بوده اند. حالت دیگر، فضای باز و سبز خطی ست که به صورت چهارباغ طراحی شده و یک انتظام خطی از عناصر را امکان پذیر می سازد. یک فرم دیگر فضای باز و سبز حاشیه ی رودخانه بوده است که در ترکیب با عناصر شهری، بخشی از استخوان بندی شهر می شود. نوع دیگری از فضای باز، فضای باز متعلق به عناصر و ابنیه عمومی ست که عمدتاً در انطباق با الگوی درون گرای بافت شهری با ابنیه محاصره شده است. فضای باز به صورت میادین در دل مجموعه های بافت شهری جایگزین می شوند. غیر از فضاهای باز و سبز عمومی، انواع فضاهای باز شهری نقش یک عامل ارتباطی را نیز به عهده می گیرند.

ج- اجزای کارکردی (سیر از دنیای مادی به معنوی؛ از بازار تا مسجد جامع): هریک از مجموعه های شهری تشکیل دهنده استخوان بندی اصلی شهر دارای اجزای کارکردی متنوع می باشند. این کارکردهای متنوع شامل مذهبی - فرهنگی مثل مساجد، مقابر و مدارس علمیه و... مبادلات تجاری مثل بازار، کاروانسرا و سراها، تیمچه ها، قیصریه و غیره هستند. عملکرد حکومتی و دیوانی، مثل کاخ ها، کاربریهای خدماتی مثل آب انبار و حمام، قهوه خانه ها و مهمان خانه ها، بیمارستان و کاربری های گذران اوقات فراغت که محل گرد هم آیی مثل میادین و

و- هماهنگی فرمها و فعالیتهای: بین فرم ساختارکالبدی و نوع فعالیت قسمتهای مختلف استخوان بندی شهر، هماهنگی وجود داشته است. فعالیتهای تجاری در بخش خصوصی، ضرورت کوچک اندازه و فشرده را در مجاورت هم ایجاد می کرده است. فعالیتهای مذهبی- فرهنگی با توجه به ضرورت تجمع بیشتر جمعیت، از گشادگی فضا و وسعت اندازه برخوردار بوده است. میادین وسیع چه به لحاظ قابلیت های بصری متمایزکننده و چه به لحاظ فراهم آوردن فضایی وسیع و نیز القای عظمت حکومت احداث کننده، هماهنگی فرم را با فعالیت و سیاست احداث آن به نمایش می گذارد.

ز- رشد و توسعه استخوان بندی اصلی شهر: بعد از شکل گیری هسته اولیه استخوان بندی شهر در محل مناسب جغرافیایی و ارتباطی، توسعه ستون فقرات شهر به سمت عنصر طبیعی بارز منطقه، یعنی رودخانه صورت می گیرد. سپس این عنصر شاخص طبیعی به آن ملحق شده و خود جزئی از عناصر استخوان بندی شهر شده و در مراحل توسعه بعدی، رودخانه به صورت محوری مهم و عمود بر راستای محور حرکت اصلی شهر درمی آید. برای توسعه ستون فقرات شهر به منزله محور اصلی، محور جدید در راستای آن ولی با تغییر مکان ایجاد می شود. بدین ترتیب مجموعه جدید هم جوار با محور جدید که در امتداد محور قدیمیتر است، واقع می شود. وجود و تفوق یک محور تعریف شده در استخوان بندی اصلی و قدیمی شهر و تداوم آن در مراحل توسعه بعدی، آن را تقویت نموده و رشد شهر را هدایت و جهت آن را تعیین می نماید.

منابع و مآخذ

۱. آپهام پوپ، آرتور (۱۳۶۶) معماری ایران، ترجمه غلامحسین صدری افشار، نشر انزلی، ارومیه.
۲. آشتیانی، سید جلال الدین (۱۳۷۵) شرح مقدمه ی قیصری بر فصوص الحکم، تهران، انتشارات امیرکبیر.
۳. آشتیانی، سید جلال الدین، (۱۳۸۱) تعلیقات بر رسائل قیصری، تهران، موسسه ی پژوهشی حکمت و فلسفه ی ایران.
۴. آملی، سید حیدر (۱۳۶۴) نقد النقود فی المعرفة

فضاهای باز شهری را شامل می شده اند، نیز جزء دیگر کاربریهای استخوان بندی اصلی شهر بوده اند.

د- ترکیب و همجواری کارکردها: در هر یک از هسته ها یا مجموعه های شهری، کاربری های متنوع و متعدد تجمع می شوند. در انتظام کارکردی عناصر شهری، سلسله مراتب وجود داشته، بناهای مهم به دور میدان شهر و عملکردهای رده دوم در جداره محور بازار شکل گرفته اند. کارکردهای مختلف مثل حکومتی و اداری، مبادلات تجاری، فرهنگی و مذهبی یا ترابری عمومی دارای حوزه های مجزا اما مجاور و متمرکز بوده اند. در الگویی که سازمان دهی مرکزی در مجموعه وجود داشته، پیرامون میدان، حوزه های مختلف عملکردی در اضلاع مختلف آن به وجود آمده و هرکدام از این حوزه ها دارای یک درگاه یا فضای رابط با میدان به عنوان معرفی کننده حوزه عملکردی پشت سر بوده است. احداث یا توسعه عملکردهای مختلف شهری و عناصر ویژه آن در استخوان بندی اصلی شهر، تحت تأثیر نقش شهر در هر دوره از حیات آن بوده است. در مقاطعی که مرکزیت سیاسی مطرح می شده، مجموعه بناهای حکومتی جدید شکل می گیرد و در مقاطعی که بازرگانی اهمیت بیشتری می یابد، رشد بازار و کاروانسراها بارز می شود.

ه- ویژگی های فضایی و بصری (از کثرت تا وحدت در مراتب عرفانی): ایجاد یک فضای هندسی، منظم و وسیع که با مشخصه های متمایز کننده طراحی می شود، به عنوان فضایی ویژه و هویت بخش «نمادین» در استخوان بندی اصلی شهر معرفی می شود. وجود فضاهای باز شهری وسیع (میادین) به ایجاد فضاهای متباین منجر می شود. سازمان فضایی انواع بافت های شهری و الگوی ترکیب آن ها با یکدیگر به ایجاد تنوع فضایی و ارتقای کیفی آن منجر می شود. برای تأکید بر فرم هندسی میادین و محورهای متقاطع با آن، عناصری شهری مهم در محورهای اصلی آن قرار گرفته اند. در سلسله مراتب عبور از فضاهای استخوان بندی شهر، تنوع فضایی از نظر اندازه، کیفیت فضایی و محصوریت وجود داشته است. بدنه سازی منظم با جزء فضاهایی که دارای معماری خاص و تزئینات شکل است، به نمایانی اهمیت بنا و فضا افزوده است.

- الوجود، ترجمه و تعلیق سید محمد طبیبیان، انتشارات اطلاعات، تهران.
۵. آنتونیادس، آنتونی. سی (۱۳۸۱) بوطیقای معماری، ترجمه احمد رضا آی، سروش، تهران.
۶. ابن عربی، للشیخ الاکبر محی الدین (۱۳۸۰) فصوص الحکم و التعليقات علیه، ابوالعلاء عقیفی، ج ۲، تهران، الزهراء.
۷. ابن عربی، محمد بن علی (۱۴۰۵-۱۴۱۰) فتوحات مکیه، ج ۱۴، تصحیح عثمان یحیی، قاهره، هیئته‌ی المصریه‌ی، العامه‌ی الکتاب.
۸. ابوالقاسمی، لطیف (۱۳۸۴) هنر و معماری اسلامی ایران، به کوشش علی عمرانی پور، وزارت مسکن و شهرسازی، تهران.
۹. اردلان، نادر (۱۳۷۴) معماری ایران در سخن چهار نسل از معماران صاحب نظر، آبادی، شماره ۱۹، وزارت مسکن و شهرسازی، تهران.
۱۰. اردلان، نادر، لاله بختیار (۱۳۷۹) حس وحدت، سنت عرفانی در معماری ایرانی، ترجمه‌ی حمید شاهرخ، اصفهان، نشر خاک.
۱۱. الاسعد، محمد (۱۳۷۶) کاربردهای هندسه در معماری مساجد، محمد الاسعد، ترجمه سعید سعید پور، فصلنامه هنر، شماره ۳۳، ویژه نامه مسجد، تابستان و پاییز.
۱۲. اعتضادی، لادن (۱۳۷۷) نقش مسجد در ساختار شهرهای مسلمان نشین، نشریه صفا، سال هشتم، شماره ۲۶، بهار و تابستان.
۱۳. اعوانی، غلام رضا، پیوند معماری سنتی با حکمت (ویژگی‌های معماری سنتی و تفاوت آن با معماری مدرن در گفت و گو با غلام رضا اعوانی)، ماهنامه علمی و تخصصی اطلاعات، حکمت و معرفت، دفتر مام، شماره ۱۳۸۰، ۹.
۱۴. اهری، زهرا، محسن حبیبی (۱۳۷۷) معماری شهری مسجد در مکتب اصفهان دستور زبان و واژگان، نشریه صفا، سال هشتم، شماره ۲۶، بهار و تابستان.
۱۵. بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۸) مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی، تهران، انتشارات سوره‌ی مهر.
۱۶. بلخاری قهی، حسن، مقاله «نسبت میان صنعت و طبیعت در لوا مع الاشراق جلال الدین دوانی و نسبت آن به نظریه میمسس در فلسفه هنر»، مجموعه مقالات گرد همایی بین المللی مکتب شیراز، فرهنگستان هنر، ۱۳۷۸.
۱۷. بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۳) جاودانگی و هنر، ترجمه سید محمد آوینی، برگ، تهران.
۱۸. بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵) هنر اسلامی (زبان و بیان)، ترجمه مسعود رجب نیا، سروش.
۱۹. بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۶) هنر مقدس، اصول و روشها، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران، انتشارات سروش.
۲۰. بهشتی، سید محمد (۱۳۷۵) تأویل معماری مسجد با تأملی در مناسک حج، مقالات کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، جلد چهارم، سازمان میراث فرهنگی، تهران.
۲۱. پورمند، حسن علی، محمد رضا پورجعفر، رضا اکبریان، مجتبی انصاری (۱۳۸۶) رویکرد اندیشه‌ای در تداوم معماری ایران، نشریه صفا، شماره ۴۵، سال شانزدهم، پاییز و زمستان.
۲۲. پیرنیا، محمد کریم (۱۳۷۱) آشنایی با معماری اسلامی ایران، چاپ اول، انتشارات دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران.
۲۳. ثقه الاسلام کلینی (بی تا) اصول کافی، جلد اول، انتشارات علمیه اسلامی.
۲۴. توسلی، محمود (۱۳۷۲) طراحی فضای شهری، مرکز مطالعات و تحقیقات شهرسازی و معماری، تهران.
۲۵. جامی، عبدالرحمن، (بی تا) اشعه اللمعات، تهران، انتشارات حامدی.
۲۶. حاجی قاسمی، کامبیز (۱۳۷۵) هندسه پنهان در نمای مسجد شیخ لطف الله، نشریه صفا، سال ششم، شماره ۲۱ و ۲۲، بهار و تابستان.
۲۷. حبیبی، سید محسن (۱۳۷۵) مکتب اصفهان، اعتلاء و ارتقاء مفهوم دولت، نشریه صفا، شماره ۲۳.
۲۸. حداد عادل غلامعلی (۱۳۸۶) ارزش ادبی مکتوبات مولانا، نامه فرهنگستان، سال ۵، شماره ۳.
۲۹. حسن زاده آملی، حسن (۱۳۶۶) یازده رساله به فارسی (مقاله مطالب ریاضی، باب معنی هندسه و خلق و

۴۴. القاشانی (کاشانی) کمال الدین عبدالرزاق (۱۳۷۰) اصطلاحات صوفیه، انتشارات بیدار، چاپ دوم، تهران.
۴۵. قرشی، سید علی اکبر (۱۳۷۱) قاموس قرآن، ج ۲، دارالکتب الاسلامی.
۴۶. قیصری، داود بن محمد (۱۳۶۳) شرح فصوص الحکم، فص شعیی، قم، انتشارات بیدار.
۴۷. کرین، هانری (۱۳۷۲) عالم مثال، ترجمه‌ی سید مرتضی آوینی، مجله نامه‌ی فرهنگ، سال سوم، شماره‌ی ۲ و ۳.
۴۸. کرین، هانری (۱۳۸۳) ارض ملکوت، ترجمه‌ی ضیاء الدین دهشیری، تهران، طهوری.
۴۹. کرین، هانری (۱۳۸۷) ارض ملکوت، ترجمه ضیاء الدین دهشیری، نشر طهوری، چاپ چهارم، تهران.
۵۰. کیانی، محمدیوسف (۱۳۸۸) معماری ایران دوره اسلامی، سمت، تهران.
۵۱. گزیده غزلیات شمس (۱۳۵۲) به کوشش دکتر شفیع کدکنی، انتشارات حبیبی، تهران.
۵۲. لاهیجی، شیخ محمد (۱۳۶۸) مفاتیح العجاز فی شرح گلشن راز، تهران، انتشارات کتابفروشی محمودی.
۵۳. لرزاده، حسین، (۱۳۸۴) احیاء هنرهای از یاد رفته، به کوشش حسین مفید و مهناز رئیس زاده، تهران، انتشارات مولی.
۵۴. للشیخ الاکبر محی الدین ابن عربی (۱۳۷۰) فصوص الحکم و التعليقات علیه، ابوالعلاء عقیفی، ترجمه حکمت، ج ۲، الزهراء، تهران.
۵۵. مفید، حسین (۱۳۸۵) نقش و نقش نقشبند در معماری ایرانی، مجموعه مقالات همایش بین المللی عرفان، اسلام، ایران و انسان معاصر، گردآوری و تدوین: شهرام پازوکی، تهران، انتشارات حقیقت
۵۶. مهدوی، شهرزاد (۱۳۷۵) بنیانگذاری و طرح ریزی شهرهای اسلامی، مجله آبادی، ویژه شهر اسلامی، شماره ۲۲.
۵۷. مهدوی نژاد، محمد جواد (۱۳۸۳) حکمت معماری اسلامی (جستجو در ژرف ساخت‌های معنوی معماری اسلامی ایران)، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۱۹.
۵۸. میرمیران، هادی (۱۳۷۵) از معماری گذشته چه درسی می‌توان گرفت، آبادی، شماره ۲۳، وزارت مسکن و
- قدر)، نشر دفتر مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران.
۳۰. خوارزمی، تاج الدین حسین ابن حسن (۱۳۶۸) شرح فصوص الحکم، ج اول، تهران، انتشارات مولی، چاپ دوم.
۳۱. ذکرگو، امیرحسین (۱۳۷۹) مقاله «تجلی ماندالا در معماری و موسیقی سنتی ایران»، نشریه هنرنامه، شماره ۸، سال سوم.
۳۲. ستاری، جلال (۱۳۶۶) رمز و مثل در روانکاوی، چاپ اول، تهران انتشارات توس.
۳۳. ستاری، جلال (۱۳۷۳) مدخلی بر رمز شناسی عرفانی، ج ۱، تهران، نشر مرکز.
۳۴. سهروردی، شیخ شهاب الدین یحیی (۱۳۷۷) حکمه الاشراف، ترجمه‌ی سید جعفر سجادی، دانشگاه تهران، تهران.
۳۵. شریعت زاده، یوسف (۱۳۷۴) اعتدال میان سنت و نوآوری، آبادی، سال پنجم، شماره ۱۹، زمستان ۱۳۷۴.
۳۶. شولتز، کریستیان نورنبرگ (۱۳۸۷) معنا در معماری غرب، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، فرهنگستان هنر، تهران.
۳۷. شیخ صدوق، من لا یحضره الفقیه، دوره چهار جلدی، جامعه مدرسین قم، قم، ۱۴۱۳ ه.ق.
۳۸. صدر المتألهین، صدرالدین محمد (۱۳۶۰) الشواهد الربوبیه، تصحیح سید جلال الدین آشتیانی، تهران، نشر دانشگاهی.
۳۹. صدر المتألهین، صدرالدین محمد (۱۳۶۲) رسائل فلسفی، المسائل القدسیه، تصحیح و تعلیق سید جلال آشتیانی، قم، انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی.
۴۰. صدر المتألهین، صدرالدین محمد (۱۳۶۸) اسفار اربعه، ج ۹، چاپ دوم، قم، مکتبه‌ی المصطفوی.
۴۱. طریقی، سید محمد (۱۳۷۶) ویژگی‌های معماری مساجد اسلامی، فصلنامه هنر، شماره ۳۳، ویژه نامه مسجد.
۴۲. عراقی، جمال العارفین فخر الدین (۱۳۶۳) لمعات، مقدمه و تصحیح محمد خواجوی، چاپ اول، تهران، انتشارات مولی.
۴۳. فلامکی، محمد منصور (۱۳۸۱) ریشه‌ها و گرایش‌های نظری در معماری، نشر فضا، تهران.

شهرسازی، تهران.
۵۹. نجیب اغلو، گل‌رو (۱۳۷۹) هندسه و تزیین در معماری
اسلامی، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، چاپ اول،
روزنه.
۶۰. نصر، سید حسن (۱۳۸۴) تحفه‌های آن جهانی،
(مجموعات مقالات) به‌کوشش علی دهباشی، انتشارات
سخن، چاپ دوم.

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۳۵ تابستان ۱۳۹۳
No.35 Summer 2014

■ ۳۰۴ ■