مدیریت شهری
شماره ۳۵ تابستان ۱۳۹۳
No.35 Summer 2014
۲۸۱-۳۰۴
زمان دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۸/۳ زمان پذیرش نهایی: ۱۳۹۳/۳/۲

بازخوانی مفاهیم نمادین عرفانِ اسلامی‌در متون روایی و بازتاب آن در کالبد و استخوانبدی فضایی مکانی شهر

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

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 بازخوانیِ مفاهیم و مضامین نمادین عرفانی راکه با تدقیق در متون روایی و در اینجا عرفان مولانا وکتب و نظرات اندیشمندان این زمینه فراهم شده است، ممکن گردانده و تاثیر آن را در پیکره‌بندی شهرهای سنتی ایرانی- اسلامی‌مورد بررسی و تدقیق قرار دهد. روش پژوهش حاضر توصیفی- تحلیلی است‌که از ابزارگردآوری: مطالعات‌کتابخانه‌ای 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 قرارگرفته و تحلیل‌های مربوطه ارائه شده است.
واژگان کلیدی: عرفان، آرمانشهر، ساختار روایی، کالبد شهر و معماری شهری.

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.

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

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]

مقدمه

مدتی است در مقابل معضل آشفتگی و در آهنگ فراق معماری از گذشته، استفاده مستقیم از شکل‌های معماری پیشین باب شده است. افرادی چون شریعت‌زاده به این تقلید یک به یک انتقادی جدی دارند: آنچه می‌توان و باید به آن پرداخت، نه معماری سنتی که سنن معماری است؛ سنت‌هایی که در نتیجه پیشرفت علم و تکنولوژی و تغییر اهداف کمتر تغییر می‌کنند، بیشتر جهانی‌اند و تحت تاثیر آب و هوا و اقلیم و فرهنگ‌های خاص نمودهای خاصی می‌یابند (شریعت‌زاده، ۱۳۷۴، ص ۶۷). از سویی دیگر، هنر اسلامی‌را باید مکتوبی ناگشوده دانست که هرکس به تناسب ادراک خود از آن بهره می‌گیرد (طریقی، ۱۳۷۶، ص ۵۳۴) و در میان این هنرهاکه محیط انسان را شکل داده و آن را مهیای نزول برکت می‌سازند، معماری جایگاه اصلی را داراست (بورکهارت، ۱۳۷۳، ص ۳۱). هنر و معماری ایران نیز علاوه بر ساحت‌های گوناگون معماری، به‌واسطه 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 روش‌های پیچیده و قانونمندی برای طراحی و پدیدآوری فرم‌های فضایی بوده‌که‌گرچه با روش‌های مدرن طراحی متفاوت است، اما هدف نهایی یکسانی را دنبال می‌کندکه عبارت است از تبدیل ایده‌هایی به صور فضایی. معماران سنتی توانایی‌های خلاقانه‌ای در طرح و ساخت و اجرای بنا به‌کار برده‌اند که اغلب از حوزه برخی سنت‌ها فراتر نرفته‌است. اما جدا از این فرآیند بومی‌طراحی، در برخی از بناهای ایران که رویکردی معناگرا به معماری دارند، حیطه خلاقیت معماران سنتی فراتر رفته و به الگوهای منحصر به فردی دست یافته‌که واکاوی آن می‌تواند راه را بر شناخت اندیشه‌های متعالی معماری ایران بگشاید. هنر و معماری اسلامی‌شرحِ نمادگونه‌ی حقایقی از بعد باطنی مراتب هستی است‌که به مرتبتی نازل‌تر از معنای تجریدی خود تنزل نموده‌اند، و هدف از آن بازنمائی و بازآفرینی نمادین حقایقی است‌که به قاموس عقل و بیان، بواسطه‌ی نفس هنرمند عارف درآورده شده است. در ادبیات و هنر اسلامی، سمبلیسم یا نمادگرائی، حاصل تاثر از نظریه‌ی تمثال بوده و محصول آن به شمار می‌رود (ستاری، ۱۳۶۶، ص ۹ و یونگ، ۱۳۵۲، ص ۱۴۷-۱۵۷). تمثال یا به عبارتی تمثّل در آثار معماری اسلامی‌را در دو بخش می‌توان بررسی‌کرد، 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 نظام‌کلی از آن جمله برابرکردن آفاق با انفس. صور تجریدی نقوش هندسی در معماری اسلامی‌و نقشهای بی‌نهایت‌گسترش‌پذیر آن، برگرفته از قواعدی است‌که نمادی از بعد باطنی جهان اسلام و مفهوم صوفیانه‌ی 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 به‌آن تاکید شده است، از مهمترین مبانی و اصول حکمت و عرفان اسلامی‌است و در بردارنده‌ی این نظریه‌ی عرفانی است‌که ذات مبارک وجود حق تعالی، حقیقتی واحد و شخصی است و تمامی‌پدیدارهای عالم امکان وکثرات، جلوه‌ها و شئونات آن حقیقت واحد می‌باشند (الحدید: ۳)که چه در پیدایش و چه در دوام و بقاء، موجودیتشان به اضافه‌ی اشراقیه‌ی است و موجودات عالم به طور پیوسته از فیوضات دائمه‌ی خداوندی برخوردار و مستفیض به فیض دائم التجلّی اویند. در این نگرش تجلّی حق تعالی بر مبنای قاعده «لا تکرار فی تجلّی» بوده و نحوه تجلّی به صورت خلق مداوم یا تجدد امثال است (ابن عربی، ۱۳۶۶، ص۱۶۳). علاوه بر این، در عصر صفوی که عصر اعتلای معماری ایران به‌شمار می‌آید، شیوه اصفهانی، محمل بسیاری از تحولات و نوآوری‌ها در معماری ایرانی گشته است. در این دوران آثار بی‌شمار

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]

جدول ۱. مدل مفهومی‌پژوهش؛ ماخذ: نگارندگان.

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 مجموعه‌ها و تک‌بناها، هر یک واجد ارزش‌هایی به لحاظ طرح معماری و تزئینات است و انطباق بسیاری میان معماری و شهرسازی این عصر برقرار است؛ به‌گونه‌ای که شهر و بنا در ادراکی پیوسته قرار می‌گیرند. به این منظور ابتدا در بازخوانی متون عرفانی به برخی از مفاهیم مرتبط عرفانی اشاره شده و در پایان تجسم‌کالبدی آن در معماری و شهرسازی ایرانی بصورت موجز مورد اشاره قرار می‌گیرد.

مواد و روشها

در این پژوهش در رویکرد توصیفی و تحلیلی در پی رویکرد تحقیقِ «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 صاحبنظران این زمینه پرداخته شود. این موضوع اهمیت داردکه پرداختن به مفاهیم مورد نظر عرفان اسلامی، بدون «ادراک بسیط» و مراتب «ادراکِ 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 می‌شود.

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 پاسخ‌گویی به مسئله فرهنگ به‌عنوان یکی از عوامل مؤثر بر معماری، رویکردهای گوناگونی را بروز می‌دهد. تبلور نیروهای فرهنگی در هر عصر منجر به ساخت معماری‌های گوناگون و متفاوتی شده‌است. تجسم این دگرگونی‌ها و تفاوت‌ها در قالب معماری، پایدارترین میراث فرهنگی هر دوره به شمار می‌روند. از این‌رو، 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 اوسترهارت»** 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 می‌داند که در طول زنجیره معانی به مفاهیم محض ارتباط می‌یابد. کاسیرر معماری را به دلیل تأکید بر تجارب فضا-زمانی و قرار دادن مخاطب در بطن معنا و به‌عنوان بخشی از فرآیند شکل‌گیری آن، بی‌واسطه‌ترین فرم نمادین دانسته و از منظر شولتز این نمادپردازی به مرور بخشی از هستی انسانی شده است. از این‌رو 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

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]

عرصه بیان می‌کند (شولتز، ۱۳۸۷: سه و چهار). منشأ این ذهنیت اگر مبتنی بر نگرشی والا و متعالی باشد، معماریِ 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 به‌گونه‌ای نمادین در معماری جلوه‌گرشده 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 قرارگیرد و به قول «سید حسین نصر»، امر قدسی حاکی از تجلی عوالم برتر در ساحت نفسانی و مادی است، پس هرکس که به عالم روحانی نزدیکتر و در مراتب سلوکی بالاتر باشد، در تجلی آن امر قدسی کاراتر 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 ـ 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 لَدُنّی 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 وعمق 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 ـ 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 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، چنانچه «مرحوم فیض» در «رساله مشواق» می‌آورد: «بدانکه اهل معرفت و محبت را گاهی در سر شوقی و دل شور پُرزوری مستولی می‌شود که اگر به

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]

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: «حَقیقه‌ی: الاِدْراکُ الفِطْریّ ایَّ المَعْرَفه غَیْرُادراکِ الاِدْراکِ ایُّ العِلمِ...». عرفا معرفت را «ادراک» و علم را «ادراک ادراک» عنوان کرده‌اند، علم زمینه‌ی تکلیف را برای مکلف فراهم می‌کند و معرفت، آن معلوماتی ست‌که بدون واسطه از حق به قلب عبد نازل می‌آید، آنچه مردم از اولیا اخذ می‌کنند، علم و آنچه از طریق وحی و الهام حاصل شود، معرفت است.

پ: «وادی سوم»: در این وادی مجاهده‌ی عرفانی هنرمند در راه اتصال به حقیقت برتر، دست‌نیافتنی‌ترین خیال 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 می‌یابدکه در آثارش، همه چیز به پرواز در می‌آیند و سرو، انسان می‌شود و انسان، پرنده و تمامی‌اشاراتی 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.

نماد و سطوح ادراکی در نمادگرایی شهرسازی و معماری شهری عرفانی

نمادگرایی یکی از مباحث معاصر در بسیاری از حوزه‌هاست و گفتمان آن ماهیتی چندوجهی دارد. روان‌شناسان، انسان‌شناسان، نظریه پردازان فرهنگی، نظریه پردازان علوم اجتماعی، تاریخ نگاران دین و تاریخ‌نگاران هنر و معماری و فلاسفه همگی در توسعه ابعاد مختلف این گفتمان نقش داشته‌اند و این امر نشان‌دهنده اهمیت این مبحث در درک و تبیین موقعیت انسان در جهان است. نخستین سنت‌گرایی که به این مبحث توجه نشان داد را می‌توان رنه گنون دانست‌که زندگی‌اش را وقف مطالعه و بررسی و احیای علوم سنتی کرد؛ نخست از طریق هندوییسم و سپس از طریق اسلام. آرای گنون و سنت‌گرای دیگر را تحت‌تأثیر خود قرار داد: آناندا کوماراسوامی و فریتیوف شوان. رویکرد متفاوتی که این سنت‌گرایان به مقوله نمادگرایی بنیان نهادند پیروان زیادی یافت‌که در تحلیل‌های نظری‌شان از این رویکرد بهره‌گرفتند. این سنت‌گرایان یا به تعبیری زیباتر حکمای حکمت خالده‌به دنبال بازتعریف و احیای جوهر معنوی گمشده و خرد سنتی فراموش‌شده در درون دنیای مدرن غرب بودند. به اعتقاد آنان، تمدن غرب شاهد زوال خاموش وجوه خردورزانه، معنوی و هنری زندگی در مقابل چشمان خود و به تقصیر خویشتن است که در دوران تاریک مدرنیسم به حد اعلای خود می‌رسد و نابودکننده سنت‌های شرقی به نام مدرنیته و پیشرفت است. کوماراسوامی در کتاب لولوی سواد[1] به زیبایی چنین می‌نویسد: قابیل‌که برادرش هابیل گله‌دار راکشت و شهری برای خویشتن بنا نهاد، گویی شکل‌گیری تمدن مدرن را پیشاپیش اعلام می‌کرد، ماشینی سبع بدون هیچ آگاهی و بدون هیچ ایده‌آلی. مطالعات متعددی در باب هنر سنتی و معماری به‌وسیله چهره‌هایی از قبیل نادر اردلان و لاله بختیار (به‌ویژه در کتاب حس وحدت)، کریچلوف، اسنودگراس و غیره صورت گرفته است. این تلاش‌ها با آثار متفکرانی چون آنه‌ماری شیمل، هانری کربن، لویی ماسینون، توشیهیکو ایزوتسو و هلموت ریتر تکمیل شده‌اند. البته در این میان نباید تأثیر میرچا الیاده، انسان‌شناس رومانیایی را فراموش کرد که هرچند خارج از حلقه حکمای خالده بود اما آثارش در توسعه مبحث نمادگرایی نقش به‌سزایی داشته است. الیاده در کنار شرح و توضیح بنیادهای روش‌شناختی نمادگرایی دینی، چارچوبی نظری برای تفسیر اسطوره‌شناسی سنتی و درک کارکردهای اجتماعی و دینی آن به دست می‌دهد.

- **«نحوه‌ی فعل و تجلی حق»**: به طورکلی در طول تاریخ حکمت و فلسفه‌ی اسلامی، گروه‌های مختلف فلاسفه و متکلمان، اقسام متفاوتی از فاعلیت را به حق نسبت

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

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]

داده‌اند (در اینباره رک، اسفار، ج۲، ص ۲۲۰ و شواهد الربوبیه، ص ۵۵ و سبزواری، شرح منظومه، ص۹-۱۱۸). این امر در نظرگاه عرفانی بر مبنای وحدت شخصی وجود، به نحو تجلّی 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 شئونات آن به شمار می‌آیندکه در عین وابستگی و فقر وجودی به حق تعالی هستند (فاطر: ۱۵). در این صورت جز خدای بلند مرتبه و اسماء و صفات وی چیزی در وجود نیست و مظاهر وکثرات، فقط امری اعتباری و وجود مجازی هستند که از ازل تا ابد بر مبنای آیه شریفه‌ی:کُلّ شَیءٍ هالِک الّا وَجْهَه (قصص: ۸۸) در معرض نیستی و هلاکت هستند (آملی، ۱۳۶۴، ص۴۶). بدین ترتیب در جهانشناسی عرفانی، عرفا قائل به یک حقیقت هستندکه تمام ماسوی الله پرتو و تجلی ذات حق تعالی بوده، و موجودیتشان به اضافه‌ی اشراقیه است و معتقد به یک جوهر هستندکه کثرات (اعم از جواهر و اعراض) مظاهر و اعراض جوهر ازلی و غائی است (قیصری، شرح فصوص الحکم، فص شعیبی، ص۲۸۷). در نگرش عرفانی، کثرات و سلسله مراتب هستی بدین صورت شکل می‌گیردکه ذات باریتعالی درکسوت اسماء و صفات بواسطه‌ی فیض اقدس باعث ظهور صورکلیه و اسماء و صفات از مظاهر خلقیه در عرصه‌ی علم الهی می‌گردد (ابن عربی، فتوحات، ۱۴۰۵ق، ج۱۲، ص۹۷)، 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 بازآفرینیِ 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 می‌کندکه این امر پیوسته و لم یزل و لا یزال می‌باشد. و آن را نه آغازی است و نه انجامی، 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 هیچ گاه 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 تکثّرشان، تکرار نمی‌یابد بلکه به جهت توسعش در هر نفسی به تجلی و در هر آنی به شانی، ولودر شئ و شخص واحدی متجلّی می‌گردد و هر تجلّی خلقی را می‌برد و خلق جدیدی را می‌آورد (جهانگیری، ۱۳۶۷، ص۳-۳۳۲). قیصری در شرح فصوص و شیخ محمد لاهیجی در شرح گلشن راز، سرّ تکرار ناپذیری تجلّی حق را آیه‌ی شریفه‌ی کُلّ یَومٍ هُوَ فی شأن (الرحمن: ۲۹) دانسته‌که بر طبق آن «هر لحظه و هر نفس، حق را شئونی و ظهوری دیگر است و تکراری در تجلی الهی واقع نیست» (لاهیجی، ۱۳۶۸، ص۸۰ و قیصری، ۱۳۶۳، ص ۳۶۰). و از این امر چنین نتیجه می‌گیرند که با پیش فرض اینکه خداوند در هر لحظه در انجام‌کاری نو است، 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، ص۲۳۹- خوارزمی، ۱۳۶۸، ص۴۴۸، عراقی، ۱۳۶۳، ص۶۲- جامی، ص۵۶ 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 دیگرکشورهای 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 قومی‌و زبانی را به مدد اندیشه آسمانی خود درنوردیده و با شوری عاشقانه و زبانی هنرمندانه‌که آکنده

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]

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 تماثیل نیست. او مانند اقیانوس عظیم و عمیق است و ما ناظرانی ایستاده بر ساحل، یا شاید به قول حافظ «گمشدگان ره دریا» که هرچه به دوردست 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 می‌رباید. گاهی دستی در آب زلال آن می‌شوییم و گاه نیز اگر جرات کنیم پایی درون آن می‌نهیم و در نزدیکی ساحل شنایی می‌کنیم، اما دریای اندیشه اقیانوس جان مولانا کجا و ما کجا. 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 خبرگذاری 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 بازنمودی خاص دارد. این موضوع شاید تا حدودی یادآور نگاه مسیحیان به بازار باشد، بازار مکانی است دور از کلیسا و مکانی برای حیلت شیطان. ابیات مذکور در «قصه آن خلیفه که درکرم از حاتم طایی گذشته بود» آمده است. تحفه ناقابل مرد بیابان نشین که آب شورکویر 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 لایتناهی 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 مکانی افسانه‌ای و یوتوپایی (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 انسان هایی شریف و وضیع 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 درکنار یکدیگر از ضفت رحمانیت حق بهره مند هستند این صفت خاصیت آرمانشهری این شهر تمثیلی را بر طرف می‌کند چراکه 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 تعابیر 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 کاملا متفاوت است. تردیدی نیست که مولانا با آن غنای فکری و تجربه‌های عظیم شهودی عرفانی به آرمانشهر و انسان ایده‌آل و مطلوب خود می‌اندیشیده است. مولوی از آنجاکه فیض روح‌القدوس مددکار او شده بود و عطش روح را در دارالسلام «آب» فرو می‌نشاند و «نور» را در غیب‌الغیب می‌دید با شور سرشار از شعور رسول آفتاب شده بود تا عهد و عهود آدمیان را با معبود ازلی فرایاد آورد و بانگ «قالوا بلی» را در عمق جانشان 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 گستردگی 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؛ چراکه از پیرامونیان خویش که از اکسیر

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]

عشق بی‌بهره‌اند ابراز دلتنگی و ملولی می‌کند و آرزوی همدلی و همگامی با شیرخدا «علی (ع)» و «رستم دستان» را در سر می‌پروراند و آرزوی وصال گوهرهای نایافتنی که بزرگانی چون «دیوجانوس» حکیم را بی‌تاب و بی‌قرارکرده بود؛ می‌کند. آنجاکه می‌گوید: زین همرهان سست‌عناصر دلم گرفت- شیر خدا و رستم دستانم آرزوست؛ دی شیخ با چراغ همی‌گشت گرد شهر- کز دیوو دد ملولم و انسانم آرزوست؛ گفتند یافت می‌نشود جسته‌ایم ما- گفت آن‌که یافت می‌نشود آنم آرزوست.

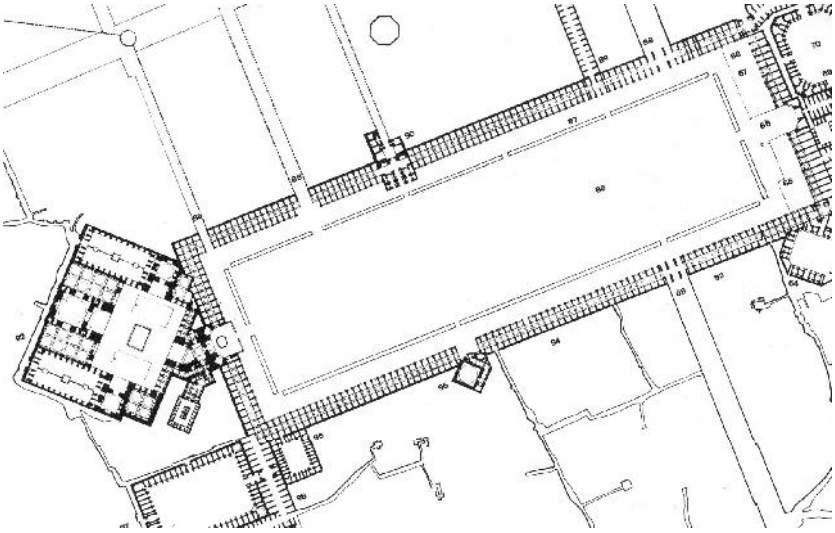
این همه نظم و زیبایی که در این جهان می‌بینید و شر و شوری که در آن برپاست، برخاسته از کالبدی ظاهری و مادی این جهان نیست، بلکه جلوه‌های جمال خداوند فاتح الابواب است: چون هزاران حسن دیدی کان نبد از کالبد پس چراگویی «جمال فاتح الابواب کو؟»؛ چون به وقت رنج و سخت زود می‌یابی درش بازگویی: «اوکجا، درگاه او را باب کو؟»؛ باش تا موج وصالش در رباید مر ترا غیب گردی، 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 جهان بین ما نیست. جان جهان، همان غیب و باطن جهان است. عالم اسباب نباید ما را تا بدان حد به خود مشغول سازدکه از عالم غیب و باطن و معنا و جان جهان بی خبر 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 نهر گذرا و جاری می‌بینید تصویری از ماه آسمان است که در آن افتاده و از خود جوی نیست. مبادا این عکس رخسارکه در این آیینه می‌بینید شما را به طمع خام اندازد تا از صاحب رخسار غافل شوید. آری، سخن او این است که: اسم خواندی، رو مسمی را بجو مه به بالا دان نه اندر آب جو.

○ «**یگانگی و وحدانیت**»: اگرچه انسان‌های آرمانی که ذهن و ضمیر مولانا را تسخیرکرده‌اند چنان دور پروازندکه به دام کس در نیامده‌اند اما به هر حال نشان از آن داردکه به تعریفی کارکردی از نوع انسانی و انسان مطلوب خویش دست یافته است لذا دیده می‌شودکه به ذکر مصادیق می‌پردازد. آنان که از این جدایی سینه‌ای شرحه شرحه دارند و آرزوی پیوستن به اصل و مبدأ کل را در سر می‌پرورانند، 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 درکل پدیده‌های هستی مشهود است و همانندکشش و میل دوجانبه‌ای است که خاک و گیاه و باران و آفتاب و نر و ماده را در تمام عالم به سوی هم می‌کشاند و عشق را نیروی محرک تمامی کائنات می‌سازد. این عشق که قانون وجود 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 نظرگرفتن 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 منجنیق - تا رود 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

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]



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

آدمی‌به 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 زبیجاییم و بیجا می‌رویم؛ خوانده‌ای اناالیه 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 نوبنیاد اسلامی نیست؛ اما صفویه با هدف ساخت پایتختی با عظمت به‌عنوان 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 اصفهانِ پیش از صفوی، بازار، به‌عنوان 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 نقش‌جهان پیوست (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰، ص ۹۷ و ۹۶). میدان نقش‌جهان قوی‌ترین و ظریف‌ترین ترکیب کلامی مکتب اصفهان است که در آن فضا، از جنبه مفهوم و طرح تصوری 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 به‌عنوان عامل محدودیت مکانی در اجرای ایده‌های ذهنی طراح است. از این‌رو تمامی‌کنش‌های 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 شهرخدا در دل شهر خاکی تعبیر می‌کند (پوپ، ۱۳۶۶، ص ۷۷) و در این میان مساجد ساخته‌شده 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 به‌گونه‌ای از ساختمان‌ها اطلاق می‌شود که در پی برقراری یک ارتباط معنایی ویژه و منحصر به فرد

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]

میان فرم‌های خاص هستند و با اتکا به آن قصد دارند تا نوعی بیان نمادین یا زیبایی شناسانه از مضامین عرفانی را به نمایش بگذارند. این معماری ادامه معماری یادمانی به شمار می‌رود، که به‌واسطه 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 بومی‌را این‌گونه بیان می‌کند: سنت راه‌حل جهت‌دار و هوشیارانه فرم فیزیکی فرهنگ است. نیازها و ارزش ها، نیازهای نمایشی و احساسی مردم، سنت یک فرهنگ برگزیده را ارائه می‌کند و زندگی تحت تاثیر سنتی‌که 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 شده‌و در طول زمان پالایش یافته‌است. در مورد مساجد ایران نیز این ساختار تداوم وجود دارد. الگوی مساجد ایرانی از یک ایوانی تا چهار ایوانی و الگوهایی مانندگنبدخانه و شبستان با انتظام خاص خود، الگویی است که تحت شرایط گوناگون انتظام‌های متفاوتی را به نمایش می‌گذارد. به استثنای نمونه‌های خاص مساجد جامع ایرانی‌که الگوی معماری عصر خود دانسته می‌شوند؛ بسیاری از مساجد برمبنایی الگوی پایدار تکرار می‌شوند و سنت پایدار موجود در معماری ایران نیز ماحصل این الگوهای ثابت و در حال ویرایش مداوم است،که در تمامی‌مدت، نهاداصلی خود را حفظ نموده‌اند. بسیاری از مساجد جامع موجود در شهرهای مختلف ایران نمونه‌های از معماری یادمانی به شمار می‌روند و درواقع فرم‌های تکامل یافته‌تر و دارای ویرایش خاص معماری بومی‌مساجد محسوب می‌شوند. درکمتر 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 اسلامی‌است. سازمان درونی طراحی مسجد شیخ لطف الله، شامل گنبدخانه به‌عنوان بخش اصلی و نقطه عطف بنا، ورودی و مسیر انتقالی حدفاصل آن دو می‌گردد. گنبدخانه فضایی است که ازبیشترین اصول ثابت در طراحی از جمله رو به قبله بودن، الزام ورود نمازگزار در راستای رو به قبله، ابعاد و ... برخوردار است و ورودی به‌عنوان نقطه برخورد دومین بخش و مسیر ارتباطی فضای قابل انعطاف و متغیر را تشکیل می‌دهد. مسجد شیخ لطف‌الله 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 جهتِ قبله، به‌عنوان عامل تعیین‌کننده جهت قرارگیری گنبدخانه و زاویه ۴۵ درجه آن با محور جانبی میدان نقش جهان بعنوان تعیین‌کننده 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 نموده‌است.

بیان یافته‌ها و مصداق‌های شهری

سخن خود را باکلامی‌از تیتوس بوکهارت درکتاب «هنر اسلامی، زبان و بیان»، آغاز می‌کنیم که می‌گوید: هنرمندی‌که 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 وکمال بوده است. معماری ایران قالب‌های انتزاعی (گذشته از شکل ظاهری) را به جهان معرفی کرده است که ریشه در حکمت و نمادگرایی کیهانی و جهان‌بینی معنوی ایران کهن داشته است و برای پیوند با آسمان از نمادهای‌کیهانی نیز استفاده‌کرده است تا بیننده روی از جهان مادی برتابد و متعالی شود (پورعبدالله، ۱۳۸۹، ص ۱۰). معماری قدسی ایران تحت

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]

تأثیر اندیشه‌ها و سنت‌ها 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 درکنار 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 به‌کار می‌برند. تضاد میان بیرون و درون بنا را تضاد میان دنیا و آخرت می‌دانند (همان، ص ۱۷۳). بی شک مضامین عرفانی بازنمودی ویژه در معماری عرفانی ایران داشته‌اندکه 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 بسته‌شدن‌ها، همه بیانگر این فضا بوده و انسان باگذر از این فضاها، در محاوره‌ای فضایی و هستی‌شناختی با آن‌ها قرار می‌گیرد و به عنوان مرکزثقل عالم صغیر، در هر نقطه‌ای از این فضا که قرار گیرد، مرکزیت به آن‌جا بازمی‌گردد 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، دادنِ نقش نمادین به بناهای دارای کاربرد همگانی و گسترش ارتفاع بناهای عمومی‌و 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 به‌عنوان فاعل شناسا و ساختمان به‌عنوان موجودیت قابل شناسایی می‌گردد. این نگرش را می‌توان گونه‌ای نسبی ازگرایش 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**»: صور تجریدی نقوش هندسی به آن دسته از فضاسازی اطلاق میشودکه به صورت منظم و هندسی و با قواعد مشخصی که متشکّل از گره‌های بافته و متکثّر بنائی است، رسم می‌شود. گره بر سه نوع کند و تند و شُل تقسیم گشته‌که طی مراحلی و با تمهیداتی به یکدیگر مبدّل و تحوّل می‌یابند. گره بنّائی، در اولّین مرتبه از تجلّی و ظهور خود «کند دو پنج» نام دارد و قالب و پیکره‌اش با چهار آلت شمسه 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 شمسه» ظاهر می‌گردد. قواعد و خصوصیّات نقش در صور تجریدی نقوش هندسی چنین است: نخست آنکه قابلیت تکرار، حرکت و خلق مداوم درکناره‌های خود را داشته باشد، به نحوی‌که هرگاه زمینه‌ی گره در هر یک از جوانبش تکرار شود، آلت‌های گره متکامل‌تر می‌گردد. دوم آنکه گره زایش داشته باشد، یعنی در درون خود امکان خرد شدن بوسیله‌ی گره‌ای ثانوی داشته باشد به نحوی‌که آلت‌های گره ثانوی بر لبه‌ی گره اصلی همدیگر راکامل کند. و نهایتا اینکه آلت خارج نداشته باشد، بدین منظور که گره در تمام صور و اطوارِ خویش، صورتی جز آنکه بدان شناخته و تعریف می‌گردد، نمی‌پذیرد که از مهمترین مشخصه‌های گره در جهت حفظ وحدت و بقاء موضوع صور هندسی درگره‌سازی است (لرزاده، ۱۳۸۴، ص ۲- ۱۴۱ و نیز در این باره رک، زمرشیدی، ۱۳۸۴).

○ «**سلسله مراتب عرفان و دیالکتیک فضاهای شهری**»: ملاصدرا بیان می‌داردکه مراتب واسطه، که از وجهی با مرتبه پایین‌تر 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 ابتنای 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

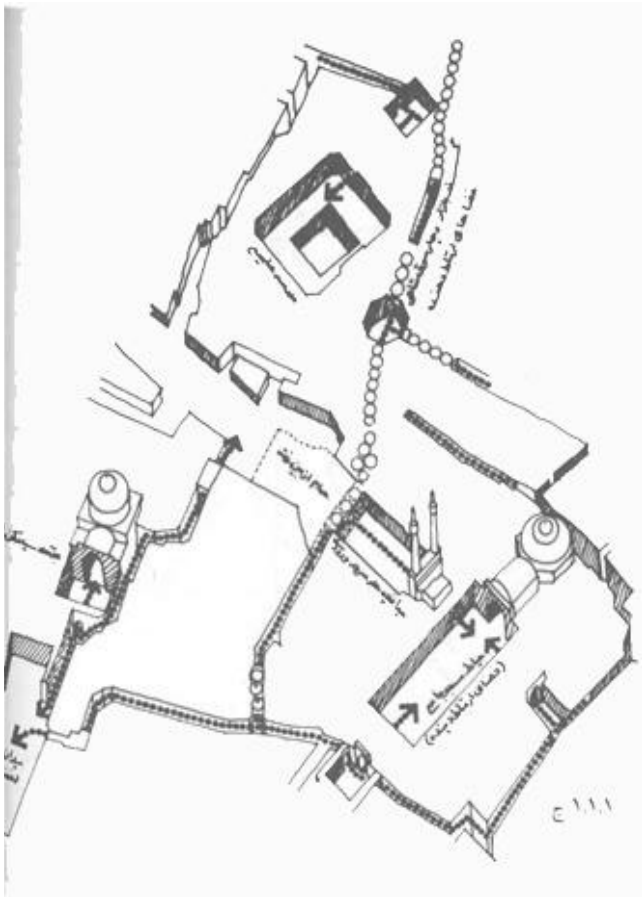
[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]

اشکال دوبعدی و احجام سه بعدی، و در سلسله طولی با فضاهای تهی بی‌شکل که میان فضاهای هندسی شکل می‌گیرند و به خیال فرصت فراشت و تعالی می‌دهند، رخ می‌دهد (سلطان‌زاده، ۱۳۷۲، ص ۱۰۶).

○ «**اصل وحدت وجود و هم‌پیوندی 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 هرچه غیر اوست، جلوه‌ی اوست، بالعرض. ذات در وحدت منطوی است و عرض درکثرت منجلی (بلخاری، ۱۳۹۰، ص ۱۲). در عرفان و حکمت اسلامی، حق و جهان یکی است و هرچه هست «او»ست. 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 نمی‌گیرد. وحدت وجود در تعبیر عرفا اسلامی همان رسیدن به شهود است. وجود اگر به معنی هستی باشد هستی فقط «او»ست و اگر به معنای یافتن و رسیدن باشد، باز، یافتن و رسیدن به «او»ست. 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 کرده‌اند. 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 نظریه‌شان، بسیار مؤثر واقع گردید. خداوند در یکی از آیات سوره اعراف، صراحتاً از تجلی خود برکوه سخن گفته است: «فلما تجلی ربه للجبل جعله دکا و خر موسی صعقا، چون پروردگارش برکوه تجلی نمود آن را ریز ریز کرد و موسی بیهوش افتاد». این آیه که مباحث بیشماری را در میان مفسران پیرامون رؤیت خدا برانگیخت، برای عرفا و حکمای باطن‌نگر، پیامی دیگر داشت و آن استدلال و برهانی محکم بر اصل تجلی حق بر خلق بود (بلخاری، ۱۳۹۰، ص ۲۶۵). در این رابطه می‌توان به تغییرات فضایی- و مراحل آن یعنی ابعاد دیالکتیکی آن درگذر از یک فضا به فضای شهری دیگر، یا از یک فضای معماری به فضای معماری مشابه اشاره کرد.

○ «**نور و آیینه و مصادیق تصویر و تجلی**»: به دلیل فراعقلانی بودن دریافت‌ها و مکاشفات اهل دل، زبان و



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

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

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]

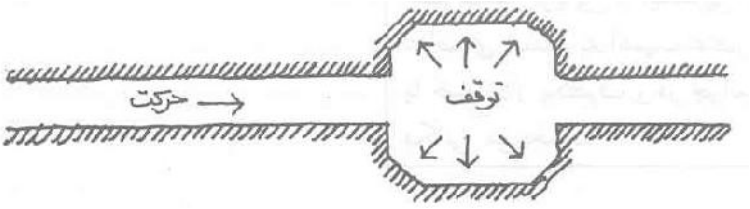
بیانی برای انتقال آنها متصور نیست. به همین دلیل است که عرفا با ذکر امثال و تشبیهاتی سعی بر ارائه مکاشفات خود دارند (بلخاری، ۱۳۹۰، ص ۲۶۸). از دیدگاه ابن عربی نیز تشبیه، نوعی تخیل است. لذا می تواند ابزار مناسبی برای عبور به عالم خیال و تعبیر شهودات عرفانی باشد (کاکایی، ۱۳۸۲، ص ۸۷). در این تماثیل و تشبیهات، مصادیقی چون خورشید، موج، دریا، سایه، شعاع های نور، نفس و آیینه بسیار استفاده شده است. ولی در میان آن ها، نور و به ویژه آیینه، مشهورترین وکارآمدترین مثال برای شرح و بیان وحدت وجوداند. این کارآمدی، عامل مهمی برای کابرد این تمثیل در فرهنگ های مختلف بوده است (بلخاری، ۱۳۹۰، ص ۲۶۹). در این رابطه می توان اشاره کردکه هر عنصری در معماری این سرزمین رنگ و بویی الوهی داشته و بنابه دلیلی که مستتر در حالت غیب است به منصه 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 ـ در معنای مستتر در خود ـ 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 ـ عالم مثال نورانی ـ 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 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 داردکه 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 علومی چون ریاضیات و هندسه است که از یک سو دقیقاً طراح ساختار کالبدی و هندسه پنهان هنر اسلامی اند ـ به ویژه در معماری اسلامی که خود بستر و مظهر تمامی ابعاد هنر اسلامی است چون کتیبه نگاری، تذهیب، مقرنس کاری، آیینه کاری، معرق کاری، نقوش اسلیمی و ... ـ و از دیگر سو هویتی دارندکه کاملاً مماثل و معادل عالم مثال است. دلایلی که دکتر بلخاری برای اثبات این مدعا ارئه 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 ـ به ویژه فیثاقورثیان و پس از آن ها

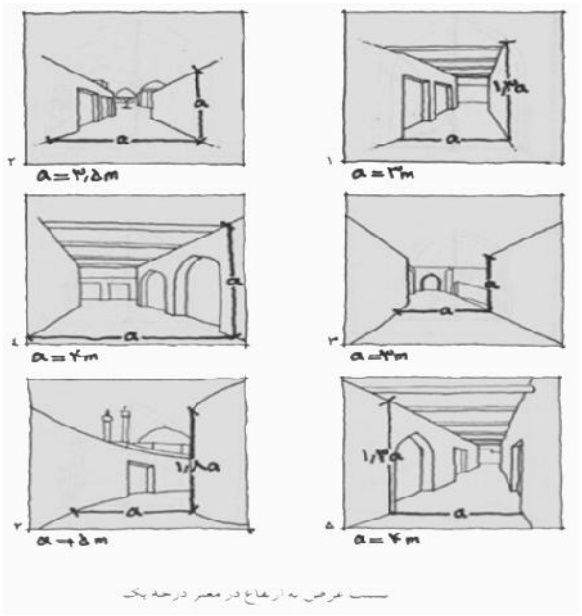


تصویر ۳. فضاهای حرکت و مکث یاداور مراتب حرکت و توقف سالک در سیر و سلوک عرفانی است؛
ماخذ تصویر: توسلی، ۱۳۷۱، ص ۴۹.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]

افلاطون- پیوند خورده و هویتی عارفانه و رازگونه یافته بود و ثانیاً به دلیل همین ماهیت نیمه تجریدی، کاملاً با عالم مثال که هنر اسلامی‌محسوب 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... همانطورکه بورژوان و دیگران گفته‌اند نقوش بافته از چندضلعی‌ها گویی نظام یکدست بلورین عالم مادی و غیر ذی‌روح را،که نظمی ریاضی‌وار دارد، به یاد می‌آورد. از میان نقش‌های هندسی آنها که دارای ستاره [یا شمسه]اند بیشتر تداعی کننده آسمان‌اند. شبکه دوار هم‌مرکز مدار گونه‌ای که زیرنقش گره‌های ستاره‌ای است یادآور مدارات ستارگان است و شعاع‌های هم فاصله شمسه‌ها همچون پرتوهایی است که در آسمان پرستاره از ستارگان می تابد.» (نجیب اغلو، ۱۳۷۹، ۱۶۱-۱۶۲).



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

○ «**رنگ و مضامین عرفانی در معماری شهری**»: سالک ابتدا به مشاهده صورت‌ها و خیالاتی می‌پردازدکه ریشه در جهانی حسی دارند، اما در مقام دوم به رؤیتی ذاتی می‌نشیندکه 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 کیمیاگری حقیقی است که در اصل بازگرداندن ماده به فطرت ازلی‌اش به مثابه «طلایی مخفی» است: «نگارگر یا کاشی‌کار، مادتاً همچنان که معنا، در فرآیند کیمیاگری سهیم می‌شود، رنگ گزینی‌اش 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. 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 در آمد 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 مبیّن جهت قبله باشد)

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]

می‌داند.(بلخاری، ۱۳۹۰، ص ۳۷۶). همچنین فرم معماری و جلوه‌های تزیینی 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).

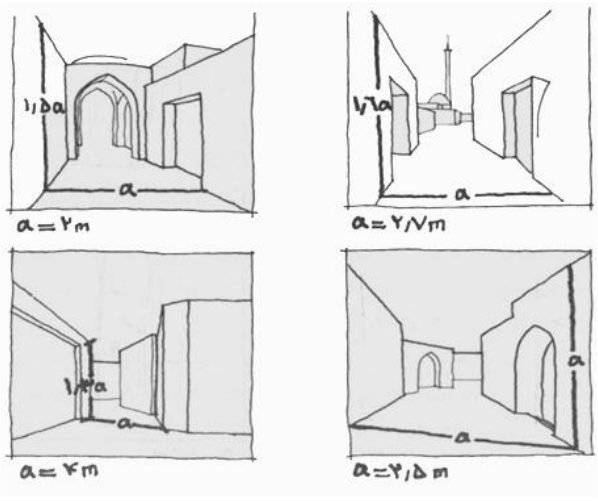
○ «**قوس و مفهوم نمادین آن در معماری و فضاهای شهری**»: در عرفان و تصوف، عرش در تأویل عرفانی، چون خانه‌ای تصور می‌شود که صدر آن را مقام رحمانیت حق تشکیل می‌دهد. این معنا نه تنها با یکی از مبانی عرش که خانه و سقف آن است تطابق دارد بلکه با معنای دیگر عرش که کرسی، ریاست، سروری و اقتدار است نیز مناسبتی تام 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 ـ که به نحوی تجلی بارز ارتباط وسیع صورت و سیرت، ظاهر و باطن و ماده و معنا در متن نظر و هنر اسلامی است ـ صورت بارز دیگری نیز در معماری مسجد دارد (بلخاری، ۱۳۹۰، ص ۳۷۸).

○ «**گنبد و مفهوم نمادین ان 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، هنرشناس بزرگ مسلمان، این نقوش، صورت نمادین آن حجاب‌های نورانی‌اند: «دیوارهای بعضی از مساجد که پوشیده از کاشی‌های لعابی یا نسجی از اسلیم‌های ظریف گچ‌بری است، یادآور رمزگونه‌گی حجاب است: بنا به حدیثی نبوی، خداوند پشت هفتاد هزار حجاب نور و ظلمت پنهان است و اگر آن حجاب‌ها برافتد نگاه پروردگار بر هرکه و هرچه 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 کرویت 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 سَبُکی و سَبُک‌نمایی 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، آسمانه‌هایی پوشیده به یاقوت‌کبود 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 امّی و صورتاً بی‌زمان و سرمدی.»(اردلان، ۱۳۹۱، ص ۷۵).

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

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]

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 تصویرکنند. استیرلن، سرچشمه وجوه نمادین مساجد عصر صفوی، ازجمله مسجد امام را در عالم مثال یا عالم ملکوت و یا بهشت موعود دانسته‌است(استیرلن، ۱۳۷۷، ص ۷۷). تزییناتِ مساجد نیز وظیفه انتقال تصویر بهشت را به عهده دارند. این بدنه باکاشی‌های 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.



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.

○ «**باغِ 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 قرانی، بهشت الهی از چهار باغ تشکیل شده‌است 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 معمارانِ 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 داشته‌که 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- اسلامی‌هر تجسم کالبدی مفهومی‌نمادین 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 (بورکهارت، ۱۳۸۱، ص ۱۴۸).

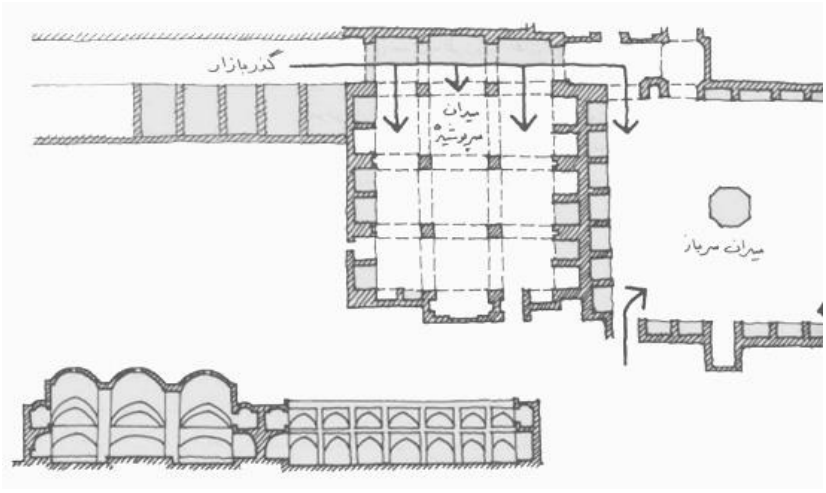
○ «**خیابان و مفهوم نمادین مسیرهای بهشتی**»: خیابان، به عنوان معبری که دسترسی به قسمت‌های مختلف شهر را ممکن می‌سازد و پل به واسطه آن‌که مسیری یگانه و بدون انحراف را فراهم می‌آورد، می‌تواند نمادی از سیر و سلوک عرفا و حرکت در مسیر راست را به ذهن متبادرکند.

○ «**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 اقامت‌کوتاه، در مسیرِ سفر و میدان، به عنوان حدفاصل خیابان‌ها (مسیرها)، این قابلیت را می‌یابندکه دلالتی مشابه با مفهوم منزل پیداکنند.

کعبه سرچشمه لازوال عرفان در کالبد معماری

کعبه با تمامی‌قدمت و تاریخ معظمش، نمودگاری از حضرت حق بودکه 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 و الیوم الآخر»(توبه: ۱۸) از دیگر سو معماری مقدس را مستقیماً و بدون هیچ واسطه‌ای به بنیان‌های

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]



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.

قدسی اسلام مرتبط می‌ساخت. 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 تماشاگهی از اسرار و جلوه‌گاهی از صور و امثال قدسی بود.

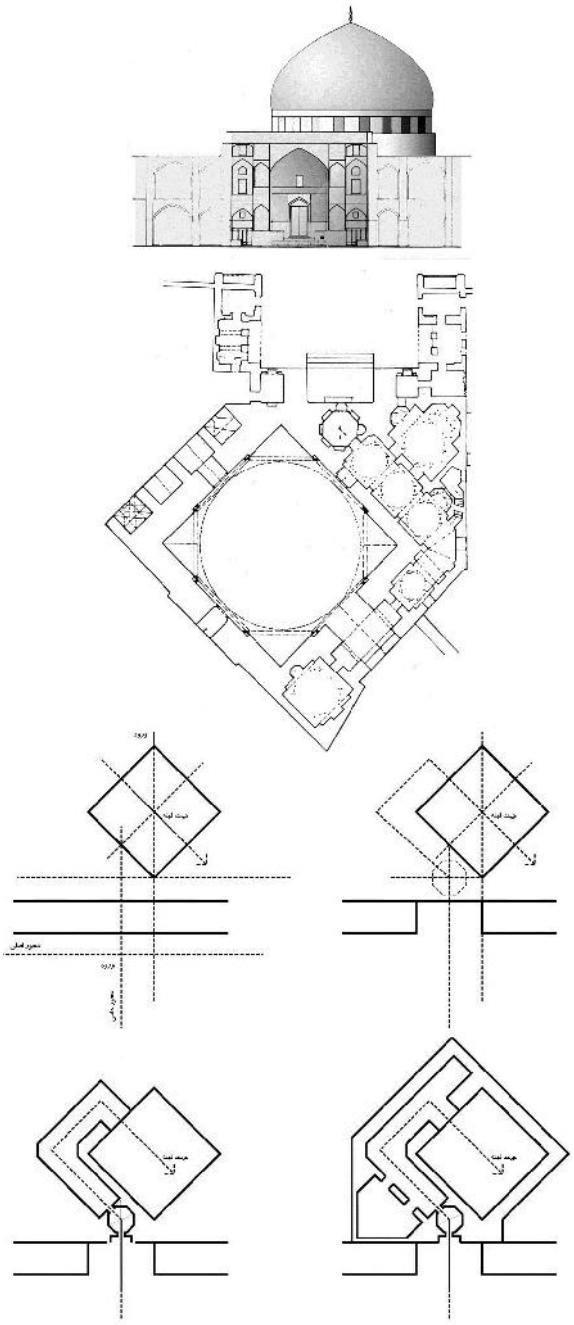
۱. «**تفسیر روایی مربع در بنای کعبه**»: کعبه و محوطه دورانی اطراف آن، خود نوعی فضاسازی و به یک عبارت نظم بخشیدن به فضایی بود که در دو ساختار هندسی مربع یا مکعب (خودکعبه) و دایره (محوطه‌ای که طواف را به صورت دوری میسر می‌ساخت) خود را می‌نماید بنابراین یک معمار مسلمان در ابتدا با دو شکل هندسی مربع و دایره روبرو می‌بود که انتخاب آن توسط حق برای فضاسازی کعبه، قطعاً رازها و بنیان‌هایی 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 طرح‌ها 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 می‌بخشید. روایاتی در تمدن اسلامی‌هم بر وجود قرینه‌های اسلامی‌کعبه دلالت می‌کرد و هم بر چرایی و فلسفه چهارگوش بودن آن، برای مثال در لایحضره الفقیه حدیثی به نقل از امام صادق(ع) وجود داردکه در 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 است‌که اسلام بر چهار رکن استوار شده است: «سبحان الله، و الحمدلله، و لا اله الاالله، و الله اکبر» (شیخ صدوق، ۱۴۱۳ ه.ق، ص ۱۹۰). همچنین در اصول کافی به نقل از امیرالمؤمنین علی (ع) ذکر می‌شود که خداوند عرش را از انوار چهارگانه سرخ، زرد، سفید و سبز خلق کرد (ثقه الاسلام‌کلینی، ص ۱۷۵). بنابراین چهارگوش بودن‌کعبه بنیانی کاملاً قدسی و مثالی در روایات اسلامی‌داشت وکاملاً طبیعی بود که به عنوان نمادی‌کیهانی در الگوهای معماری مسلمین مورد استفاده قرار گیرد. همچنین مربع در کیهان‌شناسی اسلامی، نمودگار کیهان بود؛ و همین طور در جهان‌شناسی اسلامی«مربع» متجسدترین صورت خلقت در زمین و نماینده کمیت محسوب می‌شد در حالی‌که دایره در حد آسمان و نماینده‌کیفیت به حساب می‌آمد (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، بی‌کرانگی، کمال و تمامیت است. در فرهنگ شرقی، اتحاد و همنشینی این دو شکل، یعنی دایره و مربع (در بُعد هنری) با اصطلاح ماندالا پیوند می‌خورد. ماندالاکه در اصل لفظی سانسکریت و از

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]

نظر لغوی به معنای دایره است «به عنوان اسم خاص، به اشکال هندسی مربع، یا مدور یا ترکیبی از دو شکل اطلاق می‌شود که در سنت دینی هندویی و بودایی به عنوان هندسه مقدس مبنای ساخت معابد و طرح‌های هنری رمزگونه دینی قرار گرفته و می‌گیرد» (ذکرگو، ۱۳۷۹، ص ۵). همین اصطلاح در زبان فارسی به صورت مَنَدل یا مَنَدله در آمده است و در این فرهنگ به معنای دایره است که افسون‌گران به هنگام خواندن دعا به دور خود می‌کشند؛ گرچه در اشعار نظامی نیز به معنای لایه‌های 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 گانه‌ای ذکر می‌شود 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 کیهان‌شناختی، نماد جسم، جهات ششگانه (بالا، پایین، عقب، جلو، راست و چپ) و نیز شش قوه حرکت است (بلخاری، ۱۳۹۰، ص ۴۱۹). بنابراین در کیهان‌شناسی اسلامی، مربع و مکعب، نماد کامل ماده و تجسم‌اند و به یک عبارت «مثلث، مربع و دایره اشکال صرف نیستند (بلکه) ذاتاً واقعیتی را در بردارند که درک آن از راه تأویل، آدمی‌را به عالم مثال و سرانجام به حقیقت رهنمون می‌شود.» (اردلان، ۱۳۹۱، ص ۲۷). همچنین این دو ویژگی ذاتی مکعب و مربع (یعنی ایستایی و ثبات) آنها را مناسب‌ترین صورت برای برپایی بناهایی قرار می‌دهد که مقرر است نماد ثبات باشند: «بنابراین پیدایش اقلیدسی هندسه از طریق خطوط، ۴ در حد صورتی ایستا مربع می‌گردد؛ به شرط گسترش و پویایی چلیپا می‌شود. مربع در حد ۴ یا مکعب در ۶، ایستاترین و بی‌جنبش‌ترین



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

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]

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» بازنمودی 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 نمادِ والایِ این جهانیِ 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 هم‌چون 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 شکل گیری هندسه مقدس مبتنی بر دایره و مربع بود. الگوگرفتن 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 موحّد 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).

نتیجه گیری و جمعبندی

در زمینه بازخوانی روایی عرفان در متون ادبی آرمانهشر عرفانی مولانا و حکمت خالدیه 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 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 به‌وجود آمدن جهان هستی و اجرای اراده قدیم اول و مبدأکل 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 با درد 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 به‌طور 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 دنیای 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

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]

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 می‌کنند 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 به‌سوی بهشت را ارائه می دهند. مجموعه‌ی این بناها درکلیتی معناشناختی، طرح نسبتاً پچیده اما قابل تأویلی از یک روایت عرفانی را خلق می‌کند. این روایت از عناصر معناداری تشکیل شده است که در نگاه نخست مجزا از هم به نظر می‌رسند ولی دارای مفهوم نمادین در بستر معنایی خود است. سالک از منزل اول به منزل نهایی گام برمی‌دارد که در مابه‌ازای 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 مجموعه‌های آن، انواع بافت‌های شهری اعم از بافت پیوسته و ریزدانه بازار، بافت درون‌گرای ابنیه با فضاهای باز محصور و بافت برون گرا به صورت احاطه ی بناها با باغ‌ها وجود داشته است. بافت کوچک اندازه ی بازار به طور پراکنده با بافت بزرگ اندازه سراها و تیمچه‌ها ترکیب می‌شود. بافت عناصر اصلی (مسجد، بازار و...) الگویی گرا و بافت حکومتی الگویی برون‌گرا داشته که توسط باغها احاطه شده است.

الف- شبکه راه‌ها و دسترسیها)مفهوم مسیر و راه در سلوک عرفانی): در شهرهای اسلامی‌ایران راه‌ها و دسترسیها یادآور مسیر سلوک عرفانی بوده‌اند؛ 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 دسترسی‌های فرعی و متعدد بوده‌اند. به علت قرارگرفتن دروازه‌های شهر در انتهای راه‌های 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 میدان‌های بزرگ و الگوی سازمان فضایی ابنیه ی مهم شهر در پیرامون آن، موجب شکل گیری یک الگوی شعاعی ازشبکه ی راه‌های 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 می‌یابد. این فضاها اغلب دارای الگوی کالبدی منظم و هندسی بوده‌اند. حالت دیگر، فضای باز و سبز خطی ست که به صورت چهارباغ طراحی شده و یک انتظام خطی از عناصر را امکان پذیر می‌سازد. یک فرم دیگر فضای باز و سبز حاشیه ی رودخانه بوده است که در ترکیب با عناصر شهری، بخشی از استخوان بندی شهر می‌شود. نوع دیگری از فضای باز، فضای باز متعلق به عناصر و ابنیه عمومی‌ست که عمدتاً در انطباق با الگوی درون گرای بافت شهری با ابنیه محاصره شده است.فضای باز به صورت میادین در دل مجموعه‌های بافت شهری جایگزین می‌شوند. غیر ازفضاهای باز و سبز غیرعمومی، انواع فضاهای باز شهری نقش یک عامل ارتباطی را نیز به عهده می‌گیرند.

ج- اجزای کارکردی (سیر از دنیای مادی به معنوی؛ از بازار تا مسجد جامع): هریک ازمجموعه‌های شهری تشکیل دهنده استخوان بندی اصلی شهر دارای اجزای کارکردی متنوع می‌باشند. 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، قهوه‌خانه‌ها و مهمان‌خانه‌ها، بیمارستان و کاربری‌های گذران اوقات فراغت که محل گردهم‌آیی مثل میادین و

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]

فضاهای باز شهری را شامل می‌شده‌اند، نیز جزء دیگر کاربریهای استخوان‌بندی اصلی شهر بوده‌اند.

د- **ترکیب و همجواری کارکردها**: در هر یک از هسته‌ها یا مجموعه‌های شهری، کاربری‌های متنوع و متعدد تجمیع می‌شوند. در انتظام کارکردی عناصر شهری، سلسله مراتب وجود داشته، بناهای مهم به دور میدان شهر و عملکردهای رده دوم در جداره محور بازار شکل گرفته‌اند. کارکردهای مختلف مثل حکومتی و اداری، مبادلات تجاری، فرهنگی و مذهبی یا ترابری عمومی دارای حوزه‌های مجزا اما مجاور و متمرکز بوده‌اند. در الگویی که سازمان‌دهی مرکزی در مجموعه وجود داشته، پیرامون میدان، حوزه‌های مختلف عملکردی در اضلاع مختلف آن به وجود آمده و هرکدام از این حوزه‌ها 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 استخوان‌بندی اصلی شهر، تحت تأثیر نقش شهر در هر دوره از حیات آن بوده است. در مقاطعی که مرکزیت سیاسی مطرح می‌شده، مجموعه بناهای حکومتی جدید شکل می‌گیرد و در مقاطعی که بازرگانی اهمیت بیشتری می‌یابد، رشد بازار و کاروانسراها بارز می‌شود.

ه- **ویژگی‌های فضایی و بصری (از کثرت تا وحدت در مراتب عرفانی)**: ایجاد یک فضای هندسی، منظم و وسیع که با مشخصه‌های متمایزکننده طراحی می‌شود، به عنوان فضایی ویژه و هویت بخش «نمادین» در استخوان بندی اصلی شهر معرفی می‌شود. وجود فضاهای باز شهری وسیع (میادین) به ایجاد فضاهای متباین منجر می‌شود. سازمان فضایی انواع بافت‌های شهری و الگوی ترکیب آن‌ها با یکدیگر به ایجاد تنوع فضایی و ارتقای کیفی آن منجر می‌شود. برای تأکید بر فرم هندسی میادین و محورهای متقاطع با آن، عناصری شهری مهم در محورهای اصلی آن قرار گرفته‌اند. در سلسله مراتب عبور از فضاهای استخوان‌بندی 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 شکیل است، به نمایانی اهمیت بنا و فضا افزوده است.

و- **هماهنگی فرمها و فعالیتها**: بین فرم ساختارکالبدی و نوع فعالیت قسمتهای مختلف استخوان‌بندی شهر، هماهنگی وجود داشته است. فعالیتهای تجاری در بخش خصوصی، ضرورت کوچک اندازه و فشرده را در مجاورت هم ایجاب می‌کرده است. فعالیت‌های مذهبی- فرهنگی با توجه به ضرورت تجمع بیشتر جمعیت، ازگشادگی فضا و وسعت اندازه برخوردار بوده است. میادین وسیع چه به لحاظ قابلیت‌های بصری متمایزکننده و چه به لحاظ فراهم آوردن فضایی وسیع و نیز القای عظمت حکومت احداث‌کننده، هماهنگی فرم را با فعالیت و سیاست احداث آن به نمایش می‌گذارد.

ز- **رشد و توسعه استخوان بندی اصلی شهر**: بعد ازشکل 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 می‌گیرد. 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 درمی‌آید. برای توسعه ستون فقرات شهر به منزله محور اصلی، محور جدید در راستای آن ولی با تغییر مکان ایجاد می‌شود. بدین ترتیب مجموعه جدید هم جوار با محور جدیدکه در امتداد محور قدیمیتر است، واقع می‌شود. وجود و تفوق یک محور تعریف شده در استخوان بندی اصلی و قدیمی شهرو تداوم آن در مراحل توسعه بعدی، آن را تقویت نموده و رشد شهر را هدایت و جهت آن را تعیین می‌نماید.

منابع و ماخذ

۱. آپهام پوپ، آرتور (۱۳۶۶) معماری ایران، ترجمه غلامحسین صدری افشار، نشر انزلی، ارومیه.

۲. آشتیانی، سید جلال الدین (۱۳۷۵) شرح مقدمه‌ی قیصری بر فصوص الحکم، تهران، انتشارات امیرکبیر.

۳. آشتیانی، سید جلال الدین، (۱۳۸۱) تعلیقات بر رسائل قیصری، تهران، موسسه‌ی پژوهشی حکمت و فلسفه‌ی ایران.

۴. آملی، سید حیدر (۱۳۶۴) نقد النقود فی المعرفه

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]

الوجود، ترجمه و تعلیق سید محمد طبیبیان، انتشارات اطلاعات، تهران.
۵. آنتونیادس، آنتونی. سی (۱۳۸۱) بوطیقای معماری، ترجمه احمدرضا آی، سروش، تهران.
۶. ابن عربی، للشیخ الاکبر محی الدین (۱۳۸۰) فصوص الحکم و التعلیقات علیه، ابوالعلاء عفیفی، ج۲، تهران، الزهراء.
۷. ابن عربی، محمد بن علی (۱۴۰۵-۱۴۱۰) فتوحات مکیّه، ۱۴ج، تصحیح عثمان یحیی، قاهره، اهیئهه‌ی المصریه‌ی، العامه‌ی الکتاب.
۸. ابوالقاسمی، لطیف (۱۳۸۴) هنر و معماری اسلامی ایران، به‌کوشش علی عمرانی پور، وزارت مسکن و شهرسازی، تهران.
۹. اردلان، نادر (۱۳۷۴) معماری ایران در سخن چهار نسل از معماران صاحب‌نظر، 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، محمدالاسعد، ترجمه سعید سعیدپور، فصلنامه هنر، شماره ۳۳، ویژه نامه مسجد، تابستان و پاییز.
۱۲. اعتضادی، لادن (۱۳۷۷) نقش مسجد در ساختار شهرهای مسلمان نشین، نشریه صفه، سال هشتم، شماره ۲۶، بهار و تابستان.
۱۳. اعوانی، غلام‌رضا، پیوند معماری سنتی با حکت (ویژگی‌های معماری سنتی و تفاوت آن با معماری مدرن در گفت و گو با غلام‌رضا اعوانی)، ماهنامه علمی و تخصصی اطلاعات، حکمت و معرفت، دفتر مام، شماره ۹، ۱۳۸۰.
۱۴. اهری، زهرا، محسن حبیبی (۱۳۷۷) معماری شهری مسجد در مکتب اصفهان دستور زبان و واژگان، نشریه صفه، 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 صناعت و طبیعت در لوامع الاشراق جلال‌الدین دوانی و نسبت آن به نظریه میمسس در فلسفه هنر»، مجموعه مقالات گردهمایی 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 رجب‌نیا، سروش.
۱۹. بورکهاردت، 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، محمدرضا پورجعفر، رضا اکبریان، مجتبی انصاری (۱۳۸۶) رویکرد اندیشه‌ای در تداوم معماری ایران، نشریه صفه، 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. ثقه‌الاسلام 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 شیخ‌لطف‌الله، نشریه صفه، سال ششم، شماره ۲۱و ۲۲، بهار و تابستان.
۲۷. حبیبی، سید محسن (۱۳۷۵) مکتب اصفهان، اعتلاء و ارتقاء مفهوم دولت، نشریه صفه، شماره۲۳
۲۸. حداد عادل غلامعلی (۱۳۸۶) ارزش ادبی مکتوبات مولانا، نامه فرهنگستان، سال ۵، شماره ۳.
۲۹. حسن‌زاده آملی، حسن (۱۳۶۶) یازده رساله به فارسی (مقاله مطالب ریاضی، باب معنی هندسه و خلق و

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]

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، شماره۸، سال سوم.
۳۲. ستّاری، جلال (۱۳۶۶) رمز و مثل در روانکاوی، چاپ اول، تهران انتشارات توس.
۳۳. ستّاری، جلال (۱۳۷۳) مدخلی بر رمز شناسی عرفانی، ج۱، تهران، نشر مرکز.
۳۴. سهروردی، شیخ شهاب الدین یحیی (۱۳۷۷) حکمه الاشراق، ترجمه‌ی سید جعفر سجّادی، 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 قیومی‌بیدهندی، فرهنگستان هنر، تهران.
۳۷. شیخ صدوق، من لا یحضره الفقیه، دوره چهار جلدی، جامعه مدرسین قم، قم، ۱۴۱۳ه.ق
۳۸. صدرالمتالهین، صدرالدین محمد (۱۳۶۰) الشواهد الربوبیه، تصحیح سید جلال الدین آشتیانی، تهران، نشر دانشگاهی.
۳۹. صدرالمتألهین، صدرالدین محمد (۱۳۶۲) رسائل فلسفی، المسائل القدسیّه، تصحیح و تعلیق سید جلال آشتیانی، قم، انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی.
۴۰. صدرالمتألهین، صدرالدین محمد (۱۳۶۸) اسفار اربعه، ۹ج، چاپ دوم، قم، مکتبه‌ی المصطفوی.
۴۱. طریقی، سیدمحمد (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.
۴۴. القاشانی (کاشانی) کمال الدین عبدالرزاق (۱۳۷۰) اصطلاحات صوفیه، انتشارات بیدار، چاپ دوم، تهران.
۴۵. قرشی، سید علی اکبر (۱۳۷۱) قاموس قرآن، ج۲، دارالکتب الاسلامی.
۴۶. قیصری، داود بن محمد (۱۳۶۳) شرح فصوص الحکم، فص شعیبی، قم، انتشارات بیدار.
۴۷. کربن، هانری (۱۳۷۲) عالم مثال، ترجمه‌ی سید مرتضی آوینی، مجله نامه‌ی فرهنگ، سال سوم، شماره‌ی ۲و۳
۴۸. کربن، هانری (۱۳۸۳) ارض ملکوت، ترجمه‌ی ضیاءالدین دهشیری، تهران، طهوری.
۴۹. کربن، هانری (۱۳۸۷) ارض ملکوت، ترجمه ضیاءالدین دهشیری، نشر طهوری، چاپ چهارم، تهران.
۵۰. کیانی، محمدیوسف (۱۳۸۸) معماری ایران دوره اسلامی، سمت، تهران.
۵۱. گزیده غزلیات شمس (۱۳۵۲) به‌کوشش دکتر شفیعی 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 التعلیقات علیه، ابوالعلاء عفیفی، ترجمه حکمت، ج۲، الزهرا، تهران.
۵۵. مفید، حسین (۱۳۸۵) نقش و نقشِ 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. مهدوی‌نژاد، 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 می توان گرفت، آبادی، شماره ۲۳، وزارت مسکن و

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]

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

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2025-08-17]