مدیریت شهری
شماره ۳۸ بهار ۹۴
No.38 Spring 2015
۱۵۱-۱۷۲
زمان دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۶/۱۱ زمان پذیرش نهایی: ۱۳۹۳/۱۱/۱

نشانه شناسی و معنایابی مفاهیم عرفان شناختی در معماری و شهرسازی با تلفیق «عرفان اسلامی و رمزگان اِمبرتُو اکُو»؛ موردپژوهی: معماری صفوی مکتب اصفهان

محبوبه روشن* – دانشجوی کارشناسی ارشد معماری، گروه هنر و معماری، پردیس علوم و تحقیقات فارس، دانشگاه آزاد اسلامی، مرودشت، ایران.
مهدی شیبانی– استاد دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

چکیده
نشانه شناسی و معنایابی مفاهیم عرفانی در معماری و شهرسازی نشان از کاربرد مفاهیم روحانی در کالبد معماری و شهر است که می تواند از بستر دیدگاه عرفان اسلامی و یا غرب مورد بررسی قرار گیرد؛ همانطور که در دورانِ صفوی، ارتباط و برهمکنش معنادارِ مضامین عرفان شناختی و معنوی با کالبد و ساختار معماری شهری از منظر رویکردی نشانه شناختی با سایر عناصر کالبدی معماری شهری در کل مجموعه شهر، نشان از همپیوندی و پیوستاری قرین؛ و ارتباطی هماهنگ و معنادار با ساختار کالبدی و فضایی معماری ایرانی- اسلامی نشان دارد؛ چنانچه از دیرباز با تکیه بر غنای تحسین برانگیز در فرم و معنای معماری این سرزمین بوده است که ابعاد نشانه شناختی حامل ارزش‌های والای معنوی به منصه ظهور رسیده و معماری سنتی ایران خاصه در دوران اسلامی را، علاوه بر رعایت اصول کاربردی و تزیینی، محمل بروز مفاهیمی دینی و اعتقادی قرار داده و در نتیجه، در آثار معماری اسلامی همواره رابطه ای تنگاتنگ میان صورت و معنا را ایجاد کرده است. در این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی در مرحله ادبیات و مبانی نظری و تحلیل ساختاری در مرحله تحلیلی، با رویکرد «نشانه شناسی امبرتو اکو» و «تبارشناسی عرفان اسلامی» و با استفاده از منابع کتابخانه ای، تلاش می گردد تا فرایند خلق معانی و شیوه های بیان مضامین عرفانی، در معماری شهری عصر صفوی مورد بررسی قرار گیرد. نتایج این پژوهش نشان می دهد که در معماری عصر صفوی خاصه در شهر اصفهان، هر یک از اجزاء نخست به گونه ای مستقل و با توجه به ظرفیت حملِ معنا، تداعی بخش یکی از مضامین عرفانی شده-اند. در ضمن، بناهای مختلف در ساختارِ شهر، در یک زنجیره معنایی پیوسته ای قرار گرفته اند که نهایتاً به خلق معنایی ژرف تر در ساختارِ کلانِ شهر منجر می گردد که ارتباط تنگاتنگی با مفاهیم و مضامین عرفان شناختی داشته و دارد.
واژگان کلیدی: کالبد و فضای شهری، نشانه شناسی، مفاهیم عرفان شناختی، دوران صفوی.

Cognitive Semiotics and finding meaning in architecture and urbanism by integrating the concepts of Sufism, Islamic mysticism and codes of Umberto Eco, of Tehran: Architecture of Safavid Isfahan School

Abstract
In the Safavid era, meaningful communication and interaction with the physical and spiritual themes of mysticism cognitive and semiotic approach from the perspective of urban architecture with other physical elements of urban architecture in the city is linked. And Show the link and send a continuum, and meaningful communication and coordination with the physical structure and the Iranian-Islamic architecture. As has long been admirable in form and meaning of architecture, based on the richness of the land that carry semiotic dimensions of spiritual values is manifested. Iranian traditional architecture, particularly in the Islamic era, in addition to functional and decorative principles, concepts of religious expression vehicle has. As a result, Islamic architecture has a close relationship between form and meaning is created. In this paper, analytic and structural analysis in the analysis stage, the semiotics approach is an attempt to describe the process of creating meaning and implications of mystical practices, the architecture of the Safavid to be reviewed. The results show that the architecture of the Safavid era, especially in the city, each of the components are independent with respect to the carrying capacity of meaning, evokes the themes of the mystical have. In addition, several buildings in the city, located in a continuous chain that ultimately creates a sense of deeper meaning in the metropolis causes cognitive and mysticism are closely related themes.
Keywords: anatomy and urban space, semiotics, cognitive concepts of mysticism, the Safavid era.

این مقاله از مبانی نظری پایان نامه کارشناسی ارشد نویسنده مسئول با عنوان «مرکز پرورش جسم و جان با رویکرد ارتقاء اندیشه» استخراج شده است که از راهنمایی استاد گرانقدر دکتر مهدی شیبانی بهره برده است که بدینوسیله مراتب سپاس خود را از ایشان اعلام می دارد.
* نویسنده مسئول مکاتبات، شماره تماس: ۰۹۱۷۷۳۹۱۳۵۸ ، رایانامه: mr.memar65@yahoo.com

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]

۱. مقدمه

هر اثر هنری و بالاخص معماری شهری، محملی برای تجلی معانی نهفته در فرهنگ و هنر یک سرزمین و عرصه‌ای برای بیان مضامین اندیشه‌ای وابسته و پیوسته با آن است. معماری نیز به مثابه هنر برتر، از این قائده مستثنی نبوده و از جهت فرم و کیفیات ظاهری، نحوه استقرار و چگونگی ارتباط یافتن با سایر بناها، به مثابه ابزاری برای بیان معنا و تجلی مفاهیم معرفت-شناختی تلقی می گردد. از سویی دیگر، معماری ایرانی- اسلامی از دیرباز با تکیه بر غنای تحسین‌برانگیز در فرم و معنا حامل ارزش‌های والای معنوی بوده است؛ چنانچه معماری سنتی ایران، علاوه بر رعایت اصول کاربردی و تزیینی، همواره بر مفاهیمی دینی و اعتقادی اشاره داشته و در نتیجه، در آثار معماری ایران همواره رابطه‌ای تنگاتنگ میان صورت و معنا وجود داشته است که این مفاهیم در رویکردهای نشانه شناختی در رویه از «دال به مدلول»، «دلالت گر به دلالت یاب»، «ابژه به سوژه» به منصه تحلیل و تدقیق رسیده است. این آثار در طی قرون متمادی و در دوره های مختلفِ تاریخی، با بهره گیری از جریان های فکریِ حاکم، به گونه های متفاوت تجلی بخشِ باورهای فلسفی و اعتقادیِ زمانِ خود گشته است. این مسئله به ویژه در عصر صفوی که از شاخص‌ترین دوره‌های معماری و یکی از مهم ترین دوره های شکوفایی فکری و فلسفی ایرانیان می باشد، بیش از هر زمان دیگری به چشم می خورد؛ لذا مقاله حاضر با بررسی تجربه فضایی موجود در ساختار و کالبد بناهای دوره صفوی، مفاهیم و مضامین اعتقادی و عرفانی نهفته در آن را نه فقط در قالب تک بنا که در ارتباط فضایی موجود میان آنها در ساختارِ کلانِ شهر که به خلق مفاهیم متعالی اسلامی در متنِ شهر منتهی گشته است، مورد تحلیل و بررسی قرار می دهد. در ادامه به مواردی چند در رابطه با این موضوعات اشاره می شود.

(۲) مواد و روشها

(۲-۱) روش تحقیق

در ابتدا از «روش توصیفی و تحلیلی» در بررسی نظری و مبانی تحقیق استفاده شده است. در عین حال، روش این پژوهش نیز با توجه به رویکرد نظری آن، «روش تکوینی» و روش «نشانه شناختی» است. در عین حال، مهمترین روش در این مقاله روش «تحلیل ساختاری» است؛ چراکه روش «تحلیل ساختاری» نیز از نظر شکل کالبدی، مقیاس و ابعاد، موقعیت و قراگیری در سایت و روش ساخت و مفاهیم مربوط به آن را نیز شامل می شود. تحلیل آثار در واقع تحلیل ساختاری زبان با استفاده از روش زبان شناسی ساختاری است. همچنین از «روش تحلیل نشانه شناختی» نیز استفاده شده است که رویکرد زبانشناسانه به معماری، نشان داده که می توان شهر و بنا را به مثابه متن در نظر گرفته و مورد تفسیر قرار داد.

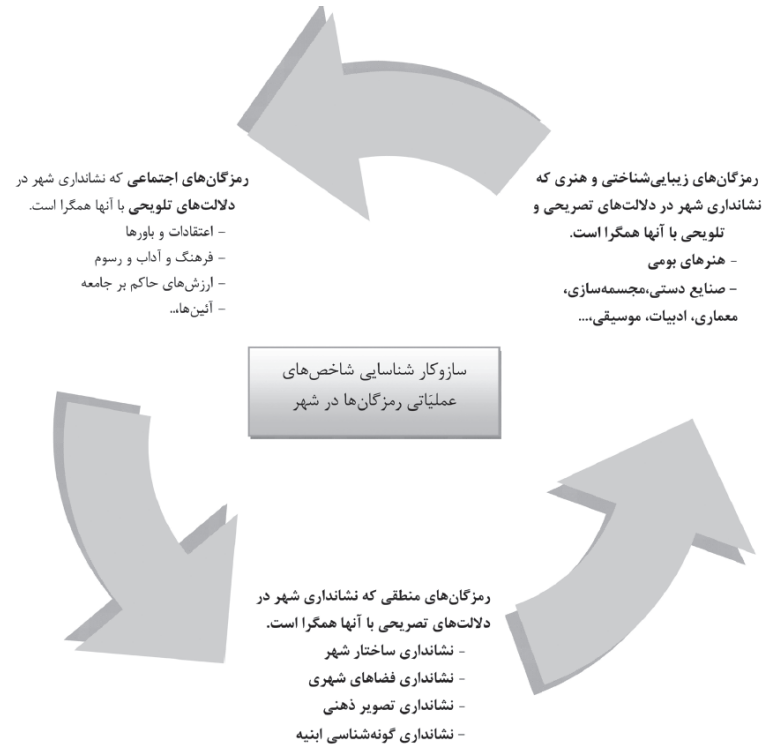
(۲-۲) چارچوب مفهومی تحقیق

در این مقاله مفاهیم نمادینِ معماری ایرانی- اسلامی مورد بررسی قرار داده شده و زیرساختِ معنایی و قابلیتِ بیانی آن تبیین گردیده و نیز بناهایی با کاربری های مختلف نظیر مساجد، خانه، باغ، کاخ، کاروانسرا به ویژه در عصر صفوی به صورت مستقل بررسی و تفسیر شده‌اند. برای این تفسیر از روش نسانه شناختی عرفان اسلامی و رمزگان امبرتو اکو برای تحلیل مفاهیم استفاده شده است و مقولات معنوی و روحانی حدوث یافته در مکتب شهرسازی و معماری اصفهان مورد تحلیل قرار گرفته و محتوای پیام منتج از کالبد معماری شهرسازی شهر اصفهان بر اساس مولفه های عرفان شناختی اسلامی و تصوف از یک طرف و انتقال پیام از طرف دیگر که موردنظر نشانه شناس معروف ایتالیایی «امبرتو اکو» بوده است، بیان گردیده است.

(۲-۳) جامعه و محدوده موردپژوهی

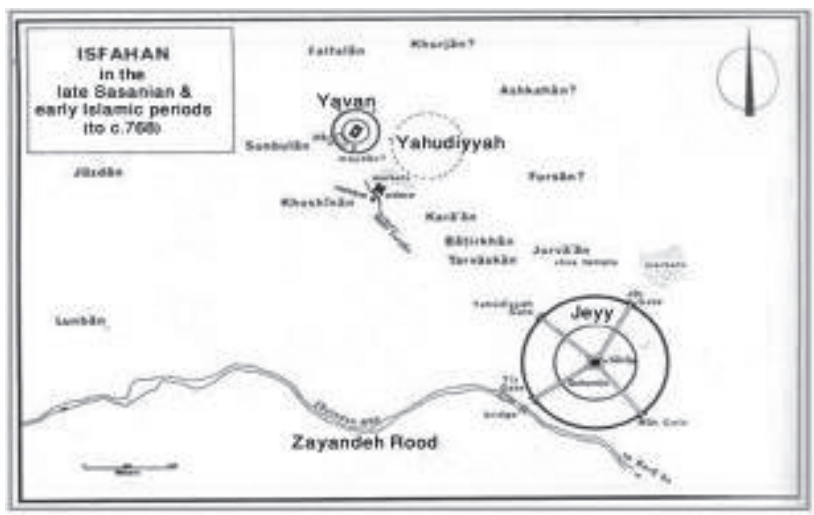
جامعه مورد پژوهش معماری و شهرسازی شهر اصفهان بوده است که نمونه بی بدیل ارزسمندی

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]



نمودار ۲. چارچوب مفهومی تحقیق؛ ماخذ: نگارندگان.

مدیریت شهری
فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۳۸ بهار ۹۴
No.38 Spring 2015



تصویر ۱. نقشه شهر اصفهان در دوران ساسانی و ابتدای دوران اسلامی؛ ماخذ:
Golombek, Lisa, 1974, p42

از گنجینـه هـای معنایی و ارزشـی معماری ایـران بوده و حـاوی نکاتـی اسـت که مـی توانـد معنـای عرفانی و بنیان شـناختی والایـی را بـه دسـت دهـد.

(۳) مبانی و ادبیات نظری

(۳-۱) عرفان اسلامی

«سـید حسـین نصر»، سرمنشـا هنر قدسـی را بصیرتی ملکوتـی مـی دانـد کـه از «حکمـت جاویـد» نشـات

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]

می‌گیرد که در قلب پیام و تجربه دینی نهفته است و چون مبدا الهی واحد است و نیز به سبب وحدت عمیق گیرنده انسانی، به جاودانگی و جهان شمولی دست می یابد (نصر، ۱۳۷۹، ص ۱۱۰) و از آنجا که «مقدس» به معنای حضور ذات سرمدی در امر زمانی و حضور مرکز کل در محیط است، «هنر مقدس» هم نشانگر حضور ذات سرمدی در نظام انسانی است که اعم از معماری، نقاشی، شعر یا موسیقی، حجاب وجود زمانی را کنار می زند و نظاره گر را با واقعیتی مواجه می سازند که از آن سوی ساحل وجود، یعنی از نظام سرمدی، می درخشد (نصر، ۱۳۷۹، ص۷۶). هنر اسلامی، مکاشفه‌ای استحسانی و مجاهده ای عرفانی از صور هستی در روند تجربه‌ای زیباشناختی برای رهایی از غربت و امکان دهی قربت به ذات الوهی، در بستر کلام و ادب، ترسیم و تجسیم، فضاسازی و معماری است تا از طریق تجربه شهودی و یا تجربه محسوس و آنهم در صحنه آفاق و انفس، ترجمانی از وجدان وحدت جانان درکثرت جهان درگستره‌ای از عالم ذر تا قیامت برای فزونی منزلت و رستگاری انسان راستین باشد (رهنورد، ۱۳۷۸، ص۴۹). عرفان از کلمه عَرَفه به معنای شناخت گرفته شده است و تجربه عرفانی، یکی شدن با خدا یا با روان کیهانی است. عارف باید راه تزکیه را بپیماید تا به درگاه خدا راه یابد و سعی دارد با کشف و شهود و اشراق به حقایق برسد. برمبنای این مکتب، رسیدن به حقیقت تنها با عشق و تصفیه نفس میسر است. هدفِ عرفان تنها کشف حقیقت نیست، بلکه رسیدن به حقیقت نیز هست. در عرفان، برای وصول به حقیقت و رسیدن به مرحله کمال، سیر و سلوک معنوی، نقش عمده‌ای داراست (ایرانی صفت، ۱۳۸۶، ص ۷۶-۷۱).

(۳-۲) مراتب عرفان اسلامی

باشنده بشری بعد از رشد فکری و جسمی، چه بداند و چه نداند، سالک سبیل حق و رهروی راه ایزدی‌ست و نهایت سیرش حق متعال است «اِنَّ اِلی رِبّکَ الرّجعی» و «کُلٌّ اِلینا راجعون» هنرمند دینی نیز در مراتب هنرآفرینی خویش در وادی سلوک پای می‌گذارد و با آگاهی از سلوک خویش، در پی حرکت و توالی، آشفتگی و اضطراب، عبادت و طاعت، خودسازی وخودشناسی در جستجوی عشق و حب الهی‌ست تا به کمال مطلوب ووصال محبوب رهنمون باشد، اساس این آگاهی برای سلوک همان توجه به فطرت است «و فی اَنفُسِکُم افلا تُبصرونَ» و به خود نگریستن راه گرایش به فطرت است. بر این اساس شبستری می گوید: «انکار منکر عارضی‌ست و ازاین جهت به اندک اشاراتی زایل میگردد و بر اعتراف فطری باز می‌آید.» هنر قدسی در هر چهره و بیانی بر آن است تا حقیقت ذاتی پدیده ها را برملا سازد، گاه در قالب رمز و نماد و به صورت تجریدی و انتزاعی و گاه به صورت رئالیستی و ناتورالیستی که بتواند مفاهیم دینی را چنان بیان کند که حقیقت باطنی رویدادها را هویدا گرداند. در هر حال معماری اسلامی، آفریننده‌ی هنری را در مراتب نفسانی به پیش می‌برد.

«خواجه عبدالله انصاری» در «منازل السائرین» 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 و مکیالی برای مدارج هنری قرار گیرد و

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]

به قول «سید حسین نصر»، امر قدسی حاکی از تجلی عوالم برتر در ساحت نفسانی و مادی ست، پس هرکس که به عالم روحانی نزدیکتر و در مراتب سلوکی بالاتر باشد، در تجلی آن امر قدسی کاراتر خواهد بود.

الف: در وادی احتجاب، خرق حجب امکانی و تصفیه 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 غیرشخصی‌است و عقل را وسیله 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 غیرفردی می‌گشاید. علم این وادی خود دارای مراتبی است، هر چند این علم قدرتی ندارد که خشم و غیظ را از سالک برگیرد و حزن و اندوهش را تمامی بخشد.

«خواجه عبدالله انصاری» به مراتب علم، چنین اشاره می‌کند: «*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 ودل پاک ظهور دارد. درجه سوم علم لَدُنّی علمی است که اهل قرب را به تعلیم الهی و تفهیم ربانی معلوم شود نه به دلایل عقلی و شواهد نقلی.*» در همین وادی‌ست که هنرمند سالک را برای نجات از تنهایی و وصول به جاودانگی در تکاپویی عینی می‌کشاند تا از طریق تجربه‌ای زیباشناختی، غم وغربت خویش را کاهش دهد و آن احساس بیگانگی را در خویش فرونشاند و تجلی روحی گردد که آنچه هست، سیرابش نمی‌کند و از آن طریق به سلوک خویش در راه قرب الهی ادامه دهد و لحظه لحظه از حقیقت ناب لبریزتر گردد.

ب: در وادی تجلی، هنرمند 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 واحجام 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 وتمثیلی جلوه‌ای از حقیقت برتری ست که بر وُسع 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، «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 وسیله‌ی سخن اظهار «ما فی الضمیر» نکنند وجد و فلق ایشان را رنجه می‌دارد؛ هنرمند در این وادی از این مقال در می‌گذرد و صفا و سروری فراگیر در او جایگزین می‌گردد، شبستری در رساله «حَقُ الیقین» می‌نویسد: «حَقیقةُ: الاِدْراکُ الفِطْریّ ایَّ المَعْرَفه غَیْرُاِدراکِ الاِدْراکِ ایَّ العِلمِ...». عرفا معرفت را «ادراک» و علم را «ادراک ادراک» عنوان کرده‌اند، علم زمینه‌ی تکلیف را برای مکلف فراهم می‌کند و معرفت، آن معلوماتی‌ست که بدون واسطه از حق به قلب عبد نازل می‌آید، آنچه مردم از اولیا اخذ می‌کنند، علم وآنچه از طریق وحی و الهام حاصل شود، معرفت است.

پ: در وادی تبری، مجاهده عرفانی هنرمند در راه اتصال به حقیقت برتر، دست‌نیافتنی‌ترین خیال

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]

را ممکن می‌گرداند و در هنگام آفرینش هنری در عالی‌ترین مقام با روحی پاک از مخزن عظیم و پنهان غیب بهره می‌گیرد و به چنان خلاقیتی دست می‌یابد که در آثارش، همه چیز به پرواز در می‌آیند و سرو، انسان می‌شود و انسان، پرنده و تمامی اشاراتی به ذات الوهی می‌گردند و نگاه آنها به مرکز و منشأ هستی عطف می‌شود. مشاهده‌ی صریح وجود حق با رفض تعینات امکانی مطلوب واقعی اهل الله است، شهود حق در این نشأه از برای کُمل از اولیاء حاصل می‌گردد، در نهایت به خرابات وصل می‌گردد. خرابات مقام ذات است و علم و عرفان بحث از افعال و صفات الهی‌اند نه از ذات و هرچه در آن باب گفته شود، باطل است.

(۳-۳) نشانه شناسی

بنا به تعریف «سوسوری»، زبان دستگاهی استوار بر نشانه است[1] . عام‌ترین تعریف برای نشانه آن است که، نشانه همچون سکه‌ای دورویه، بر دو جز دال و مدلول اتکا دارد. «چارلز پیرس»، فیلسوف پراگماتیست و از آغازگران علم نشانه‌شناسی (semiology) نشانه را استوار بر غیاب می‌داند: «نشانه برای کسی، چیزی را به جای چیز دیگری بیان می‌کند.» در واقع نشانه-شناسی با هرچیز که بتواند یک نشانه قلمداد شود، سروکار دارد و نه فقط شامل مطالعه چیزهایی است که ما در مکالمات روزمره نشانه می‌نامیم، بلکه مطالعه هر چیزی است که بر چیز دیگر اشاره دارد (چندلر، ۱۳۸۷، ص ۲۰)؛ سوسور نشانه شناسی را به معنای علم مطالعه علائم و نشانه‌ها در بطن زندگی اجتماعی تعریف کرده است (سوسور، ۱۳۸۲، ص ۲۴). از دیگر منابع ذکر شده در نشانه شناسی مدرن می توان به پدیدار شناسی هوسرلی و آراء ارنست کاسیرر اشاره نمود، ارنست کاسیرر در فلسفه صورت های نمادین، انسان را حیوان نمادپرداز تعریف می کند. امروزه نشانه شناسی به حوزه مطالعاتی تثبیت شده ای تبدیل شده و حجم قابل توجهی از کتابهای پژوهشی و مقالات در این حوزه وجود دارد. ژان ماری شفر آثار حوزه نشانه شناسی را در سه رویکرد شناسایی می کند :

۱- سنت فکری لاک - پیرس- موریس، که از میان قلمروهای آن می توان از ارتباطات انسانی غیر کلامی، یعنی از ایما واشاره وحالات چهره (اطوار پژوهی)، و نیز شیوه های تعامل مکانی (فاصله پژوهی) نام برد. واین قلمرویی است که در آن نشانه شناسان با تفکرات مردم شناسان رفتارهای انسانی رویه رومی شوند

۲- سنتی که بر سیبرنتیک و نظریه اطلاع استوار شده است: این رویکرد در فرانسه در آثار آ.مول (۱۹۵۶) دیده می شود، اما خصوصاً در دهه های شصت و هفتاد در اتحاد شوروی سابق (به ویژه در حلقه تارتو) تکوین یافته است؛ مهم ترین سهم این نشانه شناسی در عرصه مطالعه نشانه های فرازبانی و طرح و بسط نشانه شناسی فرهنگ است که می توان به آثار یوری لوتمن در باره ادبیات و سینما یا به آثار اوسپنسکی درباره هنر اشاره کرد.

۳- سنت زبان شناختی‌ای که به ویژه در فرانسه چیرگی داشت و در واقع کمابیش با جنبش ساختگرایی یکی است.

(۴-۳) نشانه شناسی امبرتو اکو

رویکرد اکو اساساً رویکردی ترکیبی است: او که با گذشت سال ها، اهمیتی بیشتر برای نظریه پیرس قائل شد، آثار ساختگرایان (به ویژه آثار فرمالیست های روسی، بارت و گره‌ماس) را باهم ترکیب کرد و توجه زیادی به اندیشه فلسفی در باره مسائل مربوط به نشانه داشت. او به تدریج جایگاه مهم تری برای فرایند تاویل قائل می شود و پیشنهاد می کند که بیایید تاکید را از روی تحلیل

۲. نشانه شناسی به عنوان روش پژوهش در شناخت دلالتها در میانه قرن بیستم همراه با جنبش ساختگرایی بویژه در فرانسه اهمیت چشمگیری پیدا نمود که بر پایه نشانه شناسی اولیه مطرح شده توسط سوسور قرار می گرفت و در بسیاری از شاخه های علوم و فلسفه مورد استفاده گردید. در زمینه نظریه ادبی، زیبایی شناسی و هنر نیز نشانه شناسی از سوی اندیشمندان اصلی جنبش ساختگرایی مطرح گردید که در میان آنها رولان بارت نقش اصلی را عهده دار بود.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]

جدول ۱. جایگاه نشانه در نظام های نشانه ای؛ ماخذ: ماجدی و زرآبادی، ۱۳۸۹.

	ساختار درونی نشانه	جایگاه نشانه در کلیت نظام نشانه‌ای
سوسور	• الگوی دو وجهی • نشانه کلیتی از پیوند بین دال و مدلول است. • رابطه بین دال و مدلول را اصطلاحاً "دلالت" می‌نامد. • دو وجه نشانه وابستگی متقابل به یکدیگر دارند و هیچ یک مقدم بر دیگری نیستند. • مدلول سوسوری با ارجاع به واقعیت تشخص نمی‌یابد، بلکه مفهومی ذهنی است. • مدلول شیء نیست، بلکه تصور شیء است. • در الگوی سوسور، ارجاع نشانه به یک مفهوم است نه یک شیء. • نشانه دارای ارزشی «مطلق» که مستقل از بافت آن باشد، نیست.	• نشانه‌ها در اصل به یکدیگر ارجاع می‌دهند. • ارزش نشانه، ناشی از رابطه آن با نشانه‌های دیگر است. • معنای نشانه‌ها، ناشی از رابطهٔ نظام یافتهٔ آنها با یکدیگر است. • بارزه‌های نظام نشانه‌ای ساخت‌گرا: - هویت نسبی نشانه‌ها در ارتباط با یکدیگر در درون یک نظام، اصل اساسی نظریهٔ ساخت‌گرایی است. - در تحلیل ساخت‌گرایانه، تأکید بر روابط ساختاری است. - تصور او از معنا در نظام نشانه‌ای به طور محض ساختاری و نسبی است نه ارجاعی.
پیرس	• الگوی سه وجهی: نمود، تفسیر، مصداق. • تعامل بین نمود، شئ و تفسیر را پیرس "نشانگی" می‌نامد. • طبقه‌بندی سه‌گانهٔ نشانه: نماد، نمایه، شمایل. • نقش تفسیرگر: هیچ‌گاه نمی‌توان کاربران نشانه‌ها را از نشانه‌ها و از ارجاعات نشانه‌ها جدا کرد.	• این که نشانه‌ای نمادین است، شمایلی است یا نمایه‌ای، در اصل به شیوهٔ کاربرد آن نشانه وابسته است. • نشانه‌ها را نمی‌توان بدون توجه به بافت‌های خاص کاربردشان در سه حالت فوق‌الذکر طبقه‌بندی کرد. • هرچه دال بیشتر توسط مدلول تحمیل شود، «انگیزش» نشانه بیشتراست: نشانه‌های شمایلی به شدت انگیخته‌اند؛ نشانه‌های نمادین کاملاً غیرانگیخته‌اند.

قراردادهـای نشـانه ای بـر داریـم و بـر مطالعـه کاربـرد شناسـی روایت، یعنـی بر روایت بودگـی کلام، آن گونه کـه خواننـده مشـارکت گر آن را تاویـل می کنـد بگذاریـم. اکـو همچنیـن بـه وسـایل ارتبـاط جمعـی و فلسـفه زبان نیـز توجه دارد (شـفر، ژان مـاری، ۱۳۸۰، ص ۱۵۲-۱۵۶).

امـا نشـانه شناسـی بـارت؛ در طبقه بندی بـالا در گروه سـوم که سنت زبانشناختی پساسوسوری و ساختگرایی اسـت، قرار می گیرد. سـاختگرایی به بازاندیشـی درباره امـور از دیـدگاه زبـان شناسـی می پـردازد. کلـود لوی اسـتروس در انسـان شناسـی و مردم شناسـی، میشـل فوکو در فلسـفه و فلسـفه علم، ژاک لاکان در روانکاوی و رولان بـارت در نقـد ادبـی و فرهنگـی، مبانـی ایـن سـاختگرایی جدیـد را پایـه گذاری نمودند که از نشـانه شناسـی اسـتفاده نموده اند. ریچارد هارلند در باره این دوره مهـم از فعالیـت بـارت چنیـن می نویسـد: «دوره رهبری نشـانه شناسـیک او یکسـره به روزگار شکوفایی سـاختار گرایـی تعلـق دارد کـه بـه نیمـه دهـه ۱۹۶۰ مربـوط مـی شـود. در ایـن دوره اسـت کـه او دربـاره ظهـور علـم عمومـی نشـانه هـا آن گونـه کـه سوسـور پیـش بینـی مـی کـرد، بـه موعظه مـی پـردازد.» بارت در اسـطوره شناسـی، بینش هـای انفـرادی بسـیاری را توضیـح مـی دهد ولـی برنامـه عظیم علمـی در عناصر نشـانه شناسـی (۱۹۶۴) و نظام منـد (۱۹۶۷)، مطـرح مـی شـود. کل جهـان انسـانی به صـورت متنی آشـکار مـی شـود که بایـد با نوع فنـون نمادگرایانـه ای خوانده شـود که در اصـل برای متنهـای ادبی ایجاد شـده اند» (هارلنـد، ریچـارد، ۱۳۸۵، ص ۳۷۶).

روابـط همنشـینی امکاناتی بـرای ترکیب انـد؛ اما روابط جانشـینی، مقایسـه عناصر و قائل شـدن بـه تمایز بین آنهـا اسـت. همنشـینی بـا روابـط درون متنـی بـا دیگر دال هـا کـه در متـن وجـود دارنـد مربـوط اسـت؛ در حالی کـه جانشـینی به روابـط بین متنی، بـه دال هایی ارجـاع پیـدا می کنـد کـه در متـن غایـب هسـتند؛ در نگـرش خـود بـه موضـوع نشانه شناسـی، بـه روابـط همنشـینی و جانشـینی اشـاره می کند و بیان می کند کـه روابـط همنشـینی، اهمیـت روابـط جـز بـه کل را برجسـته می سـازند و در واقـع کل وابسـته بـه اجـزا

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]

جدول ۲. شاخصهای رمزگانی مورد نظر در این تحقیق؛ ماخذ: نگارندگان.

تمایزات بنیانی در شکل‌گیری انواع رمزگان‌ها	
- دلالت تصریحی (عینی) - نشانه تک معنا - فراگیری زیاد (استفاده توسط کاربران بیشتر) - دقیق‌تر - ارزش نشانه محدود (به تناسب کاربران تنوع معنای کمتر) - واجد ساختار مشخص(تعریف شده) - انگیختگی (رابطه بارز بین دال و مدلول) ○ انگیختگی درونی(همانندی در محتوی) ○ انگیختگی بیرونی(هم شکلی در صورت) - رمزگشایی آسان‌تر	- دلالت تلویحی(ضمنی- ذهنی) - نشانه چند معنا - فراگیری کم (استفاده توسط کاربران کمتر) - مبهم‌تر - ارزش نشانه نامحدود (به تناسب کاربران تنوع معنای بیشتر) - چند ساختاری (عدم وضوح در ساختار) - غیر انگیخته (ارتباط چندگانه بین دال و مدلول) - رمز گشایی دشوارتر

شاخص‌های عملیاتی رمزگان‌های منطقی	شاخص‌های عملیاتی رمزگان‌های زیبایی‌شناسی	شاخص‌های عملیاتی رمزگان‌های اجتماعی
ماهیت: براساس نظامی از اصول بدیهی و عینی طرح‌ریزی شده‌اند. تفوق در دلالت‌های ارتباطی انسان با محیط و انسان با طبیعت. **دامنه کاربرد:** هماهنگ کردن کنش‌ها، تنظیم حرکات جمعی در افراد جامعه، انتقال اطلاعات و فرمان‌ها، بازنمایی ساختار عینی یک واقعیت پیچیده. **انواع رمزگان منطقی:** نظام‌های علامتی، قوانین، برنامه‌های آموزشی و ...	**ماهیت:** غالباً مَنش شمایلی دارند، با آفرینش همراهند (قدرت آفرینندگی بالا)، نشأت گرفته از تجربه احساسی. تفوق در دلالت‌های ارتباطی انسان با محیط و طبیعت. **دامنه کاربرد:** انتقال چند وجهی معنا، وحدت پیام و ابژه (خود پیام، موضوع است). **انواع رمزگان زیبایی شناسی:** هنر(نقاشی، سفالگری، مجسمه‌سازی، ...)، ادبیات و معماری....	**ماهیت:** فرد توسط نشانه، هویت و تعلق خود را به گروه یا سازمانی مشخص می‌نماید، اما در عین حال او هم حامل نشانه است و هم جوهرش و آن را نهادینه می‌کند. تفوق در دلالت‌های ارتباطی انسان با انسان. نشأت گرفته از تجربه منطقی و احساسی. **دامنه کاربرد:** برای سازمان‌بندی جامعه و سازمان دلالتی آن به کار می‌روند. **انواع رمزگان‌های اجتماعی:** نشانه‌های هویت (نشان‌ها و شاخص‌ها) و ارتباطات اجتماعی که بی‌شمارند: آیین‌ها، جشن‌ها، مراسم، میثاق‌ها، رمزگان‌های ادب و بازی‌ها، ...

است و اجـزا وابسـته بـه کل (سـجودی، ۱۳۸۲، ص ۷۱).

(۳-۵) مراتب محور همنشـینی و جانشـینی در نشـانه شناسی

«فردینـان دوسوسـور»، وجود دو محور قائم جانشـینی و هـم نشـینی را در زبـان کشـف کـرد. در محـور همنشـینی مناسـبات واژگان در ارتبـاط بـا یکدیگـر سـنجیده می‌شـود، یعنـی نقـش ویـژه‌ای کـه هـر واژه در هـم نشـینی بـا واژه دیگـر می‌یابـد، تـا پیـام را بـه گیرنـده برسـاند. اما محور جانشـینی، رابطـه پنهان هر واژه بـا واژه هم‌ارز دیگر اسـت. بنابرایـن با مدلی فرضی از یـک جملـه، بـه جهـت منطقـی، می‌تـوان بی‌شـمار جملـه دیگـر آفریـد. یاکوبسـن جایـگاه مجـاز را محور افقـی و جایـگاه اسـتعاره را محور عمـودی می‌داند. وی آنـگاه فراتـر رفتـه، می‌افزایـد: «در جنبش‌هـای ادبـی رمانتیسم و سمبولیسـم فرآیند استعاری اولویت دارد.» بـارت همچنیـن از ژانرهـای متفـاوت آثـارش یـاد مـی کنـد کـه آنهـا را در جدولـی بـه نـام مرحله ها ترسـیم نمـود کـه تاثیرپذیری و بینامتـن آثـارش را ذکر نموده است.

بدیـن ترتیـب بـارت بـا اسـتفاده از قوائد زبانشناسـی، نشانه‌شناسـی را بـا توجـه بـه دیالکتیـک هـای موجـود بیـن زبان/گفتـار، دال/ مدلـول، نظام/ همسـازه (محورهـای همنشـینی و جانشـینی) و تطابـق/ تضمن بررسـی می‌کنـد. همچنیـن وی خاطـر نشـان کـرد کـه بـا اسـتفاده از «زبانشناسی سـاختگرا» می‌تـوان وحـدت تحقیقـات انجام شـده توسـط سـاختگرایان در انسـان شناسـی، جامعه شناسـی، روانشناسـی و سبک شناسـی کـه همگـی حول و حـوش مفهوم دلالـت قرار دارنـد را روشـن نمـود. بـارت چشـم اندازهـای جامعـه شـناختی و فرهنگـی ای همچـون نظام پوشـاک، نظام غـذا، نظـام اتومبیـل و نظـام اثاثیـه منزل را با اسـتفاده

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۳۸ بهار ۹۴
No.38 Spring 2015

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]

از تقابل زبان/گفتار معین می کند؛ چرا که زبان یک نهاد اجتماعی و یک نهاد ارزشی است که به هیچ وجه یک فعل به شمار نمی آید و فرد نمی تواند آن را خلق کند و در مقابل، گفتار اساساً یک فعل فردی و مربوط به انتخاب و اندیشه شخصی است. بنابراین این فرض را در نظر می گیرد که یک مقوله کلی بنام زبان/گفتار وجود دارد که همه نظامهای نشانه ای را دربر می گیرد. به عنوان مثال، زبان در نظام پوشاک تشکیل شده است از: ۱) تقابل تکه ها و اجزای لباس که تغییرات آنها تغییر در معنی را ایجاد می کند (نوع کلاه مورد استفاده)، ۲) قواعدی که بر پیوستگی اجزاء در میان خودشان یا بر طول یا عرض بدن وجود دارد. و گفتار در نظام پوشاک شامل همه پدیده های مربوط به ساخت بی قاعده یا روش فردی پوشش است (اندازه لباس، درجه پاکیزگی، آرایشها و زینتهای شخصی). بارت با متناظر قرار دادن گفتار/ زبان، با همسازه/نظام، نتایج بدست آمده را در دو محور همنشینی و جانشینی و با تاثیر از یاکوبسن در تقابل دو شیوه بیان استوار بر استعاره و استوار بر مجاز مرسل، تحلیل می کند. محور نخست زبان، محور ارتباطات همنشینی است که آن را همسازه می نامد که ماهیتاً با گفتار یکسان است، چون می توان آن را به عنوان ترکیبی از نشانه ها تعریف کرد. و دومین محور زبان را، نظام تشکیل می دهد که شامل پیوستگی هاست که از آن به سطح جانشینی نام برده می شود و دارای ارتباط نزدیک با زبان به عنوان یک نظام است.

در مقاله مشهور اسطوره، امروز از اسطوره شناسی ها، بارت برای اسطوره مفهومی همچون معنای ضمنی بدست می دهد: «اسطوره نظامی خاص است. به این معنی که از زنجیره نشانه شناسی ساخته شده است که پیش از خود آن وجود داشته است: این یک نظام نشانه شناسی ثانویه است. آنچه در نظام نخست نشانه است (یعنی همبستگی تام یک مفهوم و یک تصور) در نظام دوم به دالی ساده تبدیل می شود در اینجا باید یادآوری کرد که مواد گفتار اسطوره ای (لانگ به معنی دقیق آن، عکس، نقاشی، پوسترها، مراسم آیینی، اشیاء و غیره) هر قدر هم

جدول ۳. تاثیرپذیری نشانه و مفهوم بینامتنی از دیدگاه بارت؛ ترسیم نگارندگان.

بینامتن	ژانر	آثار
(ژید)	(آرزوی نوشتن)	—
سارتر مارکس برشت	اسطوره‌شناسی اجتماعی	*درجه‌ی صفر نوشتار* نوشته‌های تئاتری *اسطوره‌شناسی‌ها*
سوسور	نشانه‌شناسی	*عناصر نشانه‌شناسی* *نظام مد*
سولرس ژولیاکریستوا دریدا، لکان	متنیت	*S/Z* *ساد/ فوریه/ لویولا* *امپراتوری نشانه‌ها*
(نیچه)	اخلاقیت	*لذت متن* *رولان بارت نوشته‌ی رولان بارت*

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]

	نظام	همسازه
نظام لباس	مجموعه‌ای از تکه‌ها یا جزئیات که نمی‌توان آنها رادریك زمان بریك قسمت خاص از بدن پوشانید و تغییرات آن با تغییردرمفهوم ومعنی پوشش مطابق است: کلاه کوچك بی‌لبه، کلاه بی‌لبهٔ زنانه، روسری و غیر آنها	الحاق در همان نوع از لباس که دارای اجزای گوناگون است: دامن - پیراهن - ژاکت
نظام غذا	مجموعه‌ای از مواد غذایی که قرابت‌ها و تفاوت‌هایی دارند که یك فرد در محدودهٔ آنهاودرپناه یك مفهوم مشخص به انتخاب یك بشقاب آن می‌پردازد: انواع اولین غذاهای ارائه شده درسفره، سرخ کردنی ها یا شیرینی‌ها	تعاقب واقعی بشقاب‌ها که در طی یك وعده غذا انتخاب می‌شوند: و این همان صورت غذاست
	«صورت غذای» رستوران هر دو سطح را مشخص می‌کند: خواندن افقی عناوین پیش غذاها، به عنوان نمونه، با نظام غذایی مطابق است و قرائت عمودی صورت غذا به همسازه مربوط می‌شود.	
نظام اثاثیه	مجموعه‌ای از گونه‌های «سبك‌دار» تکه‌ای از اثاثیه منزل (یك تختخواب)	الحاق تکه‌های متفاوت اثاثیه در یك مکان: تختخواب، کمد، میز
نظام معماری	تغییراتی در سبك یك جزء منفرد در ساختمان، گونه‌های متفاوت پشت بام، بالکن، هال و غیر آنها	تعاقب جزئیات در سطح کل ساختمان

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۳۸ بهار ۹۴
No.38 Spring 2015

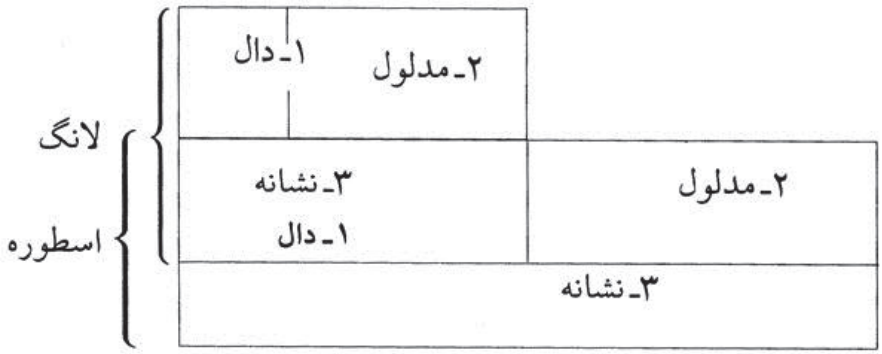
که در آغازگاه متفاوت بوده باشند، به محض آنکه به چنگ اسطوره بیفتند به کارکردی صرفاً دلالتی فرو کاسته می شوند.... همه چیز چنان رخ می دهد که گویی اسطوره، نظام صوری دلالت های نخست را به کناری می راند از آنجا که این انتقال جانبی در تحلیل اسطوره نقش اساسی دارد، آن را به شیوه زیر ارائه می دهم» (بارت، ۱۳۷۵، ص ۳۸).

(۳-۵) مراتب عرفان‌شناختی در کالبد معماری شهری

۱. «منزل»[۱]: سیر و سلوک دارای مراحل و مراتب و مسیرها و منازلی است. عارف، بعد از طی مراحل و ریاضت و مجاهده، در هر مسیر به یک منزل می رسد. این منزل، مقام نام دارد و این منازل را باید گام به گام و مرحله به مرحله زیر نظر پیر

۱. منزل در لغت، محلی است که مسافر در آنجا برای استراحت نزول می‌کند و از آنجا که غالباً این استراحت را در سه یا چهار فرسخی قرار می‌داده‌اند، به مسافت چهار فرسخ (که همان مسافت برید است) یک منزل می‌گویند(سیر و سلوک منسوب به علامه بحرالعلوم، ص ۲۳ (پاورقی).) و در اصطلاح، منزل همان مقام است. با این فرق که: «یقال: «منزل» نظراً الی سلوک السالک و انه فی حال السفر و «مقام» نظرا الی مکثه فیه حتی یستوفی حقّه»(شرح منازل السائرین کاشانی، ص۱۴.)؛ «منزل گفته می‌شود به اعتبار گذر سالک از مرحله‌ای در حال سفر و مقام گفته می‌شود به اعتبار درنگ سالک در آن برای استیفای حق آن مرحله».

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]



نمودار ۱. معنای اسطوره ای، دال و مدلول در نشانه شناسی؛ ماخذ: نگارندگان.

مرشـد و راهنمـای طریقـت، یکـی پـس از دیگـری بـه ترتیـب طـی کـرد تا بـه مقصـد نهایی و کمـال مطلوب رسـید. خواجه عبـدالله انصـاری تعبیر میـدان را به کار بـرده (ایرانـی صفـت، ۱۳۸۶، ص ۹۹) و بـه طـور کلـی هریـک از این منـازل محل مکث موقـت و مقدمه ورود بـه مرحلـه بعدی اسـت.

۲. «سلسـله مراتب»: اصل سلسـله مراتـب از اصول بنیادین مباحث هسـتی شناسـی و وجودشناسـی است و لـزوم رعایـت این اصل در سـیر و سـلوکِ عرفای اهل تشـیع، از اقـوال بدیهی اسـت که بـدون ملحوظ نمودن آن و طـی منـازل متوالـی، وصول به مدارج عالی میسـر نیسـت (نقـی زاده، ۱۳۷۸، ص ۲۷۶). اعتقاد به سلسـله مراتـب وجـود، ازجملـه مشـخصه های جهان بینـی شـیعه اسـت (انصـاری و دیگـران، ۱۳۸۷، ص ۱۵۵). مقصـود از سلسـله مراتـب وجـود ایـن اسـت کـه کلیه موجـودات عالـم، مانند حلقـه زنجیر یا پله هـای نردبان بـه هـم پیوسـته و از وجـود محـض تـا عدم صـرف، در یـک سلسـله منظـم قـرار گرفته انـد و مقـام هریک در ایـن سلسـله بسـتگی بـه درجه شـدت و ضعـف مرتبه وجـودی آن دارد (نصـر، ۱۳۵۹، ص ۱۱۴).

۳. «راه یا مسـیر»: سـلوک، حرکت و سـیر به سـوی حقیقت و معنویت اسـت و به تعبیر سـهروردی، سـالک بـه دنبـال حقیقـت سـفر می کنـد تـا بـه وطـن اصلی خود، مشـرق الانوار برسد (حسـینی کوهساری، ۱۳۸۲، ص ۱۶۸). بـه بیانـی دیگر، راهی برای رسـیدن به مقام کمال معنوی و معرفت اسـت. سـالک، برای آنکه بتواند بـه مقصد نائل گـردد، بایـد در صراط مسـتقیم حرکت کنـد. فرض بنیادیِ طریقت آن اسـت کـه در همه چیز معنایـی نهان وجود دارد و هرچیـز دارای معنایی برونی و نیـز درونی سـت. عارفـان و صوفیـان از ایـن حرکـت، بـه سـیر و یا سـفر نیـز تعبیـر کرده اند که می تـوان به اسـفار اربعـه تألیف صدرای شـیرازی اشـاره کرد

۴. «بهشـت»[1]: برترین مرتبه از سلسـله مراتب سلوکِ دینـی و نهایـت هـدف مؤمـن، بهشـت اسـت. بـاور بـه سلسـله مراتـب در عالـم و حرکتـی دوری از وحـدت به کثـرت و از کثـرت بـه وحدت را می تـوان رکن بنیادین در شـکل گیری هنرهای سـنتی ایران دانسـت و در این نظام، بهشـتِ برین، بـه منزله بالاترین مقـام، از اهمیت

۱. خدا بهشتی را به بهشت نمی برد بهشتی خود بهشت میشود. این شدن را تعبیر به معرفت شهودی و معرفت ذوقی میکنند که بعد از این نشئه هر کسی هر انچه را که شد همان است و چیزی را از بیرون بدان ضمیمه نمی کنند؛ می توان این حقیقت را اینگونه تعبیر کرد که انسان انچه را که در بهشت می نگرد همه به مثال انهایی است که در دنیا انجام داده نه مثل انها زیرا فرق است بین مثل و مثال (مثل به دو چیز گفته میشود که در ذاتشان باهم متباین اند اما مثال دو چیزی را گویند که در حقیقت ماهیت و ذاتشان یک چیز هستند و از همدیگر حکایت می کنند براین اساس گفتیم که انسان انچه را که در بهشت مینگرد همه به مثال انهایی است که در دنیا ساخته نه مثل انها. پس در قیامت نیز یک شخص خودش را به انحا گوناگون مشاهده میکند گاهی خودش را اتش مشاهده میکند و فریاد میکشد گاهی هم میبیند در حلق خود اب داغ میریزد که بر اساس اصل رصین اتحاد عاقل به معقول و عامل به معمول که هر کسی زرع و زارع و مزرعه و بذر خود است ریزاننده آن آب و این که کسی در خواب میبیند چند نفر جمع شده اند و میخواهند او را درون آب بیندازند و او فریاد میکشد و آنها را نفرین میکند ولی وقتی بیدار میشود میبیند نه کسی بوده که او را در اب داغ بیندازد و نه اب داغی در میان بود معلوم میشود تمام اینها را نفس خودش انشا نموده است و او خیال میکرده که از بیرون است. در روایتی ازجناب پیامبر (ص) امده است: الناس نیام فاذا ماتوا انتبهوا یعنی مردم در خوابند پس زمانی که مردند اگاه میشوند به تعبیر دیگر مردم در طول زندگی خود مانند کسی که خواب میبیند گمان می کنند که انچه برایشان پیش می اید از بیرون انان است در حالی که وقتی از این خواب غفلت بیدار شدند و با مرگ اختیاری یا طبیعی به ادراک حقایق نائل امدند خواهند دید انچه را که در این مدت از بیرون خود می پنداشتند خیالی بیشتر نبود.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]

ویـژه‌ای برخـوردار اسـت. بهتریـن سـرای نیکـوکاران یعنـی بهشـت، مقصـد و مقصـود اسـت. طی مسـیر به حقیقت (بهشـت) سـیر و سلوکی اسـت که انسان فانی خاکـی را بـه بهشـت رهنمون می شـود.

(۴) بیان یافته های تحقیق

سـبک اصفهـان تحقـق آرمانشـهر دولـت صفـوی در بوجـود آوردن تعـادل ببین شـهر- قدرت، شـهر- بازار، شـهر- سـرمایه، شـهر- ایوان و شـهر- منطقـه را باعث گردیـد. اسـطوره تأثیـر گـذار در معماری و شهرسـازی مکتـب اصفهـان، شـیخ بهایـی عاملـی و اسـطوره‌های تأثیر گذار در فلسـفه و کلام مکتـب اصفهان، میرداماد، میرفندرسکی، ملا محسـن فیض کاشانی، مجلسی دوم و صدرالدیـن شـیرازی (ملاصـدرا) بـوده انـد. کار بزرگ شـیخ بهایـی این بـود که بی اعتبـاری همه علـوم را در برابـر عرفـان نشـان داد، آن هـم در حالـی کـه خود در اکثـر علـوم مرتبه اسـتادی داشـت و در برابـر آثارش بر رجحـان شـهود به معرفت اسـتدلالی، تأکید نمـود. آثار او گـوه توازنـی میان علـوم ظاهری و علـوم باطنی بوده اسـت. در مکتـب اصفهـان، شـهر در محیـط پیرامونـی مسـتحیل می‌شـود و از اینرو در توافق کامل با طبیعت پیرامونـی خویـش و همچنیـن در توافـق همزیسـتی و وحـدت چنـد سـویه با روسـتاهای اطـراف خود اسـت. جهـان بینـی متکی بر مفاهیـم عرفانی، سلسـله مراتب فضائـی از بزرگتریـن مقیـاس تـا کوچکتریـن مقیـاس کالبـدی را بـکار می‌گیـرد و در هـر مقیـاس سـعی در اشـاره بـه اصـل وحـدت بخـش جهـان می‌کنـد. شـهر اصفهـان در زمـان شـاه عبـاس، بـر مبنـای طرح شهرسـازی و پیش‌بینـی شـده‌ای در چارچـوب مکتب اصفهـان و متأثـر آراء حکمـی و فلسـفی اندیشـمندان ایـن عصـر، شـکل تازه‌ای بـه خـود گرفت؛ بـه گونه‌ای کـه اسـتیرلن در کتـاب «اصفهـان، تصویر بهشـت» در مقایسـه طـرح اصفهـان نـو شـاه عباسـی بـا اصفهـان کهنـه بـر ایـن نکتـه تأکیـد مـی‌ورزد کـه شـاه‌عباس بـا طـرح شهرسـازی دقیـق خـود، گویـی می خواهد از پایتخـت ایـران، نمـادی از عظمت و بهشـتی حقیقی بر روی زمیـن بسـازد (اسـتیرلن، ۱۳۷۷، ص ۴۶).

مکتـب اصفهان در شهرسـازی در پی تحقق بخشـیدن بـه اصلـی اسـت کـه جهـان بـر محـور آن قـرار دارد. اصـل تعـادل و تـوازن، تعادل فضائـی و تـوازن کالبدی و هماهنگـی و هـم آوائی عناصر متباینـ در معرفی یک مفهـوم، و بایـن دلیل اصل تقـارن در کلان مفهوم نمی یابد و در ذره فضاها بکار گرفته می‌شـود. در این شـهر، هـر بنا حـاوی مفاهیمـی نمادیـن و در حکم نشـانه‌ای در ارتبـاط بـا سـایر نشـانه ها (بناهـا) اسـت. و سـاختار منسـجم و طراحی شـده شـهر، نحوه اسـتقرار بناها در ارتبـاط بـا هـم، سلسـله مراتـب شهرسـازی، همچـون دسـتور زبانـی اسـت کـه حاکـم بر شـکل کالبـدی آن اسـت. بدین ترتیب، سـاختار شـهر با باغ هـا، گنبدهای مسـاجد و مـدارس، کاخ هـا و کاروانسـراها مثابـه متنی بـا تمـام ویژگی هـای زبانی اسـت. هانری کربـن عقیده دارد کـه بایـد اصفهان را مدینـه‌ای تمثیلی درحد عالی قلمـداد نمـود؛ به عقیـده وی «آمـدن به اصفهـان یعنی آمـدن بـه مـکان برخـورد میـان عالـم مثـال هورقلیا و عالـم محسـوس و آمـدن بـه اصفهـان به معنـای آمدن به نزد فیلسـوفان اشـراقی اسـت که فلسـفه متافیزیکی خیـال ایـن ملاقـات را امکان پذیـر سـاخته‌اند، زیرا در اینجـا راه دخول در برزخ یعنـی حد فاصل میان معقول و محسـوس را بـر ما گشـوده اسـت و سـفر بـه اصفهان را سـفری نمادیـن بـه مدینـه‌ای تمثیلـی می سـازد (اسـتیرلن، ۱۳۷۷، مقدمـه کربـن). در ادامـه تـلاش شـده تـا این زبـان، بـر اسـاس محورهای همنشـینی و جانشـینی سوسـوری، مورد بررسـی و تحلیل قرارگیرد. بـر این اسـاس چه در مقیاس شـهری و چـه در مقیاس بنـا گوشـه-هایی از مختصـات بهشـتی دیده می شـود. سـبک اصفهان، تحقق آرمانشـهر دولت صفوی، شـهر- قـدرت، شـهر- نمایـش، شـهر- بـازار، شـهر- سـرمایه و شـهر- ایـوان بـود. عـلاوه بـر اینهـا، شـهر در مکتـب اصفهـان بـا منطقـه تحت نفـوذ ارتبـاط مسـتقیم و دو سـویه داشـت، لـذا شـهر- منطقـه نیـز بـود. ویژگیهای کالبـدی شـهرهای مکتـب اصفهـان را می‌تـوان بـه اختصـار بـه صـورت زیر بیـان کرد:

۱. یـک محور جدید و وسـیع شـهری (چهارباغ) که تا

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]

این زمان در شهرسازی و شهر ایرانی سابقه نداشت طراحی شد.

۲. میدانی وسیع و گسترده با تعریفی روشن و صریح در شهرها ایجاد شد که در اطراف آن گرمابه، مسجد و مدرسه، خانقاه و مسجد، آب انبار و بازارچه و امثال آن، وجود داشت.

۳. برای اولین بار منطقه‌بندی شهری معنا پیدا کرد.

۴. مجموعه‌های شهری جدید در کنار شهرهای کهن به عنوان یک دستورالعمل در همه جا به کار گرفته شد و بدین طریق مهر و نشان مکتب اصفهان را بر شهرهای موجود وارد کرد.

۵. هر مجموعه زیستی (شهر و یا روستا) از این پس دارای یک میدان و یا مرکز ثقل شد و عناصر اصلی حکومتی و دیوانی، دینی و اقتصادی در کنار آن قرار گرفتند.

۶. طراحی مجموعه شهری و نه بنای منفرد معماری بنیان نهاده شد.

۷. شهرسازی مکتب اصفهان ویژگیهای دیگری را نیز همچون سلسله مراتب فضایی، تعادل و توازن، فضای انسانی و مردم‌وار، فقدان نقطه گریز، وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت و ویژگیهایی از این قبیل را دارا بود.

(۴-۱) بهشت و ابعاد نشانه شناختی آن در معماری شهری: فلسفه فکری ملاصدرا و نیز اعتقادات شیعی حاکم بر جامعه صفوی که اعتقاد به جهان برزخ دارند، در مکتب اصفهان بنحوی مطلوب منطبق و بارور شد و بر مفهوم اینکه «وجود حق تعالی تنها وجود حقیقی و اصیل است» تأکید بیشتری گردید. شهرسازی برگرفته از مکتب صدرائی که در مکتب اصفهان تبلور یافته است در عین تنوع در صورت، از یک معنا سخن گفته است و در آن، اجزاء و کل همگی به مفاهیمی مشترک دلالت دارند. از جمله در اجزاء معماری تمثیلاتی بصورت نقش نظم و تکرار، و نقش طبیعت و باغ و بعبارتی وحدت در اندیشه خلق جامعه و به مفهومی دیگری سعی در نمایش بهشت موعود می‌باشد که در مکتب اصفهان و مبتنی بر مکتب صدرائی در عصر صفوی بصورت چشمگیری محقق گشته است. در این قسمت به موارد مشابهت میان بهشت و بناهایی که به گونه‌ای نمادین این مفهوم را متجلی ساخته‌اند اشاره شده است. مسجد، باغ، کاخ و خانه، با ویژگی هایی که در طراحی پلان، تزیینات و محل استقرار دارا هستند، هریک به نوعی نمایش تمثیل بهشت را عهده‌دار گشته و جانشین این مفهوم شده‌اند؛

(۴-۲) مسجدِ صفوی؛ تمثیل بهشت: مسجد به عنوان اصلی‌ترین عنصر شهری و محلی برای خلوت گزینی و ستایش خداوند، بهترین مکان برای عینیت بخشیدن به تفکر و بیان متعالی ترین باورهای اعتقادی به شمار می‌آید. در معماری سنتی، مسجد به طور اخص، تصویری است از کیهان یا انسان در بعد کیهانیِ او. کالبد انسان معبدی است که روح در آن سکنا گرفته است. کیهان نیز عیناً چون انسان از همان روح جان می‌گیرد. مسجد در عین حال خانه اوست، بنایی که انسان باید حضور الهی را در آن حس کند و از نزول رحمت باری تعالی که از روح منبعث می‌شود فیض برد (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰، ص مقدمه نصر) مسجدی که در چارچوب مکتب اصفهان طراحی می‌شود، تا آنجا پیش می‌رود که همه مناسک حج را در کالبد مسجد متجلی می‌کند (بهشتی، ۱۳۷۵) و نیز مبتنی بر هندسه‌ای شکل می‌گیرد که اگر نگوییم مقدس، هندسه‌ای پنهان است (حاجی قاسمی، ۱۳۷۵، ۲۹)

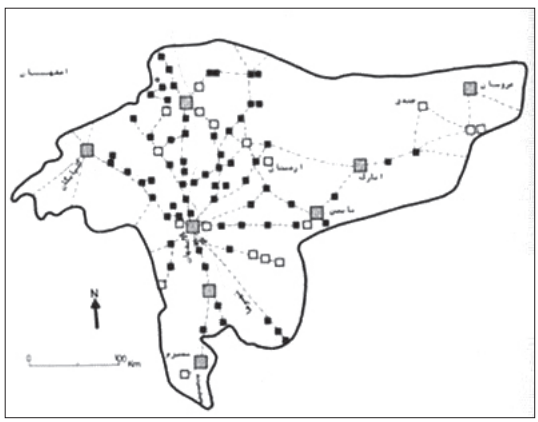
(۴-۳) باغِ صفوی: تمثیل باغ بهشت: مبانی و مفاهیم دینی، آیینی و عرفانی ایرانیان در معماری باغ های ایرانی نیز جلوه‌گر گشته و گویی معمارانِ مسلمان، با توجه به توصیف بهشت در قرآن کریم، باغ هایی را ساخته‌اند که به راستی تمثیلی از بهشت توصیف شده در قرآن است. این مفهوم و تجلی آن در باغ و پردیس سازی ایران، خاصه در دوران صفوی، بازتاب هایی ویژه داشته که می تواند نشان از همت والای معماران ایرانی در بازسازی تمثیلی

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]

باغ ایرانی از بهشت باشد (انصاری و محمودی نژاد، ۱۳۸۵، ص ۳۹) الگوهای مورد استفاده در باغ ایرانی به شکل معنی داری با بیان کتب آسمانی از جمله قرآن نزدیکی دارد. با استناد به آیات قرانی، بهشت الهی از چهار باغ تشکیل شده است و با چهارچشمه که چهارنهر از آنها جاری می شود(زمانی و دیگران، ۱۳۸۸، ص ۳۶). این چهار باغ در خیابان معروف شهر اصفهان نیز جلوه گر گشته است. درختان و گل هایی که در باغ های ایرانی مورد استفاده قرار گرفته اند نیز هریک از معانی و مفاهیمی عرفانی برخوردارند. در مبانی عرفانی هریک از درختان به نوعی دارای نماد و نشانه خاص خود می باشند از این رو باغ ایرانی محیطی همواره سرسبز و مملو از نمادهایی است. برای مثال به گفته عارفان درختان دستان خود را به سوی آسمان می گشایند و از آنجا که برگ چنار همواره به دست انسان تشبیه شده است این درخت را معمولاً پیش نماز گیاهان نمازگزار باغ دانسته اند (عبدالله دفاع، ۱۳۸۶، ص ۱۲۱) بدین ترتیب، باغ های عصر صفوی، تمثیلی از بهشت جاوید را در جهان فانی ارائه داده اند.

(۴-۴) کاخ- باغ های عصر صفوی؛ مراتبی از بهشت: توصیف کاخ های صفوی را می توان در بیشتر سفرنامه ها مشاهده کرد. در ساخت کاخ های صفوی تکیه بر نمایش وسعت باغ بود و بناها تنها جزئی از کاخ شمرده می‌شد و اغلب باغ و گاه بناها درصد بیشتری از فضای کاخ را اشغال می‌کرد؛ در باغ های صفوی گویی بستر باغ ترصیع می‌شود و کوشک در منظر کلی محاط در استخر یا حوض تزیینی است. در نتیجه، در کاخ های صفوی تأکید به دریافت احساسی است که در این باغ ها دست می‌دهد و جایگاه کاربری کاخ اهمیت کمتری می‌یابد (هیلن براند، ۳۷۷، ص ۵۱۷-۵۲۲) ازسویی دیگر، در معماری اسلامی، معماری قصر نیز ملهم از معماری قدسی (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: مقدمه نصر) و درنتیجه مکان مواجهه انسان با کلمه الله است. کاخ های صفوی اغلب در وسط باغی بزرگ به صورت دوطبقه ساخته شده و تمام قسمت داخلی کاخ با نقاشی و تزیینات مختلف آراسته شده است. روند ساخت و شکل‌گیری کاخها در سرزمینهای اسلامی همواره با باغ همراه بوده است. اختصاص فضای وسیعی به آب، یکی از شاخصه‌های کاخ هاست. در دورهٔ عباسی زیباترین بخش کاخ، باغِ آن بود (هیلن براند، ۱۳۷۷، ص ۴۵۱- ۴۵۹). چنان که نام برخی از این کاخ ها نیز اشاره به بهشت دارد. برای مثال، درباره تاریخ اتمام بنای کاخ هشت بهشت با به کار بردن ترکیب وصفی قطع خلد برین بر تشبیه این کاخ با بهشت که در نام آن نیز مستتر است اشاره می کند (رفیعی مهرآبادی، ۱۳۵۲، ص ۳۳۷) که این نکات نیز می تواند ارائه تصویری تمثیلی از بهشت را یادآور باشد.

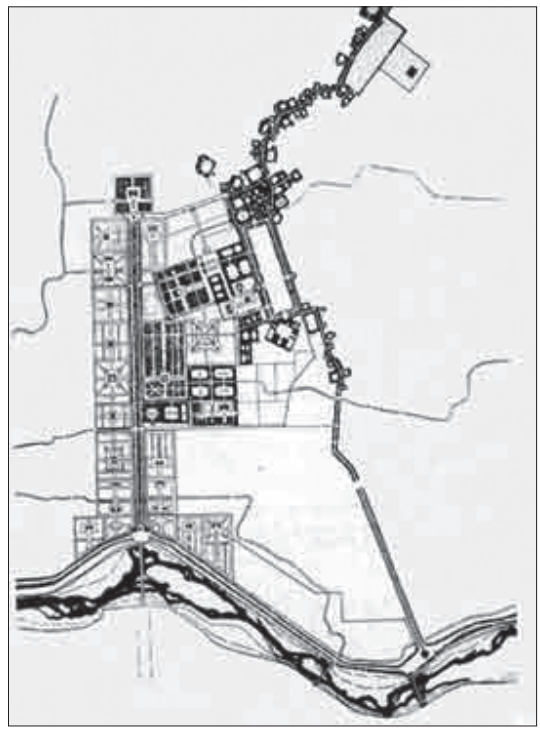
(۴-۵) خانه های عصر صفوی، تمثیل اندرونی از بهشت: از آنجا که معماری ایران، به ایجاد رابطه تعاملی میان فلسفه و معماری در شناخت مفهوم سکونت و مکان زندگی می پردازد، معماری خانه نیز در اسلام ملهم از معماری قدسی است. چنان که به اعتقاد نصر «خانه، به یک مفهوم گسترش مسجد است» (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: مقدمه نصر). خانه های محدودی از دوران صفوی باقی مانده که از



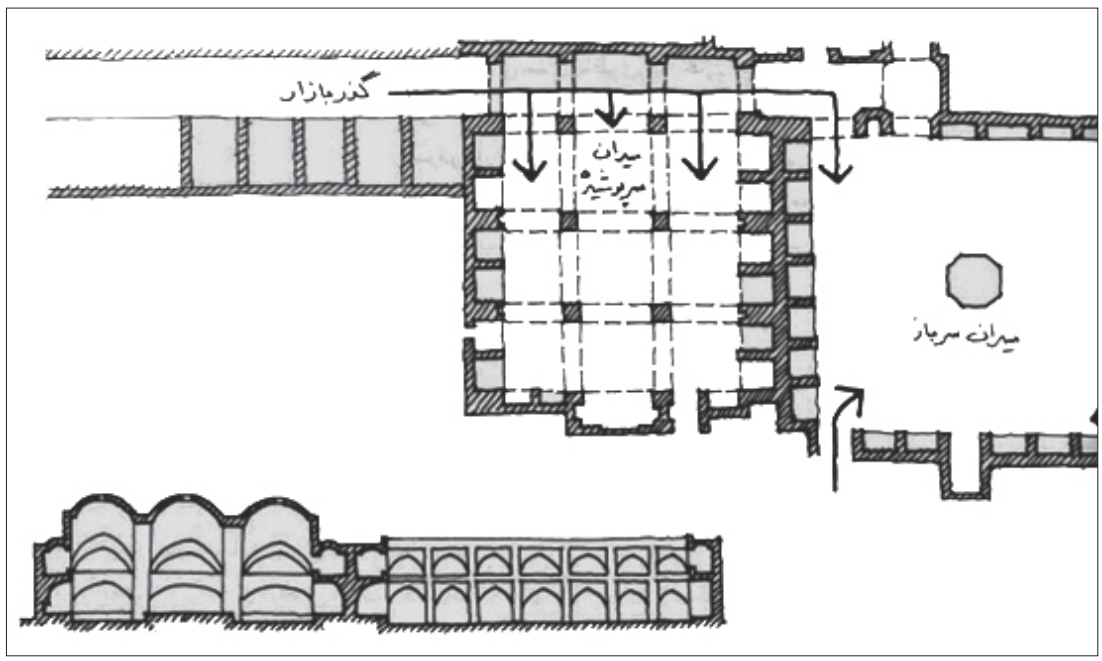
تصویر ۴. نقشه کاروانسراها در شهر اصفهان؛ ماخذ: مکان ابنیه کاروان سرایی موجود در استان اصفهان، به نقل ایران شناسی بدون دروغ، ص ۶۱.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]

جملـه آنهـا می تـوان به خانـه مارتا پیتـرز اشـاره کرد. اتاق هـای ایـن خانـه دارای پنجـره های مشـبک و زیبا هسـتند کـه بیانگـر معمـاری و تزئینـات دوره صفویـه مـی باشـند. خانه های عصر صفـوی، از الگـوی اندرونی و بیرونـی برخـوردار بودنـد. بورکهـارت فضـای حیـاط داخلـی ایـن خانه هـا را بـه بهشـت تعبیر نموده اسـت (بورکهارت، ۱۳۸۱، ص ۱۴۸). حیاط مظهری از صورت مرکزگـرای عالـم صغیـر یـا باطن اسـت. تعبیـه حوض سـنتی در ایـن فضـای آرام، مرکـزی را همچون جهتی مثبـت بـرای تخیـل خلاقـه فراهم مـی آورد. بدینسـان آفرینـش عرضـی آدمـی بـه علـت طولیـه می پیوندد و بازسـازی بهشـت تمامـی می پذیـرد (اردلان و بختیـار، ۱۳۸۰، ۶۸) حیاط هـا نمـاد و تمثیلـی از بهشـت هسـتند کـه در خانه هـای ایرانـی، جلـوه خـاص خـود را داشـته اند (طوفـان، ۱۳۸۵، ص ۷۲-۸۱). بـه تعبیـر بورکهـارت، طبیعتِ بهشـت ایجاب می کند که مسـتور و راز آلـود باشـد؛ بـه همیـن ترتیـب خانه مسـلمانان با حیـاط مرکزی محصور شـده بـه همراه درختـان و آب، مشـابه ایـن جهـان معنـوی اسـت (نقـی زاده، ۱۳۸۴،



تصویر ۵. نقشه اجمالی اصفهان که پیوند شهر جدید صفوی را با محور اصلی (بازار) شهر قدیم نشان میدهد؛ ماخذ: آرشیو نگارندگان.



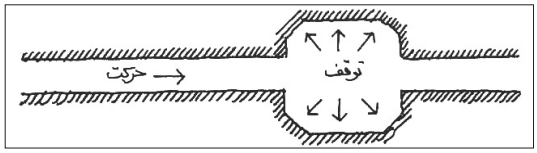
تصویر ۶. ترکیب بندی مناسب فضاهای مختلف در شهرهای سنتی و مفهوم سلسله مراتب عرفان شناختی؛ ماخذ تصویر: توسلی، ۱۳۷۱، ص ۴۹.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]

ص ۲۲۲) بـه تعبیـر عرفانـی، خانه-هـای سـنتی ما که درونگـرا هسـتند، سـمبلی از نـگاه عرفانـی ما به شـمار می آینـد و حیـاط جانشـین درونگرایی و آب جانشـین دل عـارف اسـت کـه انعکاس دهنده نور آسـمان اسـت (طوفـان، ۱۳۸۵، ص ۸۰): حیـاط مرکـزی در خانه های سـنتی ایران، نمودی از درون گرایی اسـت. درون گرایی یکـی از ویژگی هایـی اسـت که اهمیت توجـه به باطن را در مقابـل توجـه بـه ظاهـر متجلـی می سـازد و در اصـل تأکیـدی بـر عالـم غیـب و تفسـیری بـر یکـی از صفـات الهـی یعنـی باطـن اسـت (نایبـی، ۱۳۸۱، ص ۴۶). بدین سـان، فضـای اندرونی ایـن خانه ها، محصور بـه حیـاط داخلـی، بـا چشـمه یا حوضـی در میـان که نقـش آسـمان را انعـکاس می دهـد، بهشـتی کوچک را در میـان خانـه تداعـی می نماید.

(۴-۶) پل های صفـــوی، تمثیـــل راه سلـــوک:

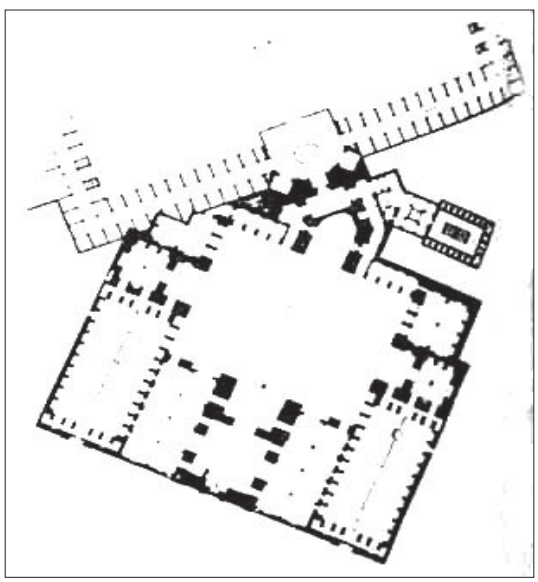
خیابـان، بـه عنـوان معبـری کـه دسترسـی بـه قسـمت های مختلـف شـهر را ممکـن می سـارد و پـل بـه واسـطه آن کـه مسـیری یگانـه و بـدون انحـراف را فراهـم مـی آورد، هریـک ایـن توانایـی را یافته انـد کـه بـه گونـه ای بـا مفهـوم راه و صـراط مسـتقیم، پیوندی معنایـی برقرارکـرده و جانشـین ایـن مفهـوم شـوند. خیابـان بـر اسـاس معبـری کـه ایجـاد می کنـد، امـکان دسـتیابی از مرکزیـت میـدان (کل) بـه قطعات انفـرادی (اجـزاء) را میسـر می سـازد (میـرزا کوچـک خوشـنویس، ۱۳۸۵، ص ۱۰۱-۱۰۸). آنچـه در ایـن دوران بـر مفاهیـم قبلـی در زمینـه شهرسـازی افـزوده و ابـداع می گـردد، بـرای مثـال می تـوان بـه خیابـان شـمال شـهر شـیراز اشـاره نمـود که بـه گفتـه تاورنیه از پـل سـنگی آغـاز شـده و بـه بقعـه سـیدمیرعلی بن حمـزه می رسـد. (بـه نقـل از سـفرنامه تاورنیه، افسـر، ۱۳۵۳، ص ۱۴۲) و یـا خیابـان بـاغ شـاه شـیراز کـه از دروازه آهـن آغـاز شـده و بـه یکی از خانه های شـاه که سـفیر بایـد در آن منـزل می کرد ختـم می گردید و به گفتـه فیگویـروآ بسـیار راسـت بـود چنان کـه گفتی با مسـاحی دقیق طراز شـده باشـد (فیگویروآ، ۱۳۶۳، ص ۱۳۱). همچنیـن خیابـان چهارباغ اصفهـان کـه از پل



تصویر ۷. فضاهای حرکت و مکث یاداور حرکت در مسیر سلوک عرفانی؛ ماخذ تصویر: توسلی، ۱۳۷۱، ص ۴۹.



تصویر ۸. نقشه مجموعه شهر شامل بازار، کاروانسرا و مدرسه و در سمت چپ خیابان چهار باغ دیده میشود؛ ماخذ: آرشیو نگارندگان.



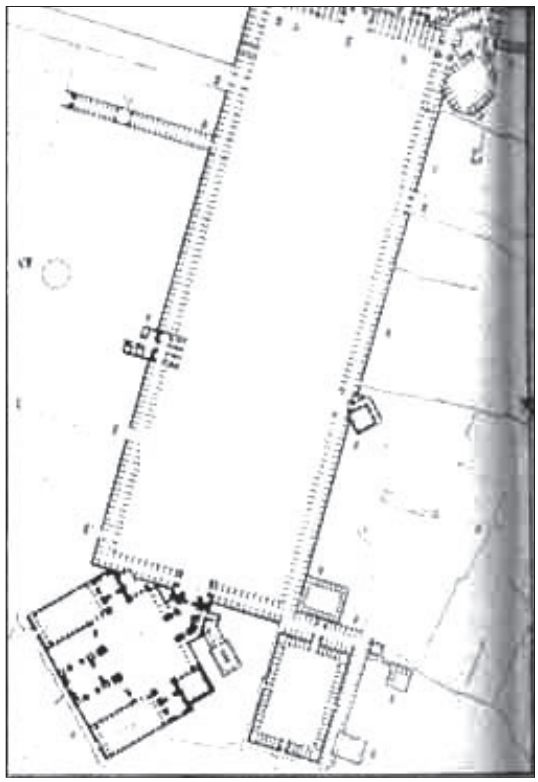
تصویر ۹. نقشه مسجد شاه با ضلع جنوبی میدان و قسمتی از بازار سرپوشیده دور میدان؛ ماخذ: آرشیو نگارندگان.

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۳۸ بهار ۹۴
No.38 Spring 2015

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]

الله وردی خـان آغـاز شـده و چنان کـه شـاردن اشـاره نمـوده، ایـن خیابـان بـه عمـارت تفریحـی شـاه که به هـزار جریـب موسـوم اسـت ختـم می گـردد (شـاردن، ۱۳۶۲، ص ۱۵۰) قدمـگاه نیشـابور کـه از رباط سـعد آغـاز شـده و بـه باغ و بقعـه قدمـگاه ختـم می گردد، نیـز نمونـه دیگـری از ایـن خیابـان هاسـت. درنتیجه، بررسـی ها نشـان گر آن اسـت کـه خیابان هـای اصلـی سـاخته شـده در عصـر صفـوی، در امتـدادی راسـت و بـدون انحراف سـاخته شـده که بار دیگـر مفهوم صراط مسـتقیم را تداعـی می نمایـد و نیـز در انتهـا بـه بـاغ، خانـه یـا کاخِ شـاهی و یا مسـجد (که هرکـدام چنانچه پیشـتر اشـاره شـد، تداعی بخشِ بهشـت بودنـد) ختم می گـردد. بدیـن ترتیب، ملاحظه می شـود کـه مفهوم خیابـان در عصـر صفـوی تـا چـه حد بـا مفهـوم صراط مسـتقیم و راهـی بـه سـوی بهشـت قرابـت می یابـد.

جداره هـای میـدان نقـش جهـان، در جبهـه شـرقی به مسـجد شـیخ لطف الله، اثر اسـتاد محمدرضا اصفهانی، در ضلـع غربـی بـه عمـارت عالی قاپـو، در ضلع شـمال بـه بـازار قیصریـه و در ضلـع جنوبـی بـه مسـجد امـام (یکـی از بزرگتریـن مسـاجد شـهر اصفهان)، اثر اسـتاد علـی اکبـر اصفهانـی، اختصـاص یافتـه اسـت. میـدان نقـش جهـان در حـدود ۵۱۰ متـر طـول و ۱۶۰ متـر عـرض دارد. ایـن میدان در دوره صفویـه به دلیل وجود کاخ عالـی قاپـو نقـش مرکـز حکومتـی را نیز بـر عهده داشـته اسـت. میانـه ایـن میـدان بـه آب نمایـی زیبـا اختصـاص یافتـه که بـا انعـکاس تصویر کاخ و مسـاجد اطـراف میـدان، ابعـادی تـازه و محـوری عمـودی بـه میـدان بخشـیده و محل اتصال زمین و آسـمان گشـته اسـت. ایـن میـدان نیـز، فضایـی بـرای مکث و سـکون فراهـم می نمایـد. ایـن مفهـوم با مفهـوم میـدان در در ادبیـات عرفانـی نیـز مطابقـت دارد. عرفـا از در تعریـف منـازل از تعبیـر میـدان نیـز اسـتفاده نموده انـد. ایـن میـدان کـه در ضلع شـمالی خود از بـازار و کاروانسـرا، آغـاز می شـود، در میانـه، بـا آب نمـای وسـیعی کـه عـلاوه بـر نقـش آسـمان، تصویـرکاخ و مسـاجد را نیـز در خـود انعـکاس داده و بعـدی تازه به فضا می بخشـد،



تصویر ۱۰. نقشه میدان شاه اصفهان؛ ماخذ: آرشیو نگارندگان.



تصویر ۱۱. گردشگاه پیاده در میدان شاه (باغ سازی جدید)؛ ماخذ: آرشیو نگارندگان.

دعوتـی بـه مکث و تماشـا دارد و بدیـن ترتیب همچون منزلـی بـرای تأمـل و تعمـق و مقدمه ای برای سـفری دیگـر بـه سـوی حقیقـت و بهشـت تعبیر می گـردد و ایـن معنـا، با منتهی شـدن میـدان به مسـجد بزرگ و باشـکوه امـام کـه خود بـه منزله تمثیل بهشـت اسـت،

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]

به گونه‌ای نمادین حاصل می گردد. و در نتیجه میدان، به منزلی در مسیر سلوک بدل می گردد.

(۴-۷) روابط همنشینی مکانی (بالا، پایین، جلو، عقب، دور، نزدیک)

این روابط را می توان در باغ ایرانی در لایه هایی چون علم مناظر و مرایا به صورت تشدیدشونده و تکیه بر عمق در محیط، شیب طبیعی زمین، وجود هندسه پلکانی باغ، قرارگیری کوشک در مرتفع ترین و سردر در پایین ترین نقطه، تفاوت زاویه دید انسان در جهت بالا و پایین خط افق و وسعت بیش تر باغ، مشاهده کرد.

(۴-۸) روابط همنشینی مکانی (چپ و راست)

روابط همنشینی مکانی را در اصل تقارن می توان دید که کامل ترین شکل آن در بهترین مکان جای دارد. تقارن علاوه بر جنبه زیبایی شناسانه از نظر ایستایی نیز مورد توجه بوده است. تقارن در باغ ایرانی را می توان به صورت نقطه‌ای محوری و دو محوری نام برد. تقارن واژه‌ای عربی است که یکی از معانی آن قرار دادن دو پدیده، شیء یا عنصر در دو سوی یک نقطه یا محور به صورت آیینه وار (در طرف چپ و راست) و تکرارشونده است. اوج قرینه سازی را می توان بر محورهای اصلی باغ دید.

(۴-۹) روابط همنشینی مکانی (شمال، جنوب، شرق، غرب)

این روابط را می توان در باغ ایرانی در لایه هایی چون تقسیم باغ به چهار قسمت توسط دو محوراصلی که به صورت عمود برهم و صلیب وار وجود دارند و ساختار اغلب باغ های ایرانی را تشکیل می دهند، دید. در دین مزدایی، دین کهن ایرانیان، جهان به چهار قسمت تقسیم شده است. عدد چهار، به چهار عنصر مقدس، به چهار فصل و جز اینها بر می گردد. آن را در نمادگری بودایی نیز باز می یابیم که در آن چهار رود از مرکز جاری می شوند و نشانه زندگی جاوید و باروری اند. بهشت آرمانی قرآن، وارث این تقسم باغ به چهار قسمت با چشمه‌ای در مرکز آن است.

(۴-۹) روابط همنشینی مکانی (درون و بیرون)

دیوار دور باغ یا حصار باغ محوطه داخلی باغ را از محیط بیرون آن جدا می کند. حصار از طریق محدودسازی، فضای مستقلی را در باغ ایجاد می کند. باغ های ایرانی یا فردوس، چنان که از نام آنها بر می آید، اصولاً محصور بوده اند. ریشه واژه فردوس، پردیس، پارادایز، واژه اوستایی است که به معنی دژ محصور می باشد. دیوار دور باغ یا حصار باغ، نظم محیط ایجاد می کند. حصار، محیط داخلی باغ را از محیط بیرون آن جدا می کند که در نتیجه این خط مرزی، هم شخصیت درونی تعیین می شود و هم چشم انداز داخلی به خوبی مشخص می گردد. شاید حصار یا دیوار باغ در تصور ایرانیان باستان نشانه این بود که اهریمن نتواند به آن باغ راه پیدا کند. دیوار یا حصار دور باغ خود نمادی از سومین بعد فضا می باشد و از نوع فضای بسته به حساب می آید. به نظر معمار باغ یا هنرمند، جهت طولی دیوار باغ با محور هستی هم خوانی داشت و این عروج طولی دیوار باغ نشان می داد که نفس به سوی روح اعظم و جاودانگی بالا می رود. بعد عمودی دیوار باغ بانی انگاره های بی پایان از تاریکی ها و سایه روشن هاست. کوشک عمارتی است با هشت در که از هر سو گشوده می شوند و چشم اندازی محوری رو به چهار تنگ راه مشجر عرضه می کند.

(۴-۹) روابط همنشینی مکانی (مرکز - حاشیه)

اصل مرکزیت یکی از اصول مهم در ترکیب و سازماندهی عناصر در باغ ایرانی است و اغلب برای تاکید بر مهم ترین کارکرد و فضای باغ مورد استفاده قرار می گیرد. اصل مرکزیت همراه با اصل تقارن در بسیاری از باغ های ایرانی استفاده می شود. مرکزیت در اسلام، نمادی از وحدت وجود است و بر پایه و اساس بازتاب کیفیتی است که در بطن آن وحدت نهفته است. پس در بیان وحدت و انعکاس آن از طریق مرکزیت، فضاهای پر و خالی هر یک به گونه‌ای نقشی در فضامی یابند و در این

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]

میـان حوض هـای مربـع و مسـتطیل، نمـادی از ثبـات و پایـداری هسـتند و زمانیکه در مرکز قـرار می گیرند، بـه عنـوان یک عنصـر نظم دهنـده به معمـاری و مکان عمـل کـرده و درسـت اسـت را تحـت تاثیـر خـود قرار مـی دهند.

(۵) نتیجه گیری و جمعبندی

در مکتـب اصفهان کل در یک نگاه قابل درک می شـود و مفهومـی مجـزا از اجـزای خویـش می یابـد؛ مفهومی کـه نشـان می دهـد کل، مجموعـه ای از اجزا متشـکل خـود نیسـت. جـزء نیز در مقیـاس خویش کامل اسـت و وحـدت را نشـانگر اسـت. در عیـن آنکـه در ترکیب با اجـزای متشـابه یـا متباین مجموعـه بزرگتـر و واحدی را سـبب مـی شـود. از دیگـر ویژگی هـا، فضای انسـانی بـه جـای مقیـاس انسـانی اسـت. مقیـاس انسـانی در برابـر آمـد و شـد انسـان از عـروج بـه فـرود و بر عکس رنـگ می بازد. مکتـب اصفهان در شهرسـازی با عنایت عالـم همـه منظـر اوسـت از ایجـاد نقطـه گریـز دیـد و توجـه تـام و تمـام بـه یک نقطه حـذر می کنـد؛ نه این بـودن و نـه آن بـودن اصـل؛ و مفهومـی اسـت کـه از ذره تـا کلان فضـای ایـن مکتـب دیده می شـود. تعادل فضایـی و تـوازن کالبـدی هماهنگـی و هماوایی عناصر متباینـ در معرفـی یـک مفهـوم بـا یـک عنصـر واحـد سـبب می شـود تـا اصـل تقـارن و فضـای متقـارن در ایـن سـبک معنـا نداشـته باشـد. جهان بینـی متکی بر مفاهیـم عرفانـی در شهرسـازی مکتـب اصفهـان بر آن اسـت که سلسـله مراتب فضایی در هر مقیـاس بازتابی از اصـل وحدت بخـش جهـان باشـد. مکتـب اصفهـان بی آنکـه در پی سـاخت و برپایی بناهای یادمانی باشـد خـود بـه یادمـان تبدیـل می شـود؛ در گفتگو بـا مردم قـرار مـی گیـرد؛ از آنـان هویـت می یابنـد و بـه بناهـا هویـت می بخشـند. در مکتب اصفهان شـهر در محیط پیرامونـی مسـتحیل می شـود. بـرج و بـاروی شـهر نـه بـه عنـوان یـک عنصـر متمایـز کننـده شـهر از روسـتا کـه بـه عنوان حصـاری بـرای تعریف محـدوده کالبدی شـهر بـه کار گرفتـه می شـد. در ایـن مکتـب رونـق و آبـادی شـهر نـه از بازسـازی شـهر کهـن بلکـه از ایجاد مجموعه هـای شـهری جدید در کنار شـهر کهن دنبال شـود؛ آنچـه در ایـن میـان اهمیت دارد بیـان هماهنگ و همـاوای فضاهـای شـهری اسـت. در مکتـب اصفهان بجـای مقیـاس هـای کلان، فضـای انسـانی مطـرح و متبلـور می‌شـود و انسـان بـی هیچ تـرس و هراسـی از مقیـاس، از ایـن فضاهـا در می‌گـذرد و در محـاوره‌ای فضائـی هسـتی شـناختی، بـا آنهـا قـرار می‌گیـرد. بـا عنایـت بـه مفهوم «عالـم همه منظر اوسـت»، هر نقطه در شهرسـازی و معمـاری مکتـب اصفهـان، روزنـه‌ای بـرای عبـور از موجـود بـه مسـتور بـاز می‌شـود. مکتب اصفهـان بجـای ایجـاد بناهـا و فضاهـای سـلطه گرا، بنحـوی آفرینـش می‌کنـد کـه خود بـه یادمـان تبدیل می‌گـردد و موفـق بـه ایجـاد بناهـا و مجموعه هایـی می‌شـود کـه سـخت مردم‌وارنـد. دسـتور زبـان مکتب اصفهـان بـر مبنـای چهـار نظـم مـادی زمیـن، آب، خـاک، گیـاه و هوا بـا یک نظـم معنایی آسـمانی (نظم مقـدس) شـکل می‌گیـرد و سـعی در بیـان آن دارد که آنچـه اعتبـار دارد و ثابـت می‌ماند محتـوا و ماهیت امر اسـت. در دورهٔ صفـوی سـنت سـاختن ابنیـه درون نگر جـای خـود را تا حد زیـادی به شهرسـازی طبق اصول منظـره سـازی (پرسـپکتیو) داد. توسـعه جدیـد شـهر اصفهـان به سـمت جنـوب و در امتداد بـازار قدیم طبق نقشـه معینـی انجـام گرفـت. اولیـن انعـکاس شـکلی چنیـن طـرح شـهری پیدایـش تک‌بنـا بـود کـه در معمـاری صفـوی، خاصـه معماری سـلطنتی بـه تکامل رسـید. پیوسـتگی بنا و اصـل مجاورت ابنیـه با یکدیگر جـای خـود را بـه مناظر بی نهایـت باز داد. میدان شـاه نقطـه مقابـل بافـت پیچاپیـچ بـازار قدیم اسـت و خود نقطه مرکزی یک شـبکه شـهری منظـم و محل تلاقی خیابان هائی اسـت که شـهر جدید را بوجـود آورده اند. طراحـی شـهری اصفهـان، از عقایـد عرفانـی حاکـم بر ایـن عصـر بهـره جسـته و در طرحی دقیقـاً پیش بینی شـده، سـاختاری هماهنگ را تشـکیل داده که هر جزء از اجـزاء آن، در مجموعـه کلان تـرِ شـهر، در ارتباطـی معنـادار بـا سـایر اجـزاء قـرار می گیـرد به گونـه ای که اجـزاء مفهـوم خود را از نسـبت بـا کل دریافـت کرده و

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]

کل نیـز در معنـای خـود وابسـته بـه اجـزاء اسـت. این نیـز مربـوط بـه روابـط همنشـینی اسـت کـه در آن، اهمیـت روابط جز به کل را برجسـته می گـردد. در این رونـد همنشـینی، هـر یـک از بناهـا بسـته بـه ظرفیتِ تحمـل معنـا، جانشـین یکی از مفاهیم سـلوک گشـته اسـت. ایـن مفاهیـم، نـه فقط در فـرم و تزیینـات، بلکه در سـاختار قرارگیـری و نحـوه ارتباط یافتـن بناهـای مختلـف بـه یکدیگـر (ماننـد قرارگیری پل در راسـتای باغ و مسـجد، قرارگیری مسـجد در قلب شـهر) متجلی گشـته کـه مفهومـی عمیق تـر را موجب گشـته اسـت. هریـک از اجـزای ایـن معمـاری، ضمـن برخـورداری از سلسـله مراتـب، یـا بـه شـکلی تداعـی بخـش مفهـوم نمادیـن بهشـت اسـت و یا تعبیـری از مسـیر و منازل بـه سـوی بهشـت را ارائـه می دهنـد. مجموعـه ایـن بناهـا در کلیتـی معناشـناختی، طرح نسـبتاً پچیده اما قابـل تأویلـی از یـک روایـت عرفانـی را خلـق می کند. ایـن روایـت از عناصـر معنـاداری تشـکیل شـده اسـت کـه در نـگاه نخسـت مجـزا از هـم بـه نظـر می رسـند امـا نگاهـی ژرف، نشـانگر ارتباط ایـن عناصربا هم دیگر اسـت؛ در نتیجـه، شـهر اصفهان، بـه تمثیلـی از مدینه آرمانـی تبدیـل گشـته؛ شـهری کـه بـه سـطحی معنا شـناختی ارتقـاء یافته و باید عناصـر آن را در قالب یک روایت معناشـناختیِ عرفانی مـورد خوانش قرار داد. در شـهر اسـلامی نمـی تـوان فضاهـای مربوط بـه فعالیت شـرعی و عرفی را از یکدیگر کاملا جدا دانسـت. از آنجا کـه هـر دو نـوع فعالیـت مجموعه رسـومی را تشـکیل مـی دهنـد کـه رمـز قطعـی ندارنـد، محیط مربـوط به آنهـا نیـز دارای هر دو جنبه اسـت. مثلاً گرچه مدرسـه بیشـتر اختصاص به شـرع دارد، اما همـواره دارای نقش اجتماعـی و عمومـی نیـز هسـت؛ بـه عکـس خصلـت عمومـی یـا خصوصـی اسـت کـه محیط هـای مختلف را از یکدیگـر تفکیـک مـی کنـد. بـرای نمونه مدرسـه، مسـجد جمعـه (یـا لااقل قسـمتهائی از آنهائـی)، حمام و سـرا، ابنیـه عمومی انـد، در حالیکـه امامـزاده، مقبره یـا مسـجد را مـی تـوان ابنیـه خصوصـی دانسـت؛ امـا قصرهـای دورۀ صفـوی و دوره هـای بعـد از آن را نیـز مـی تـوان بهمین ترتیـب به عمومـی و خصوصی طبقه بنـدی کـرد. بنابرایـن، عرصـه معمـاری، محملـی برای ارائـه نمادیـن مفاهیـم عرفانـی بدل گشـته اسـت. این موضـوع در کلیـه اشـکال معمـاری آن دوره از جملـه باغ هـا، کاخ هـا، پل هـا و کاروانسـراها مشـهود اسـت. بناهـایِ مسـجد، بـاغ و کاخ و خانـه، بـا ویژگی هـای خـاص خـود، هریـک به گونـه ای جلـوه ای نمادیـن از بهشـت را ارائـه می دهنـد (کـه مفهـوم منـزلِ نهایـیِ سـلوک را نیـز در خـود نهفتـه دارد) خیابان هـا بـا امتـداد راسـت و پل هـا، در مدخل شـهر و در راسـتای راه یابـی بـه مدینـه تمثیلـی یـا چهارباغ ها، بـه نمادی از راهـی بـه سـوی بهشـت بـدل گشـته و میدان هـا و نیزکاروانسـراهای سـاده و بی پیرایـه، همچـون منازلـی در راه سـلوک، بـه موقفـی موقتـی برای سـالکان تعبیر می شـوند. و در نهایـت ایـن بناهـا در قالـب نقشـه ی شـهر طـرح نسـبتاً پیچیـده ای از یـک روایـت عرفانـی قابـل تفسـیر و تعبیـر را بـه وجودمی آوررنـد و مفهـوم سلسـله مراتـب سـیر به سـوی حـق و حقیقـت را بیان می کنـد.

(۶) منابع و مأخذ

احمـدی، بابـک (۱۳۸۵) حقیقت و زیبایی، نشـر مرکز، تهران.

احمـدی، بابـک (۱۳۸۱) از نشـانه های تصویری تا متن به سـوی نشـانه شناسـی ارتباط دیـداری، تهران: نشـر مرکز.

اردلان، نـادر و بختیـار، لالـه (۱۳۸۰) حـس وحـدت، ترجمـه حمیـد شـاهرخ، اصفهـان: نشـر خـاک.

اسـتیرلن، هانـری (۱۳۷۷) اصفهـان: تصویـر بهشـت، ترجمـه جمشـید ارجمنـد، تهـران: نشـر فـرزان.

افسـر، کرامت الله (۱۳۵۳) تاریـخ بافت قدیمی شـیراز، تهـران، انجمـن آثار و مفاخـر فرهنگی و نشـر قطره.

انصـاری، مجتبی (۱۳۷۸) ارزش های باغ ایرانی، رسـاله دکتری، دانشـکده هنرهای زیبا، دانشـگاه تهران.

ایرانـی صفت، زهـرا (۱۳۸۶) مروری بر فلسـفه و عرفان اسـلامی، تهران: نشر آیندگان.

بـارت، رولان (۱۳۷۰) عناصـر نشـانه شناسـی، ترجمـه

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]

مجید محمدی،تهران: الهدی.
بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۳) جاودانگی و هنر، ترجمه سید محمد آوینی، تهران، انتشارات برگ.
بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۱) هنر مقدس (اصول و روش‌ها)، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران: سروش.
بهشتی، سید محمد (۱۳۷۵) تأویل معماری مسجد با تأملی در مناسک حج، مقالات کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، جلد چهارم، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
پازوکی، شهرام (۱۳۸۲) مقدماتی درباره مبادی هنر و زیبایی در اسلام با اشاره به مثنوی معنوی، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۱۵.
پین، مایکل (۱۳۸۲) بارت، فوکو، آلتوسر، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
تقی زاده، محمد (۱۳۷۸) حکمت سلسله مراتب در معماری و شهرسازی (مجموعه مقالات دومین کنگره معماری و شهرسازی ایران) ج ۳، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
چندلر، دانیال و مهدی پارسا (۱۳۸۷) مبانی نشانه شناسی، سوره مهر، تهران.
حاجی قاسمی، کامبیز (۱۳۸۵) هندسه پنهان در نمای مسجد شیخ لطف‌الله، نشریه صفه، سال ششم، شماره ۲۱و ۲۲.
حبیب، فرح و دیگران (۱۳۸۹) تحلیل استحاله نشانه های سکونتگاهی روستای باباپشمان استان لرستان پس از جابجایی با تأکید بر نشانه های مسکن روستایی، مدیریت شهری، شماره ۲۵، بهار و تابستان، صص ۱۸۷-۲۰۲.
حبیب، فرح (۱۳۸۵) کندوکاوی در معنای شکل شهر، هنرهای زیبا، شماره ۲۵، بهار. صص ۵-۱۴.
حبیبی، سید محسن (۱۳۷۵) مکتب اصفهان، اعتلاء و ارتقاء مفهوم دولت، نشریه صفه، شماره۲۳
دو سوسور، فردینان (۱۳۸۲) دوره زبان شناسی عمومی، ترجمه کوروش صفوی، انتشارات هرمس، تهران.
رفیع فر، جلال الدین و لرافشار، احسان (۱۳۸۲) بررسی انسان شناختی کاروانسراهای عصر صفوی، نشریه نامه انسان شناسی، دوره اول، شماره چهارم.
رفیعی مهرآبادی، ابوالقاسم (۱۳۵۲) آثار ملی اصفهان، ، تهران: انجمن آثار ملی.
رییس سمیعی، محمدمهدی (۱۳۸۱) تأویل و کاربرد «نظریه مراتب وجود» در معماری، مجموعه مقالات حکمت متعالیه و فلسفه معاصر جهان، همایش بزرگداشت حکیم صدرالمتألهین، تهران: انتشارات بنیاد حکمت اسلامی صدرا.
زمانی، احسان و دیگران (۱۳۸۸) بازشناسی و تحلیل جایگامه عناصر موجود در باغ ایرانی با تأکید بر اصول دینی- آیینی، نشریه باغ نظر، سال ششم.
سجودی، فرزان (۱۳۸۲) نشانه شناسی کاربردی، تهران: نشر قصه.
سلیمانیان، حمیدرضا (۱۳۸۹) نگاهی به زبان عارفان از چشم‌اندازهای معرفت شناسی و زبان شناسی، نشریه ادب پژوهی، شماره ۱۱، بهار ۱۳۸۹، صص ۱۴۳-۱۶۶.
سوسور، فردینان (۱۳۸۲) دوره زبانشناسی عمومی، ترجمه کورش صفوی، تهران: هرمس.
شاردن (۱۳۶۲) سفرنامه شاردن، ترجمه حسین عریضی، تهران: انتشارات نگاه.
شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۴) هنر شیعی، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
شصتی، شیما و نواب میرزایی (۱۳۸۶) هویت مکانی- اجتماعی شناخت و توسعه عوامل درونزای آن در جهت رشد و بالندگی هویت انسان در حوزه سکونتگاه های زاگرس مرکزی، کنفرانس بین المللی سکونت گاه های زاگرس.
شفر، ژان ماری (۱۳۸۰) نشانه شناسی، از کتاب «نشانه شناسی» نوشته پی یر گیرو، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگه.
طوفان، سحر (۱۳۸۵) بازشناسی نقش آب در حیاط خانه های سنتی ایران، باغ نظر، شماره ۶، پاییز و زمستان، صص۷۲-۸۱
طهوری، نیر (۱۳۸۱) پل: راهی به سوی بهشت.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]

فصلنامـه خیـال، شـماره ۲.
طهـوری، نیر (۱۳۸۴) مقام بهشـت در هنرهای سـنتی ایران، فصلنامـه خیال۱۶.
فرشـیدنیک، فرزانـه (۱۳۸۹) بررسـی تجلـی باورهـای اسـاطیری و عرفانـی ایرانیـان در معمـاری پـل، پایـان نامـه کارشناسـی ارشـد، دانشـگاه تربیـت مـدرس، دانشـکده هنـر و معمـاری.
فیگویـروا (۱۳۶۳) سـفرنامه فیگویـروا، ترجمه غلامرضا سـمیعی، تهران: نشـر نو.
الکسـاندر، کریسـتوفر (۱۳۸۶) معماری و راز جاودانگی: راه بی زمان سـاختن، ترجمه مهـرداد قیومی بیدهندی، دانشگاه شـهید بهشتی، تهران.
کلایـس، ولفـرام (۱۳۷۴) کاروانسـراهای ایـران، تهران: سـازمان میـراث فرهنگی کشـور.
کهنمویـی، ژالـه (۱۳۸۶) رولان بـارت و نشـانه هـای تصویـری، از مجموعـه مقـالات هـم اندیشـی بـارت و دریـدا، تهـران: فرهنگسـتان هنـر.
گلسـتانی، سعید و سمیه شـریف زاده (۱۳۹۰)کنکاشی در ویژگی هـای خیابـان صفوی، باغ نظر، شـماره هفده، سال هشتم، تابسـتان. صص ۵۹-۶۸.
منصـوری، سـیدامیر، مرضیـه آزادارمکـی (۱۳۸۸) سـیالیت معنایـی بنـا، نشـریه صفه، سـال ۱۸، شـماره ۴۸، بهـار و تابسـتان، صـص۴۱- ۵۲.
میـرزا کوچک خوشـنویس، احمد (۱۳۸۵) دولت شـهر آرمانـی ایرانـی: مفهـوم فضـای شـهری ایران، بـاغ نظر، شـماره ششـم، پاییز و زمسـتان، صص۱۰۱-۱۱۸
نصر، سیدحسـین (۱۳۵۹) هنرو معنویت اسـلامی، نظر متفکران اسـلامی درباره طبیعت، تهـران، خوارزمی.
نقـی زاده، محمـد (۱۳۸۴) جایـگاه طبیعـت و محیـط زیسـت در فرهنـگ شـهرهای ایرانـی، دانشـگاه آزاد اسـلامی، واحـد علـوم و تحقیقـات تهـران.
هاوکـس، ترنـس (۱۳۷۷) اسـتعاره، ترجمـه فرزانـه طاهـری، نشـر مرکـز، تهـران.
هیلـن براند، رابـرت (۱۳۷۷) معماری اسـلامی، ترجمه ایـرج اعتصـام، تهـران: شـرکت پـردازش و برنامه ریزی شهری.
یاحقـی، محمد جعفر (۱۳۶۹) فرهنگ، تهران موسسـه مطالعـات و تحقیقات فرهنگی، تهران: سـروش.
-------- (۱۳۷۵) اسـطوره، امـروز، ترجمـه شـیرین دخـت دقیقیـان، تهـران: نشـر مرکز.
-------- (۱۳۷۹) آیـا نقاشـی یـک زبـان اسـت، ترجمـه بهنام جعفـری جلالـی، زیباشـناخت ش ۲و۳، تهـران: وزارت فرهنـگ.
-------- (۱۳۸۳) رولان بـارت نوشـته رولان بـارت، ترجمـه پیـام یزدانجو، تهـران: نشـر مرکز.
-------- (۱۳۸۴) امپراتـوری نشـانه ها، ترجمـه ناصر فکوهـی، تهـران: نشـر نی.
• Brümmer, Vincent, The Model of Love: A study in philosophical Theology, Cambridge University Press,Cambridge, 1993

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-04]