مرکز تخصصی معماری ایران
www.ArturArch.com
ARTUR ARCH

حس وحدت

سنت عرفانی در معماری ایرانی

نوشته‌ی نادر اردلان و لاله بختیار
ترجمه‌ی حمید شاهرخ
با پیشگفتاری از: سید حسین نصر

۰/۱۱۱۱۴۳

R
NA1483
.A6

سازمان زیباسازی

این کتاب ترجمه‌ئی است از:

The Sense of Unity
Nader Ardalan and
Laleh Bakhtiar
1975 by The University of Chicago
ISBN: 0-226-02559-4

● ترجمه و چاپ براساس مجوز کتبی مؤلفین انجام پذیرفته است.

اردلان، نادر، – Ardalan, Nader
حس وحدت / نوشته‌ی نادر اردلان، لاله بختیار؛ ترجمه‌ی حمید شاهرخ .—
اصفهان: نشر خاک، ۱۳۷۹.
۲۸، ۱۹۲ ص.: مصور. (بخش رنگی) — (ادبیات معماری و شهرسازی؛ ۱۸)
ISBN 964-5583-28-4: ۵۸۰۰۰ ریال
فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی:
The Sense of Unity: The Sufi Tradition in Persian Architecture.
واژه‌نامه.
کتابنامه: ص. ۱۹۲.
۱. سمبولیسم (معماری). ۲. معماری — ایران. ۳. معماری اسلامی — ایران، ۴. تصوف. الف. بختیار، لاله، ب. شاهرخ، حمید، مترجم. ج. عنوان.
۵ح۴الف/NA۱۴۸۳ ۷۲۲/۵۲
۱۳۷۹
کتابخانه ملی ایران ۷۹-۹۹۴۶م

(ناشر برگزیده سال ۷۷)

□ ادبیات معماری - شهرسازی
صندوق پستی ۴۶۸ - ۸۱۶۵۵، تلفن: ۲۳۰۶۳۶ - ۰۳۱۱

□ **حس وحدت**
□ نوشته‌ی نادر اردلان، لاله بختیار
□ ترجمه‌ی حمید شاهرخ

□ مدیر تولید: نسرین مهرمحمدی
□ امور گرافیکی: بخش گرافیک نشر خاک
□ اجرای رایانه‌ئی جلد: طراحان

□ شمار: ۳۰۰۰ جلد
□ نوبت چاپ: اوّل. تابستان ۱۳۸۰
□ قیمت: ۵۸۰۰ تومان
□ کلیه‌ی حقوق برای سازمان زیباسازی محفوظ است.
□ شابک: ۴-۲۸-۵۵۸۳-۹۶۴ ISBN : 964-5583-28-4

درآمد

کتاب حس وحدت، به رغم شهرتی که نزد جامعه‌ی حرفه‌ئی معماران و شهرسازان کشور دارد، و با آنکه نزدیک به سی سال از تألیف آن می‌گذرد، متأسفانه تاکنون به حلیه‌ی فارسی آراسته نبود.

سازمان زیباسازی شهر تهران در جریان تلاش خود برای کشف، حفاظت و احیای هویت و اصالت معماری و به امید آنکه باب تعامل را در شناخت ساحات اصیل معماری از دیدگاه ژرف بگشاید، این کتاب ارزشمند را در ترجمه‌ئی سنجیده و دقیق به علاقه‌مندان تقدیم می‌کند.

سازمان زیباسازی شهر تهران

فهرست مطالب

پیشگفتار ک
سپاسنامه س

بخش ۱ شکل‌شناسی مفاهیم

درآمد ۳
انسان خلاق ۷
تحقق از طریق هنر ۱۰

فضا

ساختار فضا ۱۱
جهتیابی در فضا ۱۱
حس مکان یا مکانیت ۱۳
تداوم فضائی مثبت ۱۵
نظامهای فضائی مثبت ۱۷
فضای انسان ۱۹
همزمانی زمان ــ صورت ۱۹
نواخت یا ریتم در زمان ۱۹

شکل

ریاضیات و طبیعت ۲۱
ریاضیات تناسب ۲۳
انسان در حد واحد مقیاس ۲۵
اعداد ۲۵
هندسه ۲۷
تربیع دایره ۲۹
مُتَنَدِّل ۳۱

سطح

ابعاد نمادین ۳۵
مفهوم خط ۳۹
الگوهای هندسی ۴۰
الگوهای اسلیمی ۴۳
خطاطی ۴۵

رنگ

هفت رنگ ۴۸
نظام سه رنگه ۴۸
نظام چهار رنگه ۴۹
کیمیا و رنگ ۵۰
انتظام در رنگ طبیعت ۵۰
هماهنگی رنگهای همجوار ۵۰
هماهنگی رنگهای ناهمساز ۵۱
نظامهای رنگی یکترازه ۵۳
نظامهای رنگی چندترازه ۵۴

ماده

آتش، هوا، آب، خاک ۵۸
جمادات یا کانیها ۶۱

بخش ۲ مفهوم صور سنتی

باغ ۶۸
تخت ۶۸
رواق ۷۰
دروازه ۷۱
اتاق ۷۳
مناره ۷۳
گنبد ۷۴
چارطاق ۷۵

بخش ۳ درجات تحقق

همنهاده‌ی صورتها ۷۹
صورتِ شهر ۷۹

نظم طبیعی

نظم تصادفی ۸۱
نظم خطی ۸۲
نظم خوشه‌ئی ۸۲

نظم هندسی

شهرهای هم‌مرکز ــ مدور ۸۷
شهرهای هم‌مرکز ــ چهارگوش ۸۷
بغداد ــ یک شهر پیشنمونه‌ئی ۸۸

نظم هماهنگ

آزادی مرزها ۹۶
اصفهان ۹۶

کلام آخر ۱۲۹
یاداشتها ۱۳۱
واژگان فارسی ــ انگلیسی ۱۳۹
واژگان انگلیسی ــ فارسی ۱۶۱

فهرست پیکره‌ها، جداول، نمودارها و زیرنویس‌ها

۱، الف. جلال‌الدین رومی، مثنوی (قرن سیزدهم). ۲
۱، ب. عبدالرحمان جامی، یوسف و زلیخا (قرن پانزدهم). ۲
۲، الف. افضل‌الدین کاشانی، مصنفات (قرن چهاردهم). ۲
۲، ب. ابوحمید محمد غزّالی، احیاءالعلوم (قرن یازدهم). ۳
۳. اخوان‌الصفا، مناظره‌ی انسان و حیوان (قرن دهم). ۴
۴، الف. محمود شبستری، گلشن راز (قرن سیزدهم). ۴
۴، ب. ابن‌عربی، فصوص‌الحکم (قرن سیزدهم). ۴
۵. جلال‌الدین رومی، مثنوی. ۶
۶. محمود شبستری، گلشن راز. ۶
۷. ابن‌عربی، رسالت الاحدیه (قرن سیزدهم). ۶
۸. قوس عروج و نزول مراحل هفتگانه. ۷
۹، الف. محمود شبستری، گلشن راز. ۸
۹، ب. جلال‌الدین رومی، مثنوی. ۸
۱۰. محمود شبستری، گلشن راز. ۸
۱۱، الف. عبدالکریم جیلی، انسان کامل (قرن چهاردهم). ۸
۱۱، ب. قرآن کریم، سوره‌ی چهل و یکم، آیه‌ی ۵۳ ۸
۱۲، الف. محمود شبستری، گلشن راز. ۸
۱۲، ب. ابوالمواهب شاذلی (قرن سیزدهم). ۸
۱۳. دور منطقه‌البروج. ۱۱
۱۴. مجمع‌الکواکب نیمکره‌ی شمالی. ۱۱
۱۵. ظاهر. ۱۲
۱۶. باطن. ۱۲
۱۷. اصفهان، مسجد شاه [عباس]، ساعت آفتابی. ۱۲
۱۸. دستگاه مختصات و جهات ششگانه‌ی اصلی حرکت. ۱۲
۱۹. کوه دماوند. ۱۲
۲۰، «الف» تا «ت». مقیاس منطقه‌ئی. ۱۲
۲۱. نقش برجسته‌های گذرگاه کوهستانی. ۱۳
۲۲. شیراز، دروازه‌ی قدیمی قرآن. ۱۳
۲۳، الف، ب. مسیر قنات. ۱۴
۲۴، الف، ب. ارگ بم. ۱۴
۲۵. چشم‌انداز شهری واقع در منطقه‌ی گرم و خشک. ۱۵
۲۶. چشم‌انداز شهری واقع در منطقه‌ی گرم و خشک. ۱۵
۲۷. محرابی در مسجد جامع اصفهان. ۱۵
۲۸. نمای قیاسی شهر تهران در سال ۱۸۵۰. ۱۶
۲۹. نظام تداوم فضائی مثبت. ۱۶
۳۰. نظام همبندی (مایه‌گردی یا مودولاسیون) فضا. ۱۶
۳۱، «الف» تا «پ». کاشان، تیمچه‌ی امین‌الدوله (قرن نوزدهم). ۱۷
۳۲، «الف» تا «پ». اسطرلاب قرن سیزده. ۱۸
۳۳. جلال‌الدین رومی، مثنوی. ۱۹
۳۴. دستگاه مختصات. ۲۱
۳۵. شکل‌های هندسی. ۲۱
۳۶. اجسام افلاطونی. ۲۲
۳۷. مثلث، مربع و پنج‌ضلعی. ۲۳
۳۸. سازِ لوتِ فیثاغورث. ۲۳
۳۹. طرح یک تالار ساسانی. ۲۳
۴۰. طرح یک تالار اسلامی. ۲۳
۴۱. برگ و نحوه‌ی رشد آن. ۲۴
۴۲. ماریچ تشکیل دهنده‌ی چهارگوش طلائی. ۲۴
۴۳. شاخص‌ها. ۲۴
۴۴، الف، ب. مربع‌های جادوئی. ۲۵
۴۵، الف، ب. هندسه در معماری. ۲۷
۴۶، الف، ب. مُهر سلیمان. ۲۸
۴۷، الف، ب. کعبه. ۲۸
۴۸. چرخ کائنات. ۲۹
۴۹، «الف» تا «خ». مَندَل‌ها. ۳۰
۵۰. سید نعمت‌الله ولی (قرن پانزدهم). ۳۱
۵۱. دستگاه مختصات، سطوح محدود کننده‌ی شکل‌ها. ۳۲
۵۲. مینیاتور بهرام گور در کوشک قرمز. ۳۳
۵۳، «الف» تا «ج». طرح تصوری کف. ۳۴
۵۴، «الف» تا «پ». طرح تصوری دیوار. ۳۶
۵۵، «الف» تا «ر». طرح تصوری دیوار. ۳۶-۳۷
۵۶، «الف» تا «ج». طرح تصوری سقف. ۳۸

۵۷. فرش تک ترازه. ۳۹
۵۸. «الف» تا «د». الگوهای چند ترازه. ۴۰
۵۹. «الف» تا «خ». الگوهای فضا پرکن. ۴۱
۶۰. «الف» تا «و». الگوهای فضا پرکن مکمل. ۴۲
۶۱. الف، ب. نقشمایه‌های اسلیمی مسجد شیخ لطف اللّه، اصفهان. ۴۳
۶۲. الف، ب. الگوهای اسلیمی مسجد شیخ لطف اللّه، اصفهان. ۴۳
۶۳. الف، ب. نمونه‌ی خط کوفی. ۴۴
۶۴. الف، ب. نمونه‌ی خط نستعلیق. ۴۴
۶۵. دایره‌ی رنگ. ۴۸
۶۶. مثلث رنگهای ثلاثه. ۴۸
۶۷. دایره‌ی رنگهای اربعه. ۴۹
۶۸. مینیاتور بهرام گور در کوشک زرد رنگ (قرن شانزدهم). ۵۰
۶۹. هماهنگی رنگهای مجاور. ۵۱
۷۰. هماهنگی رنگهای متضاد. ۵۱
۷۱. الف، ب. تک رنگ، تک ماده. ۵۳-۵۲
۷۲. الف، ب. تک رنگ، چند ماده. ۵۳
۷۳. الف، ب. چند رنگ، تک ماده. ۵۴
۷۴. الف، ب. چند رنگ، چند ماده. ۵۵
۷۵. جلال‌الدین رومی، مثنوی. ۵۵
۷۶. اصفهان، مسجد شیخ لطف اللّه. ۵۵
۷۷. محمود شبستری، گلشن راز. ۵۷
۷۸. «الف» تا «و». طرح معمارانه‌ی نورگیرها. ۵۸
۷۹. «الف» تا «و». نظام تهویه‌ی هوا. ۵۹
۸۰. عبدالکریم جیلی، انسان کامل. ۵۹
۸۱. «الف» تا «و». طرح تصوری آبنما. ۶۰
۸۲. اخوان‌الصفا، رسائل. ۶۱
۸۳. گردونه‌ی عناصر. ۶۱
۸۴. یین ـ یانگ. ۶۲
۸۵. بسط ـ قبض. ۶۲
۸۶. جلال‌الدین رومی، مثنوی. ۶۲
۸۷. الف. شهاب‌الدین سهروردی. صفیر سیمرغ. ۶۲
۸۷، ب. شیخ نجم‌الدین کبریٰ (قرن دوازدهم). ۶۲
۸۸. لوح زمردین. ۶۳
۸۹. طرح تصوری باغ. ۶۸
۹۰. طرح تصوری تخت. ۶۹
۹۱. طرح تصوری رواق. ۷۰
۹۲. طرح تصوری دروازه. ۷۱
۹۳. طرح تصوری اتاق. ۷۲
۹۴. طرح تصوری مناره. ۷۳
۹۵. طرح تصوری گنبد. ۷۴
۹۶. طرح تصوری چارطاق. ۷۵
۹۷. نظم تصادفی. ۸۱
۹۸. نظم خطی. ۸۲
۹۹. نظم خوشه‌ئی، نوع قلاع. ۸۲
۱۰۰. نظم خوشه‌ئی، نوع قلاع. ۸۳
۱۰۱. نظم خوشه‌ئی، نوع مناطق نیمه کوهستانی. ۸۲
۱۰۲. چغازنبیل. ۸۵
۱۰۳. بازسازی قیاسی (شماتیک) کهن شهر اکباتان. ۸۶
۱۰۴. داراب گرد. ۸۶
۱۰۵. تخت سلیمان. ۸۶
۱۰۶. شهر ساسانی فیروزآباد. ۸۶
۱۰۷. هرات. ۸۷
۱۰۸. بغداد. ۸۸
۱۰۹، الف، ب. طرح‌های تصوری نقطه و خط. ۸۹
۱۱۰، الف، ب. نظم هماهنگ طرح شهری کرمان و کاشان. ۹۲-۹۰
۱۱۱، الف، ب. دیوارهای قدیمی کاشان. ۹۳
۱۱۲، الف، ب. سقف بازار کاشان. ۹۳
۱۱۳. بازار کاشان، تقارن ردیفی. ۹۴
۱۱۴. بازار کاشان، تقارن مدور، سه جزئی. ۹۴
۱۱۵. بازار کاشان، الگوهای مدور و ردیفی ترکیبی. ۹۴
۱۱۶. نمای هوائی مورب چشم‌انداز شهر اصفهان. ۹۶
۱۱۷. نمای هوائی شهر اصفهان. ۹۶
۱۱۸، «الف» تا «پ». رشد و گسترش شهر اصفهان. ۹۷
۱۱۹. نقشه‌ی بازار اصفهان، قرن بیستم. ۹۹-۹۸
۱۲۰. نظام حرکت ثانوی. ۱۰۱
۱۲۱. گذرگاه نمونه. ۱۰۱
۱۲۲. اصفهان، نمای چارباغ. ۱۰۱
۱۲۳. نظام عبور آب درجه‌ی سه. ۱۰۲
۱۲۴. اصفهان، میدان شاه [عباس]. ۱۰۲
۱۲۵، الف، ب. پل خواجو. ۱۰۳
۱۲۶. مدرسه‌ی مادر شاه. ۱۰۳
۱۲۷. اصفهان، نمای هوائی مسجد جامع. ۱۰۴
۱۲۸. مسجد جامع، فضای اتصال. ۱۰۴
۱۲۹. مسجد جامع، فضای انتقال. ۱۰۴
۱۳۰. مسجد جامع، فضای انتقال. ۱۰۵
۱۳۱. مسجد جامع، فضای تجمع. ۱۰۵
۱۳۲. مسجد جامع، حوض‌های حیاط اصلی. ۱۰۵
۱۳۳. مسجد جامع، دید به سمت ایوان جنوب غربی. ۱۰۶
۱۳۴. مسجد جامع، ایوان طاقدار محراب اصلی. ۱۰۶
۱۳۵. مسجد جامع، فضای طاقدار شمالشرقی. ۱۰۷
۱۳۶. مسجد جامع، سقف فضای طاقدار شمالشرقی. ۱۰۷
۱۳۷. مسجد جامع، فضای طاقدار تالار برگزاری نماز شمالشرقی. ۱۰۸
۱۳۸. مسجد جامع، فضای طاقدار تالار برگزاری نماز شمالشرقی. ۱۰۸
۱۳۹، «الف» تا «خ». مسجد جامع، طاق‌های آجری. ۱۰۹
۱۴۰. مسجد جامع، شبستان شمالغربی. ۱۱۰
۱۴۱، الف، ب. مسجد جامع، ساختار بیرونی ایوان شمالغربی. ۱۱۰
۱۴۲. آغاز ساختار سقف بازار در مسجد جامع. ۱۱۱
۱۴۳، «الف» تا «خ». راسته‌ی بازار با فضاهای واپسیته در مسجد جامع. ۱۱۲
۱۴۴. بازار تره‌بار. ۱۱۳
۱۴۵، «الف» تا «ث». مسجد علی. ۱۱۴
۱۴۶. سقف آجری راسته‌ی بازار. ۱۱۵
۱۴۷، «الف» تا «پ». اصفهان، مدرسه‌ی نیماور. ۱۱۵

جداول

۱. اعداد و هندسه. ۲۶
۲. نظام رنگهای اربعه. ۴۹
۳. رنگ و جمادات یا کانی‌ها، فلزات و گیاهان. ۶۱
۴. صوَر سنتی. ۶۸

همه‌ی عکس‌ها، نمودارها، پیکره‌ها و طرح‌ها و توضیحات مربوط به آنها توسط نادر اردلان فراهم آمده‌اند غیر از آنهایی که نام کس دیگری ذکر شده است.

۱۴۸. «الف» تا «ث». اصفهان، کاروانسرای حاج کریمخان. ۱۱۶
۱۴۹. «الف» تا «پ». مساجد واقع در راسته‌ی بازار. ۱۱۶
۱۵۰. «الف» تا «ب». اصفهان، چهارسو، بازار شاه [عباس]. ۱۱۷
۱۵۱. الف، ب. کاروانسرای ملک. ۱۱۷
۱۵۲. «الف» تا «ج». حمام شاه [عباس]. ۱۱۸
۱۵۳. انبار غلّه. ۱۱۸
۱۵۴. «الف» تا «ت». مَدگردی (مودولاسیون) های فضای راسته‌ی بازار. ۱۱۹
۱۵۵. «الف» تا «پ». مسجد حکیم. ۱۲۰
۱۵۶. ورودی اصلی به بازار [قیصریه] از سمت میدان شاه [عباس]. ۱۲۱
۱۵۷. نمای مسجد شاه [عباس] از سمت دروازه‌ی بازار [قیصریه]. ۱۲۱
۱۵۸. نمای هوائی میدان شاه [عباس] یا میدان نقش جهان. ۱۲۱
۱۵۹. حیاط جلوی مسجد شیخ لطف اللّه همراه با دیوار شرقی میدان نقش جهان. ۱۲۲
۱۶۰. مسجد شیخ لطف اللّه، ایوان اتصال. ۱۲۲
۱۶۱. مسجد شیخ لطف اللّه، فضای انتقال. ۱۲۲
۱۶۲. مسجد شیخ لطف اللّه، فضای انتقال. ۱۲۲
۱۶۳. مسجد شیخ لطف اللّه، فضای تجمع. ۱۲۳
۱۶۴. مسجد شاه [عباس]، فضای اتصال. ۱۲۴
۱۶۵. مسجد شاه [عباس]، فضای انتقال. ۱۲۴
۱۶۶. مسجد شاه [عباس]، فضای تجمع حیاط اصلی. ۱۲۴
۱۶۷. مسجد شاه [عباس]، درب ورودی. ۱۲۵
۱۶۸. مسجد شاه [عباس]، فضای گنبددار. ۱۲۵
۱۶۹. مسجد شاه [عباس]، فضای انتقال به حیاط جنوب غربی. ۱۲۵
۱۷۰. مسجد شاه [عباس]، حیاط جنوب غربی. ۱۲۵
۱۷۱. مسجد شاه [عباس]، ساعت آفتابی. ۱۲۵
۱۷۲. مسجد شاه [عباس]، طاقی‌های فضای اتصال. ۱۲۵
۱۷۳. عالی قاپو، فضای اتصال. ۱۲۶
۱۷۴. عالی قاپو، فضای انتقال. ۱۲۶
۱۷۵. نمای هوائی محل احداث کاخ‌ها. ۱۲۶
۱۷۶. اصفهان، نحوه‌ی تحقق جمعی طرح‌های مربوط به ارائه‌ی نظم هماهنگ. ۱۲۷

پیشگفتار

امروزه هیچ چیز بهنگام‌تر از آن حقیقت ازلی، از آن پیامی نیست که از سنت می‌آید و مقتضای حال است چراکه همواره مقتضی بوده است. چنین پیامی تعلق به اکنون دارد که همیشه بوده، هست، و خواهد بود. سخن از سنت، سخن از اصولِ تبدیل ناپذیری‌ست با منشاء آسمانی و سخن از کاربردشان در مقاطع مختلفی از زمان و مکان. در عین حال، سخن از تداومِ آموزه‌های خاص و صُوَری قدسی‌ست که محملهائی هستند برای انتقال این آموزه‌ها به انسان و به فعلیّت در آمدن تعالیم سنت در درون انسان: سنت[1]، در حدی که اینجا به تعریف آمد، نه خلق و خوی و عادت است، و نه شیوه‌ی گذرای یک عصر مستعجل. سنت که ضروری‌ترین عنصرش مذهب به معنای عام آن است، مادام که تمدنِ نشأت گرفته از آن و قومی که این سنت حکم اصل رهنمون را برایشان دارد پایدارند، بقاء و دوام خواهد داشت. و حتی هنگامی که بقای ظاهری‌اش متوقف می‌شود به تمامی تسلیم مرگ نخواهد شد. در این حال، سایه‌ی زمینی‌اش ناپدید می‌شود و خودِ سنت در واقعیت ذاتی و روحانی‌اش به مبداء آسمانی خود باز می‌گردد.

سنتی که این‌گونه به فهم آمده «مثالِ ناظر» بر جامعه‌ئی متعارف و آصلی زندگی‌بخش به کل حیات یک قوم است. هرجا سنت حکم براند، خواه در جوامع سنتی خواه در تمدنهائی که بر بخش عمده‌ئی از تاریخ سلطه داشته‌اند، هر وجهی از حیات، و نه فقط مصنوعاتِ بشر (هنرها)، با اصول روحانی سنتِ مرتبط خواهد بود. در حقیقت، هنرها یکی از مهمترین و سر راست‌ترین تجلیاتِ اصولِ سنت‌اند، چراکه انسان در میان صور زندگی می‌کند و برای گرایش سوی متعالی باید با صُوَری احاطه شود که مُثُلِ متعالی را پژواک می‌دهند. تمدن اسلامی ارائه دهنده‌ی نمونه‌ی برجسته‌ئی از یک تمدن سنتی‌ست که در آن حضور بعضی اصول تبدیل‌ناپذیر که بر کل این تمدن مسلط بوده‌اند به روشنی پیداست. هنر اسلامی چیزی جز تفکر و تعمقی در عالم ماده، عالم نَفْس و حتی عالم وحی قرآنی نیست. اما، دریغا، این هنر تاکنون بندرت، و قطعاً به مراتب کمتر از هنر سنتی هندو چین، ژاپن یا اروپای قرون وسطی، به منظورِ درکِ مفاهیم نمادین و لاهوتی‌اش مورد بررسی قرار گرفته است[2].

کتاب حاضر برای اولین بار معماری سنتی اسلامی را بر بستر ایرانی‌اش، از دیدگاهِ اصول سنتی مربوط به آن، مورد بررسی قرار می‌دهد. ایران، در سرتاسر تاریخ اسلام، یکی از برجسته‌ترین مراکز هنر اسلامی بوده است و معماری ایرانی یکی از غنی‌ترینِ معماریهاست که بتوان در جائی سراغ کرد. با در نظر گرفتن بنیادی‌ترین اصل سنت اسلامی، یعنی اصل وحدت، و تلاش برای درک این‌که معماری ایرانی در دوره‌ی اسلامی تا چه حد مطلوب خود را در تلفیقِ همه‌ی جنبه‌هایش برای نیل به این وحدت می‌جست، مؤلفین این کتاب در زمینه‌ی بررسی هنر و معماری سنتی ایران سهمی مهم و پیشگام دارند. بررسی آنان مشخصاً مرتبط با درکی از معماری سنتی است، چون مؤلف اصلی کتاب، نادر اردلان، یکی از پیشروترین مهندسینِ معمار ایرانیِ حال حاضر است و همکارش، لاله بختیار، هم که در همین جبهه آموزش دیده، حساسیتی خاص به روحِ هنر و کلاً فرهنگ اسلامی از خود بروز داده است.

برای درک کامل دیدگاهی که کتاب فعلی بر اساس آن نوشته شده است، یاری از تعالیم سنتی در زمینه‌ی معماری و اجزاء تشکیل دهنده‌ی آن را باید یادآوری کرد؛ تعالیمی که یک زمان برای همه بدیهی می‌نمود در غرب از هنگام ظهور آنچه رنسانس نامیده شد و در طبقات متجدد شرق از هنگامِ گسترشِ تفکر جدید در پایان قرن نوزدهم، هر چه

۱. مفهوم سنت به گونه‌ئی که در این پیشگفتار و در سراسر کتاب حاضر به کار گرفته شده است طی چند دهه‌ی اخیر به نحو شایانی توسط نویسندگانی چون ف. شوئون، ر. گنون، آ. کِ. کوماراسوآمی، م. پالیس، ت. بورکهارت، و شماری دیگر مرتبط با مطالعات سنتی تفسیر و تشریح شده است.

۲. رجوع کنید به س.ح. نصر، «هنر قدسی در فرهنگ ایران» "میزگرد خاورمیانه" (بهار ۱۹۷۱).

بیشتر به دست فراموشی سپرده شد. معماری اسلامی، همچون همه‌ی انواع معماری سنتی، با کیهانشناسی مأنوس و مرتبط است. انسان اهل سنت در جهانی پرمعنی زندگی می‌کند. انسان، همچون کیهان، اصل الهی را باز می‌تاباند. پس، خود انسان است که با کیهان انس و الفت دارد. او عالم صغیر است، و همچون عالم کبیر، بازتابنده‌ی حقیقتی ماورائی‌ست. همه‌ی متشابهات بین انسان و کیهان که در بسیاری از متون اسلامی به شرح آمده است، صرفنظر از این‌که توصیفاتی خام و «شاعرانه»اند، بیانگر واقعیتی ژرف‌اند و کلافی را وامی‌گشایند که سطوح مختلف هستی انسان را به سطوح همخوان با هستی کیهان پیوند میزند. فقط آن کس که از مشاهده‌ی سطوح بالاتر هستی خود عاجز مانده است نمی‌تواند سطوح بالاتر حقیقت کیهانی را «ببیند» و هموست که کیهان را تا حدّ صرفاً کمّی و مادی‌اش نزول شأن می‌دهد ــ تا حدِ «چیزی» که موضوع برای مطالعه‌ی علوم کمّی جدید است و هدف برای بالاترین خدِ بهره‌کشیِ فن‌شناسی جدید.

معماری سنتی، بویژه معبد به طور اعم و مسجد به طور اخص، همچنین تصویری‌ست از کیهان یا انسان در بُعدِ کیهانی او. کالبد انسان معبدی‌ست که روح در آن سکنی گرفته است، کیهان نیز عیناً چون انسان از همان روح جان می‌گیرد. مسجد در عین حال خانه‌ی خداست، بنائی که انسان باید حضور الهی را در آن «حس» کند و از نزول رحمت باری تعالی که از روح منبعث می‌شود فیض ببرد. پس، مسجد ـ و معماری خانه و قصر که در اسلام ملهم از معماری قدسی‌ست (خانه به یک مفهوم گسترش مسجد است) ـ در عین حال نسخه‌ی عینِ کیهان و مکان مواجهه‌ی انسان با کلمه الله یا لوگوس می‌باشد. البته، در واقع، خداوند همه جا هست، و از این رو همه‌ی زمین، از جنبه‌ی بکر و دست نخورده‌اش، یک مسجد است و فرموده‌ی بسیار مشهوری از پیامبر اسلام بر آن صحه می‌گذارد. برای انسان، که میان نقائص آفریده‌ی خود و در محیط بی‌روح ساخته‌ی دست خویش قرار گرفته است، مسجد طراوت، آرامش و هماهنگی طبیعت بکری را فراهم می‌کند که پرداخته‌ی خداوند و پدیده‌های اوست و آیات الهی دقیق‌ترین مفهومش می‌باشد ــ مسجد، بنابراین، باید همچون صنع خداوند باشد و باید خالق را به ذهن انسان متبادر کند.

مبنای شناخت و درک معماری سنتی اسلامی که اصیول معماری قدسی را از مسجد تا هر واحد معماری دیگر و در نهایت تا خود طراحی شهرک و شهر گسترش می‌دهد، رابطه‌ی بین کیهان، انسان به مفهوم سنتی حضرت آدم آسمانی، و معماری‌ست. وانگهی، این رابطه از اصل الهی که سرچشمه‌ی همه‌ی این واقعیتهاست استمرار می‌یابد و ریشه در آن دارد. به عبارتی دیگر، از دیدگاه سنتی انسان و کیهان خود محصول «هنر قدسی»اند. انسان، کیهان و معماری قدسی، از حیثِ واقعیت هستی‌شناسی‌شان، نهایتاً وابسته به ذات الهی‌اند، حال آنکه از دیدگاه معرفت باید گفت همه‌ی مقوله‌های کیهانشناسی، انسانشناسی، و «فلسفه‌ی هنر»، به طور سنتی، مصداق کاربردهای بسیار متعدد اصول لاهوتی [متافیزیکی] در حوزه‌های متفاوتند.

دیدگاه توحیدی سنت نه تنها معماری و کلیت آن را شامل می‌شود، بلکه در برگیرنده‌ی همه‌ی عناصر به وجود آورنده‌ی یک صورتِ معماری، از قبیل فضا و شکل و نور و رنگ و ماده هم هست. از آنجا که دیدگاه وحدت‌گرایانه‌ئی که در اسلام چنین بر آن تأکید می‌شود هیچ چیز را خارج از حیطه‌ی خود نمی‌داند و حوزه‌ی عقلی کاملاً ناسوتی [دنیوی] یا نامقدس متضاد با امور قدسی را به رسمیت نمی‌شناسد کل معماری اسلامی، کاربردش هرچه باشد، در جایگاه سنتی‌اش به همان دیده‌ئی نگریسته می‌شود که یک معماری کاملاً قدسی چون مسجد. همان دریافتِ از فضا و شکل که مسجد به ما منتقل می‌کند عیناً در خانه یا بازار نیز محسوس است، چون فضائی که انسان اهل سنت همواره در آن زندگی می‌کند هر کجا که پیش آید همانی‌ست که همواره هست. حتی در مسیحیت، که بین مذهب و امور دنیوی، جدائی افتاده است، در دورانِ رواج سنت نظیر قرون وسطی، این تالار شهر بود که به کلیسا شباهت داشت و نه بر عکس، حال ادعای آن دسته از معمارانِ متجدد هرچه می‌خواهد باشد؛ معمارانی که خواهان نابود کردن همه‌ی نشانه‌های سنت در معماری کلیسایند با این استدلال که کلیساها باید همانند بناهای غیرمذهبی باشند همچنان که در قرون وسطی نیز چنین بودند.

برای درک معماری سنتی اسلامی، یا هر صورت دیگری از معماری سنتی به این منظور، شناخت شیوه‌ی نگرش انسان اهل سنت نه تنها به کلّیت معماری، از جمله بُعد کیهانی‌اش، بلکه به اجزاءش نیز ضروری‌ست، که از آن میان شاید فضا اساسی‌ترین جزء باشد. فلسفه‌ی دکارتی در زمینه‌ی کمیّت بخشیدن به فضا برای انسان غربی وسیله‌ساز بود تا عملاً همه‌ی خاطراتِ فضای کیفی‌ئی را فراموش کند که مبنای همه‌ی مناسک و جهت‌گیریهای مذهبی بودند. در معماری اسلامی فضا هرگز از صورت جدا نشده است: این فضا همان فضای انتزاعی اقلیدسی نیست که صورت خارجی پذیرفته است و به تبع آن چارچوبی را برای «جایگیری» صورت فراهم می‌آورد. فضا توسط صورتهائی که در آن واقعند جنبه‌ی کیفی می‌یابد. یک مرکز قدسی قطبی کننده‌ی فضای اطراف خود است عیناً همانند مکه ــ که برای مسلمانان در حکم نقطه‌ئی خاکی روی محوری‌ست که آسمان و زمین را به یکدیگر پیوند می‌دهد و بر این اساس خود مرکز زمین است ــ قطبی کننده‌ی همه‌ی فضا برای بجا آوردن عالی‌ترین فریضه‌ی اسلامی‌ست. مکه که مسلمین پنج بار در روز سوی آن نماز می‌گزارند ــ و مساجد در اصل برای ادای این فریضه ساخته شده‌اند ــ همه‌ی فضا را قطبی می‌سازد و به شیوه‌ئی عملی بر نحوه‌ی احداث شهرها تأثیر می‌گذارد. اما، جدا از این مرکز متعالی، اماکن مقدس کوچکتری هم وجود دارند بازتابنده‌ی حریمهای مقدس متعالی که در محیطهای مختص به خود حکم قطبهای کیفی کننده‌ی فضا را دارند. همچنین عوامل طبیعی، چون کوه‌ها و رودخانه‌ها، طبق یک جغرافیای قدسی به فضا کیفیت می‌بخشند؛ دانش این جغرافیا در همه‌ی تمدنهای سنتی موجود است و شاید هم واضح‌ترین ترکیب‌بندی‌اش را از خاور دور کسب کرده باشد. مفهوم فضای کیفیت یافته به معماری نظم و ترتیب می‌بخشد و ابزاری را برای معمار سنتی فراهم می‌آورد تا به وحدت و همنهاده [سنتز] دست یابد و بنا یا شهری را به وجود آورد که به انسان

یاری می‌دهد تا حرکات روزانه‌اش را درون یک مرکز یکپارچه نماید. فضای تحقق یافته‌ی درون معماری سنتی در طلب آن است که یا این مرکز را به طور مستقیم ایجاد کند یا آنکه به طور غیر مستقیم القاءش نماید.

رابطه‌ی بین فضا و صورت که فضا را تعیین و به آن کیفیت می‌بخشد بنحوی چشمگیر در این کتاب که مؤلف آن را فضای «مثبت» می‌نامد آشکار است: این فضا از طریق تصاویر و به طور تحلیلی، همان گونه که در معماری ایرانی به چشم می‌خورد، برای اولین بار در این کتاب ارائه شده است. در معماری امروزین غربی، خانه داخل یک فضا قرار دارد و فضا خود توسط خطوطِ مرزی محاط در آن تحدید می‌شود. در اغلب معماریهای اسلامی، فضا از صورتهای مادی اطراف خود «تفکیک» شده است و توسط سطوح داخلی این صورتها تحدید می‌شود. این دیوار باغها یا طاقها و رواقهای بازار هستند که تعیینِ فضای درونِ شهر سنتی یا خانه‌هائی می‌کنند که انسان سنتی داخلِ آنها در حرکت و حیات است. فضا بدین شیوه تفکیک شده است تا همنهاده فراچنگ آید و امور متعدد و متنوع زندگی یکسان گردد. سمت‌یابیِ فضا، استقطاب کیفی‌اش، و رابطه‌ی موجود بین فضا و صورت، که عکس رابطه‌ئی‌ست که امروزه عموماً باور دارند، عناصر ضروری معماری سنتی اسلامی و کلیدی برای درکِ اصول آنند.

شکلهای به کار رفته در معماری از مفهوم سنتی ریاضیات، بخصوص از هندسه و اشکال هندسی، تفکیک ناپذیرند. بار دیگر باید متذکر شویم که دریافت کاملاً کمّی نسبت به ریاضیات که از رنسانس رایج شد ریاضیاتِ نمادین و کیفی‌ئی را که هم جهان غرب از قرون وسطی توسط شیوه‌های تفکر فیثاغورثی و کیمیاگرانه‌ی متفکران قرون وسطائی با آن آشنا شده بود اجباراً به فراموشی سپرد. اشکال و اعداد هندسی آنگونه که می‌نمایند جنبه‌ی کمّیِ صِرف ندارند. آنها دارای جنبه‌ی کیفی و نمادینی هستند که نه تنها تخیلی نیست بلکه حداقل، همچنان که در مورد جنبه‌ی کمّی، بخشی از واقعیتشان را تشکیل می‌دهد. هر عدد و شکلی، اگر در مفهوم نمادین خود نگریسته شود، پژواکی از وحدت و بازتاب کیفیتی‌ست که در بطنِ اصلِ درونی آن وحدت نهفته است، و از هر گونه تفرّق و کیفیاتی بالاتر است و در عین حال به شیوه‌ئی اصولی همه‌ی آنها را دربر گرفته است. چهارگوشِ ساختمان کعبه که در حیاطها و بناهای قدیمی تکرار می‌شود یک چهارگوش صرف نیست، بل در عین حال نمادِ ثبات و کمال و بازتابِ معبدِ چهارگوشِ بهشتی‌ست که کعبه خود تصویر زمینی آن است. صورتِ هشتگوشِ بسیاری از مساجد صرفاً یک طرح معماری نیست تا معماران را قادر سازد گنبدی را بر یک قاعده‌ی مربع احداث کنند، بلکه بازتابِ عرش الهی‌ست که طبق سنن و احادیث اسلامی بر دوش هشت فرشته جای گرفته است. گنبد هم صرفاً شیوه‌ئی برای پوشش دیوارها نیست، تصویری‌ست از طاقِ عرش و فراتر از آن تجسمی‌ست از عالم لایتناهی و بیکران روح که کره یا دایره بلاواسطه‌ترین نماد هندسیِ آنند.

در سرتاسر معماری سنتی، اشکال هندسی چیزی بیش از تمهیداتِ صناعتیِ صِرف هستند هر چند که همیشه عملکردی معمارانه دارند. اما در فراسوی عملکردشان که نظمی مادی دارد، واجدِ عملکردی دیگر با اهمیتی فزونتر هستند که همانا یادآور اصول معنوی به انسان از طریق جنبه‌ی نمادینشان است؛ اصولی که یک ساختمان یا باغ یا چشم‌انداز سنتی در سطحِ واقعیتِ خود بازتاب می‌دهد و در عین حال با حالات درونی خود انسان همخوانی دارد. در معماری سنتی، مانند همه‌ی هنرهای سنتی، هیچ چیز هرگز از معنی منفک نیست. و معنی هم چیزی جز معنویت نمی‌باشد، درست همانگونه که خود واژه‌ی معنی در هر دو زبان عربی و فارسی بر هر دو مفهوم، یعنی هم معنی و هم معنویت، دلالت دارد.

معماری اسلامی، بویژه در ایران زمین، تأکید خاصی بر نور دارد. در داخل یک مسجد انگار که نور درونِ صُوَر مادی تبلور یافته است چنانکه همواره آیه‌ی شریفه‌ی نور را در قرآن به انسان مؤمن یادآور می‌شود: «الله نور السماوات والأرض». در ایران، به دلیل تابش شدید آفتاب در اقصی نقاط و هوای شفافِ فلاتِ مرتفع، تحمل نور و نیاز به زندگی در فضاهای حساس به نور بخشِ جدائی‌ناپذیرِ زندگی ایرانیان در طول تاریخ بوده است. تصادفی نیست که ادیان پیش از اسلام ایرانی، بویژه آئین زرتشت، تمثیل نور را برای تفسیر و تبیین تعالیم خود به کار می‌گرفتند و از دوران اسلامی هم حکمت اشراقِ سهروردی در ایران بیش از هر جای دیگر اشاعه یافت. نور عمده‌ترین مشخصه‌ی معماری ایران است، نه فقط به مثابه عنصری مادی بل همچون نمادی از عقل الهی و همچنین وجود. نور جوهری معنوی‌ست که به درون غلظتِ ماده نفوذ می‌کند و آن را تبدیل به صورتی شریف و شایسته می‌سازد که مناسب محل زندگیِ نفْسِ آدمی‌ست. نفْسی که جوهره‌اش در عین حال ریشه در عالم نور دارد ــ عالمی که چیزی جز عالم روح نیست.

رنگ در انقطاب نور حاصل می‌آید. همان گونه که نور در حالت تجزیه نشده‌اش نماد وجود الهی و عقل الهی‌ست، رنگها هم جنبه‌های گونه‌گون یا انقطابهای وجود را نمادین می‌سازند. نورها در روح انسان حالتی برمی‌انگیزند که با واقعیت کیفی و نمادینش همخوانی دارد. از آنجاکه نور در معماری ایرانی همواره اهمیت داشته است، حسی از شناخت رنگ و هماهنگیهایش، که البته ارتباط بلاواسطه با آگاهی از نقش و اهمیت نور دارد، بر تمامی هنرهای ایرانی مستولی‌ست. آبیِ سیرِ آسمان و رنگهای زنده و دائماً متغیر کوهستانها، که دور و نزدیک تقریباً در همه جای ایران به چشم می‌خورند، نیز مطمئناً در تشدید این عشق و شناخت به رنگها که در تمامی هنرها، از مینیاتور تا قالی و بناهای کاشیکاری شده‌ی ایرانی دیده می‌شود، یاری رسانده است.

حضور الهی در معماری اسلامی یا در مساجد سادهِ و سفید رنگ اولیه جلوه‌گر شده است که بی‌آرایه بودن کاملشان بشدت یادآور وحدتی‌ست که همه‌ی غنای عالم را به تنهائی داراست، و یا در نماهای استادانه رنگ‌آمیزی شده و طاقهائی آشکار است که هماهنگی‌شان خود تجلی جلوه‌ی وحدت در کثرت و بازگشت کثرت به وحدت است. رنگها مانند عالم وجودند. در فراز همه‌ی آنها رنگ سفید قرار دارد که نماد وجود است [اصل همه‌ی مراتب واقعیت کیهانی] و متحدکننده‌ی

همه‌ی رنگها، و فروتر از همه رنگ سیاه قرار دارد که نماد لاشیئیت (هیچی) است. سیاه، البته، معنای نمادین دیگری هم دارد ــ معنای عدم وجود یا ذات الهی که حتی فراتر از ساحت وجود قرار دارد و فقط به واسطه‌ی غلظت و شدت روشنائی‌اش سیاه می‌نماید. رنگی که بعضی عرفا آنرا نور سیاه نامیده‌اند، همانند مراتب وجود، میان این دو حد نور و ظلمت طیف رنگها قرار دارد. رنگها در هنر ایرانی با خردمندی و آگاهی از هر دو مفهوم نمادین هر رنگ و تأثیرات کلی‌ئی که به واسطه‌ی ترکیب یا هماهنگی رنگها بر روح می‌گذارد، به کار می‌رود. کاربرد سنتی رنگها بیشتر به منظور یادآوری واقعیت آسمانی چیزهاست تا تقلید رنگهای طبیعی اشیاء. در کاربردی اینچنین، رنگها بخش ضروری و اصلی هنر ایرانی، از جمله معماری، هستند و یکی از اجزائی که توجه کامل به معنای نمادینش برای درک معنای باطنی هنر و معماری ایرانی ضروری‌ست.

از این عوامل گذشته، خود ماده هم البته مطرح است. بر عهده‌ی ما نیست که حساسیت چشمگیری را مورد بحث قرار دهیم که معماری سنتی اسلامی نسبت به مصالح مورد استفاده‌اش نشان می‌دهد، نه فقط با توجه به شرایط اقلیمی؛ اقتصادی، محیطی و جز اینها، بلکه با در نظر گرفتن کیفیات ذاتی هر نوع ماده به کار رفته. ما بیشتر مایلیم تنها به توانگری و امکاناتی اشاره کنیم که «ماده» به هنگامی که معمار گرفتار رابطه‌ی ذهن ـ ماده نیست در اختیار او قرار می‌دهد، رابطه‌ئی که افقهای ذهنی غالب انسانهای امروزی را یکسره زیر سیطره‌ی خود قرار داده است. فی الواقع این خود یک تناقض است که در عصر فعلی، یعنی در ماده‌گرایانه‌ترین عصر تاریخ بشری، انسان در مقایسه با گذشته باید کمترین رابطه‌ی مستقیم و مأنوس را با ماده داشته باشد. ماده امروزه یا مفهومی انتزاعی‌ست که در فیزیک جدید به کار می‌رود یا «آن»ی‌ست که محصول کریه ماشین‌آلات است و انسان از طریقِ آن هیچگونه رابطه‌ئی با طبیعت سرشار از بصیرت احساس نمی‌کند. آن دانش ذاتی که در جوامع پیش صنعتی هنرورزان داشتند، آنانکه با یک تکه چوب یا سنگ یا حتی فلز کار می‌کردند و آنرا ماهرانه می‌ورزیدند، امروزه کمابیش از دست رفته است. به همین منوال، آموزه‌های سنتی مربوط به مراتب هستی مادی و نوع فایدت عناصر مادی در امور معنوی هم به فراموشی سپرده شده است. این آموزه‌ها که غرب از طریق سنت کیمیاگری با آن آشنا شده است، باید همراه با دریافتِ هنرورز از ماده و صورت (یعنی آنچه ماده را تعیّن می‌بخشد) دوباره احیاء گردد، تا مفهوم ماده و عنصر مادی در مفهوم اسلامی‌اش کاملاً به فهم آید.

مؤلفین این اثر پیشگام کوشیده‌اند تا از طریق تحلیل اقسام عناصر معماری سنتی در معنای درونی معماری سنتی اسلامی ایران تعمق نمایند. سعی آنها بر این بوده تا نشان دهند همه‌ی این عناصر چگونه گرداگرد آموزه‌ی مرکزیِ مفهوم وحدت تنیده شده‌اند و چگونه این معماری با به کارگیری همه‌ی عناصری که در پیشگفتار به آنها مجملاً اشاره شد و در متن کتاب به میزان بیشتری تحلیل شده است توانسته است در سطوح مختلف، از ساده‌ترین عنصر معماری گرفته تا طرح کامل یک محیط شهری، به همنهاده و وحدت دست یابد. مؤلفین، افزون بر این، مطالعات جذاب خود را با تحلیلهای دقیق معمارانه از چندین بنای یادمانیِ موجود در ایران مصور کرده‌اند که بسیاری از آنها برای اولین بار در این کتاب مورد بررسی قرار می‌گیرند. نکته آنکه، روابطِ تصادفیِ معمول باژگونه شده است. ایده‌های این کتاب ناشی از بررسیهای عملی مؤلفین در محلِ است درآمیخته با پژوهشهائی که در نوشتارهای سنتی مربوط به اصول لاهوتی و مذهبی به عمل آورده‌اند، مقوله‌ئی که به بناها و عرصه‌های مورد مطالعه‌شان حیات بخشیده است؛ از نظر مؤلفین، کتاب حاضر هم ماحَصَل پژوهش بیرونی و هم نتیجه‌ی کشف درونی سنتی‌ست که به این معماری و در عین حال به فرهنگی که به هر دو آنان تعلق دارد امکان ظهور داده است.

این کتاب برای دانشجویان هنرهای اسلامی به طور اعم و برای دانشجویان هنرهای ایرانی به طور اخص ارزشهای فراوان دارد و در زمینه‌ی مطالعه‌ی معماری سنتی اسلامی در حد تبیینِ خطوط مرزی متعلق به عالم روح توسط صُوَر مادی، افقهای تازه‌ئی می‌گشاید. اما این کتاب برای معماران حرفه‌ئی هم حائز اهمیت است، چراکه به دست یک معمار حرفه‌ئی و ضرورتاً از دیدگاهی معمارانه به تحریر درآمده است. معماران جوان ایرانی، که بسیاری از آنان فنون فراوانی از معماری غربی آموخته‌اند اما غالباً با اصول پدید آورنده‌ی معماری اسلامی ناآشنایند، بویژه می‌توانند از این کتاب بهره جویند آن هم در هنگامی که بسیاری‌شان در جستجوی رهنمودهائی برای پی‌گیری‌اند و به کمبودهای ناشی از تقلید چشم بسته از نمونه‌های غربی پی برده‌اند.

مع‌هذا جدای از این حلقه‌ی معماران، جهان معماری هم می‌تواند از درون‌بینی و درک اصول یک معماری عملکردی، منطقی و «انتزاعی»، هرچند با نهادی همواره معنوی، که در تضاد با معماری این چنین امروزی شده‌ئی‌ست، بهره‌مند شود. شاید آن دسته از معماران حرفه‌ئی غربی که در طلب بنیادی مستحکم‌تر برای کارهایشانند و به معنای معماری برای انسان در جامعه‌ئی انسانی ــ با همه‌ی ابعاد معنوی‌اش ــ آگاهی دارند و همچنین برای خود معماران حرفه‌ئی جهان اسلام، که مستقیماً با مسائل معماری در جامعه‌ئی اسلامی که سنت هنوز در آن حیات دارد رو در رو هستند، مفید باشد.

بیائید، بیش از هر چیز، امیدوار باشیم که این کتاب بین دانشجویان و معماران اشتیاق یکسانی برانگیزد تا پی‌گیریِ ژرفِ مطالعه در زمینه‌ی هنر و معماری اسلامی را به جای استفاده‌ی صِرف از اقتباسهای تاریخی یا فنون مادی، در پرتو اصول ادامه دهند. انتظار ما از مؤلفین، که در سرآغاز حرفه‌ی معماری‌شان هستند، این است که کتاب فعلی آخرین کتاب مربوط به سلسله‌ئی از کتب درباره‌ی معماری سنتی اسلامی ایران نباشد. مؤلفین به واسطه‌ی تحصیلات و تجربیاتشان و در عین حال به خاطر دسترسی‌شان به بناهای یادمانی مشهور و ناشناس و به نمونه‌های غنی و برجسته‌ی معماری سنتی در اقصی نقاط ایران، برای انجام مطالعات و بررسیهائی از این دست از صلاحیت ویژه‌ئی برخوردارند.

سید حسین نصر

۱۰ مرداد ۱۳۵۰

زیباکنار

سپاسنامه

مؤلفین این کتاب بدینوسیله مراتب سپاس خود را از پروفسور سید حسین نصر ابراز می‌دارند. بینش و دانش ایشان در زمینه‌ی فرهنگ سنتیِ ایران زمین الهام‌بخش و محرکِ ما در ارائه‌ی این کتاب بود.

مایلیم مراتبِ تشکر خود را از آقای "لویی کان" بیان داریم. نامبرده در نهایتِ لطف نسخه‌ئی از کتاب را مطالعه کرده روشِ ادراکِ ما را در این بررسی مورد تأیید قرار دادند. از پروفسور "ویلیام پولک"، مدیر اسبق مرکز مطالعات خاورمیانه، بواسطه‌ی راهنمائی‌شان در جهتِ تحقق این تلاش بسیار ممنون هستیم. مؤلفین خود را مدیون افرادی به این شرح می‌دانند: آقای "ویلیام چی تیک" که ما را در نویسه گردانی یاری کرد، آقای کامران برهمن که در تهیه‌ی مستنداتِ بازار اصفهان یاورمان بود، آقای "ژان ــ کلود پُتی پی‌یر" و آقای "پیتر ویلسون" که در کمالِ لطف و محبت نسخه‌یِ اصلی را مورد مطالعه قرار داده نظرات خود را ابراز داشتند.

تألیف و چاپ این کتاب با کمک مرکز مطالعات خاورمیانه‌ی دانشگاه شیکاگو و تلاش‌های فراوان کارکنان مرکز "انتشارات دانشگاه شیکاگو" میسّر گردید. کمک‌های مالی بی‌دریغ وزارت علوم و تعلیمات عالیه‌ی دولتِ [وقت] ایران به چاپ کتاب یاری رساند.

سر آخر، مؤلفین بواسطه‌ی نظرات و اندیشه‌های روشنگرانه‌ئی که دو اندیشمند و صاحب‌نظر پرجسته‌ی فلسفه‌ی اسلامی، پروفسور "هانری کُربَن" و پروفسور "توشیهیکو ایزوتسو" ارائه کردند خود را رهینِ منتِ آنان می‌دانند. از بسیار دوستان و وابستگان دیگری هم که به ما کمک کردند تا حس و مفهومِ یگانه‌یِ ذاتیِ معماری و فرهنگ ایران زمین را درک کنیم سپاسگزاریم.

در تألیف این کتاب منابع مرجعی مورد استفاده‌ی ما قرار گرفتند که بابتِ اجازه‌ی چاپ مجدد آنها بسیار سپاسگزاریم. این منابع عبارتند از: ادوارد. ج. براون، **یکسال میان ایرانیان** (لندن: آدام اند چارلز بلک، ۱۹۵۰)؛ آ. جی. آربری، **ادبیاتِ کلاسیک ایران** (لندن؛ آلن اند آنوین، ۱۹۵۸)؛ آندره گُدار، **هنر ایران** (لندن: آلن اند آنوین، ۱۹۵۸، نیویورک: فردریک پریگر، ۱۹۶۵)؛ س. ح. نصر، **ایده‌آل‌ها و واقعیت‌های اسلام** (لندن: آلن اند آنوین، ۱۹۶۶؛ **رومی، شاعر و عارف**، ترجمه‌ی ر. نیکلسون (لندن: آلن اند آنوین، ۱۹۶۴)؛ س. ح. نصر، **مقدمه‌ئی بر عقاید کیهانشناختی اسلامی** (کمبریج، ماساچوست: انتشارات "بلک نپ" وابسته‌ی انتشارات دانشگاه هاروارد، ۱۹۶۴)؛ کتابخانه‌ی ملی پاریس؛ دبلیو. ایوانف، **پرستندگانِ حقیقت در کردستان** (لیدن: یی. جی. بریل، ۱۹۵۳)؛ اِ. ج. براون، **تاریخ ادبیات ایران** (کمبریج: انتشارات دانشگاه کمبریج، ۶۴-۱۹۵۹)؛ دارسی تُنسُن، **درباره‌ی رشد و فرم** (کمبریج: انتشارات دانشگاه کمبریج، ۱۹۶۶)؛ امیل اِسین، **مکه‌ی مبارکه، مدینه‌ی منوره** (لندن: الیک بوکز، ۱۹۶۳)؛ ف. شوئون، **وحدتِ متعالیه‌ی مذاهب** (لندن: فیبراند فیبر ۱۹۵۳: نیویورک: هیلاری هاوس، ۱۹۵۳)؛ س. ح. نصر، **علم و تمدن در اسلام** (کمبریج، ماساچوست: انتشارات دانشگاه هاروارد، ۱۹۶۸)؛ س. ح. نصر، **سه حکیم مسلمان** (کمبریج، ماساچوست: انتشارات دانشگاه هاروارد، ۱۹۶۴)؛ رومن گیرشمن، **چغازنبیل**، جلد اول (پاریس: کتابخانه‌ی شرق‌شناسی، ۱۹۶۶)؛ بیرونی، **عناصر اخترشناسی**، ترجمه‌ی ر. ر. رایت (لندن: لوزاک اند کمپانی، ۱۹۳۴)؛ غزّالی، **احیاء**، ترجمه‌ی ی. ی. کالورلی تحتِ عنوانِ **عبادت در اسلام** (لندن: لوزاک اند کمپانی، ۱۹۵۷)؛ رُنه گنون، **حیطه‌ی کمیّت** (لندن: لوزاک اند کمپانی، ۱۹۵۳)؛ مارگریت اسمیت، **غزّالیِ عارف**، (لندن: لوزاک اند کمپانی، ۱۹۴۴)؛ مارگریت اسمیت، **آئین صوفیانه‌ی عشق** (لندن: لوزاک اند کمپانی، ۱۹۵۴)؛ موزه‌ی هنرهای متروپولیتن؛ آربری، **گفتارهای رومی** (لندن: جان موری، ۱۹۶۱)؛ اریک اشمیت، **پرواز بر فراز شهرهای قدیمی ایران** (شیکاگو: انستیتوی شرقی، دانشگاه شیکاگو، ۱۹۴۰)؛ آرتور اوپهام پوپ و فیلیس آکرمن، مؤلفین کتاب **بررسی هنر ایران** (لندن: انتشارات دانشگاه آکسفورد، ۱۹۶۵، توکیو: میجی شوبو)؛ تیتوس بورکهارت، **هنر قدسی شرق و غرب** (لندن: پرنیال بوکز، ۱۹۶۷)؛ هانری کُربَن، **خیالِ خلاقه در عرفان ابن عربی** (پرینستون، نیوجرسی: انتشارات دانشگاه پرینستون، ۱۹۶۹)؛ ویکتور اولگیای، **طراحی با اقلیم** (پرینستون، نیوجرسی: انتشارات دانشگاه پرینستون، ۱۹۶۳)؛ جی. توچی، **مَندَل در علم و عمل** (لندن: رایدر اند کمپانی، ۱۹۶۹)؛ ابوبکر سراج الدین، **کتاب یقین** (نیویورک: سمیوئل والیزر، ۱۹۵۲)؛ تیتوس بورکهارت، **کیمیا**، ترجمه‌ی ویلیام استودارت (لندن: استوارت اند واتکینز، ۱۹۶۷)؛ کیث کریشلو، **نظم در فضا** (لندن: تیمس اند هادسن، ۱۹۶۹)، پل وارد اینگلیش، **شهر و روستا در ایران** (مدیسون، ویسکانسین: انتشارات دانشگاه ویسکانسین، ۱۹۶۷). عکس‌های پیکره‌های ۲۶، ۵۵ ــ الف، ۷۹ ــ ب، ۸۰ ــ الف و ۹۸ توسط خانم میترا شامبیاتی گرفته شده‌اند.

نادر اردلان
لاله بختیار

وز نفوسِ پاکِ اختروَش مدد — سوی اخترهای گردون می‌رسد
ظاهرِ آن اختران، قوّامِ ما — باطن ما، گشته قوّامِ سَما
پس، به صورت، عالمِ اصغر تویی — پس، به معنی، عالمِ اکبر تویی
ظاهراً آن شاخْ اصلِ میوه است — باطناً بهرِ ثمر شد شاخ هست
گر نبودی میل و امّیدِ ثمر — کی نشاندی باغبانْ بیخِ شجر
پس به معنی آن شجر از میوه زاد — گر به صورت از ولد بودش ولاد

۱، الف. جلال‌الدین رومی، مثنوی (قرن سیزدهم)، رومی، شاعر و عارف، ص ۱۲۴.

بگفتا صنعتِ آن صانعم من — که از بحرش به رَشْحی قانعم من
فلک یک نقطه از کِلْکِ کمالش — جهان یک غنچه از باغِ جمالش
ز نور حکمتش، خورشید، تابی — ز بحرِ قدرتش، گردون، حُبابی
جمالش بود پاک از تهمتِ عیب — نهفته در حجابِ پرده‌ی غیب
ز ذرّاتِ جهان آیینه‌ها ساخت — ز روی خود به هریک عکسی انداخت
به چشم تیزبینت هرچه نیکوست — چو نیکو بنگری، عکسِ رخِ اوست
چو دیدی عکس، سویِ اصل بشتاب — که پیشِ اصل نَبْوَد عکس را تاب
معاذالله! ز اصل ار دور مانی — چو عکس آخر شود بی‌نور مانی
نباشد عکس را چندان بقایی — ندارد رنگِ گل چندان وفایی
به هر جزوی ز خاک ار بنگری راست — هزاران آدم اندر وی هویداست
به اعضا، پشّه‌یی همچند پیل است — در اسما، قطره‌یی مانند نیل است
درون حبّه‌یی صد خرمن آمد — جهانی در دل یک ارزن آمد
به پرّ پشّه‌یی دریای جانی — درون نقطه‌ی چشم آسمانی
بدین خردی که آمد حبّه‌ی دل — خداوند دو عالم راست منزل

۱، ب. عبدالرحمان جامی، یوسف و زلیخا (قرن پانزدهم).

آگهیِ حسیِ این جهانی ـ اعنی جهانِ کُون ـ، مثالِ (= نماد) آگهیِ عقلیِ آن جهانی است، و جهانِ جسمانیْ مثال و حکایتِ جهانِ روحانی.

۲، الف. افضل‌الدین کاشانی، مصنفات (قرن چهاردهم)، نصر، علم و تمدن در اسلام، ص ۲۹۶.

شکل‌شناسی مفاهیم

عالمِ شهادت ساخته شد تا همسانِ عالمِ غیب باشد و هر چیزی در این عالم هیچ نیست جز رمز و نماد چیزی در آن عالم.

۲، ب. ابوحامد محمد غزالی، احیاءالعلوم (قرن یازدهم)، مارگریت اسمیت، غزالیِ عارف، ص ۱۱۱.

درآمد

در هنر و معماریِ جامعه‌ی سنتی اصولِ سنت الهام‌بخشِ نیروهای خلاقه‌ی آدمی‌ست و همه‌ی جامعه را در کلیتی واحد ادغام می‌کند. در چنین جامعه‌ئی آن تمایز که معمولاً امروزه میان مقدس و نامقدس گذاشته می‌شود یا به میانجی دانشی ماورائی و رخنه کننده در همه‌ی حجابهای حائل اعتلا می‌یابد یا به واسطه‌ی ادغام تمامی جنبه‌های زندگی در وحدتی مقدس که بیرون از آن چیزی وجود ندارد از میان برداشته می‌شود[۱]. جامعه‌ی سنتی همچون درختی تناور، با ریشه‌هایش سخت و ستوار تنیده در خاکِ دگرگونی‌ناپذیرِ حقیقتِ ماورائی و با تنه‌ئی کشیده سر به فلک، شاخه‌های بسیار می‌دواند که توشه‌رسان هر یک ریشه‌ی درخت است و تکیه‌گاه هر یک تنه‌اش (پیکره‌های ۱. الف، ۱. ب).

با ظهور اسلام و گسترش تاریخی آن در ایران، دور تازه‌ئی در این صورتِ «درخت» متجلی شد و، همزمان، امکان روشنگری صورت کلی فراهم آمد[۲]. همین صورت کلی، تحققِ کیفیتِ متعالیِ جوامع پیشین، بویژه تحققِ سرشتِ مشترکِ بادیه گردشان را جایز داشت. اسلام که رهاورد مردمی بادیه‌گرد به ایران بود این خصیصه را که می‌بایست در تاریخ آینده‌ی قوم دوام یابد جاودان ساخت.

سنت اسلامی که مآثر و اسنادش امروزه حیّ و حاضر در دسترس ماست و زمینه‌ی مرجع این نوشتار را تشکیل می‌دهد سنتی‌ست مؤید منش یکپارچه‌ی جامعه در عین تأیید و تقویت ساحات ظاهری و باطنی‌اش[۳]. ساحت ظاهری مربوط به قانون الهی (شریعت) و رفتار آدمی می‌شود، اما مستقیماً به اصول خلاقه‌ی انسان سنتی بستگی ندارد. بلکه این جنبه‌ی عرفانی اسلام، یا طریقت[۴] است که اصول حاکم بر هنر اسلامی، بویژه معماری را بنیاد نهاده[۵] (پیکره‌ی ۲ الف، ۲، ب).

طریقت در علوم رسمی و در صنایع هر دو نافذ است. در واقع از همآمیزی این هر دو است که تمامی هنر اسلامی پدید می‌آید. علوم مذکور نه تنها به فرایندهای طبیعت بلکه به دانش قوانین و اصولی نظر دارند که بر چیزها حاکم‌اند و خود نیز به نظم ماورائی وابسته‌اند. اما

این آثارِ خویش ظاهر کرد، تا مگر هوشمندان در آن بیاندیشند؛ و هر آنچه در عالمِ غیب داشت پیشِ چشم درآورد، تا مگر آنان که چشمِ دیدن دارند ببینند و زبردستی و بی‌همتایی و هرچه توانی و یکتاییِ او به راست دارند، و محتاجِ دلیل و برهان نمانند. پس این صورتها، که در عالمِ اجسام به دید می‌آید، مثالاتِ آن صورتهاست که در عالمِ ارواحند الّا آنان روشنند و لطیفند؛ و اما اینان تاریکند و کثیف .... صورتها که در آن عالمند پایدارند؛ و اما اینان فانی‌اند و در می‌گذرند.

۳. "اخوان الصفا"، مناظره‌ی انسان و حیوان (قرن دهم)، صص ۱۲۳ - ۱۲۲.

عـــدمْ آیـینه، عـالمْ عکس و انســان
تـو چشمِ عکسی و او نورِ دیده‌ست
جـهانْ انســان شـد و انسانْ جهانی
چـو نـیکو بنگری در اصلِ این کار
حـدیثِ قـدسی این معنی بیان کرد
جـهان را ســر بـه سر آیینه می‌دان
اگـــر یک قـطره را دل بَـر شکـافی

چو چشمِ عکس، در وی شخصْ پنهان
به دیده دیده را دیده که دیده‌ست
ازیـــن پـــاکـــیزه‌تر نَـــبْوَد بـیانی
هم او بیننده، هم دیده‌ست و دیدار
"فـبی یـسـمع و بـی‌یبصر" عیان کرد
بـه هـر یک ذره‌ئی صـد مهرِ تابان
بـرون آیـد از آن صـد بـحرِ صافی

۴، الف. محمود شبستری، گلشن‌راز (قرن سیزدهم)، نصر، علم و تمدن در اسلام، صص ۱۶ - ۱۵.

چون خدا، سُبْحانَهُ، چنان خواست که از حیثِ اسماءِ حُسنای خود ... عینِ خود را در عالمِ جامعی ببیند که چون متّصف به وجود است سراسرِ امر را شامل می‌شود، و با آن سِرِّ خود را بر خود آشکار کند، آدمی را آفرید.

۴، ب. محی‌الدین عربی، فصوص الحکم (قرن سیزدهم)، نصر، علم و تمدن در اسلام، ص ۳۳۹.

صنایع نیز تنها طریقه‌هائی دربست برای ساختن چیزها نیستند بلکه در عالم صور به تحقق علوم تعیّن می‌بخشند؛ از همین رو صاحب قوانین و قواعد مختص به خود هستند. هر دو این نظام معرفتی ــ که یکی وابسته به علوم و یکی وابسته به صنایع است ــ در صنفهای صنعتگر متجسم می‌شوند که هیأتهای سازمان دهنده‌ی خالق هنر سنتی هستند.

صنف غالباً توسط استادی رهبری می‌شود که هم صوفی‌ست و هم صنعت پیشه‌ئی صاحبِ دانشِ آگاهانه به اصول حاکم بر هنرش[6]. دانش لازم برای تولید این هنر از طریق علومی چون کیمیا کاوش می‌شود، و تحققات این دانش در مصنوعات حاصل از این کاوشها تبلور می‌یابد. آثار خلق شده همانند هنرهای طبیعت‌اند، همزمان کارآیند، کیهانی، و عجین با اصالت تبیین که حقیقت را از راه طریقت جستجو می‌کند[7].

انسان سنتی در جامعه‌ی اسلامی طبق قوانین الهی (شریعت) زندگی می‌کند؛ علاوه بر این، انسانِ صاحبِ پیشه‌ئی خاصّ حقیقت را از خلال طریقت می‌جوید که به مثابه ساحت درونی شریعت است. رابطه‌ی میان حقیقت و طریقت و شریعت را به بهترین وجه می‌توان با نماد دایره نشان داد. شریعت محیط دایره است، طریقت شعاعهائی‌ست که به مرکز وصل می‌شود، و مرکز حقیقت است. با شعاعهاست که این بررسی آغاز می‌شود، هر چند باید در نظر داشت که این شعاعها بین شریعت و حقیقت قرار گرفته‌اند و بدون محیط طریقتی نخواهد بود، و بدون مرکز حقیقتی نخواهد بود (نگاه کنید به پیکره‌های ۱۵ و ۱۶).

فرض بنیادی طریقت آن است که در همه چیزی معنائی نهان وجود دارد. هر چیزی دارای معنائی برونی و نیز درونی‌ست. مکمل هر صورت خارجی واقعیتی درونی‌ست که ذات نهانی و درونی آنست[8]. ظاهر همان صورت محسوسه است که بر جنبه‌ی کمّی که در نهایت آسانی قابل درک است تأکید دارد؛ همچون شکل ساختمان، هیأت حوض، اندام آدمی، یا صورت خارجی مراسم مذهبی. باطن جنبه‌ی ذاتی یا کیفی‌ست که همه‌ی چیزها دارایند[9]. برای شناخت تمامیت یک چیز باید نه تنها در جستجوی واقعیت برونی و گذرایش باشیم بلکه واقعیت ذاتی و درونی‌اش را نیز جستجو کنیم ــ آنچه که مأمنِ جمالِ جاودانی هر چیزی‌ست (پیکره‌ی ۳).

برای شناخت بتمام معنیِ این مظاهر و تجلیّات الهی از درونی و برونی، یا محسوسات و معقولات، باید بتوانیم آنها را به اصل‌شان بازگردانیم. این کار به کمک تأویل میسر می‌شود[10]. تأویل پلی‌ست میان ظاهری و باطنی، بصیرتی‌ست به صورت محسوس از جوهر درونی‌اش که پیشنمونه‌ی الهی را متجلی می‌سازد. تأویل با ارائه‌ی کلیدی برای درک رمزیات عالم شهادت، صورت را از رهگذر زبان فراتاریخی (دهر) به اصل آن تجلی ربط می‌دهد[11].

برای تأویل، به فلسفه‌ئی نبوی و نیز معرفت نیاز است. تنها پس از آنست که می‌توان در زمان درونی نفْس سیر کرد. رویدادها در حد گسترش عرض فاقد اهمیت‌اند؛ بلکه، از رهگذر این رویدادها می‌توان به تشخیصی دست یافت در جهت محور طولی که زمین را به آسمانها پیوند می‌دهد. اگر تأویل نبود، گفتنیها همه دیر زمانی پیش گفته شده بود[12]. راهی که به مدد تأویل از ظاهری به باطنی ختم می‌شود فقط به میانجی عقل پیمودنی‌ست[13]. عقل، بدینسان، وسیله‌ئی می‌گردد برای معرفت.

نقش عقل

در این عالم که پدیده‌ها («محسوسات») همه معنائی نمادین دارند که از رهگذر تأویل مکشوف می‌شود، آدمی خود مظهر غائی کلمةالله است، مظهری جامع و نماینده‌ی هر آنچه در آفرینش مقدم بر اوست. آدمی همچنین در جهان خاکی که مأوای اوست حکم موجودی مرکزی را داراست، و درست همین مرکزیت است که بر آدمی واجب می‌گرداند دست به تأویل زند و به آن حقیقتی برسد که در دل چیزها مأوا کرده است. وسیله‌ئی که تأویل را عملی می‌گرداند عقل به مفهوم سنتی آنست، یعنی عقل منوّر از الهام و مکاشفه («عقل دل، فؤاد»). همه چیز در کیهان نمایشگر هوش کیهانی‌ست، اما فقط آدمی‌ست که به آن فعلیت می‌بخشد. این هوش کیهنجهانی، این هوش صغیر، حلقه‌ئی درونی‌ست که همه چیز را به عقل کل متصل می‌کند، به همان اعتبار که، از دیدگاه هستی‌شناسی، تمامی چیزها از جنبه‌ی وجودی وابسته‌ی وجود محض‌اند (پیکره‌های ۴. الف، ۴. ب).

باید توجه داشت که بین مفاهیم دوگانه‌ی عقلِ، عقل استدلالی («عقل معاش، عقل سر») و عقل الهی («عقل معاد، عقل دل») فرق عمده‌ئی وجود دارد. عقل استدلالی و عقل الهی جنبه‌هائی از دانش‌اند که مکمّل یکدیگرند، اولی با جهان پیرامون («عالم محسوس») و دومی با جهان ماوراء (عالم معقول) سر و کار دارد. عقل استدلالی از دیدگاه سنتی نمود بیرونی دانش در حوزه‌ی بشری‌ست؛ پس نباید قوه‌ئی مستقل در درون آدمی به حساب آید. در واقع اگر بنا بود آگاهانه قوه‌ئی مستقل باشد، وصال به «عقل کل» که در مرکزش قرار دارد از توانش خارج بود و هیچگاه از محیط فراتر نمی‌رفت. اما اگر رابطه‌ی مکمّله‌ی عقل استدلالی با عقل ـ عقل الهی ـ تحقق یابد، خود به خود می‌تواند راهنمائی باشد که سرانجام آدمی را به برترین حد «دانش» ممکن می‌رساند.

زبان نمادها

به همان روال که زبان عادی جزئی از دانش است که به میانجی عقل استدلالی و حواس به دست می‌آید، زبان نمادها مبیّن دانشی‌ست که از راه عقل حاصل می‌گردد که همانا معرفت است. نمادها خود تجلیاتی از مطلق در مقیّدات هستند[14]. صُوَر نمادین که جنبه‌های محسوسی از واقعیت ماوراء طبیعی چیزهایند، موجودیت خود را دارند، خواه انسان از آنها باخبر باشد یا نباشد ــ انسان نمادها را نمی‌آفریند، بلکه به دست آنها دگرگون می‌شود[15]. موجودیت نمادها از این تمایل معکوس تبعیت می‌کند که «ادنی» جلوه‌گاه «اعلی» است؛ یعنی ادنی یا جهان خاک فقط نمایشگر جهان مرئی فراسو («عالم آنجم») نیست، بلکه مظهر عالم ارواح است که در سلسله مراتب وجود در برترین سطح، زیر مبداء یا اصل قرار دارد. رابطه‌ی نماد با مبداء به همان نزدیکی رابطه‌ی برگ درخت با بیخ و بن آن درخت است[16] (پیکره‌ی ۵ و ۶).

صوفیی در باغ از بهرِ گشاد — صوفیانه روی بر زانو بنهاد
پس فرو رفت او به خود اندر نُغول — شد ملول از صورتِ خوابش فضول
که چه خُسپی آخر اندر رَز نگر — این درختان بین و آثار و خُضَر
امر حقّ بشنو که گفته‌ست انْظُروا — سوی این آثارِ رحمت آر رو
گفت آثارش دلست ای بوالهوس — آن برون آثارِ آثارست و بس
باغها و سبزها در عینِ جان — بر برون عکسش چو در آبِ روان
آن خیال باغ باشد اندر آب — که کُند از لطفِ آب آن اضطراب
باغ‌ها و میوه‌ها اندر دلست — عکسِ لطفِ آن برین آب و گِلست

۵. جلال‌الدین رومی، مثنوی، رومی، شاعر و عارف، ص ۴۷.

هر آن چیزی که در عالم عیان است — چو عکسِ آفتابِ آن جهان است
جهان چون خطّ و خال و زلف و ابروست — همه چیزی به جای خویش نیکوست
تجلّی گه جمال و گه جلال است — رخ و زلف آن معانی را مثال است
صفاتِ حق تعالیٰ لطف و قهرست — رخ و زلفِ بُتان را زان دو بهرست
چو محسوس آمد این الفاظِ مسموع — نخست از بهرِ محسوسند موضوع
ندارد عالمِ معنی نهایت — کجا بیند مر او را لفظ غایت
هر آن معنی که شد از ذوق پیدا — کجا تعبیر لفظی یابد او را
چو اهلِ دل کند تفسیر معنی — به مانندی کند تعبیر معنی
که محسوسات از آن عالم چو سایه‌ست — که این چون طفل و آن مانندِ دایه‌ست

۶. محمود شبستری، گلشن‌راز، ص ۷۱.

"او هست و با او نه پسی است و نه پیشی، نه زیری و نه زِبَری، نه دوری و نه نزدیکی، نه وحدتی و نه تقسیمی، نه چونی و نه کجایی و نه کیی، نه زمان و نه آن و نه عمر، نه بودی و نه مکانی، و اکنون همان است که بود. واحدی است بی وحدت، و فردی است بی فردیت. از اسم و مسمیٰ ترکیب نشده است، چه نام او او است و مسمایِ او او".

۷. محی‌الدین عربی، رسالت الاحدیه (قرن سیزدهم)، نقل از ژورنال انجمن سلطنتی آسیایی (۱۹۰۱)، ص ۸۰۹.

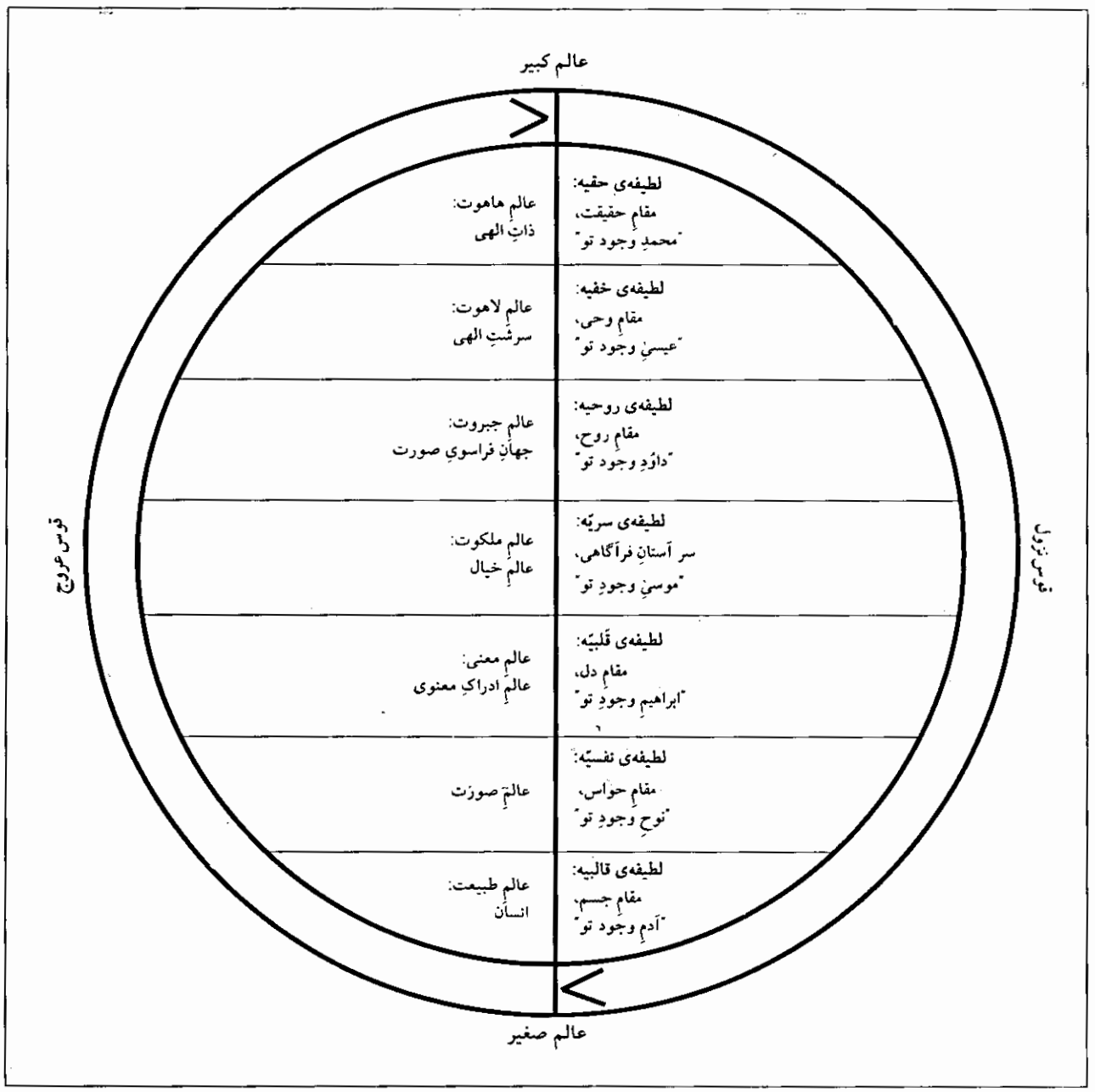
نمادها بر دو نوع اساسی‌اند: طبیعی و وحیانی، یا عام و خاص. نمادهای طبیعی، از قبیل فرایندهای طبیعت، انتظاماتی با نظامی قرینه یا با نواخت، یا هر دو را تشکیل می‌دهند. آدمی از راه صُوَر هنری‌اش، این انتظامها را سرمشق قرار می‌دهد و با خلق صور هندسی که نسبت به مرکزشان قرینه‌اند[17] نمادی از «وحدت در وحدت» به دست می‌دهد که نخستین اصل اسلام است («توحید»)[18]. نظام مکمّله همانا سرشاری طبیعت از نواختهائی‌ست که انگاره‌هائی بی‌شمار ــ دوره‌هائی بی‌آغاز و بی‌انجام همزمان، متناوب یا هماهنگ ــ مبیّن آنهاست؛ این نظام نمادگر کثرت پایان‌ناپذیر آفرینش و «افاضه»ی وجود است که از واحد سرچشمه می‌گیرد: «کثرت در وحدت».

نمادهای وحیانی نمادهائی خاص‌اند که سنتهای مختلف جهان آنها را تأیید و تقدیس کرده و بسته به زبان و صورتی که در آن وحی شده‌اند تنوع می‌یابند. در سنت اسلامی، خود واژه به صورت اصوات، حروف و اعدادِ همخوان (حساب جُمَل) نقشی بنیادی می‌گیرد و ذاتاً زبان عقل است. اعداد، بویژه، تبدیل به نوع پرقدرتی از نمادگرائی می‌گردند که در صُوَر مختلفِ قابل درک توسط هر یک از حواس یافت می‌شوند[19]. درست از آن روی که در نمادگرائی ریاضی همه‌ی اعداد و همه‌ی صُوَر هندسی وابسته به مرکزند، این نوع نمادگرائی بازتابی از وحدت در کثرت است یا، به واسطه‌ی وجه اشتراک تداعی و ارتباط عددی، بازتاب کثرت به مثابه کاربردی از وحدت. هر یک از این دو نماد بازتاب ثبات در جهانی‌ست دستخوش تغییرات زمانی. این کیفیت ابدیِ گوهر و ذاتِ تمامی نمادهاست (پیکره‌ی ۷).

به یاری حقایق مابعدالطبیعی، حقایقی نهفته در آنچه جهان کهن آنرا «اسرار اکبر» می‌خواند (منعکس در «اسرار اصغر» علوم کیهانشناختی) انسان بر آن می‌شود تا نمادها را به اصل مبداءشان بازگرداند. از طریق شعائری که جزو هنر قدسی است انسان قادر است نماد را به اصل و مبداءش رجوع دهد چراکه هنر قدسی هم به علوم کیهانشناختی وابسته است و هم به اصول و مبادی مابعدالطبیعی. صورت هنری به مثابه یک ظرف یا حاوی (جسم یا ظاهر) از راه قوانین عینی خلق

۸. "قوس عروج و نزولِ مراحل هفتگانه"

عروجِ خلاقه به سویِ عرشِ الهی، که نیروی بالقوه‌ی ذاتی همه‌ی ابناء بشر است، می‌تواند به مددِ فیضِ الهی در سطوحِ هفتگانه‌ی تحقق به میانجی لطائف سبعه‌ی آدمی انجام پذیرد.



می‌شود. مظروف یا محوی (روح یا باطن) تکرار تکاملی مُثُل (عین ثابته یا نمونه‌ی ازلی) است[۲۰]. صُوَر هنری، که گوهرهائی برونی و درونی نیز دارند، از طریق شؤون و حالات متعدد هستی و در ساختاری مبتنی بر سلسله مراتب به وحدت وابستگی می‌یابند. این کارکرد نمادین بسادگی در ساختار گنبد مشهود است. گنبد شکل ظرف یا حاوی را دارد و بر اساس قوانین عینی ریاضیات و ایستائی ساخته شده است. کارکرد بی‌همتای گنبد این است که در عین راه بردن به نقطه‌ئی مرکزی، یک فضای کروی را هم دربر می‌گیرد. این کیفیات فطری و دائمیِ گنبد را باید در حکم تجلی و مظهرِ صغیرِ گنبدِ کبیرِ افلاک، یعنی آسمان، دانست؛ کیفیاتی که دست به دست هم داده نمادی از «روح اعظم» را دلالت می‌کنند که دربرگیرنده‌ی عالم است؛ همان مبداء که همه‌ی آفرینش از آن نشأت می‌گیرد.

انسان خلاق

هنرمند سنتی صورت ظاهر هنر را در پرتو الهامی می‌آفریند که از جانب روح دریافت کرده است؛ از این رهگذر صُوَر هنری قادرند انسان را به شؤون والاتر هستی و سرانجام به وحدت رهنمون شوند. انسان به یاری نمادها، به میانجی عقل خود، فرایندهای طبیعت را به تأویل می‌گیرد، در حالیکه پیشاپیش آمادگی یافته تا از راه شعائر مقرر با این فرایندها در هماهنگی باشد[۲۱]. انسان، بنابر تصور سنتی، از لحاظ صورت ظاهر خود به آفرینش وابسته است، و همخوانی‌اش با آن البته نه چون یک سواد عین بلکه به طرز کیفی‌ست، مانند اثر مشابهی از ذات حق تعالی.

در کیهانشناسی و کیهانزائی سنتی، سطوح گونه‌گون هستی کیهانی که با ذات الهی به مثابه مبداء کیهان آغاز می‌شود، در قوس نزولی به وجود می‌آیند؛ این قوس سرانجام به زمین می‌رسد که تنها پس از آفرینش هیولا و فضای اولیه، و همچنین پس از خلقت نور، در وجود می‌آید. چنین انگاشته‌اند که فرایند آفرینش به میانجی نَفَس رحمانی وقوع یافته است و جوهر خلقت کیهانی را همین نفَس تشکیل

بُوَد از هر تنی نرمِ تو جانی — وز او در بسته با تو ریسمانی
از آن گشتند امرت را مُسَخَّر — که جانِ هر یکی در توست مُضْمَر
تو مغزِ عالمی زان در میانی — بدان خود را که تو جانِ جهانی

۹، الف. محمود شبستری، گلشن راز در مجموعه‌ی آثار، ویرایش موحّد، ص ۷۷.

از آن دانسته‌ای تو جمله اسما — که هستی صورتِ عکسِ مُسَمّا
ظهورِ قدرت و علم و ارادت — به توست ای بنده‌ی صاحب سعادت
سمیعی و بصیر و حی و گویا — بقا داری نه از خود لیک از آن‌جا
زهی اوّل که عینِ آخر آمد — زهی باطن که عینِ ظاهر آمد
تو از خود روز و شب اندر گمانی — همان بهتر که خود را می‌ندانی

۱۰. محمود شبستری، گلشن راز، در مجموعه‌ی آثار، ویرایش موحّد، ص ۸۷.

سَنُرِيهِمْ آيَاتِنَا فِي الْآفَاقِ وَ فِي أَنْفُسِهِمْ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ الْحَقُّ أَوَلَمْ يَكْفِ بِرَبِّكَ أَنَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ شَهِيدٌ.

کاملاً هویدا و روشن می‌گردانیم تا ظاهر و آشکار شود که (خدا و آیات حکمت و قیامت و رسائلش همه) بر حق است آیا ای رسول خدا (که) بر همهٔ موجودات عالم پیدا و گواه است کفایت از برهان نمی‌کند؟

۱۱. ب. قرآن، سوره‌ی فُصِّلَت، آیه‌ی ۵۳.

از جمادی مُردم و نامی شدم — وز نما مُردم به حیوان بر زدم
مُردم از حیوانی و آدم شدم — پس چه ترسم کی ز مُردن کم شدم
حمله‌ی دیگر بمیرم از بشر — تا بر آرم از ملایک پَرّ و سَر
وز مَلَک هم بایدم جُستن ز جو — کُلُّ شیءٍ هالِکٌ اِلّا وَجْهَهُ
بارِ دیگر از مَلَک قربان شَوَم — آنچه اندر وَهم ناید آن شَوَم
پس عدم گردم عدم چون ارغَنون — گویدم که اِنّا اِلیهِ راجعون

۹، ب. جلال‌الدین رومی، مثنوی، برگرفته از تاریخ ادبیات ایران، دکتر براون، ۲۱۸: ۳.

بدان که انسان کامل، به نفس خود، با همه‌ی حقایق وجودی تقابل دارد. با حقایقِ عِلْوی با لطایفِ خود تقابل دارد و با حقایقِ سِفْلی با کثایفِ خود... تقابلِ عرش با قلب اوست، که به گفته‌ی پیغمبر (ص): "قلبِ مؤمن عرشِ خداست". تقابلِ کُرسی با اِنیّتِ اوست. تقابلِ سِدرةُ المُنتهیٰ با مقامِ اوست. تقابلِ قلمِ اعلیٰ با عقلِ اوست. تقابلِ لوحِ محفوظ با نفسِ اوست. تقابلِ عناصر با طبعِ او و تقابلِ هیولیٰ با قابلیّتِ اوست.

۱۱. الف. عبدالکریم جیلی، انسان کامل (قرن چهاردهم)، دکتر نصر، علم و تمدن در اسلام، ص ۳۴۷.

برو تو خانهٔ خود را فرو روب — مهیا کن مقام و جایِ محبوب
چو تو بیرون شوی او اندر آید — به تو بی تو جمالِ خود نماید

۱۲، الف. محمود شبستری، گلشن‌راز، صص ۴۱ - ۴۰.

وَ لَا تَجْعَلُوا مَعَ اللّٰهِ إِلٰهًا آخَرَ إِنَّنِي لَكُمْ مِنْهُ نَذِيرٌ مُبِينٌ

و هرگز با خدای یکتا خدائی دیگر نپرستید که من از آتش قهر او با بیانی روشن میترسانم

سوره‌ی "الذاریات"، آیه‌ی ۵۱.

ای که به دور از علمِ خویش سرگردانِ بیابانهایی،
به خود آی تا سَرْجُمله‌ی وجود را در خویشتن بیابی،
که تویی طریقِ کمال و حقیقتِ آن و تویی مَظهرِ علمِ عظیمِ الهی.

۱۲، ب. ابوالمواهب شاذلی (قرن سیزدهم)، مارگریت اسمیت، آئین صوفیانه‌ی حسن، ص ۷۲.

می‌دهد[۲۲]. نخستین مرحله در این فرایند هستی بخشیدن به عقل کل بود که عالم را سراسر فراگرفته است. از طریق عقل کل، یا کلمةالله، است که افاضه‌ی وجود در سلسله مراتبی از نزول به ما می‌رسد. زیر عقل کل در قوس نزول، عالم اسماء و صفات الهی قرار دارد، سپس عالم پاک معنوی «اعیان ثابته» («عالم مُثُل نوریه») و سرانجام عالم مثال یا ملکوت («عالم مُثُل معلقه») که بازتابی از سطوح بالاتر وجود و هستی‌ست[۲۳]. این ملکوت همان مکانی‌ست که تمامی صُوَر سنتی آنرا انعکاس می‌دهند (پیکره‌ی ۸).

از آنجا که انسان، «عالم صغیر»، آینه‌دار تصویر «عالم کبیر» است همه‌ی امکانات عالم را درون خویش در «لطائف سَبعه»ی خود دارد. انسان همان نقطه‌ی محوری میان قوس نزول و عروج است؛ از این لحاظ انسان، در حد واپسین مرحله‌ی خلقت، همنهاده‌ئی از تمامی واقعیت کیهانی‌ست. سؤال اصلی پس اینست: انسان کیست؟ موقعیتش در فرایند آفرینش چیست؟ چگونه است که او دایره‌ی آفرینش را کامل می‌کند و با آفرینندگی خویش در عمل ازلی آفرینش شریک می‌شود؟ (پیکره‌های ۹. الف، ۹. ب).

آدمیزاد که واپسین مظهر آفرینش و تجلی حق به شمار می‌آید، جائی میان عالم محسوس و عالم معقول قرار دارد. از جمله‌ی آفریدگان تنها آدمی تواناست از عقل و تمامی امکانات آن آگاه گردد. آدمی که بنابر حدیث نبوی («خداوند آدم را به صورت خویش آفرید») به صورت خداوند آفریده شده، دارای قوائی‌ست که تجلیات صفات هفتگانه‌ی حق تعالی، یعنی حیات و علم و قدرت و ارادت و سمع و بصر و کلام هستند. او مرکزیت عالم است، یعنی ملتقای آن ساحت اعتلائی «طولی» که سوی آفریننده راه می‌برد و ساحت «عرض» این جهان گذرا. به این دلیل دریافتی که انسانِ بااصل از واقعیت دارد شامل جنبه‌ئی کیفی و جنبه‌ئی کمّی‌ست و به توازنی می‌انجامد که او قادر است میان جهان مادی از سوئی و جهان معنوی از سوی دیگر برقرار کند (پیکره‌ی ۱۰).

انسان، در حد تجلیگاه اسماء و صفات الهی، هم نمایشگر صفاتی‌ست انفعالی (کُنشپذیر) در قبال خداوند و هم صفاتی فاعلی (کُنشوَر) در قبال عالم. او، در انفعال محض، عبد یا بنده‌ی خداست در همان حال که خلیفه‌ی اوست بر زمین (خلیفةالله فی الارض) و نقش فاعلی در عالم دارد و سروری و سیطره بر آفریدگان. همچنانکه قرآن مجید می‌فرماید:

عرضه کردیم امانت بر آسمانها و زمین و کوه‌ها
باز نشستند از برداشت آن و ترسیدند از آن،
و آدم فرایستاد و در گردن خویش کرد. سوره‌ی الاحزاب، آیه‌ی ۷۲

نقش فاعلی «خلیفه» با صفت انفعالی «عبد» درمی‌آمیزد تا رابطه‌ئی هماهنگ پدید آورد که فرمانروائی زمین را بر آدمی روا می‌گرداند (خلافت) مشروط بر آنکه انسان نسبت به خداوند در فرمانبرداری محض باقی بماند (عبودیت).

نمونه‌ی این همنهاده‌ی کامل انسان کامل است که مظهر کاملش پیامبر اسلام است. «انسان کامل» عالی‌ترین نمونه‌ی آفرینش است و از طریق اوست که جمله‌ی چیزها می‌توانند به مبداء بازگردد. این سیر خلاقه به سوی حق تعالی ــ که خود در تمامی آدمیان امکان و قوه‌ی مکنونه‌ئی‌ست ــ اساس رستگاری معنوی آدمی‌ست. کوششهای خلاقه‌ی انسان شاهد است بر این‌که این قوه‌ی مکنونه را با چه ژرفی‌ئی تحقق داده است. هنر اسلامی، در حد چنین کوششی، تحقق فکری توحید را تعالی می‌بخشد (پیکره‌های ۱۱. الف، ۱۱. ب).

انسان بر آنست تا این سرشت خداوارش را در جامعه‌ئی سنتی به فعلیت درآورد. از آنجا که انسانها همه در یک سطح واحد معنوی نیستند، به زبانی مشترک نیاز دارند. اگر زبان بناست نمایشگر و پرورنده‌ی وحدتی باشد دلخواه آدمی پس به بنیادی مستحکم نیاز است. در این‌جا می‌باید به نقش مرکزی تعلیمات سنتی اشاره کرد که روشهایش انسان را به تبیین جنبه‌های برونی چیزها آشنا می‌سازد و در همان حال برای راه یافتن به اسرار درونی وسیله‌ئی فراهم می‌آورد.

بافته‌ی غنی یک جامعه‌ی سنتی، با کثرتی از انگاره‌ها و از تار و پودها که نمایشگر کیفیات گوناگون خلقت‌اند، مبین تکنقشه‌ئی کلی‌ست. فراورده‌ی نمونه‌ی نظام آموزشی چنین جامعه‌ئی مهندس معمار ـ طراح (آنکه سر و کار با هندسه دارد) است که اسماً بر اهمیت بنیادی این نظام دلالت دارد.

نظام آموزشی به گونه‌ئی‌ست که می‌تواند از طریق مجموعه‌ی مشترکی از اصول انسانهای مختلفی را برای پیشه‌های مختلف پرورش دهد. برخی از زمره‌ی «علما» می‌گردند، و آنان که می‌خواهند استاد شوند نزد استادان صنعتگر («اساتید فن») و نیز نزد مرشدان صوفی‌ئی تعلیم می‌بینند که نظام اصناف همیشه وابسته به آنان بوده است. کل نظام آموزشی ــ که در سازمان جامعه به صورت صنفهای صنعتی آغاز می‌شود، در مدرسه پی گرفته می‌شود، و در خانقاه ادامه می‌یابد ــ مستقیماً با تمامی سنت اسلامی، بویژه با آن ساحت باطنی مُضمَر در تصوف، سرشته می‌گردد[۲۴].

دوره‌ی آموزشی در مدرسه که خود مراتبی دارد، شامل علومی از قبیل حساب، هندسه، نجوم، موسیقی، و علم مناظر (اُپتیک) است. مُتعَلِّم، به تأئید سنت، مختار است به خاطر معلمی که خود خوش دارد روشهای او را فراگیرد و دنبال کند مدرسه‌ی خاصی انتخاب کند. همین امر متعلّم را قادر می‌سازد جزئی از نظام جامعی باشد که از جنبه‌ی معنوی به عصر پیامبر باز می‌گردد. متعلّم، تا زمانی که آموزشهای او به کمال رسد، دل و جان به راهنمائیهای استاد می‌سپارد. سپس رخصت می‌یابد تا در امور جامعه شرکت جوید و پیگیر سنتهای آن باشد.

خانقاه عملاً مرکزی‌ست که فرد مستعد در آنجا بالاترین حد «دانش» ممکن را تعلیم می‌بیند. خانقاه، پس از حمله‌ی مغول و ویرانی مدرسه‌ها، همچنین مرکزی شد برای آموزش جنبه‌های دیگر تعلیمات سنتی اسلامی که علوم مذهبی و عقلی گوناگون در آنجا تدریس می‌شد. رابطه‌ی استاد ـ شاگردی که در صنف صنعتی، در مدرسه، و در خانقاه یافت می‌شود همسان است. درجات درک و درون‌بینی ایشان، اما، بسته به میزان تجسمی‌ست که هر گروه اِعمال می‌کند.

از راه تعلیمات سنتی، که سخت بر ریاضیات و طبیعیات و کیمیا

متکی‌ست، زبانی نمادین به دست می‌آید. اعداد، خطوط، اشکال، و رنگها ارائه‌گر نحوه‌های منسجم بیانی برای نَفْس بیدار و هوشیار است که در جستجوی تبیین صُوَر بیرونی‌ست. نمود جسمانی (فیزیکی) این تبیینات از اهمیت ژرفی برخوردار است، چون انسان خلاق به میانجی آن از راه ذکرِ آئینیِ اسماء الهی خلقت را از نو به فعالیت درمی‌آورد. از آنجا که انسان به خلقت به چشم نَفْس رحمانی می‌نگرد، سخن‌گوئی یا سُرایش پیوندی‌ست میان جهان جسمانی و جهان روانروحانی که آدمی را از زندگی در قفس جسم می‌رهاند.

استاد صنعتگر خود هنروری‌ست که در فرایند آفرینش سهیم می‌شود: از راه شعائر سنتی که آماده‌اش می‌سازند آثار هنری‌ئی بیآفریند که بازتابی از صُوَر در ملکوت یا «عالم مثال» دارند. هدف این شعائر ذاتاً یکی‌ست ــ خلق یک حالت آگاهی که به تفکر در چند و چون حقیقت الهی راه دهد. بخش عمده‌ئی از این حالت تعمقْ نواختِ (ریتمِ) دوره‌ی زندگی آدمی‌ست که از راه انجام نماز، روزه و قوانین شریعت در سرتاسر وجود بشری او نفوذ می‌کند. این رویه‌ی بنیادی انسان را با نواختهای طبیعت و کیهان مرتبط می‌سازد که خلوتشان و صفایشان وسیله‌سازِ نخستینْ مرحله در عروج معنوی اوست.

شیئی که بدینسان خلق می‌شود زیبائی درونی ماده را، به درجه‌ئی همترازِ احاطه‌ی تجربی هنرورز یا استادش، از تعلق می‌رهاند و آزادی‌اش می‌بخشد. این هنر آئینی محیط بشری را قادر می‌گرداند تا به اراده‌ی انسانی در نظم آفرینی و توحید سهیم شود. روح را مجال می‌دهد تا از مُلک، جهان سپنجی، جدائی گیرد و در پرتو لطف و صفای آنچه خلق شده است ورای زمان روَد و سوی لایتناهی عروج کند.

بدینسان انسان سنتی بر آن است تا از رهگذر هنری که نمایشگر تعادل و صفا و صلح و سلم است جهانی بنا کند. تمامی تنش میان زمین و آسمان را نادیده می‌گیرد تا آرامش وضع ازلی وجود یکبار دیگر تجربه و برقرار شود. از میان آفرینشهای آدمی، معماری ارائه‌گر حیاتی‌ترین و جامع‌ترین ساخته‌هاست و از این روی در میان هنرها موقعیتی محوری به خود می‌گیرد. معماری نمایشگر کثرت وسائل و گونه‌گون‌ترین راه‌های نیل به وحدت است.

تحقق از طریق هنر

تحقق صُوَر در جامعه‌ئی سنتی، پس، پیگیر قوسی نزولی از عالم مثال تا به عالم مُلک است. مثالها (یا «مُثُل معلقه» که خود ظل و بازتاب «مُثُل نوریه» یا (اعیان ثابته‌اند) در صُوَر مادی که متغیرهایشان شاخص سبکهای اعصار مختلف تاریخ است منعکس هستند. در تجسم (یا صورت ظاهر دادن) فرایند آفرینش سلسله مراتبی در سه مرحله هست: مثال، صورت (فرم) و سبک. این تجسمات، جدا از هنرمند ـ معماری که بر آنها کار کرده، موجودیت خود را دارند چرا که اصولاً تبیینِ وحدتِ متحقق هستند. عمل هنرمند ــ معمار (مهندس)، نه تبیین خودآگاهانه‌ی خویشتن، بلکه وسیله‌ی گمنام برای تحقق بوده است. هنر سنتی بیشتر بی‌امضاء است، یا اگر نام هنرمند آمده، باری، معلومات اندکی پیرامون زندگی‌اش در دست است. هنرمند را به خود معرفتی‌ست در همان حال که گمنام می‌ماند.

هنرمند سنتی پس از آداب «تشرّف» که کیفیتی محرمانه دارد بنای فراگیری روش و نیز روح صنعت را می‌گذارد که هر دو مشترکاً مبنائی کیمیائی دارند. رموز باطنیگری چنان با هنرها و صنایع درآمیخته که افزارمند هنرورز با یکپارچه‌گردانیِ جنبه‌های درونی و برونی وجود خود از رهگذر کارش می‌تواند به «کمال معنوی» دست یابد. او در فرایندهای خلاقه‌ی طبیعت، «طبیعت در نحوه‌ی عملکردش»، سهیم می‌گردد و با این کار در هنر یزدانی («صُنع») سهیم می‌گردد[۲۵].

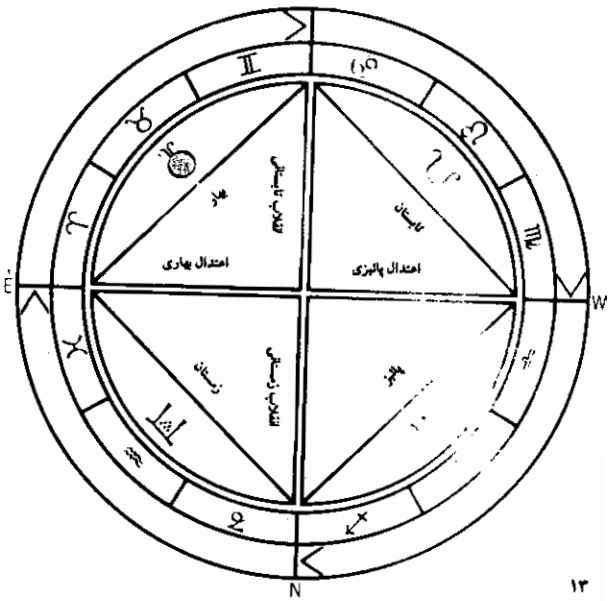
هنرمند لزوماً ناچار نیست الهیات سنت را، برای هنرپردازی، یکسره بشناسد. سنتْ سرمشقها و قواعد کار را به دست می‌دهد و از این راه برای هنرمند ضامن ارزش معنوی صورتهاست. به پشتگرمی صُوَری که از عنایت خداوندی الهام می‌شوند و به پشتگرمی روحِ ساحتِ باطنی‌ست که سنت زنده است؛ و به توفیق خداست که انسان می‌تواند جزئی از سنت باشد و به هنرش بپردازد (پیکره‌های ۱۲. الف، ۱۲. ب).

لازمه‌ی هر هنر بااصل، رعایت اصول معنوی‌ست که خود مبنای اصالت چنین هنری را تشکیل می‌دهد. «اصالت» اینجا به معنای جامع واژه است ــــ تحقق دریافتی اصیل، نه اصالتِ گذرایِ ژاژخائی شخصیِ یک فرد. شرطِ اصالتْ توانائی هنرمند است به این‌که «پی ببرد» اصلی هست که هم از رهگذر آن باید به هویت خود دست یابد، تمایل اوست به پیروی از قوانینی که سنت گزارده و پرهیز از هر آنچه زائد و بدون کارائی‌ست.

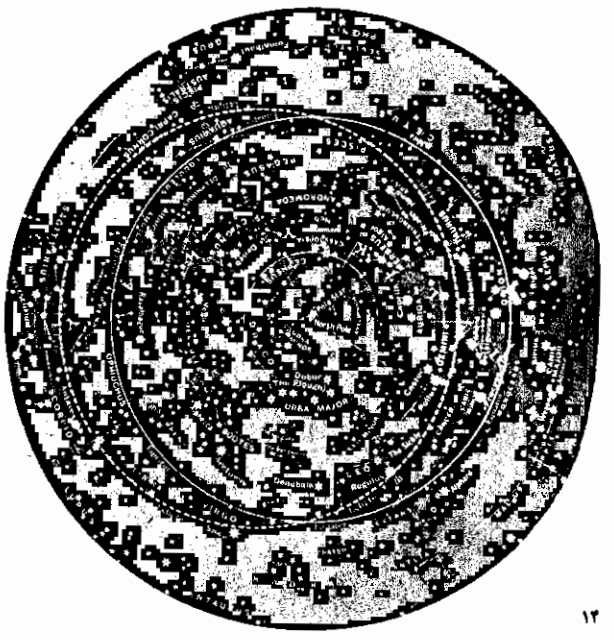
دستیابی به همنهاده‌ی ژرفی از دستمایه‌ها، صناعتها، و کارکردهای کیفی، اصالت چنین هنری را تشکیل می‌دهد. اصالت به مفهوم سنتی، بر این نَمَط، دارای هر دو جنبه‌های راستین ثبات و تغییر است. با پیروی از قواعد صورتهای هنر سنتی، ثبات در پرتو رابطه‌ئی با علت «اولی» و از طریق عالم اعیان ثابته (یا عالم مُثُل) به چنگ می‌آید و تغییر از قدرت تخیلی خلاقه در زمینه‌ی ارائه‌ی همنهاده‌ی تازه‌ئی از دستمایه‌ها، صناعتها، و کارکردها ناشی می‌شود. اهمیت هنرهای خلاقه به کاربرد آگاهانه و روشندلانه‌ئی بستگی دارد از فضا، شکل، سطح، رنگ، و ماده ــــ که ارکان بنیادی هر معماری بااصلی‌ست.

هنرمندی که در عرصه‌ی سنت کار می‌کند روح درونی خود را بر جهان بیرون می‌تاباند. ضمیر پذیرای بیننده که از تمییزات خسش برانگیخته شده، صورتها را به «درون» درآورده دایره‌ی ارتباط را کامل می‌کند. زیبائی یا «جمال» امری برونذهنی‌ست، یعنی در درون ساخته مأوا دارد نه در درون بیننده که گاه مستعدِ درکِ آن است و گاه نیست. اصالت از طریق همنهاده‌هائی جاویدان می‌گردد که این سلسله‌ی انتقال را اتساع داده حافظ اصول معنویند ضمن آنکه، در عین حال، مظاهر گونه‌گون وحدت را گسترش می‌دهند.

فضا



۱۳



۱۴

۱۳. دوّرِ منطقة البروج

اخترشناسی نه تظاهر می‌کند و نه حق دارد تظاهر کند به اینکه واجدِ دانشِ پیشگوئی رویدادهاست... امور ناشناخته از دسترس اخترشناسان، روحانیون، پیامبران و حکماء همگی به دور است. این دانش فقط از آنِ ذات الهی است و بس. "بسیاری از مردم گمان می‌برند که احکامِ نجوم ادّعای غیبگویی‌ست، لیکن چنین نیست، زیرا علم غیب علمِ به آن چیزی‌ست که بدون استدلال و علل و سببی از اسباب به وجود آید و آن را هیچ یک از مخلوقات، نه منجّم و نه کاهن و نه نبی‌ئی از انبیا و ملائکه، نمی‌دانند و فقط خداوند عزّ و جلّ به آن عالِم است".

(اخوان‌الصفاء، رسائل [قرن دهم]، دکتر نصر، آشنائی با حکمت اخترشناسی اسلامی، ص ۸۲.)

بهار	♉	برج اسد (شیر)	♌
تابستان	♋	برج سنبله	♍
پائیز	♎	برج میزان	♎
زمستان	♑	برج عقرب	♏
برج حمل (قوچ)	♈	صورت فلکی قوس	♐
برج ثور (گاو)	♉	برج جدی	♑
خرداد	♊	برج دلو	♒
برج سرطان (خرچنگ)	♋	برج حوت	♓

۱۴. مجمع الکواکب نیمکره‌ی شمالی

تو گویی هست این افلاکِ دوّار — به گردش روز و شب چون چرخِ فخّار
وز او هر لحظه‌یی دانایِ داور — ز آب و گِل کند یک ظرفِ دیگر
هر آنچ اندر مکان و در زمانست — ز یک استاد و از یک کار خانست
کواکب گر همه ز اهل کمالند — چرا هر لحظه در نقصِ وبالند
همه درگاهِ سیر و لون و اشکال — چرا گشتند آخر مختلف حال
چرا گه در حضیض و گه در اوجند — گهی تنها فتاده گاه زوجند ...
همه بر حُکمِ داور داده اقرار — مر او را روز و شب گشته طلبکار

ـ محمود شبستری، گلشن راز، در مجموعه‌ی آثار، ویرایش صمد موحّد، صص ۷۶ - ۷۷.

ساختار فضا

فضا یکی از سرراست‌ترین نمادهای هستی‌ست. ازلی‌ست و همه‌جا گستر، و در کیهانشناسیِ اسلام «مقام» نفْس کل را داراست.

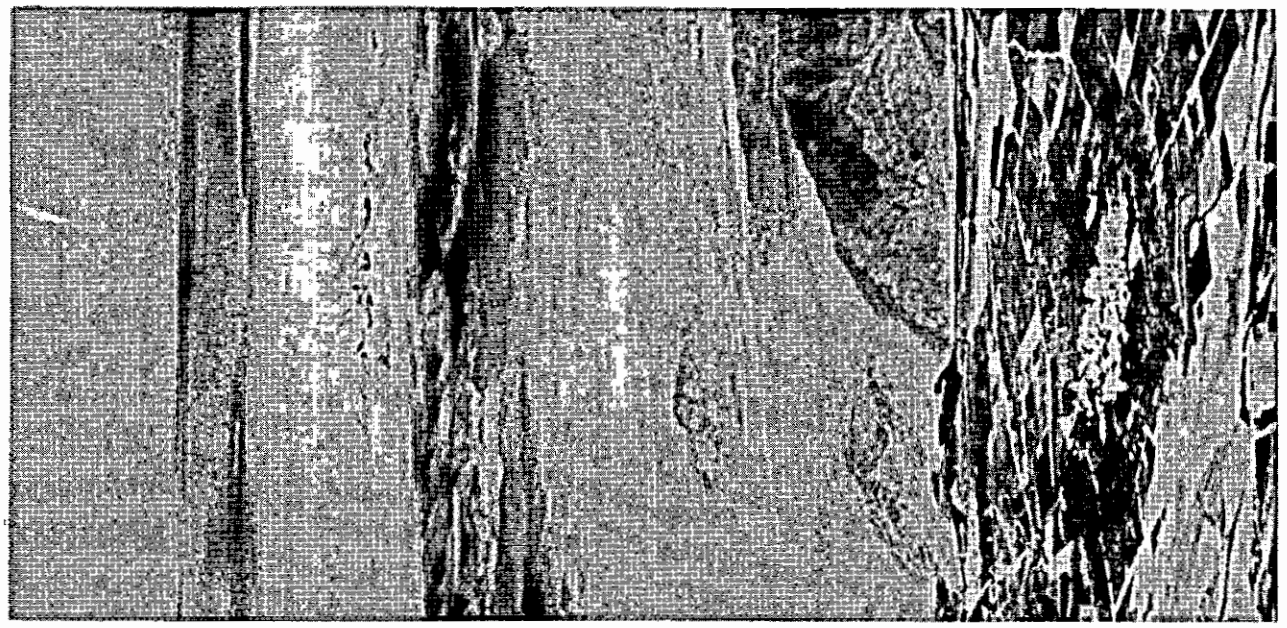
انسان سنتی گرایش به طرز دریافتی دارد که تعبیری ماورائی از زندگی ارائه می‌دهد، تعبیری که از همه‌ی بینش ظاهری در می‌گذرد و به فراسوی آن می‌رود. این طرز دریافت، یا تعبیر آغازین، در تمامی بینشهای آدمی تأثیر می‌نهد چون با استقرارش در کائنات آغاز می‌شود (پیکره‌ی ۱۳). بدواً این تعبیر به آگاهی او از فضای کیهانی می‌انجامد در حد تجسمی از خلقت کبیر، از آفرینش مِهینجهانی، که با خویشتن صغیر، خودِ کِهینجهانیِ او همساز است (پیکره‌ی ۱۴). این مفهوم سنتیِ اِدریسی (هرمتیک) گوشه‌ئی از جهانبینی اسلامی را تشکیل می‌دهد که بر آن مبنا جهان مرکب است از عالمی کبیر و عالمی صغیر، که هر یک شامل سه بخش بزرگ است: جسم، نَفْس و روح.

از این مفهوم دو تعبیر به دست می‌آید که هر چند ظاهراً متفاوتند اما ذاتاً یکی هستند. در اولی، خداوند در مقام ظاهر (پیکره‌ی ۱۵) واقعیتِ تجسمِ کل است. از درونِ دوایرِ هم‌مرکزِ عالم کبیر، به میانجیِ نفْسِ همه جاگستر حرکتی به بیرون هست از زمین، در حد مظهر جسمانی، تا به آسمانهای محیط که عرش الهی به شمار می‌آید[1]. در دومی ــ منظر مکمّله‌ی خداوند در مقام باطن (پیکره‌ی ۱۶) ــ حرکتی به درون هست در عالم صغیرِ آدمی، که با وجود جسمانی او آغاز می‌شود و سوی مرکز روحانی‌اش، «کَنز مخفی» می‌رود. این دو نمودار، در عین حال که یکی معکوس دیگری‌ست، با یکدیگر همخوانی دارند.

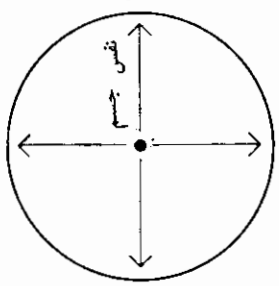
جهتیابی در فضا

انسان در فضای ساخته می‌داند کجاست؛ جهت برای او بامعناست. خلقت جسمانی عالم کبیر و عالم صغیر که نمایشگر ویژگیهای متمایز هدایتی‌اند، این نظام کل را قوت می‌بخشند (پیکره‌ی ۱۷). تنها با رجوع به آسمانهاست که بیکرانگی آشکار فضا می‌تواند جهت پذیرد. بدینسان

۱۲

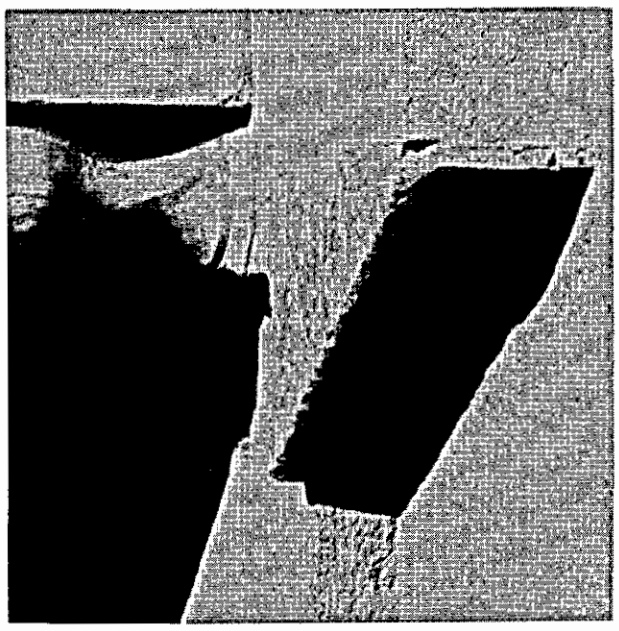


۱۳

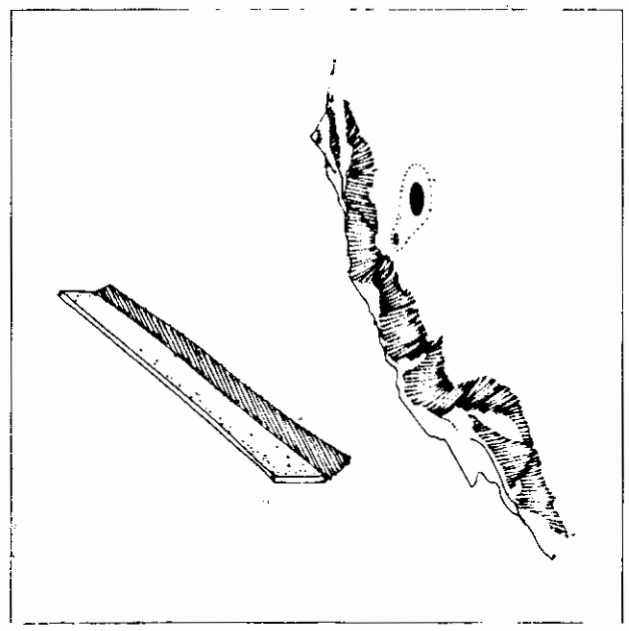


۱۵

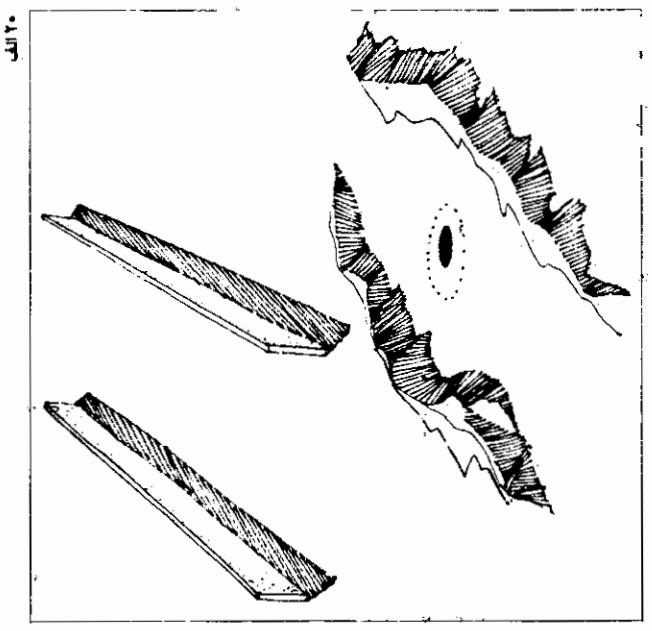
۱۷



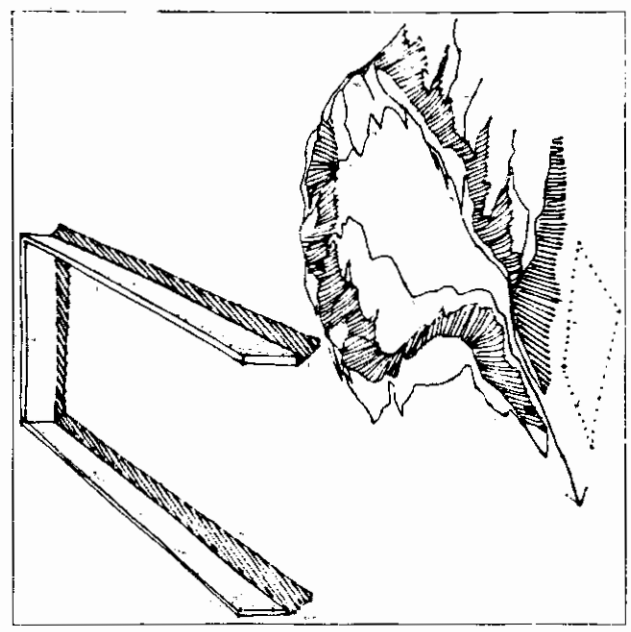
۲۰ الف



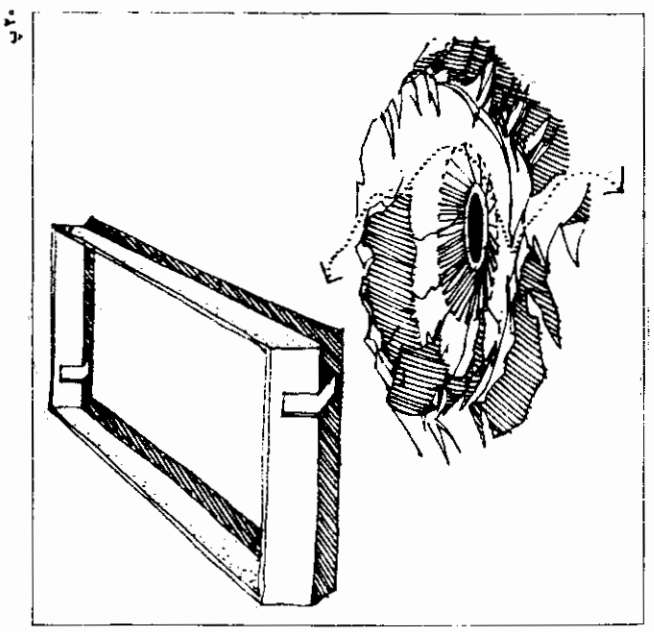
۲۰ ب



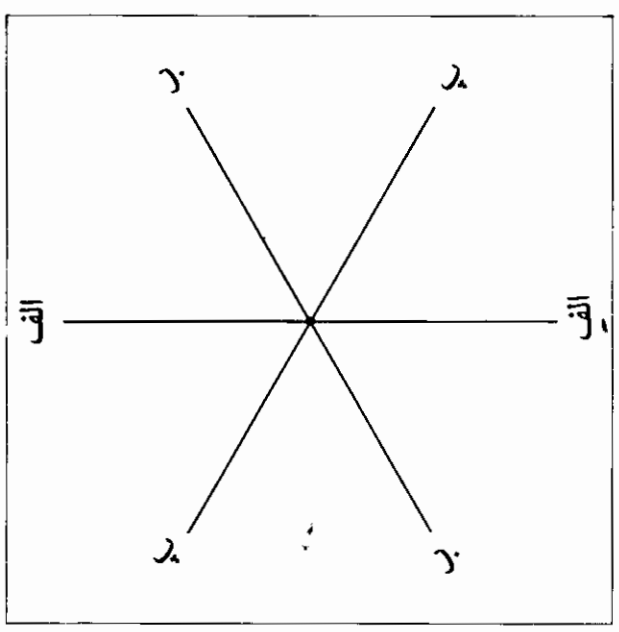
۲۰ ج



۲۰ د



۱۸



۱۵. ظاهر

خداوند بمثابه رکن "باطن" و "ظاهر" در ارتباط با فضا - فضای "محدود" و "مقدس"... از جنبه‌ی ظاهر، خداوندِ همان واقعیتی است که محاط به همه چیز است، عالم را "فرا می‌گیرد" و "احاطه می‌کند". از این نظر، ظهور یا تجلّیِ جسمانی را می‌توان همچون درونی‌ترین دایره‌ی مجموعه‌ئی از پنج دایره‌ی هممرکز انگاشت که نمادگر ذات الهی است؛ نقطه نظری مشابه طرح‌های کیهان - نگاشتی بوعلی سینا، دانته و دیگر کسانی که معتقدند سفر از میان کیهان، از "زمین" به "آسمان دهم"، تحققات تدریجی و متوالی مراحلِ مختلف هستی را نمادین ساخته است و به حالتِ تفکر درباره‌ی "خودِ حق تعالی" منجر می‌شود. دو تعبیری که از ظاهر و باطن بودن خدا نتیجه می‌شود به جنبه‌ی مکانی عالم - مکان یا فضای "کیفی" و "ملکوتی" - تعلّق دارد ... خداوند، به صفت "ظاهر" بودن، حقیقتی است که همه چیز را شامل می‌شود و عالم را «فرا می‌گیرد» و بر همه چیز "محیط" است. با این نظر، تجلّیِ مادّیِ جهان را می‌توان همچون‌درونی‌ترین دایره از پنج دایره‌ی متّحدالمرکز در نظر گرفت که، به ترتیب، مقاماتِ دیگر وجود آن را احاطه کرده است و آخرین دایره اشاره به ذات الهی‌ست. و این نظر به طرح جهانشناختیِ ابن سینا و دانته و کسان دیگری شباهت دارد که، به نظرِ ایشان، سفر در داخل عالم، از زمین تا محرکِ اوّل، نمودارِ تحقّقِ تدریجی و متوالیِ مقامات مختلف وجود است که در پایان به مقامِ مشاهده‌ی خود حقّ می‌انجامد.

(ـ. ید حسین نصر، علم و تمدّن در اسلام، ترجمه‌ی احمد آرام، ص ۹۳.

۱۶. باطن

[به این] می‌توان همچون نموداری از عالمِ صغیر یعنی انسان نظر کرد که جزء مادّیِ آن آشکارترین و ماهیّت روحانیِ آن پوشیده‌ترین سیمای آن است.

[باطن] را می‌توان بمثابه نمادی از عالم صغیر، یا انسان، انگاشت که در او ماهیت جسمانی بیرونی‌ترین جنبه‌ی ظاهر و ماهیت معنوی‌اش باطنی‌ترین جنبه‌ی اوست.

(سید حسین نصر، علم و تمدّن در اسلام، ترجمه‌ی احمد آرام، ص ۸۲.

۱۷. طرح این "ساعت آفتابی" در مسجد شاه [عباس] اصفهان را به عارف ریاضی‌دان و معمار معروف، شیخ بهائی (قرن هفدهم) نسبت داده‌اند.

۱۸. دستگاه مختصات و جهات ششگانه‌ی اصلی حرکت توسط ابن‌سینا، فیلسوف مشهور قرن یازده ایران، با جهات چپ و راست، جلو و عقب، بالا و پائین بدن انسان مرتبط گردیدند.

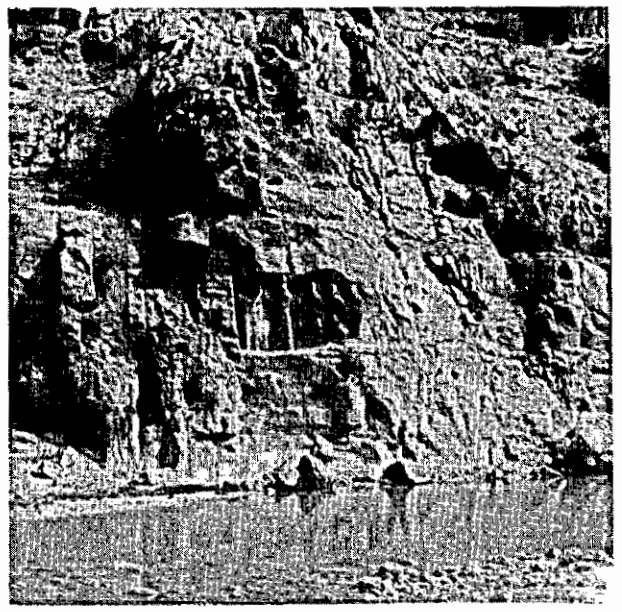
۱۹. تحدید منطقه‌ئی فضا، کوه دماوند.
(عکس از پی. اشمیت، "پرواز شهرهای کهن ایران".)

۲۰. مقیاس منطقه‌ئی

نمونه‌های برجسته‌ئی از حس مکان در فلاتِ ایران زمین یافت می‌شوند، آنجا که قرارگاه‌های انسانی در اصل روی پیشدامنه‌های سلسله جبال‌های عظیم واقع شده‌اند. این سلسله جبال‌ها همچون دیوارهای بزرگ مقیاسی عمل می‌کنند که فضاهائی در ابعاد کلان را محدود می‌سازند. ماهیت خاص فضاهای تحدید کننده‌ی منطقه‌ئی مستقیماً مرتبط با شرایط مرزی‌ست. در (۲۰، الف) شرایط نشان داده شده مربوط به تهران هستند؛ در (۲۰، ب) مربوط به شیراز؛ در (۲۰، پ) مربوط به شهر ساسانی بیشاپور و در (۲۰، ت) مربوط به محوطه‌ی قدح مانند دهکده‌ی کوهستانی "امامه" که مجاور تهران قرار دارد.

۲۱. نقش برجسته‌های گذرگاهِ کوهستانی منتهی به شهر ساسانی بیشاپور که حدود یک دروازه‌ی نمادین را تعیین می‌کنند.

۲۲. دروازه «قرآن» شهر شیراز که در گذرگاه کوهستانی منتهی به شهر قرار دارد.



۲۱

۲۲

فضا جنبه‌ئی کیفی می‌یابد[۲]. انتظامِ کُرات و حرکاتشان در شش جهت شمال، جنوب، شرق، غرب، فوق (سمت الرأس) و تحت (سمت القدم) دستگاهِ مختصاتِ اصلی‌ئی را تشکیل می‌دهند که جمله‌ی آفرینش در آن واقع شده است (پیکره‌ی ۱۸). همه‌ی علوم سنتی در این حوزه‌ی مشترک سهیم‌اند و، به لحاظ این اشتراک، نمایشگر یکپارچگی و ائتلافی هستند که اساس تمامی آفرینشهای جامعه است.

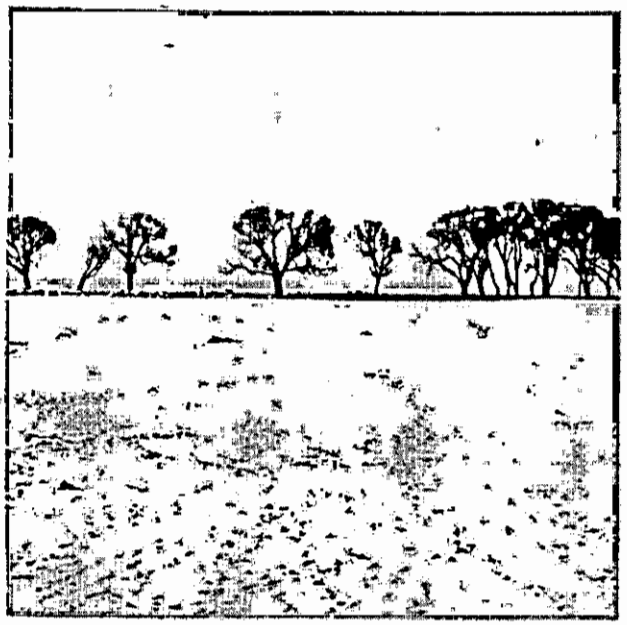
حس مکان یا مکانیت

وقتی در فضای کیهانی نظم برقرار شد، ذهن تعبیرگر آنگاه انتظام منطقه‌ئی را طلب می‌کند. این انتظام چه بسا از طریق میانکُنشِ شهرهای ساخته‌ی دست انسان با مواضع برجسته به دست می‌آید، میانکُنشی که یک مکانیّت معین و منطقه‌ئی پدید می‌آورد (پیکره‌ی ۱۹). مفهوم مکان هم از حاوی (جسم) و هم از محوی (روح) تشکیل شده است؛ موجودیت ملموسی ندارد، اما در آگاهی بیننده‌ئی وجود دارد که حدود جسم را به چشم درمی‌یابد در حالی که عقل او روح را در حد محوی در می‌یابد که در میان حد و مرزها تحدید شده است.

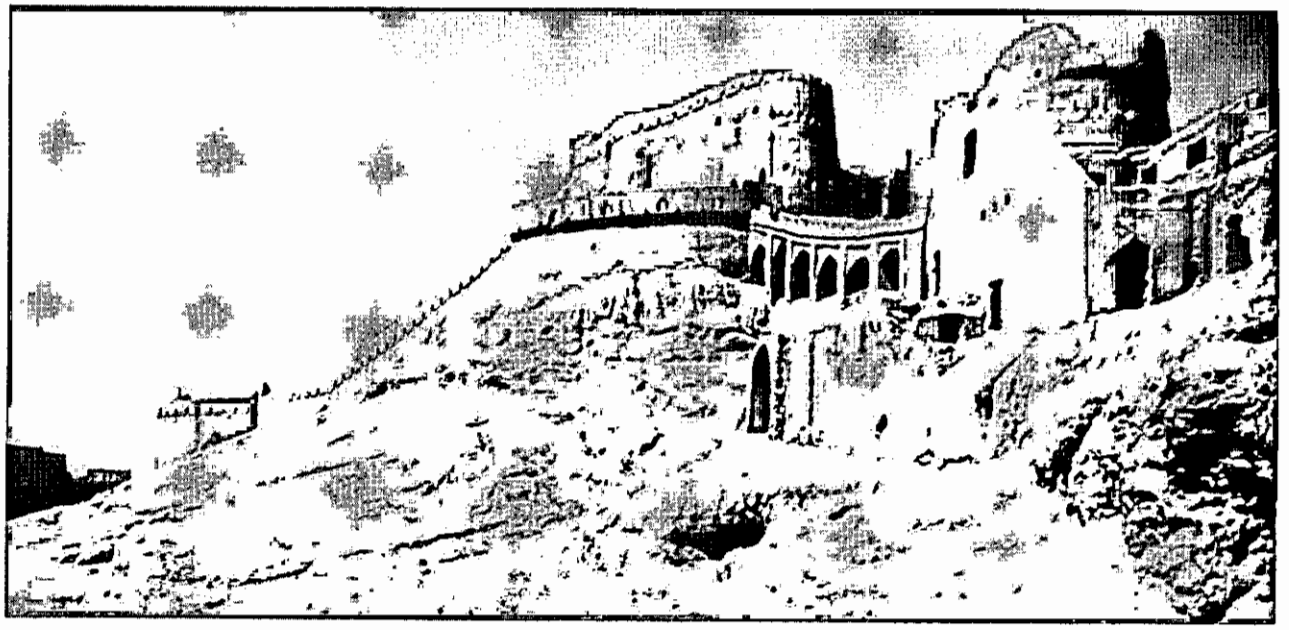
نمونه‌های برجسته‌ی این تحدید فضائی در مناطق فلاتی ایران یافت می‌شود، آنجا که شهرها به پیشدامن رشته کوههای رفیع قرار گرفته‌اند. این رشته کوهها عملاً همچون دیوارهای عظیمی هستند تحدید کننده‌ی فضائی منطقه‌ئی که در میانش شکلِ مثبت شهر نشو و نما می‌یابد (پیکره‌ی ۲۰). شهر هسته‌ئی مرکزگرا می‌گردد میان فضائی منطقه‌ئی که اغلب مرکزگریزانه با فضائی جغرافیائی به ابعاد وسیع وابستگی می‌یابد.

تأثیر این «مکانِ» منطقه‌ئی اغلب با مکانبندی یا موقعیتیِ صحیحِ نقاطِ عطفِ میانِ چشم‌انداز تشدید می‌شود. نقشهای برجسته‌ئی (پیکره‌ی ۲۱) بر دیوارهای سنگی گردنه‌های کوه نَقْر شده است که بدینسان دروازه‌های نمادینی می‌گردند که فضاهای منطقه‌ئی را تحدید می‌کنند[۳]. گاهی، دروازه‌ها خود (پیکره‌ی ۲۲) در مدخل معبرها ساخته می‌شوند که برای مسافر پدید آورنده‌ی نقطه‌های بازشناختِ

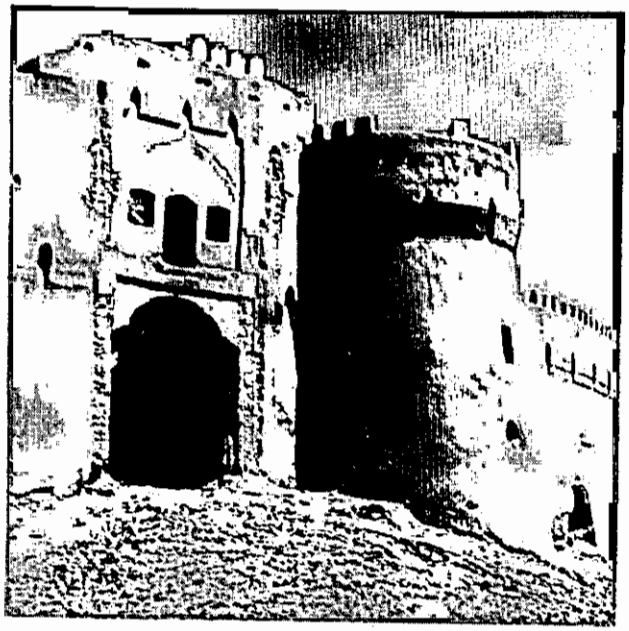
۲۳ الف



۲۳ ب



۲۴ الف



۲۴ ب

۲۳. مسیر قنات

مسیر قنات را می‌توان از طریق حفره‌های دیگ مانند باقیمانده از حفاری‌های اولیه و تعمیرات بعدی دنبال کرد (الف). قنات‌هائی که در مجاورت قرارگاه‌ها رخ می‌نمایند به طور حتم ردیف‌هائی از درختان بید را سیراب می‌کنند که چشم را به سوی صورت مثبت قرارگاه معطوف می‌دارند (ب).

۲۴. ارگ بم

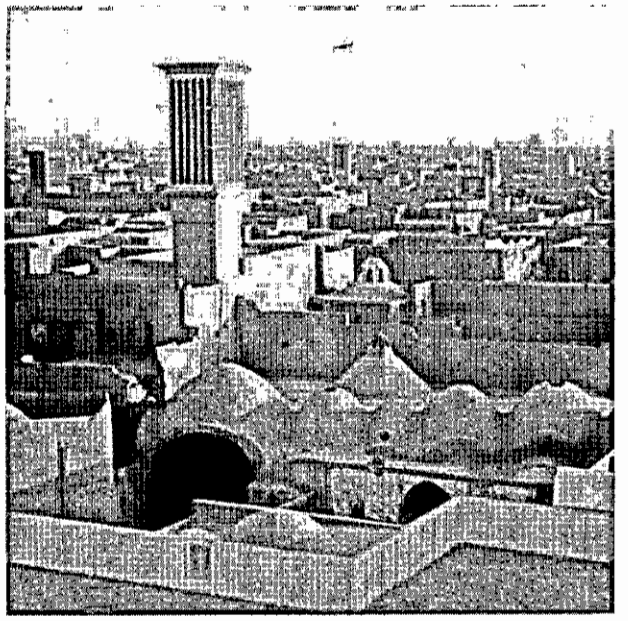
دیوارها (الف) و دروازه‌ی شهر قدیمی (ب).

۲۵. چشم‌اندازی از یک شهر واقع در منطقه‌ی گرم و خشک فلات ایران زمین.

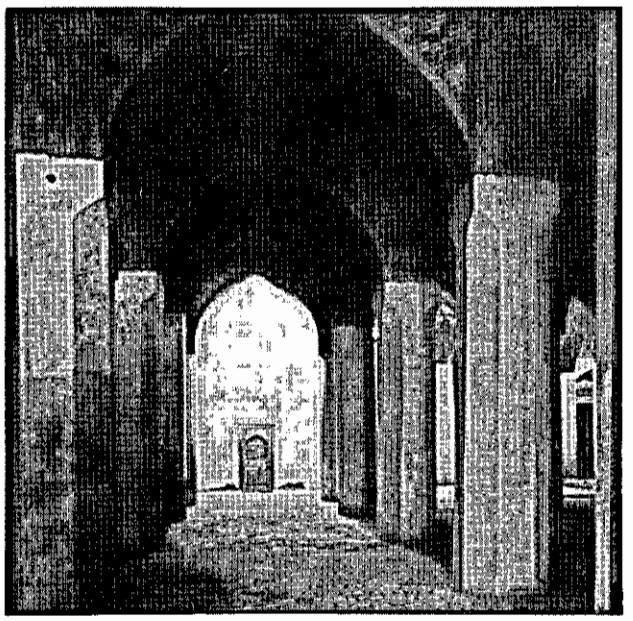
۲۶. چشم‌اندازی از یک شهر واقع در منطقه‌ی گرم و خشک فلات ایران زمین.

۲۷. محرابی در مسجد جامع اصفهان.

۲۵



۲۶



۲۷

ورود به ــ یا عزیمت از ــ ابعاد عظیم‌اند. نزدیکتر به شهر، پلها[۴] یا حتی جاده‌هائی که بخصوص سوی شاخصهای برجسته‌ی شهر راه می‌جویند به مکانیّت ژرفا می‌بخشند و در همان حال سیر ناگزیر قنات از کوهستانها سوی شهر به صفوف درختانی توشه می‌رساند که همچون پیکانهای سبز چشم را به شکلِ مثبتِ شهر رهنمون می‌شوند (پیکره‌ی ۲۳).

درون شهر، نیاز آدمی به مکانبخشی خود در فضا پدید آورنده‌ی محل مسجد یا که خط بازار است که نفْسِ آدمی را به خود جلب می‌کند. شهر محصور (پیکره‌ی ۲۴) یادآور کیهان است و نمادی از جهات کیهان به دست می‌دهد ــ با گزینش و مکانبخشی دروازه‌های شهر که می‌توانند چهار تا (جهات اصلی)، هشت تا (چهار جهت باضافه‌ی چهار دروازه‌ی آسمان) یا دوازده تا (بروج دوازده گانه) باشند.

در این دورنمای شهر به هر یک از عناصرش جهتی سنجیده داده شده (پیکره‌ی ۲۵): مسکنها مشرف به حیاطهای جنوبی و آفتابگیر هستند، بادگیرها با بادهای رایج متناسب‌اند (پیکره‌ی ۲۶)؛ در همان حال محرابی بر جدار مسجدی این فضا را به مرکزالارض، مکه، میقات آسمان و زمین، معطوف می‌کند و از این روی، مکانی پدید می‌آید که سرانجام، به مفهومی نمادین، به **کلمةالله** راه می‌برد (پیکره‌ی ۲۷)[۵]. درون این فضای متعیّن، که مختصاتی معلوم دارد، «مکان» انسان قرار گرفته است: او که، در مقام عالم صغیر، دربردارنده‌ی هر آن چیزی‌ست که عالم کبیر را می‌سازد.

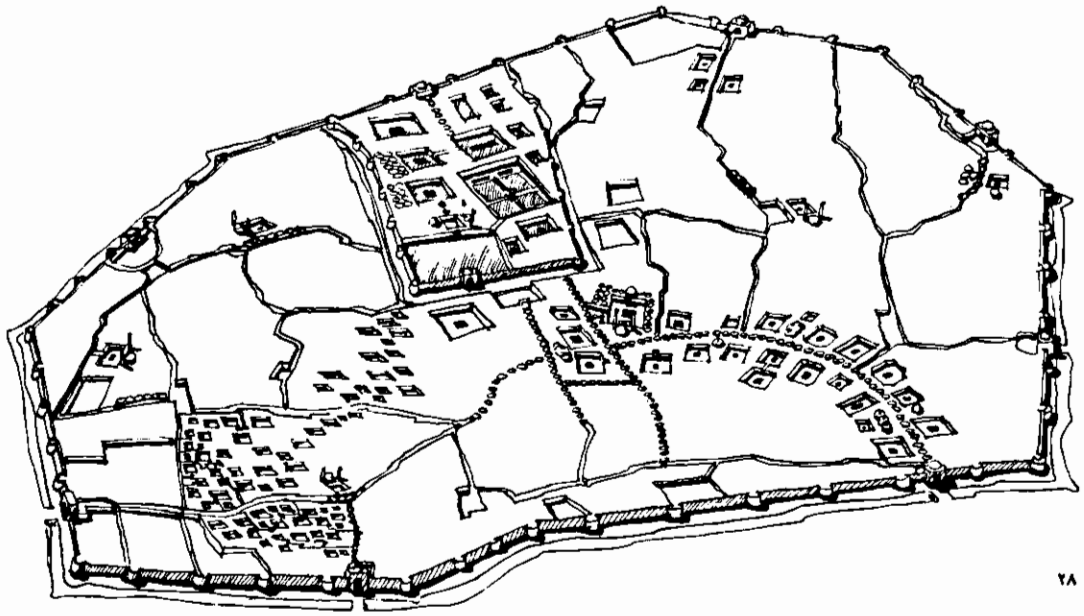
تداومِ فضائیِ مثبت

با نمایان شدن جنبه‌های کیفی فضا، بی‌درنگ کاربردهای کمّی‌شان به دست می‌آیند. بدینسان برداشت مثبت و زنده‌وار از فضا، بانی تمام آفرینندگیهای معماری‌ست. این برداشت ــ که فضاست، نه شکل، که می‌باید به پیدایش صورت راهبر شود[۶] ــ اساسِ درکِ سنتِ معماریِ ایرانِ اسلامی‌ست. علاوه بر رکنِ باطنی[۷]، ملاحظات دیگری هم هستند که نقش اصلی فضا را خاطرنشان می‌سازند. مقدم بر همه شرایط اقلیمی‌ست که حیاط ــ مداری را در معماری، برای زندگی سالم در این

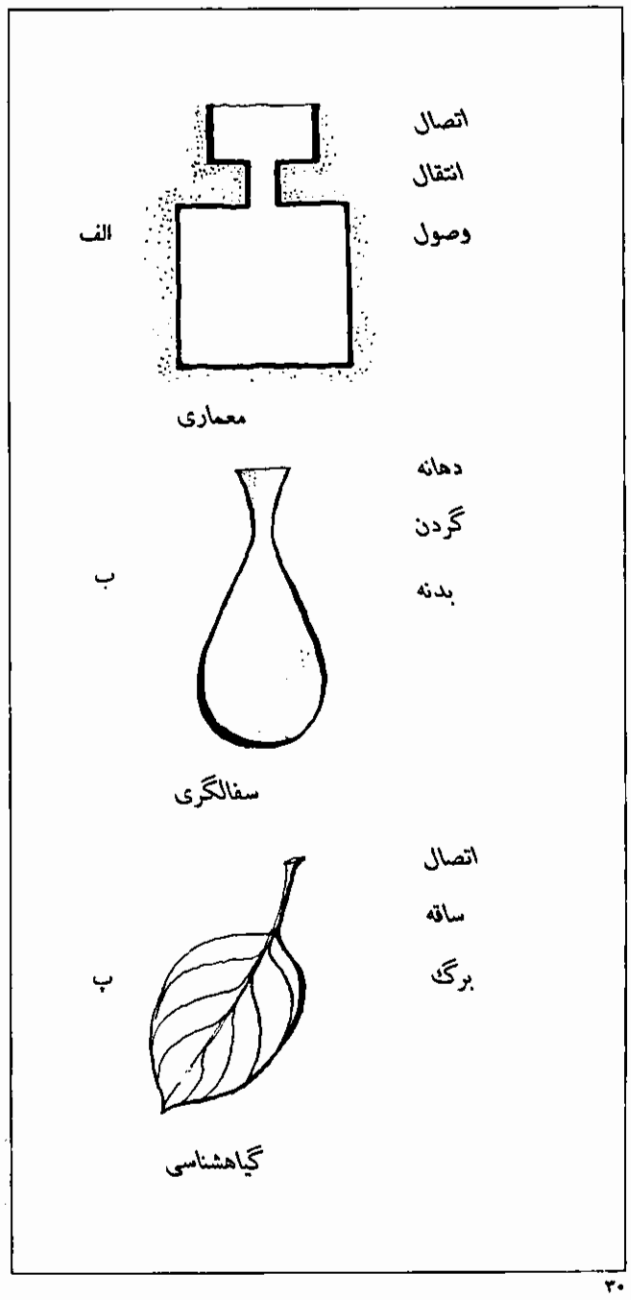
۲۸. صورتِ مثبت شهر به گونه‌ئی که در طرح قیاسی (شماتیک) هوائی شهر تهران نشان داده شده است. تهران در سال ۱۸۵۰ میلادی چنین صورتی داشت.

۲۹. نظام تداوم فضائی مثبت سلسله مراتبی از نظام‌های حرکتی، ارتباطات و روابط فضائی را به وجود می‌آورد که رشد و تغییر در یک طرح فرا گاهانه‌ی نظم را ممکن می‌سازند. بخشی از طرح بازار شهر کاشان را مشاهده می‌کنید.

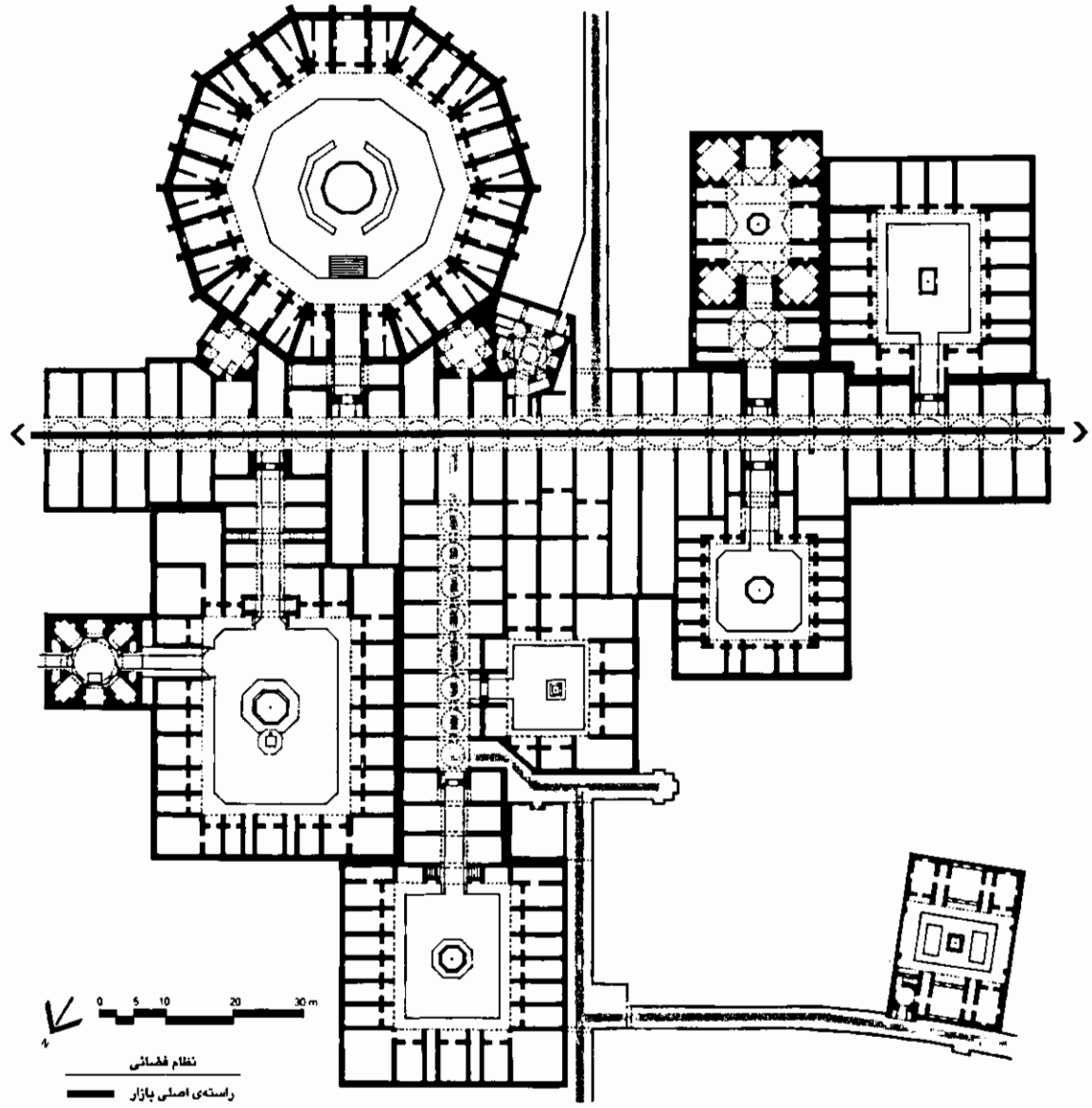
۳۰. همبندی یک فضا با فضای دیگر به طور اجتناب ناپذیری از الگوی اصلی اتصال، انتقال و وصول (الف) پیروی می‌کند. این الگو به طور یکسان به شکل ظروف سرامیک یا شیشه‌ئی نشان داده شده است (ب). این صور ما را به یاد الگوهای مشهود در حیات گیاهی (پ) می‌اندازد و به این ترتیب از طریق قوانین تمثیل (شباهت صور) با طبیعت به هماهنگی می‌رسد.



۲۸



۳۰



۲۹

۱۶ شکل‌شناسی مفاهیم

۳۱.کاشان، تیمچه‌ی امین‌الدوله (قرن نوزدهم)

الف. ساختار پشت بام کاهگل اندود

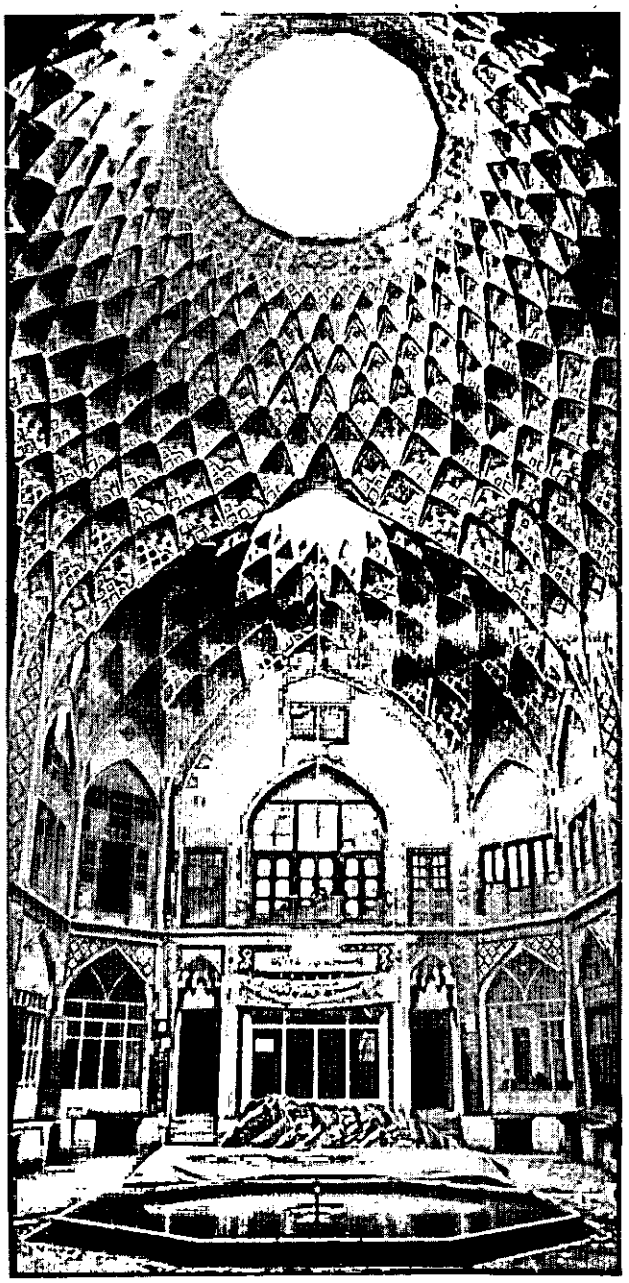
ب. نمای درشت‌تری از همین پشت بام

پ. نمای داخلی

سطوح درون شهر همچون پوست، که ساختار زیرین خود را هم مخفی و هم آشکار می‌سازد، یا همچون سطح صاف یک انار، گسترش می‌یابند. عیناً به همین شکل، غنای ساختار شهری فقط روی سطوح درونی‌اش تجلی می‌یابد؛ آنجا که دانه‌های ترد حیاتی‌اش و رنگ واقعی‌اش نهفته‌اند.

۳۱الف

۳۱ب



۳۱پ

منطقه، واجب می‌گرداند[۸].

روابط خویشاوندی این جامعه‌ی سنتی، که سخت بر واحد خانواده متکی‌ست، از جنبه‌ی جامعه‌شناسی مقتضی می‌دارد که سازمانبندی مرکز گرایانه‌ی فضا و کاربرد فضا از نو تقویت شود[۹]. سرانجام، این حقیقت ابتدائی که انسانْ از میان فضای بی‌مانع (خلاء) عبور می‌کند و نه از میان توده‌ی جامد (ملاء) در این معماری تأیید می‌شود؛ معماری‌ئی که، با نفْسِ وابستگی خود به نوعی تداوم فضائی مثبت، هیچ تداومگسلی یا سدیِ سرِ راه عبور انسان پدید نمی‌آورد. آدمی، متداوماً، در فضائی مواج و گسترنده که پیوسته یکتاست پیش می‌رود.

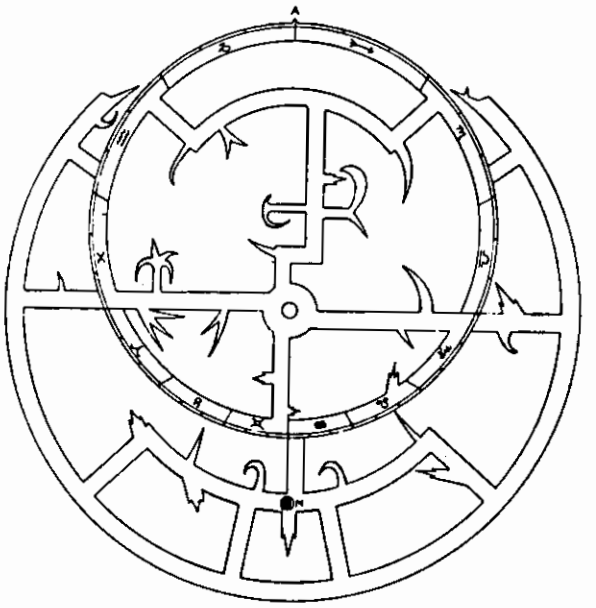
در طرح تصوری مکان، فضائی مرکزی از احاطه‌ی این فضا با دیوارها پدید می‌آید. این شرایط مرزی شاید در طول زمان تبدیل به دیوارهای «قابل استفاده» یا «زنده»ئی گردند در بردارنده‌ی فضاهای فرعی که به خاطر روشنائی، هوا، منظرشان، وَ، به نوعی باطنی، به خاطر امکان اتصال با **کلمةالله** وابسته‌ی فضائی اصلی‌اند. چگونگی مواجهه‌ی فضا با «شکلهای مرزی» منجر به گویائی ویژه‌ی معماری می‌شود. تعالی در خلاقیت به نیروی این مواجهه و وضوحِ گویائی آن بستگی دارد.

این رابطه‌ی فضا با شکل در سطوح متمایزی از میانکُنش مشاهده می‌شود. شهر ــ چنانکه رفت ــ شکل فاعلی انگاشته می‌شود که میان فضائی انفعالی محصور شده است (پیکره‌ی ۲۸). با حرکت میان توده‌ی سه بُعدیِ شهر، فضاهای مثبت فاعلی (کُنشوَر) با شکلهای منفی انفعالی (کُنشپذیر) میانکُنش انجام می‌دهند. با استفاده از هندسه و ریاضیات، یک فضای مثبتِ زنده‌واژ سلسله مراتبی از حجمهای هندسی منفی را نقر می‌کند که نَفْسِ شهر، همچو رودی که بر قشر خاک شیارها انداخته باشد، از میانشان در گذر است. فضاهای نقر شده نغزند و قرینه‌اند و با انتظام. این انتظام چون انتظام ذرات بلورینی‌ست که با یک مغناطیس قطبی شده باشند. در شهر سنتی ــ شهر با اصل ــ مغناطیس همان نظام حرکت خطی بازار است و ذراتْ دکانها، کاروانسراها، مدارس، مساجد و حمامها هستند.

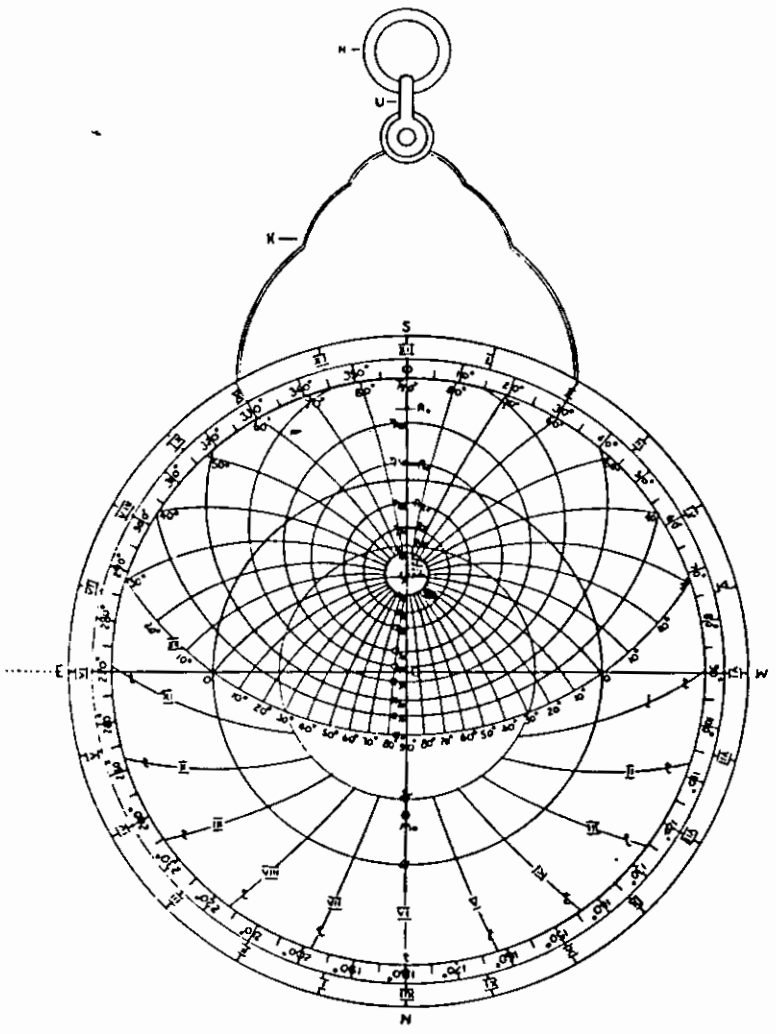
نظامهای فضائیِ مثبت

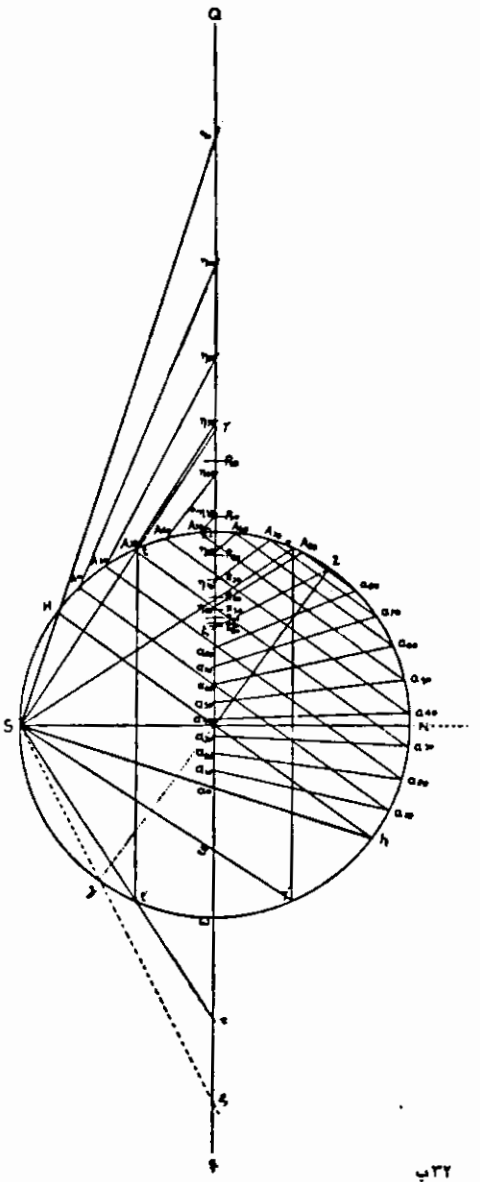
سلسله مراتبی از همبندیهای فضائی، نظام باترتیبی ارائه می‌دهد که ثبات و تغییر، هر دو را پذیراست (پیکره‌ی ۲۹). این نظامِ فضائیِ اولیه به راستای اصلی مسیر بازار ربط دارد که سنتاً از یکی از دروازه‌های اصلی شهر آغاز می‌شود و معمولاً از میان شهر تا به دروازه‌ی متقابل می‌کشد و یا به فضای هسته‌ئی محدوده‌ی یک کاخ یا که مسجدی شکوهمند وصل می‌گردد[۱۰]. نظامهای فضائی ثانویه (فرعی)، از قبیل کوچه‌های رو به محله‌های مسکونی، همچون شاخابه‌هائی که از رودخانه، از مسیر اصلی بازار منشعب می‌شوند. فضاهای وابسته، از قبیل دکانهای راستای بازار و حجره‌های پیرامون حیاط مدارس، کاروانسراها، یا حتی مساکن، وجودشان را مدیون اتکاء به فضاهایِ اولیه، ثانویه یا هسته‌ئی‌اند. همبندی یک فضا به فضای دیگر، ناگزیر از الگوی بنیادی اتصال، انتقال، و وصول پیروی می‌کند (پیکره‌ی ۳۰). کیفیتِ فاعلیِ فضای مثبت به کندوکاو اتصال فضائی می‌پردازد؛ روند انتقال زا، همچونْ هوای جاری از میان مجرای تنگ، سیل‌آسا می‌پیماید؛ در فضاهای وصولی گشایش می‌یابد، غشاء گنبد را به درون می‌آماساند و آنها را کشیده و استوار می‌گرداند؛ دیوارهای حجره‌ها را همانند تونشستگی محرابها تبدیل به حجمهای متعالی می‌نماید؛ و آرایش رویه‌ها را گواهان شاعرانه‌ئی می‌گرداند بر آهنگِ نفْس به بازگشت به جائی که از آن آمده است.

حاصل کار، یک معماری «درون» گراست جدائی‌ناپذیر از بافتِ منظرِ شهر، معماری‌ئی حاکی از اینکه عمل خلاقه به احجام درون فضا کمتر کار دارد تا به حفظ خود فضا (پیکره‌ی ۳۱). درست همچنانکه روح تعیّن‌بخش عالمی‌ست که نفْس در آن سیر می‌کند، انسانِ مقیم نیز شکلهائی می‌آفریند که فضاهائی را در میان می‌گیرند که نفْسِ گوهرینِ انسان می‌تواند درونشان دم زند.

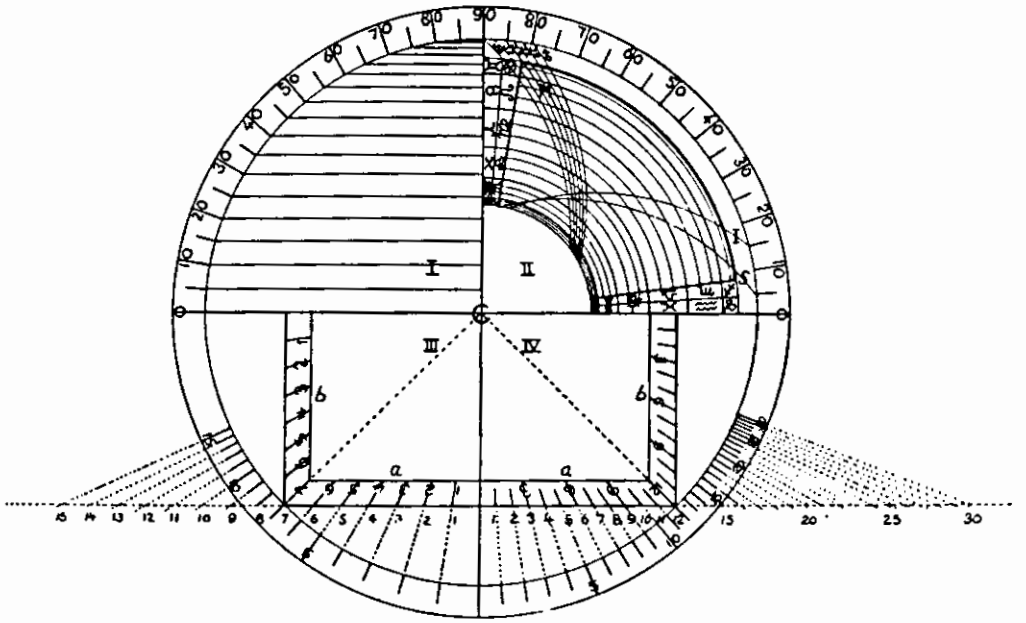


۳۲الف





۳۲ب



۳۲پ

۳۲. اسطرلاب قرن سیزده

الف. قسمت عنکبوتی شکل یک اسطرلاب که شامل علائم ستارگان است.

ب. قسمت پشت اسطرلاب

پ. قسمت روی اسطرلاب که نمایشگر تقسیمبندی‌های صافیه است.

آدمی اُسطرلابِ حقّست. امّا منجّمی باید که اسطرلاب را بداند. تره‌فروش با بقّال اگرچه اسطرلاب دارد امّا از ان چه فایده گیرد؟... پس اسطرلاب در حقِّ مُنجّم سودمندست [و] ... همچنان که این اسطرلابِ مسین آینه‌ی افلاکست، وجودِ آدمی ... اسطرلابِ حقّست: چون او را حقّ تعالی به خود عالِم و دانا و آشنا کرده باشد، از اسطرلابِ وجودِ خود تجلّیِ حقّ را و جمالِ بیچون را دَم به دَم و لَمحه به لَمحه می‌بیند و هرگز آن جمال ازین آینه خالی نباشد.

(برای اطلاعات تکمیلی ر. ک به جلال‌الدین رومی، فیه مافیه، ص ۱۰، ترجمه‌ی ر. آ. نیکلسون، رومی، شاعر و عارف، ص ۴۳، پیکره‌های مربوط به کتاب بررسی هنر ایرانیان، پروفسور پوپ و خانم آکرمن، صص ۲۵۳۵، ۲۵۴۱، ۲۵۴۳).

بشنو از نی چون حکایت می‌کند — از جدایی‌ها شکایت می‌کند
کز نیستان چون مرا ببریده‌اند — از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند
سینه خواهم شرحه شرحه از فراق — تا بگویم شرحِ دردِ اشتیاق

.....

پس من از نالهٔ من دور نیست — یک چشم و گوش را آن نور نیست
تن ز جان و جان ز تن مستور نیست — یک کس را دید جان دستور نیست

.....

آتشست این بانگ نای و نیست باد — هر که این آتش ندارد نیست باد
آتش عشقست کاندر نی فتاد — جوشش عشقست کاندر می فتاد

.....

نی حدیث راه پر خون می‌کند — قصه‌های عشق مجنون می‌کند
محرم این هوش جز بیهوش نیست — مَرزبان را مشتری جز گوش نیست

۳۲. جلال‌الدین رومی، مثنوی، ر.ک به رومی، شاعر و عارف، ص ۳۱.

فضای انسان

دریافت انسان از فضای «اجتماعی» و «شخصی» یک جنبه‌ی اساسیِ استفاده‌ی او از فضاست. محیط ساختمانی و شهریِ آفریده‌ی انسانِ سنت‌گرا، تا اندازه‌ئی، تبیین این دریافتهاست[11].

آنچه برای انسان سنتی جنبه‌ی فطری دارد دریافت او از «شخص» در قبال حدود جسم است. برغم اروپای شمالی، که در آنجا پوست و تنپوش نماینده‌ی محدوده‌ی «خویشتن»اند، در این‌جا مفهوم شخص متداعی با سِرّ و گوهری‌ست که در ژرفنای جسم اوست. بدینسان مایه‌ی دور زننده‌ی ظاهر و باطن ــ حال که بویژه وابسته‌ی محدوده‌های پنجگانه‌ی حسی‌ست ــ وجوه و نحوه‌هائی از ارتباط را برقرار کرده است که محیط جسمانی انسان را تشکیل می‌دهند. چون مقام و حیّز شخص با باطن ــ خودِ محاط در پوسته‌ی ظاهر ــ همخوانی دارد حریم یا حوزه‌ی انفرادیِ نسبی‌ئی که ایرانی می‌طلبد در مقایسه با استانده‌ی غربی کاهش می‌یابد. این نکته باحتمال زیاد توجیه کننده‌ی تراکم جمعیت سنگینی‌ست که بیشتر قرارگاههای شهری نمایشگر آنند. همچنین ممکن است که پذیرشِ فرهنگی الگوهای تراکم شهری نتیجه‌ی کمیابی محلهای مناسبی برای اقامت در این اقلیم گرم کم آب بوده باشد.

برقراری ارتباط در این حریم، یا حوزه‌ی انفرادی، می‌تواند حرکتی از ظاهر به باطن شمرده شود. بدینسان، مواجهه‌ی مستقیم شرطِ لازم برای درک درست است. برای تشدید ارتباط، همه‌ی حواس باید به برقراری پیوندی با باطن کمک کنند. همچنانکه نگریستن در چشمان کسی که با او گفتگوئی در جریان است برای نظاره به ساحات باطنی او اساسی‌ست.

در نتیجه، حریم در میان عموم با پرهیز کامل از انگیزه‌های نفسانی به دست می‌آید. خاموشی گزیدن در مکان عمومی، آفریدن حریم و خلوت خویشتنِ خویش است؛ نمونه‌ی نمائیِ آن حجاب سنتی زن است که از بیرون فضائی «محصور» از حریمی بی‌تناهی می‌سازد.

فضاسازی، بنابراین، نمایشگر سلسله مراتب الگوهای همجواری‌ست. فاصله‌ی اجتماعی بدینسان نمایشگر سرراستی از درجه‌ی انفراد است. تماس نزدیک خانواده‌ئی که دور کرسی نشسته‌اند برقرار کننده‌ی میزانی از وابستگی‌ست؛ اما موقعیتهایِ اجتماعی، آنجا که صندلیها پای دیوارهای اتاقهای پذیرائی رج بسته‌اند و گفتگو از این سر به آن سر اتاق جریان می‌یابد، چیزی علی حده است؛ در حالی که بهم تپیدگی واحدهای مسکونی، هر کدام با باطن خویش (متجلی در حیاط)، نمایش شهری از خلوت و حریم است.

همزمانی زمان ــ صورت

فضا، چنانکه دیدیم، در معماری و طرحریزیِ جامعه‌ی سنتی موقعیتی ازلی و مسلط برقرار می‌سازد. مفهوم زمان و صورت در حد تداومهای همزمان، موقعیتی کم اهمیت‌تر دارند. فضا ــ همانسان که تمامی خلقت ــ شامل امکاناتی هم فاعلی و هم انفعالی است[12]. در قبال جنبه‌ی فاعلی فضاست که تصور زمان در حد حرکت پدید می‌آید (پیکره‌ی ۳۲). متقارناً، امکان انفعالی در ماده یا صورت بروز می‌کند که خود مستقیماً فراورده‌ئی از این حرکت است. نظریه‌ی باطنیِ علیتْ این حرکت را نسیر نفْس[13] از میان فضا به سوی روح اعظم قلمداد می‌کند. بدینسان مقام زمان و صورت همان فضاست که جنبه‌های فاعلی و انفعالی خود را همزمان به میانجی حرکت آشکار می‌سازد. این یکپارچگی که نمایشگر نظامهای حرکتی همزمان است، در معماری و در محیط شهری به تجسم می‌آیند، نظیر بازار، که جریانی متداوم از حادثاتِ هماهنگِ فضائی بر پایه‌ی عدد و هندسه پدید می‌آورد.

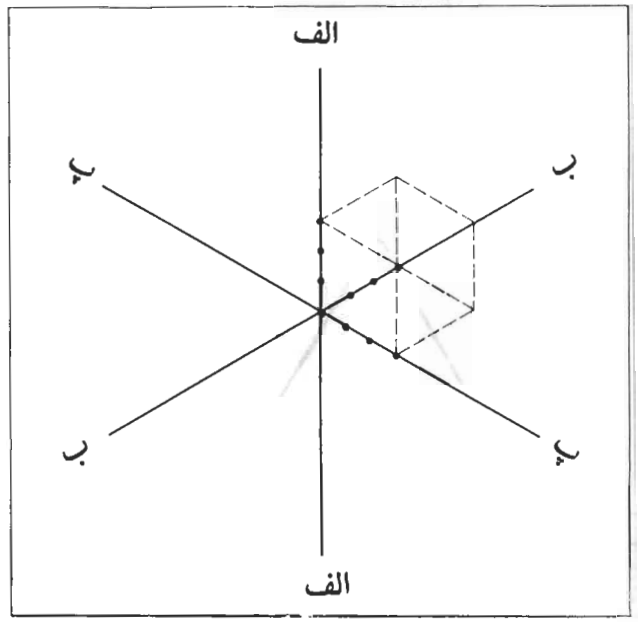
نواخت یا ریتم در زمان

همان گونه که می‌توانیم حسی از تداوم و هماهنگی در طرحهای معماری بیابیم، همچنین می‌توانیم جلوه‌هائی همانند را در دیگر هنرها شاهد باشیم. پیوستگی و هماهنگی موسیقی بخوبی دریافتنی‌ست و شاید به روشنگریِ جنبه‌ی دیگری از معنای معنوی تداومِ زمان ـ صورت کمک کند. نی، در شعر جلال‌الدین محمد مولوی، دربردارنده‌ی ویژگیهای دوگانه‌ی مکان است (پیکره‌ی ۳۳). نی، جسماً، نمایشگر یک ظاهر یا صورت خارجی‌ست که در قبال تهی بودن درون یا باطن‌اش، که روح فاعلیِ ساز در آن مأوا دارد، انفعالی‌ست[14]. ندای نی، از دیدگاه نمادین، تجسم خارجی حرکتی درونی به شمار می‌آید، درست همانگونه که لحنهای موسیقی در سازهای بادی از درون به بیرون می‌آیند. شنونده‌ی این موسیقی از فضای درونی و مواجهه‌ی هماهنگِ حرکتِ آن با پوسته‌ی برونی‌اش باخبر است. این میانکُنش، در دیدگاه سنتی، نمایشگر همنهاده‌ئی معنوی‌ست که ظاهر نی را جسم و باطن آنرا روح می‌شمارد، که به میانجی موسیقی نفْس، شوقِ بازگشت به نیستانی را دارد که هم از آنجا بریده شده، به همان اندازه که آدمی شوق بازگشت به واحدی دارد که خود از او نشأت گرفته است.

مفهوم حرکت مرتبط با آفرینش زمان و مکان (= فضا) از سوی ابن عربی هم به عنوان نَفَس الرحمن در سخنانش پیرامون خلقت اول و مظاهرِ لاحِق بررسی شده است. «اینجا عالم....هر لحظه نیست می‌گردد و لحظه‌ی بعد باز آفریده می‌شود، بی‌آنکه میان این دو مرحله هیچ جدائی زمانی باشد. هر دم که در مرحله‌ی قبض است به ذات الهی باز می‌گردد و در مرحله‌ی بسط از نو نمود و تجسم می‌یابد .... آفرینشْ هر نَفَس تجدید می‌شود، و در تداوم [عرضی] آشکارای آن «علت طولیه» رخنه می‌اندازد، که هر لحظه از وجود را در مبداء متعالی آن ادغام می‌کند[15].»

آدمی با کُنشهای زبان[16] و آوازش در این آفرینش نمادین شرکت می‌جوید؛ با قدرتش به دمیدنِ جان و موسیقی در سازی چون نی؛ و با آفرینندگی‌اش در زمینه‌ی معماری وابسته به تداومِ فضائیِ مثبت. بدینسان توازی موسیقی با معماری بار دیگر نمایشگر کیفیات یکپارچه‌ی آفرینندگی در این جامعه‌ی سنتی‌ست.

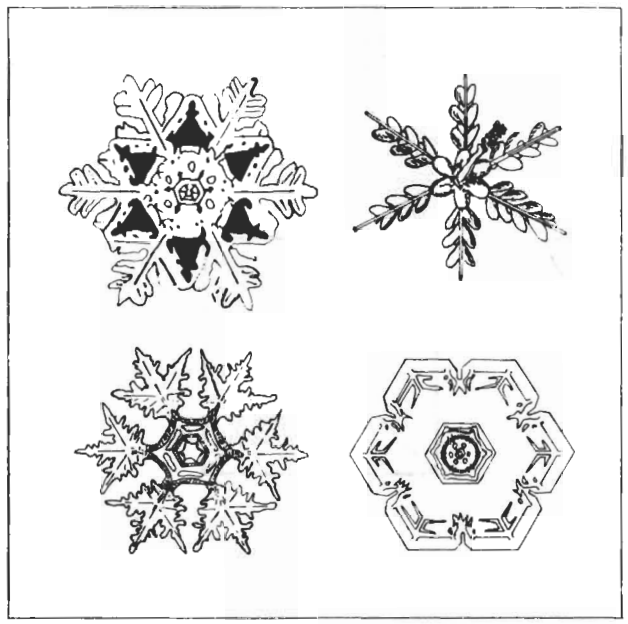
شکل



۳۴

۳۴. دستگاه مختصات

نقاط موجود در فضا شکل‌ها، و در این مورد یک مکعب، را مشخص می‌کنند. سطوح مکعب به صورت جفت‌های مخالف جهت گرفته‌اند که متناسب با ابعاد سه گانه‌ی فضا است. به عبارت دیگر، به موازات سطوح سه گانه‌ئی هستند که توسط محورهای تشکیل دهنده‌ی دستگاه مختصات تعیین می‌شوند؛ دستگاه مختصاتی که فضا وابسته‌اش می‌باشد و از طریق آن امکان اندازه‌گیری می‌یابد. (ر. گنون، جیطه‌ی کمیّت، ص ۱۷۲).



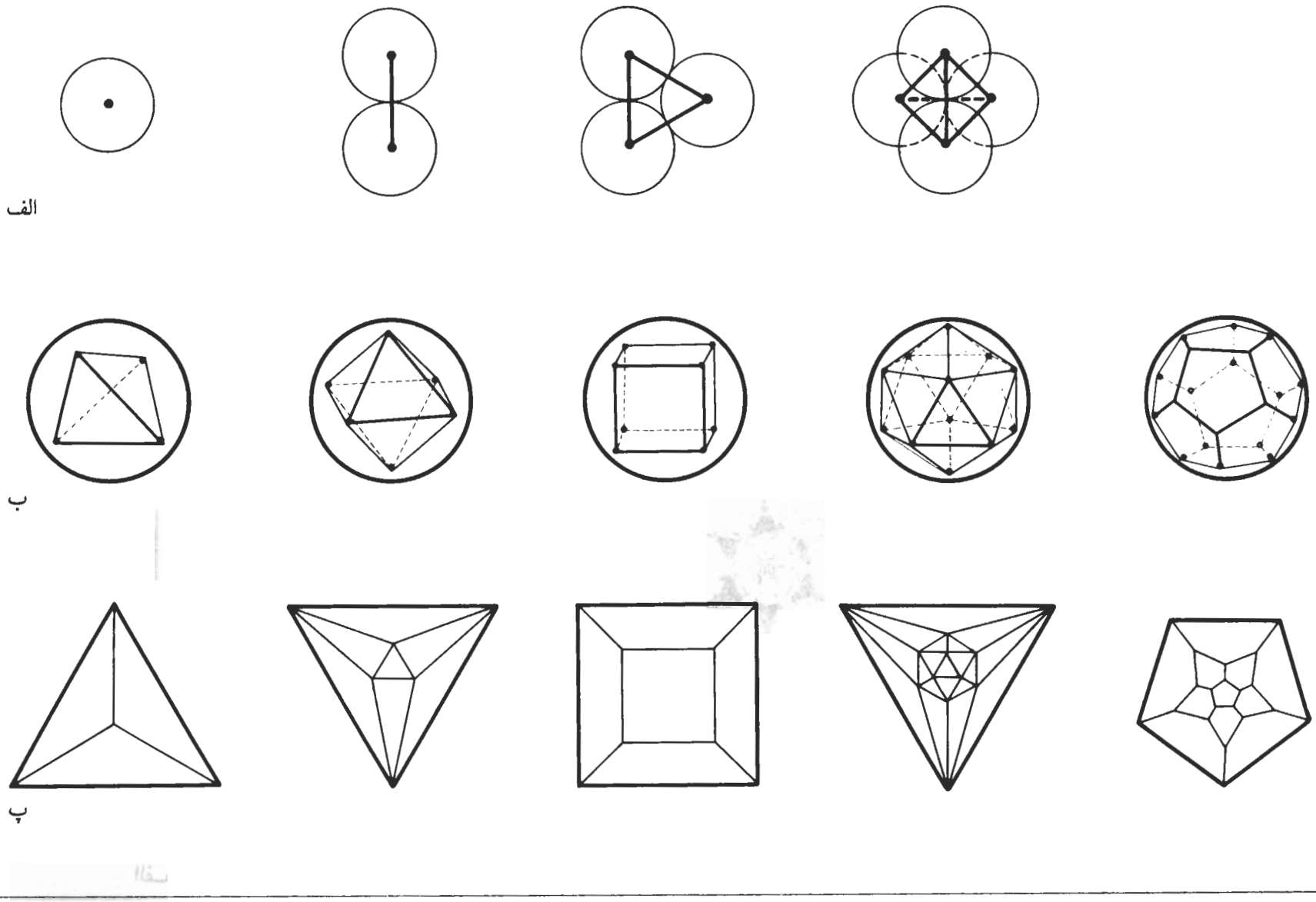
۳۵

۳۵. شکل‌های هندسی موجود در طبیعت، از قبیل دانه‌های برف، نمایشگر قوانین مربوط به تشابه، تقارن و هندسه هستند.

شکل از تحدید فضای ساخته شده نتیجه می‌شود. اعدادْ آحادِ این تعیّن فضائی‌اند، و هندسه مبیّن «تشخص» این اعداد (پیکره‌ی ۳۴). با استفاده از اعداد و هندسه، در حدِ تعبیرات ریاضی، آفرینش شکلها صُوَر ظلیّه‌ی «اعیان ثابته» را که در عالم مثال جای دارند به یاد می‌آورند. پس ریاضیات، که از عالم محسوس به عالم معقول راه می‌برد، زبان عقل به شمار می‌رود که خود وسیله‌ئی برای تأویل است. ریاضیات در قبالِ حواس جنبه‌ی انتزاعی دارد ولو که در نفْسِ مثالیِ خویش انضمامی باشد. این انتزاعهای عالم معقول، در عمل حکم راهنمائی اساسی را دارند راهبر به سوی ذواتی انضمامی و سرمدی که در نظام ربانی مأوا گزیده‌اند.

ریاضیات و طبیعت

انسان سنتی تمامی آفرینش را فَیَضانی از یکی، از واحد، می‌شمارد و به این مکاشفه می‌رسد که او و طبیعت در ساختار و تناسب اشتراکی دارند که از راه ریاضیات سنجیدنی‌ست. از آنسو، تمامی آفریده‌های انسان و طبیعت به مثابه صوری هستند پذیرای قوانینِ ریاضیِ تشابه، تقارن، و هندسه (پیکره‌ی ۳۵). آن زیبائی که در بلور برف می‌توان دید با انتظام هندسی‌اش همان قدر بستگی دارد که به ظرفیتش در آینه داریِ انتظامی والاتر و ژرف‌تر. چنین بر می‌آید که تمامی شکلها، سطحها، و خطها موافق با تناسبات جبلی طبیعت انتساق یافته‌اند و آینه دار دلخواه‌ترین نظامهای زیبائی‌اند. بر شالوده‌ئی برونذهنی (ابژکتیو)، بی نیاز از وساطتِ انسان و سلیقه‌های شخصی او، زیبائی ژرفی به دست می‌آید که جامع و جهانشمول و جاودان است. انتظام و تناسب به منزله‌ی قوانینی کیهانی‌اند و بر عهده‌ی آدمی‌ست تا فرایند ایشان را از راه حساب، هندسه و هماهنگی دریابد. نسبت شکل با تناسب همانگونه است که نسبت نواخت (ریتم) به زمان و هماهنگی به صدا. همچنانکه نواختِ کیهانی و صداهای هماهنگ بر حسبِ عدد دریافتنی می‌گردد، دریافتِ تناسب نیز از همین رهگذر آغاز می‌شود.



۳۶. اجسام افلاطونی

وحدت آغازگر حرکات [یا گذرهای] اساسی از میان ابعاد فضا است. نقطه، که شکل معینی دارد، حرکت می‌کند و خط تشکیل می‌شود (۲)؛ بعد سطحی سه‌گوش (۳)؛ و بعد (۴) ساده‌ترین و ابتدائی‌ترین جسم، یعنی هرم سه‌گوش (الف).

بعلاوه، در نظم عینی مربوط به پیچیدگی درونی وحدت - مربوط به عبور از "وحدت تقسیم ناشدنی" به "وحدت در کثرت" یا "کثرت در وحدت" - هیچ نمادی بهتر از ردیف‌هائی از پیکره‌های هندسی منتظمی نیست که درون یک کره جای گرفته‌اند (ت. بورکهارت «ارزش‌های دیرپای در هنر اسلامی»، مطالعاتی در زمینه‌ی مذهب تطبیقی ۱:۳). تحقق و شکل‌گیری این چندوجهی‌های منتظم که به اجسام افلاطونی معروفند منتسب به اندیشه‌ی فیثاغورثی‌ست که گمان می‌رود بر کیهانشناسی افلاطون، به گونه‌ئی که در کتاب طیماؤس (Timaeus) آشکار است، تأثیری عمیق گذاشته است (ب).

نمایش فضائی پنج جسم منتظم (پ).

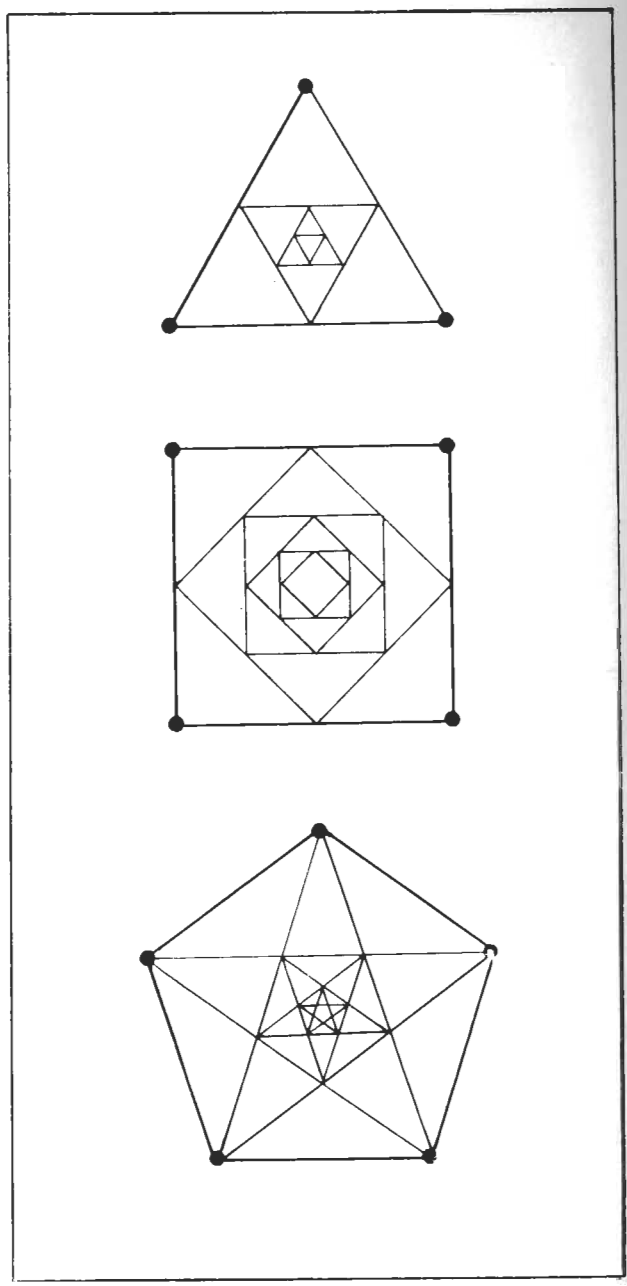
۳۷. مثلث، مربع و پنج ضلعی مربوط به اجسام سه گانه‌ی اولیه‌ی افلاطونی الگوهای هماهنگ کاهش یابنده را به وجود می آورند. نمودار (الف) نمایشگر دستگاه تناسبات ریشه‌ی سوم مثلث‌هاست؛ (ب) دستگاه تناسبات ریشه‌ی دوم مربع‌ها نمایشگر مربع‌های متوالی ئی است که اضلاعشان به تناسب ریشه‌ی مجذور اضلاع قبلی کاهش می‌یابد و (پ) نمایشگر یک رشته ستاره‌های پنج‌پر است که از طریق نسبت مربوط به تناسب طلائی به طور هماهنگ با یکدیگر مرتبطند.

۳۸. سازِ لوت فیثاغورث

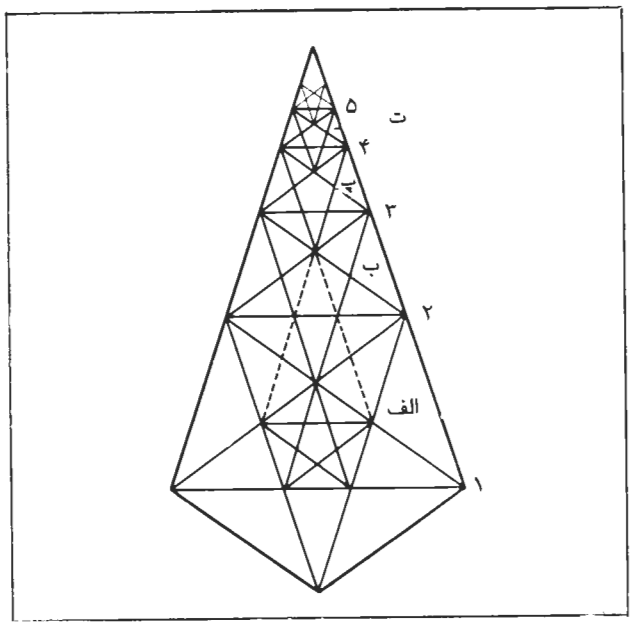
این نمودار نمایشگر تصاعد ستاره‌های پنج پر است... نمودار از جنبه‌ی رابطه‌ی ستاره‌ها با یکدیگر، خود نمایشگر همه چیز است. این حقیقت که رابطه‌ی بین مثلث ۱ (گوشه‌ی راست پائین) و «الف» نسبت به فاصله‌ی بین ۱ و ۲ حکم یک تناسب طلائی را دارد بیانگر طبیعت هماهنگ روند تصاعد است. در عین حال، فاصله‌ی بین «الف» و ۲ با فاصله‌ی بین ۲ و ۳ برابر است. این نسبت بر اساس تناسب طلائی شکل گرفته است که طبق آن روی هر خط مفروض، مثلاً خط مابین دو نقطه‌ی «الف» و «ب» نقطه‌ئی مانند «ج» وجود دارد طوری که فاصله‌ی بین «الف» تا «ج» بزرگتر از فاصله «ج» تا «ب» است و به همین نسبت خط «الف ب» بزرگتر از خط «الف ج» می‌باشد. این رابطه به صورت کسر $\frac{\sqrt{۵}+۱}{۲}$ ÷ ۱/۵۵ بیان می‌شود که حاصل آن، مانند حاصل کسرهای تناسبی دیگر، یک عدد اصم و به عبارت دیگر عددی است که به یک عدد کامل بخش‌پذیر نیست. می‌گویند فیثاغورث کاشف تناسبات بین طول سیم ساز یا صدای موسیقاری حاصل از آن بوده است. این روابط وابسته‌ی تناسبات طولی هستند. (ک. کریشلو، نظم در فضا، ص ۸۴).

۳۹. طرح یک تالار ساسانی با سقف طاقدار.

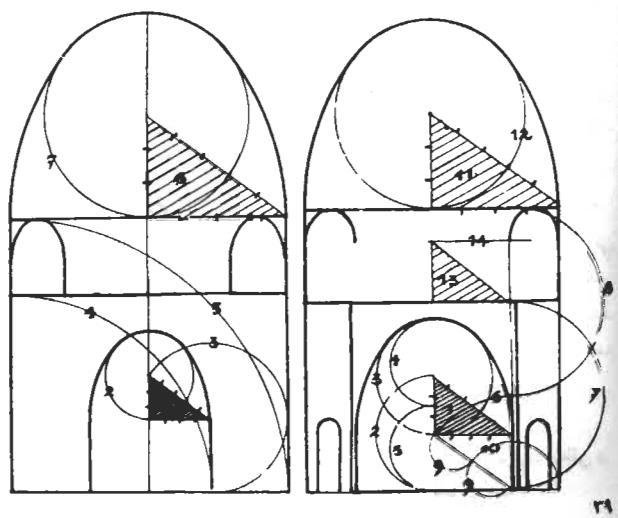
۴۰. طرح تالار گنبد شمالی مسجد جامع اصفهان.



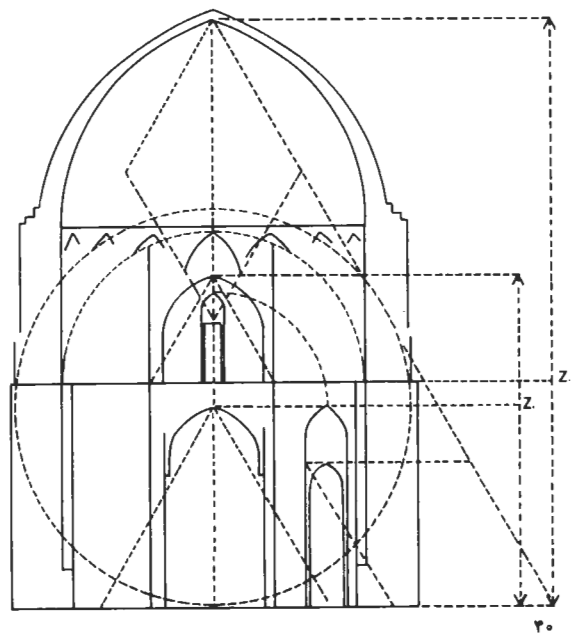
۳۷



۳۸



۳۹



۴۰

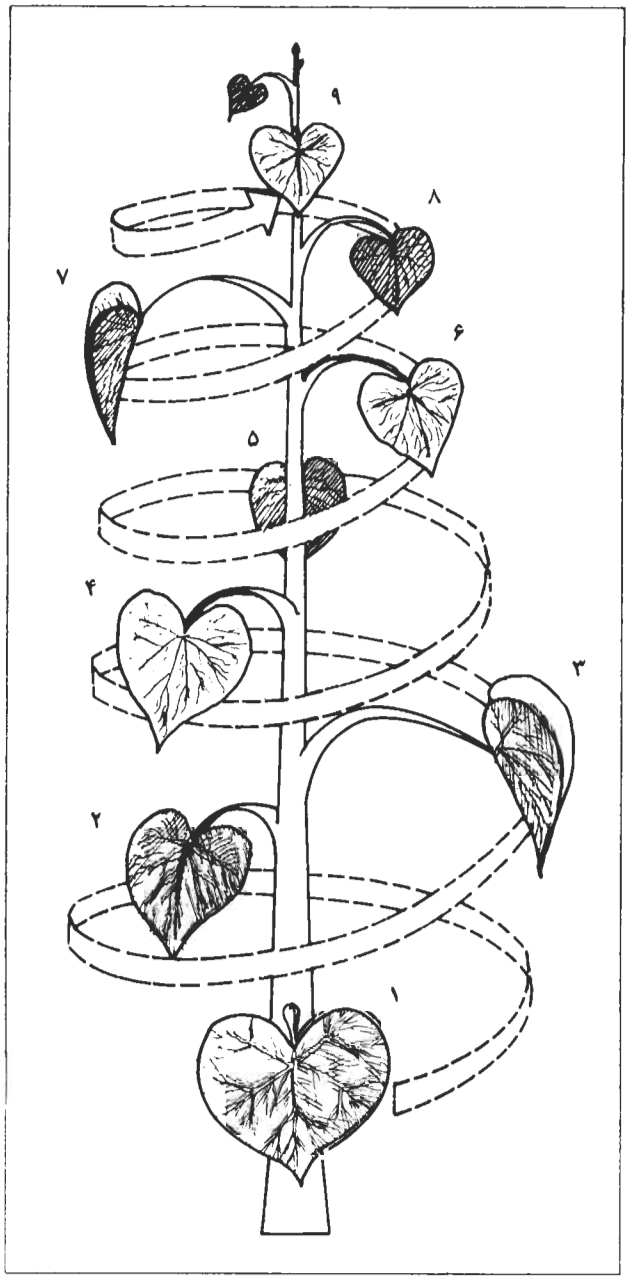
ریاضیات تناسب

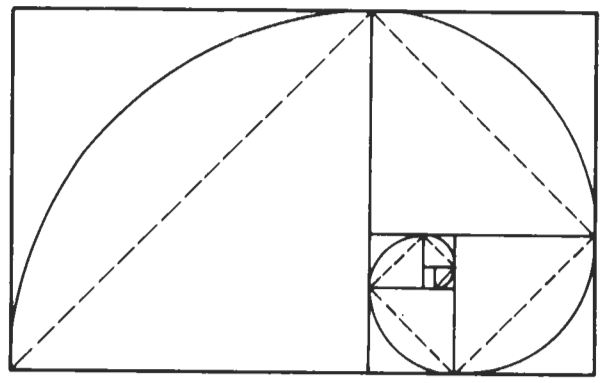
واحد، در حد خالق، با نقطه آغاز می‌شود؛ با دو، در حد خط، حرکت می‌گیرد که دوَران شعاع‌وارش کُره را پدید می‌آورد. کره آشکارترین نماد توحید است و تقسیمش به چند ضلعیهای محاطِ منتظم اساسِ تمامیِ قوانینِ سنتیِ تناسب را تشکیل می‌دهد.

تنها پنج گونه چندضلعی منتظم وجود دارد که می‌توان در کره‌ئی محاط کرد (پیکره‌ی ۳۶). این چندضلعیها، که معروف به «اجسام افلاطونی»[1] هستند، توسط بیرونی چنین وصف شده‌اند: «و این پنج شکل را، به روی تشبیه و مانند کردن، نامزد کردند به اصلهای عالم که فلک است (کُره) و چهار طبع ..... یکی مکعب است که گرد بر گرد او شش مربع است، و او را "ارضی" خوانند با طبع زمینی، و دیگر از بیست مثلث متساوی‌الاضلاع است و او را "مائی" خوانند با طبع آبی، و سوم از هشت مثلث متساوی‌الاضلاع است و او را "هوائی" خوانند و چهارم، چون خَسَک، از چهار مثلث متساوی‌الاضلاع است و او را "ناری" خوانند با طبع آتشی؛ و پنجم از دوازده مخمس[2] کرده است و او را "فلکی" خوانند، یعنی نماد عالم در حد یک کل».

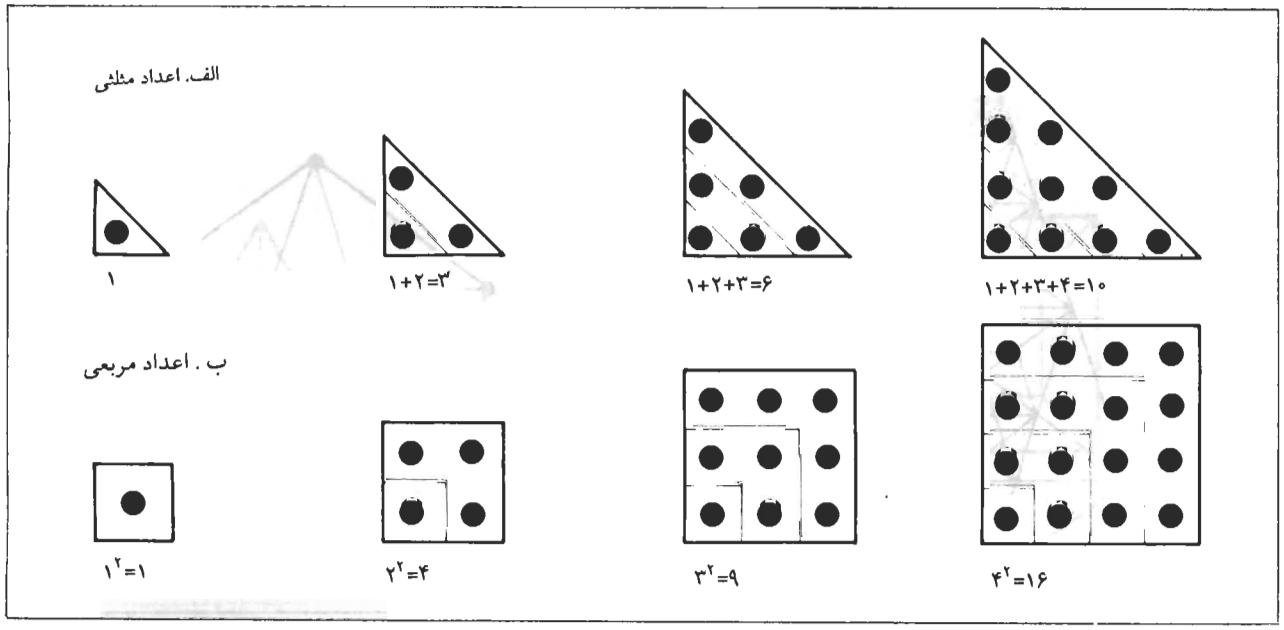
اگر دوازده وجهی را در نظر بگیریم به پنجضلعی یا پنجگوشه می‌رسیم که در حد ترسیم ساده‌ئی روی سطح تخت است. با پیوند پنج رأس آن، ستاره‌ی پنجپر پدید می‌آید (پیکره‌ی ۳۷). از پیوند بعدی نقطه‌های ستاره، پنجگوشه‌ها و ستاره‌های دیگری به دست می‌آید که با هماهنگی رو به کوچکی می‌گذارند (پیکره‌ی ۳۸). مجموعه‌ی باتناسبی که بدین شکل پدید می‌آید چیزی‌ست که به عنوان تناسب طلائی به آن اشاره می‌کنند. بسا فرهنگ‌ها که این نظام را به کار گرفته‌اند، و این نظامْ دستگاهِ تناسبی را تشکیل می‌دهد که در بنای گنبدخانه‌ی کوچک و کامل مسجد جامع اصفهان به کار آمده است (پیکره‌ی ۳۹ و ۴۰).

تورفتگی این [فضای] داخلی چنان است که پنجضلعی بین اضلاع متساوی و بازوهای کشیده از زوایای مقعر به وجود می‌آورد. از آنجا که خاصیت پنجضلعی‌ست که خط قائمه از تارک تا کف در تناسب طلائی آن به وسیله‌ی خطی که زوایای باقی را بهم وصل می‌کند جدا می‌شود، بنابراین پنجضلعی‌ئی

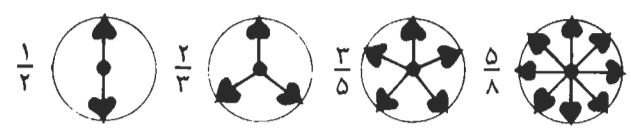




۳۲



۴۳



طرح رشد گیاهی

۴۱. برگ و نحوه‌ی رشد آن

جوانه زدن برگ‌های تازه از تنه‌ی گیاه دارای تناوبی است که شکل یک مارپیچ دارد. تعداد پیچ‌های بین دو برگ متوالی کسری از یک گردش کامل به دور تنه‌ی گیاه است. این کسر همیشه یکی از کسرهای «فیوناچی»ست. طبیعت برای اینکه برگ‌های پائین‌تر بر اثر سایه‌ی برگ‌های بالاتر از نور خورشید محروم نشوند آنها را با چنین نظمی در روی ساقه قرار داده است. در مثال ارائه شده پنج پیچ کامل و بین برگ‌های ۱ تا ۹ هشت فضا وجود دارد طوریکه نسبت مارپیچ برابر ۵:۸ است.

۴۲. مارپیچ تشکیل دهنده‌ی چهارگوش طلائی

مارپیچ لگاریتمی یا انسابی‌نی که معمولاً در طبیعت یافت می‌شود (در بعضی از صدفهای دریائی، شاخ حیوانات، ساختارهای گیاهی، شکل‌های رشد، و حتی در طرح‌های پرواز بعضی حشرات هنگام نزدیک شدن به روشنائی) با کاهش یک چهارگوش تناسب طلائی در حد یک مربع در ضلع کوچکترش و هر بار با باقی گذاردن یک چهارگوش تناسب طلائی دیگر که ضلع بزرگترش اینک برابر ضلع کوچکتر قبلی‌ست به وجود می‌آید.

۴۳. شاخص‌ها

به نقل از «**دارسی تُنسُن**» به نظر می‌رسد مفهوم تشابه، از جنبه‌ی کلی‌تر، توجه خاص ریاضی‌دان‌های قدیمی را حتی از زمان فیثاغورث به خود جلب کرده باشد...

ارسطو می‌گوید چیزهای خاصی وجود دارند که هنگام رشد هیچگونه تغییری را برنمی‌تابند (بزرگی و قدر خود را حفظ می‌کنند). مثلاً اعداد مثلثی ۱، ۳، ۶، ۱۰ و غیره برای تفاضلات خود اعداد طبیعی‌تی دارند؛ و بنابراین اعداد طبیعی را شاید بتوان اعداد شاخص نامید چرا که اعداد مثلثی را همچنان مثلثی نگه می‌دارند [الف]. در روشی مشابه، اعداد مجذور [ب] دارای اعداد فرد متوالی‌تی برای شاخص‌های خود هستند». (در باب رشد و صورت، ص ۱۱۸).

۴۴. مربع‌های جادوئی

الف. «مربع جادوئی در اصل از چین آمده، و یا "مینگ تانگ"، اولین مربع جادوئی "یو" وابستگی دارد و توسط جابر بن حیان با علم کیمیای اسلام تلفیق یافته و بعدتر نویسندگانی چون غزالی، احمد حیال از فرقه‌ی اسماعیلیه و ابن‌سینا آنرا به کار گرفتند .... این مربع یا استفاده از نمادگرایی حروف الفبا ... بار دیگر می‌کوشد تا نشان دهد همه چیز از «یکی» زائیده شده است و به آن باز می‌گردد».
(نصر، عقاید کیهانشناسی اسلامی، صص ۴۳ - ۳۴۴).

ب. اعداد پر کننده‌ی هر مربع طوری نظم یافته‌اند که جمع آنها به ترتیب منطقی در نهایت به عدد شصت و شش بینجامد، معادل عددی نمادین کلمه‌ی "الله".

که در داخل گنبد است باید به عنوان نمادِ منطقِ مهندسِ معمار در نظر گرفته شود، به این ترتیب آرایش آجری گنبد مفتاحی برای نظام کلی مطابقت‌های هندسی فراهم می‌آورد[۳].

تناسب طلائی، با توسعه در مجموعه‌ی متناسبی از اعداد صحیح، تصاعدی هماهنگ از قرار ۱، ۱، ۲، ۳، ۵، ۸ ، ۱۳، ۲۱، .... به دست می‌دهد با این ویژگی که مجموع هر دو عدد متوالی برابر عدد بعدی‌ست. این مجموعه (که در غرب به تناسبات فیبوناچی معروف است و با ترجمه‌ی متنی عربی وسیله‌ی فیبوناچی، تاجر ایتالیائی سده‌ی سیزدهم میلادی، از عالم اسلام به اروپا راه یافت) مایه‌ی دورزننده‌ئی در آفرینشهای انسان و طبیعت به شمار آمده است. در گیاهان، مثلاً، نوبرگها که می‌رویند، دور ساقه‌ی گیاه مارپیچ می‌زنند. مارپیچ می‌چرخد و بالا می‌آید، و میزان چرخش از برگی به برگ بعدی برخه‌ئی‌ست از آسه‌گردی کاملی به گرد ساقه. این برخه همیشه وابسته به اعداد صحیحی‌ست که در بالا مطرح شد (پیکره‌ی ۴۱).

همان نسبت مارپیچ در مخروطهای کاج و در میناهای چمنی ــ در ترتیب گلچه‌های کُلابرگ مینا ــ یافتنی‌ست (پیکره‌ی ۴۲). برخی صدفها و شاخ برخی جانوران و اشکال گلها، سرخسها، پروانه‌ها و جریان آب براساس تناسب طلائی شکل گرفته‌اند[۴].

انسان در حدِ واحد مقیاس

میان دستگاه مختصاتی که آدمی ارائه می‌نماید، آحادِ تعیّنِ فضائی تبدیل به اندامهای بدن می‌گردند. بدین شکل، نظامی بنیادی بر مبنای شش به بار آمد که در حد جهات متناسب کالبد آدمی با او ارتباط داشت. انگشت، کف، پا، و ذراع (اَرَش) جنبه‌ی واحدهای اصلی مقیاس را به خود گرفت. قد آدمی به شش پا گرفته شد، فاصله‌ی آرنج تا سر انگشتهایش به یک اَرَش یا شش کف، پهنای یک کف به چهار انگشت، و انگشت به شش گندم که تنگِ هم چیده شوند. پا به چهار کف، به عبارتِ شانزده انگشت، گرفته شد.

کهکشانها، ستاره‌ها، گیاهان، جانوران، و انسان نمایشگر ابعاد نسبی خویش و عِظَمِ خاص خود هستند. ظرفیت آدمی به اشغال و تمییز و طی و تعیینِ فضا با نسبتِ سرراست به دوره‌ی زندگی‌اش افزایش و کاهش می‌گیرد. میزان این کُنشها در محدوده‌ی گره‌ها و ذراعها و فرسنگهاست که همه واحدهائی هستند برای اندازه‌گیری که از خود انسان مشتق شده‌اند.

شش، نخستین عدد کامل از لحاظ ریاضی، نه فقط مبین قد متناسب آدمی که همچنین نماینده‌ی جهات اصلی حرکت و سطح مکعب است. بدین‌سان ۶ عدد جسم و نظام باتناسبی قلمداد می‌شود که برای تعیّن بخشیدن یا بسط دادن جسم در فضا مناسب‌تر از همه است.

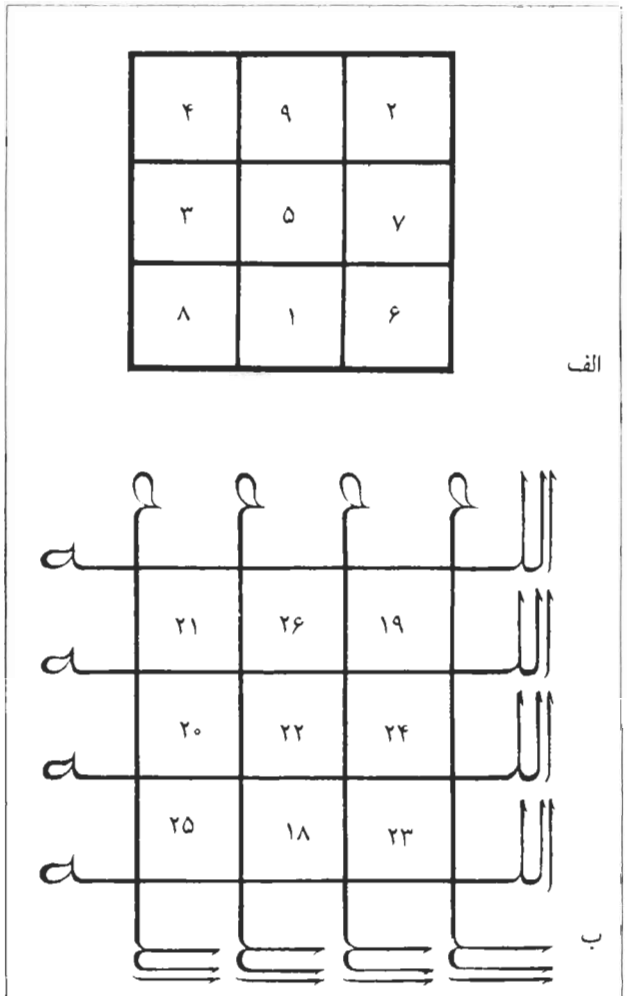
همخوانیهائی عددی در میان جسم ـ که تک تک یا یکجا برحسب واحدی کالبدی در نظر گرفته می‌شود که خود استانده‌ئی بشمار است ــ در آدمی بانیِ رابطه‌های هماهنگ تناسباتی آشکار است که با ترتیبات قرینه تطبیق می‌کند. ترتیباتِ باتناسبی که سرمشق آدمی‌ست جاودانسازِ همان جمال خلاقه است که آدمی جلوه‌گاه مثالی اوست و مؤید این آیه‌ی شریفه که «نیست هیچ چیز مگر به نزدیک ماست نهفتجای آن و نهادجای آن و فرو نفرستیم آنرا مگر باندازه‌ئی دانسته»[۵].

اعداد

علم عدد بر طبیعت حکمفرماست ــــ در حد راهی برای دریافتن وحدت. اعداد خود نخستین افاضه‌ی روح بر نفْس‌اند و اصل موجودات و منشاء همه‌ی علوم.

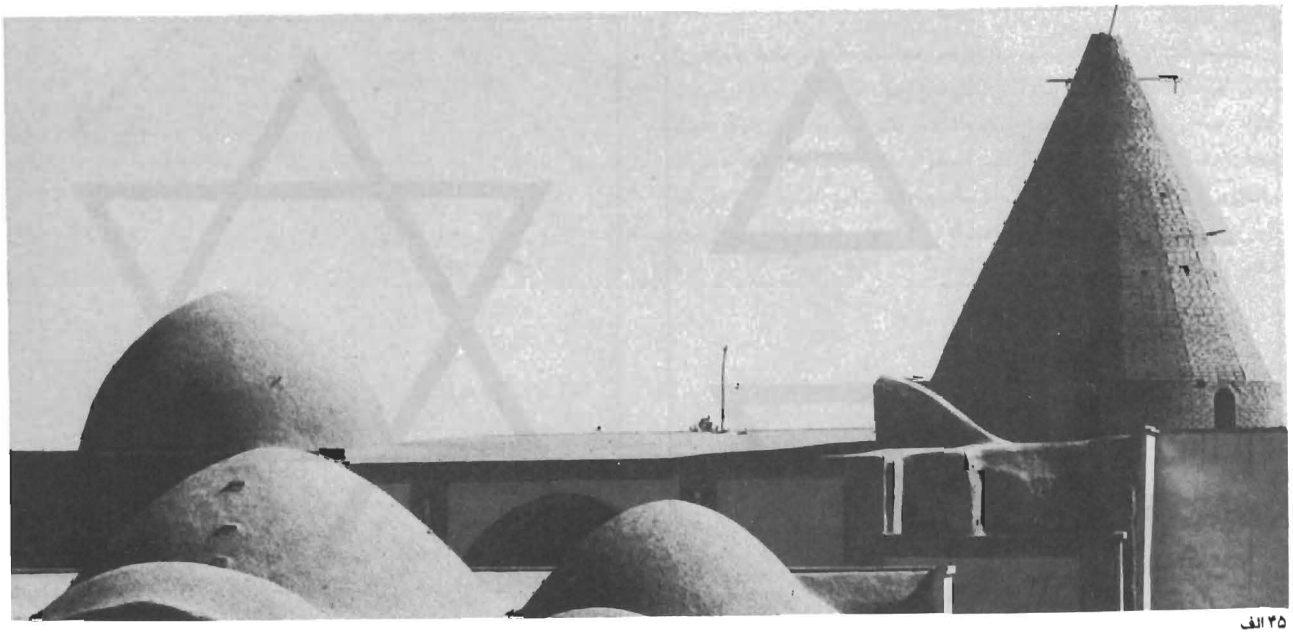
عدد خیالیست که در نفْس آدمی از تکرر وحدت ناشی می‌شود[۶].

مفهوم عدد در اسلام همسان نظام فیثاغوری‌ست که در آن اعداد، که اکوانی هم کیفی و هم کمّی‌اند، چنان نیستند که بسادگی با جمع و تفریق و ضرب و تقسیم شناسا گردند. امکانات عدد به صورت ظاهر آن محدود نمی‌شود. هر عدد باطن یا ذاتی دارد که از دیگری متمایزش می‌کند. این باطن تجسمی از وحدت است که عدد را مداوماً به سرچشمه‌ی آن پیوند می‌دهد. عدد که به مفهوم فیثاغوری‌اش از طریق



جدول ۱. اعداد و هندسه

عدد	هندسه: ایستا	هندسه: پویا	عالم کبیر	عالم صغیر	ویژگی‌های ریاضی
۰			ذات الهی	ذات الهی	
۱			خالق واحد ازلی ثابته سرمدی	خالق - واحد ازلی ثابته سرمدی	نقطه اصل و ریشه‌ی همه‌ی اعداد
۲			عقل الهی فطری اکتسابی	پیکر دو شقه چپ راست	نیمی از همه‌ی اعداد با آن شماره می‌شوند
۳			نَفس نباتی حیوانی عقلانی	مزاج حیوانی دو حد نهایی و یک میانه	هماهنگی اولین عدد فرد یک سوم همه‌ی اعداد با آن شماره می‌شوند
۴			ماده اصلی جسمانی عالم مصنوعات	طبایع چهارگانه [۱] خِلط (بلغم) خون صفرای زرد صفرای سیاه	ثُبات اولین عدد مجذور
۵			طبیعت اثیر آتش هوا آب زمین	حواس پنجگانه بینایی شنوایی لامسه ذائقه بو	اولین عدد مستدیر
۶			جسم (پیکره) بالا پائین جلو عقب راست چپ	شش قوه‌ی حرکت در جهات ششگانه بالا، پائین، جلو، عقب، چپ، راست	اولین عدد کامل تعداد سطوح یک مکعب
۷			عالم هفت سیاره‌ی مشهود و هفت روز هفته	نیروهای فعال جاذبه رزق و روزی هاضمه دافعه تغذیه رشد تکوین	اولین عدد کامل [۲]
۸			طبایع سرد، خشک سرد، تر گرم، تر	طبایع سرد، خشک سرد، تر گرم، تر	اولین عدد مجذور و اولین عدد نُت‌های موسیقی
۹			موجودات این جهانی [۳] معدنی گیاهی حیوانی (هر یک دارای سه جزء هستند)	۹ عنصر بدن استخوانها، مغز، اعصاب، رگها، خون، گوشت، پوست، ناخن‌ها، مو	اولین عدد مجذور کامل و آخرین عدد فرد
۱۰			چهار عدد اولیه‌ی قدسی چهار موجود اولیه‌ی عالم	فطرت اصلی بدن سر، گردن، سینه، کمر، شکم، حفره‌ی قفسه‌ی صدری، حلقه‌ی لگن خاصره، دو ران، دو ساق پا، دو کف پا	عدد کامل اولین عدد از دو عدد اولیه
۱۲			منطقه‌البروج [۴] بُرج‌های حَمَل، اسد، قوس، ثور، سُنبله، جَدی، جوزا، میزان، دَلو، سرطان، عقرب، حوت آتش، گرم، خشک، شرق زمین، سرد، خشک، جنوب هوا، گرم، تر، غرب آب، سرد، تر، شمال	دوازده مخرجِ بدن دو چشم، دو حفره‌ی بینی، دو گوش، دو پستان، یک دهان، یک ناف، دو حفره‌ی قضای حاجت	اولین عدد بی‌نهایت
۲۸			ایستگاه‌های ماه (تقسیم شده به چهار ربع) هر ربع معادل یک هفته، هفت روز و نمایشگر هفت سیاره	بیست و هشت مهره‌ی پشت	دومین عدد کامل
۳۶۰			تعداد روزهای سال خورشیدی	تعداد رگهای بدن	تعداد درجات یک دایره



۴۵ الف

۴۵ ب

جدول ۱

۱. عدد ۴ در عین حال مرتبط با جهات چهارگانه است؛ چهار باد، چهار ربع عالم، چهار فصل، چهار دروازه‌ی منتهی به بهشت (دو دروازه‌ی اعتدال شب و روز و دو دروازه‌ی انقلاب زمستانی و تابستانی) و تقسیمات چهارگانه‌ی اصلی روز.

۲. «... اعداد ۷، ۹، ۱۲، ۲۸ به ترتیب اولین اعداد موسوم به کامل، مفرد، مجذور، بی‌نهایت و صحیح می‌باشند. دلیل منحصر بفرد بودن آنها از یک طرف از این حقیقت نشأت می‌گیرد که ۴ + ۳ = ۷، ۴ × ۳ = ۱۲، ۴ × ۷ = ۲۸ و از طرف دیگر ۲۸ = ۹ + ۱۲ + ۷. از اینرو، خلایق اصیل مشابه و برابر با اعداد اصلی و اصیلند». (اخوان‌الصفا، رسائل، صص ۹۵ - ۹۴، ترجمه‌ی نصر در کتاب عقاید کیهانشناسی، ص ۷۸).

۳. نه (۹) آسمان در عین حال مرتبط با نه تراز بدن است. در کیهانشناسی اسلامی شامل هفت سیاره‌ی قابل رؤیت به اضافه‌ی "رکن الهی" و "عرش الهی" می‌باشد.

۴. عدد بنیادین منطقه البروج، ۱۲، حاصل اعداد ۴ و ۳ می‌باشد. طبق یک برداشت سنتی، این اعداد استقطاب (قطبی شدن) چهار لایه‌ی «طبیعت عالم» را در کیفیات فعال گرما و سرما و در کیفیات منفعل رطوبت و خشکی نمادین می‌سازند که در ترکیباتشان به عناصر و گرایش‌های سه گانه‌ی اصلی "نفس کل" شکل می‌بخشند و عبارتند از حرکت نزولی دور شونده از اصل، گسترش عرضی و بازگشت و عروج به "اصل". علائم دوازده‌گانه، بنابراین، در نمادگرائی عددی‌شان حامل کلیّت اصولی هستند که حاکم بر کیهان است.

۵. الفباء عربی، مرکب از بیست و هشت حرف، به ربع‌هائی تقسیم شده است. ر. ک به ابن خلدون، مقدمه، ترجمه‌ی ف. رزنتال، ۳:۱۷۲)

آتش : alef , h , t , m , f , s , dh

هوا : b , w , y , n , d , l , z

آب : j , z , k , s , q , th , gh

زمین : d , h , i , a , n , r , kh , sh

همچنین ر. ک به نمودار ابن عربی در کتاب ستاره‌شناسی مسلمین بعد از ابن عربی، تألیف بوکهارت (پاریس ۱۹۵۰).

۴۵. هندسه در معماری

کاربرد شکل‌های اصلی هندسی در معماری اما کن کاشان؛ (الف) گنبدهای مخروطی و کروی شکل؛ (ب) مقبره. "بدانید... مطالعه‌ی هندسه‌ی علمی منجر به کسب مهارت در همه‌ی هنرها عملی خواهد شد حال آنکه مطالعه‌ی هندسه‌ی عقلی منجر به کسب مهارت در هنرهای عقلی می‌شود، چراکه این علم یکی از دروازه‌هائی است که از میان آن به سوی معرفت جوهره‌ی نفس گام برمی‌داریم و همه‌ی معرفت‌ها، عنصر خرد و اصل همه‌ی هنرهای عملی و عقلی ریشه در آن دارد". (اخوان الصفا، علم و تمدن در اسلام، نصر، ص ۱۵۷).

شکلهائی در عالم محسوس شناسا می‌گردد، آن شکلها را از طریق ذاتهایشان به وحدت در می‌آورد (پیکره‌ی ۴۳ و ۴۴).

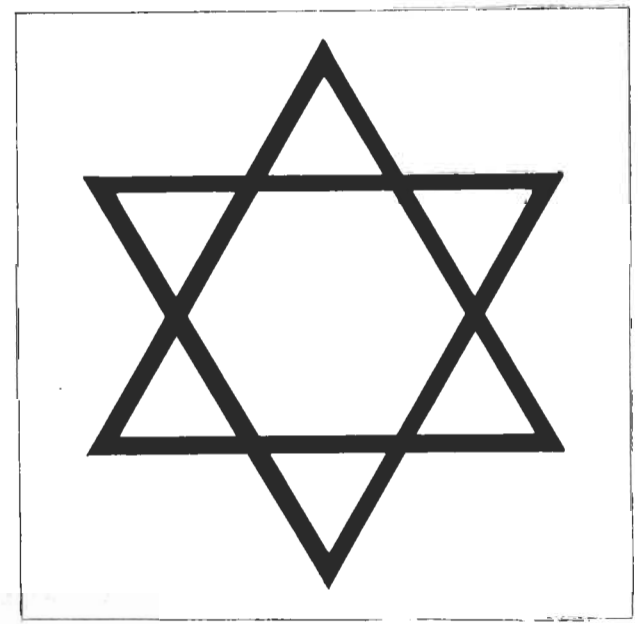
هر آنچه از سوی طبیعت و با روش اصولی در عالم انتساق یافته است چنین می‌نماید که به میانجی پیش اندیشی و ضمیر آنکه آفریدگار تمامی چیزهاست، چه جزء جزء و چه در حد یک کل بر حسبِ عدد تعیّن و انتظام گرفته است؛ چرا که الگو، چون پیشطرحی مقدماتی، به علت وجود عدد بود که ثبت شد، عددی که از ازل بر ضمیر خداوند جهان آفرین غلبه داشت، عددی صرفاً تصوری و از هر نظر غیر مادی، چنانکه باید باتکای آن باشد، تو گوئی باتکای طرح و فکری هنری، که این همه چیزها رنگ آفرینش به خود گرفته است: ادوار و افلاک و انجم و گردش هر سیاره[۷].

آفرینش عالم که با واحد آغاز می‌شود از شؤون متعدد هستی (وجود) نزول کرده به آدمی می‌انجامد (جدول ۱).

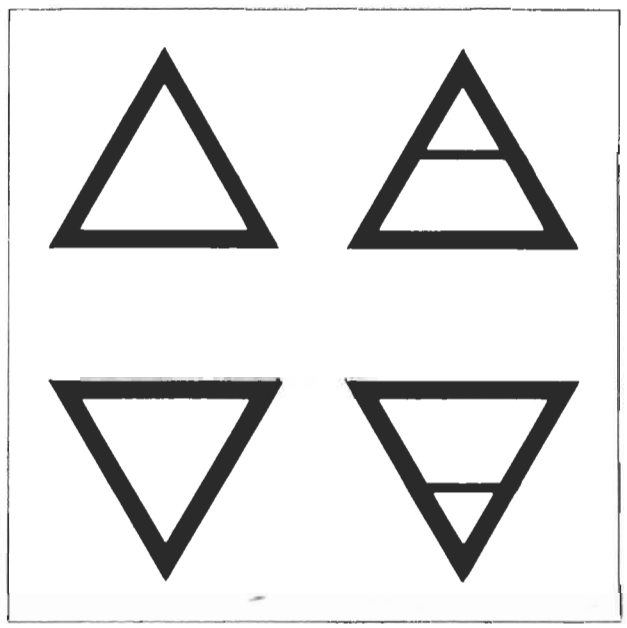
هندسه

هندسه، در حد تبیینی از «تشخص» اعداد، به انسان سنتی امکان کاوشی ژرف‌تر در فرایندهای طبیعت می‌دهد. عدد ۱ نقطه را پدید می‌آورد، ۲ خط را، و ۳ مثلث را (پیکره‌ی ۴۵). این مفاهیم صُوَر ــ که جنبه‌ی ایستای هندسه‌اند ــ ذهن فکور را از محسوس به معقول، از ظاهر به باطن صورت، رهنمون می‌شوند. میان یک مثلث و یک مربع فرقهائی ذاتی وجود دارد که تنها اندازه‌گیری نمی‌تواند روشنگرش بود، درست همچنانکه تفاوت ذاتی میان قرمز و آبی با وسایلِ کمّیِ صِرف مکشوف نمی‌شود. آگاهی مبسوط، انسان سنتی را به «دانش جوئی تا به چین»، به نسخه‌برداری از عالمِ «طبیعت در نحوه‌ی عملکردش»، و نه در صورت ظاهرش، رهنمون می‌شود. مثلث، مربع، و دایره اشکال صِرف نیستند؛ ذاتاً واقعیتی را در بر دارند که درک آن از راه تأویل آدمی را به عالم مثال و سرانجام به حقیقت رهنمون می‌شود.

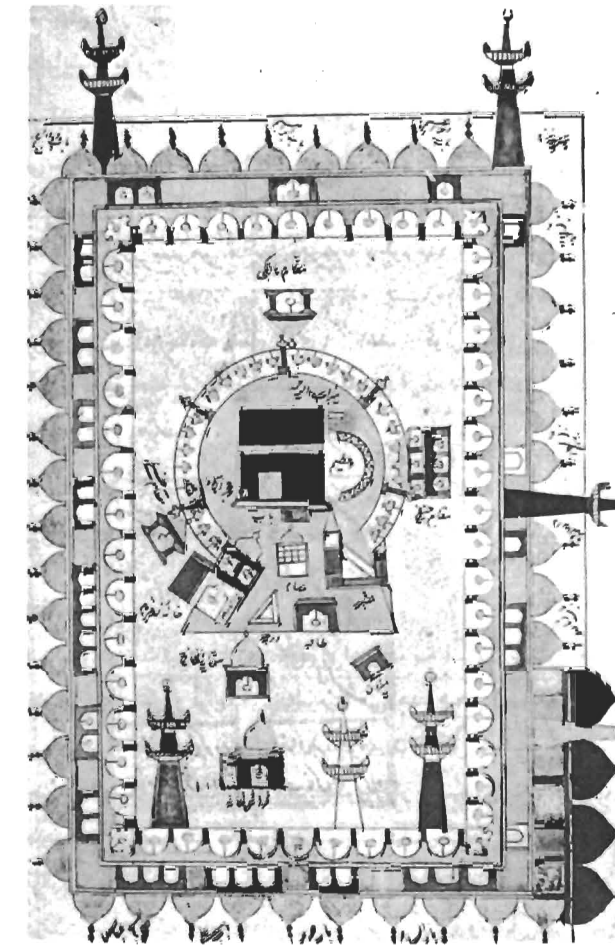
در پیدایش نقاط یا خطوط از عدد ۱، مثلث نخستین صورتی‌ست که فضا را در میان می‌گیرد. نماینده‌ی عمل عقل (۲) است روی نفس (۳)



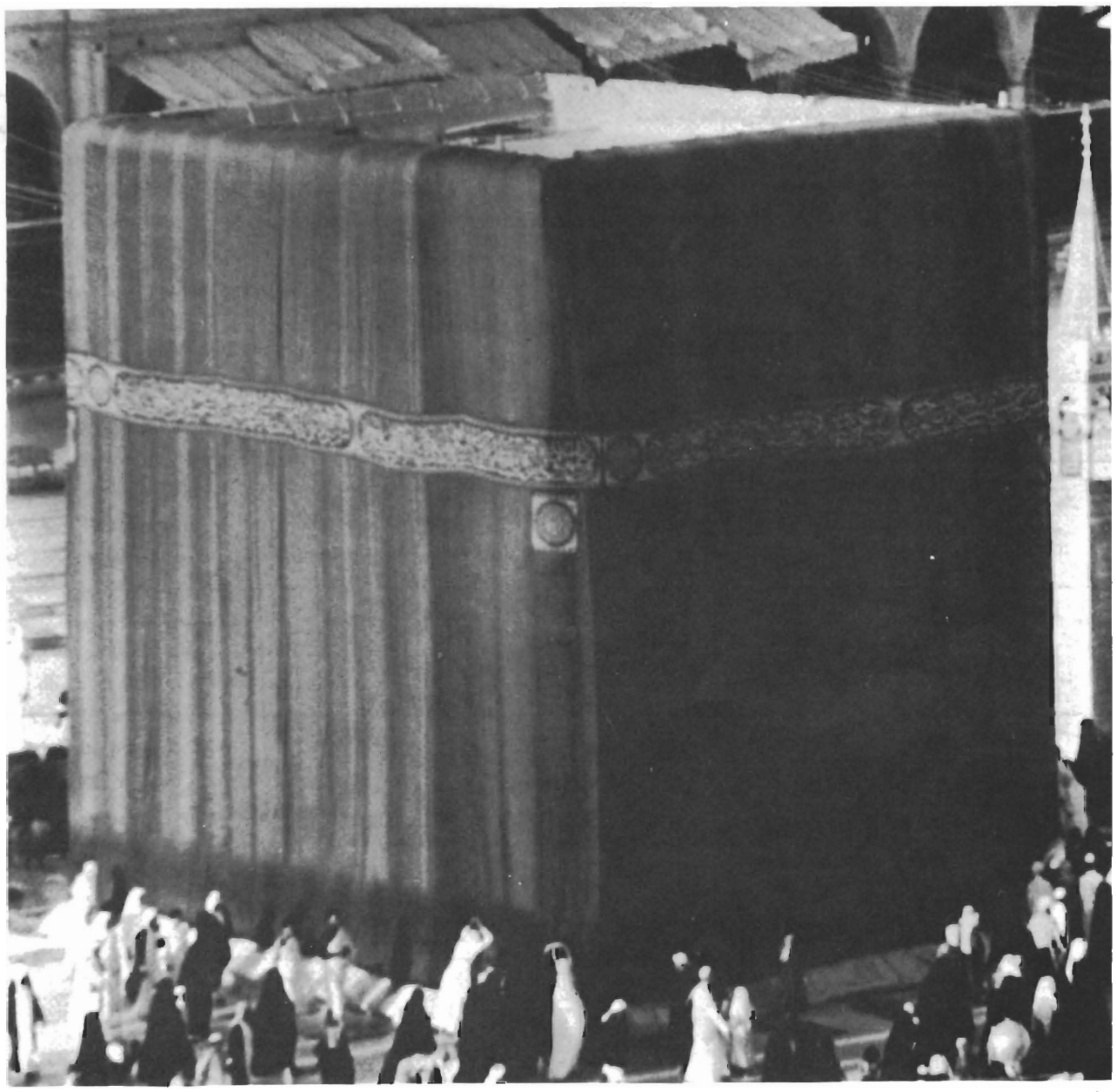
۳۶ الف



۳۶ ب



۳۷ الف



۳۷ ب

۴۶. مُهر سلیمان

ستاره‌ی شش پر پویائی که به مُهر سلیمان معروف است جنبه‌های مکمل مختلفی را نمادین می‌سازد. مثلث سر بالا نماد آتش و در عین حال انسانی است که در جهت کائنات فعال و در جهت زمین منفعل است. مثلث سر پائین با آب یا انسانی که در جهت کائنات منفعل و در جهت زمین فعال است همخوانی دارد. مثلث سر بالا که خطی از میانش می‌گذرد نماد هوا، مثلث مخالف آن نماد زمین است. این مثلث‌ها روی هم رفته «مُهر سلیمان» (۴۶، الف) را تشکیل می‌دهند که نماد امتزاج همه‌ی عناصر و اتحاد ضدین یا متحد شدن مکمل‌هاست.

۴۸

۴۷. کعبه

گاهی کمال ایستای مربع یا مکعب با نمادگرائی پویای دایره ترکیب می‌شود. این امر در مورد کعبه مصداق دارد؛ که مرکز مناسک طواف است و بی‌شک یکی از کهن‌ترین عبادتگاه‌ها می‌باشد... مناسک طواف با دقت تمام بیانگر رابطه‌ی بین عبادتگاه و حرکت آسمانی‌ست. طواف هفت بار انجام می‌شود تا با تعداد کرات آسمانی همخوانی داشته باشد، سه مرتبه شتابان و چهار مرتبه با گام‌های کوتاه.

(ت. بورکهارت، هنر قدسی شرق و غرب، ص ۴۰). [الف] مینیاتور ایرانی، عکس از مجموعه‌ی کتابخانه‌ی ملی پاریس، در کتاب خیال خلاقه در عرفان ابن عربی، هانری کربن. [ب] کعبه، عکس از امیل امین، مکه‌ی مبارکه، مدینه‌ی منوره.)

۴۸. نقش چرخ کائنات روی ظروف متعلق به تپه «سیلک» کاشان، حدود قرن دهم تا نهم قبل از میلاد (موزه‌ی ایران باستان).

و از اینروی حرکتِ عقل را در سیرهای نزولی، عَرَضی، یا عروجی به وقوع می‌رساند. از آنجا که عقل (یا «قلم»)، در حد عنصر مذکر فاعلی، و نَفْس (یا «طرح») در حد عنصر مؤنث انفعالی، نماینده‌ی گونه‌ئی دونمودی واحدند، آمیزش و ثمره‌ی آن دو ــ ماده ــ هماهنگی عالم را تشکیل می‌دهد. از آنجا که عقل سرتاسر عالم را به سیر فرو می‌گیرد، صورت نمادین مثلث انتقالگاه و پیوند میان آسمان و زمین می‌گردد.

با تارکِ زیریاز، مثلث نمادی از صورتی فاعلی نسبت به زمین و انفعالی نسبت به آسمان به دست می‌دهد (پیکره‌ی ۴۶)؛ با تارک زَبَریاز، رمزی از صورتی فاعلی نسبت به آسمان و انفعالی نسبت به زمین فراهم می‌سازد. رویهم، مثلثهای دوگانه متضمن خاتم سلیمانی‌اند، نماینده‌ی گرایشهای تمامی صورتها و کُنشهایِ چهار عنصر[۸].

در تصاعد هندسی فیثاغوری نقطه‌ها از ۱، عددِ ۴ اولین مجسمات می‌گردد که همان چهاروجهی (= هرم) یا نخستین چندضلعی «ساختمانی» باشد. چهاروجهی، از حیث توان ایستادگی برابر نیروهای برونی از همه‌ی جهات، مستحکم‌ترینِ مجسمات است و مساحت سطحهایش نسبت به حجم **بیش از چندوجهیهای** دیگر.

بنابر پیدایش **اقلیدسی هندسه از طریق خطوط، ۴** در حد صورتی ایستا مربع **می‌گردد؛ بشرط گسترش و پویائی چلیپا می‌**شود. مربع در حد ۴، یا مکعب در حد ۶، ایستاترین و بی‌جنبش‌ترین شکلها و **نماینده‌ی متجسم**ترین و ثابت‌ترین جنبه‌ی خلقت است. مکعب، از این **روی 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 ظاهر** او ــ دستگاه مختصات جهات ششگانه ــ که میان او و **زمین و آسمانها** مشترک است. پس شش‌وجهی (= مکعب) رمز یا **نمادی از واپسین** نمود است ــ در عالم سیاره‌ها، زمین، و در عالم **تُراب، انسان.** این نمادِ والایِ اینجهانیِ اسلام است، نظر به اینکه کعبه معنای مکعب دارد (پیکره‌ی ۴۷).

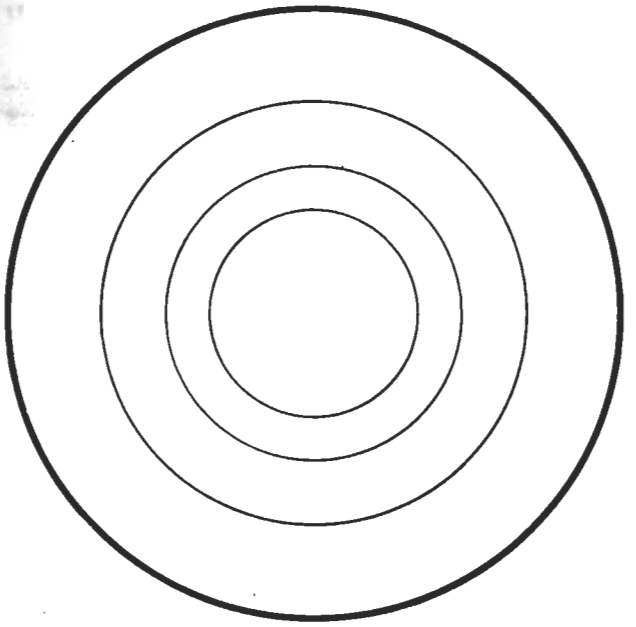
کعبه رمزی‌ست **برونی در این عالم مادی از آن حضوری که به چشم نمی‌آید،** که در عالم الهی **مأوا دارد، همچنانکه جسم رمزی‌ست برونی** در این عالم **مشهودات، از دل، که به چشم نمی‌آید چراکه از عالم غیب است و این عالم مرئی مادی وسیله‌ئی‌ست برای عروج بدان عالم نامرئی معنوی بزعم آنکه خداوند بر او فتح باب کرده است**[۹].

نخستین عدد مدور، ۵، از چلیپا و مرکز پدید آمده، و از عناصر پنجگانه (با افزودن اثیر) که رمزاً به عنوان چرخِ فلک یاد می‌شود. از نظر هندسی، چلیپا موجد دایره است، یا کُره، که کاملترین شکلهاست و نمادی از سبکی و تحرک کلی روح (پیکره‌ی ۴۸). گویند آسمانها سیری دایره‌ئی دارند چرا که چنین صورتی را آغازی و انجامی نیست و از هر جهتی نسبت به مرکز قرینه است. دایره وسیله‌ساز است در نطفه‌بندی آدمی که، در عالم صغیر، به شکل کروی زندگی آغاز می‌کند، جهان مرئی را با کرات چشم خود می‌بیند، و دایره‌ی تمام را با مرگ خود فرومی‌بندد.

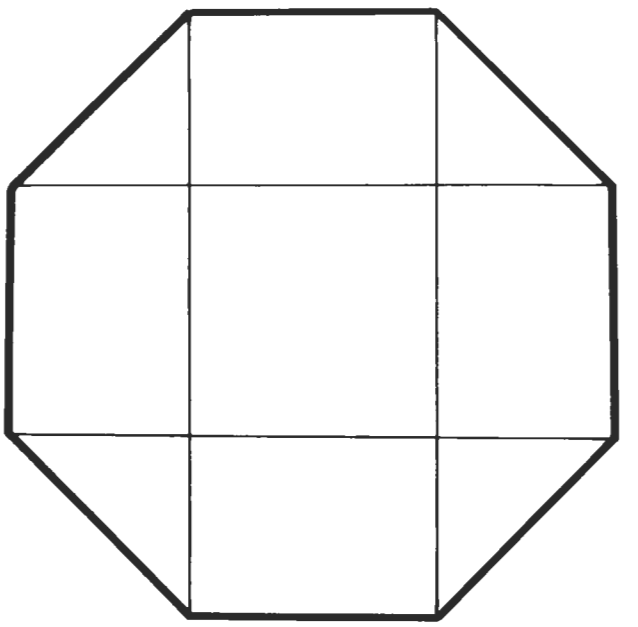
تربیع دایره

معماری سنتی را می‌توان به مثابه گسترش مایه‌ی بنیادی تبدیل دایره به مربع از طریق مثلث به شمار آورد. مربع، متجسم‌ترین صورت خلقت، در حد زمین، نماینده‌ی کمیّت است، حال آنکه دایره، در حد آسمان، نماینده‌ی کیفیت؛ و این دو از طریق مثلث، که متضمن هر دو جنبه است، ادغام می‌شوند. مربعِ زمین قاعده‌ئی‌ست که عامل عقل بر آن کارگر است تا آنچه را که زمینی‌ست در دایره‌ی آسمان از نو ادغام و به مقام جمع رساند. مربع، از جهت عکس این تماثل، در حد نمادی از مظهر آخرین عالم مخلوقه، به اولین بازگشت می‌کند؛ چنین است که بیت‌المقدسِ آسمانی مربعی فرض می‌شود با صفتهای بقاء و ثبات، و دایره‌ی بهشت روی زمین (باغ عدن) به شمار می‌رود. **آخر الزمان** رمزاً «تربیع دایره» انگاشته می‌شود ــ زمانی که آسمان به شکل مربعی چهره می‌نماید و نواختِ کیهانی در این مربع ادغام می‌شود و از رفتار باز می‌ماند.

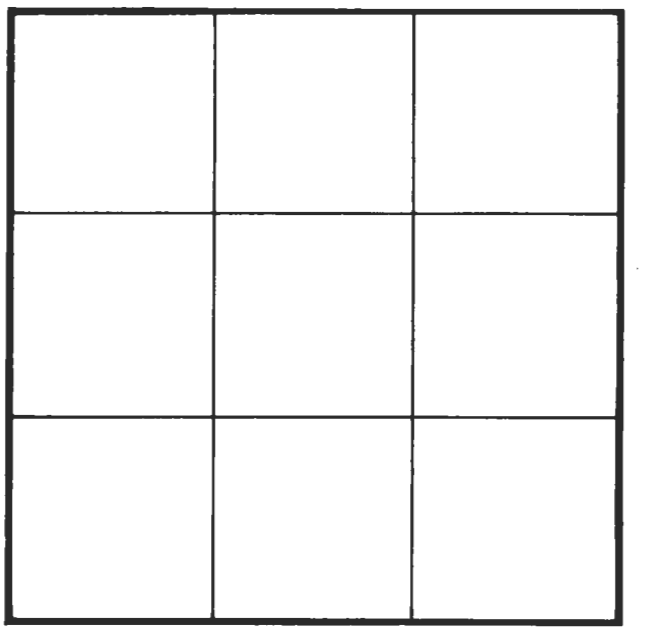
مظاهر این مواجهه‌ی مثالیِ انسان و آفرینش در تاریخ معماری هخامنشی ساری‌ست. درک کار این دوران مستلزم شناختِ ارزشِ آن



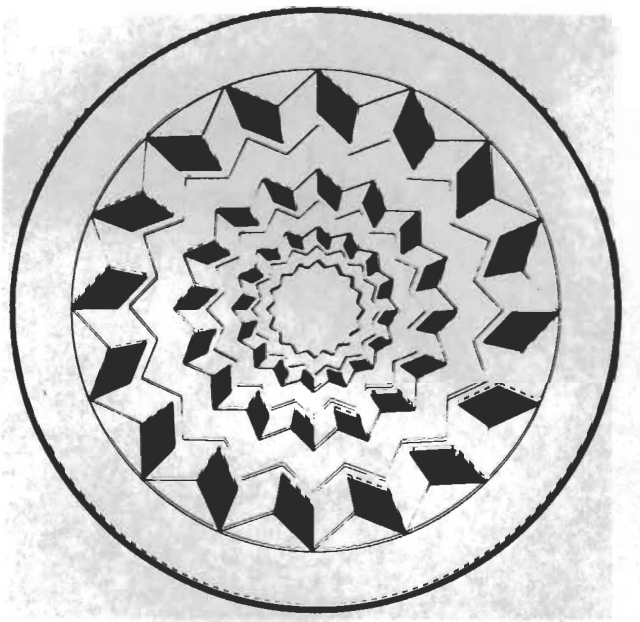
۳۹ ج



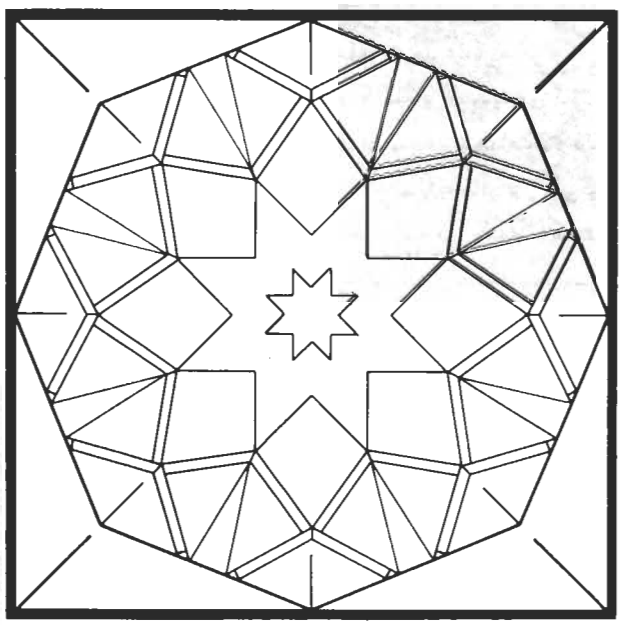
۳۹ ث



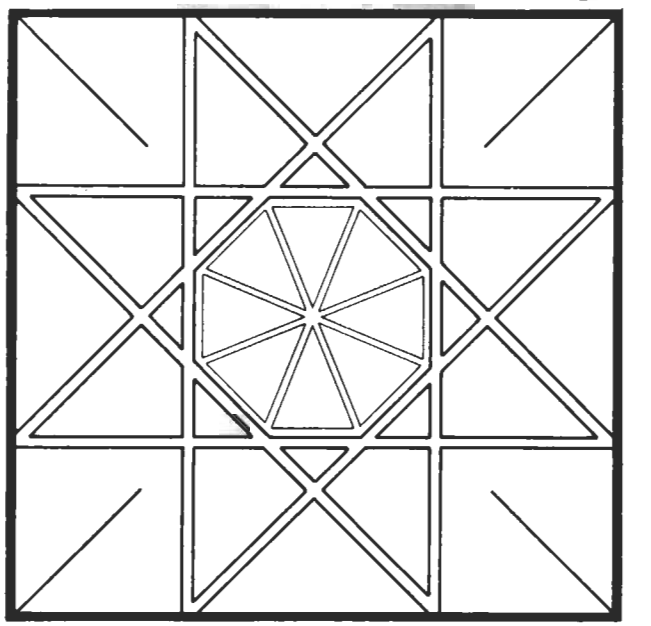
۳۹ الف



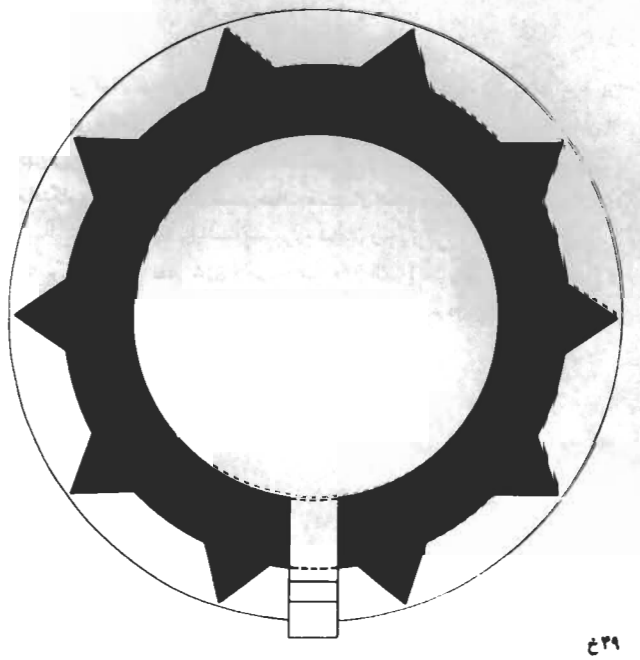
۳۹ چ



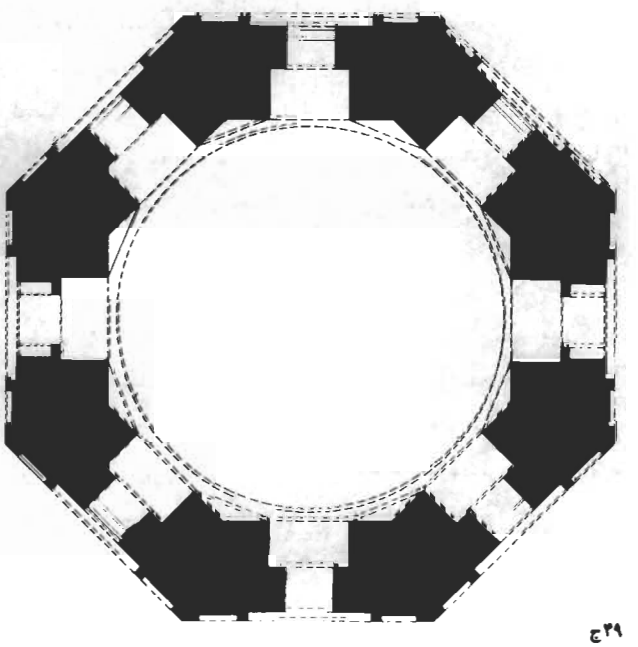
۳۹ ت



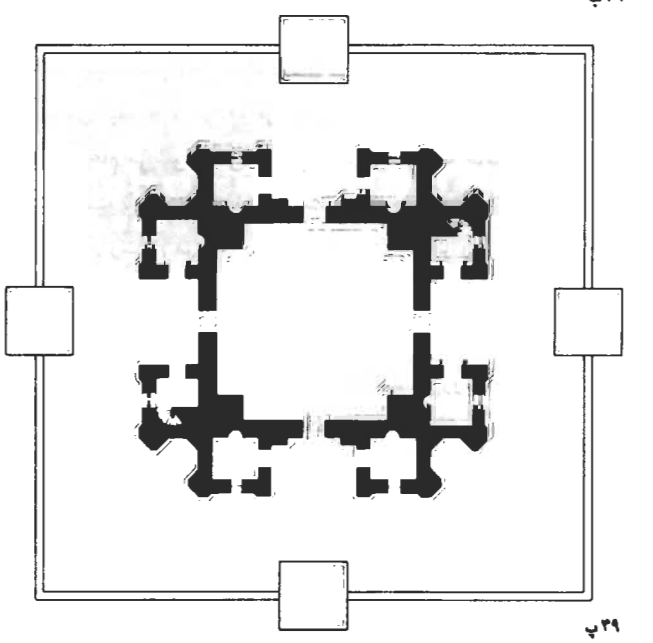
۳۹ ب



۳۹ خ



۳۹ ح



۳۹ پ

۴۹. مَنْدَل‌ها

الف. مندل متشکل از چهار مربع
ب. مسجد جامع اصفهان، گنبد شماره‌ی ۱۸۵
پ. بقعه‌ی خواجه ربیع، مشهد
ت. مندل هشتگوشه، مرحله‌ی انتقالی
ث. مسجد جامع، اصفهان، گنبد شماره‌ی ۶۲
ج. طرح کوه سنگی، نزدیک کرمان
چ. یک مندل مدور هم مرکز
ح. تربت شیخ جام، گل و بته‌ی هندسی
خ. طرح گنبد قابوس

نقطه در دائره نمود و نبود — بل که آن نقطه دائره بنمود
نقطه در دورِ دائره باشد — نزد آن کس که دائره پیمود
اوّل و آخرش به هم پیوست — نقطه چون ختمِ دائره پیمود
دائره چون تمام شد پرگار — سر و پا را به هم نهاد آسود
بی‌وجودیم بی‌وجودْ همه — بی‌وجودیم ما و تو موجود
همه عالم خیالِ او گفتم — باز دیدم خیالِ او او بود

۵۰. سید نعمت الله ولی، (قرن پانزدهم)، به نقل از ادوراد برون، تاریخ ادبیات ایران، ۳: ۴۷۱.

کاردانی، آن سرراستی و آن بی‌باکی‌ست که دریافتن راه حل این تَبَدّل مربع به دایره مایه گذاشته‌اند. صور انتقالی جسورانه اما بدوی چارطاق ساسانی را تقریر ابتدائی این مسأله می‌توان شمرد و بدین عنوان، ارج بر آن نهاد. استفاده‌ی سلجوق از مقرنس‌کاری و از تبدیل عالی مربع به دایره از راه هندسه نمایشگر اوج یک راه حل سخت آگاهانه است؛ در حالیکه توسعه‌ی یک راه حل هندسی ساده‌تر شده که مربع، مثلث، و دایره را از طریق دنیای رنگها و طرحها در کلیتی فراآگاهانه ادغام می‌کند حاکی از شکوفائی باطنی همنهاده‌ی صفوی‌ست.

مَنْدَل

پر مغزترین تبیین میانکُنشِ دایره و مربع در هنر سنتی مَنْدَل (پیکره‌ی ۴۹) یا کیهانْ نگاشت است که در سراسر فرهنگهای انسانی به صورتهای بسیار بازنماینده شده است[10]. در حد بازتاب کیهان و فرایندهای کیهانی در میان تمامی چیزها، مَنْدَل به میانجی اعداد و هندسه است که عملکرد می‌یابد، در حالیکه با وحدت آغاز می‌شود، از طریق تجلیْ حرکت می‌گیرد، و از نو به وحدت باز می‌گردد. در یک زمان پایداری فردوس را در حد یک تصور و ناپایداری آن را در حد واقعیتی گذرا در خود خلاصه می‌کند. از دیدگاهی باطنی یادآور تسلیم عارف است به ژرف‌ترین معنای کلمه ــ سرسپاری به «سرّ»، به «ذات»[11].

در چشم‌انداز اسلامی مفهوم مَنْدَل به مُثُل یا اسماء و صفات الهی ربط یافت[12]. پیغمبر (صلعم) در شرح معراج خود از گنبد مروارید عظیمی سخن می‌گوید نهاده بر مربعی، با چهار ستونِ کُنجی که بر آن رمز چهار پاره‌ی قرآن نوشته بود «بسم ــ الله ــ الرحمن ــ الرحیم» و از آن چهار نهر برکت روانه بود. گنبد بر مربعی قرار داشت و حد فاصل آن هشتگوشه‌ئی بود نماد ملائک هشتگانه، کلمة‌العرش، که بنوبه با هشت شاخه‌ی گلباد همخوانی داشتند. این طرح، در نقشه‌ئی هندسی، بگونه‌ی هشتپری پویا دیده می‌شود که از مرکزی پدید آمده، در میان‌مربعی محاط یا منقوش در دایره‌ئی تشکیل دو چلیپا می‌دهد.

طرح، در حد هشتگوشه‌ئی ایستا، اصلاً نقشه‌ی یک چارطاق است که آن را بگونه‌ی مَنْدَل نُه مربعه هم می‌توان دید. این مَنْدَل[13]، که در حکم **روضه‌ی رضوان** پنداشته می‌شود، رابطه‌ئی ماورائی دارد با آیه‌ی قرآنیِ «اوست اول و آخر، ظاهر و باطن، و اوست بر همه چیزی دانا[14].»

اول منشاء تمامی چیزهاست، «مبداء» است و از آنجا که مقدم بر ظهور است، ولادت است و آغاز، مرکزست و نقطه. اول آن فردوس است که آدمی آرزوی بازگشت بدان دارد و دانشِ آدمی‌ست در حالت ازلی‌اش[15].

اول از راه ظاهر به فهم می‌آید و بس؛ مبداء از طریق ظهور یا **وجود** "تجسم" می‌پذیرد، یعنی از طریق مظاهر خلقت، که از هر اشارتی به ولادت یا مرگ همچون عناصری از زمان، خالی‌اند. از آنجا که **ظاهر** تجسمی‌ست فضائی، آدمی کاوش عقلانی خود را با وابستگی به فضا آغاز می‌کند. این وابستگی لاجرم باید ساختاری بپذیرد تا مگر عقل به خویشکاری افتد نه به هرزروی. مَنْدَل، در حد مرزی از انبعاث و رجعت (فیض و وصول) وسیله‌ساز این ساختار است.

از آنجا که **ظاهر** مفهومی‌ست مرکزگریز، فیض ــ مکمل **آخر و باطن** ــ مفهومی مرکزگراست. در مرکز (پیکره‌ی ۵۰)، در همین آغازگاهِ **اول** است که **آخر** یافتنی‌ست. **آخر** تجسمی‌ست زمانی از مرگ و ادغام مجدد در **حق** (جمع). **آخر** آن واحد، آن یکی‌ست که جمله بدو بازگشت دارند و اینجاست که صوفی به این حدیث نبوی جامه‌ی عمل می‌پوشاند: «بمیر پیش از آنکه بمیری،» مرگ اینجهانی کن تا باز در **باطن**، در «سرّ»، زاده شوی. آغاز راه **باطن** در مرکز است که مظهرش در آدمی عقل او در حجاب انانیت اوست. تنها با پرده دری‌ست که عارف به «سِرّ» به ذات، می‌تواند دست یابد؛ به آن سرچشمه‌ی آگاهی محض که تنها به یاری فُرقان و مداقه‌ی تفکرآمیز شناختنی‌ست.

سطح

۵۱. دستگاه مختصات

سطوح، محدود کننده‌ی شکل‌ها و تعیین کننده جنبه‌های ویژه‌ی آنها هستند.

۵۲. مینیاتور ایرانی

در مورد مینیاتور ایرانی [باید گفت] که بر پایه‌ی تقسیم متباین فضای دو بعدی اطرافش شکل می‌گیرد، چون فقط از این طریق است که هر افق سطح دو بعدی می‌تواند شأن وجود و همچنین مرتبه‌ئی از آگاهی را نمادین سازد. قانون پرسپکتیوی که مینیاتور ایرانی از آن تبعیت می‌کند قبل از تأثیرات هنر رنسانس همراه با تأثیرات عوامل داخلی‌ئی که منجر به زوال آن شد، بر پایه‌ی پرسپکتیو طبیعی‌ئی شکل می‌گیرد که قوانین هندسی‌اش توسط اقلیدس و بعدتر توسط علمای مسلمان هندسه و مناظر و مرایا (علم البصائر) وضع شده بودند و .... مینیاتور به قانون این علم وفادار ماند و به تبعیت از "واقع‌گرائی" دیدگاه اسلامی به ابعاد دو گانه‌ی سطح خیانت نکرد و برخلاف آنچه که قرار بود از طریق کاربرد قواعد «پرسپکتیو مصنوعی» در جریان رنسانس اروپائی اتفاق بیفتد، سطح را به صورت سه بعدی به نمایش نگذاشت. مینیاتور ایرانی، با انطباق درست خود با مفهوم و دریافت متباین و کیفی فضاء موفق شد سطح یکدست و صاف خود را به روی کرباسی متقال سازد که نمایشگر معرفتی از واقعیت است و توانست انسان را از افق وجود مادی و در عین حال از آگاهی کُفرآمیز و اینجهانی به مراتب بالاتری از وجود و آگاهی رهنمود شود؛ برزخی با فضاء زمان، حرکت، رنگها و صوَر مختص به خود که رویدادها در آنجا به شیوه‌ئی واقعی و نه لزوماً فیزیکی رخ می‌نمایند، عالمی که فلاسفه‌ی مسلمان ایرانی آنرا "عالم خیال" نامیده‌اند.

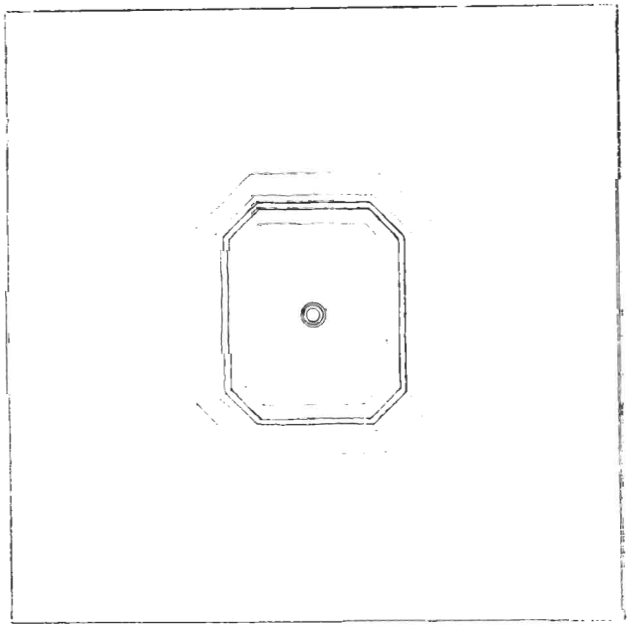
(مصرع خطاب به کنگره ایران‌شناسان، تهران، سه ۱۹۶۸. بهرام گور در گوشک قرمز، مینیاتور قرن شانزده منتسب به شیخ‌زاده [موزه‌ی هنرهای مترو پولیتن، هدیه‌ی الکساندر اسمیت کوچران، ۱۹۱۳])

۵۲

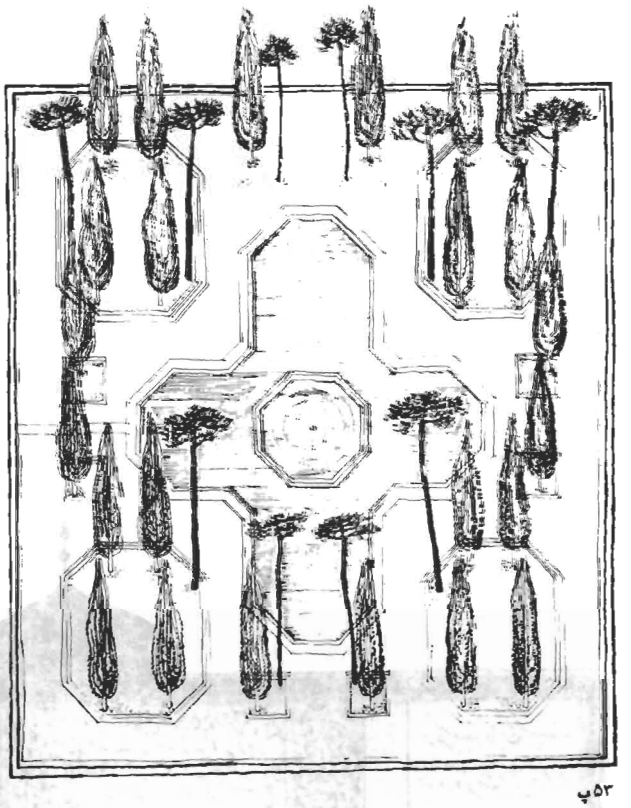
در سلسله مراتبِ تعیّنِ فضائی، شکلها به سطحهای خود محدودند (پیکره‌ی ۵۱). از این روی، سطحها می‌توانند کارکردی دوگانه داشته باشند. جسماً، می‌توانند شکل را حدود بخشند و، از این رهگذر، فضاهای کیهانیِ اینجهانی را متبلور سازند. معناً، ممکن است با توسعه‌ی کیفیات متعالی‌شان نَفْس را فراسوی مکانهای دست سازِ آدمی به درجات عالیتری از درونبینی رهنمون شوند (پیکره‌ی ۵۲).

کیفیات متعالیِ سطح از هر یک از طریقه‌های زیر نشو و نما می‌یابد: از طریق **اصالت و غنای فطری خودِ ماده‌ها، از طریق** نقشبندی و آرایش سطح، یا از **طریق اثرات تلفیقی ماده‌هائی اصیل که** نقشبندیهائی روی سطح‌ها پدید **می‌آورند. سرشتِ کیفیتِ متعالیِ ماده‌ها** حاصلی‌ست از ترکیب طبیعی ماده‌ها، میزان پشتپوشی آن، و توانایی فطری‌اش به برانگیختن ذهن فکور. مرمری شفاف که نمایشگر گونه‌ئی دگردیسی رنگارنگ است، حسِ کاستی‌ناپذیرِ سردی از غنای ابدی به دست می‌دهد. از سوی دیگر، آهن سیاه نیز سرد و خالی از انعطاف است، اما کدورت و پشتپوشی آن بر ذهن سنگینی می‌کند. اینجا باید در پی جنبه‌های مکمّله بود، تا سنگینی **فطری آهن را سبُکی** بخشد، به سطحِ کدرش بافت دهد، و از این **رهگذر وادارش تا** سایه بیندازد و سایه ــ روشنی بپذیرد و، خلاصه، باید جویای تحولاتی بود که لازمند تا آهن را به هماهنگی کامل برسانند[1].

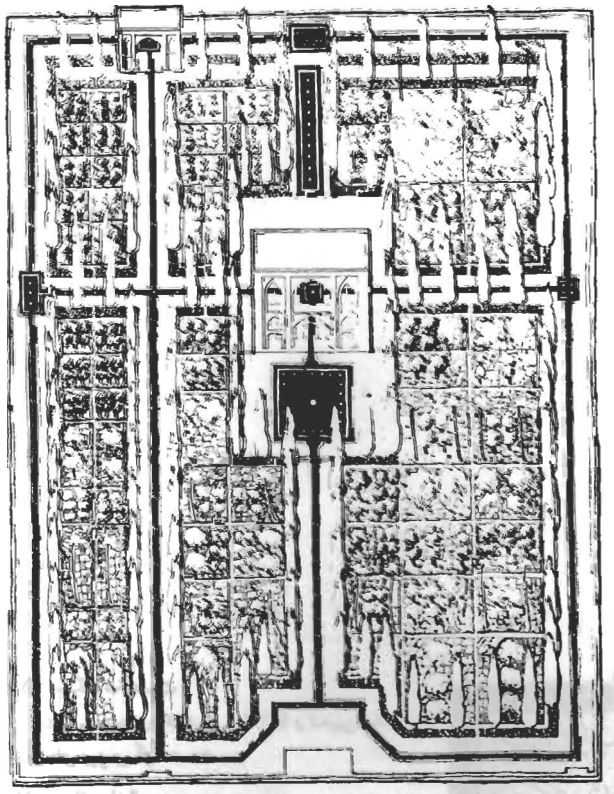
صناعتهای دستیابی به این حالت از تعادل کامل نمایشگر گرایشهای شدید طبیعی، هندسی، و هماهنگ است[2]. گزینش ماده‌هائی که بی‌هیچ نیازی به تبدل نماینده‌ی طبیعت و سرشتی اصیل‌اند خود ابتدائی‌ترین یا «طبیعی»ترین صناعتِ ایجادِ این تعادل است. اینجا خودِ ماده است که صرفه‌جوئی در وسائل را ایجاب می‌کند. در مورد چوب، نوع پُررگه‌اش انتخاب می‌شود، این ویژگی توسعه داده می‌شود و پاره‌ها چنان بهم جفت می‌شوند که سرشت و طبیعتِ خودِ ماده حکم می‌کند. صناعتهای هندسی یک یا چند ماده را در الگوهای هندسی تلفیق می‌کنند که بیشتر به کیفیت متعالی سطحهای هضتِ هم کرده بستگی دارند تا به ویژگیهای طبیعی ماده‌ها. می‌توان ماده‌ئی تک، همچون گچ، به کار گرفت که با الگوهای فضاپوش هندسی که بر سطحش برجسته‌کاری می‌شوند. تبدل



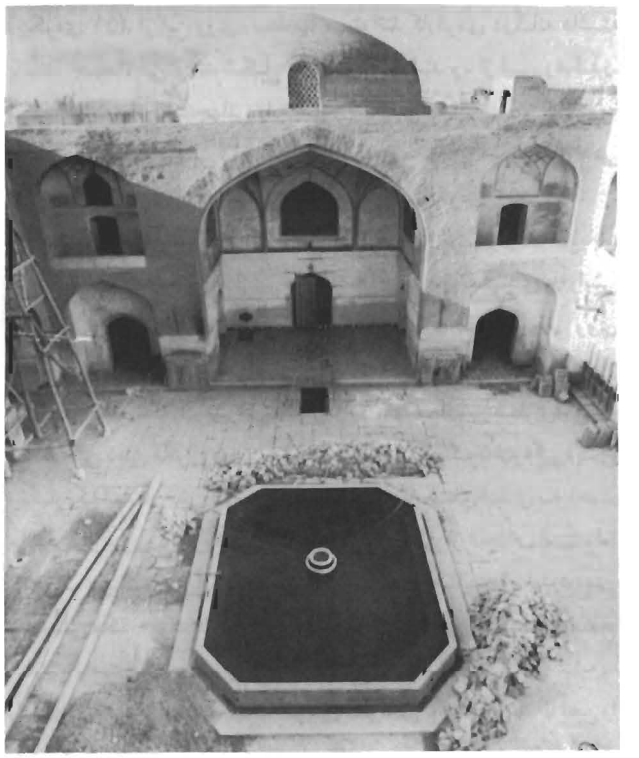
۵۳ الف



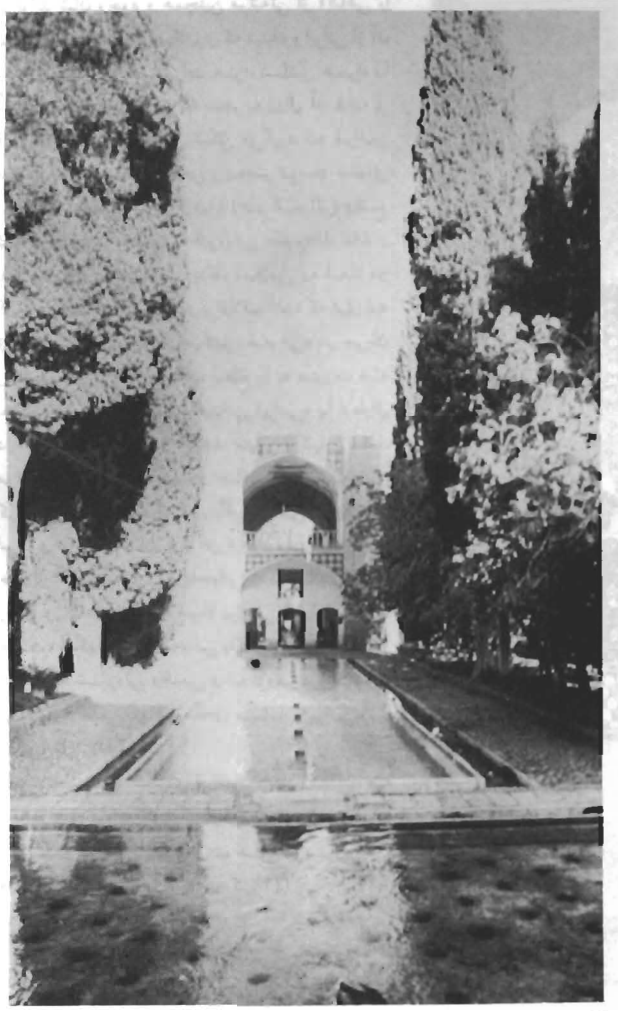
۵۳ پ



۵۳ ث



۵۳ ب



۵۳ ج

۵۳ ت

۵۳. طرح تصوری کف

الف. اصفهان، مسجد علی، طرح حیاط

ب. اصفهان، مسجد علی، حیاط

پ. ماهان، زیارتگاه شیخ نعمت‌الله ولی، طرح حیاط

ت. ماهان، زیارتگاه شیخ نعمت‌الله ولی، حیاط

ث. کاشان، باغ فین، طرح حیاط

ج. کاشان، باغ فین، حیاط

می‌پذیرد. گنبدخانه‌ی شمالی مسجد جامع اصفهان (پیکره‌ی ۱۳۶) و آن بقعه‌ی سامانی در بخارا نمونه‌هائی نماینده‌ی صناعت طبیعی‌اند و مقرنسهای گچیِ سفیدِ ایوانِ مسجدِ گوهرشاد، در مشهد، نماینده‌ی صناعت هندسی هستند.

تلفیق سلاست و روانیِ طبیعت با تحول هندسی سطوح، دستاورد ویژه‌ی صناعت هماهنگی‌ست. ساختار ماده‌ها هیچ تأثیر نمایانی ایجاد نمی‌کند ــ نه بصری، نه عقلانی؛ بلکه سازمانبندی ساختمانی سطحهاست که بانی صورت است. کیفیت متعالی از طریق آن الگوهای طبیعی به دست می‌آید که برجسته‌وار در پسزمینه‌های انفعالی یا خنثی جریان دارند ــ پسزمینه‌هائی که در خانه‌بندیهای هندسی سازمان یافته‌اند[3]. طاقِ سردرِ مسجدِ شیخ لطف‌الله یکی از نمونه‌های فراوان صفوی از این هنر سطح‌پردازی‌ست (پیکره‌ی ۱۵۹). اینجا توانسته‌اند شکلهای هندسی را نرمش و ملایمتی دهند ــ به مدد الگو و رنگ که هر دو به کار توازن می‌دهند و آنرا پذیرای درجات مختلفی از جامعیت کیفی می‌گردانند.

انسان سنتی طالب آن بود که تا سر حد توانائی‌اش عشقی را که به آفریدگار خود داشت اظهار کند. کسی که به «طبیعت با نحوه‌ی عملکرد خودش» نزدیک است چاره‌ئی جز آن ندارد که در وفور الگوها، طرحها، و رنگهای مظاهر خلقت مستغرق باشد. آدمی، در حد آخرین تجسمات ظاهری خلقت، در حد نقطه‌ئی محوری در عالم صُوَر، بر آنست تا مبیّن همان کثرت و همان گزافه‌نمائی باشد، نه از طریق هنری طبیعیگرای که از روی طبیعت گرته‌برداری می‌کند بلکه به مدد هنری نمادین که از نحوه‌ی تجلی طبیعت تقلید می‌کند و سطوح را همانگونه اصیل می‌گرداند که آفرینش به خاک اصالت می‌بخشد.

اصیلگردانی سطحها از راه تبدل ماده قصد اولیه‌ی سطح‌آرائی‌ست؛ تنها از این راه است که ماده می‌تواند از سنگینی خود به درآید. موضوع **چه معماری** یادمانی باشد، چه فرش، و چه مجمعی برنجی، به هر **تقدیر این فرایند** کیهانی اِعمال می‌شود. حاصل کار به در کشیدن شیئی **از هر تعبیر** خصوصی و گنجانیدن کل هنر در قلمروِ آنچه ازلی‌ست **خواهد بود.** دیوارها با بافت الگوهائی از آجر و ملاط، با گچبریها، یا با کاشیکارهائی رنگارنگ، دگرگونه می‌گردند. طاقها و طاقنماها با گلبوته‌ها و طرحهای هندسی‌ئی برجسته‌کاری می‌شوند که نمایشگر خوشه‌های درشت اختران، خورشیدهای شعله‌زن، و مَنْدَلهایند تا مگر از سنگینی خود، که بازشان می‌دارد از تقرب به حق، رهائی یابند. هنرِ تام، اینچنین، صُوَری محسوس در فضا می‌دمد که عقل را، فراسوی فضای محدودش، دامنه می‌دهد تا به حیطه‌ی والاتری از آگاهی و به درون قلمروِ لایتناهی راه یابد.

سطحها میان منظر شهر گسترش می‌یابند همچون پوستِ پیکری که ساختار استخوانبندی را، چون پوسته‌ی انار، هم نهان و هم عیان می‌سازد. غنای هر دو تنها در درون رخ می‌نماید، آنجا که مقر دانه‌های تُرْدِ هستی‌زا و رنگ راستین آنست (پیکره‌ی ۳۱). همچنین سطحهای بسیار گسترش یافته هم راجحاً به فضاهائی هسته‌ئی و میدان دید آدمی مرتبط می‌شوند. میان توده‌ی سه بُعدی شهر، «آستر» تنها در شکلهای فرونشسته‌ی منفیِ فضاهای مثبت روی می‌نماید و در شکلهای برآمده‌ی گنبدها و مغازه‌ها که میان فضا نقش شاخصهای راهنما دارند. این تأکید بر آنچه درونی‌ست، دلالت بر حرکتی مرکزگرای دارد به سوی مقام روح که در دل معماری، آدمی، یا آفریده‌های طبیعت نهفته است. گفته‌ی ابن عربی به یادمان می‌آید که «جویای درون باش»، جویای باطن، چرا که بهشت درونِ خودِ آدمی‌ست.

ابعاد نمادین

سطحها مکانی در دل دارند، یا «حسی از مکان»؛ همچنانکه هر یک از ابعاد ــ یا ساحات ــ مقصود مشخصی دارند و نمادی از مفهوم ماورائی خاصی به دست می‌دهند. در سلسله مراتب ابعاد سطح، الگوها در پیوستن یک سطح به دیگری سهیم می‌شوند. هر چیزی به آنچه فراسوی اوست محدود می‌شود ــ در به دیوار، دیوار به آسمانه، آسمانه به آسمان.

کف

ساحت عرضیِ، یا بُعد افقیِ، کف در معماری نمادی از زمینی‌ست که عالم صغیر، یا جهان کِهین، روی آن برپاست. اینجا سلسله مراتبی از طرحها نشو و نما یافته است: از «مکانِ» افقی که به سادگی تعیّن یافته باشد گرفته تا مقدس‌ترین کاربردهای نمادین بُعد افقی در مفهوم تخت[4].

کفِ برآورده‌ی اغلب خانه‌های اسلامی را می‌توان مظهری از مفهوم تخت به شمار آورد. با پذیرش خاصیت آئینی این مفهوم، کفشها همیشه در آستانه کنده می‌شوند ــ پیش از پا نهادن روی کفهای مفروش که مکان آسایش جسمانی انسان سنتی‌ست[5]. این انسان در فضای لازم خود می‌نشیند و، از آنجا که به کیفیات متعالی قالی و باغ و فضای مثبت اتاق ارجی تمام می‌گذارد، پیرامون خویش را از اثاث و اشیاء نامربوطی که می‌توانند در رابطه‌اش با آنها خلل افکنند تهی می‌دارد.

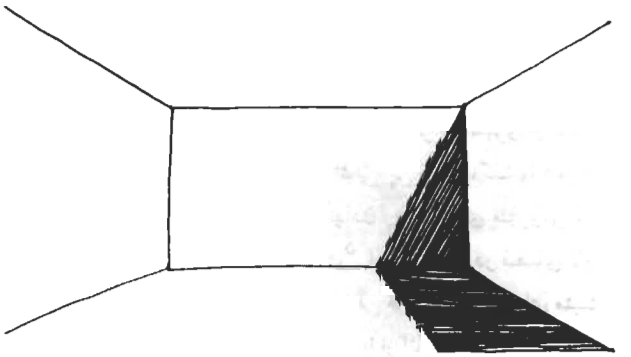
تجسمات مشخص‌تر و گونه‌گون‌تری از ابعاد افقی در میان حیاط توسعه می‌یابد. تسلط از آنِ خط و طرح است که بر جهت افقی تأکید دارند. کفهای باغ یا حیاط از سطوحِ سفت و ساده‌ی خاکی تا آن حیاطهای آجرفرشی سیر می‌کنند که در مرکز خود حوضهای آینه‌وار دارند و به باغهائی افسانه‌ئی می‌رسند از آن دست که در باغ فین کاشان یا در مسجد علی اصفهان می‌توان دید (پیکره‌ی ۵۳). اینجا، در این آفریده‌ی محصور آدمی، آبراهه‌های ساخته شده که از فرادستها تا فرودستها روانند و آب هستی‌زای را از میان خانه‌بندیهای هندسی باغ پخش می‌کنند، پیگیر انتظامی هستند بر کف باغ. حال و هوای طبیعی گیاهان خرم، در میان خانه‌بندیهای باغ به این دریافت که باغ نسخه‌ی صغیر از بهشت یا فردوس است[6]، توازن و تمامیتی می‌دهد. آنچه به این منظره جاودانگی می‌بخشد مرآت حوض است که آسمان را در سطح پر تلألوء خویش باز می‌تاباند و اینچنین، از دیدگاه نمادگرائی ژرفی که بنیاد چشم‌انداز اسلامی‌ست، عالی و دانی، ملکوت را با مُلک، یگانه می‌سازد.

دیوار

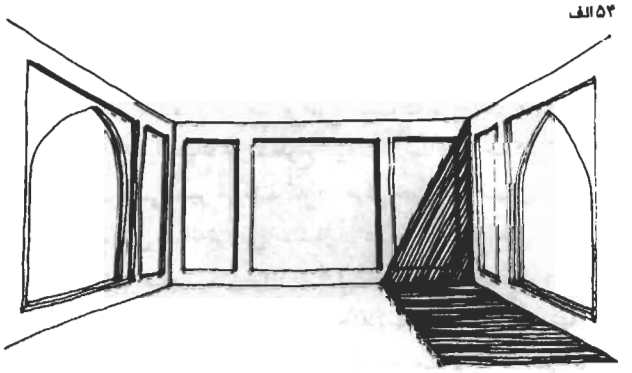
دیوارْ خودْ رمزی و نمادی از سومین بُعد فضا به دست می‌دهد ــ ساحتی اعتلائی که در آن جهت طولی با محور هستی همخوانی دارد. دیوار، همسانِ خودِ انسان، مقام نفْسِ یک فضای متعین می‌گردد. این

۵۴. طرح تصوری دیوار

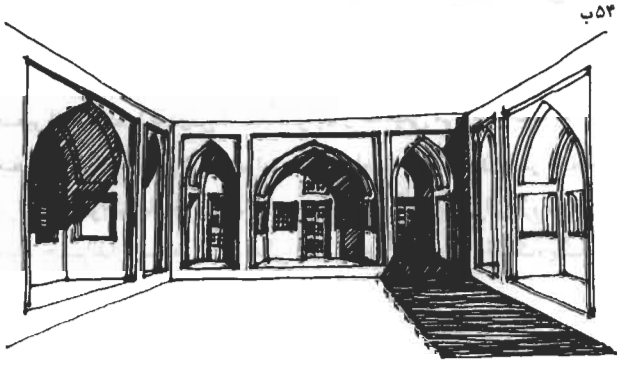
سطوح عمودی نحوه‌ی تعالی صفحات دوبعدی را مورد کاوش قرار می‌دهند. صفحاتی که (۵۴، الف) در سطوح کنده کاری شده کار گذاشته می‌شدند و (۵۴، ب) "دیوارهای فضاساز"، طاقچه‌ها و ایوان‌هائی را می‌سازند که با استفاده از مصالح ساده یا ترکیبی به کار رفته در الگوهای تک یا چند رویه‌ئی تکامل یافته‌اند (۵۴، پ).



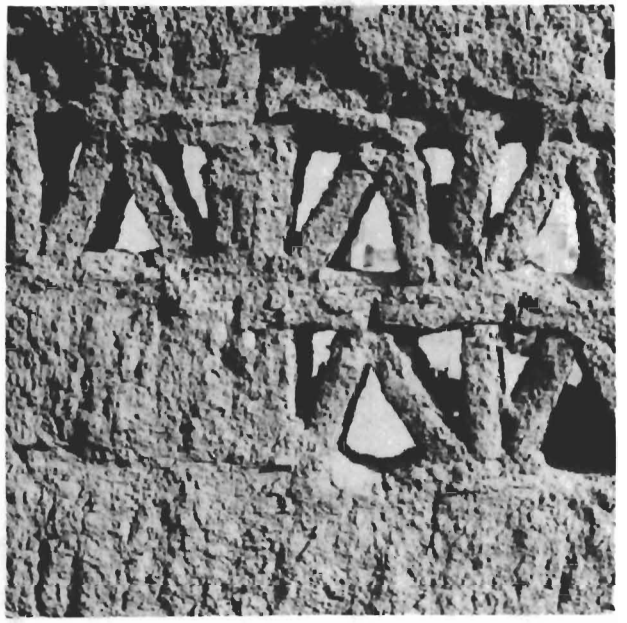
۵۴الف



۵۴ب

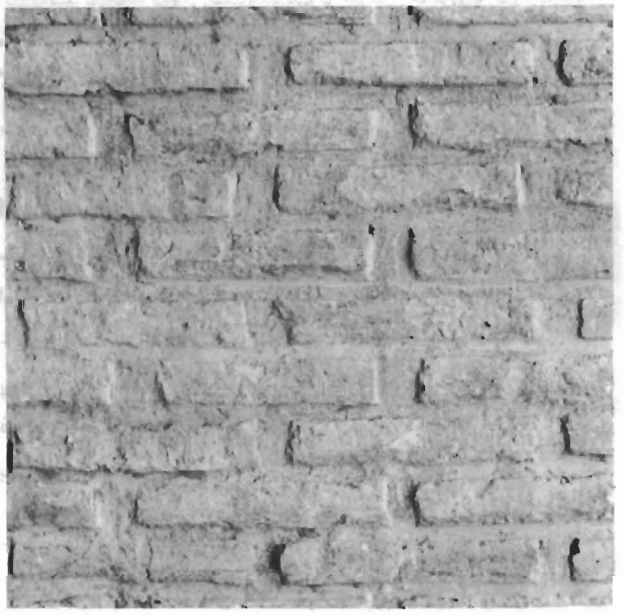


۵۴پ

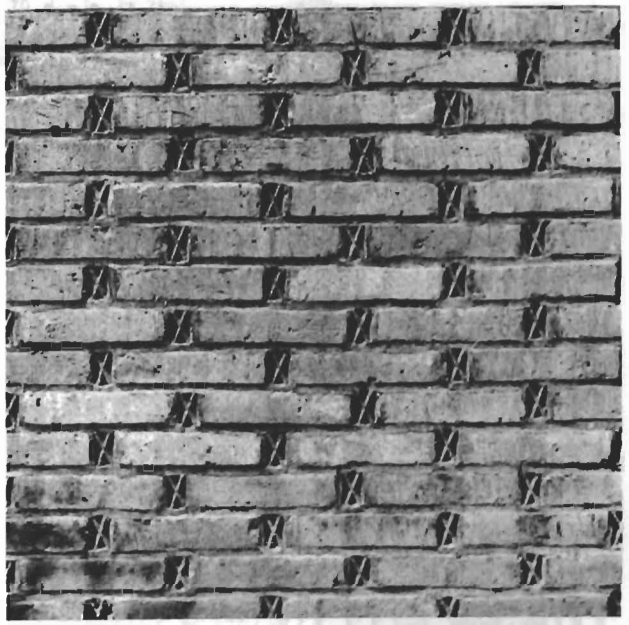


۵۵الف

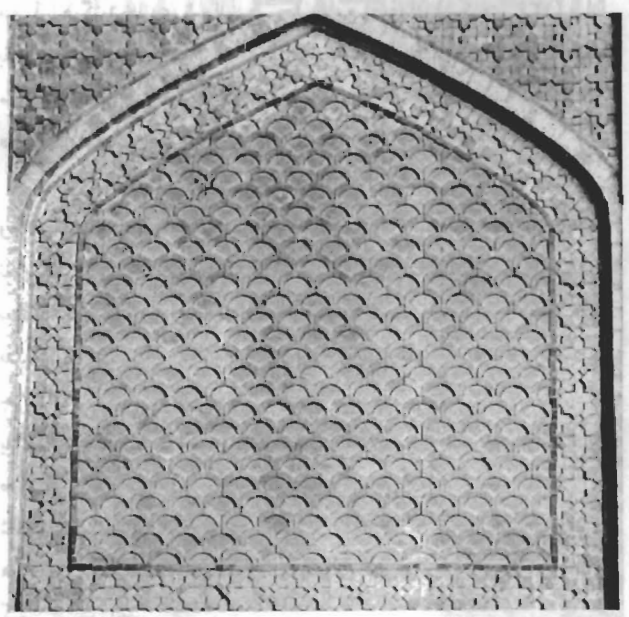
۵۵ب



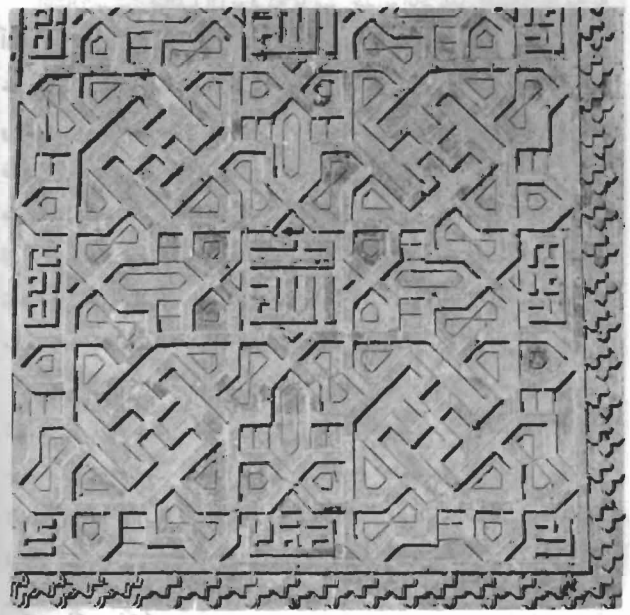
۵۵پ



۵۵ت



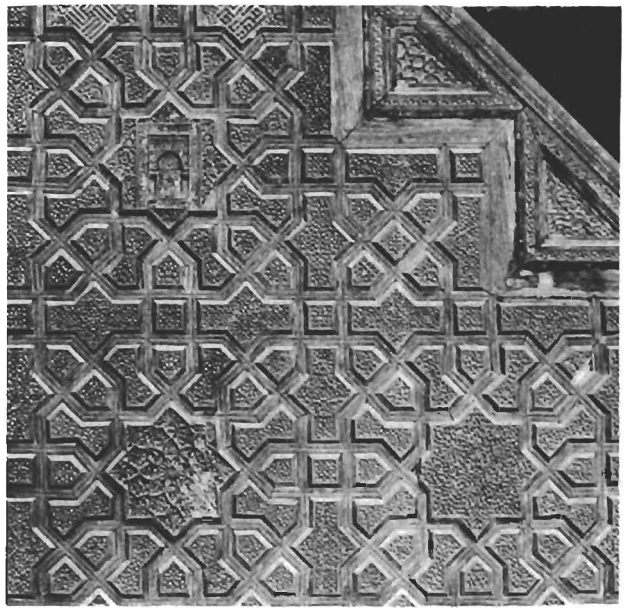
۵۵ث



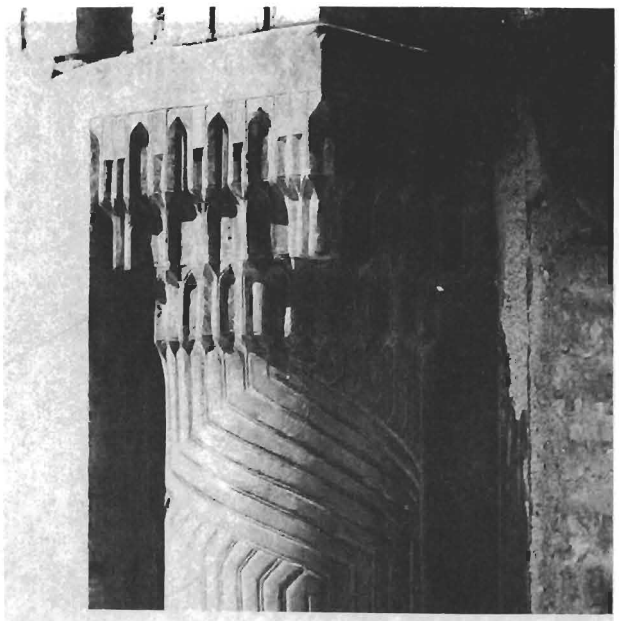
۵۵ج

۵۵. طرح تصوری دیوار

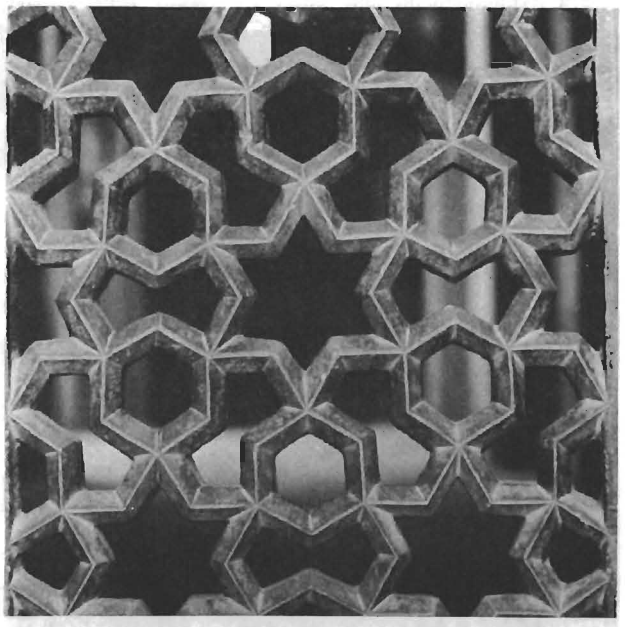
الف. بم، دیوار خشتی، الگوی تک تراز (عکس از میترا شامبیانی)
ب. کاشان، خشت و گچ، خانه‌ی صالح، الگوی تک تراز
پ. اصفهان، مسجد جامع، دیوار با درزهائی از ملاط همتراز، الگوی تک تراز
ت. اصفهان، مسجد جامع، آجر با توپی‌های منتهی به ملاط، الگوی چند تراز
ث. اصفهان، مدرسه‌ی کاسه‌گران، آجر، الگوی تک تراز
ج. اصفهان، مسجد جامع، آجر با الگوی چند تراز
چ. کاشان، خانه‌ی صالح، گچ با الگوی تک تراز
ح. اصفهان، مسجد جامع، گچ با الگوی چند تراز
خ. کاشان، یک کاروانسرا، در چوبی، الگوی تک تراز
د. اصفهان، مسجد جامع، منبر چوبی با الگوی چند تراز
ذ. اصفهان، مسجد جامع، مرمر با الگوی تک تراز
ر. اصفهان، مسجد جامع، مرمر با الگوی چند تراز


۵۵د

۵۵چ


۵۵ذ

۵۵ح


۵۵ر

۵۵خ

مقامِ قوسِ عروجی باید رسانای ویژگیهای سطح، یعنی سبُکی و تحرک کلی، باشد که با لزومِ کمّیِ انتقالِ ثقلهای گرانشی به زمین در تضادند. از اینروی لطفِ مکمّلّه‌ی مربوط به گونه‌ئی عروجِ طولی صورت، جهت وصول گرانش یا نیروی جاذبه‌ئی نزولی، ضابطه‌ئی برای طرح‌ریزی «دیوار» می‌گردد و عروج طولی نَفْس را به سوی روح اعظم جاودانه می‌سازد.

سلسله مراتبِ سطحهای عمودی که شکلهائی را به تعیّن در می‌آورند با مفهوم ساده‌ی ابتدائیِ ماده‌ئی واحد و تناسبات ساده‌ئی آغاز می‌شود که دقیقاً مبیّن پهنه‌ئی دوبُعدی‌ست. دومین مرحله در تکامل این مفهوم را سطحی مرکب از مواد متعدد و با پهنه‌های فرو برده‌ئی تشکیل می‌دهد که تناسباتش را تنوع بیشتری می‌بخشد. در مرحله‌ی سوم، فکر پهنه‌های فرو برده گسترش می‌یابد و به ایجادِ حجره‌بندیها می‌انجامد. اینجا در الگوهای واحد یا الگوهای مرکب از ترازهای متعدد، از مواد واحد یا متعدد استفاده می‌شود (پیکره‌ی ۵۴).

بُعد عمودی از قاطع‌ترین روشنائی آفتاب برخوردار می‌شود. این کیفیت خاص ــ با اهمیت ویژه‌اش در کشوری که غالباً روزهای درخشان آفتابی دارد ــ بانیِ انگاره‌های بی‌پایان از تاریکیها و سایه ــ روشنهاست که پیش چشمها حاکی از کیفیتِ متعالیِ سطحهای عمودی‌اند (پیکره‌ی ۵۵).

بام

بام ــ یا آسمانه ــ نسخه‌ئی صغیر از عالم افلاک، آسمان، است که مقام روح است، نقطه‌ئی که قوس عروجیِ تحقق در آن به اوج می‌رسد و قوس نزولی از آنجا سیر خود را رو به مُلک آغاز می‌کند.

سطوح بامها یا سقفها، بیش از هر بُعد دیگری به طرح تصوری شکل وابسته‌اند (پیکره‌ی ۴۵). شکلها و سطحها، عناصری که از ضرورتهای شبه‌مردمی انسان سخت برکنارند، در الگوهای بی‌پایانی توسعه می‌یابند که مبیّن جنبه‌های کیفی هستی‌اند. نیروی فطری شکلها می‌توانند این تعالی کیفی را محدود کند یا دامنه بخشد. محدودترین شکل، سطحِ تخت، می‌تواند ششمین وجه مکعبی به شمار آید که به

۵۶. طرح تصوری سقف

الف. اصفهان، مسجد جامع، سقف آجری، بخش جنوب غربی

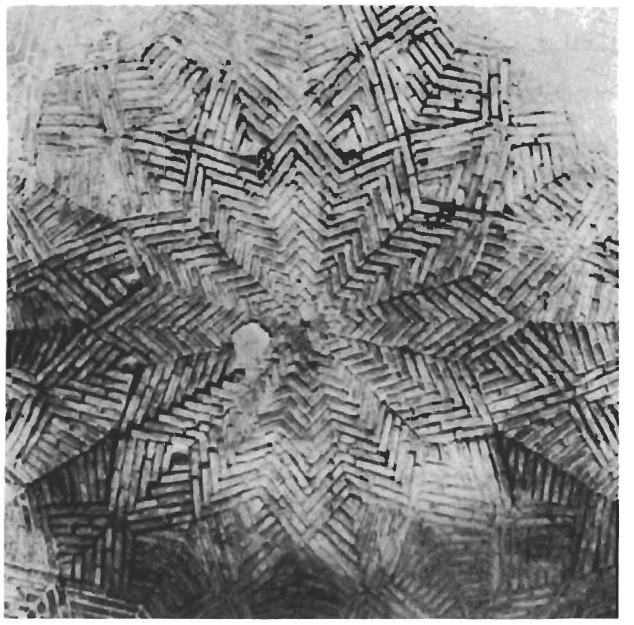
ب. اصفهان، راسته‌ی بازار، گنبدبندی آجری

پ. ماهان، بقعه‌ی شیخ نعمت‌الله ولی، طرح‌های هندسی گچی

ت. ماهان، بقعه‌ی شیخ نعمت‌الله ولی، طرح‌های هندسی گچی

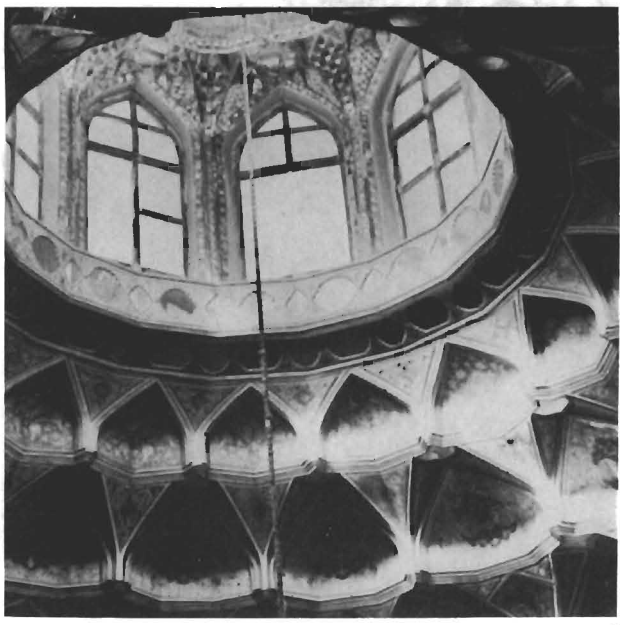
ث. اصفهان، هشت بهشت، نقاشی روی گچ و آینه‌کاری

ج. کرمان، مسجد جامع، آجر و سفال

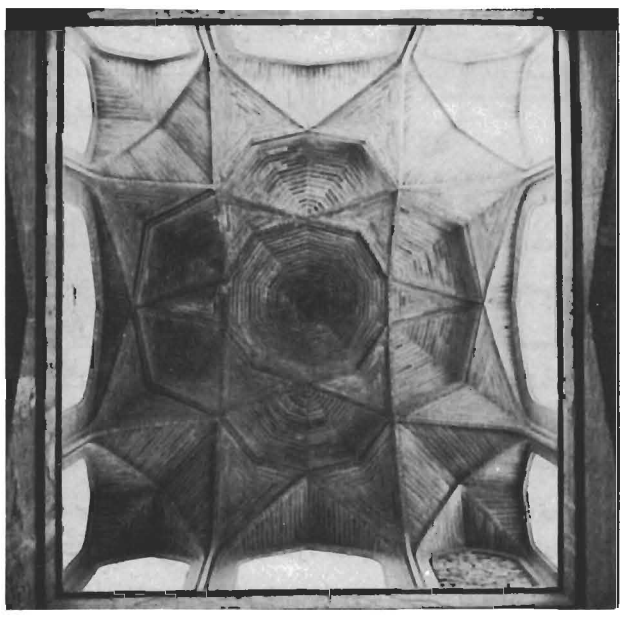


۵۶الف

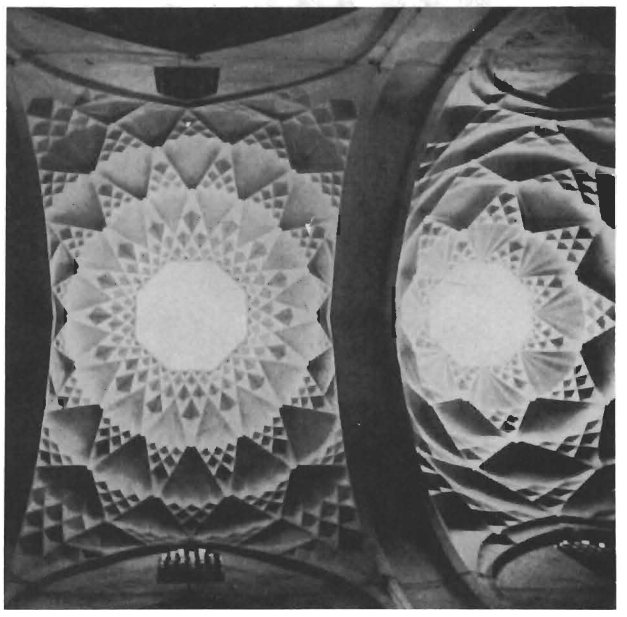
۵۶پ



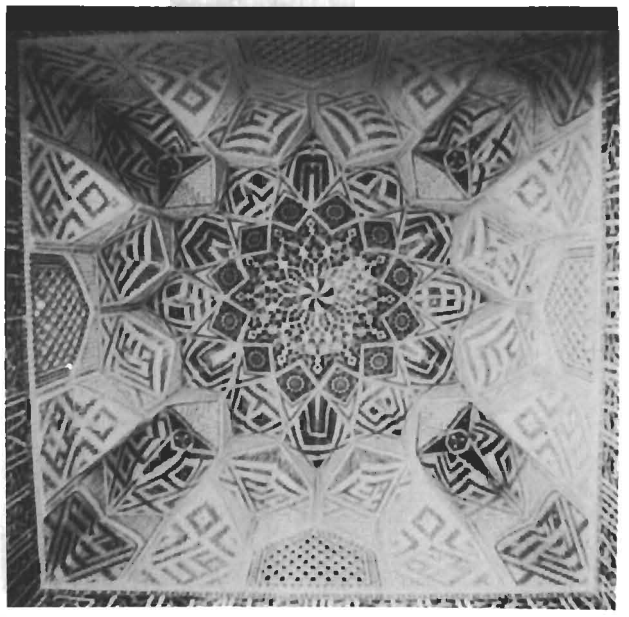
۵۶ث



۵۶ب



۵۶ت



۵۶ج

دست آدمی نقش شده است. مکعب در حکمِ شکل ایستا و انبساط‌ناپذیر و ثابتی‌ست قادر به تولید خطوطی از حرکت که در جهت افقی محدود می‌شوند. مکعب صورتی‌ست استوار که یکسره بر خود متکی‌ست (پیکره‌ی ۹۵).

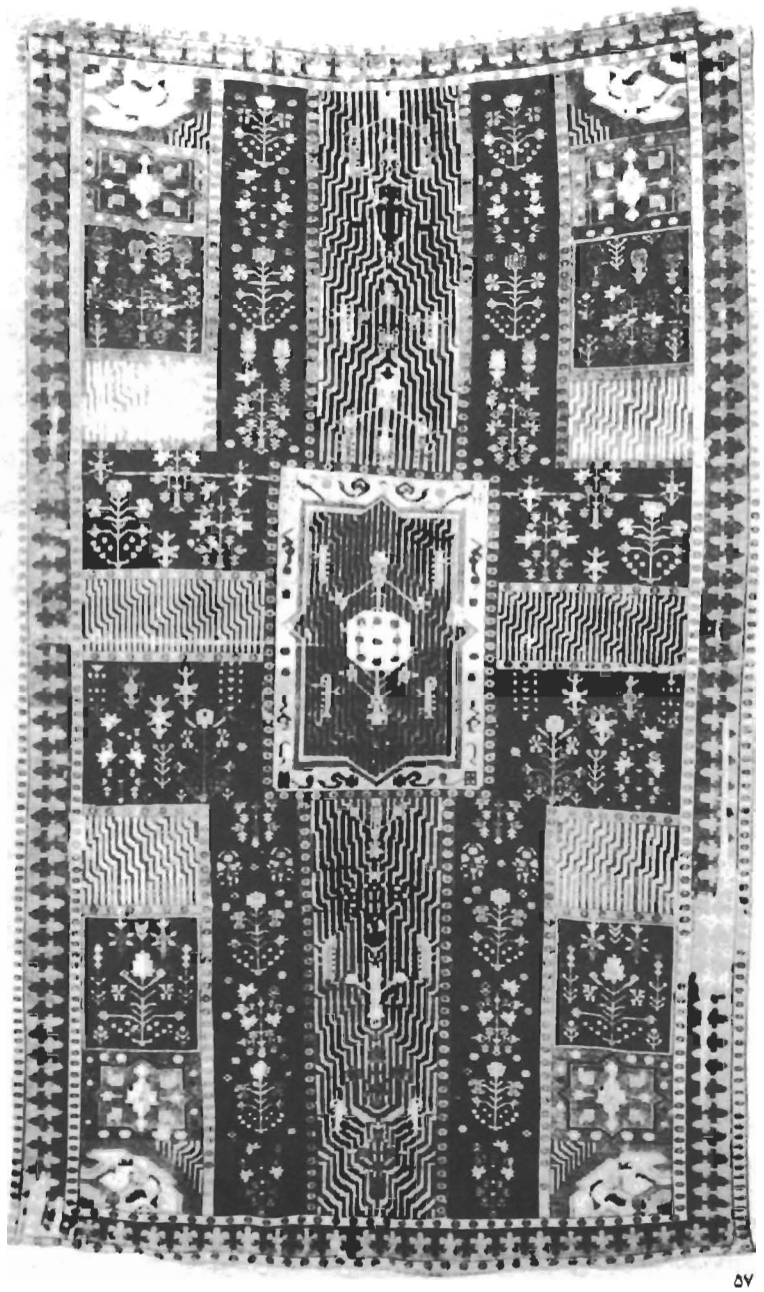
طاق ضربی گهواره‌ئی امکان «سیر» در فضای سه‌بُعدی به دست می‌دهد. درکیفیت نظیر یک فضای محوری خطی‌ست که موجدِ حرکتِ عمودی و خطوطِ متقارنی از حرکتِ افقی در دو جهت است. حاصل کار، یک فضای وابسته با کیفیات تشدید شده‌ی ناثابت است. گنبد و صُوَر مخروطی با حداکثر تحرک سازگاری دارند و بدینسان شکلهای انبساطی ناثابتی هستند که، در عین اینکه یگانه خویشاوند فضاهای منتسب به محور متعالی‌اند، قادر به تولید خطوط حرکت در بسیاری جهات هم هستند (پیکره‌ی ۵۶).

مفهوم خط

پیدایش خطها بر سطوح موجد الگوهاست. الگوها یا به گونه‌ی ترسیماتی بسیط رخ می‌نمایند که تنها بر یک تراز (سطح) گسترش می‌یابند، یا به گونه‌ی ترسیماتی مرکب که بر سطوح گونه‌گون گسترش پیدا می‌کنند.

طرحهای تک‌ترازه (تک‌سطح) استحکام و وضوحی بسیار به چنگ می‌آورند. کیفیت بدوی‌شان، الگوهای بی‌تکلفشان، و کاربرد بالنسبه محدودشان از دستمایه‌ها و صناعتها، با صراحتی خموشانه رسانای وحدت است. الگوسازی اسلامی بر ترازهائی از این دست آغاز یافت، و وارسی از نزدیک آشکار می‌کند که الگوهای گونه‌گونِ به کار رفته نمایشگر آگاهی مفرطی به شکل‌شناسی طرح است (پیکره‌ی ۵۷).

مفتاح نمادگرائی الگوهای چندترازه اینست که با عددِ صِرفِ کمیت نقشی کیفی می‌پذیرد، و خود بیش از اندازه‌ی نقشمایه‌ها ذهن فکور را به منشاء چیزها می‌خواند. اینجاست که سطحها، با استفاده از نقشمایه‌های واقعیات نمادین که در بیان منطق نمی‌گنجند، نمایشگر راه‌های گونه‌گون اصیل‌گردانی ماده‌اند (پیکره‌ی ۵۸).



۵۷

۵۷. فرش تک ترازه

طرح‌های تک ترازه واجد وضوح و قدرت فراوانی هستند (فرش با طرح باغ، قرن هجده. [موزه‌ی هنرهای متروپولیتن، مجموعه‌ی جیمز. ف. بالارد، اهدائی بالارد، ۱۹۲۲]

۵۸. الگوهای چند ترازه

فرش‌ها، منسوجات یا کاشی‌های چند ترازه از الگوهای متعددی که روی هم قرار دارند تشکیل شده‌اند و هر الگو به طور مستقیم نمایشگر طرح‌های کامل و متعالی است. در هر طرح به طور مستقل و جدا، الگوها متکی به قدرت طرح مختص به خود هستند. در کلیّت طرح‌ها، همه‌ی الگوها مکمل و تعالی‌بخش یکدیگر می‌باشند. هرچند اوج هنر قالیبافی در طرح‌های دوره‌ی صفوی، قرن هفدهم، مشاهده می‌شود که دارای نقش باغ هستند، امّا در فرش معاصری هم که مشاهده می‌کنید کاربرد مؤثر این طرح آشکار است.

الف. فرش چند ترازه با سه الگو (از مجموعه‌ی آقای سلیمانپور، تهران)

ب. الگوی اول، هندسی

پ. الگوی دوم، اسلیمی

ت. الگوی سوم، اسلیمی

۵۹. الگوهای فضا پرکن

برای پوشانیدن یک سطح با چند ضلعی‌های منتظم، طوری که هیچ فضائی بین محل تلاقی رئوس باقی نماند، باید مجموع زوایای چند ضلعی‌های هر گوشه به ۳۶۰ درجه برسد. فقط از ترکیب سه چند ضلعی منتظم، یعنی مثلث متساوی الاضلاع، مربع و شش ضلعی منتظم، می‌توان چنین کرد. از ترکیب آنها هشت الگوی سه ضلعی نیمه منتظم و چهارده الگوی دوازده ضلعی منتظم حاصل می‌آید.

الف. مثلث‌های متساوی الاضلاع بمثابه یک الگوی فضا پرکن منظم

ب. یکی از هشت امکانات حجره‌های نیمه منتظم که رئوس آنها در همه‌ی موارد مشابه است.

پ. اصفهان، مسجد جامع، تزئینات موزائیک کاری

ت. شش ضلعی‌های منظم بمثابه یک الگوی فضا پرکن

ث. یکی از چهارده امکانات الگوهای دوازده ضلعی منتظم که رئوسشان متفاوت است.

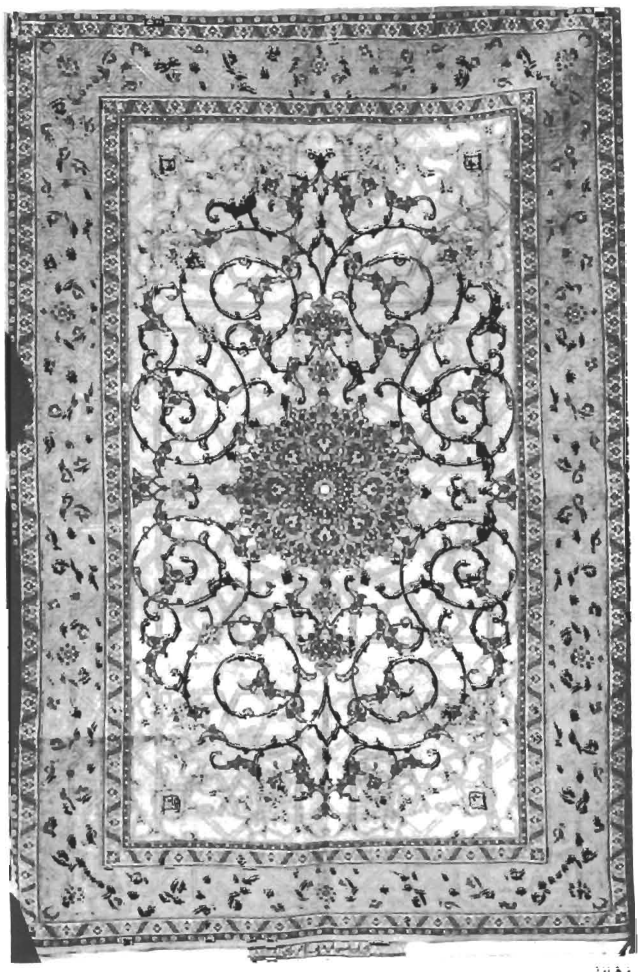
ج. کذرگاه امامزاده عبدالله انصاری، تزئینات موزائیک کاری

چ. مربع بمثابه الگوی فضا پرکن منظم

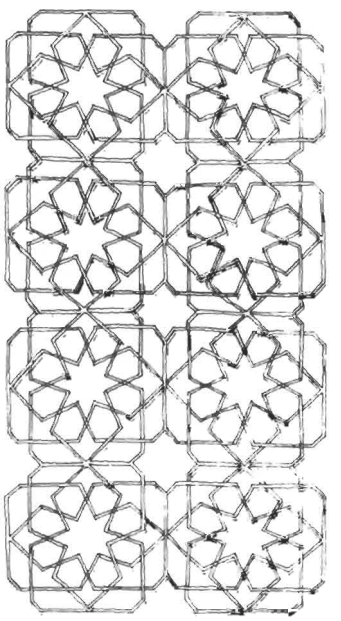
ح. یکی از هشت امکانات الگوهای سه ضلعی منتظم

خ. مدرسه‌ی "خرگرد"، تزئینات موزائیک کاری

(پیکره‌های ب، ث و ح از کتاب نظم در فضا، ک. کریشلو)

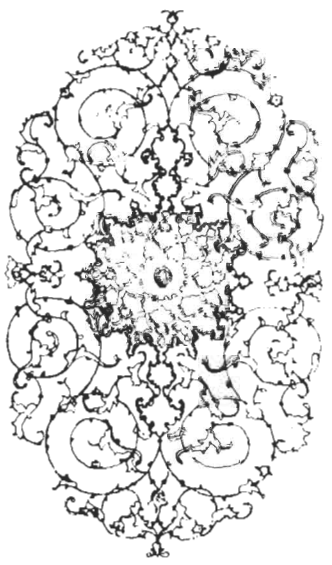


۵۸ الف



۵۸ ب

۵۸ پ



۵۸ ت

الگوهای هندسی

طرح تصوری الگوهای هندسی بر عدد ۱ و بر پیدایش آن در جهان، که محل وفور شکلها و الگوهای هندسی‌ست، بنا شده. این شکلها، در حد تشخصِ اعداد، از نظر انسان سنتی به مثابه جنبه‌هائی از کثرت آفریدگارند. این طرح بسان عدد، بر پایه‌ی تقارن و تناسب است، بر پایه‌ی همخوانی در اندازه، در شکل، و در موقعیت نسبی جزءها در کل؛ تقارن تقابلی (یا قرینه‌ی محوری)، بخش‌پذیر به وسیله‌ی ترازی واحد یا بخش‌پذیر به دو نیمه‌ی همانند توسط هر یک از دو ترازی که قائم بر هم از محور می‌گذرند؛ تقارن تشعشعی (یا قرینه‌ی مرکزی)، بخش‌پذیر به بهره‌های متقارنِ متساوی به وسیله‌ی هر یک از سه یا چند ترازی که از محور می‌گذرند. به این طریق، این طرح با فرایندهای کیهانی که مشخص‌اند به گسترش در همه‌ی جهات و به بیکرانگی و به بخش‌پذیری بی‌پایان، وابستگی می‌یابند.

الگوهای هندسی چون طرحهائی فضائی نیازمند الگوهای فضاپوش سطحی‌اند ــ الگوها یا نقشمایه‌هائی که پهلو به پهلو نمو می‌کنند. این امری ریاضی‌ست که برای پوشانیدن سطحی که جمع زاویه‌هایش ۳۶۰ درجه می‌شود جز از سه گونه چند ضلعی منتظم نمی‌توان استفاده کرد (پیکره‌ی ۵۹). سه گونه‌ئی که این نیاز را برمی‌آورند عبارتند از مثلث، مربع، و ششگوشه (زاده از دو مثلث وارونه‌ی بر هم افتاده)[۷]. این سه چند ضلعی منتظم که سطحی تخت را می‌پوشانند شامل تنها سه شبکه‌بندی منتظم ممکن‌اند ــ مورب، قائمه، و مستدیر.

این سه چند ضلعی منتظم تشکیل هشت تلفیق نیمه منتظم می‌دهند که در آن زوایای رئوس در تمام مواقع یکسان‌اند و چهارده تلفیق ربع منتظم که در آن زوایای رئوس گونه‌گون می‌گردند[۸]. این تلفیقها تشکیل الگوهای فضاپوشِ اصلی را می‌دهند[۹]. آدمی از نمونه‌های فراوانِ کاربردِ سنتی این فنونِ سطح‌پردازی، آنهم با پیگیری سه چندضلعی منتظم در تنها سه تلفیق و بس، به حیرت می‌افتد.

۵۸. الگوهای چند ترازه

فرش‌ها، منسوجات یا کاشی‌های چند ترازه از الگوهای متعددی که روی هم قرار دارند تشکیل شده‌اند و هر الگو به طور مستقیم نمایشگر طرح‌های کامل و متعالی است. در هر طرح به طور مستقل و جدا، الگوها متکی به قدرت طرح مختص به خود هستند. در کلیّت طرح‌ها، همه‌ی الگوها مکمل و تعالی‌بخش یکدیگر می‌باشند. هرچند اوج هنر قالیبافی در طرح‌های دوره‌ی صفوی، قرن هفدهم، مشاهده می‌شود که دارای نقش باغ هستند، امّا در فرش معاصری هم که مشاهده می‌کنید کاربرد مؤثر این طرح آشکار است.

الف. فرش چند ترازه با سه الگو (از مجموعه‌ی آقای سلیمانپور، تهران)

ب. الگوی اول، هندسی

پ. الگوی دوم، اسلیمی

ت. الگوی سوم، اسلیمی

۵۹. الگوهای فضا پرکن

برای پوشانیدن یک سطح با چند ضلعی‌های منتظم، طوری که هیچ فضائی بین محل تلاقی رئوس باقی نماند، باید مجموع زوایای چند ضلعی‌های هر گوشه به ۳۶۰ درجه برسد. فقط از ترکیب سه چند ضلعی منتظم، یعنی مثلث متساوی الاضلاع، مربع و شش ضلعی منتظم، می‌توان چنین کرد. از ترکیب آنها هشت الگوی سه ضلعی نیمه منتظم و چهارده الگوی دوازده ضلعی منتظم حاصل می‌آید.

الف. مثلث‌های متساوی الاضلاع بمثابه یک الگوی فضا پرکن منظم

ب. یکی از هشت امکانات حجره‌های نیمه منتظم که رئوس آنها در همه‌ی موارد مشابه است.

پ. اصفهان، مسجد جامع، تزئینات موزائیک کاری

ت. شش ضلعی‌های منظم بمثابه یک الگوی فضا پرکن

ث. یکی از چهارده امکانات الگوهای دوازده ضلعی منتظم که رئوسشان متفاوت است.

ج. گذرگاه امامزاده عبدالله انصاری، تزئینات موزائیک کاری

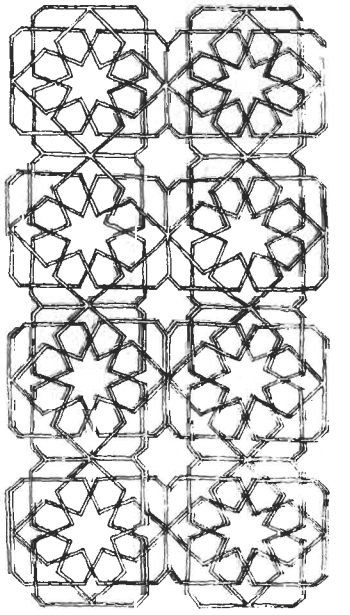
چ. مربع بمثابه الگوی فضا پرکن منظم

ح. یکی از هشت امکانات الگوهای سه ضلعی منتظم

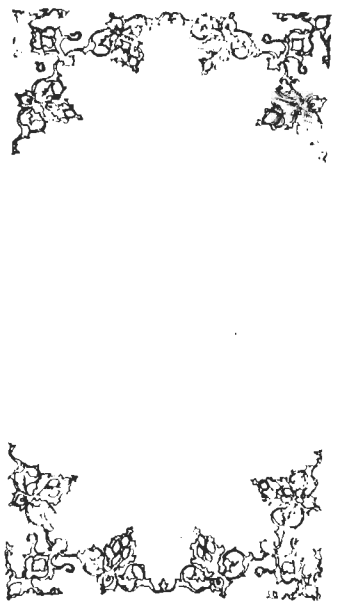
خ. مدرسه‌ی "خرگرد"، تزئینات موزائیک کاری

(پیکره‌های ب، ث و ح از کتاب نظم در فضا، ک. کریشلو)

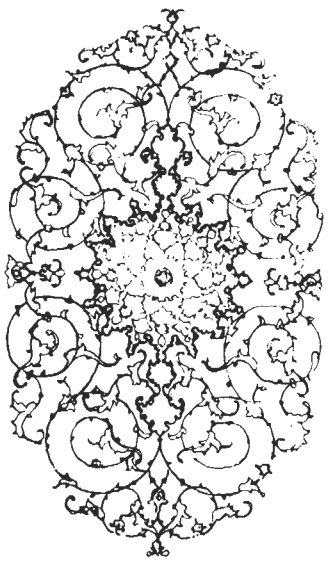
۵۸الف



۵۸ب



۵۸پ



۵۸ت

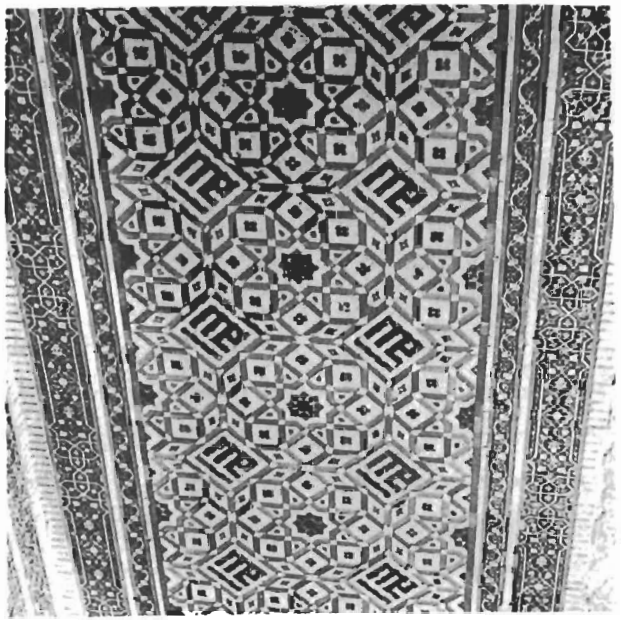
الگوهای هندسی

طرح تصوری الگوهای هندسی بر عدد ۱ و بر پیدایش آن در جهان، که محل وفور شکلها و الگوهای هندسی‌ست، بنا شده. این شکلها، در حد تشخصِ اعداد، از نظر انسان سنتی به مثابه جنبه‌هائی از کثرت آفریدگارند. این طرح بسان عدد، بر پایه‌ی تقارن و تناسب است، بر پایه‌ی همخوانی در اندازه، در شکل، و در موقعیت نسبی جزءها در کل؛ تقارن تقابلی (یا قرینه‌ی محوری)، بخش‌پذیر به وسیله‌ی ترازی واحد یا بخش‌پذیر به دو نیمه‌ی همانند توسط هر یک از دو ترازی که قائم بر هم از محور می‌گذرند؛ تقارن تشعشعی (یا قرینه‌ی مرکزی)، بخش‌پذیر به بهره‌های متقارنِ متساوی به وسیله‌ی هر یک از سه یا چند ترازی که از محور می‌گذرند. به این طریق، این طرح با فرایندهای کیهانی که مشخص‌اند به گسترش در همه‌ی جهات و به بیکرانگی و به بخش‌پذیری بی‌پایان، وابستگی می‌یابند.

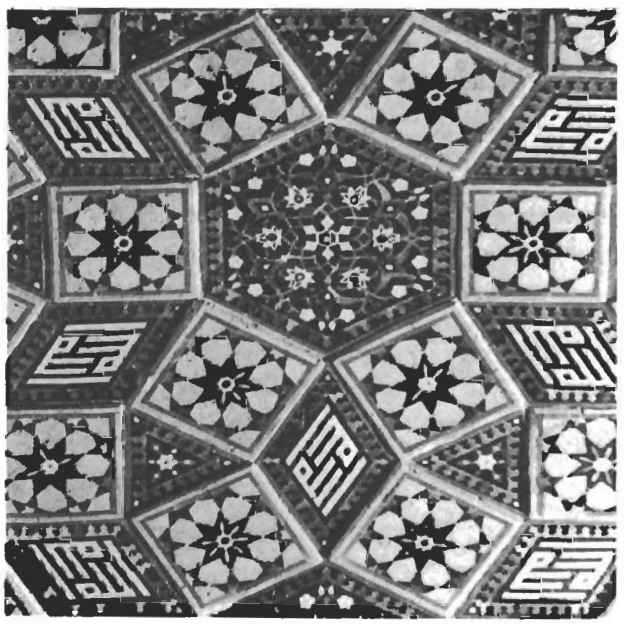
الگوهای هندسی چون طرحهائی فضائی نیازمند الگوهای فضاپوش سطحی‌اند ـــ الگوها یا نقشمایه‌هائی که پهلو به پهلو نمو می‌کنند. این امری ریاضی‌ست که برای پوشانیدن سطحی که جمع زاویه‌هایش ۳۶۰ درجه می‌شود جز از سه گونه چند ضلعی منتظم نمی‌توان استفاده کرد (پیکره‌ی ۵۹). سه گونه‌ئی که این نیاز را برمی‌آورند عبارتند از مثلث، مربع، و ششگوشه (زاده از دو مثلث وارونه‌ی بر هم افتاده)[۷]. این سه چند ضلعی منتظم که سطحی تخت را می‌پوشانند شامل تنها سه شبکه‌بندی منتظم ممکن‌اند ــ مورب، قائمه، و مستدیر.

این سه چند ضلعی منتظم تشکیل هشت تلفیق نیمه منتظم می‌دهند که در آن زوایای رئوس در تمام مواقع یکسان‌اند و چهارده تلفیق ربع منتظم که در آن زوایای رئوس گونه‌گون می‌گردند[۸]. این تلفیقها تشکیل الگوهای فضاپوشِ اصلی را می‌دهند[۹]. آدمی از نمونه‌های فراوانِ کاربردِ سنتی این فنونِ سطح‌پردازی، آنهم با پیگیری سه چندضلعی منتظم در تنها سه تلفیق و بس، به حیرت می‌افتد.

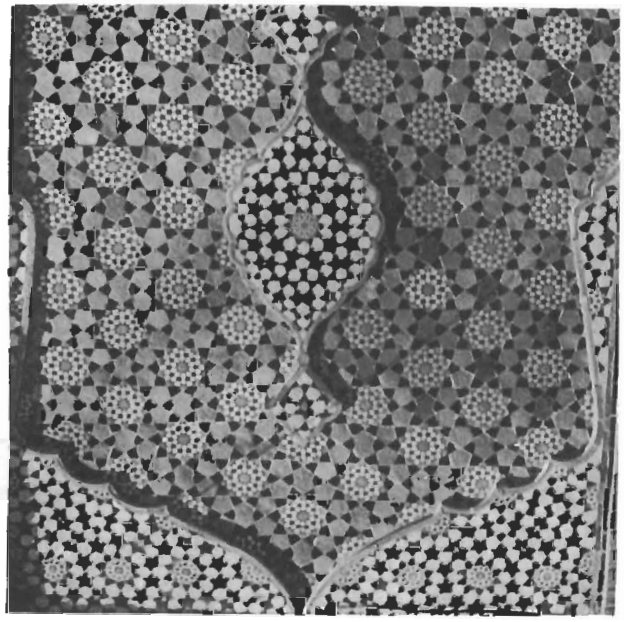
٤٥٦



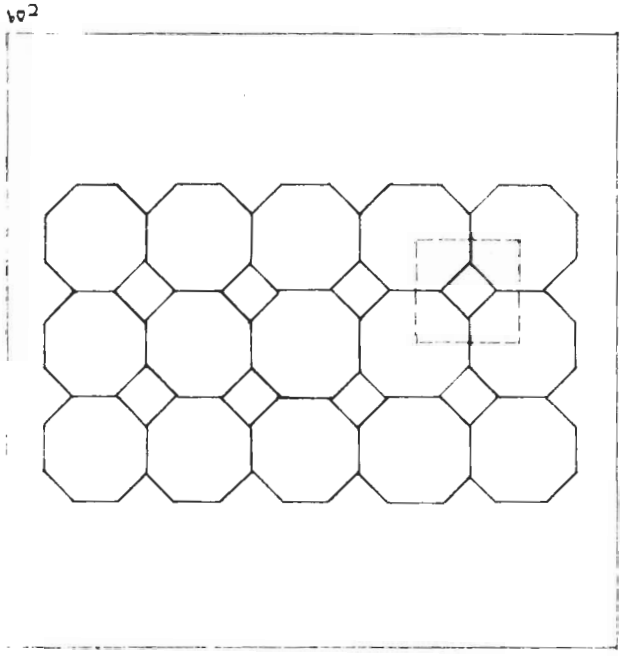
٤٥٧



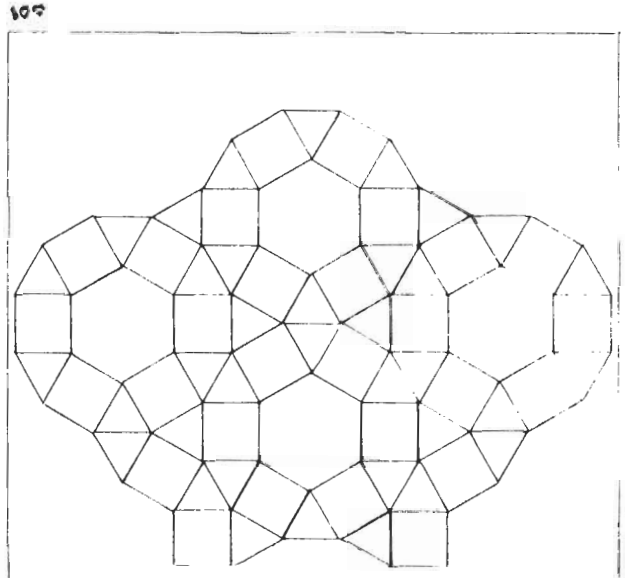
٤٥٨



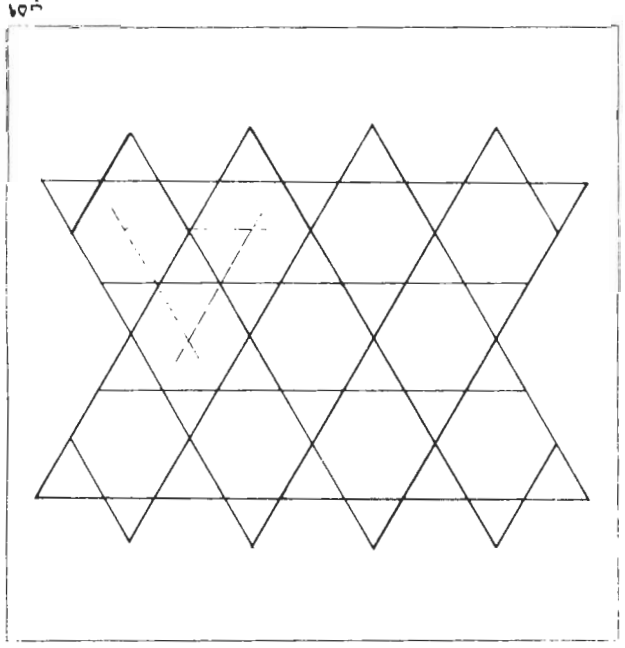
٤٥٩



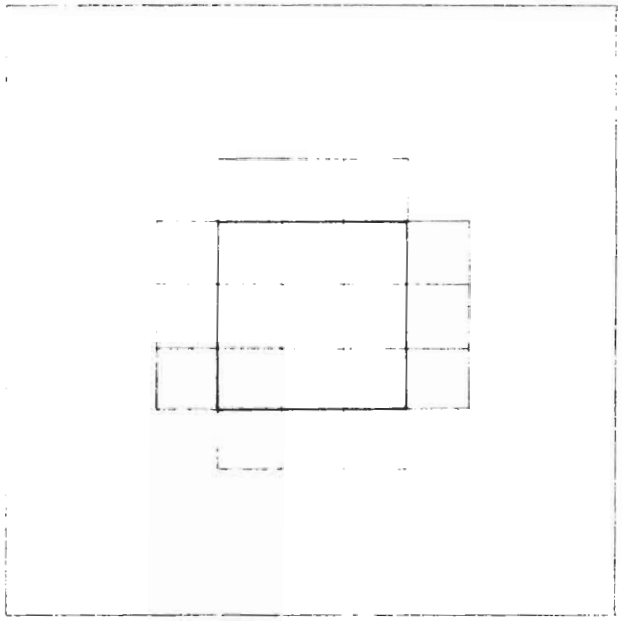
٤٦٠



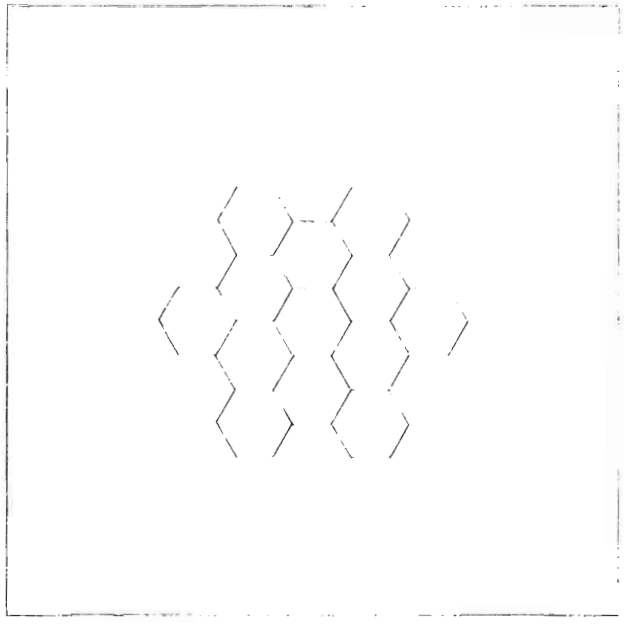
٤٦١



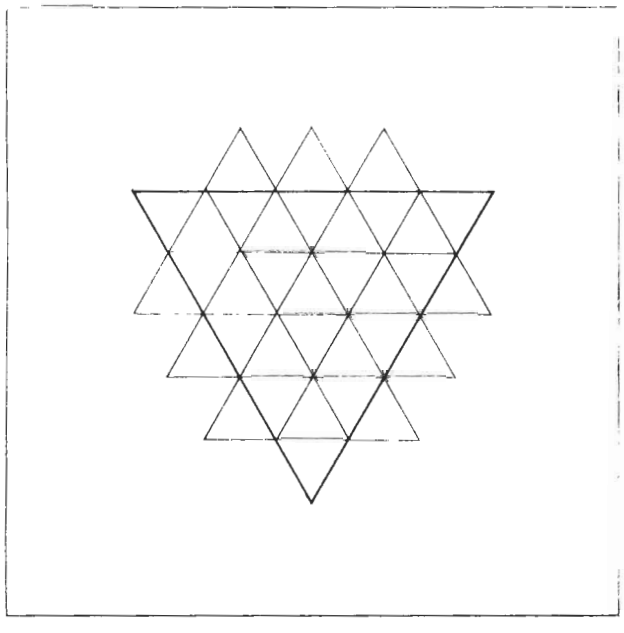
٤٦٢

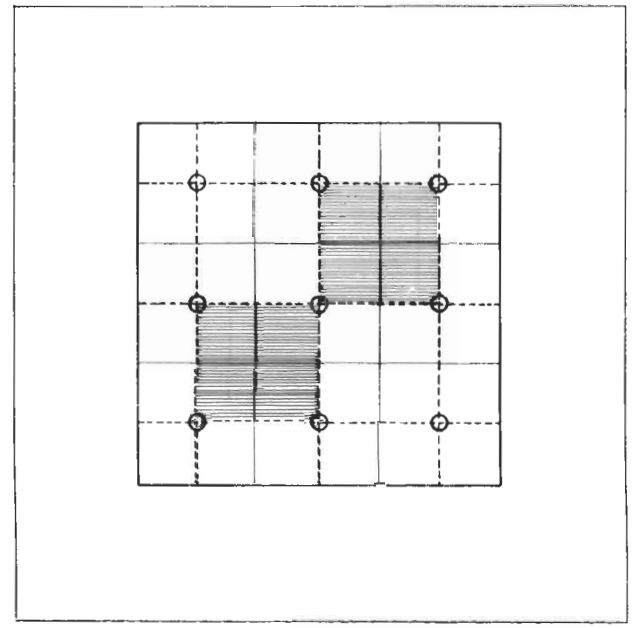


٤٦٣

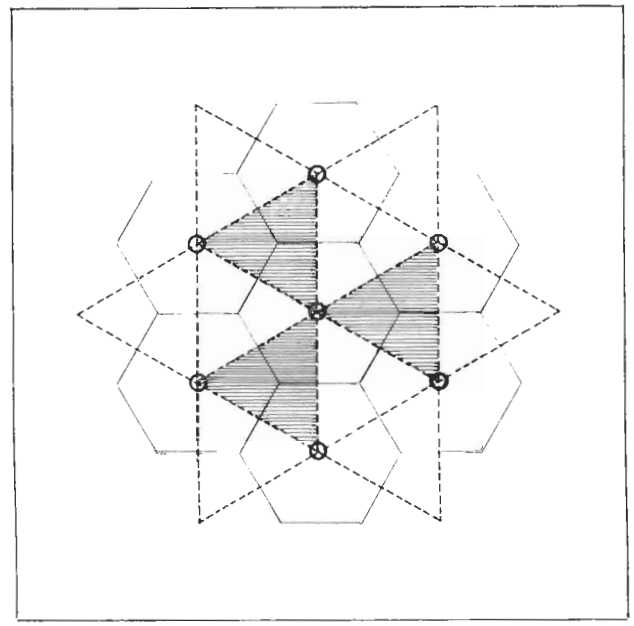


٤٦٤

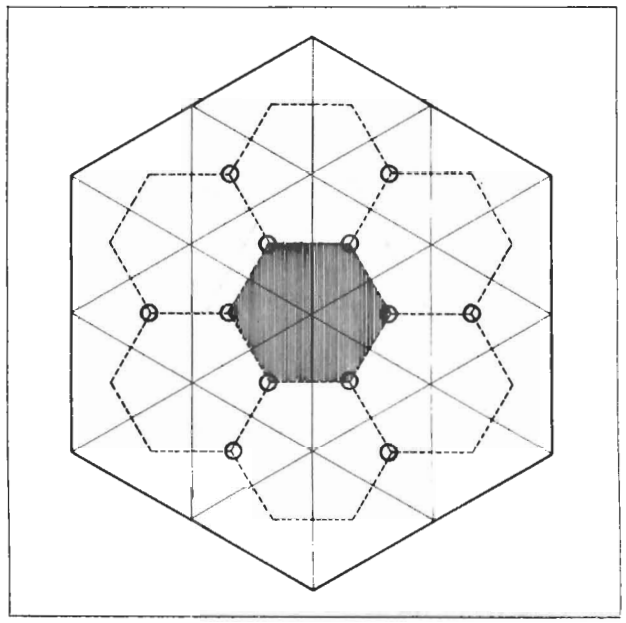




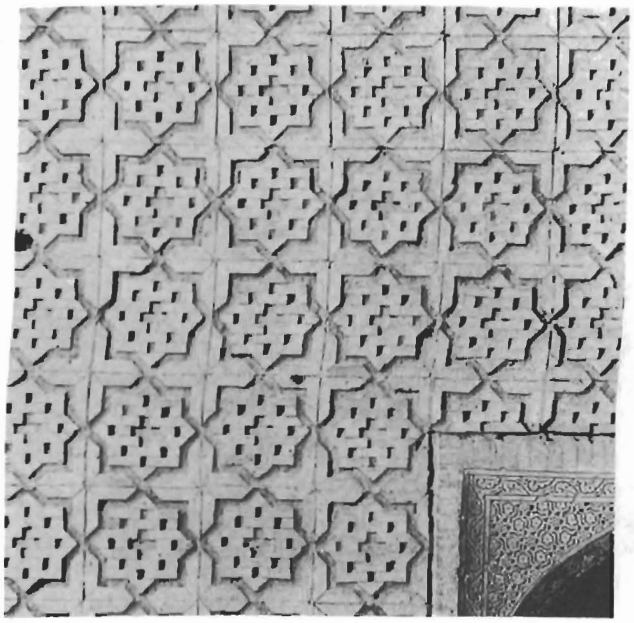
۶۰الف



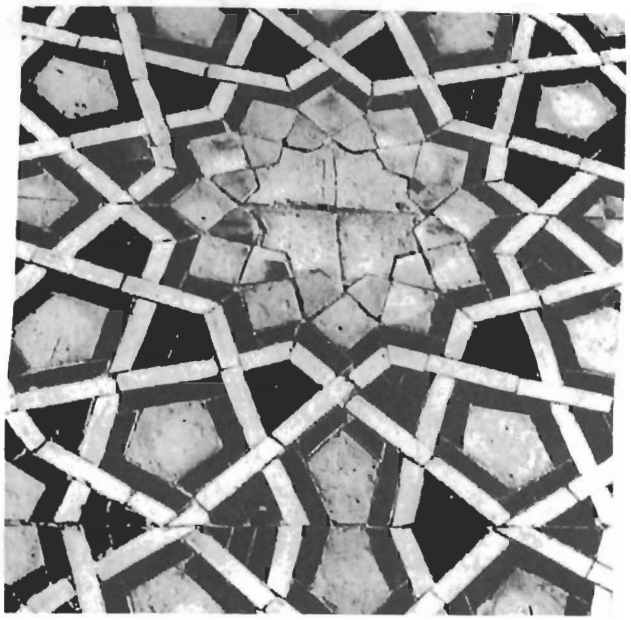
۶۰پ



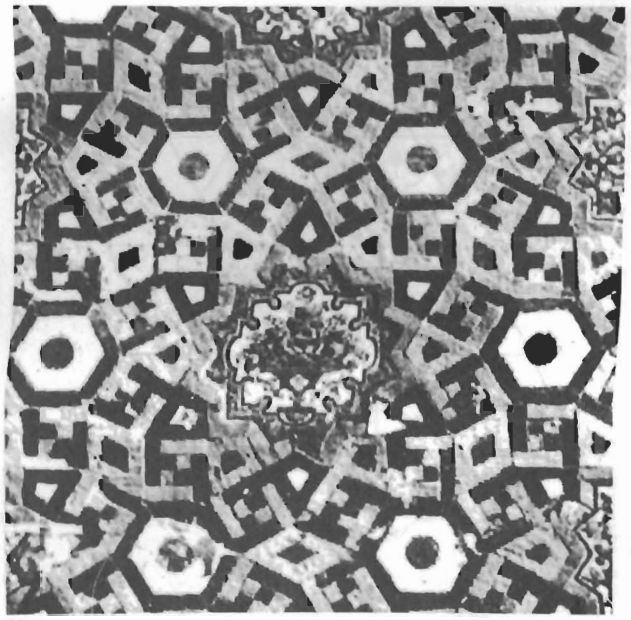
۶۰ث



۶۰ب



۶۰ت



۶۰ج

۶۰. الگوهای فضا پرکن مکمل

با پیدا کردن مرکز یک شکل و در نظر گرفتن آن بمثابه یک رأس یا گره جدید، یک الگوی مکمل یا دوگان حاصل می‌آید.

الف. مربع، مربع دیگری را به وجود می‌آورد.

ب. مشهد، مسجد گوهرشاد، تزئینات کاشیکاری

پ. شش ضلعی منظم از مثلث متساوی الاضلاع مکملش حاصل می‌آید.

ت. اصفهان، مدرسه‌ی نادرشاه، تزئینات موزائیک‌کاری

ث. مثلث‌های متساوی الاضلاع از شش ضلعی منظم مکملشان حاصل می‌آید.

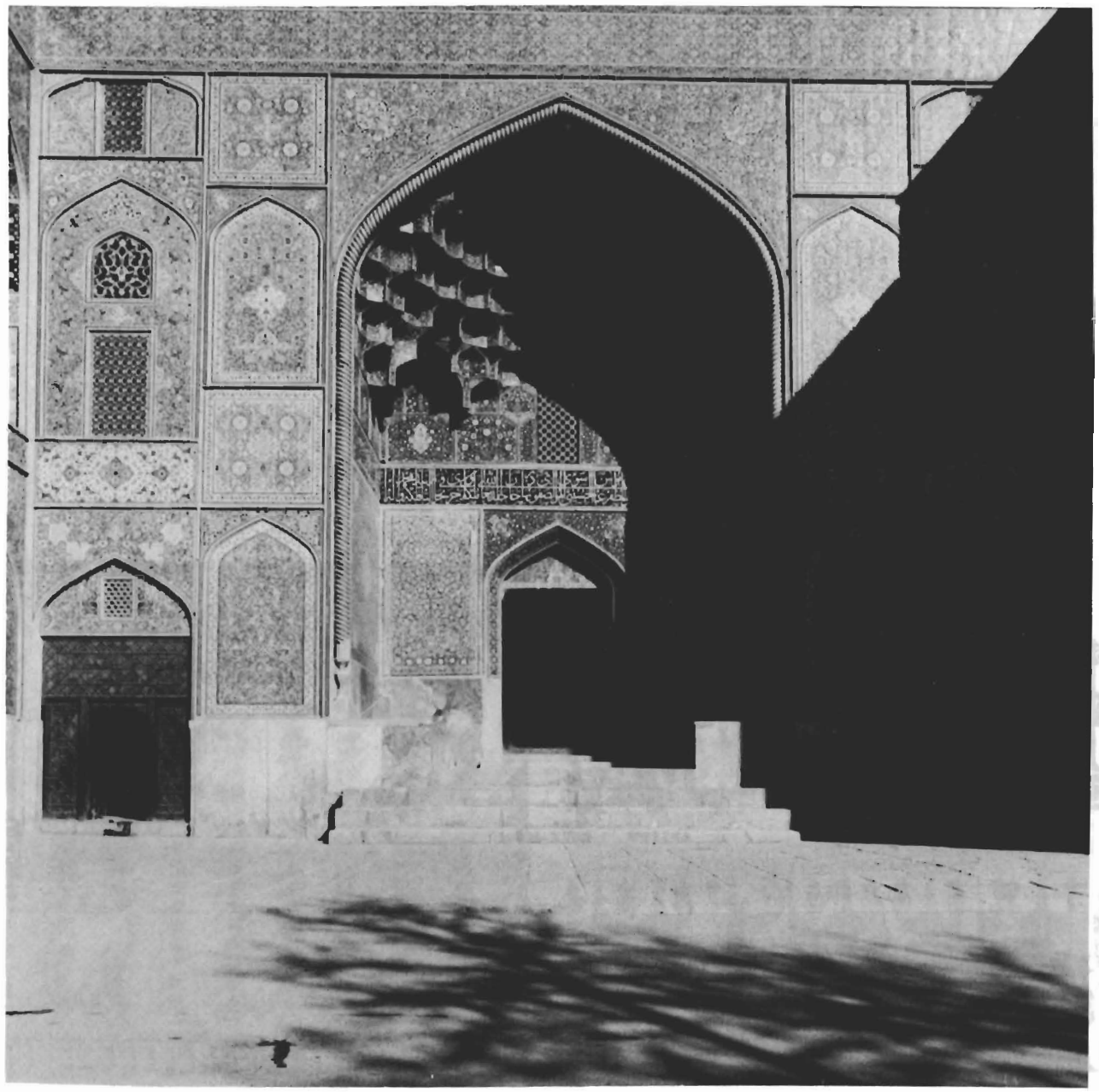
ج. ورامین، مسجد جامع، تزئینات موزائیک‌کاری

۶۱. نقشمایه‌های اسلیمی مسجد شیخ لطف‌الله، اصفهان.

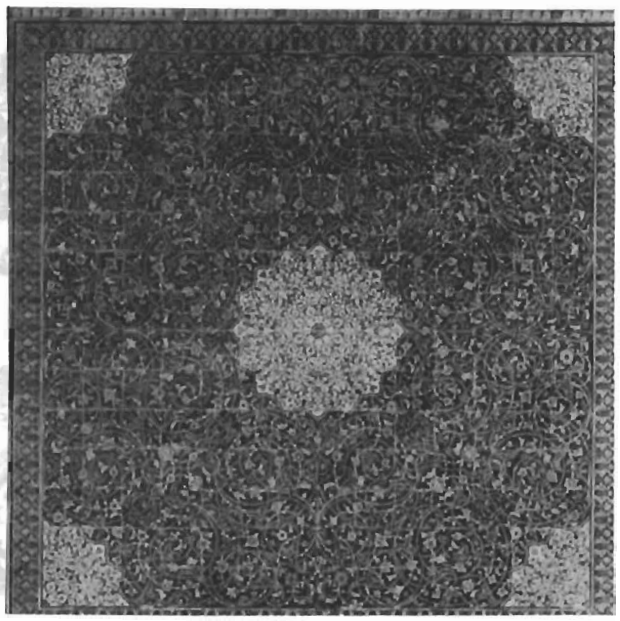
۶۲. الگوهای اسلیمی مسجد شیخ لطف‌الله، اصفهان.

۶۱ ب

۶۱ الف



۶۲ ب



۶۲ الف

این الگوها نظامی از صُوَر بسته به تعداد نامحدود پدید می‌آورند. از طریق مکملِ صُوَر سه‌گانه‌ی اَصلی نظام دیگری به بار می‌آید (پیکره‌ی ۶۰). مکملِ مثلثْ ششگوشه است، و مکمل مربعْ خودِ مربع. صُوَر **تازه‌ی گونه‌گون** از راه تلفیق امکاناتش به دست می‌آید. با اینهمه، **زمینه‌ی زیرین همیشه یکسان است.**

جوهره‌های کیفیِ همه‌ی شکلهای بنیادی هندسی به هدفی مرکزی گرایش دارد. **از پیامدِ خطوطِ** هماهنگی که شکلهای جداگانه به وجود می‌آورند است **که الگوهای متفاوتی به بار می‌آیند. الگوهای سطحی** بامها **میل به توسعه با خطهائی مدور و مرکزگرای دارند که نماد کیهان** است، **و این امر متفاوت با خطوطِ مولد دیوارهاست که گرایش به** تبعیت **از استحاله‌ی مربع به دایره دارند که نمادگر اعتلای نفْس است به** روح؛ **و کفْ راجحاً الگوهای مربع را می‌پذیرد که نماد خود زمین است.** از آنجا که سطحها موجد الگوهای بی‌شمارند، فضا و زمان را در الگوهای مکرر بی‌پایان ترکیب می‌سازند.

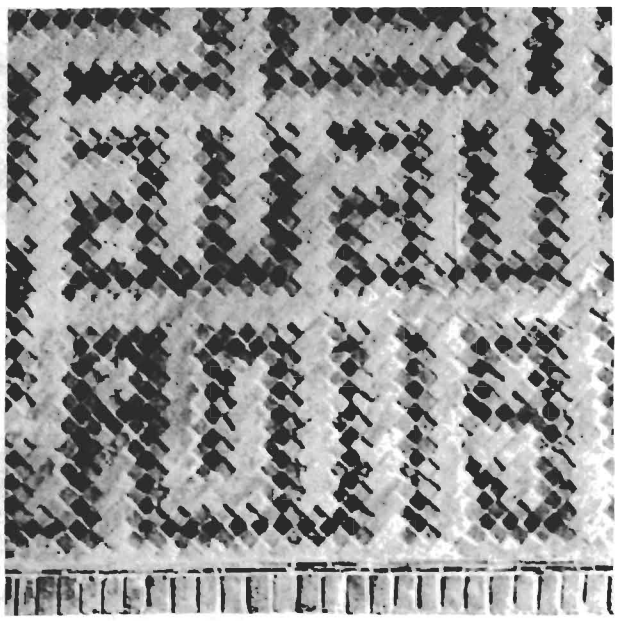
الگوهای اسلیمی

اسلیمیها اصولاً بازآفریننده‌ی فرایندهای کیهانی آفریدگار از طریق طبیعت‌اند. همچنانکه نواخت (ریتم) بنیاد طبیعت است، اسلیمیها نیز معناً نواخت دارند. هر اسلیمی بازنمای تحرکی‌ست که تکرر منتظم ویژگیها، عناصر، و پدیده‌ها بر آن دلالت می‌کنند؛ هم از اینروی دارای تناوب است.

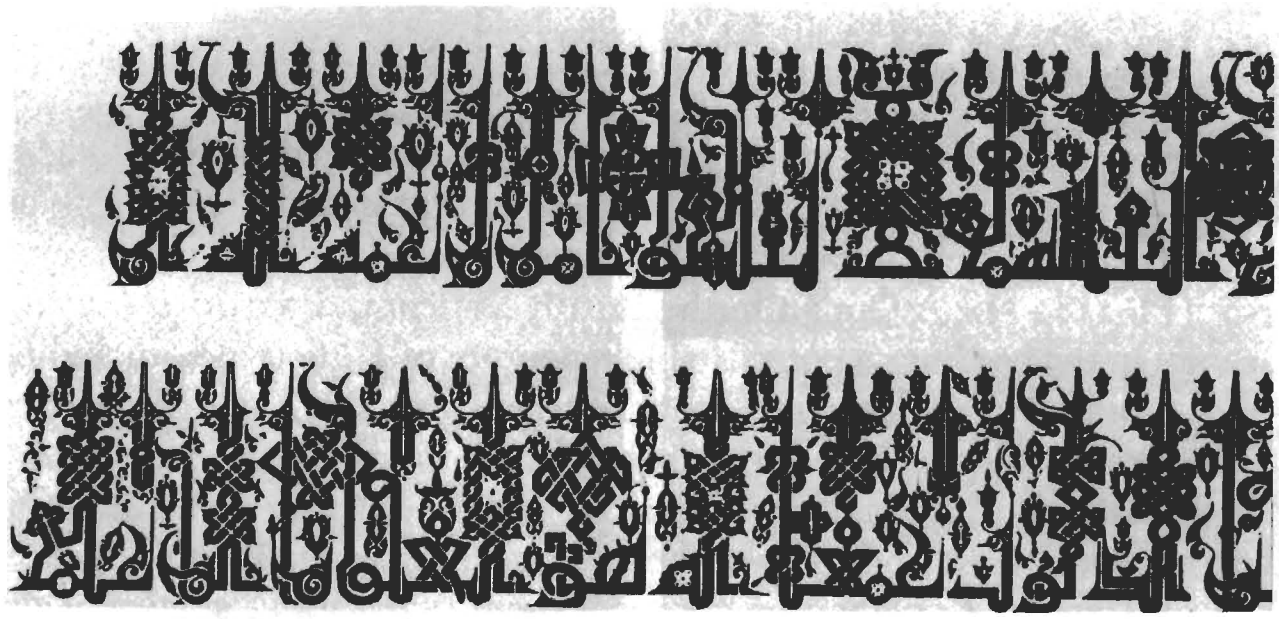
این نواخت حکایت از زمان دارد ــ زمان به این معنی که نقشمایه‌ها با توالی زمانی همچون موجها، یا ترکیبی از سَیَلان و چرخش، پا پیش می‌نهند. نقشمایه‌ها نه چنانند که بسادگی، چون پرده‌های موسیقی، در زمان یک به یک دنبال هم آیند؛ بلکه انتظامی معیّن را نمایشگرند که برحسب ساختار و تأثیرشان نواخت می‌پذیرد و در ترکیباتی فضائی مجتمع می‌گردد. اسلیمی کل سطح را پر نمی‌کند بلکه عملاً چون صُوَری‌ست در فضا که برجسته‌وار بر پسزمینه‌ئی انفعالی قرار گرفته باشد. پسزمینه‌هائی فضائی، همچون مکملِ این صُوَر و رنگهایشان، اغلب نماینده‌ی مفهوم و طرحِ تداومِ فضائی مثبت‌اند که بنا بر آن، تناوب (یا وقفه) اهمیتی در حد نقشمایه می‌یابد. این نقشمایه‌ها موجد الگوهای مدور بی‌پایانند، همانند دوایری از آب بر پهنه‌ی حوض که در دامنه‌های واحد و متعدد گسترش می‌یابند. منشاء عناصر اصلی‌شان را می‌توان در نقش ــ نمادهای مذهبی ایران باستان جست که بُشْنین، گلک، پنجه ــ برگ، شکوفه‌های اسلیمی، و صُوَر ابرهائی که از چین آمده، از آن جمله‌اند (پیکره‌ی ۶۱).

تُرنجی مرکزی با آویزه‌ها و شَرفه‌های متعدد؛ ترنجهای تشعشعی که تا نقطه‌های گونه‌گون بسط می‌یابند؛ ساقه‌های مارپیچ که چون درختهای کیهانی به اتکاء محوری هسته‌ئی متقارناً نمو می‌گیرند؛ مشبک‌کاریها و خانه‌بندیها مختلف ـــــ همه و همه تجلیلی از طرح تصوری روضه‌ی رضوان است (پیکره‌ی ۶۲).

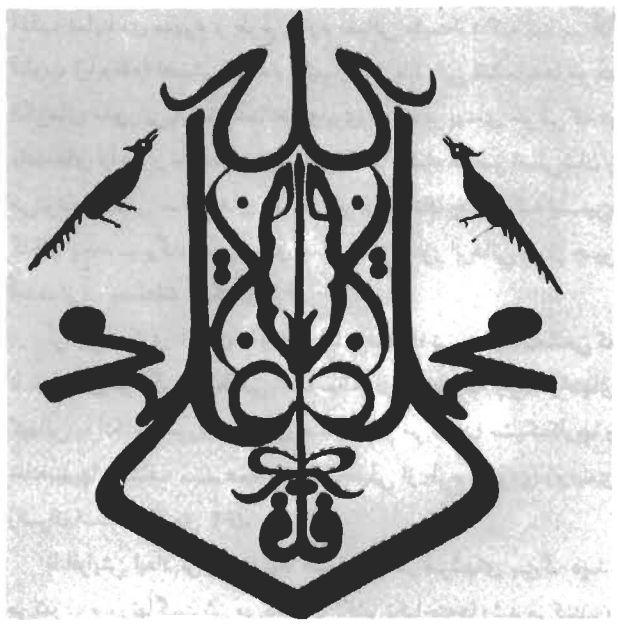
با افزایش ابعاد ترکیب‌بندیها، همچنانکه در فرشهای بزرگ دیده می‌شود، صورتها گسترش می‌یابند، با تکثیر تکیاخته‌ها رشد می‌کنند، و



۶۳ الف



۶۳ ب



۶۴ الف

۶۴ ب

۶۳. نمونه‌ی خط کوفی.

۶۴. نمونه‌ی خط نستعلیق.

در صُوَر مدور مرکب (دو جزئی و سه جزئی) به باروری می‌رسند. غرض از این گسترش نیل به توالی بی‌انتهای عناصر صوری‌ست. حدوث این الگوهای مکرر بانی تصور بیکرانگی‌ست. همین حس بی‌زمانی (سرمدیت) در حد مکملی بر موجودیت ایستای امور دنیوی در سراسر هنر تزئینی آگاهانه جستجو شده است. این سلسله‌ی بی‌پایان، امکانات هنری پرمایه‌ئی را می‌پروراند که همساز با صورتها و الگوها مُظهَر آفریدگار است. صورتها، از راه قانون تشابه، در تبدیلاتی هر لحظه به شکلی دیگر تکرار می‌گردند که به میانجی دستمایه‌های جدید و متغیرهای زیرکانه، خود مبیّن وحدتند.

اسلیمیْ همنهاده‌ی همزمانی از زمان ــ مکان می‌سازد که در آن کُنش الگوهای دوره‌ئی بر بنیادی هندسی و در مارپیچهای عروجیِ تحققِ معنوی یگانه می‌گردد. اینجا، براستی، وصول باطنی سبب می‌شود تا سطح‌پردازیهای هندسی بادیه گردها با الگوهای طبیعی انسان مقیم پیوند خورَد، انسانی که بدینسان در پی بازگشتی به طبیعت است.

خطاطی

کلام‌الله با قرآن به اسلام راه یافت. خط بدینسان تجسم بصری وحی الهی‌ست، هم به صورت هم به محتوا مقدس. این خط، همخوان با شمایل عیسی (ع) در مسیحیت، به کلمه کالبد می‌بخشد و حضورش فی نفسه نشان بی‌نیازی از هرگونه صُوَر خیال است. صورتِ محسوس زبان عربی، نَفَس آوا و ادای آن مقدس‌ترین هنر اسلامی را پدید می‌آورد (پیکره‌ی ۶۳).

نفْسِ ساختار خط، مرکب از کَشه‌های بهم بافته‌ی طولی و عرضی در بافتی سخت غنی، از نمادگرائی کیهانشناختی توش و توان می‌گیرد. کشه‌های طولی، چون تار قالی، سبب می‌شوند تا طرح با هستی رابطه برقرار سازد و در عین حال ساختاری به خود گیرد؛ حال آنکه کشه‌های عرضی، همچون پود، با آفرینش همخوانی دارند که توسعه‌بخش توازن و سیلان طرح تصوری اصلی‌ست. از طریق بافته‌ی هماهنگ کشه‌های طولی و عرضی‌ست که وحدت به دست می‌آید. هنر خطاطی تنها در مهارت صُوَرِ فردی خلاصه نمی‌شود بلکه به رابطه‌ی این صُوَر با فضای پیرامون هم بستگی دارد ــ یعنی به توازن و نواخت آنچه صوری‌ست در قبال آنچه ناصوری‌ست. خطاطی، کمابیش چون هنر اسلیمی، با زمان سر و کار دارد و با نواختهای نامحدود که از مواجهه‌ی چیزها با فضا در میان محدوده‌ئی معین زاده می‌شود.

با خط کیفیتی بی‌زمان و سرمدی فراخوانده می‌شود. این کیفیت دربر گیرنده‌ی رشته‌ی کاملی از حالات میانِ صُوَر طبیعیگرایانه و هندسی‌ست که آزادانه با هر گونه سطح‌آرائی تلفیق می‌شود. خط که به هیأت کلمه پدیدار می‌شود، حضورش در ترکیب‌بندیها جان می‌دمد، با اشاراتی قرآنی به بعضی مفاهیم خاص تلألو می‌بخشد و، با جایگزینی در منطقه‌ی انتقالی میان گنبد و پایه‌ی چارگوش آن، از طریق صُوَر متعالی‌اش موجب تبدل و تغییر شکل آنها می‌گردد.

از خط دوگونه‌ی اصلی پای گرفته که هر یک تغییرات گونه‌گون به خود پذیرفته‌اند (پیکره‌ی ۶۴). کهن‌تر از همه کوفی‌ست که بر کشه‌های عمودی یا طولی حروف تکیه دارد و از حیث نقشبندی هندسی‌تر از خط شکسته‌ی نستعلیق است که توسعه‌ی واقعیش در ایران زمین بود. با ابداع تعلیق در شیوه‌ی شکسته و تکمیلش به صورت نستعلیق، صورت روان‌تر و خودانگیزتری پدید آمد. اینجا خطوط مستحکم عرضی که گرد صُوَر مارپیچ می‌زنند، با خطوط طولیِ پویا تلفیق می‌شوند تا مظاهر لطیف کلمة‌الله گردند.

طرح تصوری سطح، چه دیوار باشد چه آسمانه چه کفی مفروش، اغلب وفور زندگانی گیاهی را با وحدتِ بلورینِ هندسه پیوند می‌دهد. وقتی کلمه یا کلامی که خط مبیّن آنست درون کل ترکیب‌بندی جای گرفت، نتیجه گونه‌ئی تبیین نمادین قرآن می‌تواند به چشم آید. جای آن دارد که مبحث سطح را با اشاراتی به قرآن پایان دهیم، چراکه قرآن خود نمایشگر هماهنگی کلی وحدت و کثرت است که از طریق نَفَس رحمانی با هم یگانه گشته‌اند؛ و بدینسان، در همان ساختار خود حاوی قاعده‌ی متوازن و مقدس آفرینندگی‌ست، اوج آفرینندگی؛ و به تمام معنی در حکم راهنمای معماری سنتی و آرایش آن است ــ هدایت‌نامه‌ئی نمادین.

رنگ

در سنت اسلامی، رنگ اصولاً از دیدگاهی مابعدالطبیعی در نظر گرفته می‌شود، چیزی که ناظر بر دوگانگی نور و ظلمت در حد امکاناتِ همیشگیِ مُضمَر در عالم مُثُل (یا اعیان ثابته) است[1].

عالم رنگ خالی از تضاد نمی‌تواند باشد. "این عجب کاین رنگ از بیرنگ خاست"[2]. بیرنگ، یا نور محض، خود قلمرو وجود ناب و احدیت است که محل هیچ افتراق نیست. نور تعیّن که یافت سرچشمه‌ی هستی می‌گردد.

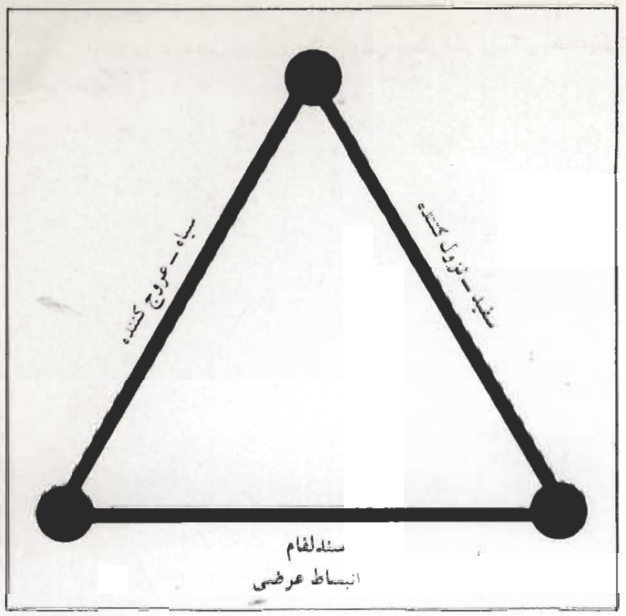
ذات نور اول، خداوند، اشراقی پایدار می‌بخشد که خود بدان موجب بروز می‌یابد و همه چیزی را بشعاع خود جان داده در وجود می‌آورد. همه چیزی در جهان ناشی از نور ذات اوست و جمال و کمال همه موهبتی‌ست از سخای او، و نیل بدین اشراق خود رستگاری‌ست[3].

وقتی که یکی به گونه‌ی بسیار نمود می‌کند، وحدت در صُوَری هر چند به ظاهر متضاد روی می‌نماید که براستی هیچ نیستند جز ذات الهی که در جامه‌ی غیریت جلوه‌گر است و، چون آب و یخ، در نهایت یکسان‌اند[4].

غزالی می‌گوید:

دشواری معرفت حق تعالی از روشنی‌ست، که از بس روشن است دلها طاقت دریافت آن نمی‌دارد ... هیچ چیز روشن‌تر از آفتاب نیست، که همه چیزی بر وی ظاهر شود، ولکن اگر آفتاب به شب فرو نشدی، و یا به سبب سایه محجوب نشدی، هیچ کس ندانستی که بر روی زمین مثلاً نوری هست، که جز سفیدی و سبزی و رنگهای دیگر ندیدندی گفتندی بیش از این نیست. پس این بدانستند که نور چیزی‌ست بیرون الوان که الوان بدان پدید شود؛ از آن بود به شب الوان پوشیده شد و در سایه پوشیده‌تر از آنکه در آفتاب؛ پس از ضد وی را بشناختند، همچنین اگر آفریدگار را غیبت و عدم ممکن بودی،...، آنگاه وی را به ضرورت بشناختندی، لکن، چون همه چیزها یک صفت است در شهادت و این شهادت بر دوام است، پس روشن است پس از روشنی پوشیده شده است[5].

در فرایند تعیّن از اول به آخر بود که جهان ظاهر گردانده شد، و تنها با بازگشت از آخر به اول آدمی قادر به یافتن باطن است. رنگ، در حد تجسمی از بیرنگ، به مدد همین روشنی‌اش وسیله‌ئی می‌گردد برای انسان سنتی تا به مقام جمع رسد.



هفت رنگ

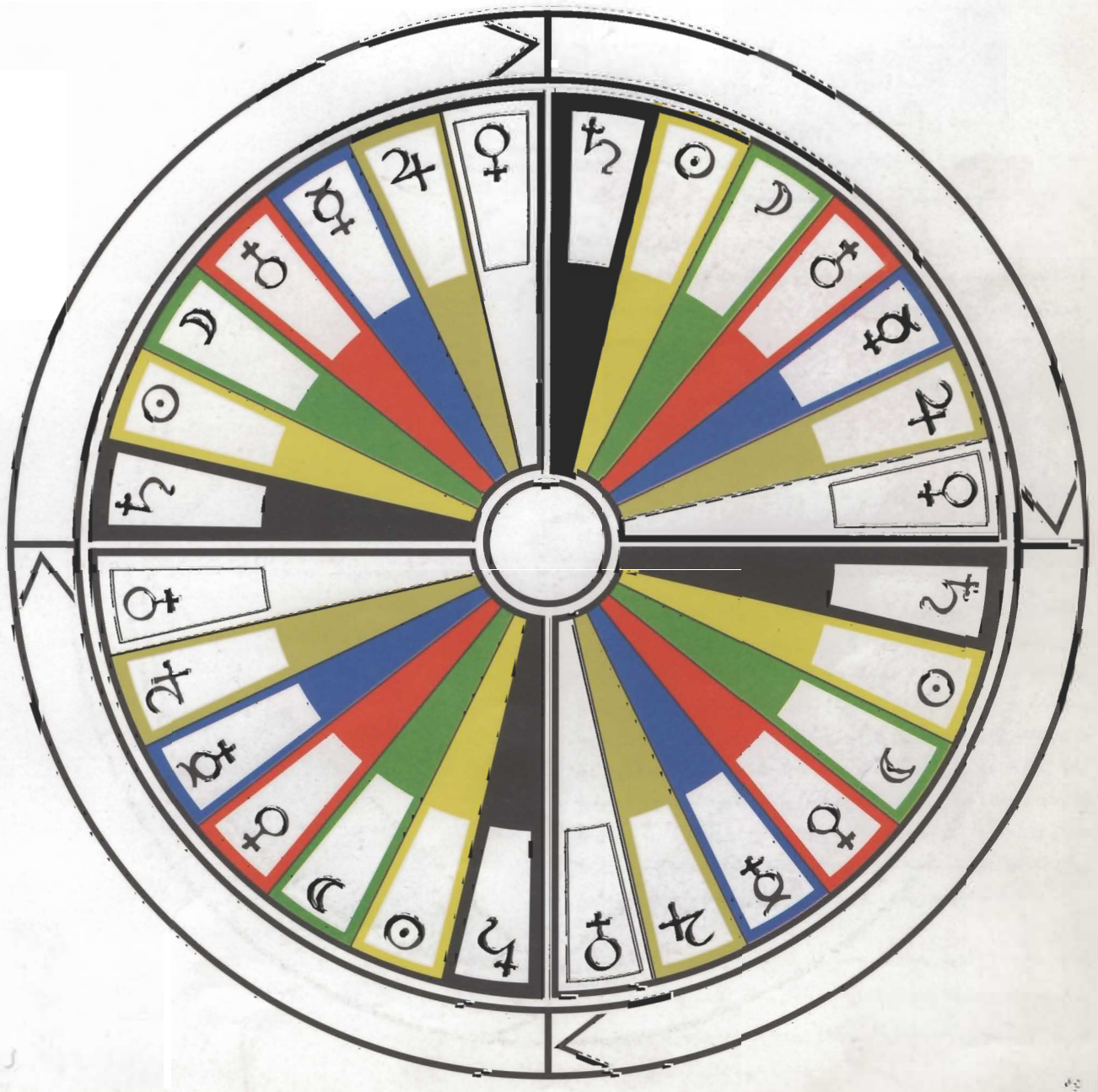
ستتاً مجموعه‌ی هفت رنگ[۶] به مفهوم کلی رنگ نافذ است (پیکره‌ی ۶۵). سفید، سیاه، و سَنْدَل فام، در حد گروه سه رنگه‌ی اول، مکمّلِ سرخ، زرد، سبز، و آبی‌اند که در حد چهار رنگه‌ی دوم تلقی می‌شوند. اینها رویهم، به تعداد، گروهبندی عالی هفت رنگ را تشکیل می‌دهند. این مشخصه‌ی عددی اساس درکِ نظامِ سنتی رنگ است. پدیده‌ها یا مفاهیم اگر جدا جدا در نظر گرفته شود مغایر دیدگاه اسلامی‌ست. هر پدیده جزئی از کلیت بزرگتری‌ست که به آن، به خاطر وضوح عقلانی، ویژگیهای عددی یا هندسی إسناد می‌شود. بدینسان کلیتی قوا خوانده می‌شود که از هر کدام از جزءهایش بزرگتر و پرمغزتر است.

نظام سه رنگه

سه در حد عدد، و در حد مثلث در هندسه، بازتابی از مفهوم بنیادی روح، نَفْس، و جسم است که تمامی آفرینش را می‌سازد. اگر از سوی دیگر در حد سیرهای سه‌گانه‌ی روح درنظر گرفته شود، یادآور اعمال نزول، عروج، و بسیط عرضی‌ست که به ترتیب نمایشگر صفات انفعالی، فاعلی، و خنثی هستند (پیکره‌ی ۶۶)[۷].

سفید غایتِ یکپارچگی همه‌ی رنگهاست، پاک و بی‌آلایش. در حالت نامُظْهَر خویش، رنگِ نورِ محض است پیش از تجزیه و پیش از آنکه یکی خود بسیار گردد. نور، که از لحاظ تمادین سفید تلقی می‌شود، از خورشید نازل می‌شود و تماد توحید است.

همچنانکه رنگ یا سپیدی آشکار می‌گردد، یا سیاهی پوشیده می‌ماند: "پوشیده از روشنی بسیارش"[۸]. سیاه، «شبی روشن میان روز تاریک[۸]» است، چنانکه از خلال این سیاهیِ تابناک است و بس که می‌توان وجوهِ پنهانِ حق تعالی را یافت. این دریافت از طریقِ سیاهیِ مردمکِ چشم حاصل می‌شود که، در حد مرکز چشم، رمزاً حجاب بینش درونی و بیرونی، هر دو است. سیاه فضای خویشتن است و لازمه‌ی جمع. سِتْر کعبه است، سرّ وجود، نور جلال و رنگ حق.



۶۵. دایره‌ی رنگ
روزهای هفته، نمونه‌های متناظر و رنگ‌های این جهانی‌شان براساس «هفت پیکر» نظامی (قرن دوازده هجری)

۶۶. مثلث رنگهای ثلاثه

۶۷. دایره‌ی رنگهای اربعه

جدول ۲ :نظام رنگهای اربعه

	عناصر	فصول	طبایع	کیفیات	دور روز	دور حیات	حرکت
قرمز	آتش	بهار	گرم ـ خشک	انبساط ـ انعقاد	صبح	کودکی	فعال
زرد	هوا	تابستان	گرم ـ تر	انبساط ـ محلول	بعدازظهر	عهد شباب	فعال
سبز	آب	پائیز	تر ـ سرد	محلول ـ انقباض	غروب	بلوغ	انفعالی
آبی	زمین	زمستان	خشک ـ سرد	قبض ـ انعقاد	شب	کهنسالی	انفعالی

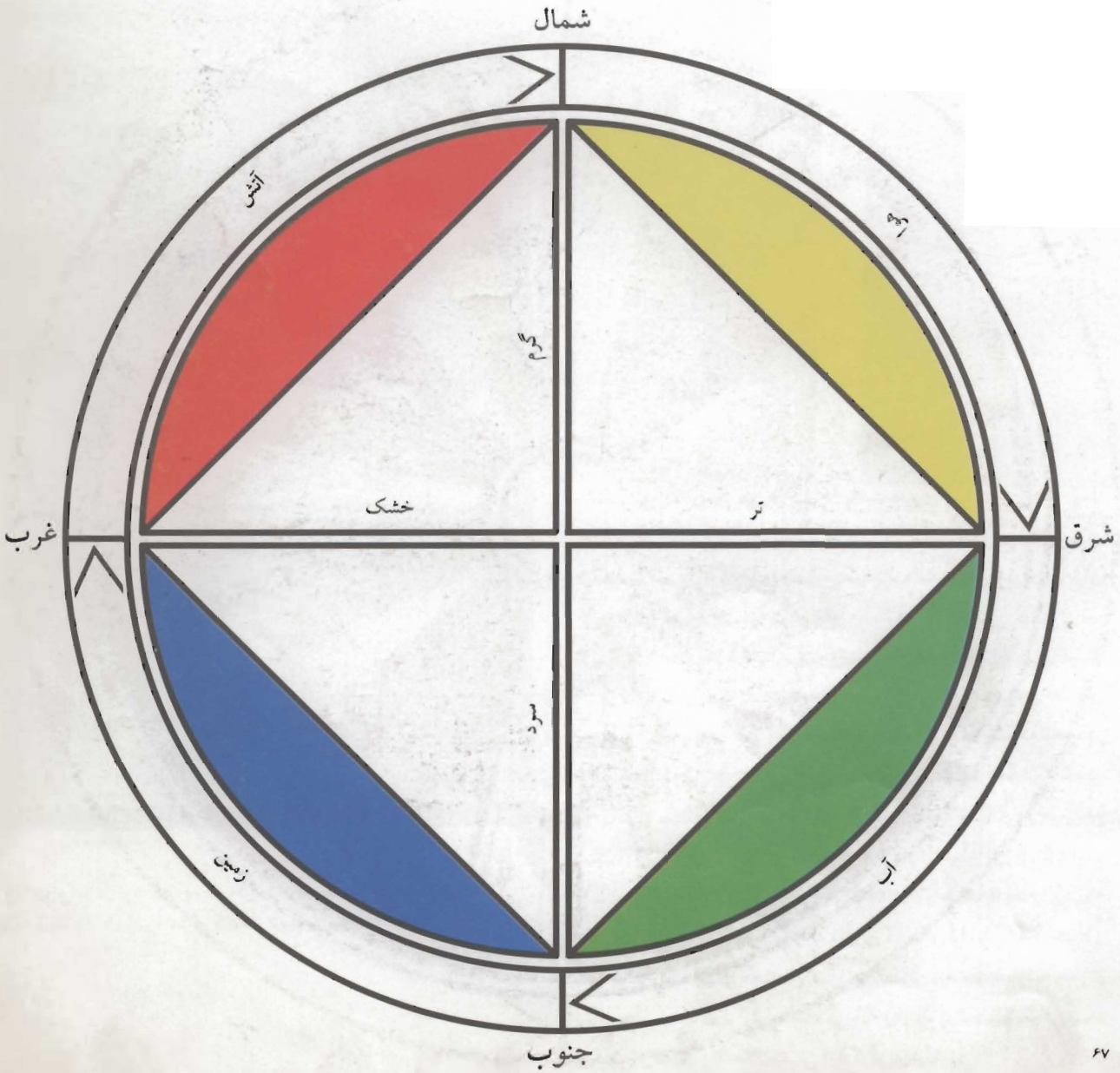
سَندَل‌فام خاکی‌ست، رنگ زمین: «تهی از رنگ»[۹]. آن قاعده‌ی خنثی‌ست که طبیعت (نظام چهاررنگه) و کیفیات قطبی سیاه و سفید بر او کارگرند. سَندَل‌فام، از جنبه‌ی نمادین، همان آدمی‌ست به اجمال، زمین است به تفصیل، جسم نزد صنعتگر، سطح خنثی نزد هندسه‌دان، و کف از برای مهندس معمار.

نظام چهاررنگه

چهار در حد عدد، و در حد مربع در هندسه، بازتابی از نقشبندی تصوری نفْسِ کل است که به گونه‌ی صفات فاعلیِ طبیعت (گرم، سرد، تر، خشک) و کیفیات انفعالی ماده (آتش، آب، هوا، و خاک) ظاهر گشته است (جدول ۲). چهار ربع روز، تربیعات قمر، چهار فصل، و بهره‌های چهارگانه‌ی زندگانیِ اینجهانیِ آدمی بازتابهای ثانوی این نظام‌اند (پیکره‌ی ۶۷).

رنگهای اولیه سرخ، زرد، سبز، و آبی به چشم می‌آیند. این چهار رنگ، با طبایع اربعه و با چهار عنصر اصلی («ارکان اربعه») همخوانی دارند. طبیعت، عاملِ فاعلی در قبال ماده، دائرکننده‌ی خلقت دنیوی‌ست و نواختهای ظاهر و باطن تمامی هستی را تعیّن می‌بخشد. آدمی از طریق نظام چهاررنگه همخوانیهای محسوسی با جنبه‌های گونه‌گون این نیروی جبلی طبیعت برقرار می‌کند که پیوسته در طلب حالت تعادلی متماثل با حالت ازلیِ انتظام خود است.

سرخ تداعی با آتش دارد، نمایشگر صفات طبیعی و جفتِ گرمی و خشکی‌ست. خود مبیّن روحِ حیوانی‌ست ــ فاعلی، انبساطی، و انعقادی. از لحاظ زمانی، همان بامداد، بهار، و کودکی‌ست. سبز مکمل سرخ است، نمایشگر صفات متضاد سردی و رطوبت است. سبز نماینده‌ی آب است و نفْس مطمئنه، با صفاتی انفعالی، انقباضی، و انحلالی. از لحاظ زمانی همان شامگاه، خزان، و پختگی‌ست. زرد هواست، گرم و تر (پیکره‌ی ۶۸). صفتی فکورانه، فاعلی، انبساطی، و انحلالی دارد. از لحاظ زمانی همان نیمروز، تابستان، و جوانی‌ست. زرد مکمل آبی‌ست



۶۷

که نماینده‌ی خاک است، سرد و خشک. آبی نشانه‌ی نفس اماره است، با صفاتی انفعالی، انقباضی، و انعقادی، ضمن آنکه نمایشگر پایان دوره‌هاست، زیراکه شب است، زمستان است، و پیری. سیرهای نزولی و عروجی این رنگها، چون در حد حرکتی از طریق چهار ربع یک دایره درنظر گرفته شوند، خود دایره‌ئی تمام و کمال ترسیم می‌کنند؛ پایان یک دوره هیچ نیست جز نشانه‌ی آغاز دوره‌ئی دیگر.

سبز در اسلام برینِ هر چهار رنگ به شمار می‌رود چراکه متضمن آن سه رنگ دیگر هم هست. زرد و آبی رویهم آمیزه‌ئی متعادل از سبز به دست می‌دهند که سرخی پَسندیدِ آنست. سبز با دو ساحت فطری‌اش که گذشته یا ازلیت (آبی) و آینده یا ابدیت (زرد) باشند، و با ضدش، زمانِ حالِ سرخ فام، نشانه‌ی امید، باروری، و جاودانگی‌ست.

کیمیا و رنگ

با علم کیمیا آدمی خود را در فرایند خلقتِ دنیوی شرکت می‌دهد. کیمیا جنبه‌ئی دوگانه دارد[10]. از سوئی دانش تبدل نفْس آدمی‌ست؛ از سوی دیگر، از طریق هنرها و صنایع سنتی، دانشی پیرامون ذوات و فرایندهای طبیعت است.

انسان سنتی در فرایند آفرینش سهیم می‌شود ـــ از طریق فرایند استحاله‌ی ماده، بازگرداندن ماده به فطرت ازلی‌اش به مثابه «طلای مخفی» همانگونه که بود. نگارگر یا کاشیکار، مادتاً همچنانکه معناً، در فرایند کیمیاگری سهیم می‌شود. رنگ گزینی‌اش نمادگر حالت خاصی از آگاهی است. بر همین روال، یک عارف در طلب تبدلِ نفْسِ خویشتن است. روش او روش نیل به حالتی از خلوص و سپس درونی گردانیدن آنست. رنگها تبدیل به شاخصی می‌گردند برای عارف تا بدان وسیله مقامِ نورانی ـ عرفانی خویش را به داوری گیرد. او فراسوی زمان است و تنها عالم رنگ جهت دهنده‌ی سیر و سلوک اوست. عارف، پس از ریاضتی سخت، به توازنی دست می‌یابد و از راهِ روشهای کیمیائیِ بسط و قبض و انعقاد و انحلال، نفْس او دگرگونه می‌شود[11].

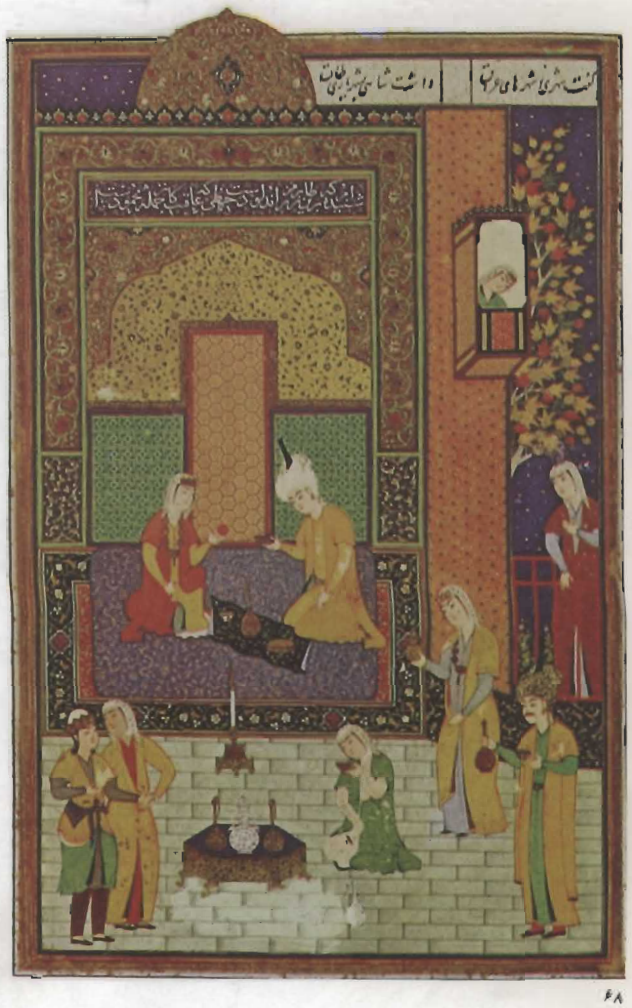
انتظام در رنگ طبیعت

کاربرد سنجیده‌ی رنگ نظم‌آفرین است آنجاکه در غیاب این نظم ذهن بیننده شاید دچار اغتشاش می‌بود. در بخشهای پیشین مفاهیم کیفی و کیمیایی انتظام در رنگها باز نموده شد، اما تحقق رنگ در هنرها و صنایع سنتی همچنین نمایشگر آگاهی مفرطی به یکپارچگی کیفی و کمّی‌ست. یکی از منابع اولیه‌ی این یکپارچگی را باید در طبیعت جست.

رنگهای طبیعت معمولاً زاده‌ی رنگیزه‌ها و صبغه‌هایند، زاده‌ی شکست و انکسار نور (رنگین کمان، رنگهای قزحی)، پراکندگی (آسمان آبی) و قطبی شدن یا استقطاب. هماهنگیهای رنگ در طبیعت گرچه فراوانند، نمایشگر ویژگیهای بارز گروهی هستند که راجحاً دارای نظامهای همساز یا مکمّله‌ی هماهنگی‌ست. رنگسایه‌ها (نوانسها)ی اولیه عبارت می‌شوند از هماهنگی‌های مقیاس رنگ، تهرنگ، و نور مسلط رنگین، حال آنکه رنگسایه‌های دومی عبارتند از ناهماهنگی‌های مقیاسی رنگ، تهرنگهای مخالف، و رنگهای مکمّلها، نیمه مکمّلها، و تلفیقات سه تائی. الگوهای رنگبندیهای یک ترازه (مسطح) و چند ترازه مشهودند، و در آنها چشم به برگرفتنِ رنگتاشه‌هائی دقیق‌تر و وازدنِ هر آنچه که بر خطوط مرزی‌ست گرایش دارد. بدینسان رنگهای اصلی در نظامی که به آسانی از هم شناخته شوند، بویژه به خاطر وضوح بصری‌شان، از همه دریافتنی‌ترند.

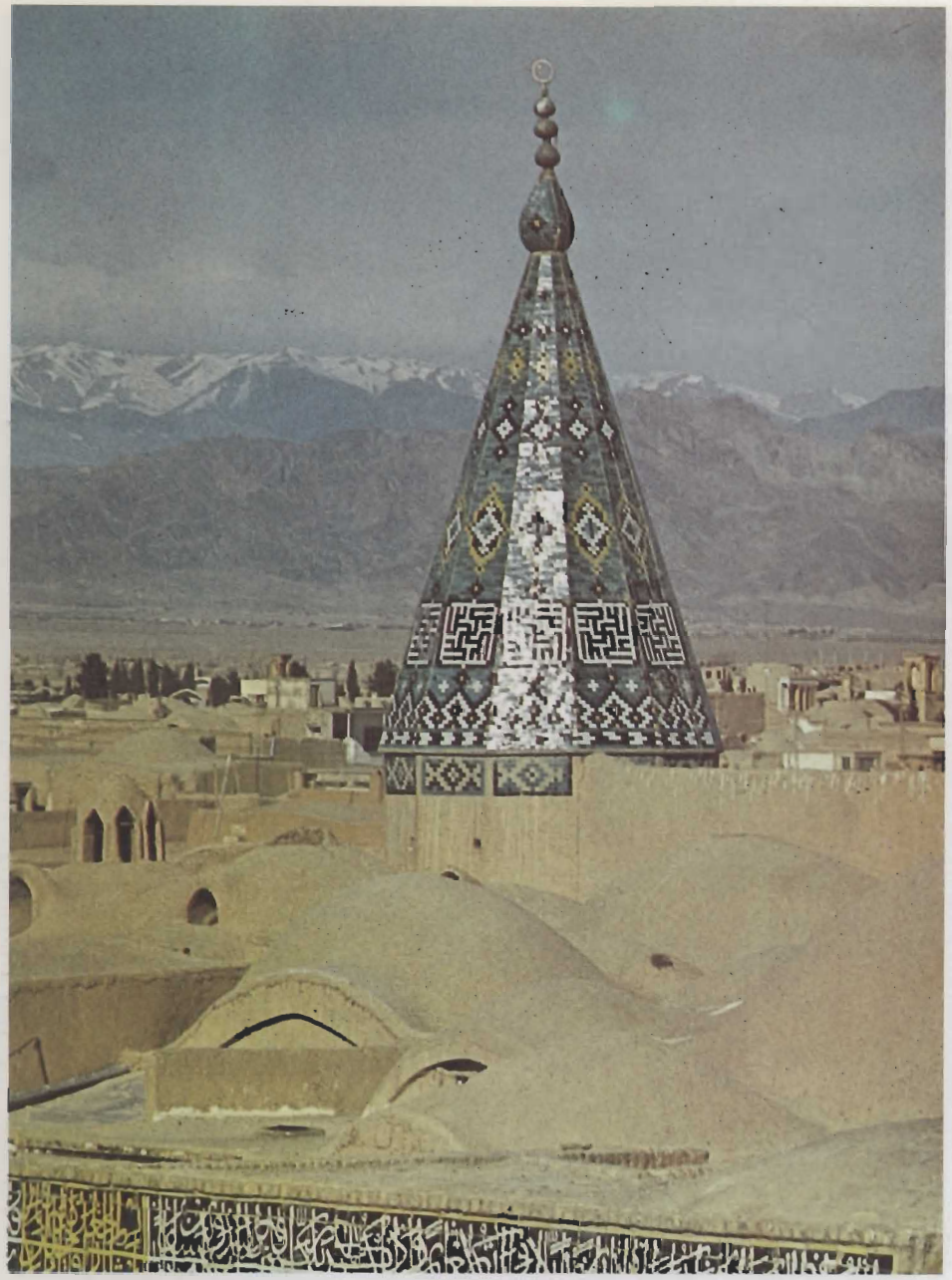
هماهنگی رنگهای همجوار

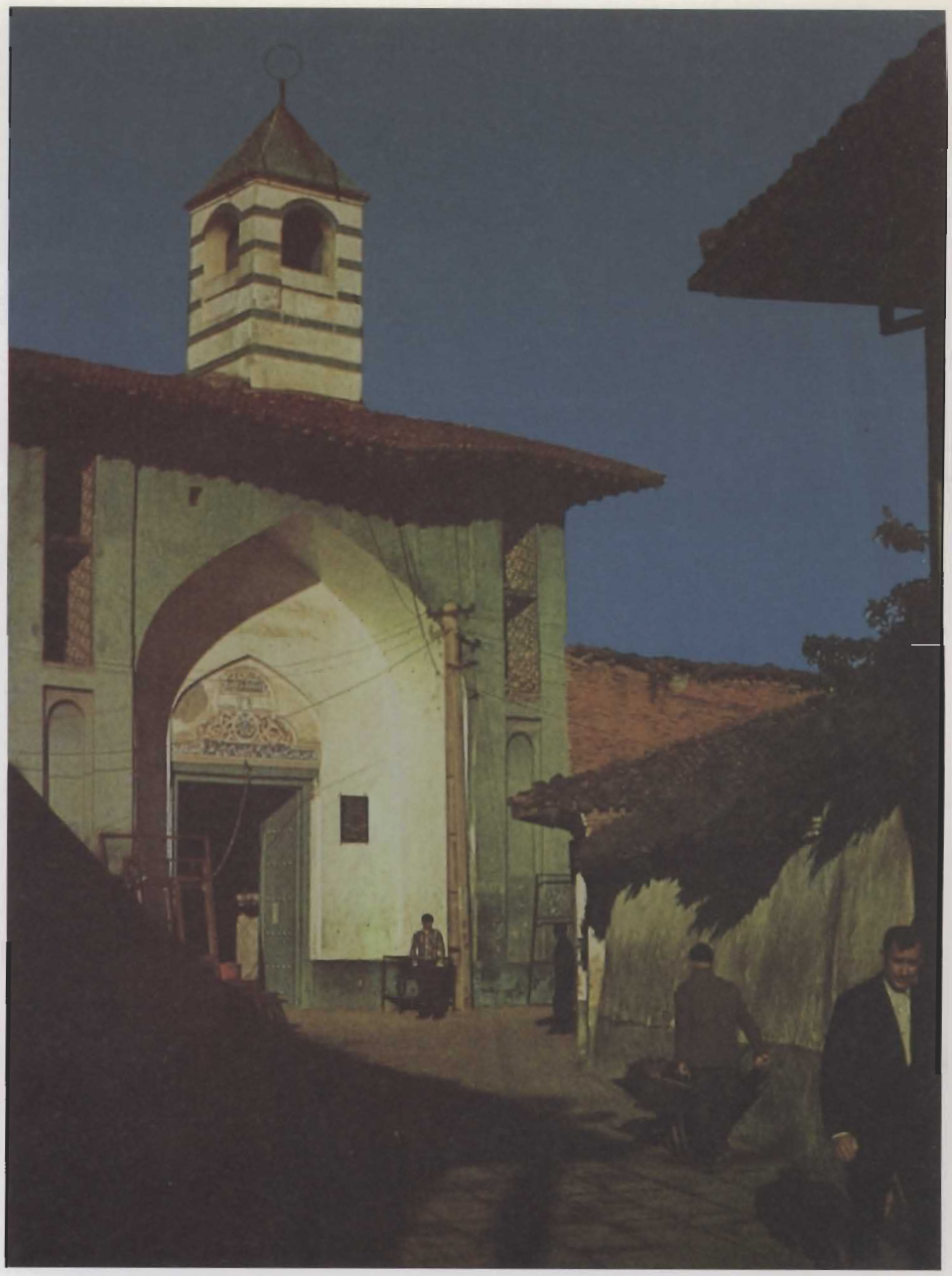
رنگهای همساز، یا رنگهائی که در دایره‌ی رنگ کنار هم هستند، معمولاً در طبیعت یافت می‌شوند. رنگین کمان مقیاسی از سرخ تا به نارنجی و آبی تا به بنفش دارد. رنگهای پائیزی رنگ سرخ را از خلال نارنجی، زرد، طلایی، قهوه‌ئی، و ارغوانی درجه‌بندی می‌کند. برگهای درختان با سبز زردگونه، سبز، سبز آبی‌گونه درجه‌بندی می‌شود. بیشتر رنگها از حیث سایه ـ روشن با رنگهای همجوار درجه‌بندی می‌شوند. یک گل



۶۸

۶۸. بهرام گور در کوشک زرد رنگ، قرن شانزده، مینیاتور منتسب به شیخ زاده. (موزه‌ی هنرهای متروپولیتن، اهدائی الکساندر اسمیت کوچران، ۱۹۱۳).





۶۹

سرخ روشنه‌های نارنجی و سایه‌های ارغوانی‌گونه دارد، حال آنکه یک لادن زرد مرکزش درجه‌بندی‌ئی رو به نارنجی و ساقه‌اش درجه‌بندی‌ئی رو به سبز زرد گونه دارد (پیکره‌ی ۶۹).

رنگهای همساز بر تأثیراتِ رنگی تأکید دارد، همچنانکه در تمام موارد رنگ ساده‌ی اصلی یا فرعی به پشتگرمیِ دو همسایه‌ی واسط، که نمایشگر منشِ اساسی آنند، تشدید می‌شود.

هماهنگی رنگهای ناهمساز

تضاد همزمانِ رنگهای ناهمساز (مخالف) روی دایره‌ی رنگ در طبیعت نیز به همان فراوانی رنگهای موافق و همساز رخ می‌نماید. این تضاد یا تخالف به شدتِ هر رنگ می‌افزاید و، به اتکاء پدیده‌های پسندیده، به هر کدام درخشش، وضوح، و باروری می‌بخشد.

گلهای بنفشه که بیشتر مرکز زردفام دارند؛ بالهای مرغ نیلی که با تلألوهای مخالفتابِ، نارنجی زردگونه می‌زند؛ و صحنه‌ی یک غروب نارنجی بر آسمانِ بحری سیر هیچ نیستند جز نمونه‌ئی چند از استفاده‌ی عالی طبیعت از تضادِ هماهنگِ رنگها (پیکره‌ی ۷۰).

با رنگهای مکمّله یا ناهمساز، یک رنگ گرم (اغلب به مساحتهای کوچک) را می‌توان بر مساحتهای بزرگی از رنگهای سرد نشاند و بدینسان برای درهم شکستن کیفیتی انفعالی کیفیتی مثبت برانگیخت. ترتیب ناهمسازها، البته، نه محدود به دایره‌ی رنگ بلکه شاید به برجسته‌ترین نحوی در دو رنگ مکمّل سیاه و سفید جلوه‌گر است. نمادگرائی یا رمزیّت ادریسی "ادنی جلوه‌گاه اعلیٰ‌ست" عمیقاً در پدیده‌ی مکمّلهای رنگی و پسدیدهایشان متجلی‌ست. پسدیدها می‌توانند سیری و اشباع‌پذیری آشکاری به سرزندگی رنگها و معنای نمادینشان بیفزایند.

۷۰

۶۹. هماهنگی رنگهای مجاور در مسجد شمس‌الدین لاهیجان مشهود است، جائی‌که نقشمایه‌ی آبی ـ سبز دیوارهای مسجد سبزی مربوط به جنگل‌ها، مزارع چای و برنج‌زارهای اطراف را تا درون طرح معماری محیط شهر گسترش می‌دهد.

۷۰. هماهنگی رنگ‌های متضاد عمدتاً شاخص معماری مناطق گرم و خشک ایران، از قبیل کاشان، است. در اینجا، سقف سفالی آبی ـ سبز یک امامزاده از جنبه‌ی هماهنگی با رنگ زرد نخودی طرح منطقه‌ئی و معماری‌اش، هر دو، در تضاد است.

۷۱ الف

۷۱ ب

۷۳ پ

۷۱. تک رنگ، تک ماده

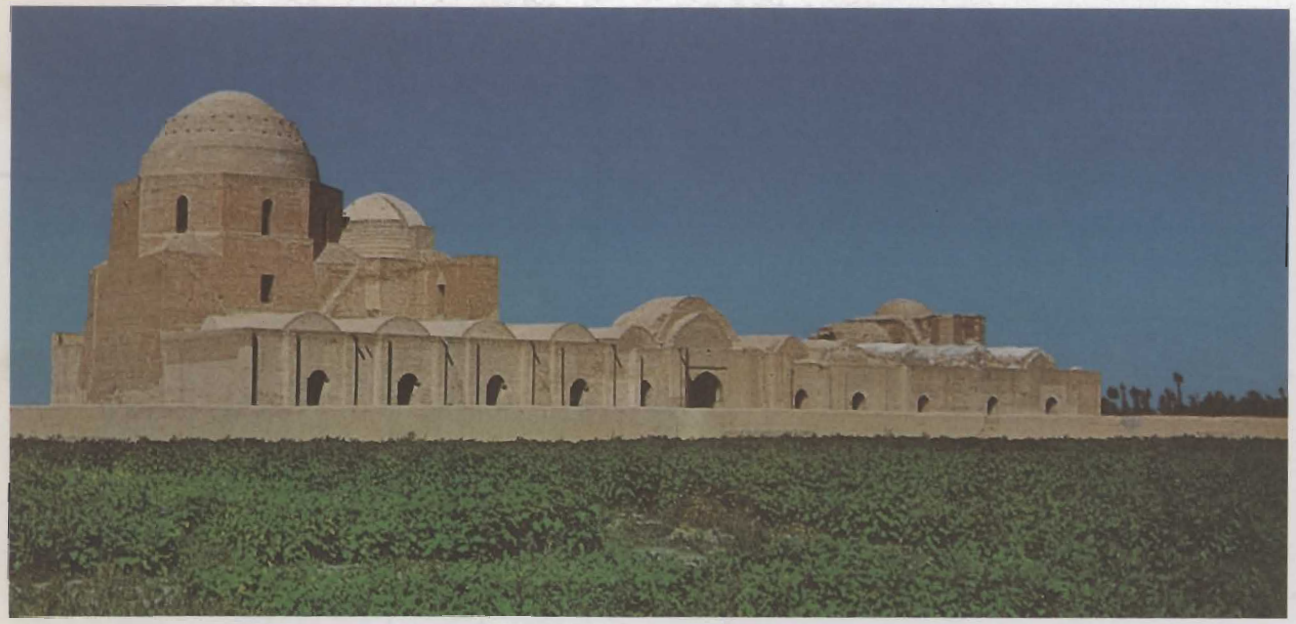
الف. کاشان، نمای سقف

ب. خلیج فارس، جزئیات یک دیوار

۷۲. تک رنگ، چند ماده

الف. ورامین، مسجد جامع، نمای بیرونی

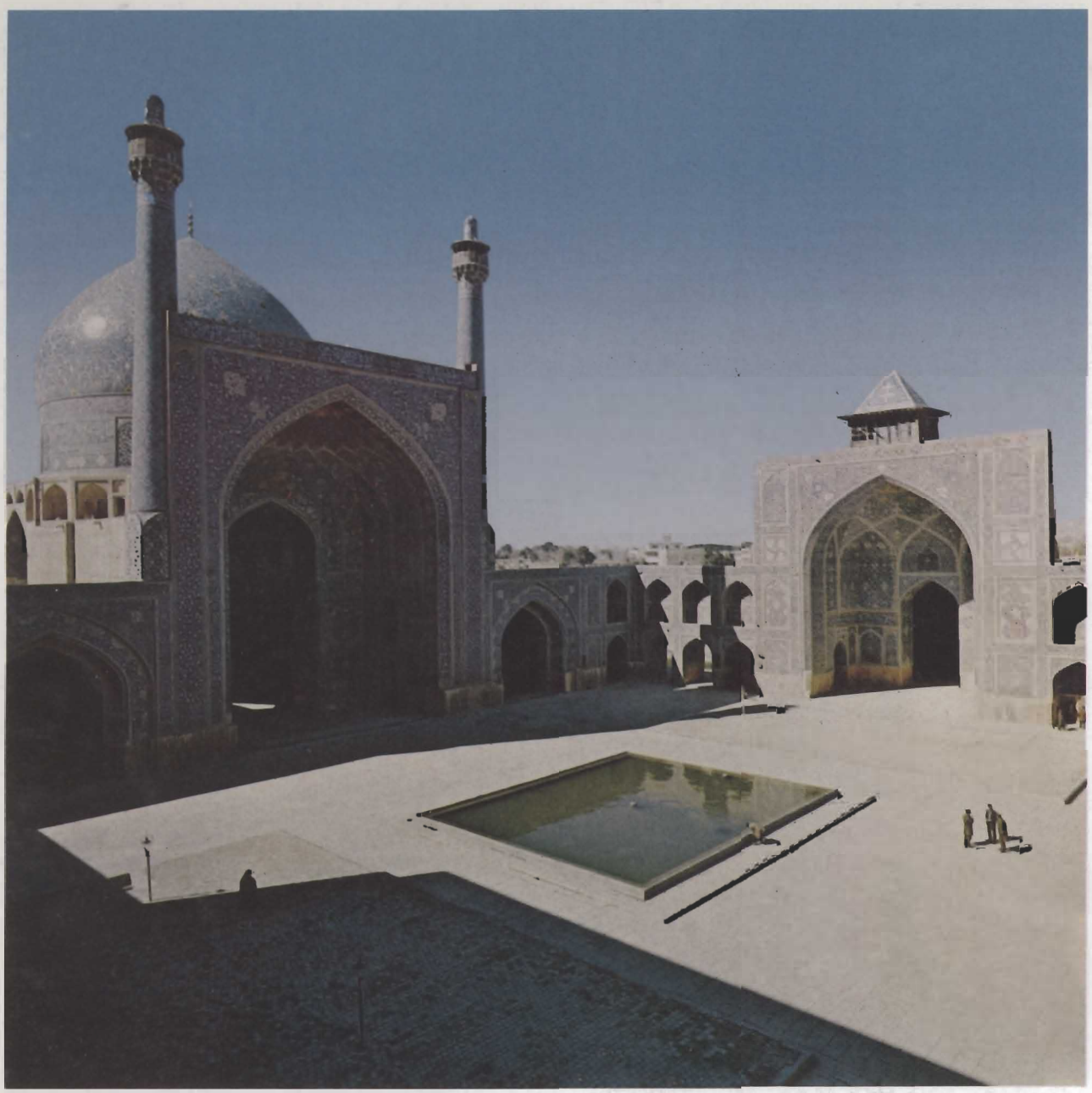
ب. ورامین، مسجد جامع، جزئیات



۷۲ الف

نظامهای رنگی یکترازه

کاربرد رنگهای یکترازه یا مسطح مترادف است با الگوهای یکترازه‌ئی که قبلاً تحت عنوانهای «سطح» و «خط» مطرح شد. رنگها خط را آشکارا تا بُعد سوم گسترش می‌دهند و عمقی از تشخص به سطحها می‌بخشند که پیشتر دست نیافتنی می‌نمود. در این مرحله روابط رنگها، که عملاً تا حد میانمایه‌ئی برای الگوهای هندسی به کار می‌رفت اصلاً میتانی یکسان و یک به یک دارند و موقعیتی فراهم می‌آورند تا تشخص و زیبائی فرد فردِ رنگها حس شود (پیکره‌های ۷۱ و ۷۲). میانکنشهایشان وابسته‌ی شش امکان متمایز هماهنگی‌ست، که قبلاً دیدیم یا هماهنگیهای همسازی یا هماهنگیهای ناهمسازی‌ست.



۷۴ الف

نظامهای رنگی چندتراز

هنرورز سنتی از طریق سلسله‌ی همزمانی از روابط گه سر و کارشان با پرتکلف‌ترین قوانین «ابعاد» رنگ، با «اندازه»ی نسبی‌شان و با آمیزه‌های بصری رنگهاست، به باطنی‌ترین سطح صورت ـ سازیِ رنگ دست می‌یابد (پیکره‌های ۷۳ و ۷۴ و ۷۵).

معروف است که رنگها از کیفیاتی واجد بُعد برخوردارند. رنگهای گرم از قبیل سرخ، نارنجی، و زرد فاعلی‌اند و پیشتاز؛ رنگهای سرد از قبیل سبز، آبی، و بنفش انفعالی‌اند و پسنشین. با این اصل، سلسله‌هائی از ترازهای اولیه، ثانویه، و ثالثه، وابسته به پسزمینه، الگوها و روشنه‌ها یا تلألو حاصل می‌آید. پسزمینه، سنتاً، به رنگی واحد یا به رنگهای همسازِ متمرکز به رنگ آبی که همجوار با سبز ـ آبیها یا آبی ـ بنفش‌هایند، گرایش دارند. ترازهای ثانویه، در حالی‌که سوی ناظر پیش می‌آیند و گاهی اوقات مرکب از الگوهای بسیارند، نمایشگر رنگهای مکمّله‌ی پسزمینه‌هایشان هستند. تسلط عمده‌ی دامنه‌ی رنگ زرد ویژگی این تراز است، اما الگوهای ثانویه‌ی فیروزه‌ئی هم رایج‌اند. در مورد آخر، اما، تأکید اصلی همیشه روی ترازهای نارنجی زردگونه است.

روشنه‌های شکوفه‌های سفید و زردِ روشن یا دیگر نقشمایه‌ها ویژگی‌بخش‌تر از ثالثه‌اند که به ناظر از همه نزدیک‌تر می‌نماید. این روشنه‌ها لاجرم به پسنشین‌ترین نظام الگوهای ثانویه تعلق می‌گیرند و بدینسان عمق بصری باتوازنی پدید می‌آورند.

رنگها نمایشگر اندازه‌ی نسبیِ آشکاری هستند، چون رنگهای روشن مایل به انبساطند و رنگهای تیره مایل به انقباض. زردفراخمایه‌ترین رنگها می‌نماید و در پی آن سفید، سرخ، سبز، آبی، و سرانجام سیاه قرار دارد که تُنُکمایه‌ترین رنگهاست. گزینش عاقلانه‌ی شکوفه‌های کوچک سفید یا زرد در ترازهای ثالثه، که پیش‌تر مطرح شد، شاهدی‌ست بر آگاهی هنرمند سنتی از این ظرایف کاربرد رنگ.

قوانین آمیزش بصری رنگ با تضادهای همزمان یا متوالی رنگها سر و کار دارد. اگر رنگهای پر تضاد در مساحتهای کوچک ارائه شده باشند به چشم از هم شناخته نمی‌شوند و خطِ بصر به بار می‌آورند. اگر سرخ و سبز درآمیزند حاصل کار قهوه‌ئی گلفام است. از اینروی در «بافتهای» سنتی رنگهاست، چه در قالیچه‌ها و چه در ظروف لعابی، که رنگهای ناهمساز در سطوح بزرگ کنار هم نشانده می‌شوند و آمیزه‌های بصری زنده‌ی پاکیزه‌ئی به دست می‌دهند؛ یا در بیشتر موارد، رنگهای همسازِ در سطوحی کوچک همبافته می‌شوند و متنِ پرشورِ مشخصی پیش چشم می‌گسترانند (پیکره‌ی ۷۶).

۷۳ ب

۷۳. چند رنگ، تک ماده

الف. اصفهان، مسجد شاه [عباس]، حیاط

ب. اصفهان، مقرنس‌های مسجد شیخ لطف‌الله

۷۴. چند رنگ، چند ماده

الف. اصفهان، مسجد جامع، حیاط

ب. اصفهان، مدرسه‌ی نیماور، جزئیات یک مقرنس

۷۵. جلال‌الدین رومی، مثنوی، کتاب رومی، شاعر و عارف، ص ۱۱۸.

۷۶. اصفهان، مسجد شیخ لطف‌الله

درهم تنیده شدن رنگهای مشابه در سطوح و فضاهای کوچکِ درونِ ساختارِ خانه‌بندی شده‌ی کل سطح، احساس سرخوشانه‌ئی ایجاد می‌کند.

۷۴ ب

کی ببینی سرخ و سبز و نور را
تا نبینی پیش ازین سه نور را

لیک چون در رنگ گُم شد هوش تو
شد ز نور آن رنگ‌ها روپوش تو

چون که شب آن رنگ‌ها مستور بود
پس بدیدی دیدِ رنگ از نور بود ...

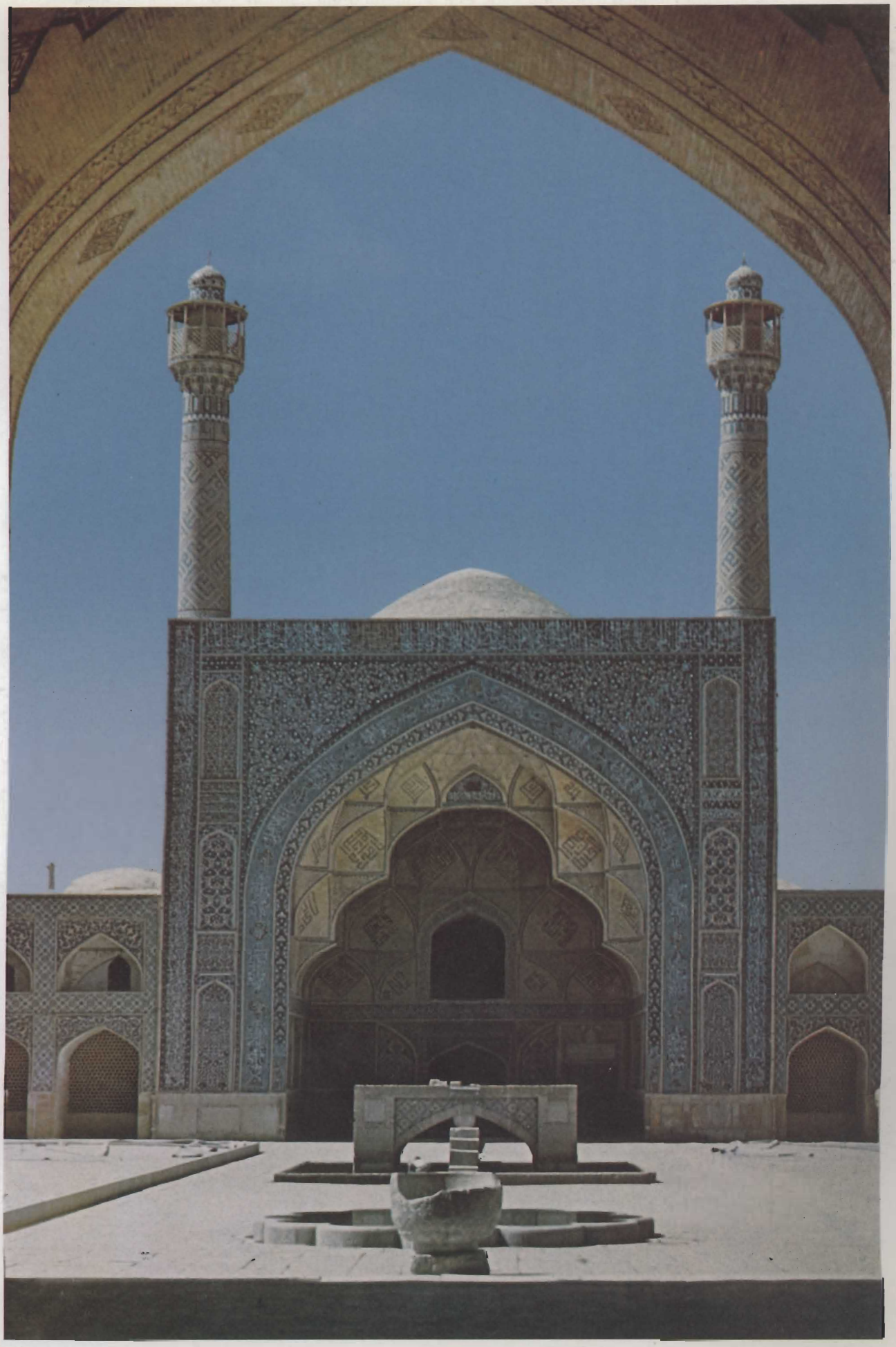
شب نبُد نوری ندیدی رنگ را
پس به ضدِّ نور پیدا شد تو را

دیدنِ نورست آنگه دیدِ رنگ
وین به ضدِّ نور دانی بی‌درنگ...

صورت از معنی چو شیر از بیشه دان
یا چو آواز و سخن ز اندیشه دان

۷۵

۷۶



۷۴ الف

ماده

بـــخاری مـــرتفع گـــردد ز دریـــا به امرِ حقّ فرود آید به صحرا
شـــعاع آفـتاب از چـرخِ چـارم فـرو افـتد شـود تـرکیب بـا هم
کـند گـرمی دگـر ره عـزمِ بـالا درآویـــزد بـــدو آن آبِ دریـــا
چو با ایشان شود خاک و هـوا ضَم بـرون آیـد نـباتِ سـبز و خُـرَّم

۷۷. محمود شبستری، گلشن‌راز، در مجموعه‌ی آثار، ویرایش موحد ص ۷۸.

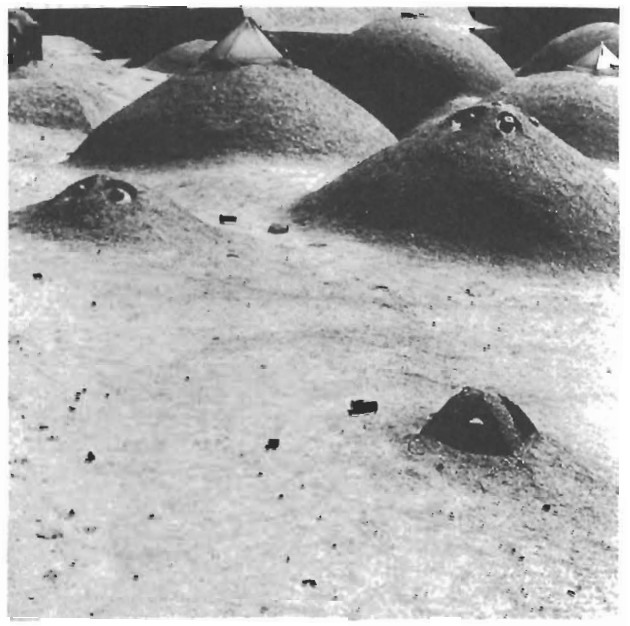
مفهوم سنتی ماده تفاوتی ژرف با نظر جهان امروزین دارد. نه اینکه ماده خود دگرگون شده باشد؛ بلکه توانائی آدمی به اینکه تا عمق دریابدش فرو کاسته است[1]. ماده در دیدگاه سنتی مکمّل انفعالیِ عقل است و، بدونِ امر یا کلمه، هیچ وجود نمی‌داشت. بدون کلمة‌الله وجود جسمانی هرگز فعلیت نمی‌یافت و از اینروی قابل درک و دریافت نمی‌بود. صورتِ جان گرفته از ماده، به مدد عقل، به جسمها هستی می‌بخشد و وجود مادی را به همین شکل که می‌شناسیم ممکن می‌گرداند. همین که ماده‌ی انفعالی، از طریق کلمة‌الله، صورت می‌پذیرد و بَدَل به جسم می‌شود، صاحب درازا، پهنا، و بالائی می‌گردد که جسماً بدان مقایسه می‌شود: در درونْ صاحبِ آن ذاتی می‌گردد که با علت طولیه‌اش پیوندش می‌دهد.

نمودارهای متعدد کیهانشناختی یا انتظاماتِ گونه‌گونِ وجود مادی در منابعِ سنتی بازنموده شده‌اند. طبق نموداری که ابن‌عربی به دست می‌دهد، ماده صاحب پنج معناست که به ترتیب نزول از این قرارند: ماده‌ی روحانی («حقیقة الحقایق»)، عقل («العنصر الأعظم»)، نفْس، ماده‌ی آسمانی، و ماده‌ی جسمانی[2]. کلمة‌الله یا روح به مثابه‌ی جنبه‌ئی فاعلی در هر پنج حالت حضور دارد اما، در نزول به سوی قلمرو خاکی وجود، روح فاعلی رو به بطن و نهفتن می‌گذارد آنچنان که در قلمرو ماده‌ی روحانی عیان‌ترین باشد و در قلمرو جسمانی نهان‌ترین.

بنا بر اصل معروف تصوف[3]، حق تعالی خود را به میانجی نَفَس الرحمن در کیهان بروز می‌دهد.

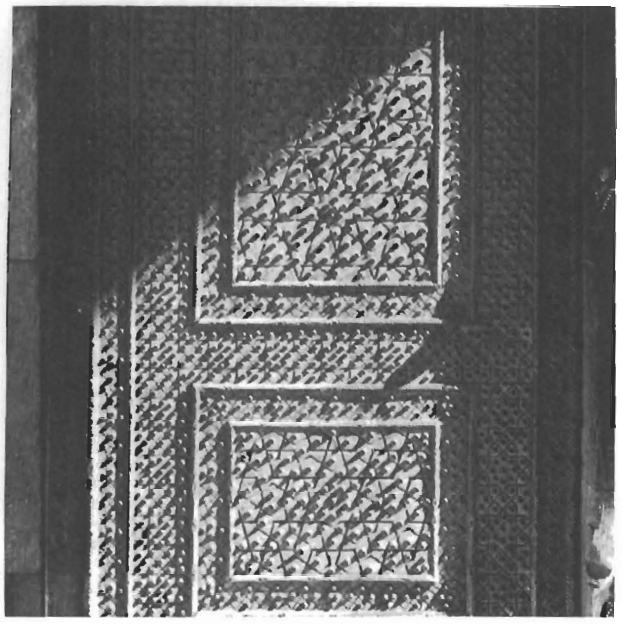
نَفَس رحمانی جوهری‌ست که در آن تمامی صُوَر وجودِ مادی و روحانی می‌شکوفد....اجسام در عالم مادی زمانی آشکار می‌گردند که نَفَس رحمنه در آن جوهر هیولائی می‌جوید که قابل صُوَر جسمانیه است[4].

انتظام نزولی وجود مادی با افلاک نجومی همانگونه بستگی داشته است که ماده‌ی کرات زیر فلک قمر همخوانی دارد. در این کره، کره‌ی خاکی، جسمها همه شامل عناصر چهارگانه‌اند (ارکان)[5] و به نسبتهای مختلف ترکیب می‌شوند تا تشکیل جمادات و نباتات و حیوانات و انسان، بانضمامِ ماده‌ی مصنوعه‌ی ساخته‌ی آدمی را دهند. علوم سنتی

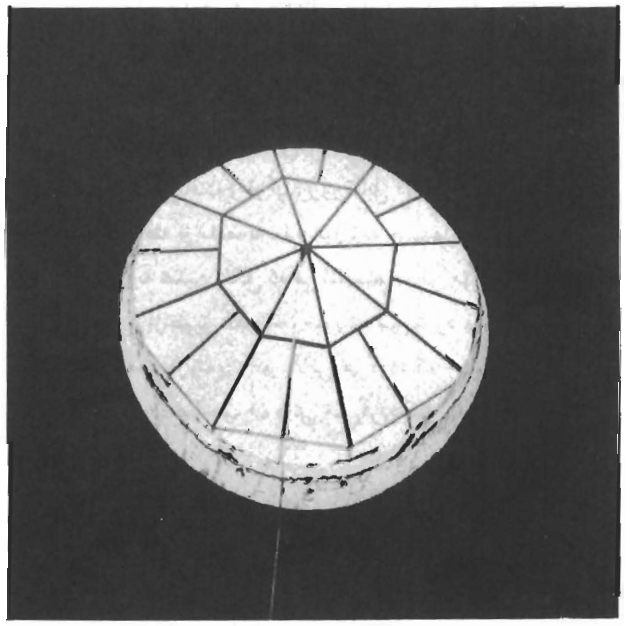


۷۸الف

۷۸پ

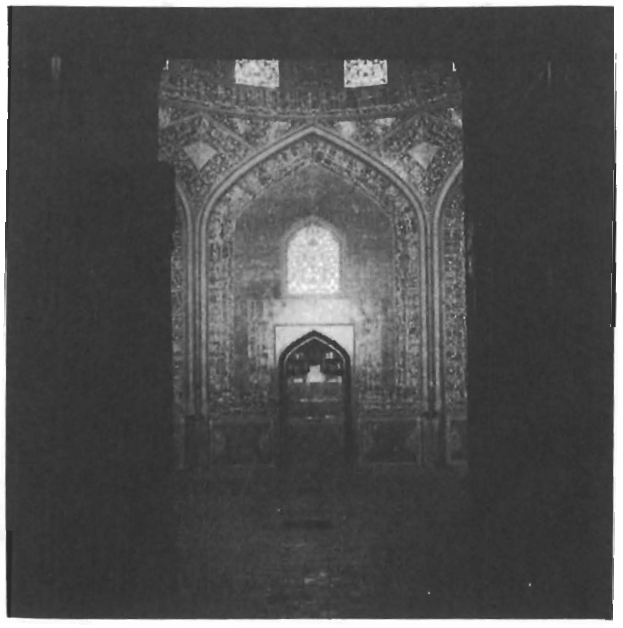


۷۸ث



۷۸ب

۷۸ت



۷۸ج

برآنند تا به ذات و گوهر درونی همه چیزی پی برند و تحقق بخشند. علوم سنتی از قبیل کیمیا، که به عالم جسمانی سر و کار دارند، از دانشِ انتظامیِ مادی بهره می‌گیرند [۱۰] به دانش درونی چیزها دست یابند.

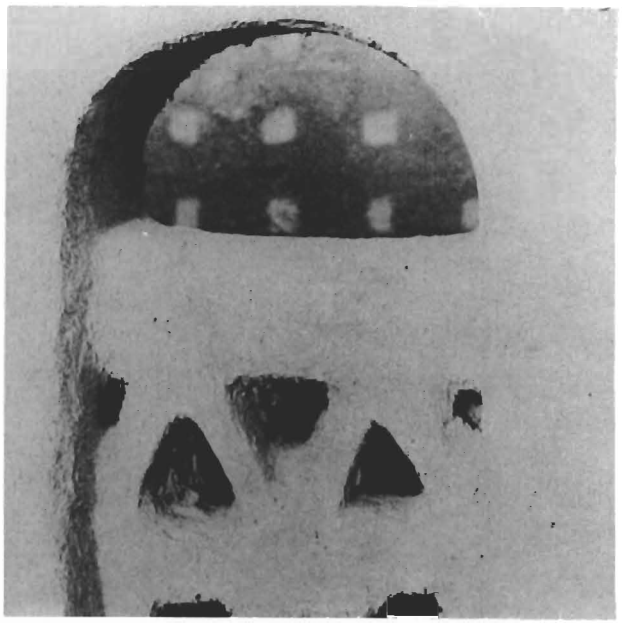
آتش، هوا، آب، خاک

چهار عنصر آتش، هوا، آب، و خاک نمادهای صفاتِ کلی و عمده‌ئی می‌گردند که به موجب‌شان ماده‌ی جسمانی در عالم تحت‌القمر («عالم سفلی») پدیدار می‌شود (پیکره‌ی ۷۷)[۶]. این عناصر از اثیر ناشی می‌شوند و، به اعتباری، تثبیت‌کننده‌ی آنند و هر کدام در درون شامل جفتی از صفاتِ طبیعیِ گرمی، سردی، تری، و خشکی در حد عواملی فعال در میان ماده‌ی جسمانی‌اند[۷]. عناصر چهار حالت بنیادی ماده را تشکیل می‌دهند، چهار نحوه‌ی نمودِ فحوای کیفی ماده را. هر جسم شامل همه‌ی چهار نمود است هرچند که تسلط تنها با یکی‌ست. عنصر سنتی خاک، فی‌المثل، خاک به معنای معمول نیست؛ بلکه جسمی‌ست که آدمی بر آن گام می‌نهد، که در آن عنصر خاک تسلط دارد. واقعیت جسمهای مادی تنها به ظاهر بیرونی ادا نمی‌شود بلکه جسمها صاحب ذات و گوهری درونی‌اند وابسته با **کلمة‌الله** یا روح و تثبیت‌کننده‌های بسیار **نَفَس رحمانی‌اند.**

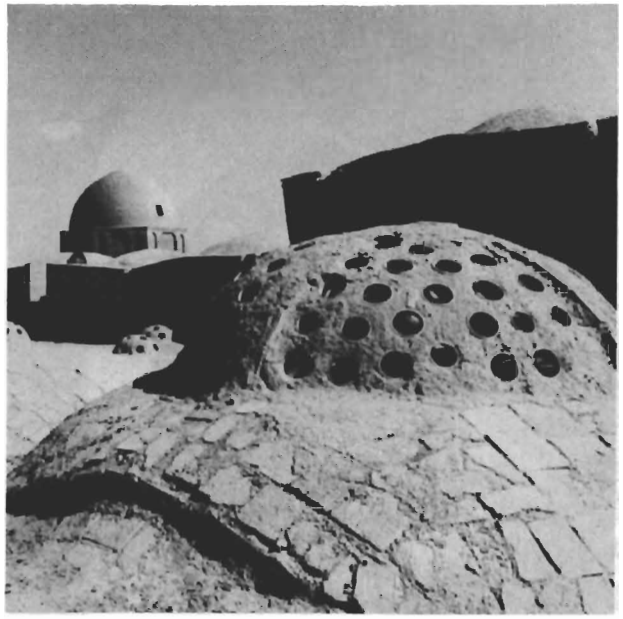
طبق کیهانشناسی سنتی، آتش گرم است و خشک[۸]. آتش با توان خود به این‌که پخته گرداند، تلطیف سازد، بازپرداخت کند و همامیزی دهد، همه چیزی را به هماهنگی می‌آورد. گرما و روشنا جنبه‌های آتش‌اند و برای هنر معماری از همه چیزی مهمتر. در ایران زمین، کشوری با آفتاب تند، نور همیشه مقدم‌ترین جنبه‌ی آتش به شمار آمده است[۹]. به این دلیل، بسا کیهانشناسیها پای گرفته است که در آنها خورشید نماد الوهیت و اشراقش بوده، وسیله‌ئی که بدان تمامی اجزاء آفرینش موجودیت یافته‌اند. در برخی مکاتب فلسفی رابطه‌ی سه جانبه‌ئی هست ناظر بر خورشید در حد نماد عقل یا روح، ناظر بر طلا در حد نسخه‌ی صغیر آن، اما «مادی»تر یعنی در حکم جسم، و ناظر بر آتش در حد نفْس که میان این دو قطب سیر می‌کند[۱۰]. نور در حالت تجزیه نشده‌اش نماینده‌ی نظام کل است و در هفت رنگِ نمادینی قطبی می‌شود که نمایشگر جنبه‌های منفردش هستند.

هوا سرراست‌ترین مظهر است از اثیر، و خود محملِ نور، و نماینده‌ی صفات رطوبت و گرمی (پیکره‌ی ۷۸). تأثیر هوا اینست که چیزها را سبُکی، تلطیف، و نرمی می‌بخشد، و به ماده توان صعود می‌دهد. گرم است، چون آتش، اما خشک نیست؛ و کیفیت تری، انبساط، و انحلالش به آن ویژگی می‌بخشد.

باد سرراست‌ترین مظهر هوا در طبیعت است؛ مظهر این عنصر در زندگانی انسان ذکرهای او، سخن او، و نیایش اوست. این مظاهر در حد خود با نَفَس رحمانی همخوانی می‌یابند که به نقش آن در نمودار کیهانزائی پیشتر اشاره شد. صُوَر فراوان فضای بامها ـ بادخانها، بادگیرها و قبه‌های مثقوب ـ صُوَری ساختمانی هستند که با حرکت هوا به گونه‌ی باد مرتبط‌اند (پیکره‌ی ۷۹). آب، سرد و تر، به طور نمادین همان واجب‌الحیات است که کریمانه باران فرو می‌فرستد، عنصری که زندگی را تطهیر می‌کند و به فطرت ازلی‌اش باز می‌گرداند. در اسلام آب همچنین نمادی از نزول وحی به دست می‌دهد (پیکره‌ی ۸۰)؛ در



۷۹الف

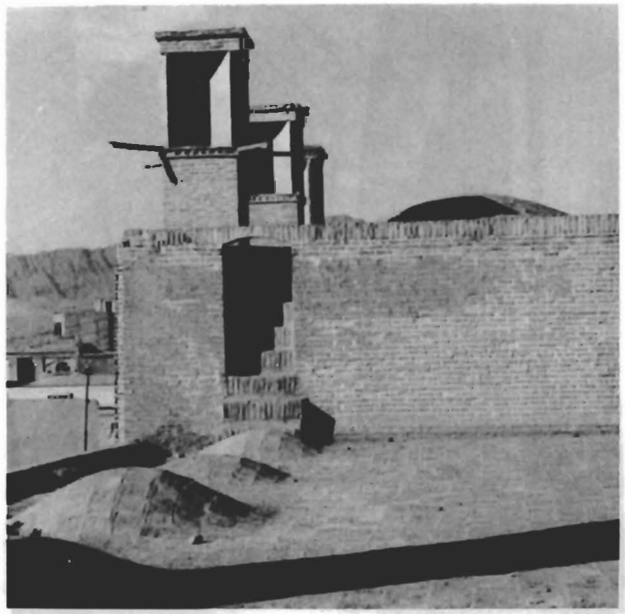


۷۹پ

۷۹ث

۷۹ب

۷۹ت



۷۹ج

وضو، مسلمانان به طور نمادین با فطرت خود یکپارچگی دوباره می‌یابند[11]. آب می‌تواند انتشار یابد و موقتاً هر شکلی بگیرد و به ماده امکان می‌دهد تا، همچون آب، قالبی بپذیرد و گسترش یابد.

نظر به شرایط اقلیمی ایران زمین، آب در جلب صُوَر زندگانی و جلب مردم در پیرامونش نقشی حیاتی بازی می‌کند، از این رهگذر چون مغناطیسی می‌گردد که فضا را قطبی می‌سازد. شهرها، در طلب نیروی هستی‌زای آب که چون گنجی در دل کوهها نهفته، به سمت آن جذب می‌شوند. الگوهای خطی قرارگاهها با مسیر قناتها، وادیها و نهرها همردیف‌اند. فضاهای وابسته در میان حیاطها بر حوضهای کانونی‌ئی متوجه‌اند که سطوحِ لبالبِ زمردینشان آئینه‌دارِ رحمتِ ایزدی‌ست (پیکره‌ی ۸۱).

خاک، سرد و خشک، متراکم و انفعالی و سنگین است ــ کانون

آفرینش در مَثَل همچون یخی‌ست، و تو آبِ روانِ آن هستی. و یخ، به تحقیقِ ما، چیزی جز آبِ آن نیست، و بنا بر حُکمِ شرایع دو تا شناخته می‌شود. ولی چون یخ آب شود، حُکمِ یخی برداشته می‌شود و حُکمِ آبی برقرار می‌شود، و کار صورت می‌گیرد. اضداد در یگانه‌ی در زیبایی (واحد البها) جمع شد، و در آن از میان رفت، و او از آنها می‌درخشد.

۸۰. عبدالکریم جیلی، انسان کامل، به نقل از سید حسین نصر، علم و تمدن در اسلام، ترجمه‌ی احمد آرام، ص ۳۷۴.

۷۸. طرح معمارانه‌ی نورگیرها

الف. کاشان، نورگیرهای سقف بازار

ب. کرمان، پنجره‌های گرد نورگیر یک حمام

پ. کاشان، کاروانسرا، فضای انتقال

ت. کرمان، باغ کریم، فضای داخلی حمام

ث. کاشان، مسجد آقا، جزئیات در

ج. اصفهان، مسجد شیخ لطف‌الله، محراب

۷۹. نظام تهویه‌ی هوا

الف. بندرعباس، دیواره‌ی حفره‌دار محجر

ب. کاشان، کوزه‌ی آب سردکن گِلی

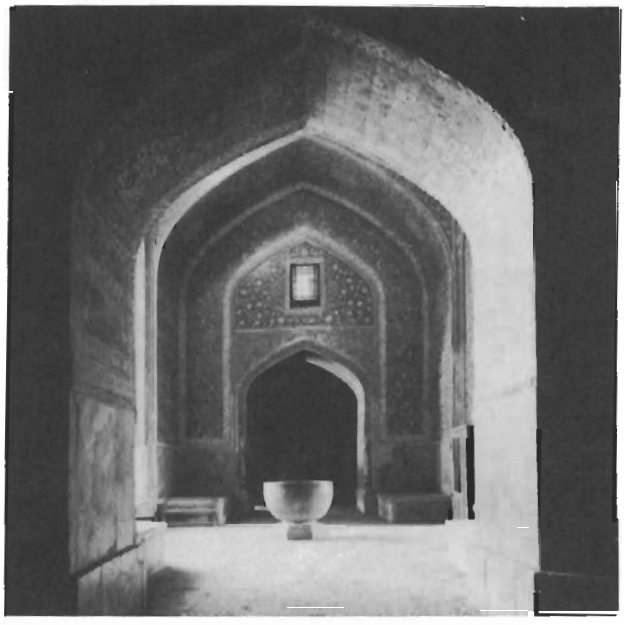
پ. اصفهان، مسجد جامع، گنبد حفره‌دار

ت. کاشان، خانه‌ی بروجردی‌ها، بادگیرهای سقف

ث. کرمان، چشم‌انداز بادگیرهای شهر

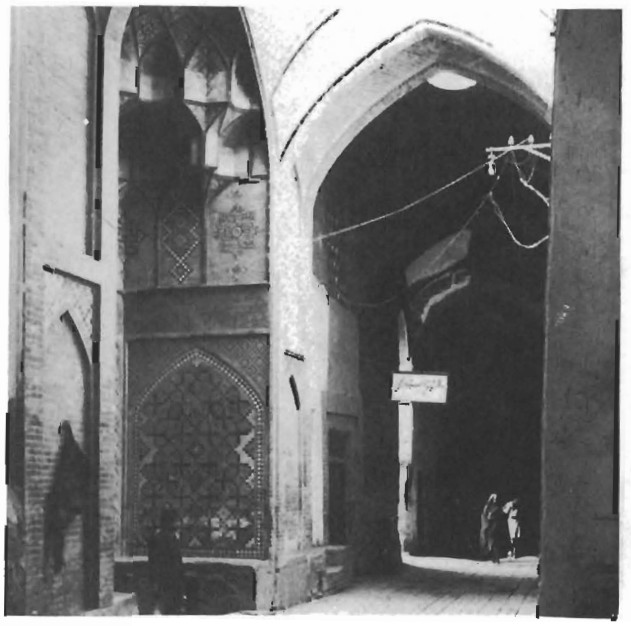
ج. کاشان، مدرسه‌ی سلطانیه، بادگیرها

۸۱الف

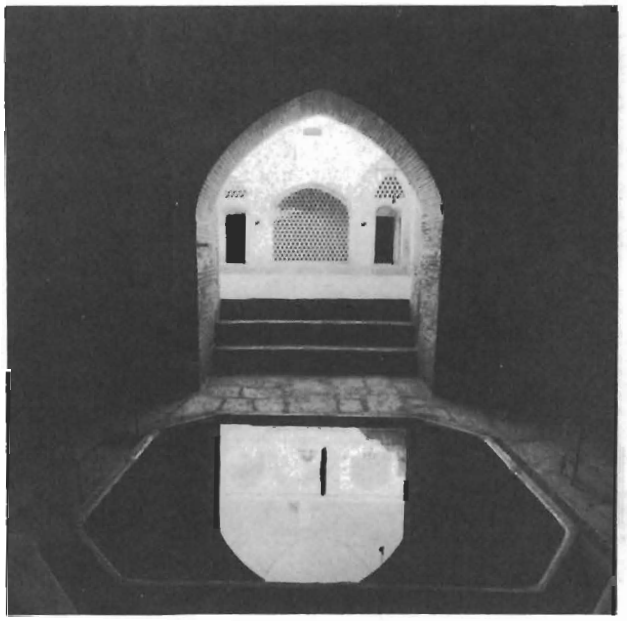


۸۱پ

۸۱ث



۸۱ب



۸۱ت

۸۱ج

برخورد دو انتظام نزولی و عروجی (پیکره‌ی ۸۲). نماد خاک در هندسه مکعب است؛ در طبیعت کوه قاف[۱۲]. نماد کوه، صورتی کهنسال بر فلات ایران، به دیدگاه آدمی از جهان و از عنصر «خاک» در حد مکان پیدایش زندگی تبلور می‌بخشد. در چشم‌انداز اسلامی همه‌ی عناصر چهارگانه و تلفیقشان تشکیل موالید سه‌گانه را می‌دهد (جماد، نبات، حیوان) که بر خاک پدیدار می‌شوند و همراه با سلسله مراتب مخلوقات، در مفهوم کوه قاف جنبه‌ی رمز و نماد می‌گیرند. این کوهسار کیهانی که سراسر خاک را دوره می‌گیرد جایگاه چشمه‌ی حَیَوان است. همچنین در دل این کوه تمامی آن گنجها نهفته است که در پاسداری اژدهاست؛ طلا و معدنیهای بهادار دیگر در ژرفنای کوه نمادی از «طلای مخفی»، دفینه‌ی سینه‌ی آدمی‌ست در حالیکه اژدها نماد نفْس امّاره است که باید هلاک شود تا بتوان به گنج دست یافت. این نمازهای هر روزه که پیشانی آدمی در آن به خاک می‌رسد (و اغلب با مُهر برگزار می‌گردد) در حکم حرمتگزاری انسان مسلمان بر صفات نهانی خاک است[۱۳].

عناصر، نمادهایِ نیروهایِ هستی‌زایِ هم انفعالی و هم فاعلی هستند. مظاهر عنصرها با گرما ــ روشنا، با باد، باران، و کوه مطابقت دارد ــ وسایلی نمادین که از طریق‌شان نفْس امکان رهائی می‌یابد تا به خاستگاه‌های فراکیهانی خود عروج کند. ارکان اربعه در مصنوعات آدمی کاربردی اساسی دارند و برای جمع‌پذیری غائی او نقطه عطفهای ژرفی فراز می‌آورند.

۸۱. طرح تصوری آبنما

الف. کاشان، آب انبار

ب. کاشان، دسترسی به آب انبار در امتداد راسته‌ی بازار

پ. کاشان، مسجد شاه، ظرف آب سنگی

ت. کاشان، درب یالون، حوض

ث. کاشان، باغ فین، نظام آبیاری هیدرولیک

ج. کاشان، باغ فین، جزئیات یک حوض چشمه‌نی

۸۲. اخوان الصّفا، رسائل، به نقل از سید حسین نصر، نظر متفکّران اسلامی درباره‌ی طبیعت، صص ۱۳۸ - ۱۳۹.

۸۳. گردونه‌ی عناصر

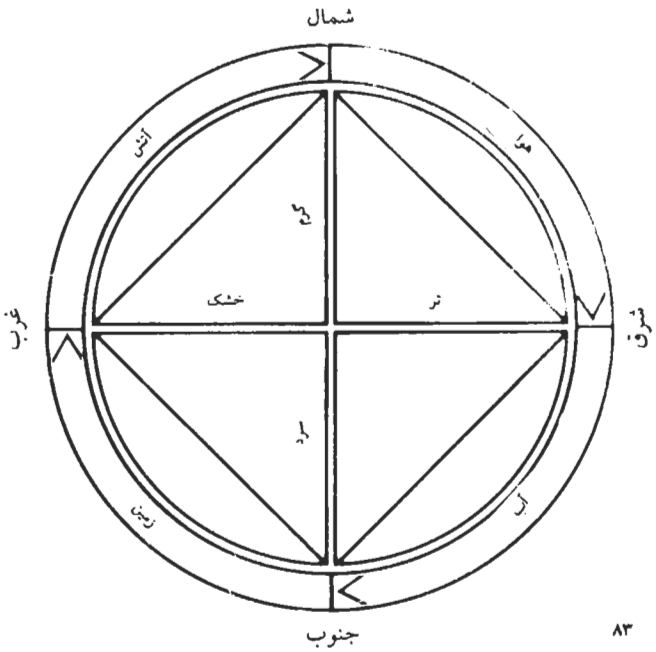
چلیپای حک شده میان دایره، که می‌توان آنرا بمثابه یک شکل کلیدی در هنر معماری بناهای قدسی فرض کرد، در عین حال ارائه دهنده‌ی نمودار چهار عنصری‌ست که اطراف "عنصر پنجم" گرد آمده‌اند و توسط حرکت دایره‌وار طبایع یا خواص چهارگانه‌ی طبیعی، گرم، سرد، مرطوب و خشک به یکدیگر پیوسته‌اند. طبایع چهارگانه با اصول دقیق حاکم بر استحاله‌ی نفس در حکمت عملی کیمیا گری همخوانی دارند. باین شکل، نظام جسمانی، روانی و روحانی در یک نماد واحد به همخوانی می‌رسند. (ت. بورکهارت، هنر قدسی شرق و غرب، ص ۷۶).

ساختمان بدن مانند زمین است، استخوان‌ها مانند کوه‌ها، دماغ مانند معادن، شکم مانند دریاها، روده‌ها مانند رودخانه‌ها، اعصاب مانند جوی‌ها، و گوشت مانند خاک و گِل. موهای بدن مانند نباتات است، آن‌جاکه موی می‌روید مانند زمینهای حاصلخیز، و آن‌جاکه مو ندارد مانند شوره‌زار. سمت جلویِ بدن انسان مانند یک زمینِ معمور است و پشت مانند نواحیِ مخروبه و نیز جلویِ بدن مانند مشرق است و پشت مانند مغرب، دست راست جنوب و دست چپ شمال. تنفّسِ انسان مانند باد است و گفتارِ او همچو رعد و صدایِ او نظیرِ صاعقه. خنده‌ی انسان مانندِ مهتاب است و اشک او مانندِ باران، غم او چون تاریکیِ شب و خواب او چون مرگ و بیداریِ او چون حیات. ایّامِ طفولیّت بشر چون فصل بهار و جوانی چون تابستان و کهولت چون پاییز و پیری چون زمستان است. حرکات بدن مانند حرکات و دوران کواکب است و ولادت و حضورِ آن مانند طلوع و مرگ و غیبت آن چون غروبِ سیّارگان.

۸۲

جدول ۳ : رنگ و کانی‌ها، فلزات و گیاهان

	مینیاتورها	کانی‌ها	کانی‌ها
	(رنگدانه‌های معدنی)	(لعاب فلزی)	(رنگهای گیاهی)
قرمز	شنگرف	اکسیدها	روناس
زرد	زرنیخ	اکسید سرب	پوست انار
سبز	زنگار	اکسید قلع	نیلی و پوست انار
آبی	لاجوردی	کبالت یا اکسید قلع، بستگی به تهرنگ‌ها دارد.	نیلی
سیاه	نوک مدادی	منگنز	تهرنگ طبیعی چشم
سندلفام	خاک رس	منگنز و اکسید سرب	تهرنگ طبیعی شُماق
سفید	قلع	سرب	تهرنگ طبیعی یا سفید شده



۸۳

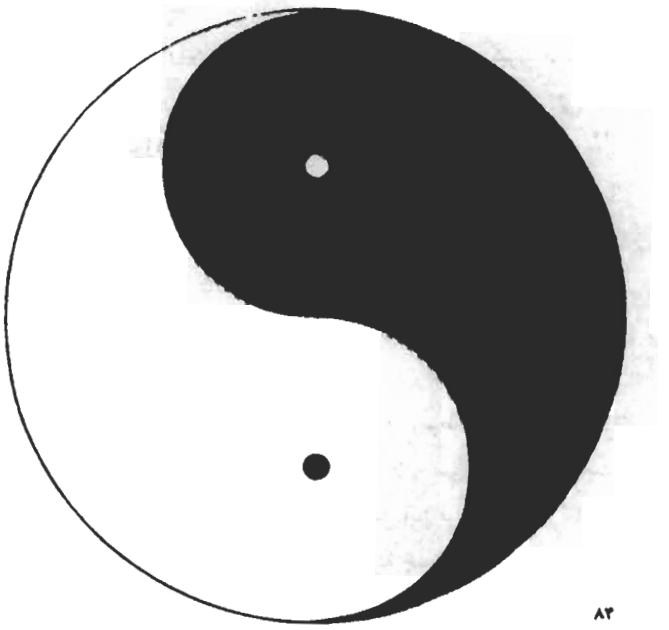
جمادات یا کانیها

در عالم طبیعت، اولین صورتی که عنصرها به خود می‌گیرند صورت جمادات، به معنای **فلزها و کانی‌هاست** (جدول ۳). علمِ سنتی‌ئی که بویژه با این حوزه‌ی ماده‌ی جسمانی سر و کار دارد علمِ کیمیاست[۱۴]. کانیها، در متون سنتی کیمیاگری، به سه گروه بخش می‌شوند: «روحها» یا کانیهائی که در آتش پالائی تصعید می‌شوند (گوگرد، روح زرنیخ، جیوه، روح نشادر، و کافور)؛ «جسدهای فلزی» که چکش‌خوارند، صیقل‌پذیرند و صداانگیز (سرب، قلع، نقره، مس، آهن، و خارچینی)؛ «اجساد» یا «مواد کانی» که چکش‌خوار نیستند و گرد می‌شوند[۱۵].

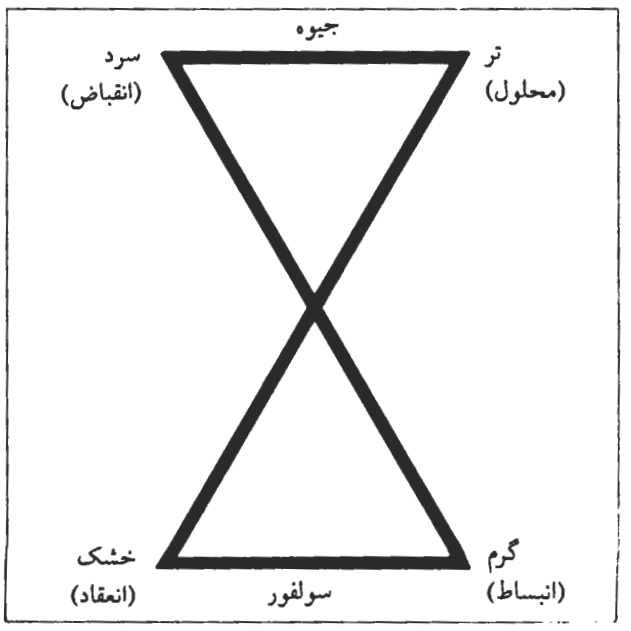
علم کیمیا علمی‌ست که با مواد زمینی و مربوط به تبدیل هفت فلز با مدد سنگ فلاسفه سر و کار دارد، که نمادی از حضور روح در طبیعت است[۱۶]. عالم نمادها وسیله‌سازِ تبیینِ مراحلِ این فرایند است. قانون بنیادی حاکم بر اِعمال نمادگرائی در این زمینه چنین است: "ادنی رمزی به دست می‌دهد از اعلی[۱۷]". از طریق فرایندهائی شاملِ حالِ قلمروِ ادنای وجود، قلمرو ماده، آدمی درگیر فرایندی خلاقه می‌شود که به سطح اعلای وجود راه می‌برد. مایه‌ی اصلی کیمیا، البته، فلزات است. اما فلزات مرکب از چهار عنصرند، که نه تنها بر سطح زمین به ترکیبهای گونه‌گون به صورت کانیها یا معدنیات وجود دارند بلکه نیز در سلسله مراتبی میان زمین و آسمان مترتب هستند؛ بر این نمط خودِ این عناصرند که پلی کیفی میان دنیای زمینی و سیارات فراز می‌آورند.

عناصر به نوبه‌ی خود مرکب‌اند از صفات طبیعی گرمی، خشکی، تری، و سردی که هر یک، شامل جفتی از این صفات هستند (پیکره‌ی ۸۳). این صفات طبیعی همه جا بر زمین حضور دارند و از طریق آنهاست که ما رابطه‌ئی میان عناصر مختلف و ترکیبهایشان را فهم می‌کنیم.

در هر جسم جنبه‌ی گرم و خشک مکمّل جنبه‌ی سرد و تر است. فراورده، در این همامیزی متضادها، تحویل‌پذیر به این یا به آن دیگری نیست، بلکه خود همنهاده‌ئی از این کیفیات متضاد است، چون بین و



۸۴



۸۵
۶۲ شکل‌شناسی مفاهیم

آسمان مرد و زمین زن در خِرَد
چون نَمانَد گریَش بفْرستد او
بُرجِ خاکی خاکِ ارضی را مدد
بُرجِ بادی ابر سوی او بَرَد
بُرجِ آتش گرمیِ خورشید ازو
هست سرگردان فلک اندر زمن
وین زمین کدبانوییها می‌کند
پس زمین و چرخ را دان هوشمند
گرنه از هم این دو دلبر می‌مَرَند
بی‌زمین کی گُل بروید و ارغوان
بهرِ آن میلست در ماده به نر
میل اندر مرد و زن حقّ زان نهاد
میل هر جُزوی به جُزوی هم نهد
شب چنین با روز اندر اِعتناق
روز و شب ظاهر دو ضدّ و دشمنند
هر یکی خواهان دگر را همچو خویش
زان که بی‌شب دَخْل نبوَد طبع را

۸۶

هرچه آن انداحت این می‌پرورَد
چون نَمانَد تری و نم بِدْهَد او
بُرجِ آبی‌تریَش اندر دَمَد
تا بُخاراتِ وَخِم را بر کَشَد
همچو تابه‌یْ سُرخ زآتش پشت و رو
همچو مردان گِردِ مَکْسَب بهرِ زن
بر وِلادات و رِضاعش می‌تَنَد
چون که کارِ هوشمندان می‌کنند
پس چرا چون جفت درهم می‌خَرَند
پس چه زاید ز آب و تابِ آسمان
تا بُوَد تکمیلِ کارِ همدگر
تا بقا یابد جهان زین اتّحاد
ز اتّحادِ هر دو تولیدی زهد
مختلف در صورت امّا اتّفاق
لیک هر دو یک حقیقت می‌تَنَند
از پیِ تکمیلِ فعل و کارِ خویش
پس چه اندر خرج آرد روزها

و این سکینه نیز چنان شود که اگر مرد خواهد از خودش باز دارد میسّرش نگردد. پس فرد چنان گردد که هر ساعتی که خواهد قالب رها کند و قصد عالم کبریا کند و معراج او بر افقِ اعلی زند و هرگاه که خواهد و بایدش میسّر باشد. پس هرگاه که نظر به ذات خود کند، مبتهج گردد، که سواطعِ انوارِ حقّ بر خود بیند.

۸۷، الف

روشِ ما روشِ کیمیایی‌ست. مسئله استخراجِ جسمِ لطیفِ نوری‌ست، چون فرازش کوهی‌ست که زیرش آدمی زندانی‌ست.

۸۷، ب

لوح زمرّدین

"دو حقیقت، بی‌هیچ شکّ و شبهه، هرچه در زیرست صورتی در بالا دارد و هرچه در بالاست صورتی در زیر... الی آخر".

۸۴

یانگ که از نمادشان پیداست چگونه هر کدام دیگری را در حد مکمّل درونِ خود نگهداشته است (پیکره‌ی ۸۴). بعلاوه، طبایع گرم ــ خشک و سرد ــ تر با چهار فرایند انبساط، انقباض، انعقاد، و انحلال وابسته‌اند (پیکره‌ی ۸۵). به دلیل همخوانی‌ئی که در میان همه‌ی سطوح کیهانی هست، فرایندهائی از قبیل انبساط ــ انقباض همچنین به نفْس مربوطند (پیکره‌ی ۸۶). عنصرها، همینکه یکپارچه گردند، به تعادلی می‌رسند که در آن این کنشهای متضاد هماهنگی می‌گیرند ـــــ به حالتی نظیر حالت نفْسی مدغم در حق که یکپارچگی یافته و بر همه‌ی قوای روحانی خود مسلط است (پیکره‌ی ۸۷).

کیمیاگری، چون هنر راستین، از «طبیعت در نحوه‌ی عملکردش» پیروی می‌کند. با کنشی همساز با طبیعت که قدرتی جهانشمول و کیهانی به شمار می‌رود، کیمیاگر قادر است تا از خواب به درآید. همچنانکه دگرگونه‌سازی ماده‌ی در دست را آغاز می‌کند، تواناست که سطحِ وجودی خویشتن را یکپارچگی بخشد و، همساز با آن، همه‌ی سطوح وجود کیهانی را در درون خویش. در گفته‌های مشهور اِدریسی که «طبیعت محملِ طبیعت است» و «طبیعت حاوی طبیعت است» به مراحل این فرایند اشاره شده است. در آخرین مرحله که «طبیعت بر طبیعت چیره تواند شد»، همنهاده‌ی عالی‌تری به چنگ می‌آید (پیکره‌ی ۸۸)[۱۸].

کیمیاگر سنتی، همچنان که با شیئی‌های مادی کار می‌کند، کسی‌ست که به مددش طبیعت حضورِ الهی را به دم درمی‌کشد و از این رهگذر تطهیر می‌گردد. بزعم افزارمندی که در جهانبینی خود خویشاوندی نزدیکی با کیمیاگر دارد، هر فرایندی که ماده را اصیل گرداند و با پیشنمونه‌ی روحانی‌اش یکپارچگی دهد آن ماده را نماد سرراست‌تر و دریافتنی‌تری از عالم معنا می‌سازد[۱۹].

عالمِ نمادها، در حد نشانه‌های وحیانی یا جبلی آفریدگار، مخرج مشترکی فراهم می‌آورد که مهندس را قادر می‌سازد جزءهای گونه‌گون و گاه متناقض معماری را در کلیّتی هماهنگ بهم پیوند دهد. نمادها مبحث مهمی در شکل‌شناسی اجزای معماری تشکیل می‌دهند که در حد بازتابهای مُثُل، که نوعاً در صُوَر مادی روی می‌نمایند هستند؛ این صورتها سپس توسط آدمی متبلور یا منجمد می‌شوند و زمینه‌ئی خلاقه برای تحققِ زمینی مُثُلها یا اعیان ثابته فراهم می‌سازند. بخش بعدی برجسته‌ترین صُوَر اجزای سازنده‌ی معماری ایران اسلامی را مورد بحث قرار می‌دهد.

۸۴. یین ـ یانگ

بهترین نماد برای زوج گوگرد ـ جیوه طرح چینی مرسوم به یین ـ یانگ است. در این طرح قطبی مشکی در مارپیچی سفید و قطبی سفید در مارپیچی مشکی قرار دارد به نشانه‌ی وجود حالت انفعالی در فاعلی و حالت فاعلی در انفعالی درست همانگونه که مرد در طبیعت زن قرار دارد و زن در طبیعت مرد. (این طرح بنیادی صرفاً روانشناسانه ندارد بلکه در عین حال و بیش از هر چیز بنیادش معرفت‌الوجودی‌ست).

۸۵. بسط ـ قبض

رابطه‌ی سولفور و جیوه، اصول فاعلی و انفعالی کیمیاگری، در ارتباطشان با کیفیات چهارگانه‌ی طبیعی آشکار است.

۸۶. مثنوی، جلال‌الدین رومی، رومی شاعر و عارف، ص ۱۲۲.

۸۷، الف. ضیر میمرغ، شهاب‌الدین سهروردی (قرن دوازدهم) مندرج در سه رساله در باب تصوف، صص ۳۸ - ۳۰، اُ. اسپیس.

۸۷، ب. شیخ نجم‌الدین کبریٰ، (قرن دوازدهم)، سفر عارفانه‌ئی را توصیف می‌کند. ر. ک به شخص نورانی در عرفان ایرانی، کُربن، ص ۲۰۰.

۸۸. در متنی مربوط به جابر بن حیان، قرن هشتم، برای اول بار ذکری از این لوح زمردین شده است. این نسخه مربوط به کتاب کیمیاگری، تألیف تیتوس بورکهارت، صص ۹۷ ـ ۱۹۶ است. متن اصلی به زبان یونانی‌ست.

مفهوم صُوَر سنتی

تحقق مفاهیم تبعیت از قوس نزولی از عالم مثال تا همین عالم مادی می‌کند (جدول ۴). اعیان ثابته یا مُثُلهای ابدیِ صفاتِ آسمانی و روحانی از طریق صُوَر مادی به جلوه در می‌آیند و حاکی از گرایشهائی حیاتی، معهذا فانی، هستند که در سبکهای ناپایدارِ نمایشگرِ محدودیتهای جسمانی و فردی تبلور یافته‌اند. صُوَر مادی، از اینروی، عملاً همچون پُلی هستند میان عالم انتزاعی و کیفی خیال و مصنوعه‌های کمّی آدمی. در این ساحتِ موقت فقط مفاهیم شکل می‌پذیرند، نه مقیاسها. مثلاً، طرح گنبد مشخصاً هیچ جنبه‌ی سنجش‌پذیری از اندازه، ماده، یا صناعت را همراه نمی‌آورد. تنها صورتِ نمادینِ آنست که جنبه‌های کیفی‌اش را به دست می‌دهد. همینگونه باغ، حیاط، تخت، رواق، دروازه، اتاق، و حتی مناره صُوَر نوعیِ نمادینی هستند که هر کدام با وسائل گونه‌گون قابل تحقق جسمانی‌اند.

این صُوَر نوعیِ چشمگیر، قالبهای ساختمانی اصلی را در معماری سنتی تشکیل می‌دهند. این صور، هرچند تک‌تک هم شامل صفات انفعالی و هم فاعلی‌اند، اگر درون گونه‌ئی نظام کلی روابط منظور نشوند اساساً ایستا می‌مانند. نظام تداوم فضائی مثبت، سلسله مراتبی از روابط به وجود می‌آورد که به صُوَر مجال همنشینی درست می‌بخشد. به این روال، تک صورتها در کلیتهائی بهم می‌پیوندند که زنده‌وارند و گونه‌گون، و با اینهمه از راه نواخت وابسته‌ی یکدیگرند. مسجد، مدرسه، کاروانسرا، خانه‌ی حیاط‌دار همنهاده‌های سنتی بانواختی هستند از صُوَر نوعی که کارکردهای ویژه‌ی بهم پیوسته‌شان و وابستگی‌شان بهم از راه تشابه و نواخت انجام می‌گیرد.

بررسی صُوَر نوعی از چند نظر سودمند است. از این راه می‌توان صاحب فرهنگنامه‌ئی از صور ساختمانی شد که راهنمای درک کارهای دیروزیان می‌تواند باشد. آن "دُرد" تاریخی که پاری از صُوَر به دست می‌دهند نمایشگر خاستگاه آنها و حاکی از کاربرد ویژه‌ی آنهاست؛ و در عین حال، مؤید نمادین بودن فطری‌شان. مثلاً، «میل» بادیه‌گردهای باستان که شاخصی بود در فضا برای راهنمائی آریائیان سرگردان، هنوز

جدول ۴ : صورستی

مُثُل	صورت	سبک
۱. تکرار بهشت	باغ حیاط	باغ فین مدرسه‌ی نیمآور
۲. کوه مقدس	تخت	تخت جمشید (پرسپولیس)
۳. انتقال ـ طریقت	ایوان تالار	مسجد جامع چهل ستون ورودی محراب
۴. تحدید مراتب (زمانی و فضائی)	دروازه	عالی‌قاپو
۵. گوناگونی	اتاق	مدرسه‌ی نیمآور
۶. وحدت	سپهر گنبد	مسجد جامع محراب گنبد شمالی
۷. تلفیق دوباره	چار طاق	چار طاق ساسانی محراب اصلی مسجد شاه [عباس]
۸. محور معرفت‌الوجودی	میل مناره	مناره‌علی

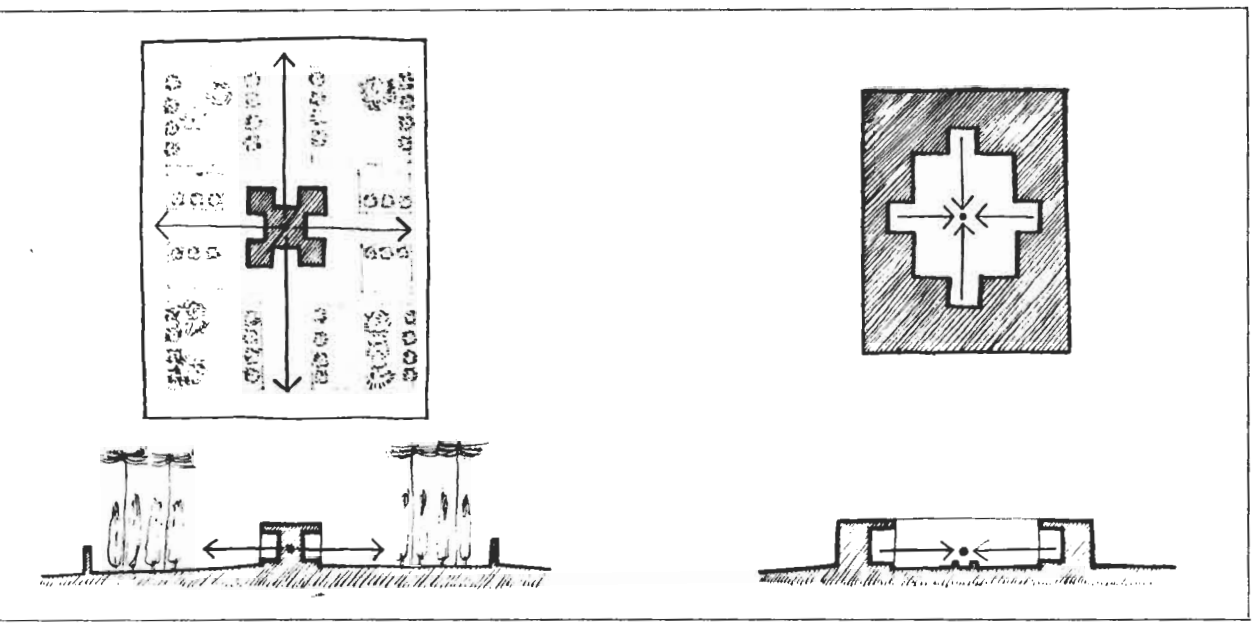
در فضا به صورت مناره برپاست و برای مسلمانان نماینده‌ی محور اصلی و علت طولیه است.

صُوَر نوعی برای ارزیابی موبه‌موی موفقیت نسبی کارهای گذشته، امروزه، و آینده امکاناتی فراهم می‌آورد. پاری از تلفیقات، آنها که در پرتو فکر منوّری به تحقق رسیده‌اند، به شاهکارهائی انجامیده‌اند، حال آنکه مابقی، محرومانِ از این بصیرت، ناقص از آب درآمده‌اند و از توازن تهی هستند، هر چند بندرت پیش آمده که آدمی را پاک دلسرد کنند. این نکته که بناها یا فضاهای شهری‌ئی که نمایشگر چاره‌اندیشیهای ضعیف طراحی‌اند تعدادشان اندک است خود شاهدی بر ارزشمندی نظام سنتی صُوَر و ارتباط‌هاست. مثبت‌ترین جنبه‌ی بررسی صُوَر، اما، پیدایش بالقوه‌ی همنهاده‌های جدید است که نمایشگر بناهای اصیل‌اند.

باغ

مفهوم معمارانه‌ی باغ بازتاب حس مکان یا «مکانیت» است چون باغ فضائی متعیّن به شمار می‌رود که تصویر کلی کیهان را در خود به قاب می‌گیرد[1]. این مفهوم، که پرورنده‌ی انتظام و هماهنگی‌ست، می‌تواند از راه عدد، هندسه، رنگ، و ماده به حیطه‌ی حواس درآید؛ در عین حال، نظر عقل را به ذات، به ساحت باطنی مستتر در فضای مثبت معطوف دارد. باغ، در حد مظهری از صورتِ مرکزگریز عالم کبیر (پیکره‌ی ۱۵)، یا ظاهر؛ و حیاط، در حد مظهری از صورت مرکزگرای عالم صغیر (پیکره‌ی ۱۶) یا باطن، جنبه‌هائی از «مکان» به شمار می‌آیند که متقابلاً مکمّل و در نتیجه کامل‌کننده‌ی یکدیگرند (پیکره‌ی ۸۹).

باغها در کرْت‌بندیهای دقیقی سامان گرفت و سراسر قرینه‌سازی شد، چون که طرح آن پیشاپیش در ایران روزگار هخامنشی (۳۰۰ ـ ۵۰۰ قبل از میلاد) توسعه‌ی جانانه یافته بود. با پردیسهای ساسانی (۶۰۰ ـ ۲۰۰ م)، باغ نقشه‌ئی باشکوه به خود گرفت که طرحهای مَنْدَل‌وار و کوشکهائی در ملتقای چهار خیابان داشت[2]. در اینجا، همچنان که در نقشه‌ی بعدی شهر هرات، کاربرد طرح چهارباغ و صُوَر مَنْدَل‌وار صرفاً گسترشی از تصوری کهن در کیهانشناسی ساکنین آسیای مرکزی بود.



آفریده‌های کوچک اندازه‌ی ایرانیان باستان، چون قالی بهارنمای افسانه‌ئی خسرو پرویز و ساختمان کوشک‌سان تخت طاقدیس، واقع میان یک درختزار؛ همچنین تکرار نماد درخت مقدس و نقشمایه‌ی بُشنین در آرایشهای دیواری بناهای تاریخی هخامنشی، اشکانی، و ساسانی، ابلاگر تصورِ باغ و تعلق آدمی به طبیعت بود.

باغ و حیاط، مکمّل فلات گرم و کم‌آب ایران، اهمیت خود را در عصر اسلام در حد صُوَری تصوری از فردوس حفظ می‌کنند. باغ مطابق یکی از نقشمایه‌های مذهبی ایران باستان بود؛ نمایشگر حیطه‌ی درخت‌آجین که کوشکی مرکزی را در میان می‌گرفت. نقشه‌ی باغهای شاهانه، هموار و همواره، حاکی از همین دریافت است. هشت بهشت صفوی، نه تنها در نقشه‌ی سراسری‌اش بلکه در همان طرح کوشک مرکزی‌اش، بی‌اغراق آفریننده‌ی بهشتی پویاست. در اینجا نیز ویژگیهای مَنْدَل بتمامی باز نموده شده است، وسیله‌ساز هم حرکتی مرکزگریز و برونیاز به سوی فردوسِ طبیعت و هم‌سیری مرکزگرای و درونیاز، از طریق ایوانهای چهارگانه‌ی کوشک، به سوی مرکز معنوی‌اش یعنی حوضِ آب و فواره. افاضه‌ی فواره ــ زاینده‌ی دوایر آب با شعاعهای دم‌افزون ــ آغازگر دوباره‌ی تناوب بسط و قبضی آگاهانه است. نمونه‌های همانند در این مورد فراوانند که هر یک نمایشگر گسترشی زیرکانه از مقوله‌ی بازپیوندی غائی آدمی به مبداءِ («جمع») از طریق مواجهه‌اش با طبیعت است.

باغِ گسترده، هر قدر هم که از حیث نمادپروری پرمایه باشد، جنبه‌ی تجملی سنگینی دارد که احداثش در فضای شهری جز از عهده‌ی معدودی برنمی‌آید[3]. اینجاست که طرح حیاط به موازات طرح باغِ گسترده قرار می‌گیرد. دوران هخامنشی نمونه‌های فراوانی از خانه‌های حیاط‌دار به دست می‌دهد، در حالی که کاخ اشکانی آشور و کاخهای ساسانی فیروزآباد و سروستان نمایشگر نوع بسیار پرتکلفی از حیاط‌سازی‌اند[4]. اجرای طرح حیاط، که زاینده‌ی نیروی مرکزگراست، در فضای شهری عملی‌تر است و می‌تواند وسیله‌ساز تماسی اساسی با طبیعت باشد که لازمه‌ی زندگی ایرانی‌ست[5]. طرح حیاط، بر کار معمارانه‌ی «مکان‌سازی» حکمفرماست و در دوره‌ی اسلام خو نمونه‌ی مکان می‌گردد؛ خانه را با مسجد، کاروانسرا را با مدرسه، تک‌تک جزءها را با کل یگانه می‌سازد. این یگانگی از راه میانکنش بصری فضا، شکل، و سطح حاصل می‌شود که همخوانیهای کیفی‌ش مکمّل آنهاست. فضا، درحد مکانِ «کنز مخفیِ» خانه در شک محاط شده است، همچنان که در انسان نیز نفْس که دربرگیرنده روح[6] است در جسم محاط می‌شود. دیوارها بدینسان لازمه‌ی ای مکان مقدس‌اند تا تعیّنش دهند و مجزایش کنند، مکانی که درونش نفْس حس می‌شود و طلب معنوی‌اش برآورده می‌گردد[7]. میانکنش شکل و سطح باید فضائی پاکْ غرقِ آرامش و خالی از هر تنش تفکرانگیز پدید آورد. چنین شکل استواری را در مکعب می‌تو یافت؛ صورتی کامل که گوهر نمادین آن پایداری، آدمی، و بهش زمینی‌ست. تعبیه‌ی حوض سنتی در این فضای آرام، مرکزی همچون جهتی مثبت برای تخیل خلاقه فراهم می‌آورد. بدینس آفرینش عرضی آدمی به علت طولیه می‌پیوندد و بازسازی بهشت تما می‌پذیرد.

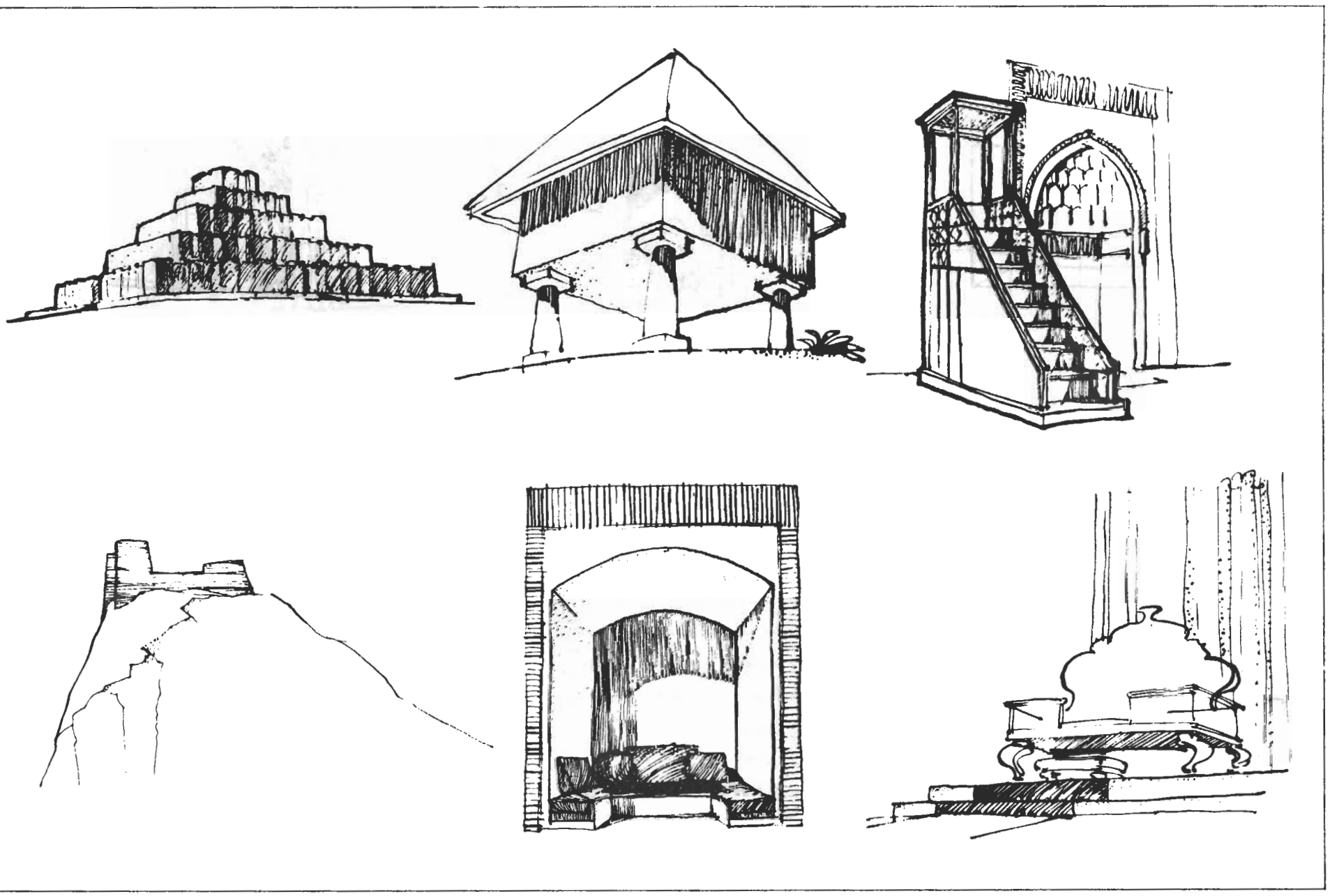
تخت

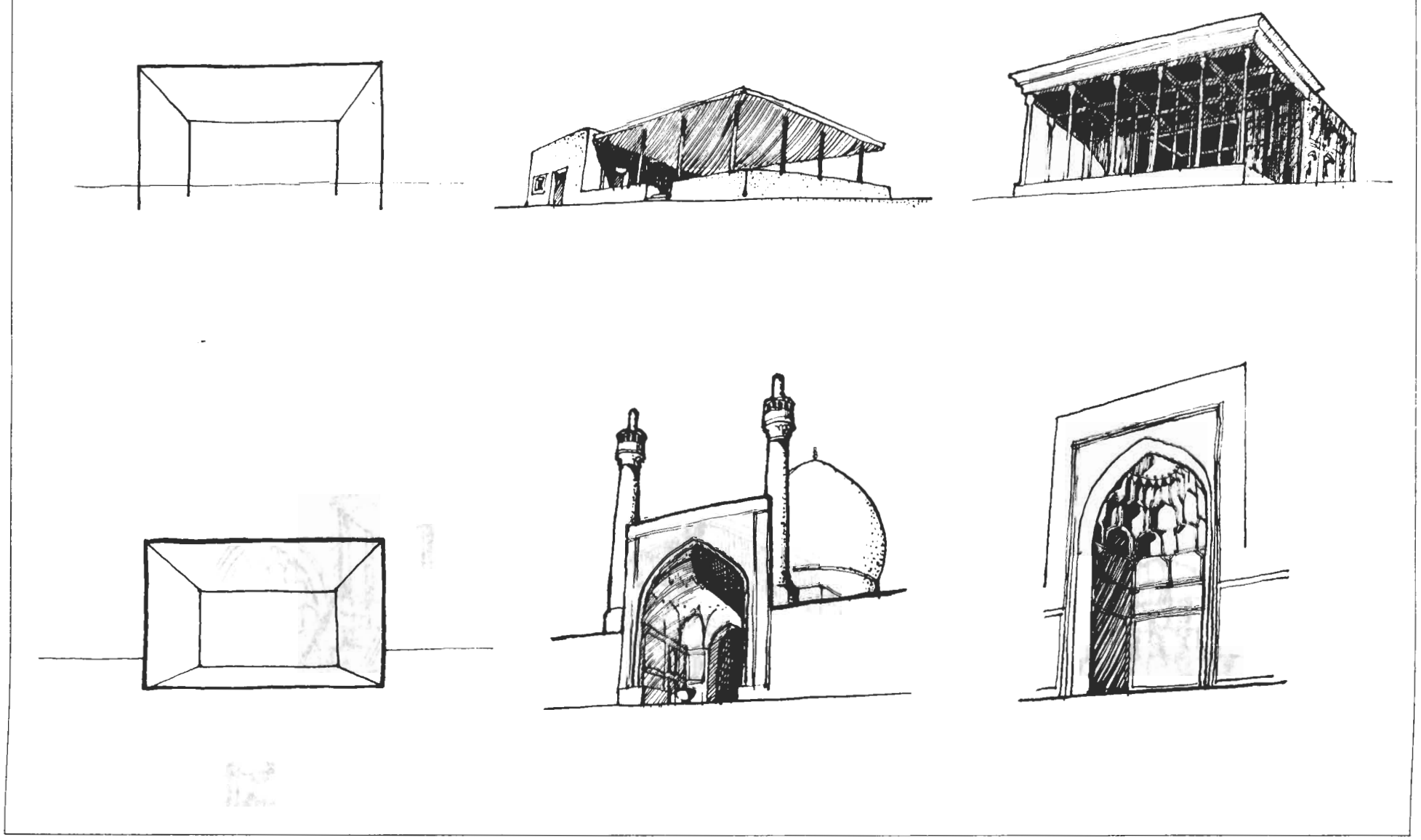
تخت بازآفریننده‌ی طرح یک مکان اینجهانیِ حرمت‌آمیز و مرتفعی‌ـ که به معنای معمارانه‌اش مظهر «کوه» است (پیکره‌ی ۹۰). ا نقشمایه‌ی اصلی اساطیر دیرین آسیایی در سده‌ی هشتم قبل از میلا فلات ایران پدیدار شد. با آرایشهای دیواری به گونه‌ی نقش "اورارتو مربوط به "توپکراکاکالی" که نمایشگر "کوه مقدس" است[1]. نمود مـ نماد کوه به صورتهای گونه‌گون و ظرف بیش از بیست و پنج سده بناهای تاریخی ایران نمایشگر پذیرش عمومی آنست.

در بناهای تاریخی هخامنشی، نماد کوه نقشی حیاتی دارد تا که در قالب‌بندی تخت جمشید، کوه رحمت نه تنها به آن صُفه‌ی ع در فضا موقع می‌دهد و سنگ منقورش را به تختانها و آپادانا‌ها مـ می‌سازد، بلکه سرانجام خود مایه‌ی الهام آرایش ساختمانی مرکزی

۸۹. طرح تصوری باغ

۹۰. طرح تصوری تخت





۹۱

می‌گردد. در ادامه‌ی این سنت «بلند جایگاهانِ» ساسانی که بر سرشان آتش ورجاوند می‌سوخت، ابتاگر طرح تخت بودند در حد کوه، که حرمت آمیزترین تبرکات را برفراز آن می‌نهادند.

مفهوم تخت به معنای اورنگ تلویحات همسانی به همراه می‌آورد. نقش برجسته‌های تخت جمشید نمایشگر اورنگ شهریاری هخامنشی‌ست بر دوش فرستادگان اقوام خراجگزار که دست زیر آن ستون کرده‌اند، حال آنکه اورنگ اخترنشان سلطان ساسانی، خسرو پرویز، معروف به تخت طاقدیس، در واقع یک کیهان‌نگاشت بود. اورنگ مربع، که نمایشگر کوه و بدینسان خودِ زمین است، پوشیده به گنبدی بود که افلاک را عرضه می‌کرد. این سنت تا همین تخت طاووس ادامه یافته است که اساساً صُفه‌ی بلندِ مستطیل‌شکل یا همان تخت است.

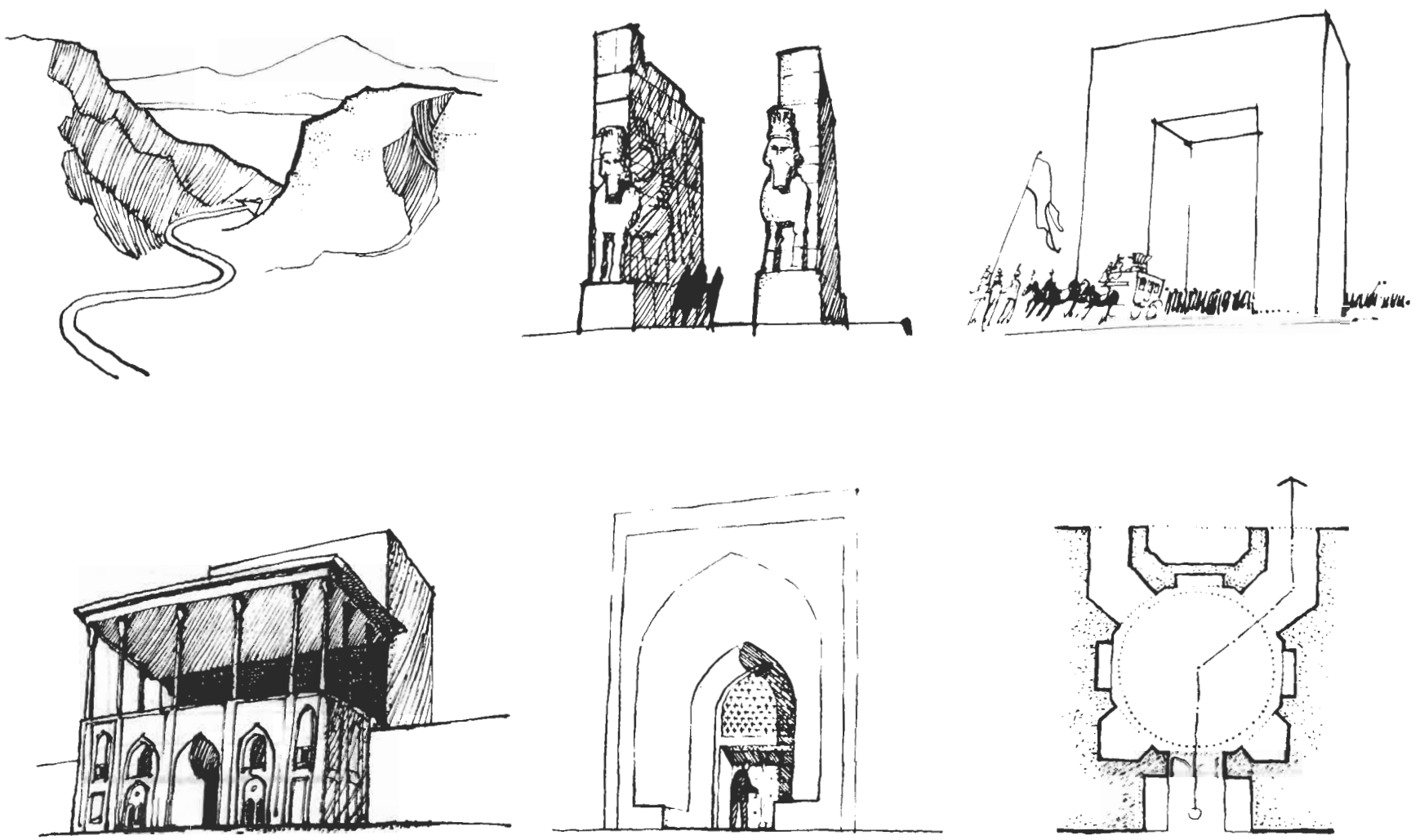
ائتلاف این صورت سنتی با فرهنگ اسلامی از آن جهت شایان توجه است که برغم کاهش اهمیتِ صُوَرِ معمارانه‌اش، نمادگرائی‌اش در حد اورنگ شهریاری ابقاء شد. مسجد و مدرسه بندرت روی یک تخت بنا می‌گردند؛ در عوض، همواریِ سطح افقی‌ست که در مدنظر است. شهریار، اما، به عنوان قدرت معنویِ ایران شیعه مذهب، به بلندنشینی خود ادامه می‌دهد. مجتمع کاخ بر تارک نمادین شهر، معمولاً بر مرتفع‌ترین نقطه قرار می‌گیرد. در میدان نقش جهان صفوی، دروازه‌ی شاهانه‌ی عالی قاپو تختی پدید می‌آورد در حکم نشیمنی برای شاه‌تالار بالای خود که به فضای وسیعِ میدان دید دارد. در هنر معماری مسکونی، مفهوم تخت در سکو رخ می‌نماید. در اینجا، بُعد افقی به قالب ترازهائی با ارتفاعهای متغیر در آمده است که در غرفه‌ها یا تونشاندگیهای درون اتاق جای گرفته است. جایگاه‌هائی از این دست سنتاً با قالیچه‌هائی فرش می‌شوند که **عالماً عامداً هم‌اندازه‌ی** آنها بافته می‌شود و در همان حال برجسته‌ترین **فضای سکودار جنبه‌ی** ارجگاه به خود می‌گیرد و با عنوان «شاه نشین» شناخته می‌گردد.

پس، این نماد کوه در سنت باقی می‌ماند تا مبیّن یک ارجگاه سپنجیِ اینجهانی باشد. این ارجگاه از طریق تخت یا اورنگ جلوه‌گر می‌شود. باز نمودِ نمادینِ پرمغزی از این صورت، نقشِ هرمِ پله‌پله در گلیمهای ایلیات بادیه‌گرد است که جهت‌یابیِ این جهانی اصلی‌شان در فضا مرتبط با سمت و سوی کوه‌هاست.

رواق

رواق از جنبه‌ی معماری فضائی‌ست که از جهت عمودی محدود به بام و از جهت افقی متعیّن به نقاطی در فضاست (پیکره‌ی ۹۱). میزان گنجایش فضائی‌اش نسبت سرراست با پشتنمائی سطحهای تحدید کننده‌اش دارد. تالار و ایوان، درحد دو دریافت سنتی از رواق، نمایشگر امکانات تعیّن و تحدید فضائی‌اند.

پیدایش ایوان، که از آپادانای هخامنشی تا کاخهای الحَضَر و آشور دنبال شده است، اصولاً مربوط به دوره‌ی ساسانی می‌شود که تعبیه‌ی ایوان در کاخ‌سازیها مرسوم شد. طاق کسرا و کاخ فیروزآباد فارس نمونه‌های عمده‌ی این تجسم معمارانه‌ی اراده‌ی خسروانی یا



۹۲

خدائی‌ست.

تالار، که از قرار معلوم اساسش بر طرح ستون‌بندی‌ست، در دوران هخامنشی روی می‌نماید. با این حال کاربردش در کاخهای شاهیْ دیگر نمود چشمگیری نمی‌کند تا که دوران حکومت صفوی آغاز می‌شود. اما کاربرد سنتی تالار در فضای مسکونی نمایشگر تاریخی ناگسسته تا به امروز است.

مفهوم رواق در حد انتقالگاه، و بویژه ایوان در حد محراب، در سراسر تاریخ اسلام متضمن تلویحات ژرفی بوده است[1]. پس ایوان همان «طریقت» یا فضای انتقالی بین عوالم زمانی و زمینی‌ست[2]. از دیدگاه مابعدالطبیعی، ایوان خود مقام نفْس می‌تواند به شمار آید که میان باغ یا حیاط، در حد روح، و اتاق، در حد جسم، سیر می‌کند. دوگانگی صوری ایوان سبب می‌شود که صورتاً ناقص بماند و تنها از آن راه بتواند به کمال رسد که آدمی را با روح اعظم یگانه گرداند و هم از آن راه رجعت و وصول خود را نیز سرانجام بخشد.

۹۱. طرح تصوری رواق (هشتی)

۹۲. طرح تصوری دروازه

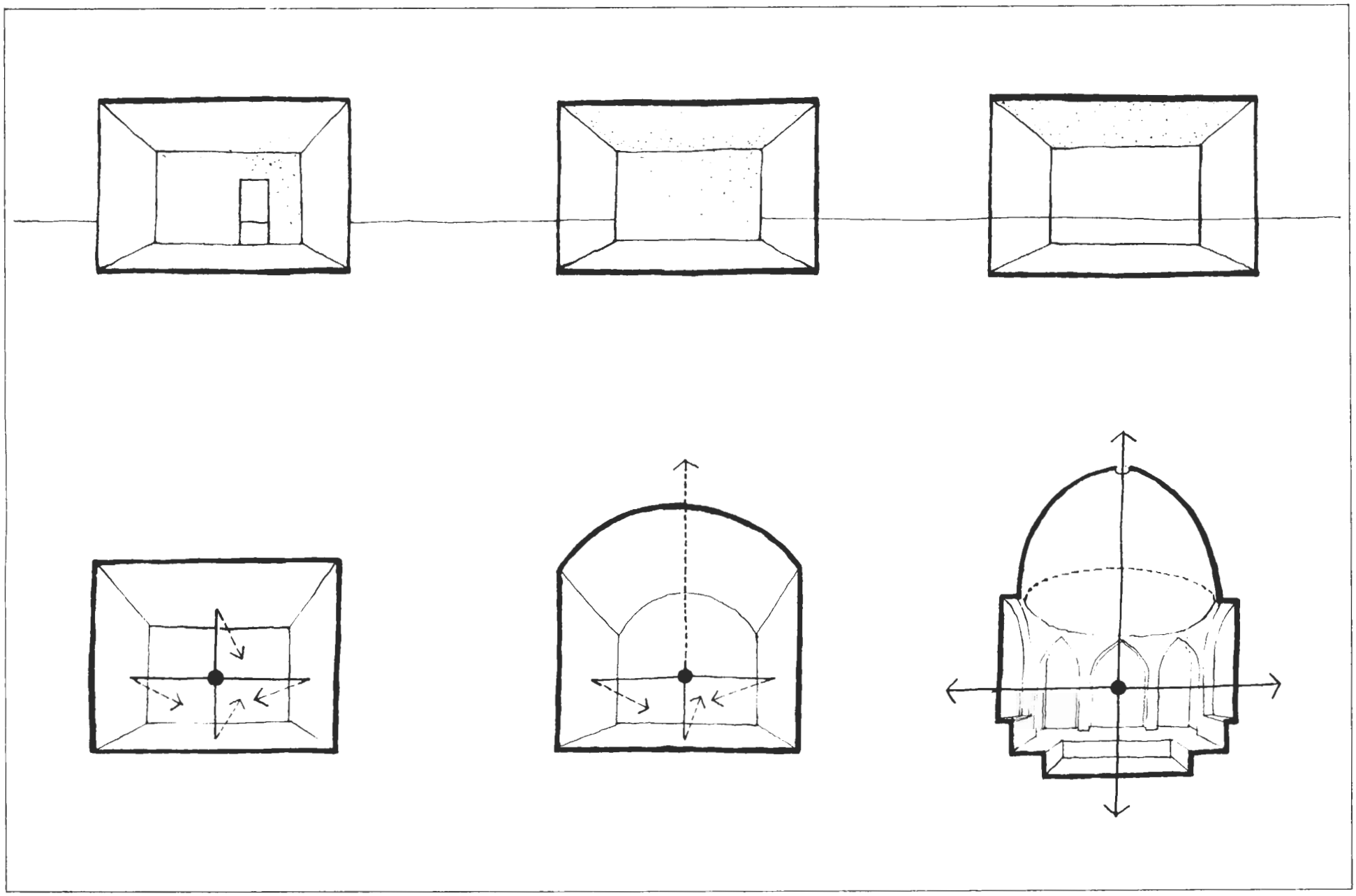
دروازه

اصطلاح سنتی باب چه با عطف به معماری چه به ادبیات، دلالت بر حرکتی از میان فضای متعین دارد که در مدت زمان معینی انجام می‌گیرد (پیکره‌ی ۹۲)[1]. دروازه‌ی شهر و فصل کتاب هر دو به باب معروفند و هر یک سرآغاز یا سرانجام یک سفرند[2]. این انتقال روان، که معنای نمادین دارد، بی‌اعتنا به مقیاس، حتی از دهانه‌ی یک گذرگاه کوهستانی سر درمی‌آورد[3]؛ آنجا که نقش برجسته‌ها از ورود به یک «مکان» متمایز منطقه‌ئی خبر می‌دهند؛ دروازه‌های گشاده بر شهرها به ثقبه‌های تن تشبیه شده‌اند؛ و انقلابات صیفی و شتوی با دروازه‌های آسمان همخوانی دارند.

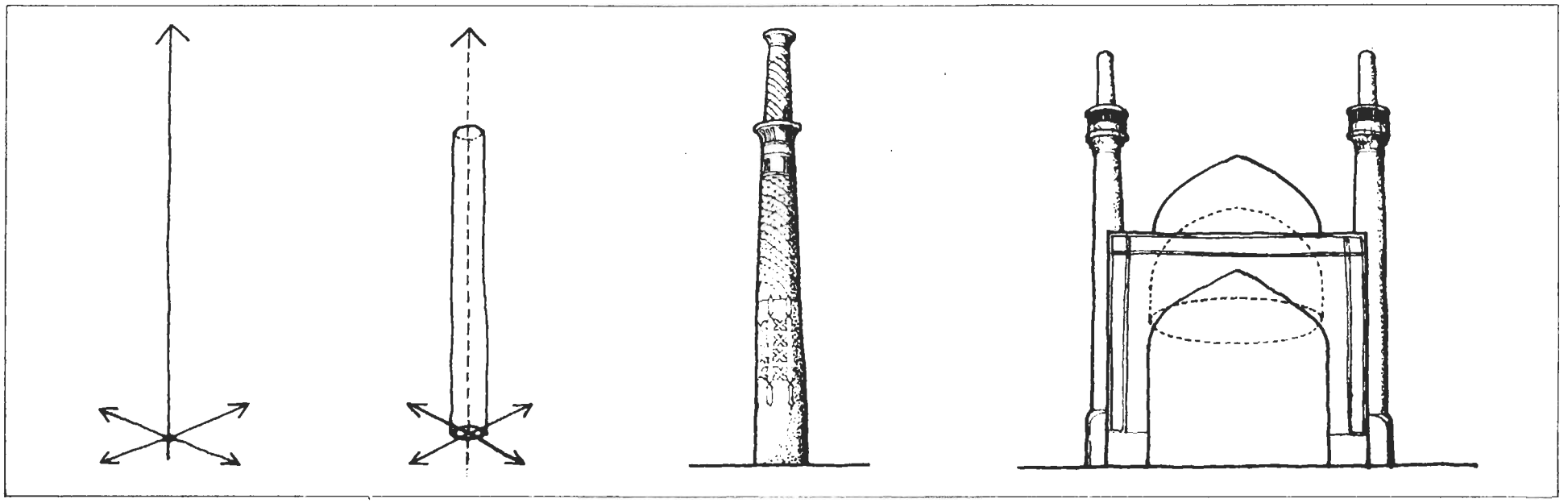
دروازه آشکارا اشارتی نمادین به شمار می‌آید، زیرا اگر فقط به فقط جنبه‌ی ضروری عملی داشت هرگز به چنین صورت و طرح زیبا و آراسته‌ئی مزین نمی‌شد. در نتیجه، مفهوم دروازه‌ی آسمان به هنگامی که آفتاب وارد قوس عروجی یا نزولی سفر سالیانه‌اش می‌شود ربط پیدا

۹۳. طرح تصوری اتاق

۹۴. طرح تصوری مناره



۹۳



می‌کند[۴]. این مفهوم در عین حال مؤید اندیشه‌ئی‌ست مبتنی بر گردشی زمینی که از طریق واقعیت محسوس یک واقعه‌ی زمانی ــ فضائی انجام می‌شود.

کاربرد اسلامی "دروازه" در هر دو جهت ظاهری و باطنی رو به گسترش نهاد. از جنبه‌ی ظاهری، تبدیل به (بلندآستان) عالی قاپوی صفوی شد، و از جنبه‌ی ساختمانی نمایشگر ورودی‌ئی که اوج صنعت زمان خود بود[۵]. طرحها، زاده از هندسه و علم عدد، روی چوب پیاده می‌شد، چوب فلزپوش یا چوب آموده با فلزهای گرانبها و خاتمهای خوشرنگ[۶].

در همان حال، طرح در به عنوان نمادی ملهم توسعه یافت که زائیده‌ی نیازهای یکسره باطنی بود و تلویحاً مفهوم گذرگاه یا دالان را داشت[۷]. مداخلِ محرابگاهِ مسجد شاه نمایشگر چنین درهائی‌ست. اینجا، هیچ ساختاری به مثابه در مانع از حرکت سیالِ دید، نفْس، و صورت نیست، و حال و هوای گذرگاهی معین از یک فضا به فضای دیگر را دارد[۸].

اتاق

اتاق محدود به سطوح شش‌گانه‌ی زاده از دستگاه مختصات اصلی‌ست (پیکره‌ی ۹۳). اتاق، نسبت به کیهان‌نگاشت مَنْدَل، در حکم یکی از مربعهای محیطی‌ست که از طریق آن ممکن است حرکتی مرکزگرای یا مرکزگریز نسبت به مرکز انجام پذیرد. بنابراین، میان سلسله مراتبِ همبندیهای فضائی، اتاق به واسطه‌ی روشنی، تهویه، و منظرش فضائی وابسته به یک فضای اولیه است، و وابستگی باطنی‌اش هم به خاطر چیزهائی‌ست که ممکن است وسیله‌ی تبیین نفْس‌اش شود.

جهت‌یابی ویژه و تشخص فضای یک اتاق ناشی از موقعیت دریچه‌ها یا منافذ واقع بر سطوح تحدید کننده‌ی آنست. سنتاً، مواجهه‌ی اتاق با فضای اصلی پیرو یک نظام همبندی محوری‌ست متشکل از اتصال، انتقال و وصول. این نظام فضائی مبنای طرح تداوم فضای مثبت را تشکیل می‌دهد و نماینده‌اش فضای هسته‌ئی (یا گرهی) ست که فضاهای وابسته از آن رویش می‌گیرند. کیفیت فعال فضای مثبت حسی از بسط و گسترش بیرون‌گرا در اتاق می‌دمد بر آنکه کیفیت ساکن و ایستای «مکعبِ» بنیادی اتاق را به حال توازن درآورد.

بدینسان این حجم فروکافته‌ی منقور نمایشگر نیروی فضائی مثبت انبساطی‌ست. هر یک از سطوح، مقصودی مشخص دارد و مفهوم باطنی خاصی را به نمایش می‌گذارد. کف، در حد زمین، تبدیل به گونه‌ئی تخت می‌شود و بنیادی فراهم می‌آورد که انسان و عالم صغیر بر آن استقرار یافته‌اند؛ دیوارها کوژ و کاو می‌گردند و قوه‌ی تخیل را تا به آن ساحت اعتلائی طولی دامنه می‌بخشند که ماوراء محدوده‌ی آشکار اتاق است؛ در این حال بام بر این سیر و گردش برون‌گرا محیط می‌گردد و قوس عروجی تحقق را بار دیگر به عالم مُلک باز می‌گرداند.

اتاق از دیدگاهی نمادین، نمایشی‌ست از «مکعب انسان» و وابستگی‌اش به خانه در حد وابستگی خود انسان به واحد خانواده است. درست همچنانکه زندگی خانوادگی، با دوایر هم‌مرکز حریمهای انفرادی‌اش، خارج از دیدگاه عمومی‌ست، خانه‌ی حیاط‌دار نیز خود را از چشم جهان بیرون پنهان می‌دارد و حرمت آن دایره‌ی درونی را پاس می‌دارد. میان خانواده، اما، رشته‌ئی از مناسبات مشترک نشو و نما می‌یابد که حیاط مرکزی نماد آنست. این حیاط خود واسطه‌ئی‌ست تا جهت معنوی خانواده معین شود و هویت خصوصی خانواده محقق گردد.

مناره

طرح مناره شاید ما را با یکی از کهن‌ترین آفریده‌های معماری آدمی روبرو می‌سازد (پیکره‌ی ۹۴). قدمتش تا به قبل از تاریخ بازمی‌گردد، تا عمودهای آفتاب‌سنج عصر حجر و ستونهای کتیبه‌دارِ حاکی از رمزها و حدود و ثغور ارضی فرهنگهای مختلف[۱]. «میل»های هند و آریائی بر روند توسعه‌ی مناره در قلمروهای ایران باستان سرراست‌ترین تأثیرات را گذاشته همگی در حکم نهادهائی از حرمت‌گزاری و افتخار به نیاکان بودند. می‌گویند این ستونهای چوبی به کار جهت‌یابی نیز می‌آمده‌اند.

اصطلاح مناره یا منار، بنابر معانی ریشه‌اش یعنی «فروزشگاه نار» یا «تابشگاه نور». شاید که رسانای رابطه‌ئی با برجهای آتشگاهی زردشتیان باشد. یک نمونه‌ی برجسته از این دست در فیروزآباد یافت می‌شود: شهری ساسانی با نقشه‌ی مَنْدَل‌وار مدوری که درست در مرکزش آتشگاهی برج‌سان قد افراشته است.

پس الحاق مناره در سنت اسلامی هم ادامه و هم توسعه‌ی طرحی نمادی و کهن است. در حد مثال، خود نمایشگر محور هستی آدمی‌ست، نمایشگر آن ساحت اعتلائی و طولی‌ست که به وجود مادی آدمی عمق یا ارتفاعی معنوی می‌افزاید که در غیر این صورت آدمی دوبُعدی می‌نمود. از جنبه‌ی ظاهری، نماینده‌ی آدمی‌ست، صورتی متعیّن که میان مخلوقات تنها او در عالم عمود بر پا می‌ایستد؛ از جنبه‌ی باطنی، یادآور روح آدمی‌ست تا حسرت بازگشت به خاستگاه ازلی‌اش را دارد.

مناره در ایران‌زمین پذیرای شکل ساختمانی متمایز میل می‌شود و از این حیث با مناره‌هائی به شکل برج توخالی یا اتاق‌واری که در ممالک عربی نشو و نما یافت تفاوت چشمگیر می‌یابد. این شکلهای عمودی مثبت چون شاخصهائی برونی عمل می‌کنند که به مکانهای عمده‌ی درونی راه می‌برند. در ترکیب کلی شهر، این مناره‌ها که چون کشه‌های طولی خط عربی گردن افراشته‌اند، با ذواتِ اعتلائیِ پایدارِ چیزها همخوانی دارند، حال آنکه گسترش عرضی شهر مبیّن آفرینشهای مادی متداوم آدمی‌ست که همه در ترکیب‌بندی کلیِ مبیّنِ وحدت به یکدیگر پیوسته‌اند. این تماثل به غنای بیشتری می‌توانند بینجامد اگر مناره در حکم عدد ۱ منظور شود که به اولین حرف، به الف، وابسته است. پس الف یا منار، در مقام تفصیل (مقیاسِ بزرگ)، مترادف با آفریدگار است و، در مقام اجمال (مقیاسِ‌کوچک، کوچک‌اندازه)، مترادف با بازتاب او ــــ انسان.

جایگیری در فضا، موقعگیری، و کمّیت مناره‌های موجود در طرحهای معماری را می‌توان از راه مفاهیم توازن متقارن، تعیّن فضائی، و علم عدد بررسی کرد[۲]. حرکت تاریخی مناره، از تک‌ماندگی و

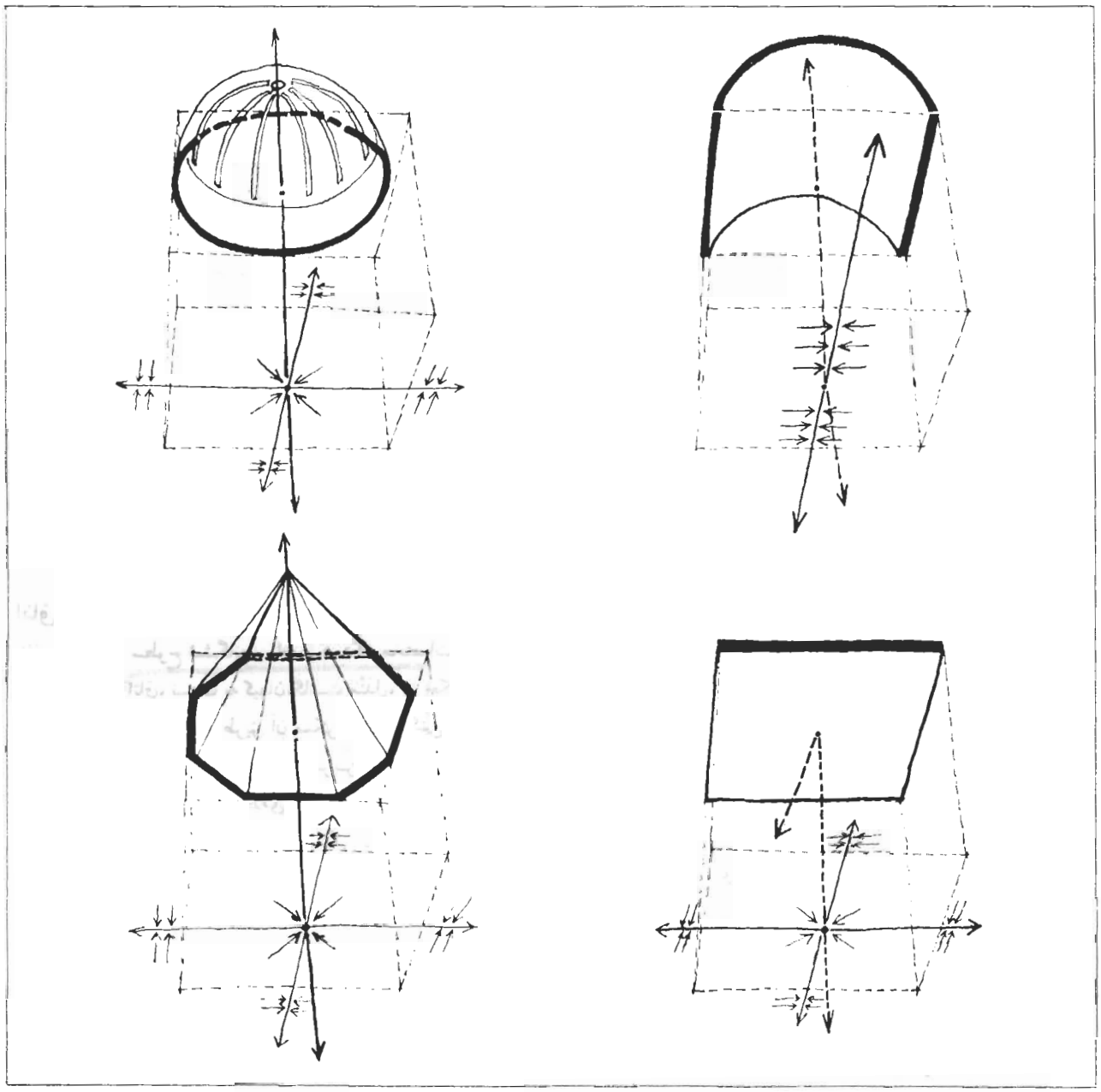
جدانشینی تا پیوستگی‌اش به گنبد، مظهری‌ست از تلفیق دوباره. دوشاخگی نهائی مناره به گونه‌ی جفتی برج بر دو جناحِ طاقِ مداخلِ اصلی و منتهی به اندرونِ گنبدخانه تحققی از طرح باتوازن خلقت است[3]. این دو مکمّلِ جهانشمولِ تجلی، به رویکردی محوری از میان دروازه رنگ تشخص می‌دهند که رو به آن وحدت غائی، یعنی گنبد، دارد.

گنبد

در طی تاریخ، تمدنهای سنتی خیمه، خانه، مقبره، یا که حَرَم را نمادی از عالم پنداشته‌اند. خاستگاه طرح «سراپرده‌ی جهان»، خود تداعی میان آسمان و بام گنبدنمای این ساختارها بود[1]. چنین برمی‌آید مادام که شکل کروی برای انسان اهل سنت معنائی واقعی داشت، پس برایش طبیعی بود این معنا را از شکلی به شکل همانند انتقال دهد. در نتیجه، اصطلاحات فراوانی چون «خیمه‌ی دهر»، «چتر مینا»، «طاق مقرنس»، و «کاسه‌ی سرنگون» همه حافظ خاطره‌ئی دیرسال‌اند و رسانای چیزی از اعتقاد نیاکان و معناهای باطنیِ مرتبط با گنبد (پیکره‌ی ۹۵)[2].

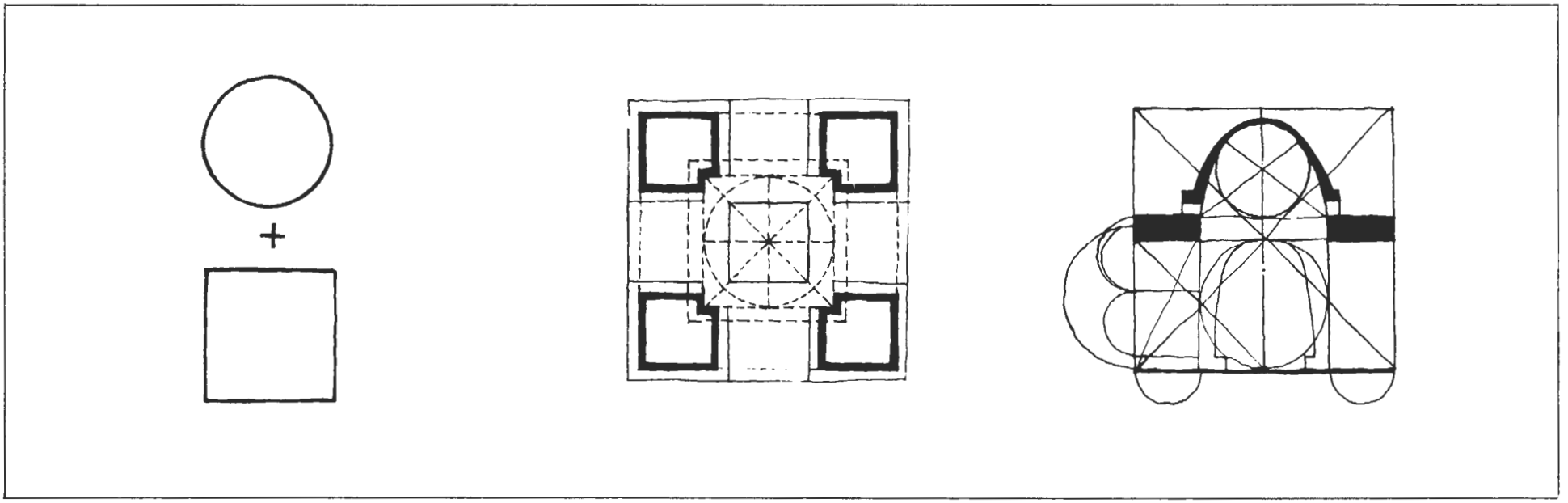
در ایران، شهریاران هخامنشی، که از خود تصوری از یک فرمانروای خدائی و عالمگیر در جهان باستان اشاعه دادند، تشریفات خود را اغلب در خیمه‌های کیهانیِ («شادُروان») عظیمی برپا می‌کردند که به روایت یکی از مورخین «آسمان» خوانده می‌شده است. معروف بود اعراب جاهلی از قُبه‌ی بدوی‌ئی استفاده می‌کردند که عملاً پیشنمونه‌ی چادری بود که پیغمبر (صلعم) و صحابه‌ی ایشان در غزوات همراه می‌بردند. مغولان چادرنشین آسیای مرکزی این سنت را با خیمه‌های شکوهمند گنبدشکل خانها به اوج رسانیدند. اینکه هر خیمه گنجایش بیش از هزار تن داشته است به افسانه می‌ماند[3].

در فرهنگ اسلامی، گنبد هنگامی که خود مظهر روشنی از کیهان‌زائی بنیادی اسلامی می‌گردد، تصویرپردازی باستان خود را ابقاء می‌کند. علائم اسلامی چون مرکز، دایره و کره[4]، که خود فطریِ گنبدند،



۹۵

۹۵. طرح تصوری گنبد
۹۶. طرح تصوری چارطاق



از طریق انتقالی نمادین یکسره تحقق می‌یابند. برترین تداعی که بر آن سخت تأکید می‌شود همانا اندیشه‌ی روح است که سراسر هستی را بیکبار دوره می‌کند و فرا می‌گیرد، همانگونه که گنبد فضای محصور وجوف خود را احاطه می‌کند و قُبه‌ی آسمان تمامی خلقت را دربر می‌گیرد[۵]. گذرگاه این روح از اوجگاه گنبد، که خود نمادگر وحدت است، یا سراشیب و انبساطی‌ست، یا انقباضی و سربالا که روی به جانب وحدت دارند[۶].

گنبد شکلی‌ست واجد تصویرپردازی زنده و حیاتی، دیگر اینکه اندیشه‌ئی‌ست که به میانجی امکانات ماده تجلی می‌یابد. با نگاهی به خاستگاه‌های آن میان بادیه گردها، احتمال می‌رود همانند ساختارهای گنبدنمای مغولان بوده باشد که روی گونه‌ئی قالبِ گردِ جگن‌بافِ پوشیده از پوست یا نمد بنا می‌شدند[۷]. پس از پیدائی گنبد چوبی به دست انسان مقیم، بنای با آجر و سنگ پا گرفت که در حد عملی تقلیدی و محضِ بدل‌سازی از صُوَر حرمت‌آمیزی بود که پیش از آن با مواد کم‌دوام‌تری ساخته شده بودند. آن معماری گنبدی که سپس پا گرفت در حد تبیین نمادی واحد از راه نظام متعدد ساختمانی بود. کاردانی و خبرگی نسبت سرراستی با وزن طاق پیدا کرد، و بر این اشارت داشت که معیار عالی جمال و زیبائی در گنبدها سبُکی و سبُک‌نمائی همزمان‌شان است. از این نکته چنین دستگیر می‌شود که نسخه‌ی بَدَل کیفیت «سنگین» فقط از آن راه می‌تواند به کمال رسد که خود با سبُکی ازلی «گنبد گیتی» که خاستگاه اوست تلفیقی دوباره یابد.

الگوها و رنگها، چه داخلی چه خارجی، می‌توانند به این سبُک‌نمائی یاری دهند. آنها در عین حال به ضرب و تأثیر نمادین شکل هم می‌افزایند. چرخهای کیهانی، یا مَنْدَلها، بر سطوحِ گنبدی چون شکوفه‌هائی زاده از هندسه‌ی دایره می‌شکفند. رنگها، سرد و رام، دامنه‌بخشِ قوه‌ی تخیل عقل‌اند و به نفْس بیداری می‌بخشند[۸]. همانگونه که مقبره‌های باستانی مصر و کاخهای بابلی صاحب سقفهای نیلی پرستاره بودند، یا سراپرده‌های دادرسی اشکانی آسمانه‌هائی پوشیده به یاقوت کبودِ آسمان‌فام داشتند، گنبدهای اسلامی حافظ و تجلی‌گر خاطره‌های «گنبد صوفی لباس» افلاکند[۹]. پس رنگهایشان، طبق پیشنمونه، سفید، سبز، سبزآبی‌گونه، فیروزه‌ئی، و طلائی می‌گردد، و یا رنگمایه‌ی خنثائی از سفالکاری، گچکاری، و تلفیق ناقصی از اینها را به خود می‌گیرد. مثلاً گنبد در همه‌ی نمودهایش مقام عرش الهی‌ست ــ انفعالی در قبال عقل، جنساً اُمی، و صورتاً بی‌زمان و سرمدی[۱۰].

چارطاق

پرستشگاه آتش ورجاوند، چارطاق (پیکره‌ی ۹۶)، از روزگاران اساطیری بر فلات ایران زمین وجود داشته است. صورت ویژه‌ی این ساختار از آن روزگاران تا امروز هیچ تغییر عمده‌ئی نکرده است. ثباتِ شکلیِ چارطاق شاهدی‌ست بر ارزشمندی ازلی‌اش، و تا به امروز هم قدرتمندترین تلفیقی‌ست که آدمی از نمادها و صورتهای سنتی ارائه کرده است.

از لحاظ شکل، گنبدی‌ست که بر مربعی با چهار طاقنما قرار گرفته باشد. روی نقشه به شکل مَنْدَل است. بهترین بقایای باستانی چارطاق را می‌توان در نیایشگاه‌های ساسانی یافت که کانونشان همان آتش نمادین شعله‌ور بود؛ یا در تختگاه‌های شاهنشاهی از قبیل تخت‌طاقدیس؛ و شاید، بهتر از همه، در نقشه‌های همساز چارباغ پردیسهای ساسانی. عنصر مشترک در هر سه نمونه همان طرح مَنْدَل به مثابه کیهان نگاشت است.

چارطاق، در حد یک مفهوم سنتی پر مغز، به عالم صُوَر اسلامی پای می‌نهد و در آنجاست که مزیت پیشینه‌ی خود را بازمی‌یابد. چارطاق، از دیدگاه باطنی‌گری اسلامی، تجلی معمارانه‌ئی از تلفیق دوباره و از خودِ خلقت می‌گردد که تا به امروز هم باقی‌ست و صورتاً شامل اساسی‌ترین شیوه‌ی تفکیک مربع و دایره است.

حجم مکعب پایه‌اش که به مثابه آدم، زمین، یا بهشت روی زمین فرض می‌شود، نمادِ عالیِ ایستائی‌ست و متجسم‌ترین مظهر و تجلی آفریدگار. چارطاق، با ارکان چهارگانه‌ی خود، یادآور چهار عنصر و چهار جهت، چهار باد، چهار فصل، و چهار رنگ است[۱]. خلاصه، چارطاق جنبه‌هائی از زندگانی دنیوی را به عالم تخیل عرضه می‌کند که بنیادی‌اند و، ظاهراً، استوارترین جنبه‌های این حیات سپنجی.

بر این فضای چارگوش، گنبد دوار یا کروی نشانده شده است که نمایشگر جهان کیفیت ناب یا عالم سرور است. گنبد که نمادگر سبُکی و تحرک کلی روح است، در حکم صورتی‌ست که نه آغازی دارد و نه انجامی. یگانه نقطه‌ی عطفش مرکز اوست، گذرگاهِ آن محورِ معنوی که با محورِ مربعِ مستقر در زیر پیوندش می‌دهد. این علت طولیه آن دو صورت را از جنبه‌ی کیفی یگانه می‌سازد و تبدیل صورت دایره در مربع نمایشگر یک یگانه‌گردی کمّی‌ست، و نیز نمادی از تلفیق دوباره‌ی مربع زمینی در دایره‌ی بیت‌المقدس آسمانی.

معمار ایرانی این نقطه‌ی تأکیدش را در قلب فضائی قرار می‌دهد که بر این استحاله گواه است و طنینی دارد از نواخت کیهانی تغییر شکل داده. در مسجد چارطاق[۲]، این نقطه همان محراب است، در کوشکِ باغ همان حوض مرکزی، و در بقعه همان آرامگاهِ یک صوفی. پس اینجا، در صُوَرِ ازلیِ دایره و مربع، انسان سنتی تمکّن فضائی خود را باز می‌یابد. چارطاق به این مکان که در حکمِ محلِ تولد، زیست، و مرگِ معنوی اوست سرپناه می‌دهد.

درجات تحقق

همنهاده‌ی صورتها

مصنوعه‌های آدمی تبلوراتِ صوری مادی‌ست که از راهِ نظامِ مقرری از روابط، که نمایشگر مُثُل آسمانی‌اند، به اتحاد درآمده است. هر چند که آثار خلق شده همه در نیت اصلی خود یکسانند اما درمقیاس، دستمایه، شگرد و کارکرد کمی متفاوتند و در نتیجه ظاهراً نماینده‌ی سبکهای ساختمانی مختلفی می‌باشند. بدینسان همنهاده‌ئی تصوری که حاصلش ریزنگاری یا مینیاتور ایرانی، قالیِ باغنما، اسلیمی‌هائی در صنعت فلزکاری، معماری و شهر است راه‌های همسازی را دنبال می‌کنند که فقط از طریق نحوه‌ی تبیین و آنچه بناست تبیین شود از هم شناخته می‌شوند. چرا ی تمامی آفرینندگی و جنبه‌ی مخفی و سری‌اش تا ابد یکسان می‌ماند.

حاصل جمع کوششهای خلاقه‌ی آدمی در هیچ کجا به اندازه‌ی قرارگاه‌های او صریح جلوه‌گر نیست. دهات، شهرکها و شهرها با نظم‌دهی به نمونه‌های ساختمانی متمایز فراهم آمده از صُوَر مادی، و از راه تکرار و خلق تصویرهائی به مقیاسی فوق انسانی، این مصنوعه‌های آدمی را بزرگ جلوه می‌دهند. اینجا هم، عالم مثال راهنمای تشکل غائی‌ست و شکل‌گیری شهر کمابیش چنان است که گوئی سایه‌ئی به همان شکل مبداء ایجاد کننده‌اش به وضوح درآمده است.

صورتِ شهر

در جهان‌بینیِ با انتظامِ جامعه‌ی سنتی، انسان میان دریافت جهانی‌اش از عالم و دیدگاهِ کیهنجهانی‌اش از خویشتن در حرکت است. دریافت او از شهر در نیمه راهِ این دو قطب واقع است و اصولِ نمادینِ هر دو دیدگاه را یکی می‌سازد.

شهر در سلسله مراتب مفهوم یا تعیّن فضائی، شکل مثبتی‌ست که میان دستگاه مختصات اصلی فضا قرار گرفته است. کیهان، شهر و انسان به یکی اندازه تعیّن یافته‌اند. این هر سه مقیاس، چه جدا جدا و چه یکجا، از جنبه‌ی «نشأت مثالی» شان [وجود] متعیّن و دیرپای و تمام و کمال هستند.

شهر در وجود عنصری یا وجود اینجهانی‌اش، درجه به درجه به مُثُل خود نزدیک می‌شود. اهمیتِ دستاورد تصوری‌اش در توانائی اوست به این‌که حال و هوای ذاتی یک مکان با انتظام در عالم را به وجود آورد.

در فلات ایران‌زمین این انتظام اغلب از بیرون اِعمال می‌شود ـــ با قرارگیری موضع شهرها در پنجه‌های آبرُفتی‌ئی که در پای گرانکوه‌هائی به ارتفاع بیش از ۳۰۰۰ متر واقع شده‌اند. کوه‌ها فقط نگهدار برف هستی‌زا نیستند. ج سمیت‌شان نقطه‌ی عطفی پدید می‌آورد که به هستی زمینی آدمی حکمفرماست. در شهرها، باتهیه‌ی قالب‌بندی‌ئی جسمانی و روانی برای ساکنین، انتظامی داخلی فراهم می‌شود. طرح تصوری این قالب‌بندی به نحوی نمادین از تصویر انسان یا کیهان حاصل آمده است. شهر جسماً با ساختار کالبد آدمی یا با سازمانبندی «منطقةالبروج»[1] برابری می‌جوید. این برابری، بویژه، یادآور ایده‌ی سه بختی بزرگ عالم به همان شکلِ نخستینش است که در سنت «ادریسی» وجود داشت. انسان، شهر و کیهان هر یک ضرورتاً مرکب از سه جزء جسم، نفْس و روح[2] هستند (پیکره‌های ۱۵ و ۱۶). آفرینش به مثابه کلیتی انگاشته می‌شود که نمایشگر ساختاری عمومی و اصولِ متقابلِ سازمانبندی‌ست. نمود و نمایشِ این کیفیات ضابطه‌ئی اصلی برای طرح‌ریزی شهری تشکیل می‌دهند. این اندیشه‌های انتزاعی از راه کاربرد آگاهانه‌ی ماده، فضا، شکل و تلفیق نمادها متبلور می‌شوند.

علم نمادها، در حد نشانه‌های وحیانی یا جبلی آفریدگار، مرحله‌ی عمده‌ئی از کار معرفت‌جوئی می‌گردد و در نتیجه کار خلاقه را، به معنی ماورائی‌اش، تسریع می‌کند. از راه تحقق محتوای کیفی فضا، ماده و تمامی اشیاء یا پدیده‌های مشهود است که دانشِ عینی و زیبائی‌شناسی انسان اهلِ سنت گسترش می‌یابد. این چیزها ورای ذهنیت فردی و فارغ از هر سلیقه‌ی شخصی‌اند.

آفریدگار جهان، چون بدن را بیافرید و روح را اندر او دمید و او را بودباش نفس بگردانید، مدینه‌ئی پایه نهاد هر پاره‌ی او ساخته از چیزهای گونه‌گون چنان سنگها و آجر و تنه‌ی درخت و فلزها و جز آن ... بدن از پاره‌های گونه‌گون پدید آمده است و او را چند دستگاه زیستی‌ست چون خیابانها که برزن‌های شهری را بهم پیوندد[3].

نه تنها بدن یا جسم از حیثِ کالبد به شهر و کیهان تشبیه شده است، بل گروه‌بندی اجزاء بدن به طور عددی امری حائز اهمیت است. برای مثال، رشد بدن از طریقِ هفت وسیله صورت می‌گیرد: جاذبه، تغذیه یا ماسکه، هاضمه، دافعه، غازیه، نامیه، مُصوّره (هفت قوه‌ی نباتی). اینها به نوبت با بصر (بینائی)، سمع (شنوائی)، لمس (بساوائی)، شمّ (بویائی)، ذوق (چشائی)، نطق (گویائی) و عقل (هوشائی) همخوانی دارند. از دیدگاه کیهانشناسی، بدن نمایشگر سیاره‌های مرئی هفتگانه است. عدد چهار هم مهم است: چهار عنصر با چهار قسمتِ بدن (سر، سینه، شکم و پا) و با چهار دروازه‌ی شهر همخوانی دارند. شهرهای مدور یا چهاردروازه از چهار جهتِ اصلی داشتند یا هشت دروازه که مطابق با «گُلباد» بود[4]. یک شهر کامل امکان داشت دوازده دروازه داشته باشد که همخوان با نشانه‌های دوازده‌گانه‌ی منطقةالبروج یا همخوان با دوازده ماه سال بودند[5].

توسعه‌ی اصولِ اسلامی برای تبیین وحدت از راه سازمانبندی اشکال و فضاهای کمّی و کیفی در قرارگاه‌های انسانی، پذیرای سه نظامِ مشهودِ نظم‌آفرینی بوده است: طبیعی، هندسی و هماهنگ[6]. هر نظام متکی به آن دو دیگر است، اما به خاطر هیچ یک از دو نظام دیگری از پیشرفت در طول زمان باز نمی‌ماند ـــ هر یک از آنها حتی امروزه هم بازشناختنی‌ست. آدمی با این سه راه بنیادی به محیطش شکل می‌دهد. بادیه‌گردان و روستائیان، که از دیگران به طبیعت نزدیکترند، نظم و انتظام طبیعی را گسترش دادند. نظم هندسی به مثابه گونه‌ئی وحدت در وحدت با نظامِ کهن‌ترین شهرهای آدمی مرتبط است. نظمِ بانواخت و هماهنگ موجدِ «کثرت در وحدت» است، موجدِ شکلهای هندسی‌ئی که در چارچوب یک هندسه‌ی فراآگاهانه در الگوهای طبیعی با یکدیگر پیوند یافته‌اند.

نظم طبیعی

۹۷

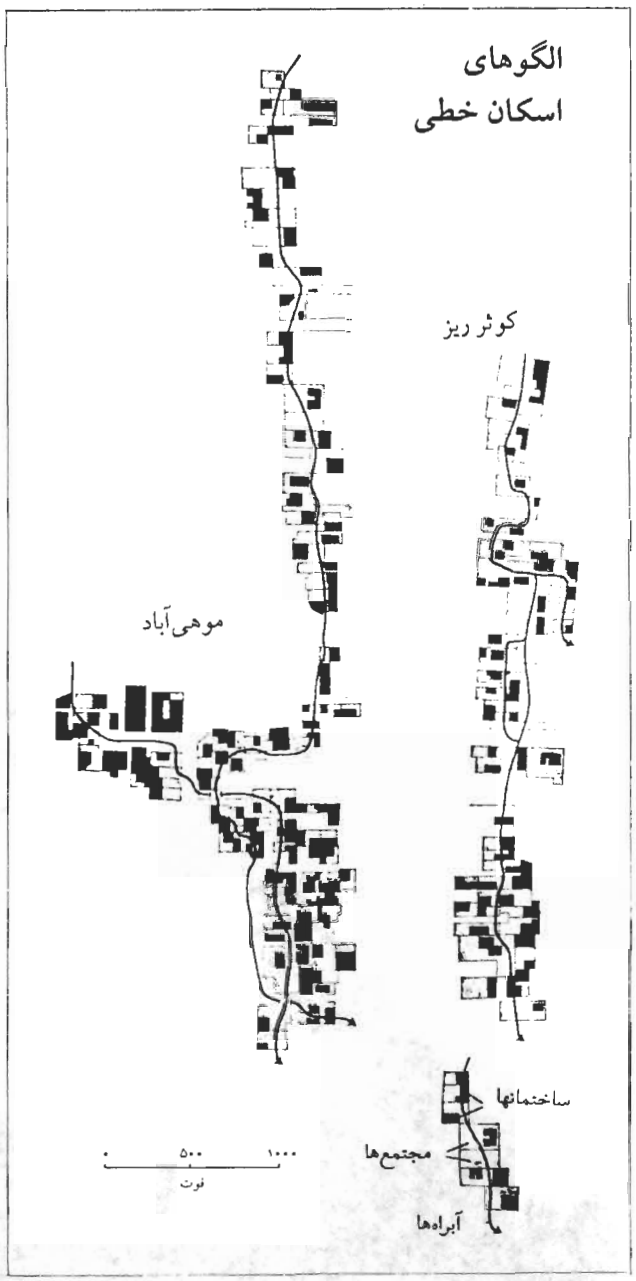
نظم طبیعی یا نواخت طبیعی حاصلِ تلفیق ناآگاهانه‌ی قوانینِ کیهانی به دستِ انسان است. کوه‌ها، دره‌های عمیق، بستر رودخانه‌ها یا فراز و نشیب سرزمینها، همگی عملاً در حد مرزهای طبیعی هستند که انسان در آنها نظامهائی به وجود می‌آورد که نمایشگر گرایشهای مشخصِ تصادفی، خطی یا خوشه‌ئی‌اند.

نمادگرائی ازلیِ طبیعت، خود «کتابِ بازِ» آفرینش است. انسان معنوی همیشه طبیعت را چون وسیله‌ئی برای بهتر شناختن آفریدگار کاویده است. شکلها و فضاهای طبیعت، از آنجاکه آفریده‌ها و نمادهائی خدائی‌اند، از هر آنچه آدمی خلق می‌کند ازلی‌تر و جامع‌ترند. بادیه‌گردان و روستائیان برای شکل دادن به محیط زیست خود این نشانه‌ها را باز می‌خوانند و به کار می‌برند. عالم را فضای مثبتی می‌شمرند که خود محل تغییر است و هرگز چیزی با سرشت پایدار به دست آدمی خلق نمی‌شود. بادیه‌گردان برحسب نواختهای زمان کوچ می‌کنند. ایلات بادیه‌گرد، که سالی دوبار طبق الگوهای تصادفی، چون ستاره‌ها یا خوشه‌های جداجدا اسکان می‌کنند، کاربرد چادر (خیمه) در میانشان امری مشترک است؛ چادرهائی هندسی‌شکل که بی‌قید و قلندرانه کمابیش به صورتهای خطی، هلالی یا دایره‌ئی به دنبال هم برپا می‌شوند. این بادیه‌گردان، با زندگی در جوار نواختهای طبیعت، به ناپایداری همه چیزی واقفند و کشت و کوچی دارند که با نواخت زمان در فضا هماهنگ است.

نظم تصادفی

نظم تصادفی یا نسنجیده در روستاهای ایران معمولاً در مناطق گرم و مرطوب به چشم می‌خورد[1]. آنجا، به خاطر میانکنش ایده‌های مالکیت[2]، نظامِ کشت و کار، شرایط اقلیم ــ زیستی، آدمیان واحدهائی جداجدا ساخته‌اند که به تک‌اخترانی یا سحابیهائی در آسمان می‌مانند. اما، این واحدها با الگوهای جامع بهم ربط یافته‌اند که برای کسانی که نسل اندر نسل با این الگو زیسته‌اند مشهود است.

بام عنصر اصلی‌ست؛ با پوشش پوشالی چتر مانندی مؤکد می‌شود. (پیکره‌ی ۹۷). دیوارها نقش معمول خود را ندارند؛ و حدود خانه را بامِ



۹۸

سایه‌انداز آزادانه تعیین می‌کند ... فضا به آسانی سیلان دارد و جاری‌ست، و این حصول‌پذیری سهل و روان توجیه کننده‌ی آن ترتیبات و نظام‌بخشیهائی‌ست که از آزادی زنده‌وار خودانگیزی برخوردارند[۳].

این طرحِ کلیِ نظامِ تصادفیِ مسکونیهای مستقل، کیفیتی یک شکل دارند که ساختار خاصی از وحدت را تشکیل می‌دهد؛ ساختاری که تا بی‌نهایت قابل توسعه است.

نظم خطی

الگوهای نظم خطی کمابیش همیشه پیگیرِ خط سیرِ آب هستند، که جریان آن مسیرهای عبور روستا را مشخص می‌کند (پیکره‌ی ۹۸)[۴]. مرکز ساختاری این الگوی اسکان خودِ آب است و مناسب‌ترین محل آنجاست که سرچشمه‌های آب را تشکیل می‌دهند. آبِ گذرا، در آمد و رفت خود به خانه‌های حیاط‌دار، مسکونیها را به خود جذب می‌کند. این نظمِ خطی با آبگذرهای سطحی یا زیرزمینی مشخص می‌شود[۵]. سطح حیاط خانه‌ها بستگی سرراست با خیز یا ارتفاع آب دارد؛ خانه‌ها،

۹۹

۱۰۱

برای دستیابی به آب، حفاظت در برابر گرما و سرما و مصونیت از شنهای روان، گهگاه تا عمق شش متر یا بیشتر در خاک فرو می‌نشینند.

نظم خوشه‌ئی

در محیط زراعیِ دشتهای افقنما، شکل خوشه‌ئی انتظام موجود نمایشگر نحوه‌ی بس نیرومندتر و خودآگاهانه‌تری از نظم‌بخشی به قرارگاه انسانی‌ست (پیکره‌ی ۹۹). بسته به محل و شکل زمین، دو نمونه از صورتهای نظم خوشه‌ئی قابل شناخت است. در میان دشتهای افقنما، صورتها نظمی برونی دارند که نمایشگر گونه‌ئی "بهم تپیدگیِ" واحدهاست؛ و در مناطق کوهستانی، صورتها چه از بیرون و چه از درون تجمع و تراکمی طبیعی دارند.

قلعه یا دهِ برج و بارودار در تدویناتی مستطیلی صورتها و فضاهائی پدید می‌آورد که شاملِ خانه‌های حیاط‌دار و فضائی مرکزی و حصارهای بلندِ محیطی و برجهای کُنجی و یک تکدروازه‌اند (پیکره‌ی ۱۰۰). خانه‌ها به راستایِ حصارهای بیرونی صف کشیده‌اند؛ به شکلِ

۱۰۰

شانه‌های کندوی زنبور عسلِ متشکل از نمونه‌های ساختمانیِ گنبدنما یا طاقدار که فضای مرکزی فراخی را در میان می‌گیرند. این فضا معمولاً دیواربست یا خاربستِ کوتاهی را شامل می‌شود که محوطه‌هائی عمومی برای نگهداری دامهای روستائیان است.

تماس دیرپا و نزدیک با طبیعت، راه حلهائی فرا رو نهاده از آن دست که در دهاتِ ایران، مثلاً در آبادی میان‌کویریِ ورامین می‌بینیم: در اینجا خانه‌های ده درهم تنیده‌اند تا سطح کمتری در معرض تابش آفتاب سوزان قرار گیرد. کمینه‌ی هندسیِ واحدهای مستقل در طرحبندیِ کلی ده منعکس است و وحدتی چشمگیر به وجود می‌آورد. نزدیکی واحدهای مسکونی حسی از پناه و پشتیبانی به بار می‌آورد که ناشی از تراکم است. دیوارهای ضخیم از شدتِ اختلافِ حرارت شبانه‌روز می‌کاهند. حیاطها سایه‌گیرند و گودیهای خنک کننده به وجود می‌آورند و سبب می‌شوند واحدهای مسکونیِ درونگرائی به وجود آید که از محیطِ متخاصم روی به اندرون برگردانیده‌اند[۶].

ساختارهایِ آلی یا طبیعی‌نما در مناطق نیمه کوهستانی نمایشگر انطباقهای زیست اقلیمیِ مشابهی هستند (پیکره‌ی ۱۰۱). اما، زمین ناهموار امکان ارائه‌ی بیشتری را در فضاها، شکلها و روابط به وجود می‌آورد که با این همه متشکل از همان عناصر نوع دهِ برج و بارودار است. خانه‌های حیاط‌دار همردیف با کوچه‌های پیاده‌رو هستند و فضاهای مرکزی را، هم برای مردم و هم برای دامها، تهویه می‌کنند. آدمی در شرایط اقلیمی سردتر برای احداث ساختارهای با سطوح شکسته یا دواشکوبه از محوطه‌های شیب‌دار سود می‌جوید. در آنجا، دامها در طبقات زیرین از سرما مصون می‌مانند و آدمی گرداگرد کانون آتشی سکنی می‌کند که در طبقه‌ی بالا قرار دارد. منشاء این هر دو طرح تصوری به دوران نوسنگی باز می‌گردد و پیدائی‌شان در فلات ایران‌زمین تاریخی دارد که می‌توان گفت خالی از تداوم نیست[۷].

وحدت در یک دهِ برج و بارودار از راه تکرار صورتهای طاقدار یا گنبدنمائی آشکار می‌گردد که با یک دیوار بیرونی محصور شده‌اند. المثنای طبیعی‌تر این نوع، از طریق مکعبهائی مسقف و غالباً تخت به وحدت دست می‌یابد که از دامنه‌ی تپه‌ها پله پله فرود می‌آیند و به مثابه گسترشهای طبیعیِ خودِ زمین دره‌ها را پر می‌سازند.

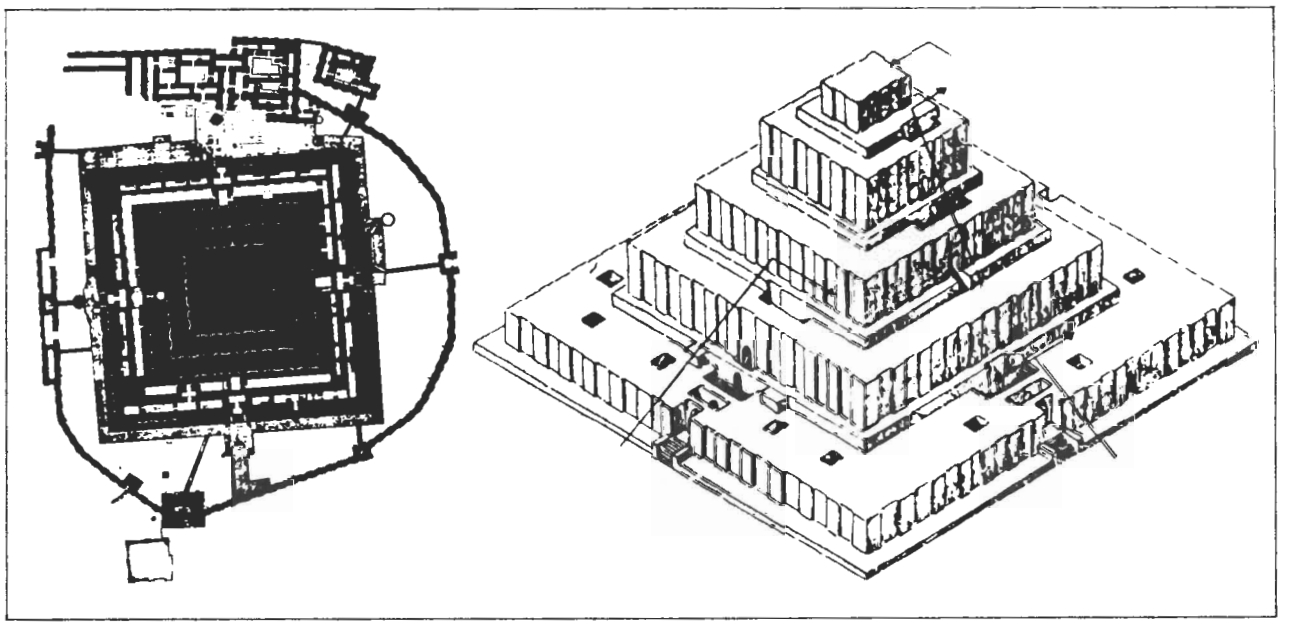
۹۸. نظم خطی
دهکده‌ی سه کنج نزدیک کرمان.
(از کتاب شهر و روستا در ایران، تألیف پ. دبلیو اینگلیش، ص ۵۱).

۹۹. نظم خوشه‌ئی
از نوع قلاع، دشت اصفهان.

۱۰۰. نظم خوشه‌ئی
از نوع قلاع، دشت کرمان.

۱۰۱. مشهد، روستائی با نظم خوشه‌ئی مختص مناطق نیمه کوهستانی.

نظم هندسی

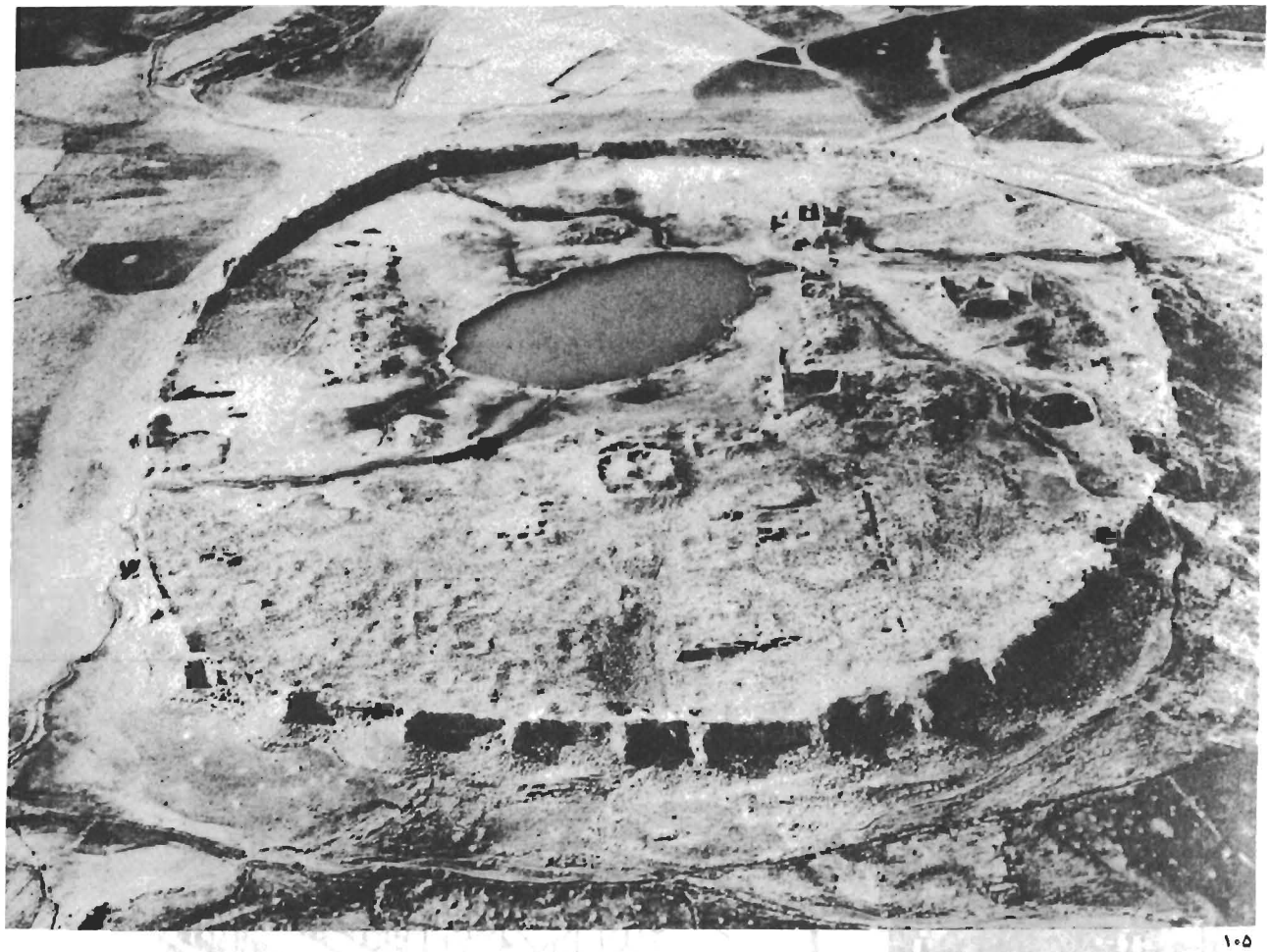


۱۰۲

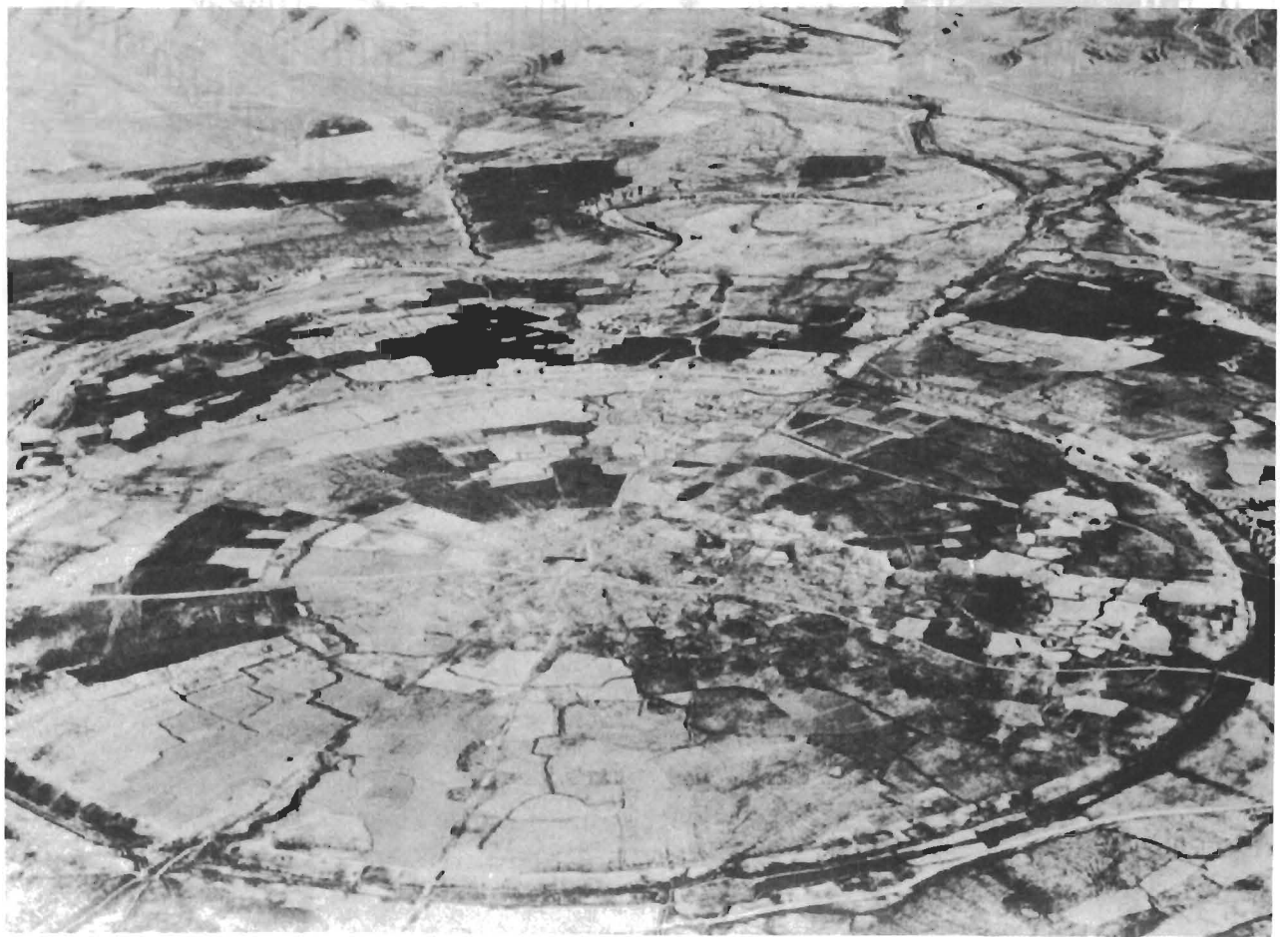
۱۰۲. طرح و نمای سه بعدی معبد چغازنبیل (۱۲۵۰ قبل از میلاد).
(از چغازنبیل، جلد اول، تألیف گیرشمن).

پیشرفت از نظامهای غریزی یا ناخودآگاهِ نظم‌آفرینی تا نظامهای مبتنی بر هندسه، خود فرایندی آگاهانه بود. خلوص و کمالی که تقارنِ هندسی نمادی از آن بود با دنیای کمال نیافتنی آدمی در تضاد بود. تضاد در ترکیب‌بندیهای ایستائی بود که از طریقِ روابطِ سرراستِ نمادها خاصیت حیاتی می‌گرفتند؛ نمادهائی که در سلسله‌ئی از مراتب جای گرفته بودند. این نظم احداث شهرهای کاملاً جدید را ایجاب کرد که بر مواضعی دست ناخورده یا باستانی برپا می‌شدند. شهرها مظاهر انتزاعی جهانبینی آدمی شدند، و مبیّنِ خواستِ او به استیلا، نیاز او به ایمنی و بازنگری‌اش به خاستگاه‌های وجودی خودش. در این شهرها، نقشه‌های کاملاً هندسی خطوط نیرومندی پدید می‌آوردند که هیچگونه مانع ارضی نمی‌شناخت. اگر شرایط ارضی اجرای یک طرح کاملاً مدور را دشوار می‌ساخت، تأثیرات طرح پس از اجرا به مراتب عمیق‌تر از تأثیرات این دشواریها بود[1]. نقشه‌های هندسی منتظم از مرکزی نشأت می‌گرفتند که، در خاورمیانه‌ی باستان، اغلب مقامِ کوه مقدس[2] را داشت. بالای این کوه میلی قرار داشت که محورِ کَون و معبد خدایان را تداعی می‌کرد.

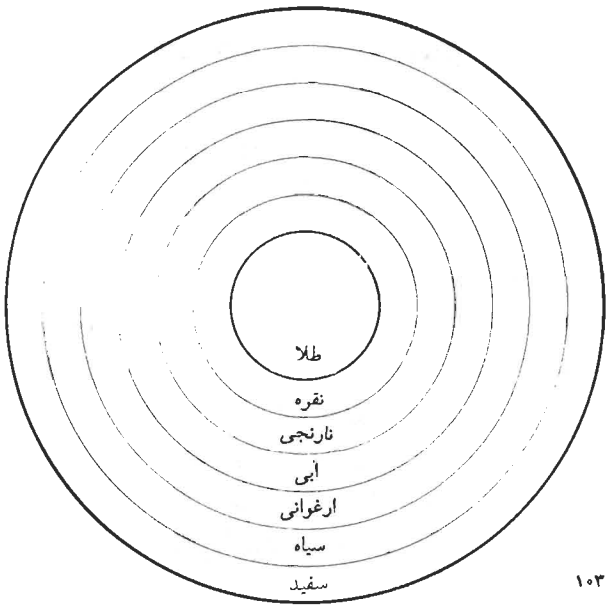
دیرینه‌ترین قرارگاه‌های شهریِ دارای ویژگیهائی از این دست، بنابر ضبط تاریخ، از آنِ سومریانی بود که در هزاره‌ی چهارم قبل از میلاد در بین‌النهرین می‌زیستند. شهر اوروک (وارکا)[3] که روی یک تلّ طبیعی بنا شده بود (۳۰۰ ق.م.)، بر گونه‌ئی «جهانکوه» یا زیگورات تمرکز داشت که بر تارک آن «معبد ظهور» برپا شده بود. این معبد خود محلِ راز و نیاز کاهنان بزرگ با خدایان بود. خانه‌های مردم گرداگرد این کانون مقدس قرار داشت و مردم با همین ارتباط ایمنی جسمانی و روحانی می‌جستند. شهرهائی از این دست، که سازمانبندی هم‌مرکز داشتند، به دست عیلامیها بر فلات ایران زمین هم پدیدار شدند. تمدن عیلامی سازنده‌ی شهر تاریخی و زیگوراتِ چغازنبیل در ۱۲۵۰ قبل از میلاد مسیح بود (پیکره‌ی ۱۰۲). این شهرهای متحدالمرکز، که سازمانبندی هندسی داشتند، به مفاهیمی که در پی می‌آیند و زمینه برای قرارگاه‌های شهری بعدی شد، تجسم بخشیدند: حسِ قویِ مرکزیت، قرارگیری بر



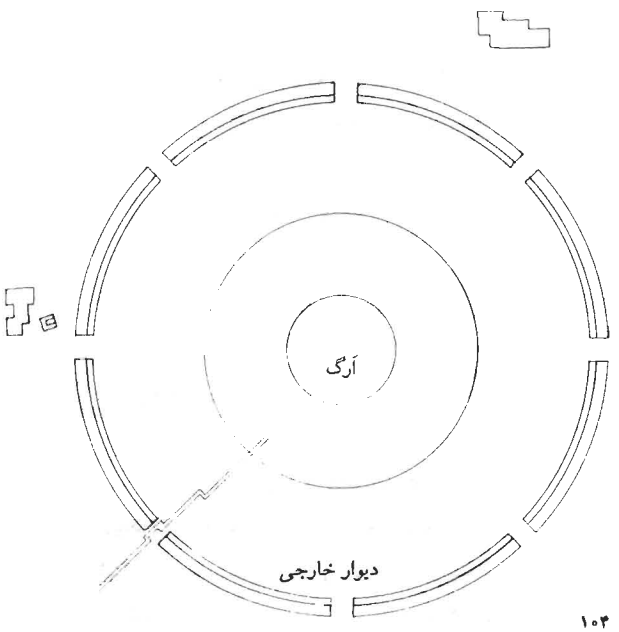
۱۰۵



۱۰۶



۱۰۳



۱۰۴

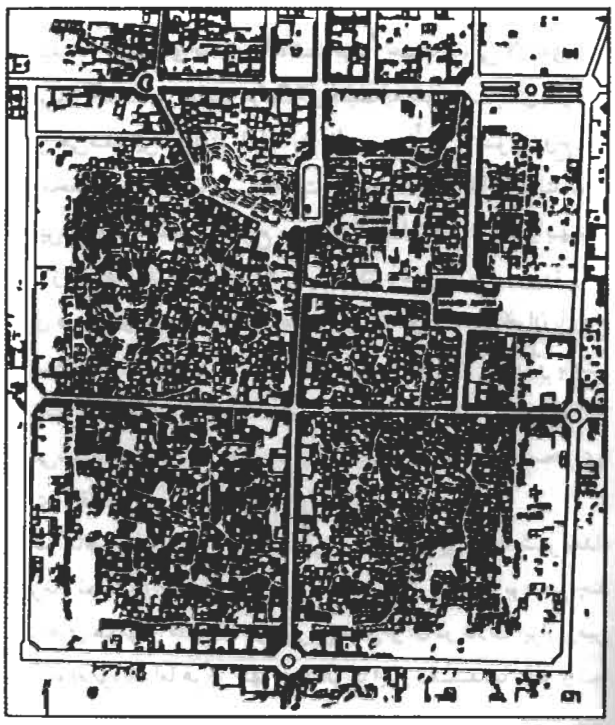
۱۰۳. کهن شهر اکباتان (حدود ۷۱۵ قبل از میلاد)، بازسازی شماتیک (قیاسی) به نقل از هرودُت مورخ.

۱۰۴. داراب گرد (پارتیان). (طرح از روی مشاهدات "کوست" و "فلاندن").

۱۰۵. تخت سلیمان که از هزاره‌ی سوم قبل از میلاد تا قرن پانزدهم میلادی تحت اشغال دشمن بود. (عکس از اشمیت، کتاب بر فراز ایران)

۱۰۶. شهر ساسانی فیروزآباد. (عکس از اشمیت، کتاب بر فراز ایران).

۱۰۷. هرات (قرن دوازدهم میلادی).
(طرح از پ. دبلیو اینگلیش، شهر سنتی هرات، افغانستان، مقاله‌ی ارائه شده در گردهمائی پرینستن درباره‌ی طرح و برنامه‌ریزی شهری در خاورمیانه، ۱۹۷۰).



۱۰۷

تختی عظیم، تضاد از حیث قیاس، دستمایه و رنگ با عناصر پیرامون مرکز و تطابق این صورتها و روابط با قوانین کیهانی. شهرهای هم‌مرکز به دو تعبیر شکل پذیرفتند: هم مدور و هم به صورت چهارگوش.

شهرهای هم‌مرکز ــ مدور

شهرهای هم‌مرکزِ مدور متناوباً در سراسر مناطق جهان و بویژه بر فلات ایران زمین روی نموده‌اند. گزارش هرودوت از شهر مادها، شهر هگمتانه یا همدان، که در ۷۱۵ قبل از میلاد ساخته شده، تصویرگر گوشه‌ئی از تجلیاتِ خیال‌انگیز صورتبندی این شهر است (پیکره‌ی ۱۰۳).

شهری که اکنون به نام هگمتانه شناخته است به گونه‌ی جایگاهی ساخته شد بزرگ اندازه و سخت‌بنیاد و گرد بر گردش دیوارهای هم‌مرکز، با چنان نقشه‌ئی که، از محیط به مرکز، هر دایره از دایره‌ی پیشین برتر ایستد به لحاظِ بلندیِ باروها. قرارِ شهر بر تپه خود مدد بود تا چنان حاصلی فراچنگ آید، اما باز اکثر کار در پرتو تدبیری سنجیده سرانجام یافته بود. دایره‌ها هفت‌اند، و درونی‌ترینِ آن هفت، خود، شاملِ کاخ است و خزانه‌ی شاهی. محیط دیوار برونی توان گفت که همچندِ حصار آن است. باروهای پنج حلقه‌ی بیرونی را به لونهای گونه گون کرده‌اند ــ نخستین سفید، دومین سیاه، سومین اُخرائی، چهارمین آبی، پنجمین نارنجی؛ و باروهای آن دو حلقه‌ی اندرون به ترتیب اندوده به سیم است و به زر. این استحکامات از بهر پاسداری شاه بود و کاخ او؛ مردمان بایستی خارج از محیط حصارها خانه می‌کردند[۴].

این دیوارهای هم‌مرکز و رنگهای ویژه‌ی آن نمایشگر نظمی مبتنی بر سلسله مراتبی از درجات خلوص است. این درجه‌بندی، که با سفید، رنگ نور، آغاز می‌شود رو به خلوص دارد و دیوار زرین مرکزی به هویت خورشید درمی‌آید. برای مردمی که به زعمِ‌شان، بنابر هرودوت، دایره‌ی کاملِ افلاک نمایشگر حق بود، آفرینش شهر هگمتانه به مثابه تجسمِ صغیرِ طرحِ تصوری یا دریافتی از «عالم کبیر» بود.

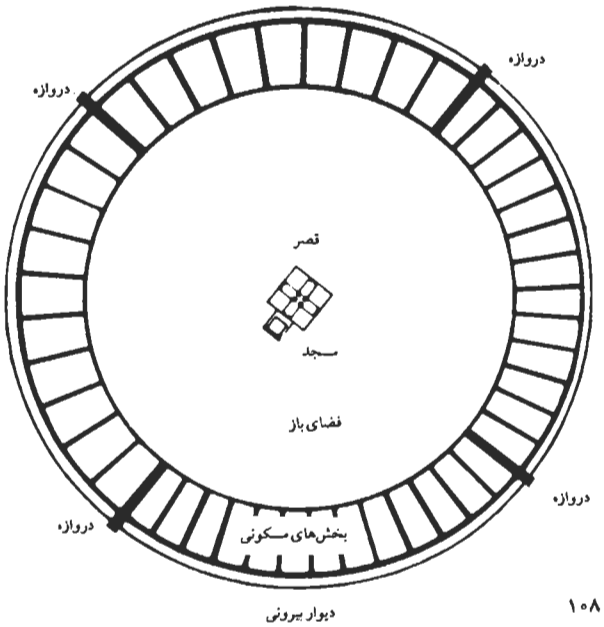
همدان، که به فرمانِ دیوکِس، نخستین شهریار اتحادِ ماد، بناشده بود، شاهدی بود بر سرآغاز آئین شهریاری که پیش از آن با بخشبندی شهر باستانی سیَلک (کاشان قدیم) عنوان شده بود[۵]. بار عام به پیشگاه ممنوع گشت و برای مصاحبت با او مراتبی برقرار گردید. مناسباتِ مترتبِ دیگری در حکومت و امور اداری و در یک جهان‌بینی کلی رخ نمود.

قومهای گونه‌گون برهم فرمان می‌راندند، بدین روال که نیروی کل، خودِ مادها بودند که بویژه بر همسایگان نزدیکتر فرمانروائی می‌کردند. این همسایگان به نوبه‌ی خود بر همسایگان خویش فرمان می‌راندند و این همسایگان، خود، مسؤول همسایگان بعدی بودند و به همچنین[۶].

شهرهای اشکانی دارابگرد (پیکره‌ی ۱۰۴)، تخت سلیمان (پیکره‌ی ۱۰۵) و الحضرَ، همراه با شهرهای ساسانی تیسفون و فیروزآباد (پیکره‌ی ۱۰۶)، مظاهر بعدی اهمیتی هستند که دوایر کیهانی برای تمدن ساسانی داشته. گواه ازلیتِ این نقشه‌های نمادین، وجود این حقیقت است که در سراسر تاریخ تبدیلهای فراوانی از الوهیات و نمادهای گونه‌گون به خود دیده‌اند بی‌آنکه از کارآئی اساسی طرح تصوری آنها هیچ کاسته شده باشد، بدینسان است که شهر مدور فیروز آباد برج آتشگاهی در مراکز داشت، حال آنکه دارابگرد دژی داشت و سومریان باستان در اوروک معبدی برای خدایان خود بنا نهاده بودند.

شهر هم‌مرکز ــ چهارگوش

شهرهای کیهانی چارگوش بعداً بر مبنای طرح تصوری‌ئی پا گرفتند که اسکندر کبیر از طرح مَلیطیِ شهرهای یونانی به دست داده بود. اما، این طرح در خاورمیانه همچنان المثنای مدورش کاربرد متداولی نیافت. شهر هرات، در باختر افغانستان فعلی، نیشابور در خراسان و ایوان خرکا در خوزستان نمایشگر تعبیرات مهمی از این طرح تصوری‌اند. شهر کهن هرات، که اسکندر در حد یکی از هفتاد اسکندریه بنیادش نهاد، حتی امروزه هم نقشه‌ی چهار ربعی باستانی خود را در معرض دید قرار می‌دهد[۷]. از این شهر، که کمابیش از لحاظ هندسی مربع است و سراسرش به تقریب یک مایل می‌باشد دو راه عمده در جهاتِ محوری شمال ــ جنوب و شرق ــ غرب می‌گذرد (پیکره‌ی ۱۰۷). این



۱۰۸

۱۰۸. شهر بغداد (قرن هشتم میلادی).
(طرح از کتاب معماری اولیه‌ی اسلامی، تألیف ی. کرس ول).

خیابانهای عمده از چهار دروازه‌ی شهر آغاز می‌شود و شهر را به چهار ربع کمابیش متساوی تقسیم می‌کند که همانا طرح تصوری یک چارباغ است. نمادگرائی قوی این نقشه پیگیر طرحهای کیهان ــ نگاشتی کهنی‌ست که در مَندَل جای گرفته است و در همان حال تطابقِ تمامیِ این نقشه‌های کهن با اعداد هندسه خالقِ پیوندِ مشترک آنها با عالم صوَر ناب و پایدار است.

بغداد ــ یک شهر پیشنمونه‌ئی

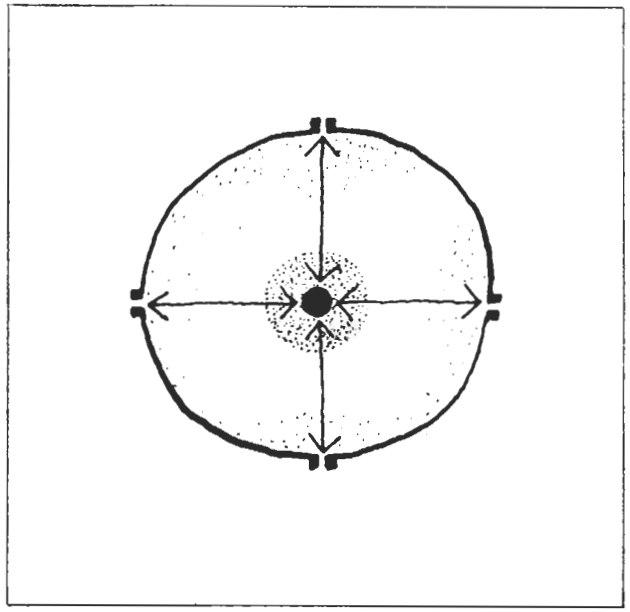
ظهور اسلام شاهد گسترش ژرف این طرحهای تصوری کهن بود. شهر شکوهمند بغداد، که به دستور منصور خلیفه در ۷۶۲ میلادی ساخته شد، در میان شهرهای هندسی خاورمیانه نقطه‌ی اوج آنها بود (پیکره‌ی ۱۰۸). با محیطی بیش از ۸۰۰۰ متر (۶۰۰۰ ذراع)، شهر در احاطه‌ی دیوارهای هم‌مرکز آجری‌ئی بود که مدینه در مرکزشان قرار داشت و خود متشکل از قصر خلیفه و مسجد جامع بود. منطقه‌ی مسکونی بین دیوار محیطیِ اصلی و حیطه‌ی قصر مرکزی قرار داشت. چهار ورودی سرپوشیده این منطقه را به چهار ربع دایره‌ی متساوی تقسیم می‌کرد که هر کدام شامل دوازده محله‌ی محصور مجزا بود. به منظور احداث آن، خبرگان، صنعتگران و کارگرانی از سراسر جهان اسلامی گرد هم آمده بودند. دستاورد آنان نقطه‌ی اوجِ توسعه‌ی مسجّلِ سه هزار و هفتصد و چند ساله‌ی شهر مدور بود.

در آفرینش شهر بغداد، طرحهای تصوری بسیار کهنِ مربوط به تعیین زمان و مکان نقش اصلی را بر عهده داشتند. تعیین زمان چنان صورت گرفت که اولین کلنگ شهر را آگاهانه در امرداد ماه، در برج اسد، بر زمین زدند[۸]. تعیین مکان سخت بدیهی‌ست، اما باید بر حسَبِ مقیاس شهری و منطقه‌ئی مورد بررسی قرار می‌گرفت. از طریق مرتبط ساختن شهر با رود فرات و بدینسان با قرار دادن آن در یک فضای هندسی، مکانیت منطقه‌ئیِ متمایزی به دست آمد. سپس، دیوارهای مدور هم‌مرکز از سمتِ خارج شکل مثبت شهر را مشخص نمودند و از داخل فضا را تحدید کردند. از طریق تعبیه‌ی دروازه‌هائی چهارگانه در دیوارهای خارجی، که سوی دروازه‌های آسمانی راه می‌بردند، جهتی سنجیده به این فضای متعیّن داده شده بود[۹]. جهتِ درونی لازمه‌ی شهر از طریق یک مسیر حرکتِ مرکزگرای مثبت به سوی مدینه‌ی مرکزی تعیین می‌شد. این حرکت را باید به مثابه سیر نفْس به سوی روح ــ کنز مخفی درون جسم ــ انگاشت. از جهت عکس، اگر هندسه‌ی نمادین واقع در نقشه‌های مربع مدینه را که نمایشگر انسان و بهشت روی زمین هستند در مدنظر بگیریم، حرکتی مرکزگریز و بیرونی به سوی دیوارهای مدور محیط به چشم خواهد خورد که همخوان با روح و بیت‌المقدّس آسمانی‌ست[۱۰]. گواه دیگر این نمادگرائی فطری و باطنی در نقشه‌ی قصر مرکزی یافت می‌شود که به شکل یک مَندَلِ ۹ مربعی‌ست. بدینسان، در میان سکونِ لایتغیر ترکیب‌بندی محوری، نیروی بالقوه‌ی دَورهای بی‌پایان حرکت به وجود می‌آید.

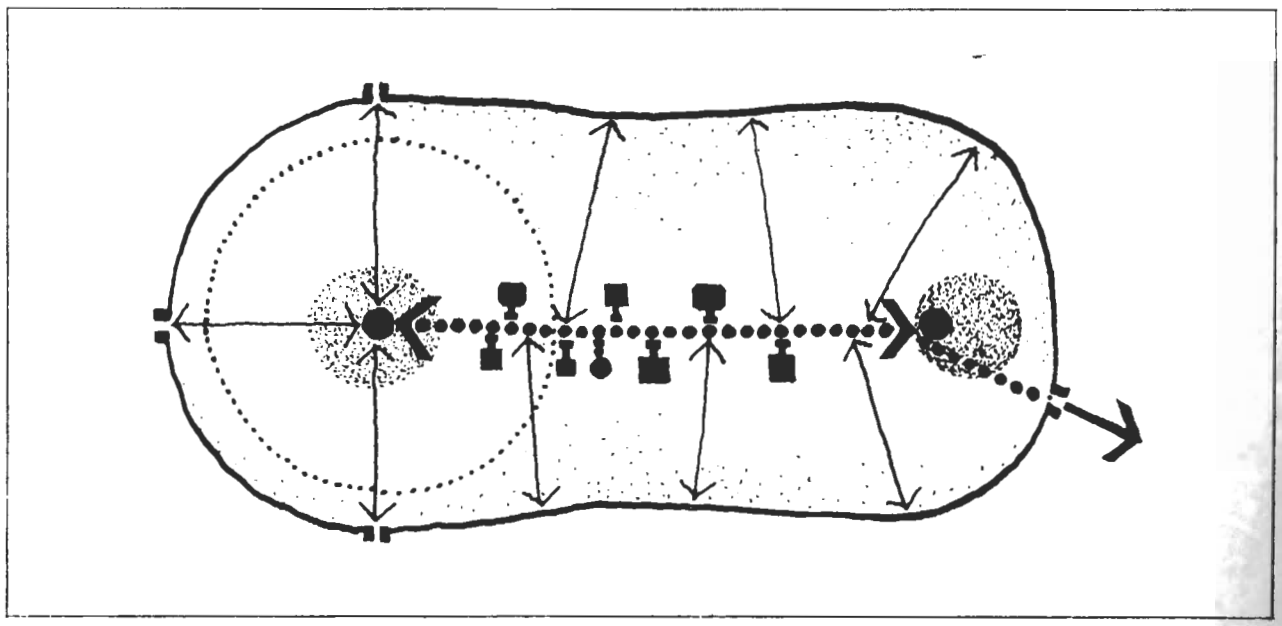
در مناطقِ میانِ آسیای صغیر شرقی و جنوب غربی ایران، شهر بغداد همزمان نماینده‌ی اوج و، شاید، اختتام شهر مدور باستانی بود. هر چند نقشه‌های هم‌مرکز مدور و چهارگوش پیش از آن در فلات ایران زمین ، خ نمو ده بودند، اما هرگز شهر عمده‌ئی با این نقشبندیها نشو و نما نیافته بود. پایداری و دوام این نقشه‌ها امکاناتِ فراوانِ این طرحهای هندسی را به ثبوت می‌رساند، ولو اینکه، از جنبه‌ی ساختاری، چنین نقشه‌هائی به علت فقدانِ کارآئی، عاجز از ارائه‌ی کمال آن هم‌مرکزی رؤیائی بوده باشند. این نظامِ نظم‌آفرینی، در غایت خلوص هندسی‌اش، رو به تعالی مثالی رفت: هر چند که توانست تنها سکنه‌ئی ایده‌آل و فرضی را در خود سکنی دهد و تنها در حالتی ایده‌آل و خیالی وجود داشته باشد. این نظم بلورین در دل محدودیتهائی سفت و سخت توسعه یافت و قاعده‌ئی برای کار پدید آورد که بر مبنای طرحی بسیار کهن استوار بود: تأمینِ امنیتِ موجودات و ارائه‌ی استحکام جمالی یا زیبائی شناسانه‌ی هندسه‌ی نابِ هم‌مرکز.

نظم هماهنگ

۱۰۹.طرح‌های تصوری نقطه و خط
مرکز بمثابه یک نقطه‌ی واحد در فضا در طول زمان حرکت می‌کند (الف) و خط، یا طرح خطی بازار (ب) را به وجود می‌آورد.



۱۰۹ الف



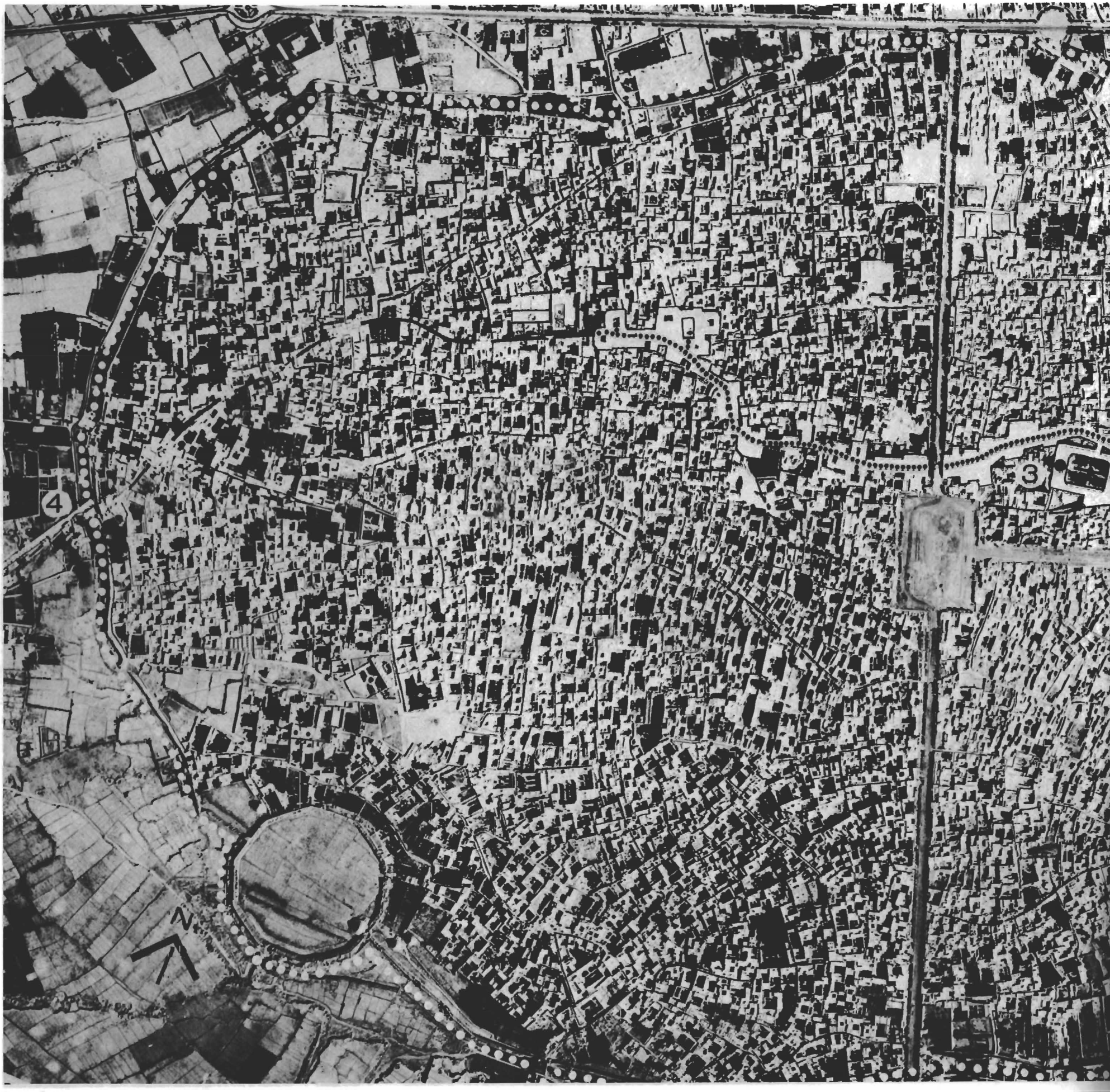
۱۰۹ ب

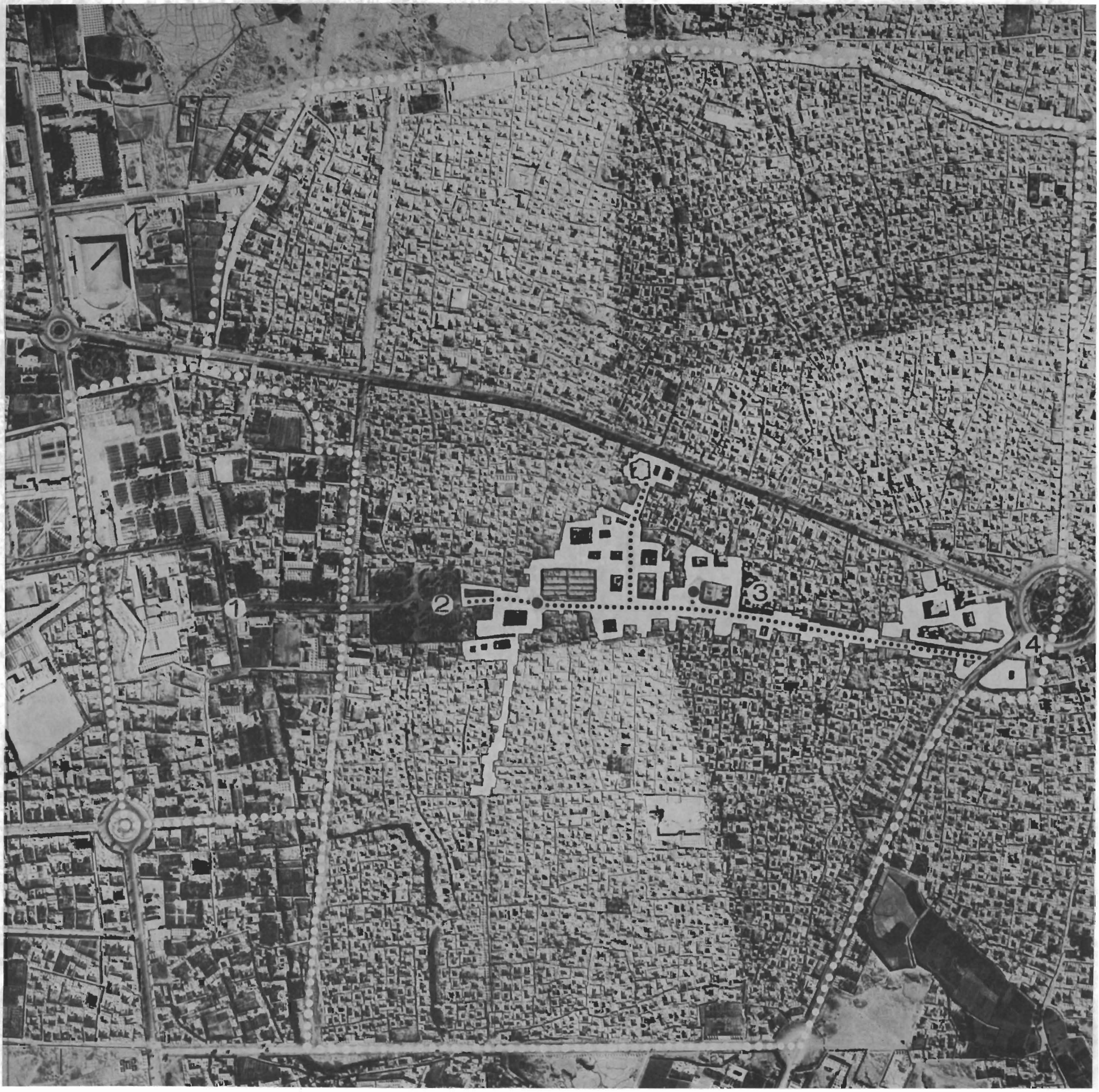
معماری ایرانی محملِ گسترش دوگونه تبیین آگاهانه در دو قطبِ رویاروی بوده است، روش بنیادی‌تر از طریق حداقل وسایل بیانی هنر معماری، دستمایه‌ها، رنگها و شکلها به وحدت دست می‌یابد. این روش اصولاً می‌کوشد صورتی واحد را برگزیند که از ماده‌ئی واحد ساخته شده و از راه تکرار و تفصیلِ این صورت به وحدتی بدیهی دست یابد (نظم هندسی). نقطه‌ی مقابل این روش آن است که از راه کاربردِ حداکثر وسایلِ بیانیِ هنر معماری به وحدت می‌رسد (نظم هماهنگ). ماهیت چیزها [اشیاء] چنانند که آدمی میان بسیط و مرکب در نوسان است؛ او تجزیه و تحلیل می‌کند. ذهن فکور از کثرت بارِ وحدت می‌گیرد و از وحدت بارِ کثرت. ایرانیان در تجلیل از مفهوم توحید به نظمی شاعرانه رسیده‌اند، و از رهگذر نظم هماهنگ به پایه‌ی برتری از تحقق معنوی ارتقاء یافته‌اند.

نشو و نمای شهرها زاده از طرحهای تصوری‌ئی بود که گردِ شهرها دیوارها برقرار می‌داشت. این دیوارها شکلهای مثبت شهرها را در فضا و همخوانی‌شان را با قوانین کیهانی معین می‌کرد. این شکلها معنای گونه‌ئی مرکز را به خود گرفتند اما مرکزی به مثابه تک‌نقطه‌ئی میان فضا که به مرور زمان حرکت می‌کند و خط یا عنصر خطی بازار را به وجود می‌آورد (پیکره‌ی ۱۰۹). این جهت‌یابی دوباره در سمت نقطه‌ئی متحرک مفهوم جانانه‌تری از طراحی و برنامه‌ریزی را ارائه کرد که حتی امروزه هم چون پدیده‌های طبیعیِ هستی، رشد و تغییر می‌پذیرد. تناقضات میان ثابت و متغیر، تام و ناتمام در اینجا، کمابیش همچنانکه در طبیعت و نحوه‌های عملکردش، برطرف شده بود. شهرها و ساختمانها، همساز با صوَر طبیعت، در هر مرحله از رشد خود کامل و زیبا جلوه‌گر می‌شوند. این شهرها و ساختمانها، همچون صوَری زنده، میراث گذشته‌ی خود را و بذر آینده‌ی بالقوه‌ی خود را دربر دارند.

اساس این نظام بر این عقیده است که سالم‌ترین شکلِ زندگیِ انسان در محیطی‌ست که با خود او همساز باشد. بدینسان چنین انگاشته‌اند که شهر، وضعاً، با کالبد آدمی، که خود از سوی دیگر همتای کیهان است، برابری می‌جوید. این همان انگاره‌ئی‌ست که، در حد یک طرحِ تصوریِ حاکم، می‌تواند دامنه‌ئی نامتناهی گیرد ـــ با کثرتی از عناصر هندسی که

1
2
3


4
3
N



۱۱۰ ب

۹۲ درجات تحقق

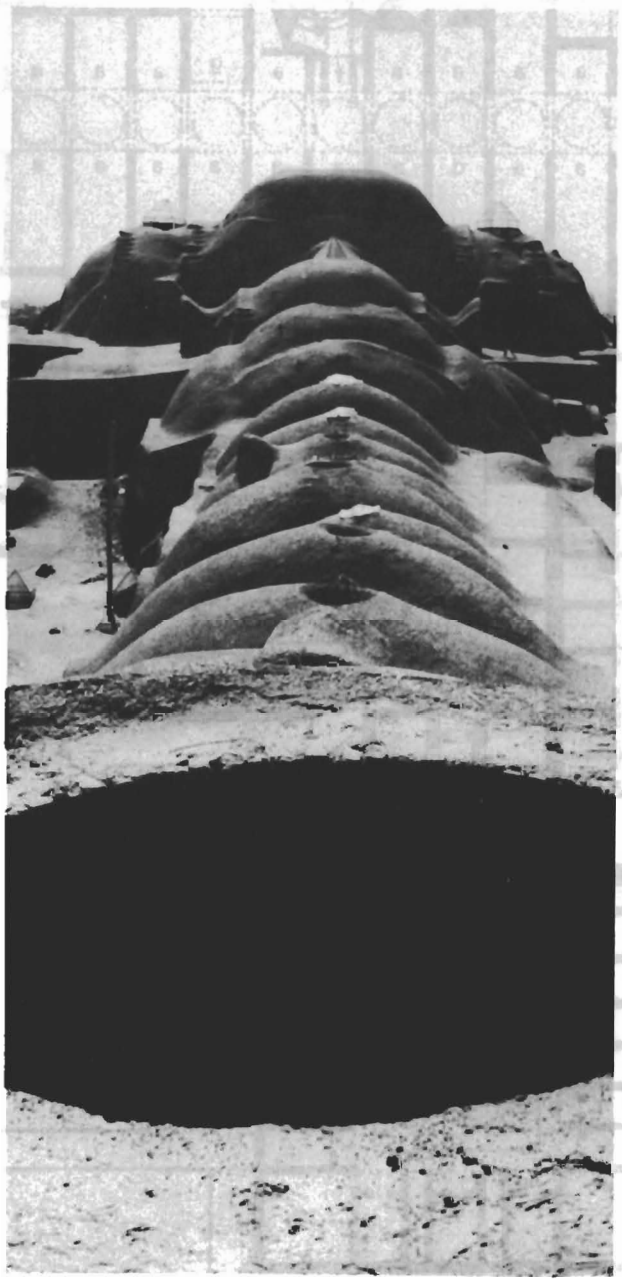
۱۱۱الف

۱۱۱ب

از او نشو و نما می‌گیرند؛ چون یاخته‌هائی در بدن یا برگهائی که از اندامهای یک درخت رشد می‌کنند. بازار سنتاً از محدوده‌ی کاخ آغاز می‌شود که نمادی از سر معنوی بدن است و در الگوئی آشکارا طبیعی، یاخته یاخته در جهت قلب نمادینش ــ مسجد جامع ــ رشد می‌کند و با پیشروی، سرانجام، به یکی از دروازه‌های شهر ختم می‌شود (پیکره‌ی ۱۱۰). با رشد بازار، شهر صاحب ستون فقراتی زنده‌وار می‌شود و کوچه‌های مسیر عبور پیاده که به اُسطقُس جسمِ شهر راه می‌برند جای دنده‌ها می‌نشینند. میان این ساختار و در همجواری استخوانبند مرکزی، اندامهای زنده‌وار شهر نشو نما می‌یابند: حمامها، مدرسه‌ها، کاروانسراها، عطاریها، نانوائیها، قنادیها، آب‌انبارها، چای‌خانه‌ها، حجره‌های بازرگانان و دکانهای صنعتگران. این صورتِ ساختمانی نماینده‌ی یکپارچگی مذهبی، سیاسی، مالی و اجتماعی شهر سنتی‌ست.

حصارها و دروازه‌های شهر حجمِ اُسطقسِ جسم را معین و محفوظ می‌دارند (پیکره‌ی ۱۱۱). به مرور زمان، با رشد نظام خطی بازار و با رویش محله‌ها از تیره‌ی اصلی، پوسته‌ی کهنه فرو می‌افتد و لایه‌ئی نو پدیدار می‌شود. هویت و محدوده‌ی آدمیزاد، شهر او و عالم او، بار دیگر محقق و برقرار می‌گردد.

اما چگونه است که این عناصرِ گوناگون جسماً وابسته‌ی همند و وحدت در کثرت چگونه به دست می‌آید؟ تداوم اولیه از طرح و مفهوم فضای مثبت نتیجه می‌شود که از راهِ کاربرد هوشمندانه‌ی تقارن و نواخت به تعالی رسیده است. میانِ شکلِ مثبتِ کلِ شهر، که توده‌ئی سه‌بُعدی به شمار می‌رود و پیروِ الگوی وضعِ کالبدی‌ست که ذکرش رفت، فضای مثبت سلسله مراتبی از حجمهای منفی هندسی نقر می‌کنند که حرکت آدمی از خلال آنها انجام می‌گیرد (پیکره‌ی ۱۱۲). مواد دستیابی به معماری داخلی‌ست که خود حافظِ بافتِ منظر شهر است و از آن لاینفک. شکلهای خارجی، از قبیل مناره‌ها، در حکم شاخصهائی هستند و به فضاهای مهم داخلی شهادت می‌دهند. فرایند آفرینندگی، نه چندان با عناصری در زمان، که بیشتر با تداوم نواختمندِ خود مکان و با همنهاده‌ی زمان و مکان سروکار دارد[۱]. نظمِ هماهنگ پیوند دهنده‌ی این دو مفهوم زمان و مکان است که متضاد می‌نمایند (چون زُرد و آبی) اما در درون شامل یکدیگرند و از این رو مکمّلین



۱۱۲الف

۱۱۲ب

۱۱۰. نظم هماهنگ

الف. کرمان، طرح شهر همراه با راسته‌ی بازار که با رنگ سفید مشخص شده است (۱ــ ارگ، ۲ــ بازار وکیل، ۳ــ مسجد جامع، ۴ــ دیوارهای شهر قدیمی).

ب. کاشان، طرح شهر همراه با راسته‌ی بازار که با رنگ سفید مشخص شده است (۱ــ منطقه‌ی حاکم نشین، ۲ــ راسته‌ی بازار، ۳ــ مسجد میدان سنگ، ۴ــ مدرسه‌ی سلطانیه، ۵ــ دیوارهای شهر قدیمی).

۱۱۱. دیوارهای کاشان

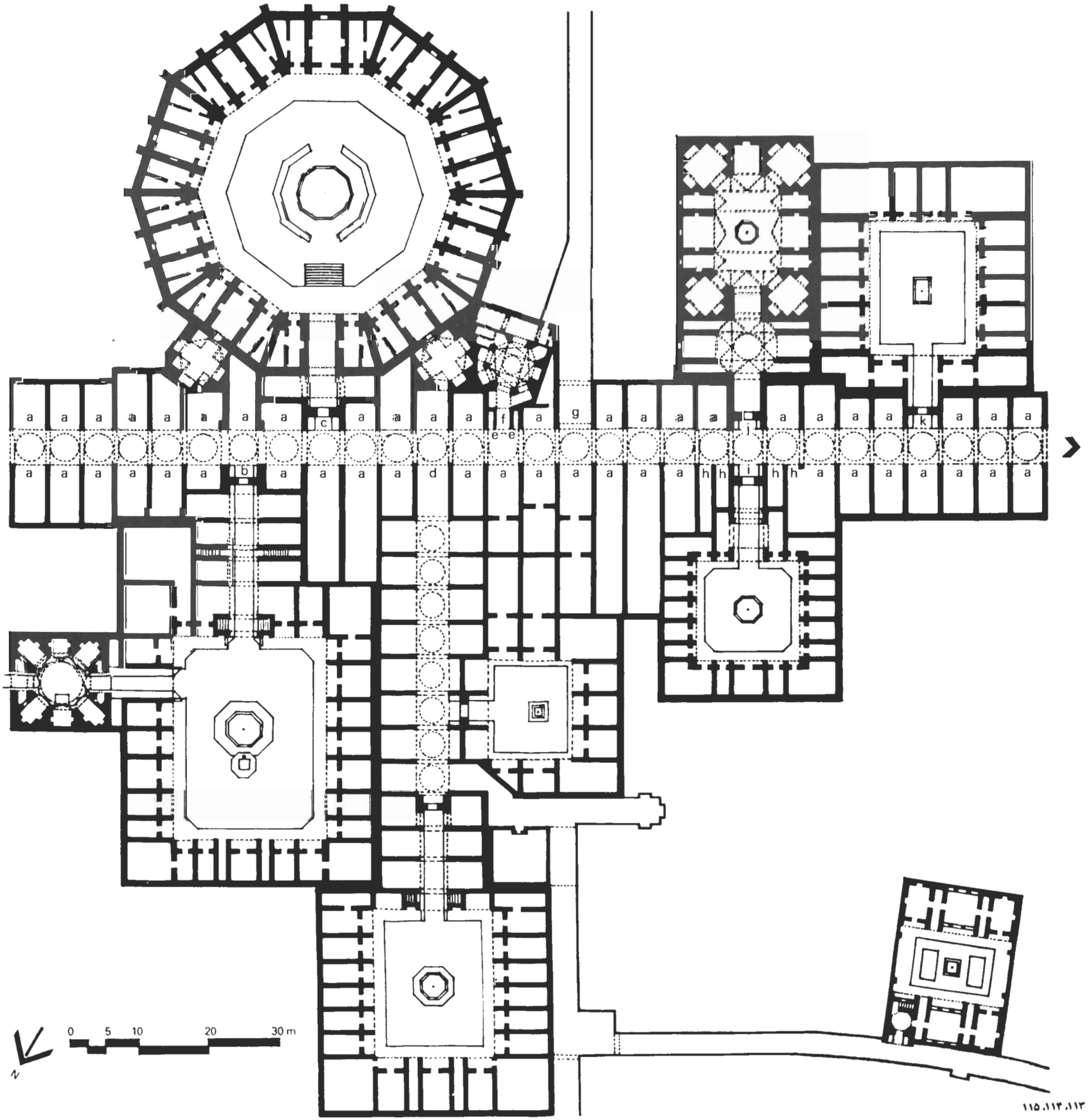
الف. نمائی از دیوارهای شهر قدیمی

ب. جزئیات برج و بارو

۱۱۲. بازار کاشان

الف. سقف بازار با گنبدهای کوچک نورگیری که مسیر حرکت اولیه را مشخص می‌کند.

ب. فضای داخلی راسته‌ی بازار در محل تکیه.



۱۱۵،۱۱۳،۱۱۳

هستند[۲]. همنهاده از راه تداوم مکان به دست می‌آید و با صوَری هندسی که دور به دور تکرار می‌شوند مشخص می‌شود و از طریقِ حرکت به طورِ یکجا محسوس می‌شود. حرکت، زمان و مکان را در وحدتی ادغام می‌کند که تا لایتناهی در فضا بسط یافتنی‌ست و با این همه متناهیاً در هر نقطه‌ی مفروضی از زمان تمامی می‌گیرد.

معماری سنتی از طریق صوَر هندسی فضا را قبضه می‌کند. با تکرار متقارن صورتها به ترتیبی مسلسل یا مدور، معماری پرتحرکی خلق می‌شود که همچون یک قطعه‌ی موسیقی تعبیر می‌گردد. صوَر مسلسل (رشته رشته) یا دوجزئی (جفت جفت) در تناسبی حسابی که در تقارن یا قرینگی فضاهای وابسته‌ی راستای مسیر بازار دیده می‌شود، توازن یافته پیاپی جانشین یکدیگر می‌گردند (پیکره‌ی ۱۱۳).

در صورت سه جزئی یا مدور، خط قاسم که دو نیمه‌ی متقارن را از هم جدا می‌سازد خود به صورت فضائی اتصال‌دهنده عریض می‌شود (پیکره‌ی ۱۱۴). در نظام سه‌جزئی، اولین و سومین باید یکسان باشند تا از قانون تقارن به دور نیفتند، دومین ــ مرکزی که فضا را بخش می‌کند ــ جزئی خودمختار می‌گردد که آرزوی تحققِ تقارنِ تام را به تأخیر می‌اندازد. هدف اصلی نه تکرار یک تا سه، بل نیل به تقارن است. تقارن، یا قرینه‌سازی، از راه برقراری توازن میان کل اثرات به دست می‌آید. برای تعادل بخشیدن به فضای حرمی گنبدنما شاید به فضای یک حیاط نیاز باشد که نقطه‌ی اتکاء آن همان ایوان اتصال دهنده است.

با افزایش در طول نظام حرکتی، صورتها گسترش می‌یابند و تلفیقاتی از تقارنِ مسلسل و مدور پدیدار می‌گردد. فضاهای وابسته، به اندازه‌هائی مختلف چون a، d، c، b، a، خود را تکرار می‌کنند. الگوهای d، c، b، a، مسلسل است و تکرار a منجر به تقارنی مدور می‌شود. یا، اگر فضاهای وابسته را a بگیریم و فضاهای هسته‌ئی را b، الگوهای متقارنی از a، b، a، b، a، تلفیقی از صوَر متقارنِ دوجزئی و سه‌جزئی، یا مسلسل و مدور، به دست می‌آید (پیکره‌ی ۱۱۵).

نه تنها هر واحد ــ چه فضای وابسته یا فضای هسته‌ئی ــ طبق قوانین هندسی طرح شده است، بلکه موقعگیری‌شان با هم در تکرار متقارن، خود، ادامه دهنده‌ی روا یا سیلان هندسی‌ست.

انسان برای پی بردن به نقش زمان در معماری سنتی، چشم به

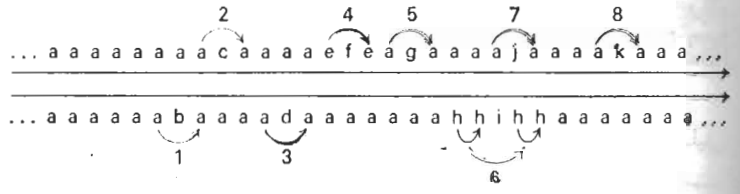
۱۱۳. کاشان، بازار، نمودار تقارن ردیفی.
a. حروف بر ویژگی‌های هر واحد واقع در مسیر راسته‌ی اصلی بازار تأکید دارند.
b. نواخت (ریتم) ردیفی
a, a, a, ..., a →

۱۱۴. کاشان، بازار، نمودار تقارن مدور، سه جزئی.

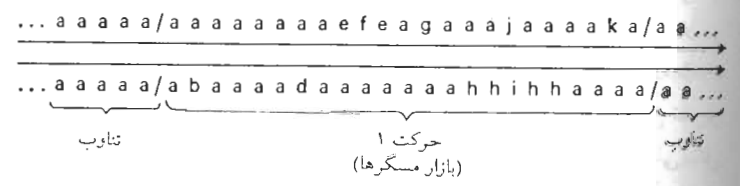
1 2 3 4 5 6 7 8
a. aba aca ada efe aga hih aja aka

b. نواخت مدور، دو جزیی
9
hh

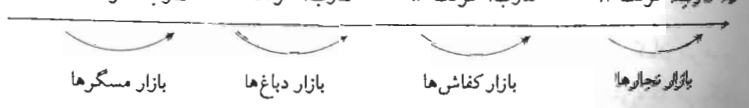
۱۱۵. کاشان، بازار، نمودار الگوهای مدور و ردیفی ترکیبی
a. ضرب (تمپو) و بنابراین سرشت موسیقاری (فضائی) این حرکتِ یا گذرِ خاص توسط نواخت‌های ردیفی و مدور جمعی‌ئی به وجود آمده که در حال حرکتند.



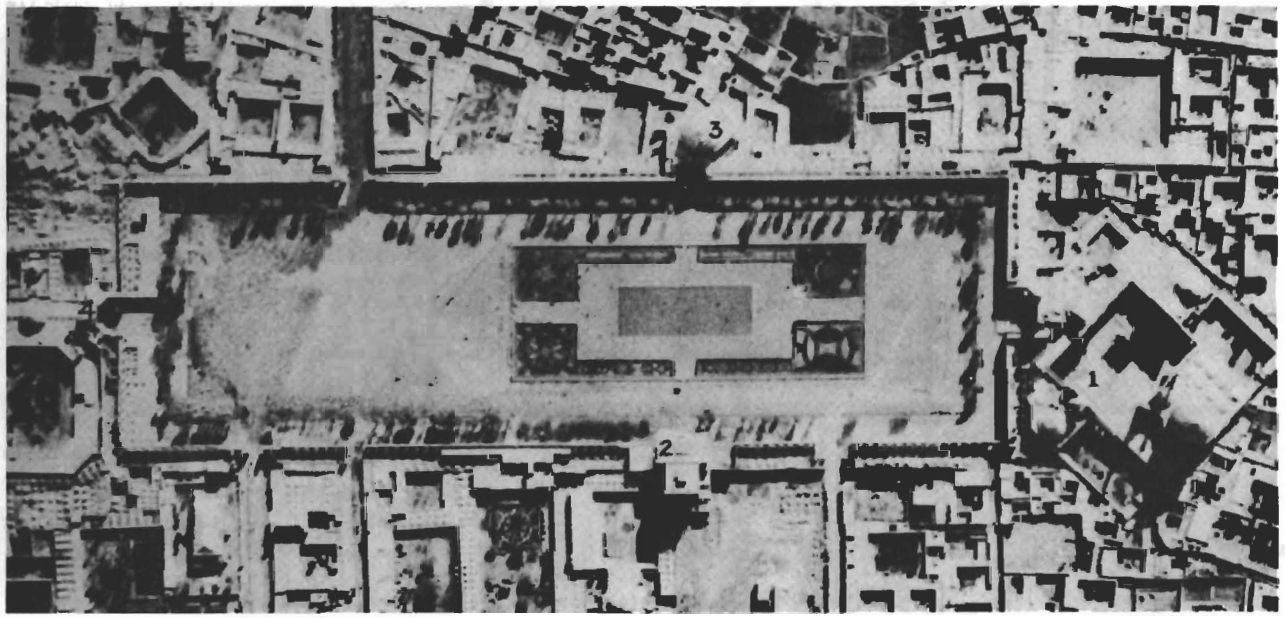
b. حرکت [یا گذری] همچون گذر بازار مسگرها جانشین یکی از چند حرکت یا گذری می‌شود که در ترکیبندی کلی یک بازار با انتهای باز وجود دارد (ر.ک به c).



c. تناوب. حرکت ۴. تناوب. حرکت ۳. تناوب. حرکت ۲. تناوب. حرکت ۱.



۱۱۶



۱۱۷

۱۱۶. اصفهان، نمای هوائی مورب چشم‌انداز شهر.
(عکس از اشمیت، کتاب بر فراز ایران)

۱۱۷. اصفهان، نمای هوائی شهر.
(عکس از اشمیت، کتاب بر فراز ایران)

۱۱۸. رشد و گسترش شهر اصفهان
الف. قبل از دوره‌ی سلجوقیان، قرن دهم میلادی
ب. دوره‌ی سلجوقی، قرن دوازدهم میلادی
پ. دوره‌ی صفوی، قرن شانزدهم میلادی

نواختِ نظامِ متداوم دارد. زمان در این نظام عبارت است از ترسیمِ خطوطِ مرزی‌ئی که درست همانند موجهای دریا در عین تفکیک کردن، خود موجدِ جریان و سیلانی نامقطع و نواختمند است. هر موج بی هیچ توالی و بی‌هیچ انقطاع به دنبال موج دیگر می‌آید. در سیر اجرام سماوی، در طرحبندی گنبدِ مسجد شیخ لطف‌الله و در طاقنمابندی میدان نقش جهان این نواخت مشاهده می‌شود. چه در مقیاس بزرگ و چه در مقیاس کوچک، به عبارتی چه در عالم طبیعت (جهان) چه در عالم طبایع (انسان)، طبیعت با نواخت سرشته است. حق گفته‌اند که نواخت تجلی حکمفرمائی قانون بر سراسر عالم است[۳].

تنها از درِ نواخت می‌توان از زندان زمان گریخت. طبیعت تکرری‌ست مداوم، الهام‌بخش آدمی تا «به شیوه‌ی عملکرد او» و از رهگذر یک نظام حرکتیِ باتداوم و بدون بن‌بست از او تقلید کند.

آزادی مرزها

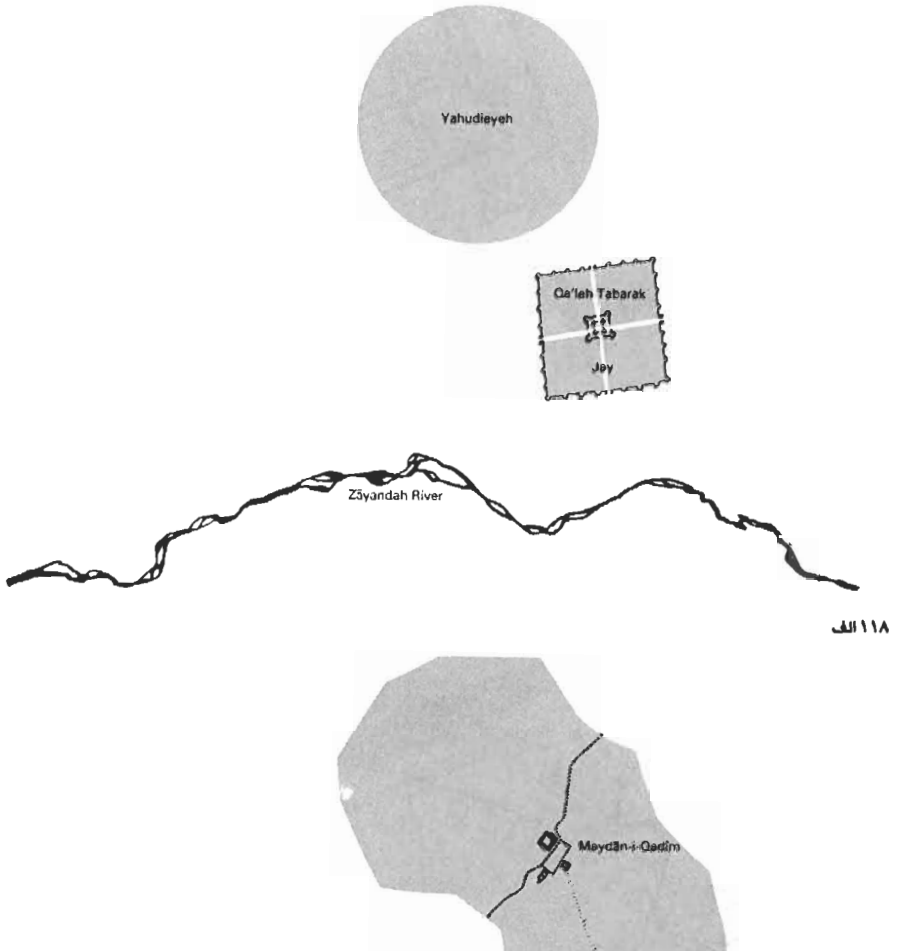
تقارن و نواخت، همچنانکه در یک موج، در حرکت تلفیق می‌شوند[۴].

نواخت، خود، زمان است. محل او فضا است و حرکت او سیر نفْس میان آن دو، که بافتی تمام عیار به شهر می‌بخشد. مرزهای نظامی که تحدید فضا می‌کنند شاید که به طور منتظم پخش شده باشند و شاید که نامنتظم، شاید که فضا را با توالی‌ئی دم به دم آکنده کنند و شاید که برای زمانهای طولانی تهی رهایش کنند، شاید که انبوه باشند و شاید که تُنُک، شاید که از الگوی فضائی با دگرگونیهای خاص تبعیت کنند و یا با آن سر ناسازگاری بگذارند و نظامهای ثانوی حرکتی را پدید آورند. این آزادی انتشار و نظم‌یابی به شکلهای منفی (مرزها) امکان می‌دهد تا به صورتِ اساسی و ثابتِ این موج، مقطعی متغیر و دائم در تبدیل دهند. برحسب شکل مرزها، موج خطوطِ مرزی را گاه نرم، گاه گرد، گاه دندانه دندانه می‌نمایاند و به ضربی دم‌افزون نرم و آرام تن به مرزها می‌کوبد. بازی مرزها با موج، این تشکل امواج، این پیوستگی و تضاد دو جزء ترکیب و تنش متقابل و تطبیقِ متداوم‌شان با یکدیگر، منجر به معماریِ نظمِ هماهنگ می‌شود ــ معماری‌ئی که دم و بازدم را ممکن می‌سازد. و به روح اجازه‌ی پرواز می‌دهد.

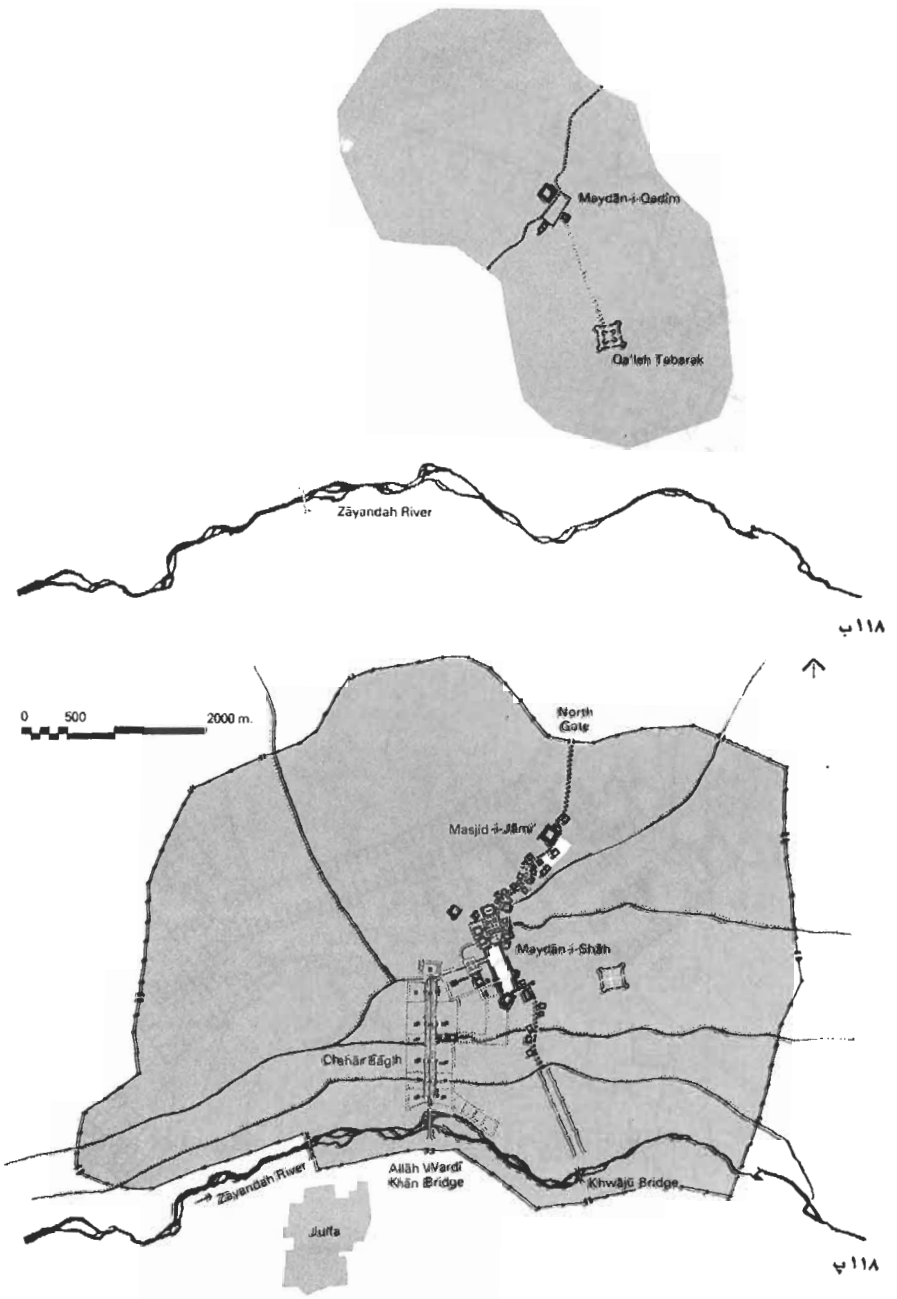
مواجهه‌ی زمان و مکان، در حد تجلیهای همزمان، منجر به کلیتی می‌شود شامل «یکی» یا «واحد»ی که خود خاستگاه تکثر است. تجزیه‌ی زمان از مکان، آبی از زرد، موسیقی از معماری، مارپیچ از صدف، کیفیت از کمّیت، طفره رفتن از مواجهه است، انکار وجود آن است و بدینسان ایجادِ اختلاف و نقص است. هر دو اینها همزمان در لایتناهی وجود دارند. انسانِ اهل سنت و بااصل از مواجهه طفره نمی‌رود، بلکه آن را در تداوم و در نظامهای همزمانِ حرکتی تقریر می‌کند و به یُمنِ وجودِ هنر معماری به آفرینش انتظامی کلی نائل می‌گردد.

اصفهان

اصفهانِ چهار قرن پیش چنین همنهاده‌ئی را در زمان ــ مکان فراهم می‌آورد (پیکره‌ی ۱۱۶). اینجا، نظامهای گونه‌گون حرکتی، که هر یک میدان گرانشی ویژه‌ی خویش و در نتیجه انتظامِ هماهنگِ خاص خود را تولید می‌کنند، درون الگوی جامعی در یکدیگر تنیده می‌شوند که



۱۱۸ الف



۱۱۸ ب

۱۱۸ پ

پیچیدگی و درهم بودنش تنها با فرشهای بزرگ باغنمایِ همین دوران سنجیدنی‌ست (پیکره‌ی ۱۱۷). نظامهای متمایز اولیه (اصل)، ثانویه (فرع) و ثالثه (فرعِ فرع) از هم بازشناختی‌ست در حالی که نقاط تقاطع در سطوح شهر، ناحیه و محله پدیدآورنده‌ی «شکفتگیها»ی عمده است. با وارسی نزدیک روشن می‌شود که این نظامهای حرکتیِ همزمان و میانکنشهایشان به چه وسیله به چنان وحدتِ مرکبی انجامیدند که اصفهانِ دورانِ صفوی را نمونه‌ی برجسته‌ئی از انتظام هماهنگ می‌گرداند.

نظام حرکتیِ اولیه ــ بازار

با آغاز از دروازه‌ی شمالی و با حرکت به سمت جنوب و رو به میدان قدیمِ سلجوقی، بازار در حدِ مرز غربیِ جائی قرار دارد که میدانی بزرگ بود که از مسجد جامع فعلی تا مسجد علی فعلی رو به جنوب می‌گسترد و از سمت جنوب شرقی به کاخ سلطنتی حدود می‌گرفت (پیکره‌ی ۱۱۸). میدان قدیم، هر چند هنوز هم قابل حدیابی‌ست[5]، یکسره زیر ساختمانها رفته است و هیچ بقایائی از آن کاخ یافت نمی‌شود. این مرکز شهری سلجوقی سپس، با گسترش بازار، به میدان نقش جهان پیوست که در سده‌ی دهم هـ.ش. بنا شده است، و موجدِ نظامِ حرکتیِ اولیه شد و به مرور ایام باز هم رو به زاینده‌رود پیشتر رفت (پیکره‌ی ۱۱۹). بدینسان، حرکتی نیرومند ایجاد شده بود که، سرپوشیده، از پل خواجو در جنوب شرقی تا به دروازه‌ی شمالی امتداد می‌یافت و، در مسیر خود، فعالیتهای عمده‌ی بازرگانی، مذهبی و حکومتی شهر را دربر می‌گرفت. فضاهای عمده‌ی وابسته و هسته‌ئی این نظام در همین فصل مو به مو بررسی خواهد شد.

نظام حرکتیِ ثانویه ــ کوچه‌های مسکونی

محله‌های مسکونی از طریق نظام مسیرهائی دست یافتنی‌ست که در حاشیه‌ی هر محله‌ی محصور با دیوار قرار گرفته‌اند (پیکره‌ی ۱۲۰). این کوچه‌ها، که معمولاً به پهنای چهار تا پنج مترند، از طریق دروازه‌ها از دیوارهای محصور کننده[6] راه به بیرون می‌گشایند و سپس به صورت

۱۱۹. بازار اصفهان، قرن بیستم

۱. کاروانسرای شکار بیک
۲. حمام سنگ تراشان
۳. مسجد جامع
۴. کاروانسرای پیزوری (حصیربافان)
۵. مدرسه‌ی کاسه‌گران
۶. کاروانسرای بازار خیار
۷. مدرسه‌ی نوریه
۸. کاروانسرای اردستانی‌ها
۹. کاروانسرای خانی
۱۰. مسجد شیره پزی
۱۱. میدان قدیم ـ بازار سبزی فروشان
۱۲. زوارخانه
۱۳. امامزاده هارون ولایت
۱۴. مدرسه‌ی علی
۱۵. مسجد علی
۱۶. تیمچه‌ی آقاجان
۱۷. تیمچه‌ی حاج مصطفی
۱۸. کاروانسرای آقا
۱۹. مسجد کاشی
۲۰. کاروانسرای پادرخت سوخته
۲۱. کاروانسرای شاه ماهی‌ها
۲۲. کاروانسرای سپید
۲۳. مسجد خیاط‌ها
۲۴. کاروانسرای میرزا اسماعیل
۲۵. کاروانسرای مروارید کیش‌ها
۲۶. کاروانسرای دالان دراز
۲۷. سرای میرزا کوچک
۲۸. سرای تالار
۲۹. سرای حاجی کریم
۳۰. تیمچه‌ی سادات
۳۱. مدرسه‌ی نیماور
۳۲. مسجد نیماور
۳۳. سرای خوانساری
۳۴. مسجد ذوالفقار
۳۵. مدرسه‌ی ذوالفقار
۳۶. سرای محمودیه
۳۷. مسجد نو
۳۸. سرای باغ قلندرها
۳۹. سرای جارچی
۴۰. تیمچه‌ی نخ‌چیان
۴۱. مسجد جارچی
۴۲. سرای عرب
۴۳. سرای فخر
۴۴. تیمچه‌ی پوستی
۴۵. سرای گلشن
۴۶. تیمچه‌ی حاجی رضا
۴۷. مدرسه‌ی صدر طلاب
۴۸. سرای محمد صدیق خان
۴۹. بازار منجم
۵۰. مدرسه‌ی جدید کوچک
۵۱. کاروانسرای نو
۵۲. سرای منجم
۵۳. مدرسه‌ی جدید بزرگ
۵۴. دالان مخلص
۵۵. سرای مخلص
۵۶. سرای حاج علی نقی
۵۷. تیمچه‌ی قهوه کاشی
۵۸. بازار طلا فروشان
۵۹. سرای ملک
۶۰. بازار تفنگ‌سازها
۶۱. تیمچه‌ی نبی
۶۲. عصّاری
۶۳. حمام شاه [عباس]
۶۴. مدرسه‌ی سید عبداله
۶۵. بازار صراف‌ها
۶۶. دروازه‌ی اصلی بازار
۶۷. بازار کلاه‌دوزها
۶۸. الحاقات بعدی به بازار صفویه
۶۹. چهارسوی بزرگ
۷۰. کاروانسرای شاه [عباس]
۷۱. ضرابخانه
۷۲. تیمچه‌ی جهانگیری
۷۳. تیمچه‌ی کهنه‌چین‌ها
۷۴. چهارسوی چیت‌سازی
۷۵. کاروانسرای چیت‌سازی
۷۶. بازار دوال‌گری
۷۷. بازار قندی‌ها
۷۸. کاروانسرای سنگ تراشی
۷۹. کاروانسرای ملک
۸۰. بازار سیف‌اله خان
۸۱. مسجد دارالشفاء
۸۲. مسجد حکیم
۸۳. مدرسه‌ی حکیم
۸۴. بازار رنگرزها
۸۵. بازار کفاش‌ها
۸۶. میدان نقش جهان
۸۷. کانال آب
۸۸. گذرگاه اصلی عمومی
۸۹. بازار مسگرها
۹۰. عالی‌قاپو
۹۱. حوزه‌ی کاخ‌ها
۹۲. مسجد شاه [عباس]
۹۳. بازار لباف
۹۴. بازار آهنگرها
۹۵. مسجد شیخ لطف‌اله
۹۶. سرای عباس یاوری
۹۷. کاروانسرای مقصود
۹۸. بازار مقصود
۹۹. مدرسه‌ی الماسیه
۱۰۰. تکیه‌ی گلبندان
۱۰۱. مدرسه‌ی عرب‌ها
۱۰۲. امامزاده‌ی آیت‌اله نجفی
۱۰۳. امام زاده احمد
۱۰۴. مسجد سرطاقی
۱۰۵. مدرسه‌ی حاجی شیخ محمود علی

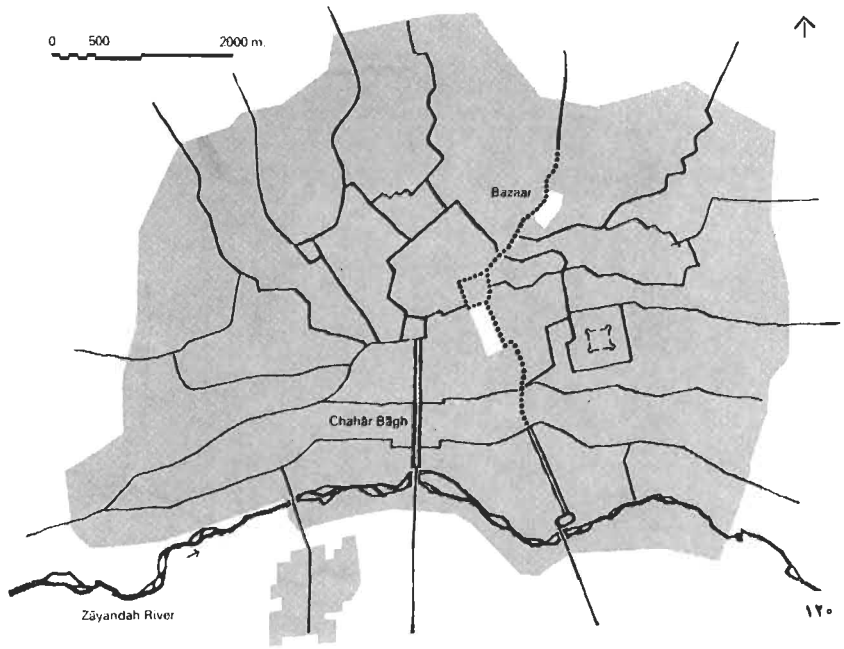
(این اولین نقشه‌ی کامل بازار اصفهان است. این نقشه در سال ۱۹۶۹، پس از تکمیل بررسی‌های معمارانه و عکاسی از هر یک از ساختارهای واقع در مسیر بازار توسط مؤلف این کتاب و مساعدت‌های آقای ک. برهمن، ترسیم شد.)

۱۱۹

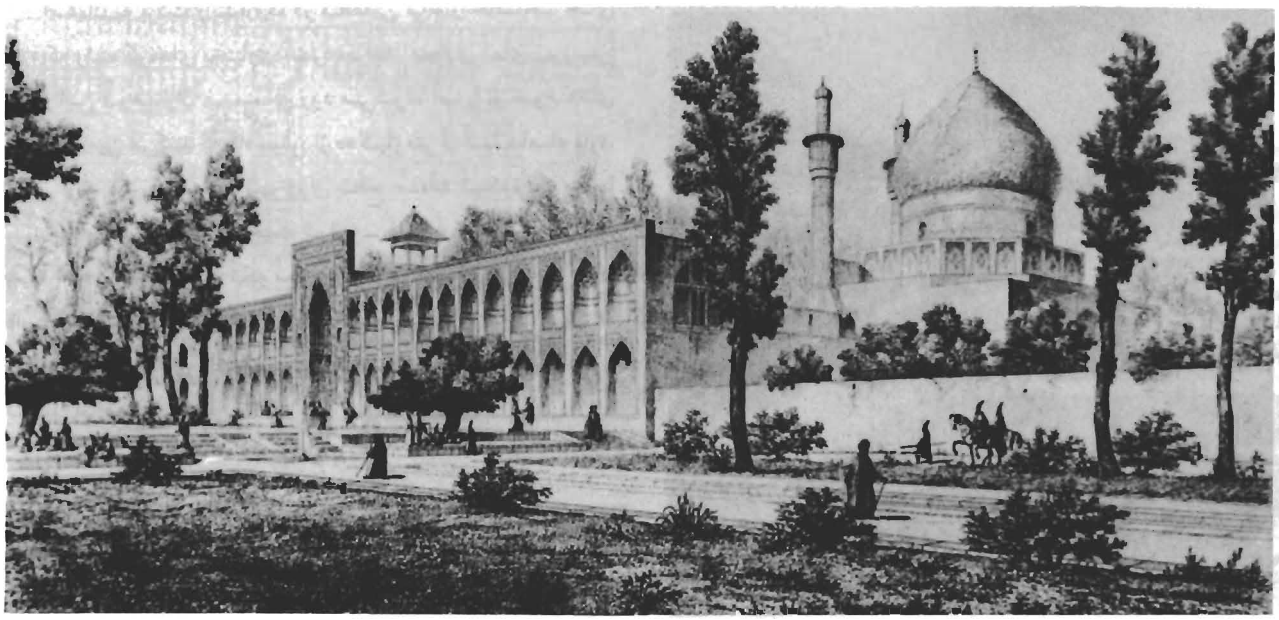
کوچه‌های باریکتر دوترازه به پهنای دو یا سه متر پخش و پراکنده می‌شوند. این کوچه‌های باریک، که به شکرانه‌ی دیوارهای بلندِ دو طرف همیشه سایه‌گیرند، امروزه حتی **در چله‌ی تابستان هم مسیرهای** خنکِ عبور و مرور پیاده‌اند (پیکره‌ی ۱۲۱). **محله، همچون پهنه‌ی** برگی، مجهز به کلافی از رگبرگهاست **که سبب می‌شوند تار و پود محل** از هم نگسلد؛ تار و پودی که، در عوض، به کلِ پیکر جان تازه‌ئی می‌بخشد. ترتیب رگبندی را ــ چه شانه‌ئی چه پنجه‌ئی ــ برخی به ناحق درهم و برهم و پیچ در پیچ (ماز ــ وار) خوانده‌اند. این نظام، راستگوشه یا هم‌مرکز نیست، اما شبکه‌بندی کوچه پسکوچه‌هایش با طبیعت برابری می‌جوید و از رگبندی برگها و عصب‌بندی پیکر آدمی چندان دور نیست. بازارچه‌ها، مساجد محلی، امامزاده‌ها و حمامها تا به امروز در هر مرحله همردیفِ ساخته‌ی اصلی یا دمبرگِ شبکه‌های حرکتی بوده‌اند. **چارباغ** شاه عباس، که آغاز آن پل الله‌وردی‌خان در جنوب است، به مثابه بزرگراهی‌ست با صفوفی از درختان و با مجاری آب که جای‌جای مزین به آبنماهایند. این بزرگراه، که در محیطِ محدوده‌ی کاخ همایونی حرکت می‌کرد و محله‌های زبده‌ی وابسته به خود را توشه می‌رساند، در حدِ شارعی تشریفاتی نیز به کار می‌آمد (پیکره‌ی ۱۲۲).

نظام حرکتیِ ثالثه

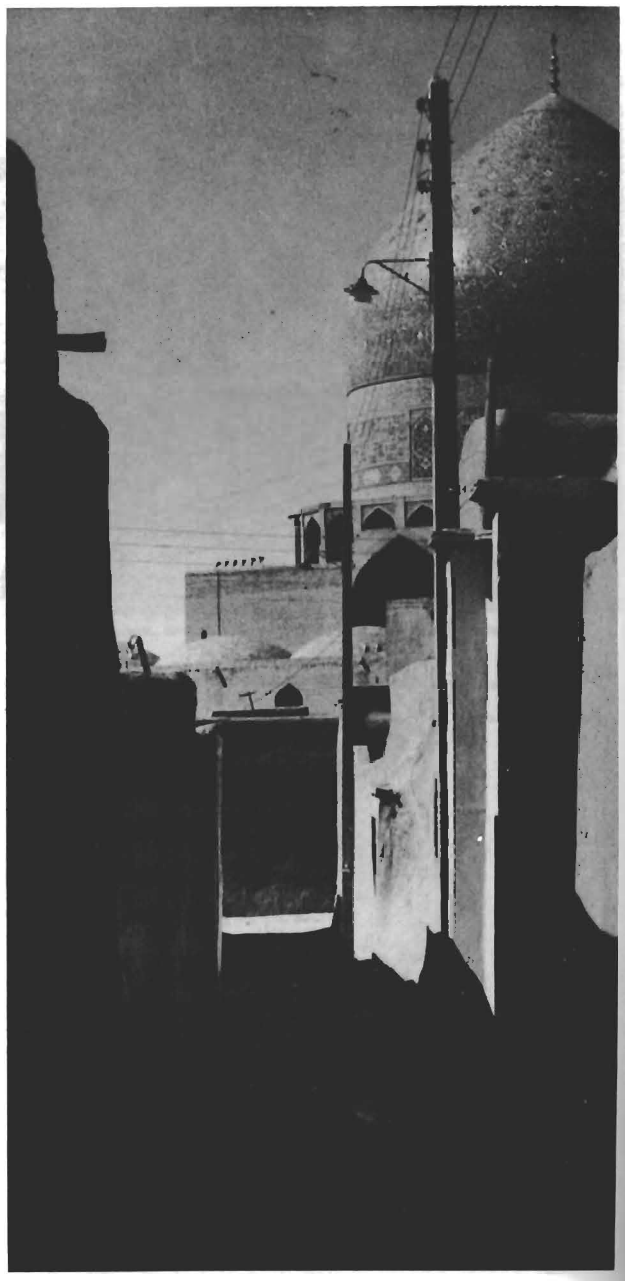
وجود آب بر شهرهای واقع در پنجه‌های آبرفتی گرم و کم‌آب فلات ایران‌زمین سخت اثر گذاشته است. قرارگاه‌ها در همجواری رودخانه‌ها موقع جسته‌اند یا، در نتیجه‌ی کمیابی آب، نظر به موقعیت منطقه‌ئی، در مطلوب‌ترین حوضه‌های آبگیر جای گزیده‌اند تا از راه نظامهای آب زیرزمینی تغذیه شوند. در تمام موارد، لازمه‌ی زندگی آب بوده است. آب، به خاطر اهمیتش، قوانین مذهبی را بر آن داشته تا استفاده‌ی مناسبی از آن مقرر دارند. آب که در حد اصطلاحی برای شرافت اجتماعی به کار می‌رفته است در الگوهای قرارگاه انسانی موقعیتی اساسی می‌یابد.



۱۲۰



۱۲۲

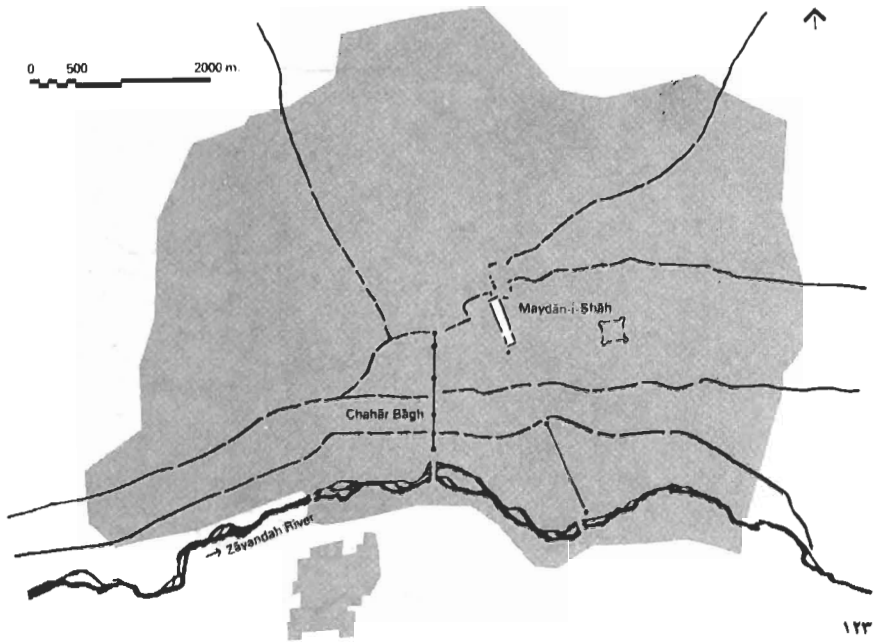


۱۲۱

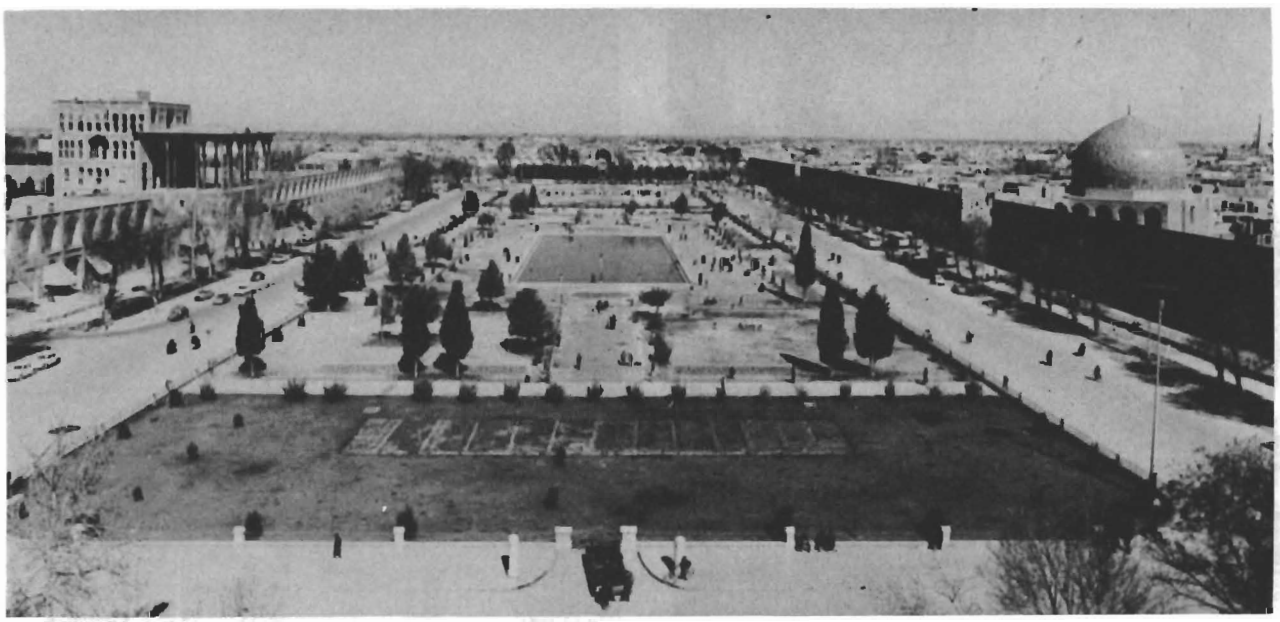
۱۲۰. اصفهان، نظام حرکت ثانوی، گذرگاه‌های مسکونی

۱۲۱. اصفهان، یک گذرگاه نمونه

۱۲۲. اصفهان، نمای چارباغ.
(از کتاب کوست و فلاندن).



۱۲۳



۱۲۴

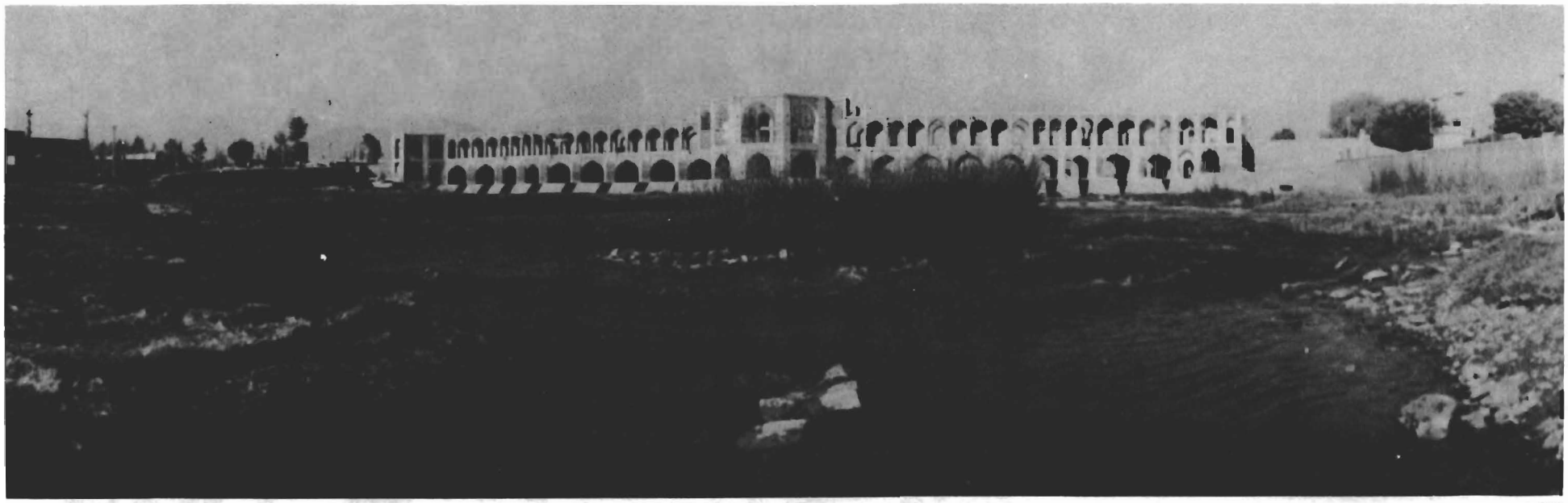
اصفهان به برکت زاینده‌رود، در منطقه‌ئی فراخ و حاصلخیز جای دارد که رشته کوه‌های بختیاری مشرف برآنند. مجاری آبهای زیرزمینی که از این کوهساران ضمیمه‌ی رود می‌شوند آب را از حوضه‌های آبگیری تأمین می‌کنند که گاه بیش از ده کیلومتر از آنها فاصله دارد. برخی از مجاری که مجاور شهر روی سطح آمده‌اند شبکه‌ئی از وادیها پدید می‌آورند که از هر دو جهتِ شرقی ــ غربی و شمالی ــ جنوبی شهر را در می‌نوردد، حال آنکه مجاری دیگر در سطحی پست‌تر جریان دارند و توشه‌رسان آب انبارها، حمامها و باغهای بزرگ هستند. ملتقاهای این مجاری با نظامهای دیگر، خود، نقاط مهم مواجهه را تشکیل می‌دهند (پیکره‌ی ۱۲۳).

نقاطِ مواجهه

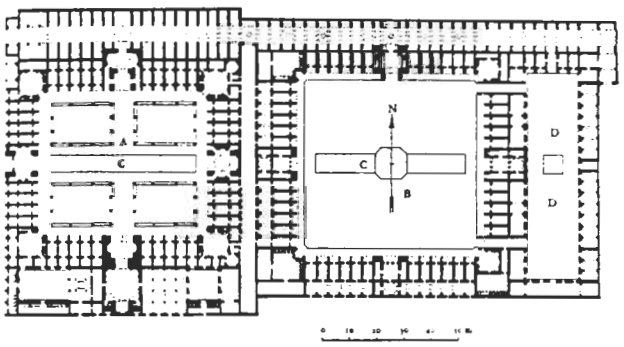
گره‌گاه‌های شهری یا «هسته‌گاه»های قابل تذکار اصفهان زاده از اغنای معماریِ نقاطِ تلاقی‌ست. میدان نقش جهان، دو پل زاینده‌رود، و مجتمع مدرسه‌ی مادر شاه نمونه‌های عالی‌ئی از قوتِ مواجهاتِ شهری‌اند. نقاط ثانویه‌ی مواجهه متناوباً در چارسوهای بازار رخ می‌نمایند؛ در تکیه که در ملتقای کوچه‌های مسکونی جای می‌گیرد؛ در هر «محله» که مدخل آب انبار زیرزمینی به سقاخانه‌ئی مجهز می‌گردد؛ در امامزاده‌ئی شاید؛ و، بی‌استثناء، در همه‌ی خانه‌های حیاط‌دار که حوض مرکزی جشنی از آب برپا می‌کند ـــ از آب هستی‌زائی که از پاشویه‌ها سرریز می‌سازد.

پویائی میدان نقش جهان همان قدر زاده از همجواری آگاهانه‌ی نظامهای سه گانه‌ی حرکتی‌ست که زاده از قابلیت هر یک از راه حلهای معمارانه‌ی مختص به خود (پیکره‌ی ۱۲۴). نظام اولیه‌ی بازار، در تقاطع با آبگذر عمده‌ئی در جهت شرق در نزدیکی فضای ورود به محدوده‌ی کاخ، رشته شرایط پرمایه‌ئی را فراهم می‌کند که این مکان بی‌همتای شهری از استعلای آنها نتیجه شده است. به همین گونه، نقطه‌های ورود به شهر اصفهان، از روی زاینده‌رود، عملاً در حد ملتقاهائی هستند که از امکانات خاصی برخوردارند. ورودی شهر را، که از روی رودخانه گذر می‌کند و چنانکه گفته شد آغازگر بازار است، پل خواجو بلند نام می‌گرداند. این پل در همان حال حرکت را به سوی گنبد دوردست مسجد شاه [عباس] تمرکز می‌دهد (پیکره‌ی ۱۲۵). به لطفِ طاقنمابندی عمیق پل و طاقچه‌های تو نشسته، فضاهای سایه‌گیر و پرآرامشی در قلبِ صحنه‌ی همهمه‌خیز رودخانه به وجود آمده است. اینجا، آدمی می‌تواند میان آب یورشگر خُنَک رودخانه درنگ کند. بخشی از این خُنَکی را دیواره‌ی پلهای فرودست ابقاء می‌کنند و اینجاست که پل کارکرد دیگری می‌یابد و در حکمِ سدی‌ست که روانیِ آب را به ضبط و ربط می‌گیرد.

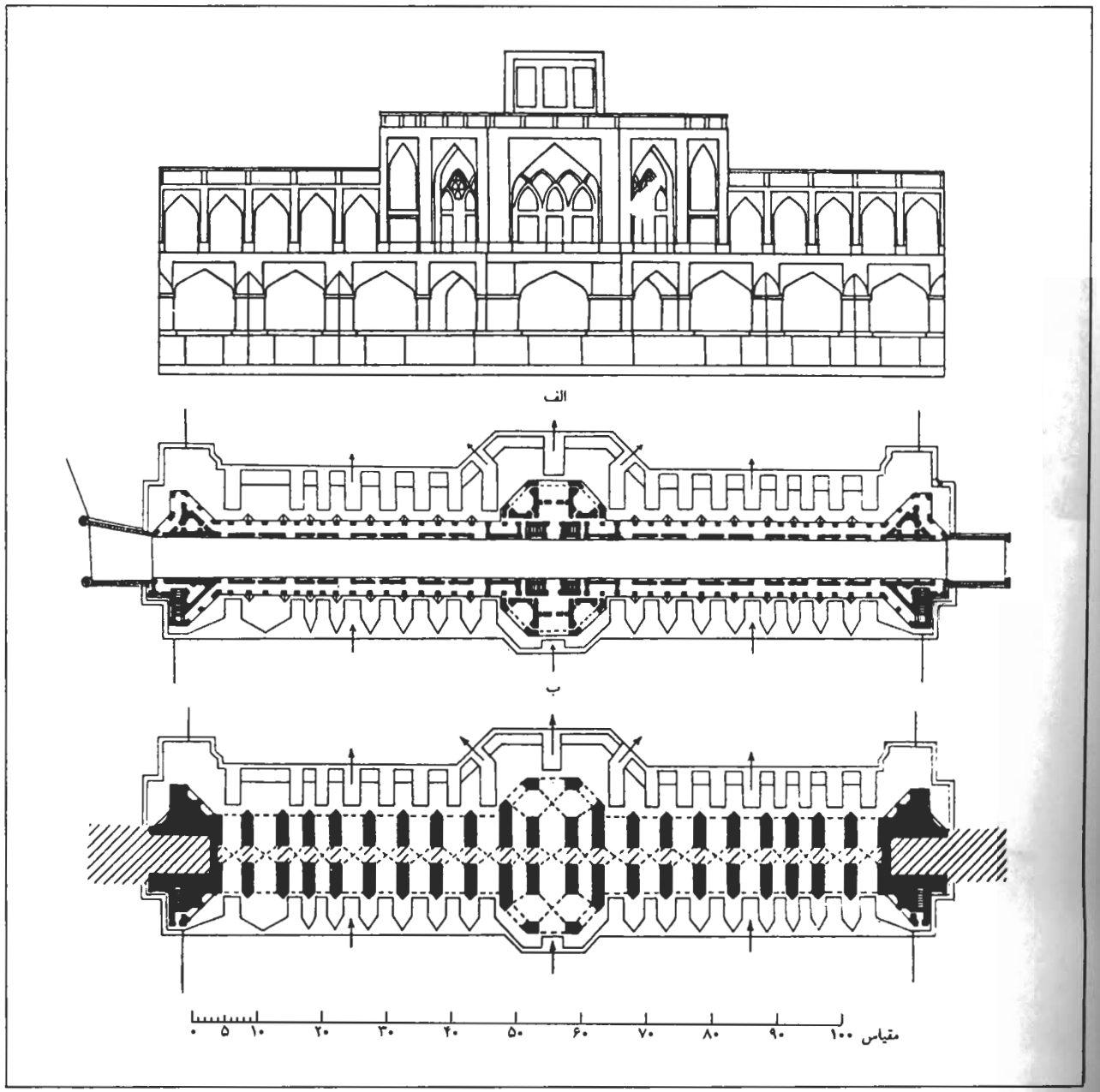
مجتمعِ مدرسه‌های چارباغ در ملتقای خیابان اصلی و تشریفاتی چارباغ و حرکت ثالثه‌ی یکی از وادیها، نقطه‌ی مواجهه‌ی فرعی‌ئی را به وجود می‌آورد (پیکره‌ی ۱۲۶). اینجا آب از پای چارباغ، از میان حیاط مدرسه و درون کاروانسرا می‌گذرد و در همان حال این سه عنصر را بهم جوش می‌دهد. به موازات کاروانسرا بازارچه‌ئی‌ست که به بازرگانان ساکن کاروانسرا امکان می‌دهد کالای خود را در آنجا به نمایش گذارند. کاروانسرا و بازارچه هر دو به منظور ابقاء مدرسه در حد موقوفه‌هائی احداث شده‌اند.



۱۲۵ الف



۱۲۶



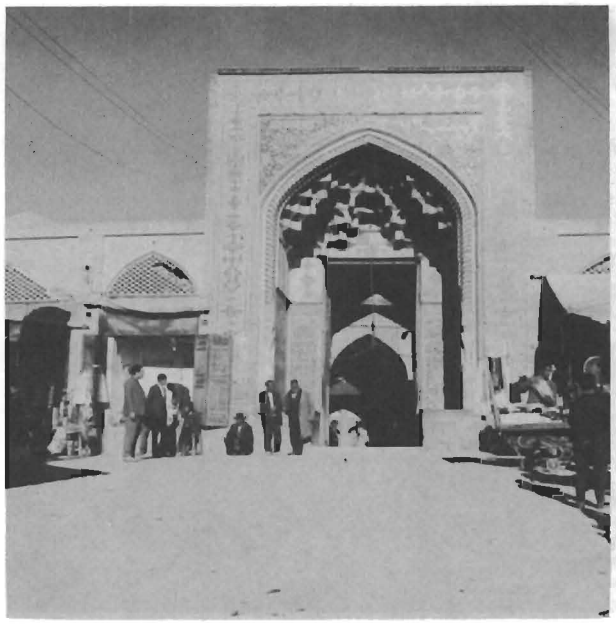
۱۲۵ پ

۱۲۳. اصفهان، نظام عبور آب درجه‌ی سه

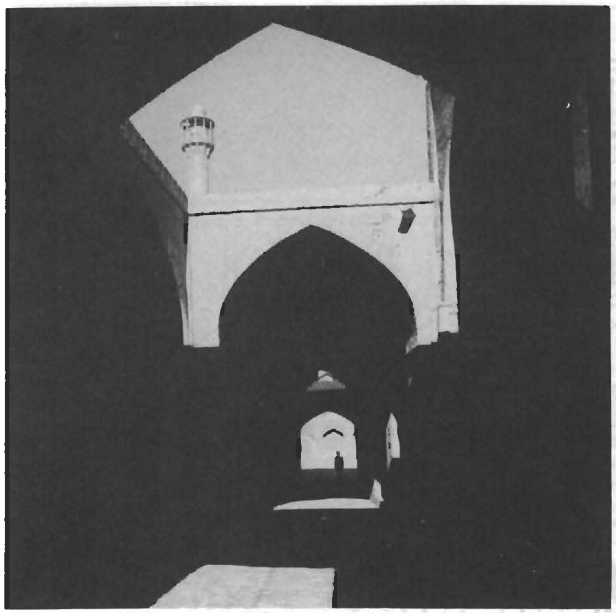
۱۲۴. اصفهان، میدان شاه [عباس].

۱۲۵. اصفهان، پل خواجو، قرن شانزدهم میلادی
الف. پل
ب. مقطع افقی (از کتاب بررسی هنر ایران، پروفسور پوپ، ص ۱۲۳۸).

۱۲۶. اصفهان، مقطع افقی مدرسه‌ی مادرشاه، قرن هفدهم میلادی



۱۲۸



۱۲۹

۱۲۷

۱۲۷. اصفهان، نمای هوائی مسجد جامع (واقع در گوشه‌ی بالای سمت چپ) و مسیر سقف گنبدی بازار. (عکس از **اشمیت**، کتاب **بر فراز ایران**).

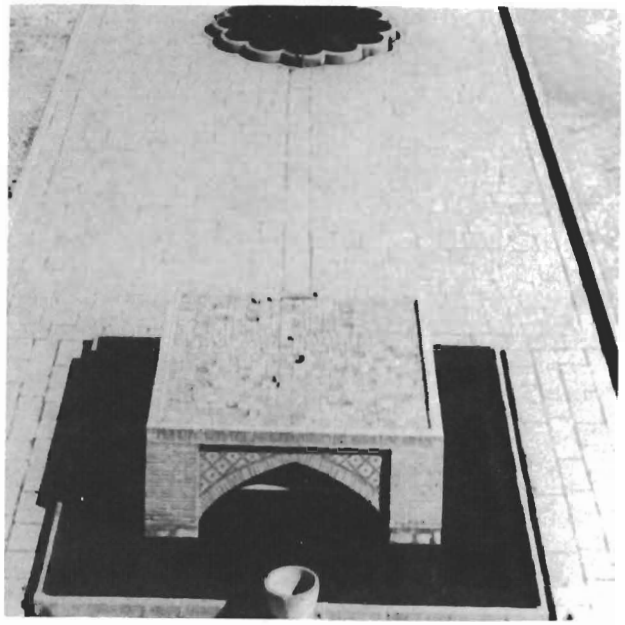
۱۲۸. مسجد جامع، درب ایوان، فضای اتصال.

۱۲۹. مسجد جامع، فضای انتقال، بخش جنوب شرقی.

۱۳۰. مسجد جامع، فضای انتقال، بخش جنوب شرقی.

۱۳۱. مسجد جامع، فضای تجمع حیاط.

۱۳۲. مسجد جامع، حوض به شکل نیلوفر در قسمت بالا و به شکل چهار طاق در قسمت جلو.



۱۳۲

بازار در حدِ همنهاده

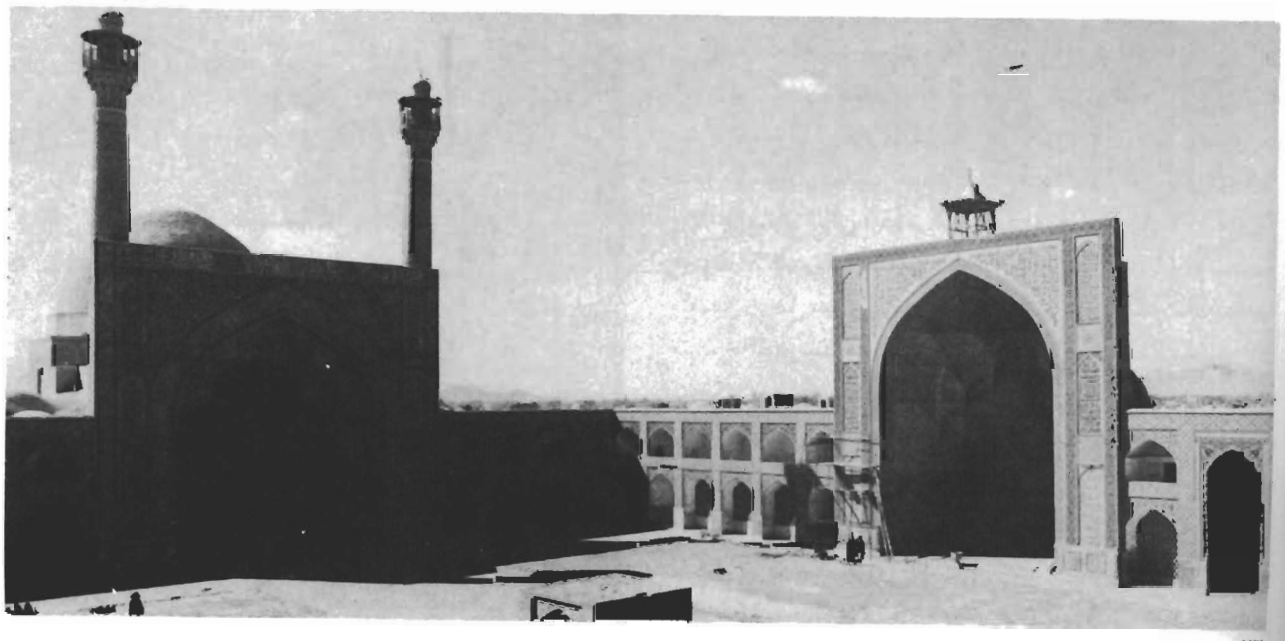
جای آن دارد که بررسی بازار اصفهان با مسجد جامع آغاز شود که نماینده‌ی کار جمعیِ بسی نسلها، بویژه کار دوران سلجوقی‌ست (پیکره‌ی ۱۲۷). بطور کلی، با رشدی که‌مابیش هزارساله به برترین کیفیت، این مسجد در حد نمونه‌ی برجسته‌ی معماری سلجوق، و درحد سرچشمه‌ی معماری اسلامی ایران، بر جای ایستاده است.

فضای هسته‌ئی مسجد جامع با دروازه‌ئی در سمت جنوب شرقی آغاز می‌شود (پیکره‌ی ۱۲۸). رشته‌ئی از فضاهای متخالف بسته و باز از دالان محدود و اصلاً تاریک که به نوری تابناک می‌انجامد حال و هوائی ابتدائی پدید می‌آورند (پیکره‌ی ۱۲۹). چشم با محیط خو می‌گیرد و آرام آرام ستونزاری کشف می‌کند که چترهائی از گنبدهای آراسته‌ی آجری بر سر گرفته‌اند هر یک شگرف‌تر از دیگری (پیکره‌ی ۱۳۰). خیال غرقِ رنگمایه‌های تعمق‌انگیزِ خاکیِ آجرکاری سطحها می‌شود. به صحن که می‌رسیم، ناگهان، اما دلپذیرانه، آبیِ دیوارها مکملِ حال و هوای کشدار انتقالگاه مطلا می‌شود. وصولگاهِ این تناوبِ فضای اولیه، حجمی‌ست مکعب‌وار به رنگ لاژوردی تند، در آن حال که دیوارهای آن، که طاقنمابندی شده‌اند و ژرف تو نشسته‌اند، به نیروی انبساطیِ فضای آشکارا مثبت گواهی می‌دهند (پیکره‌ی ۱۳۱).

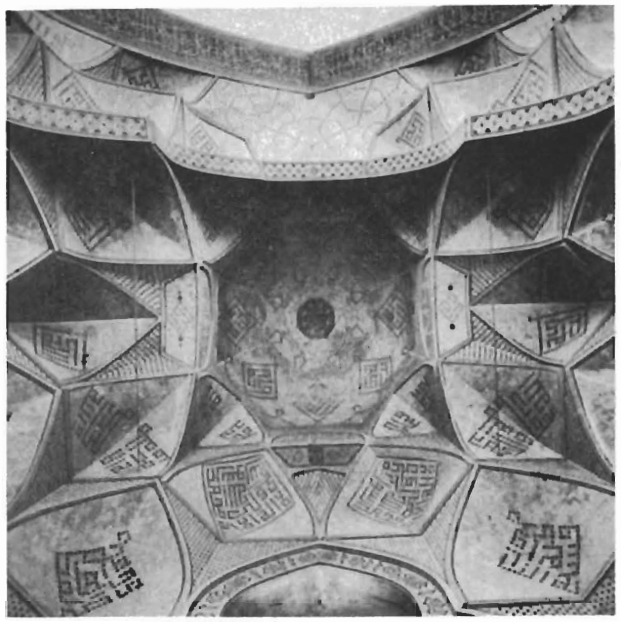
از آجر فرشِ برهنه‌ی کف، دو تخت کوتاه بالا می‌نشیند و حوض گردی با دوره‌ی دالبردار و حوضی مرکزی که کوشک چارطاقی در میان دارد (پیکره‌ی ۱۳۲). تختهای آجری، هر یک با محرابی فرونشسته و رو به قبله، جایگاه‌هائی هستند برای اقامه‌ی نماز در فضای آزاد و هم از این رو از سطحِ سراسری که پیاده‌روست برجسته‌ترند. حوض دالبردار، که به شکل نیلوفر آبی دوازده گلبرگی‌ست، نماد کهن آفتابگردان را ابقاء می‌کند. این نماد سنتی باروری دربر دارنده‌ی آب هستی‌زاست که همراه آفتاب، مولد بیشترین قوه برای رشد است ــ همنهاده‌ئی آشکارا از مفاهیم نمادینی حاکی از امید و بقاء.

حوض کوشکدار مرکزی، چون میانِ کل حیاط در نظر گرفته شود، با بازپرداختِ بهشت در شمایل‌نگاری قدما وفق می‌دهد. دیوارهای حاصر با اسلیمیها و طرحهای هندسیِ یکترازه و چندترازه بازآفریننده‌ی

۱۳۰



۱۳۱

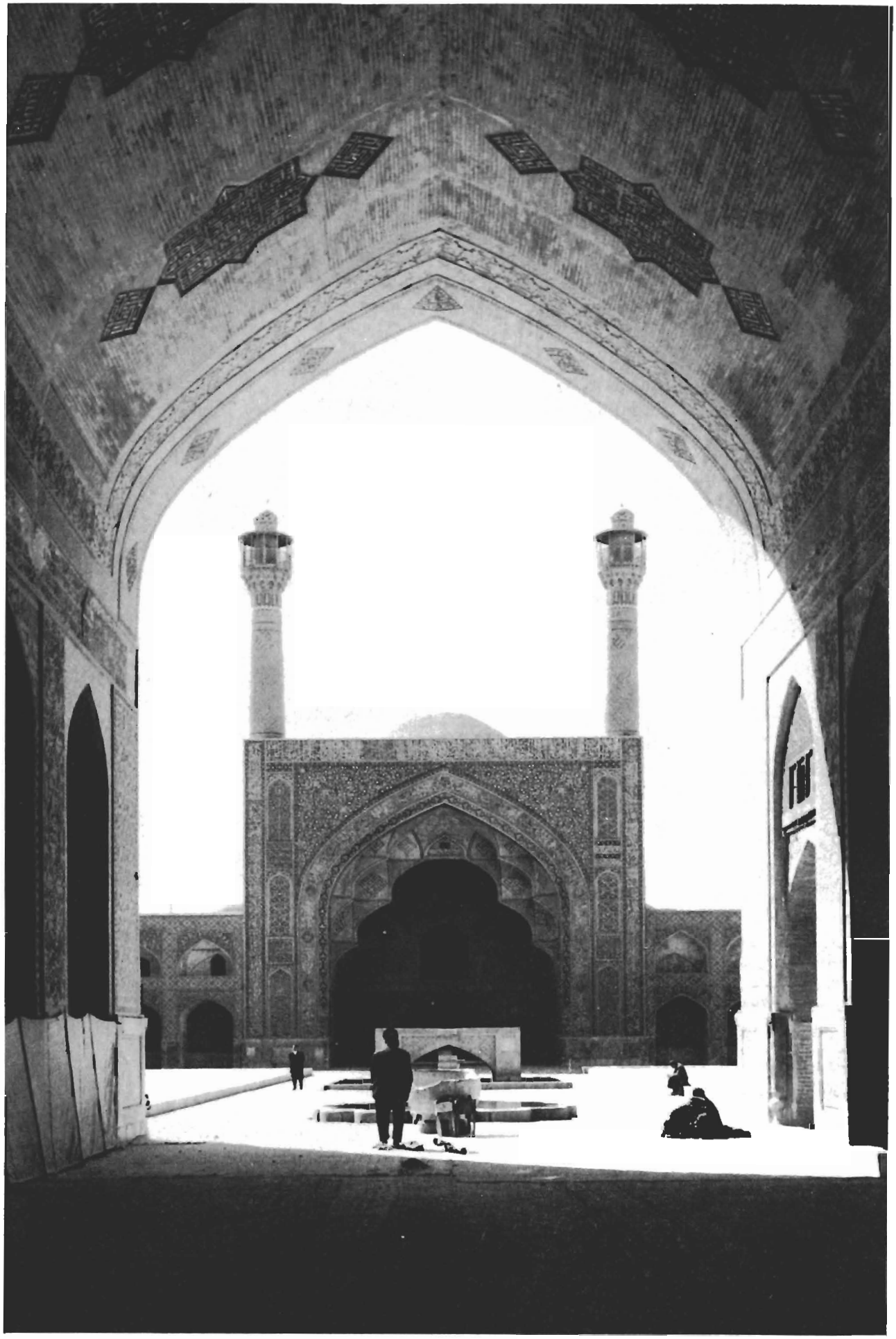


۱۳۴

ایده‌ی بیشه‌ی مقدسی‌ست محیط بر کوشکی مرکزی که از آن چهار نهر جدا می‌گردد[۷].

با عطفِ نظر به محراب مرکزی، با ایوانِ جنوب غربی مزین به مناره‌های جناحین و گنبدخانه‌ی بزرگ نظام الملک رودررو می‌شویم (پیکره‌ی ۱۳۳). چنین می‌انگارند که این ایوانِ اصیلِ مربع شکل و پایه‌های جسیم گنبدخانه‌ی اصلی همروزگار عباسیان در سده‌ی چهارم هـ.ش. بنیاد شده[۸]، حال آنکه تاریخ کاشیکاری نمای ایوان و اندرون آن به روزگار اوزون حسن، سده‌ی نهم هـ.ش، برمی‌گردد. درون دهانه‌ی نیرومند غارماننده‌ش، رشته‌ی مهمی از «فضاهای وابسته» آغاز می‌شوند که دستخوش مایه گردی‌اند. می‌توان گفت سر در بزرگ با سه خیز غولاسا به مدخل محرابگاه فرود می‌آید: با پیمودن فواصل سه‌گانه‌ئی که نمایشگر مقرنسهای آجری هستند (پیکره‌ی ۱۳۴). ایوان هیچ محرابگاه دیگری نمایشگر چنین انتقالگاهی نیست: انتقالگاهی چنین ساخته و پرداخته میان جهان گذرا و فانی، که مکعب صحن نمادی از آن است، و فضای زمینی درون گنبدخانه، آن مدخل باز عملاً همچون گذرگاهی نمادین برای فضا و آدمی‌ست.

وصولگاهِ حرکتِ فضائی، یعنی گنبدخانه‌ی بزرگ، نمایشگر طاقی آجری‌ست که از منطقه‌ی انتقالیِ پرمایه‌ئی فراز می‌شود و بر دو جفت ستون جسیم گچی قرار می‌گیرد. که در یکی از دوره‌های پیشتر بنا شده‌اند. نسخه‌ی کمابیش همسان این محرابگاه در گنبدخانه‌ی کوچکتر و کاملتر شمال شرقی دیده می‌شود که در همان دوره بنا شده است. هر دو فضا اصلاً دریافتی از مفهوم و طرح تصوری چار طاق است که متضمنِ راه حل بنیادی مربع و دایره می‌باشد. مزیت نسبی‌شان بسته به میزان خلاقیتی‌ست که در کاربرد این تبدل مایه گذاشته‌اند. گنبدخانه‌ی کوچکتر نمایشگر استادی سلجوق در ارائه‌ی تداوم بانواختِ فضا، شکل و سطح است (پیکره‌ی ۱۳۵). پایه‌های سبکبال از قاعده‌ی چارگوش برمی‌خیزند تا در منطقه‌ی انتقال به رعنائی طاقی هشتگوشه ببندند که طاقکهائی گُل به گُل از آن می‌شکفند و شانزده گوشه‌ئی را تشکیل می‌دهند (پیکره‌ی ۱۳۶). این عناصر به آسانی با نوارِ مدورِ خطوطِ کشیده اندامِ کوفی می‌آمیزند و از رهگذر کلمه است که



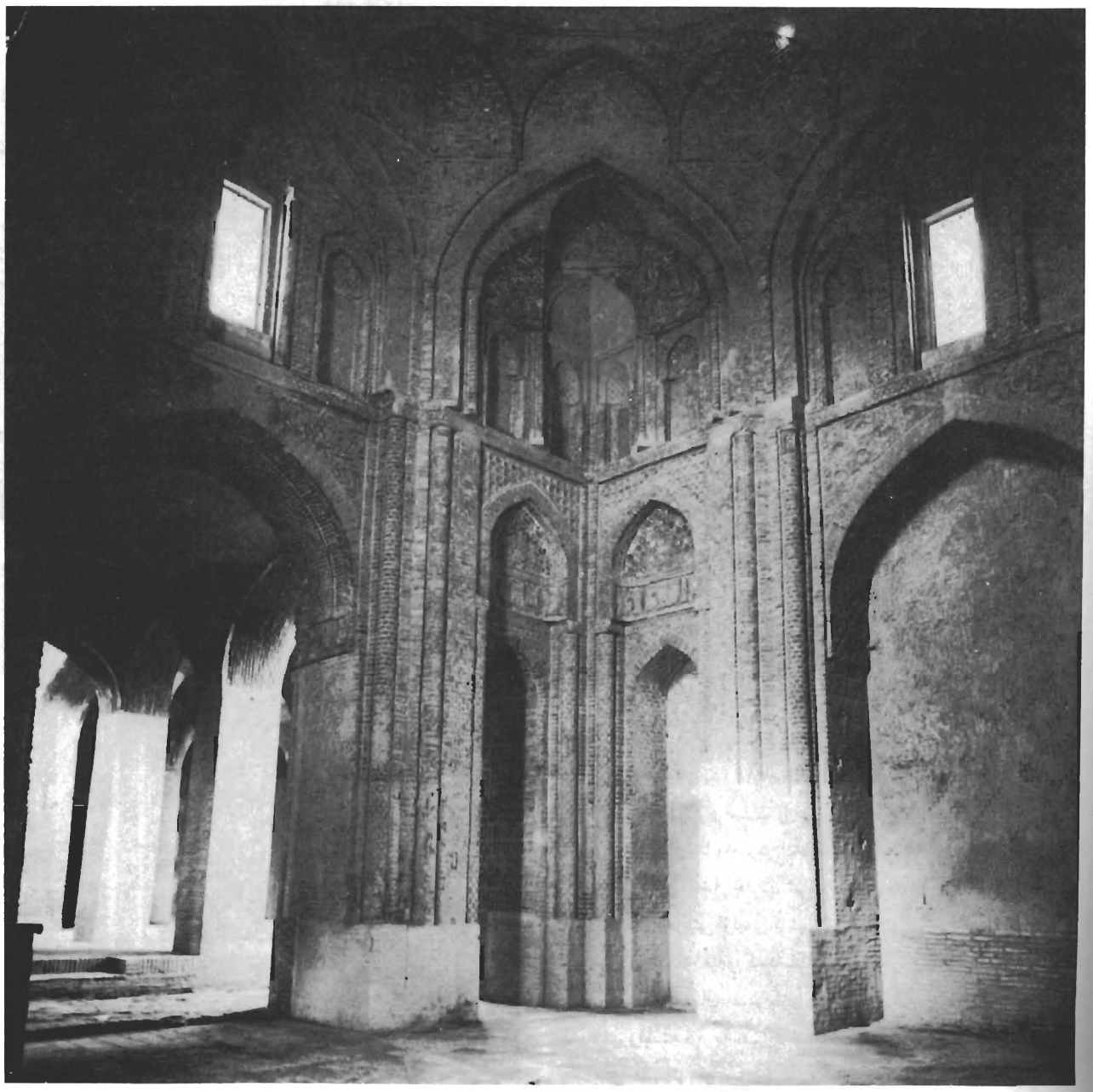
۱۳۳

۱۳۳. مسجد جامع، دید به سمت ایوان جنوب غربی.

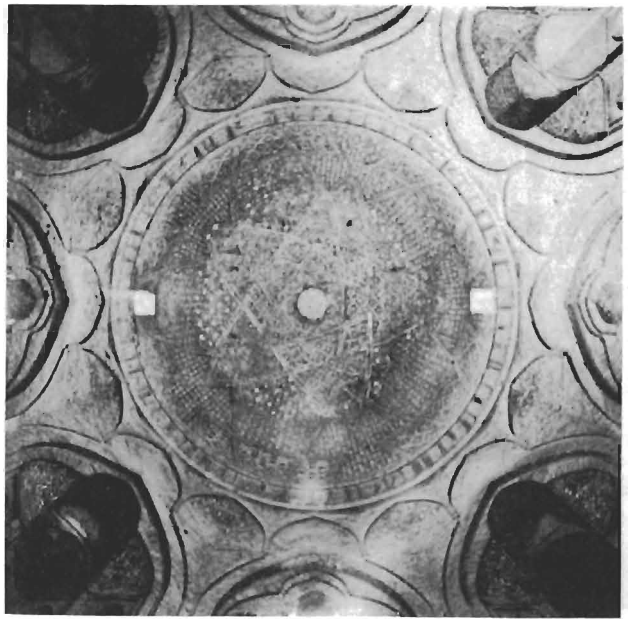
۱۳۴. مسجد جامع، ایوان طاقدار محراب اصلی.

۱۳۵. مسجد جامع، فضای طاقدار شمالشرقی

۱۳۶. مسجد جامع، سقف فضای طاقدار شمالشرقی



۱۳۵



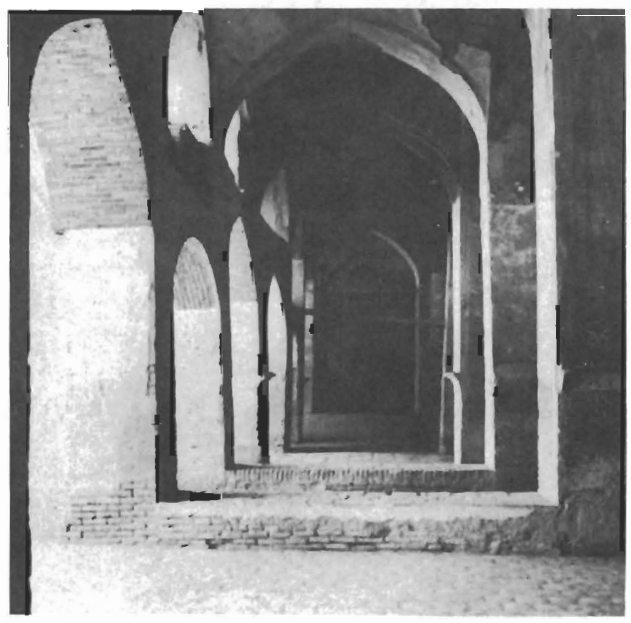
۱۳۶

۱۳۷. مسجد جامع، فضای طاقدار، تالار برگزاری نماز شمالشرقی.

۱۳۸. مسجد جامع، فضای طاقدار، تالار برگزاری نماز شمالشرقی.

۱۳۹. سقف‌های گنبدی مسجد جامع اصفهان (شکل‌های «الف» تا «خ») تبیین پرغنای فرهنگ ساختارهای آجری است.

۱۳۷



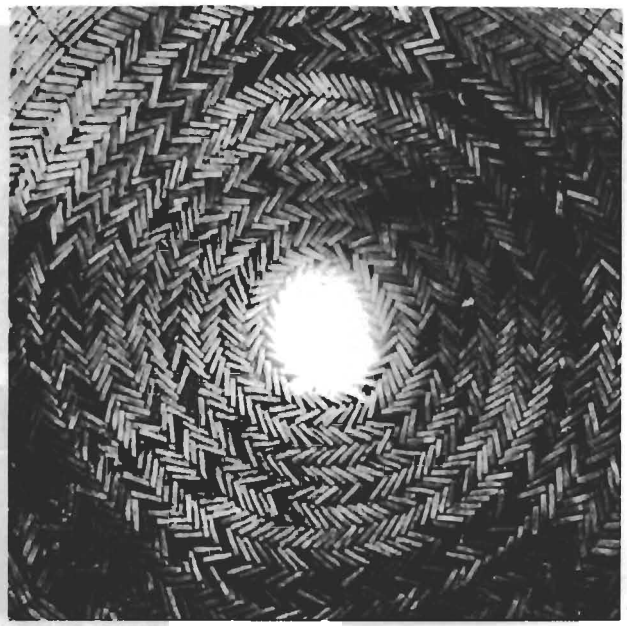
۱۳۸

جمع‌پذیری غائی با گنبد کیهانْ‌سرشت عاقبت حاصل می‌آید.

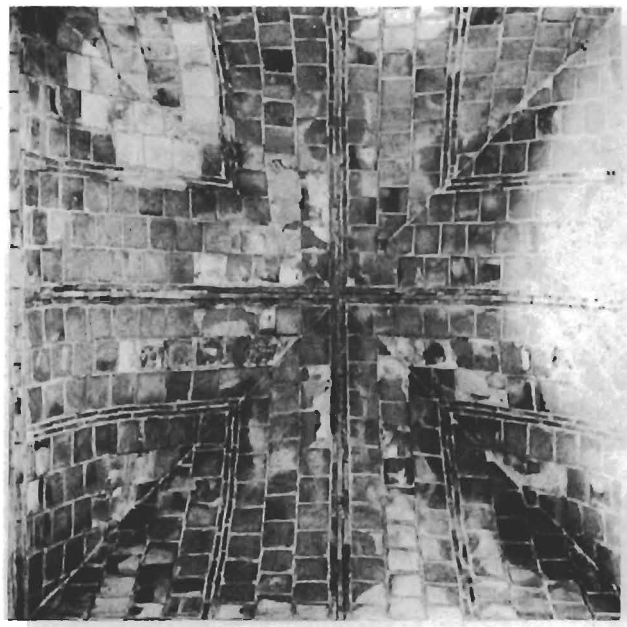
آنسوی پایه‌های جسیمِ آجری که تعیّن‌بخش این فضاست، تضادِ دقیقِ نور و سایه در میان بیشه‌زاری از ستونهای بیش از اندازه ستبر، چشمها را به خود خیره می‌کند (پیکره‌ی ۱۳۷ و ۱۳۸). با گذر از آن میانه، حسی دوگانه از فضا به آدمی دست می‌دهد: فضای مرکزگرای، که رو به درون به گنبدی وابستگی می‌یابد و فضای مرکزگریز که به تکرر ظاهراً بی‌پایانی از همان‌گونه فضاهای گنبدنما وابستگی می‌یابد. مفهوم وحدت در کثرت و کثرت در وحدت نمی‌توانست از این شگرف‌تر احساس شود. وحدتِ نور، فضا، هندسه، ساختار و همان گویائیهای غنی که زاده از واژگانِ شیوه‌های بیانیِ آجرکاری‌ست، همه روح‌انگیزند. هر فضای گنبدنما نمودِ مستقلی دارد و جویای نور ویژه‌ی خویش تا به بهترین نحوی گویای زیبندگی خود باشد. برخی مرکب و مختلطند، حاکی از زیرکیِ درخشانی در استفاده از هندسه و نوری بسیار مقیّد می‌طلبند تا به گویائی بنشینند؛ باقی به تعبیه‌ی رگه‌هائی میله چتری نیازمندند که وضوحی شدید به همراه می‌آورد و تنها نوری نیم‌تار و نامستقیم می‌خواهند. گنبد دیگری وجود دارد که صرفاً نتیجه‌ی بررسی گنبدی‌ست که بر پایه‌ی سطحی کیپ در کیپ از آجر بدون کاربرد ملاط بنا شده است و در حکمِ طرحِ ساختاری مارپیچ است و حاصلِ فروغی کانونی که نفْسِ گنبد را نورباران می‌کند (پیکره‌ی ۱۳۹).

قدرت نمائی مسجد جامع، پس، به کاشفیت اوست. مکانی‌ست نمایشگر کهن‌ترین تحققاتِ میانکنشِ آجر با آجر، شکل با فضا و فضا با نور (پیکره‌ی ۱۴۰ و ۱۴۱). مکانی‌ست که آنجا دستمایه‌ئی واحد ــ آجر ــ کف و دیوار و سقف را می‌سازد و اعجازِ همنشینی آن سه به اتحاد «عقل فعال» با واحد می‌انجامد.

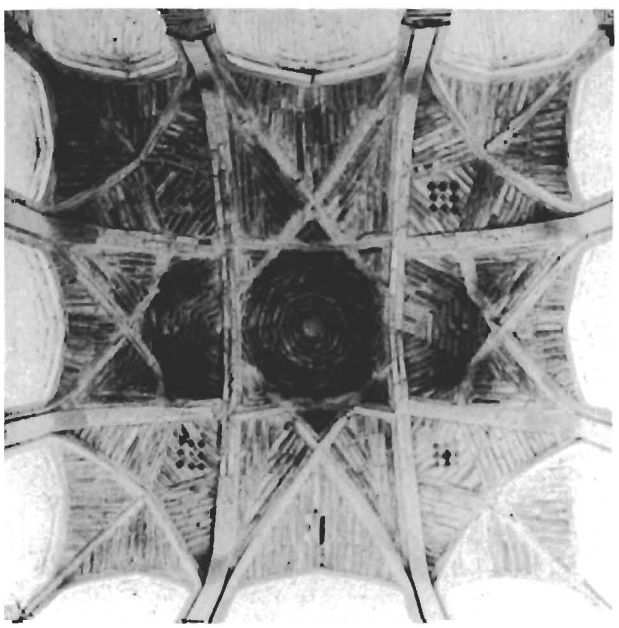
با خروج از مدخلِ جنوب شرقی مسجد و ورود به میدانی کوچک، آدمی به نظام حرکتی اولیه‌ی مسیر بازار کشیده می‌شود (پیکره‌ی ۱۴۲). نطفه‌ی بازار فضای میانی گنبد نمائی‌ست که با تکرار خود پیش می‌خزد و فضای طاق ــ طاقِ مسیر بازار را به وجود می‌آورد که در موازات آن فضاهای وابسته قرار دارند. این فضاها عبارتند از: دکانها، و نیز اتصالگاهِ فضاهای هسته‌ئی از قبیل حمامها، کاروانسراها، مدرسه‌ها، امامزاده‌ها،



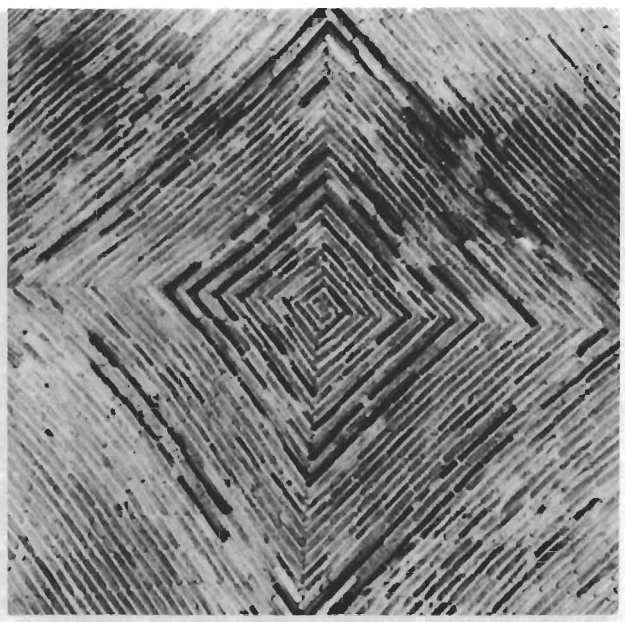
۱۳۹ الف



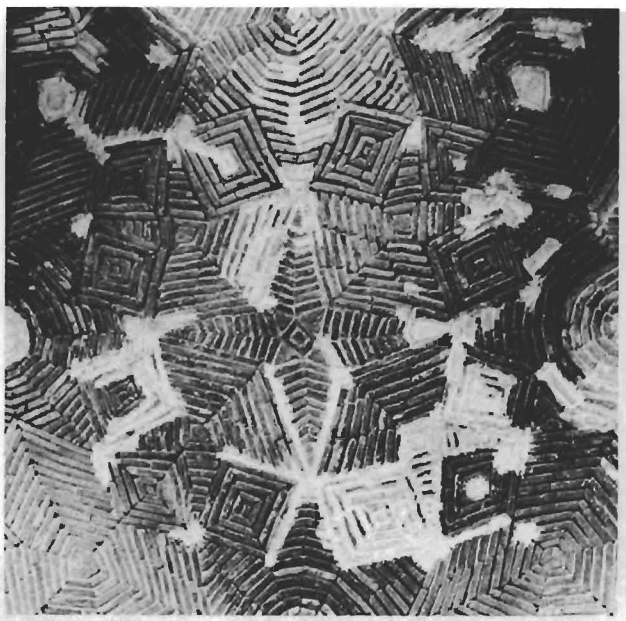
۱۳۹ ت



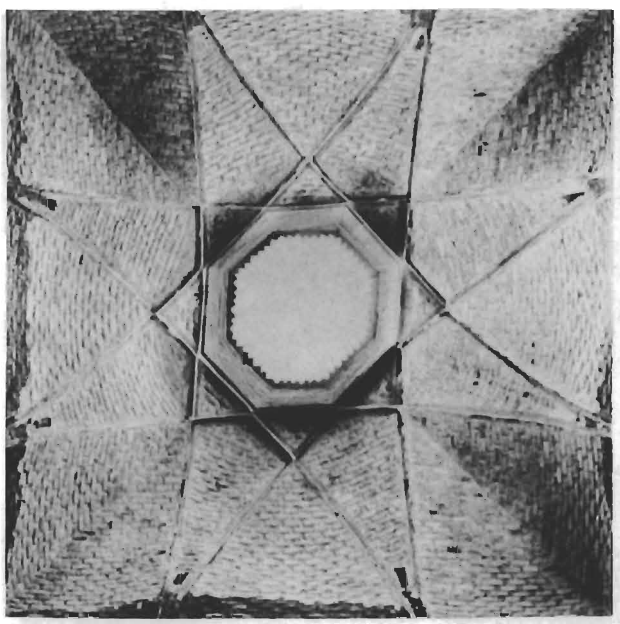
۱۳۹ ج



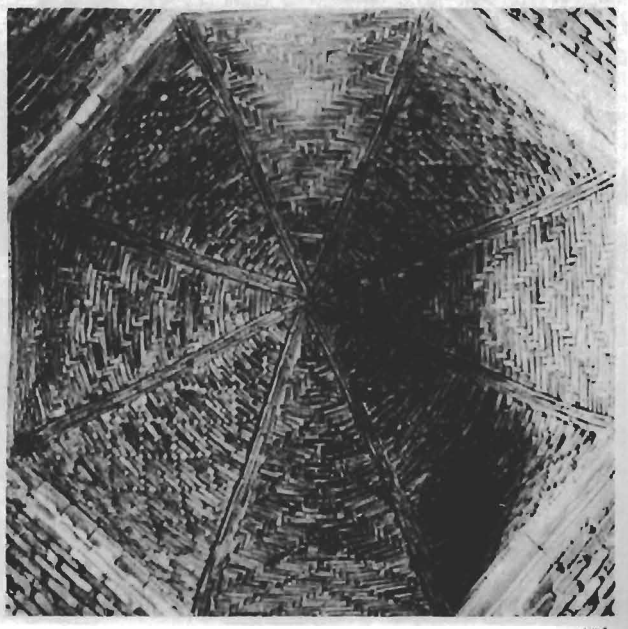
۱۳۹ ب



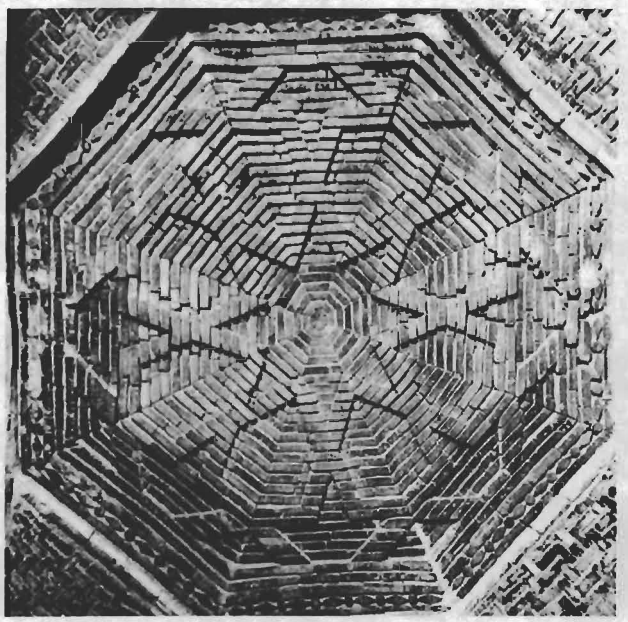
۱۳۹ ث



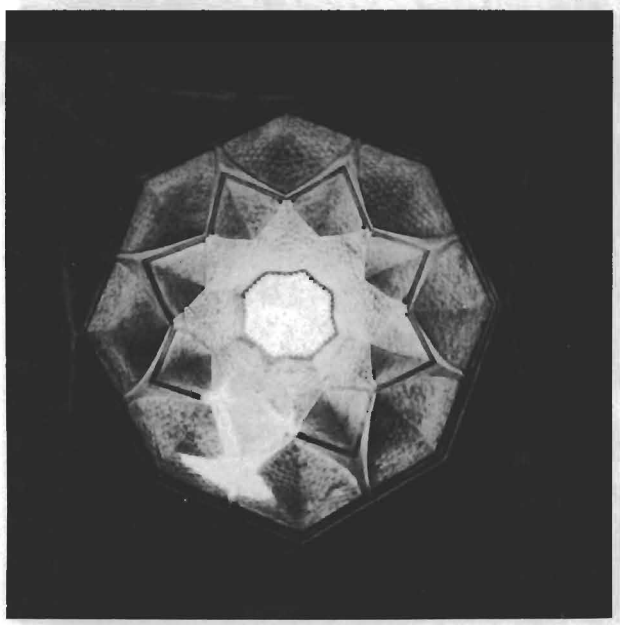
۱۳۹ ح



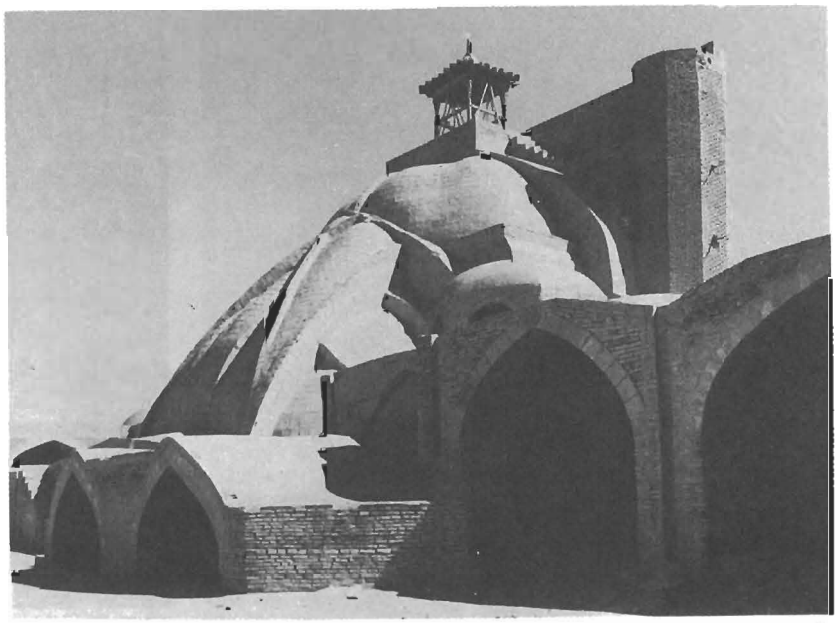
۱۳۹ پ



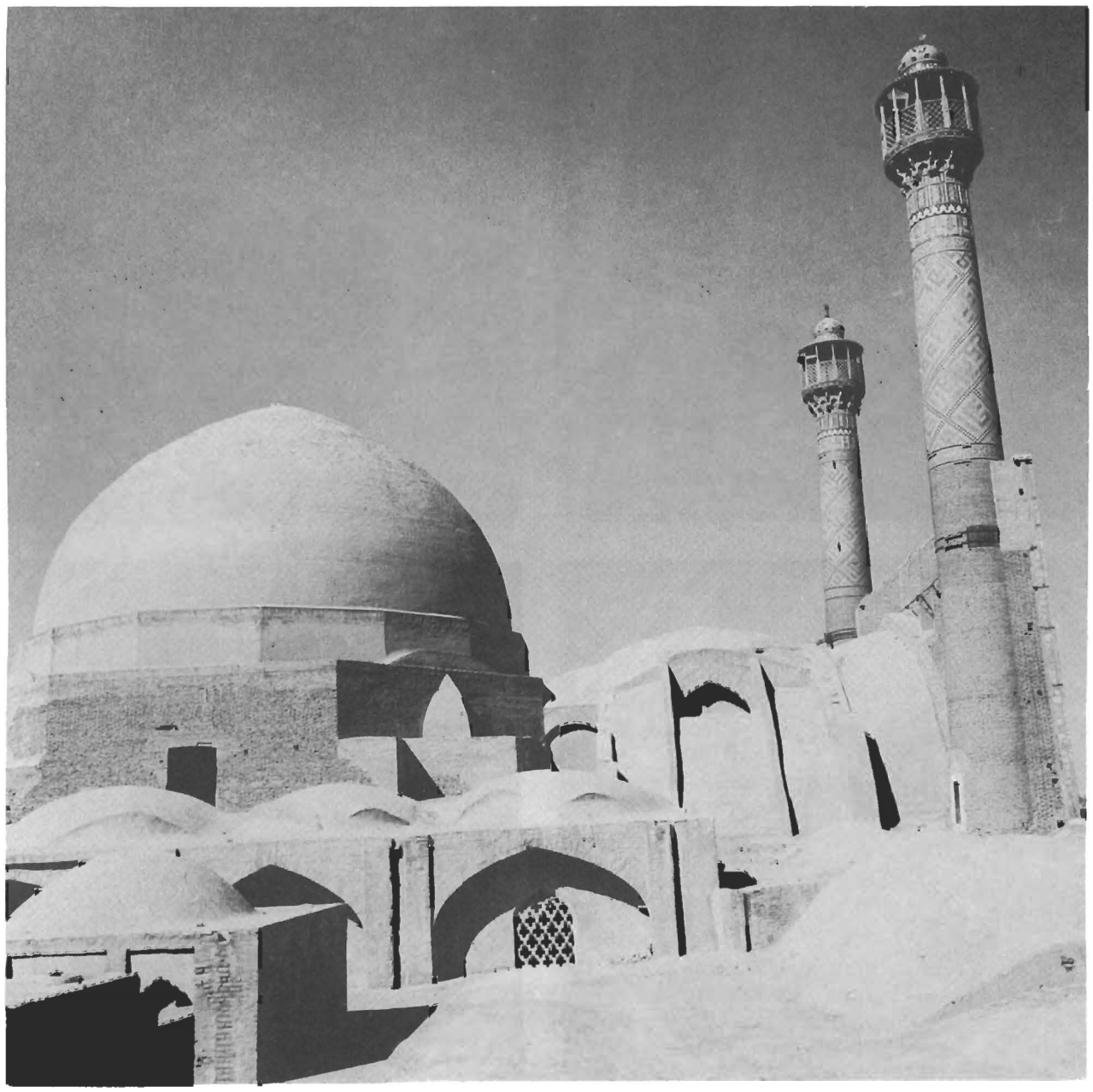
۱۳۹ چ



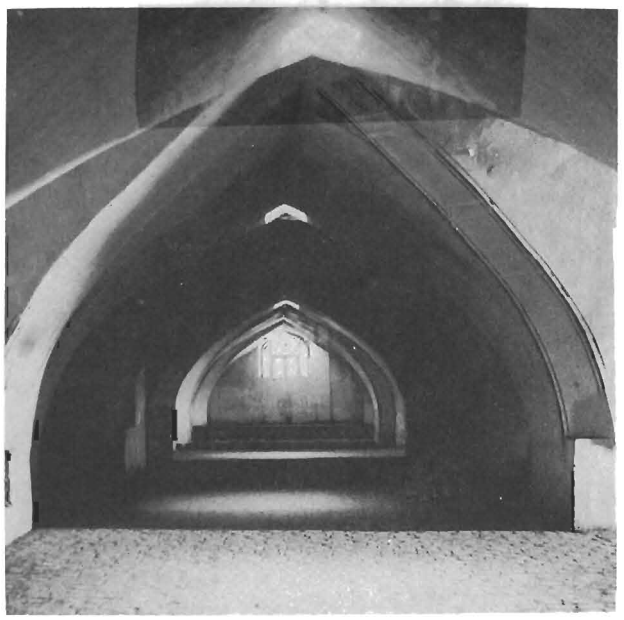
۱۳۹ خ



۱۴۱ الف



۱۴۱ ب



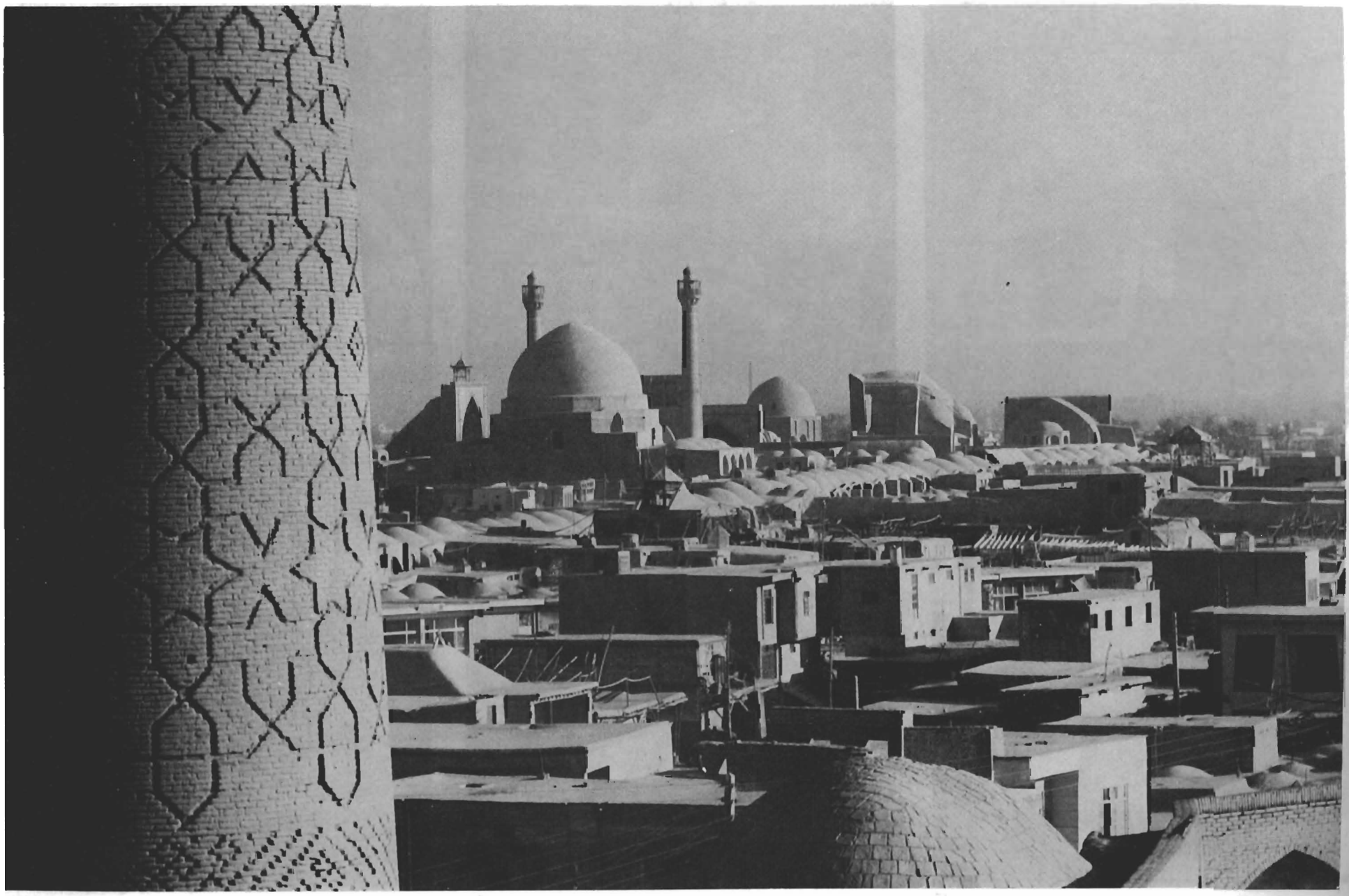
۱۴۰

۱۴۰. مسجد جامع، شبستان شمالغربی، که در اصل با روکار آجری ساخته شده است.

۱۴۱. مسجد جامع، ساختار بیرونی سقف.
الف. ساختار بیرونی سقف ایوان شمالغربی
ب. ساختار بیرونی سقف فضای گنبددار جنوب غربی

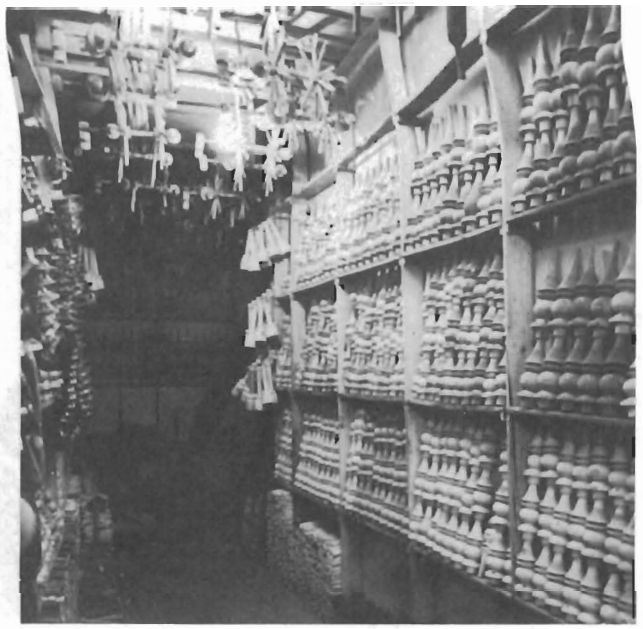
۱۴۲. آغاز ساختار سقف بازار در مسجد جامع.

10007500263746
کتابخانه مرکزی دانشگاه
جمهوری اسلامی ایران
دانشگاه تهران
کتابخانه مرکزی



۱۳۳

۱۴۳ ث

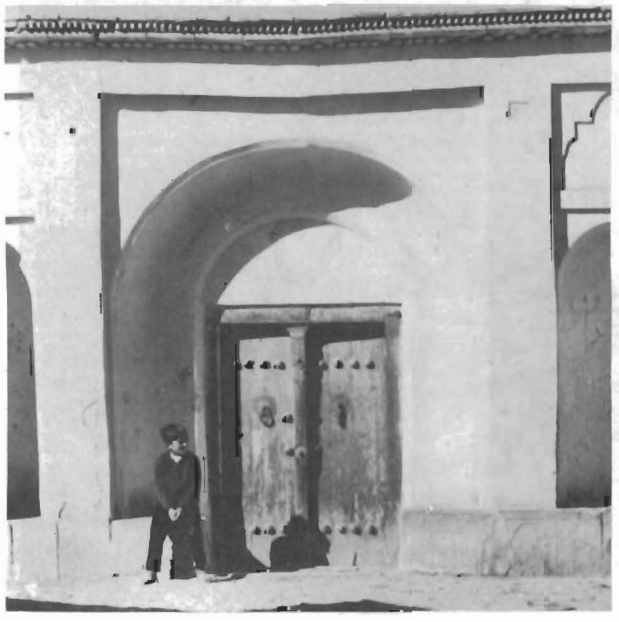


۱۴۳ ب

۱۴۳ ج

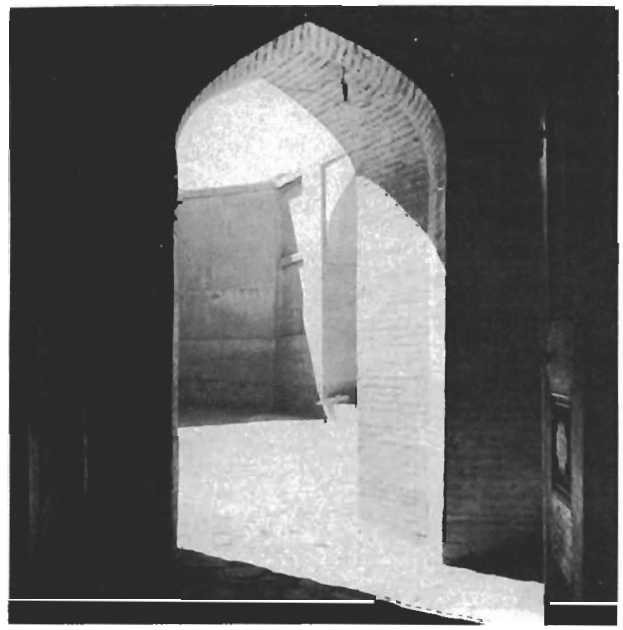
۱۴۳ پ

۱۴۳ الف



۱۴۳ چ

۱۴۳ ت



۱۴۳ ح

۱۴۳ خ

۱۴۴

۱۴۳. راسته‌ی بازار با فضاهای وابسته و فضای اتصال به نظام حرکت ثانوی گذرگاه‌های مسکونی.
الف. بازار مجاور مسجد جامع
ب. مغازه‌ی درودگری
پ. حجره‌ی فروش میوه و سبزیجات خشک
ت. مغازه‌ی آهنگری
ث. سقاخانه
ج. فضای اتصال به گذرگاه‌های مسکونی
چ. فضای اتصال یک مسکونی شخصی
ح. فضای انتقال به مسکونی شخصی
خ. فضای تجمع مسکونی شخصی، حیاط

۱۴۴. بازار تره‌بار اصفهان واقع در میدان قدیمِ اسبق.

مساجد و همچنین آغازگاهِ نظامِ حرکتی ثانویه‌ی کوچه‌های مسکونی (پیکره‌ی ۱۴۳). با حرکت از میان فضای اصلی به سوی مسجد علی، عظمت فضا و ستون پایه‌های جسیمِ مسجد نمایشگر حال و هوائی از مقیاس کلی یا جهانفراخی‌ست که خود از ویژگیهای هنر معماری سلجوقی‌ست.

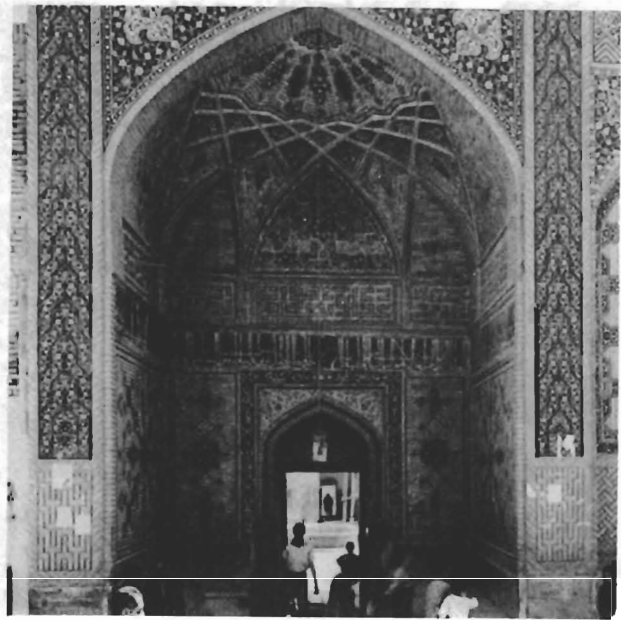
با گذشت از میدان قدیم یا سبزی بازار (پیکره‌ی ۱۴۴، ۱۱۹، شماره‌ی ۱۱) و از مدرسه‌ی کاسه‌گران که از آثار صفوی‌ست (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۵) به ملتقائی می‌رسیم که از آنجا شعبه‌ئی از سمت چپ بدنه‌ی اصلی به بازار امامزاده هارون ولایت و مجتمع مدرسه‌ی علی راه می‌برد. امامزاده (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۱۳) نمونه‌ئی از حیاط‌سازی صفوی‌ست: ساختاری مرکب از دو حیاط که به خاطر کاشیکاریهایش هم اهمیتی بسزا دارد. جالب‌تر از آن، اما، خودِ مسجد علی‌ست (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۱۵) و مدرسه‌ی مجاورش (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۱۴) و تک‌مناره‌ئی که از میانِ این دو، به بلندی ۷۰ متر، برمی‌خیزد (پیکره‌ی ۱۴۵). همراه با مایه گردی فضا در مراحلِ اتصال، انتقال و وصول، بیننده بار دیگر به صحنِ مکعبداری می‌رسد که مربعی‌ست ۲۰ در ۲۰ با ۱۰ متر بلندی. سکونِ خموشانه‌ی این حجم با ایوانِ محرابگاه و با یک رشته فضای وابسته که به اندرونِ دو آشکوبه‌ی گنبدخانه واصل می‌شود فرو می‌شکند. در این اندرون بالاخانه‌ئی ویژه‌ی بانوان دور تا دور فضای اصلی کشیده شده است. صراحتِ هندسی و جلال این ساختار شاهدی‌ست بر قوتِ معماری ساسانی، که این ساختمانها بدان قرابتی نزدیک نشان می‌دهند. این بنا، همراه با مدرسه‌ی مجاورش، نمایشگر دنیای کمابیش از یاد رفته‌ئی هستند از جهانفراخی و قدرت که به نازکْ‌وجودیِ همسایگانِ صفوی خود سخت تباین دارد. این بقایای میراثیِ مرد صفت، به همان تشخص و تناسب خود، می‌توانستند به خوبی گوشه‌ئی از میدانِ قدیم را، که زمانی به مسجد جامع‌شان می‌پیوست، به خود اختصاص دهند.

با برگشت به مسیر بازار از راه یکی از خیابانهای پرشعبه‌اش، و با پیگیری سیرمان به جنوب غربی، بزودی ملتفت می‌شویم که داریم فضا را در ابعاد تازه‌ئی می‌پیمائیم. با جسامتی کمتر از عرصه‌ی مسجد جامع و

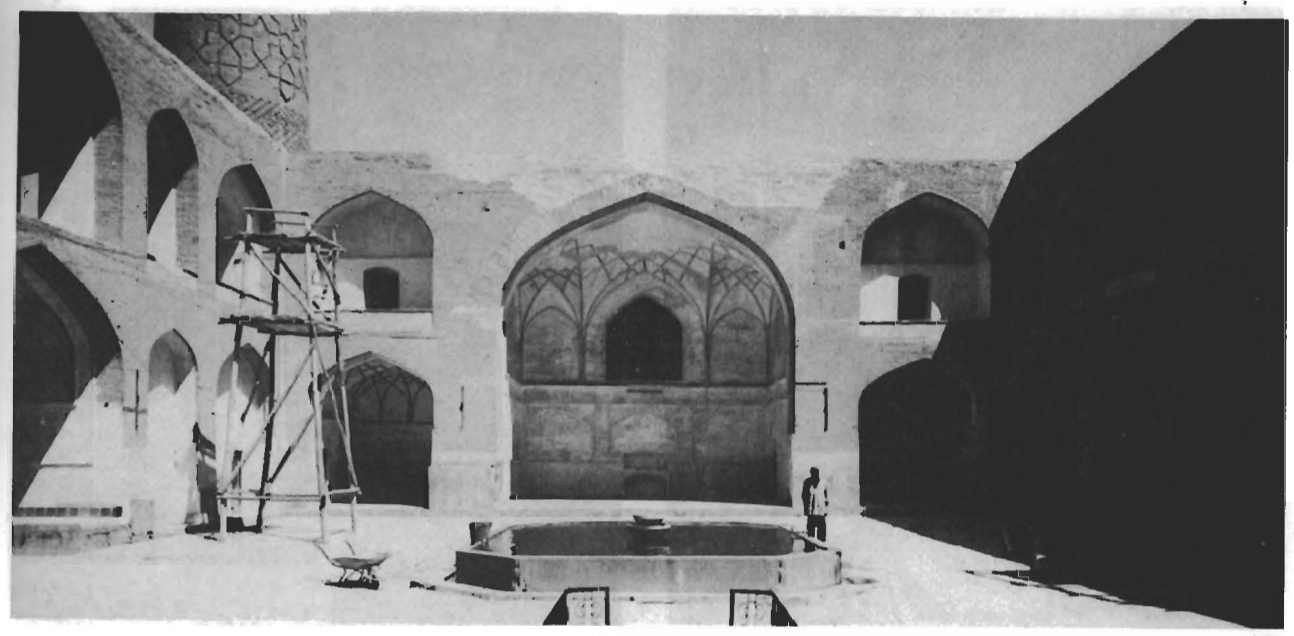
۱۴۵. اصفهان، مسجد علی.
الف. مناره‌ی آجری
ب. ایوان در حکم فضای اتصال
پ. فضای تجمع حیاط
ت. فضای محراب اصلی

۱۴۶. اصفهان، سقف آجری راسته‌ی بازار.

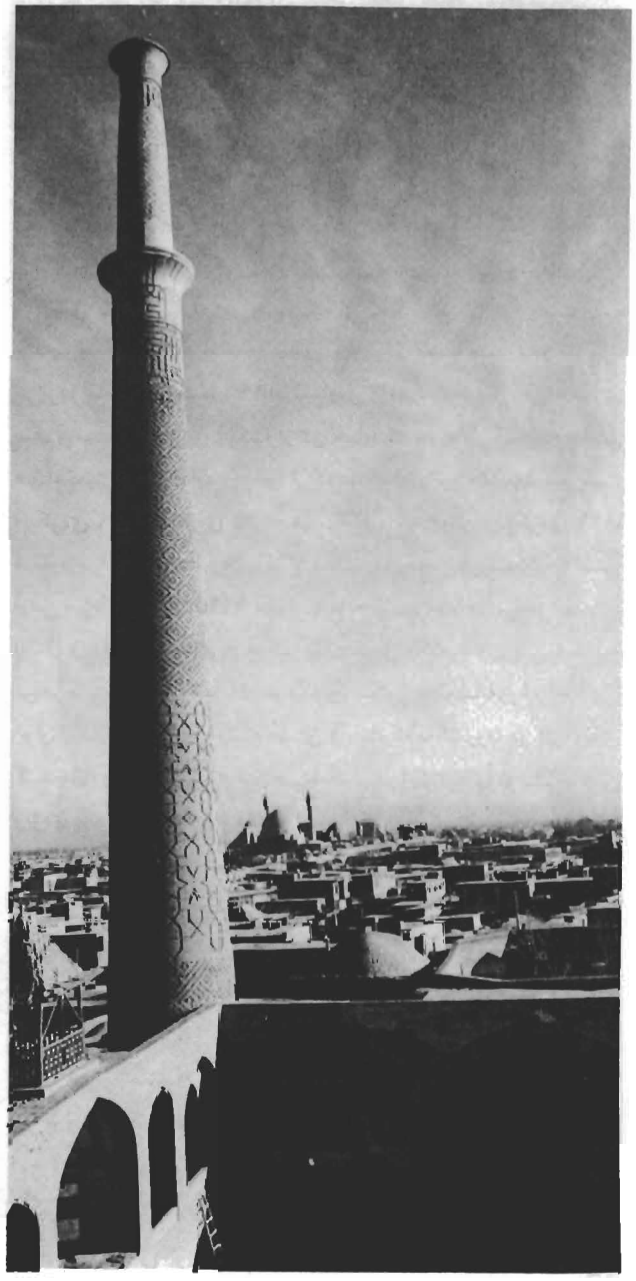
۱۴۷. اصفهان، مدرسه‌ی نیمآور
الف. فضای اتصال، "ایوان"
ب. فضای انتقال، "هشتی"
پ. فضای تجمع، حیاط اصلی



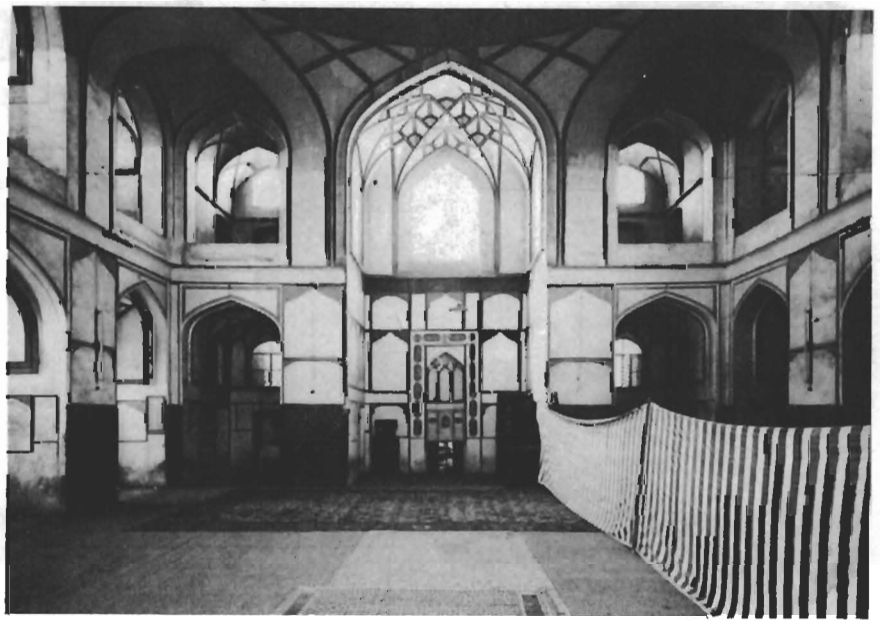
۱۴۵ پ



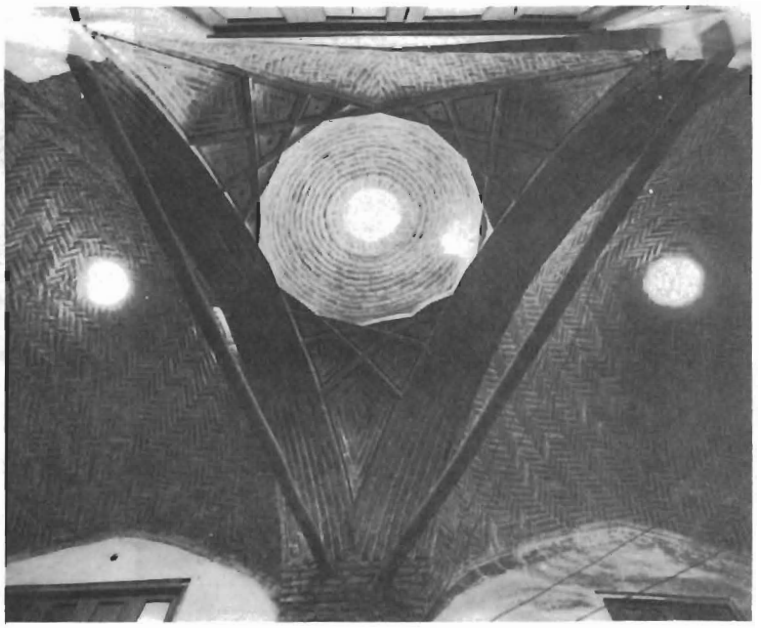
۱۴۵ پ



۱۴۵ الف

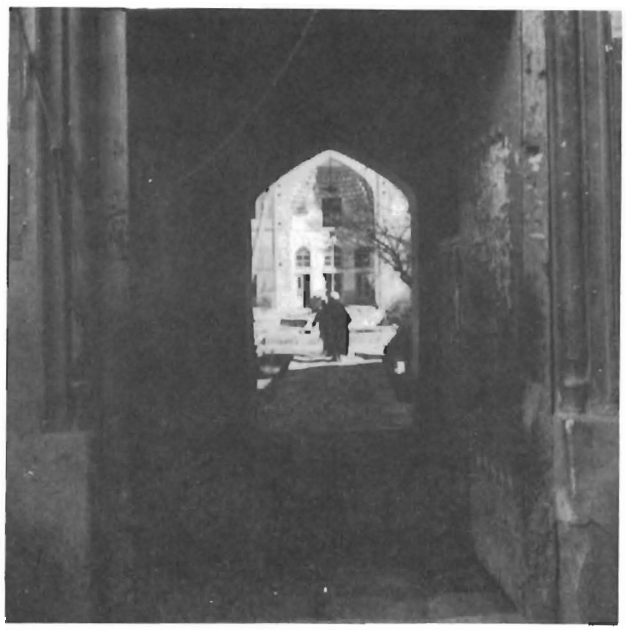


۱۴۵ ت



۱۴۶

۱۴۷ الف



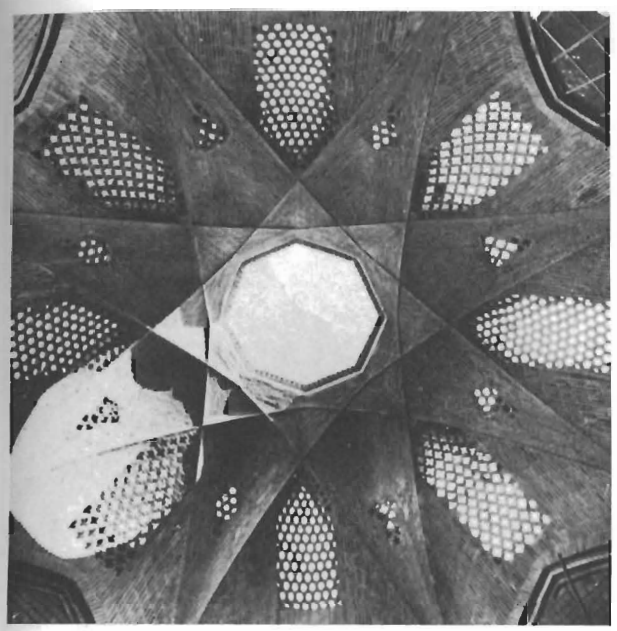
۱۴۷ ب

۱۴۷ پ

سخت پیچاپیچ‌تر، وضعِ گنبدهای همقالبِ بازار در حفظ تعادل فراز پایه‌های محافظ، بی‌شباهت به بندبازان نیست (پیکره‌ی ۱۴۶). با رسیدن به ملتقائی دیگر، از طریقِ شعبه‌راهی سرپوشیده به سمت مدرسه‌ی صفوی راه می‌یابیم: مدرسه‌ی نیماور (پیکره‌ی ۱۴۷ و ۱۱۹، شماره‌ی ۳۲). فضای اتصالی این طلبه‌خانه از آنجا متجلی می‌شود که تموجِ طاقبندی بازار را، بی که طریقت بازار فرو گسلد، بند می‌آورد. دهانه‌ی مدخل بدینسان با آن بافتها، با آن رنگها و با آن آغوشِ گشاده که آدمی را به درون می‌خوانند، در نورِ تمام می‌نشیند. چند پله پائین‌تر به ورودیه می‌رسیم، پس از درگاهی چوبین و جسیم و از خلالِ هشتی نیم‌تاری که به حیاطی ۲۶ در ۳۰ متر باز می‌شود که برخلافِ ابعاد فضائی‌اش اساساً فراخ‌تر می‌نماید. حیاط حوضی مرکزی دارد و درختانی نشانده در هر یک از چهار ربع. طرحِ چارباغ مانند حیاط با آن «مرآتِ» حوض مرکزی‌ش طرحی نمونه است، که برخلافِ حیاطِ مساجد که خالی از درختکاری‌ست، در بسیاری مدرسه‌ها یافت می‌شود. حجره‌ها سلسله‌وار دور تا دور چاردیوارِ حیاط به تکرار می‌نشینند و هر دیوار را ایوانی، در میانه، قطع می‌کند ــ ایوانی ژرف تونشسته با دو چندان بالا بلندی که‌در حکمِ نمازگاه است. ایوانچه‌ی ورودی هر حجره تخمیناً یک صندلی از کفِ حیاط برتر است و با دو و نیم متر ژرفائی که دارد جایگاهی برای سکینت و آرامدلی، از برای تفکر و از برای حشر و نشر با دوستان و همدرسان فراهم می‌آورد. پیش از درآمدن بر آستانه باید کفش کند و از در دولنگه‌ی کوتاهی به درون رفت که قرینه‌وار بر محور حجره نشانده شده است. اندازه‌ی حجره ۳ در ۶ متر است و طاق آن تا سه و نیم متر بلندا می‌گیرد. دیوارهای حجره، با آن طاقچه‌بندیها، سفیدکاری شده است و اثاث آن معمولاً از گلیم یا زیلوئی[9] با یک نقشِ ساده‌ی هندسی، چند متکا، یک رحل، یک قلیان و حتماً سماوری تشکیل می‌شود.

با ترک مدرسه‌ی نیماور و بازپیوستن به مسیر اصلی بازار با فضای اتصالی بخش کاروانسرای حاجی کریم رویارو می‌شویم (پیکره‌ی ۱۴۸ و ۱۱۹ الف، شماره‌ی ۲۹). این مجتمع، که خود یکی از بزرگترین کاروانسراهای فعلی اصفهان است، در دوره‌ی صفوی بنا شده است و

۱۴۸ الف



۱۴۸ پ

۱۴۸ ب

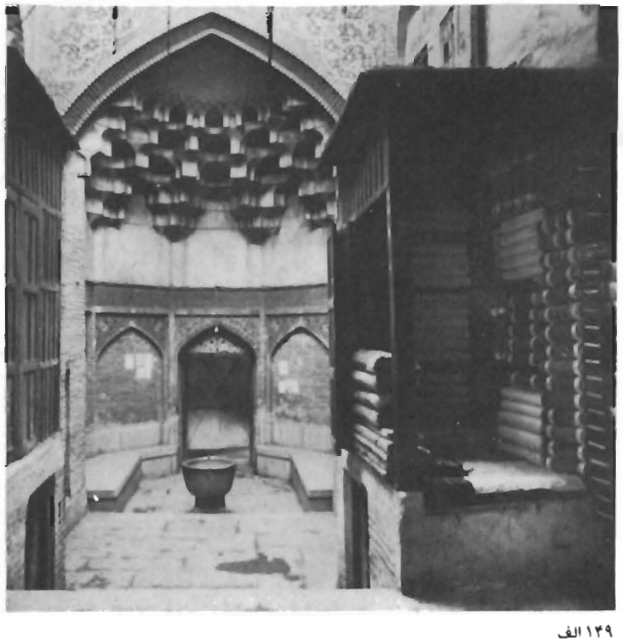
۱۴۸ ت

۱۴۸. اصفهان، کاروانسرای حاج کریمخان
الف. فضای اتصال به راسته‌ی بازار
ب. فضای انتقال از میان "تیمچه"
پ. فضای گنبدی بالای "تیمچه"ی اصلی
ت. فضای تجمع حیاط اصلی

۱۴۹. مساجد واقع در راسته‌ی بازار
الف. مسجد ذوالفقار، مشرف بر فضای اتصال مسجد
ب. مسجد ذوالفقار، مشرف بر قسمت پشت فضای اتصال به بازار
پ. مسجد جارچی، فضای تجمع

۱۵۰. اصفهان، چارسو، بازار شاه [عباس].
الف. فضای راسته‌ی بازار
ب. سقف گنبدی چهارسو

۱۵۱. کاروانسرای ملک
الف. فضای اتصال و انتقال از راسته‌ی بازار
ب. فضای تجمع "تیمچه" یا فضاهای وابسته‌ی اطراف



۱۴۹ الف

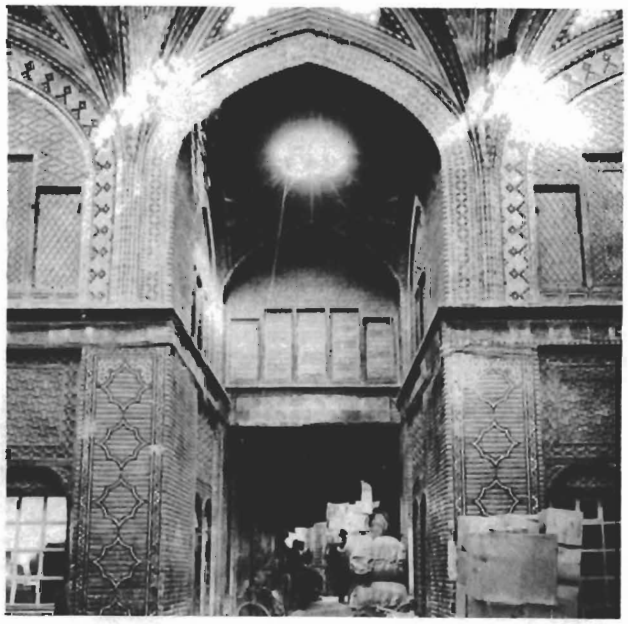
۱۴۹ ب

۱۴۹ پ

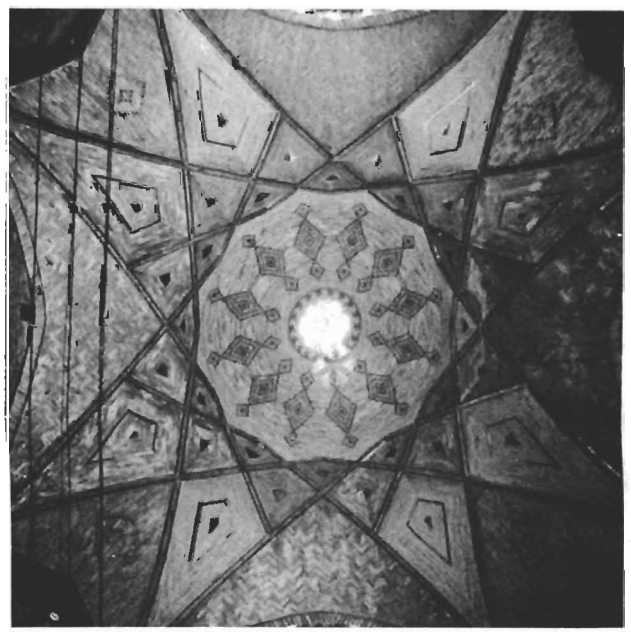
هم شامل یک مسافرخانه و هم تیمچه‌ئی طاقدار است برای فروش کالاهائی که بازرگانان به آنجا می‌برند (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۳۰). با پیشروی، از مساجد محلی گذر می‌کنیم (پیکره‌ی ۱۴۹): مسجد ذوالفقار (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۳۵ ـ طلاسازها)، مسجد نو (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۳۷) و مسجد جارچی (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۴۱). نمونه‌ی این مساجد به‌کار اقامه‌ی نماز روزانه‌ی مردم آن میانه‌ها می‌آید. مساجدی از این دست، که در راستای مسیر بازار روی می‌نمایند، هر یک چه بسا وابسته به صنف صنعتی خاصی هستند که در آن بندِ بازار جای خوش کرده است. پس دور نیست که اعضای یک صنف صنعتی کنار هم نماز گزارند و بدینسان حسِ توحیدی را که در آن مشترکند به کمال رسانند.

همچنان که به قیصریه یا کانون اصلی مسیر بازار نزدیک می‌شویم از مدرسه‌ی صدر طلاب (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۴۷) و کاروانسرای محمد صادق خان (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۴۸) می‌گذریم، و در ملتقای بازار منجم (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۴۹) باز به یکی دیگر از شعبه‌های بازار کشیده می‌شویم تا به مدرسه‌ی جَدِ کوچک (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۵۰) به کاروانسرای منجم (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۵۲) و به کاروانسرای نو (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۵۱) برمی‌خوریم. پس از پیوستن دوباره به بدنه‌ی اصلی بازار شاهد جنب و جوشی می‌شویم که افزایشی همه جانبه می‌گیرد (پیکره‌ی ۱۵۰). مدرسه‌ی جَدِ بزرگ (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۵۳) و کاروانسرای ملک (پیکره‌ی ۱۵۱ و ۱۱۹، شماره‌ی ۵۹)، تیمچه (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۶۱) و کاروانسرائی بازمانده از همین یک سده پیش و همچنین حمام شاه [عباس] (پیکره‌ی ۱۵۲ و ۱۱۹، شماره‌ی ۶۳)، سرای مخلص (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۵۵)، مدرسه‌ی سید عبدالله (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۶۴) و یک عصاری (پیکره‌ی ۱۵۳ و ۱۱۹، شماره‌ی ۶۲) نظرها را به خود جلب می‌کنند. تناوب مایه‌گردیهای فضائی از نو مؤید الگوی تثبیت شده‌ی مکان‌سازی و نظامِ بانواخت است. با حرکت از مسیر بازار شاه [عباس] به درون قیصریه، رشته‌ئی از فضاهای آزاد سر یک چارسو با هم تلاقی می‌کنند و نقاط مواجهه‌ی مهمی پدید می‌آورند (پیکره‌ی ۱۵۴ و ۱۱۹، شماره‌ی ۶۹). میان هر دو

۱۵۰ الف



۱۵۱ الف



۱۵۰ ب

۱۵۱ ب

۱۵۲. حمام شاه [عباس]
الف. فضای اتصال
ب. فضای انتقال
پ. فضای تجمع

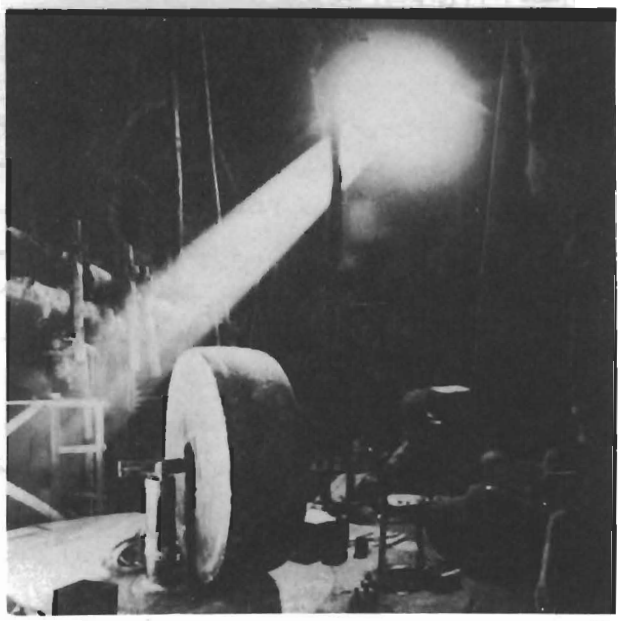
۱۵۳. انبار غله‌ی متروکه

۱۵۴. مَدگردی (مودولاسیون)های فضای راسته‌ی بازار.
الف. فضای اتصال ـ بازار بین قیصریه و بازار شاه [عباس]
ب. چهارسوی اصلی بازار قیصریه
پ. فضای وابسته‌ی نمونه‌ئی بازار قیصریه
ت. چهارسوی کوچک بازار قیصریه که به میدان شاه [عباس] منتهی می‌شود.

۱۵۲ الف

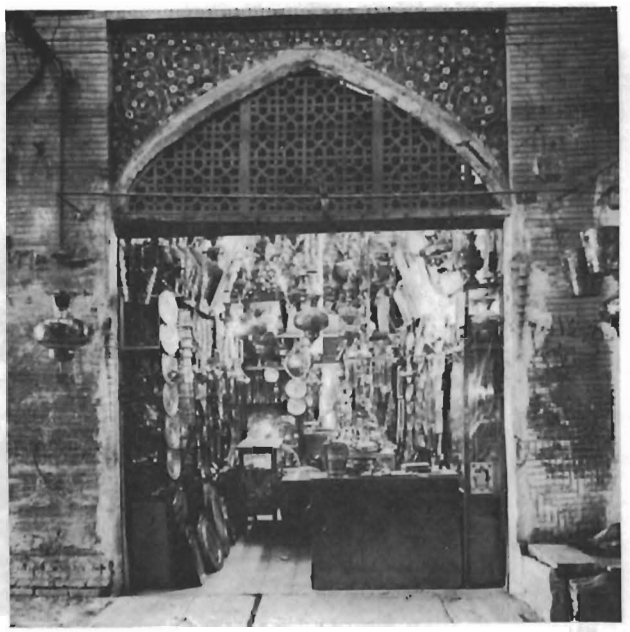
۱۵۲ ب

۱۵۲ پ



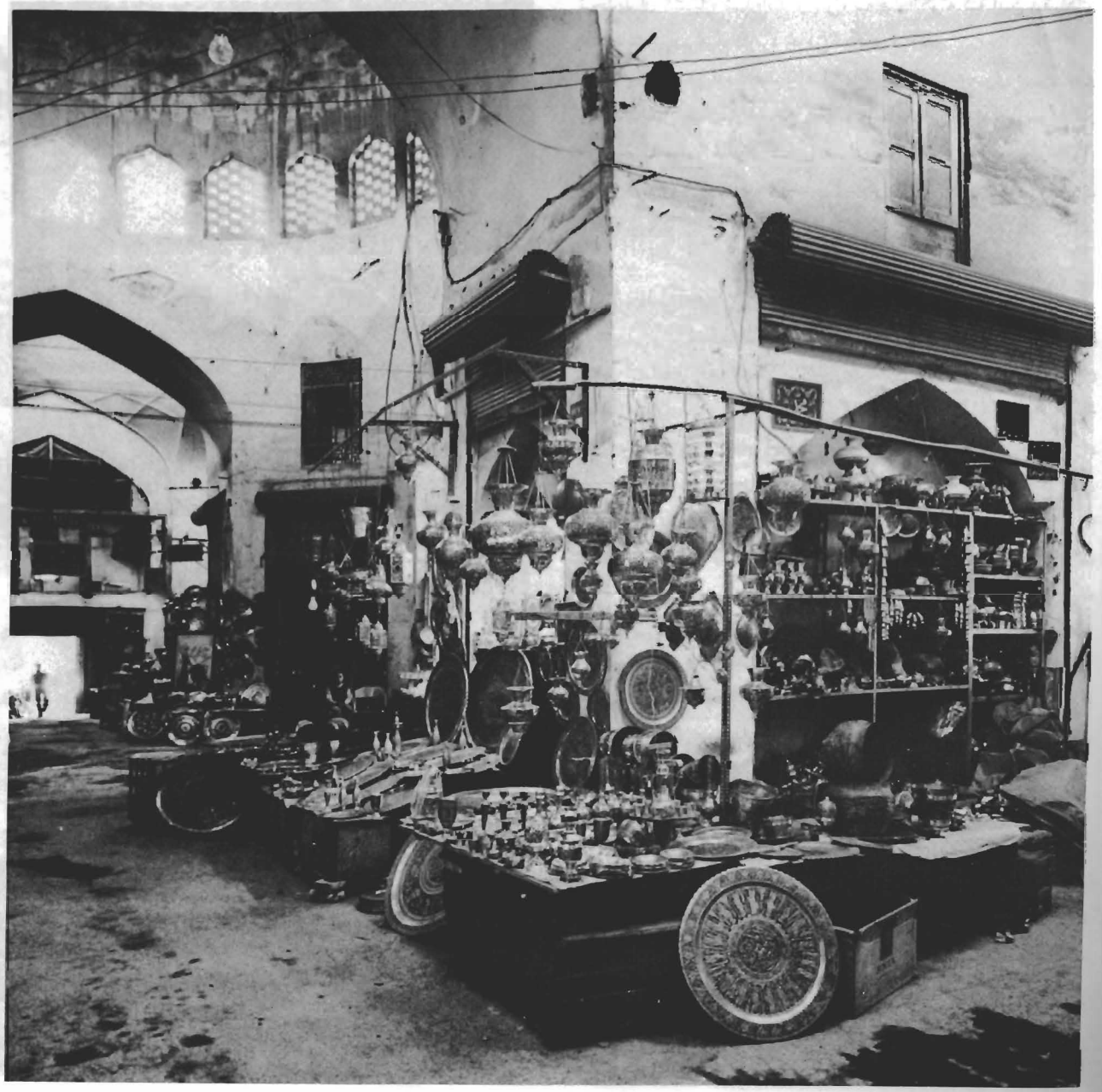
۱۵۳

۱۵۳ ت



۱۵۴ پ

۱۵۴ الف

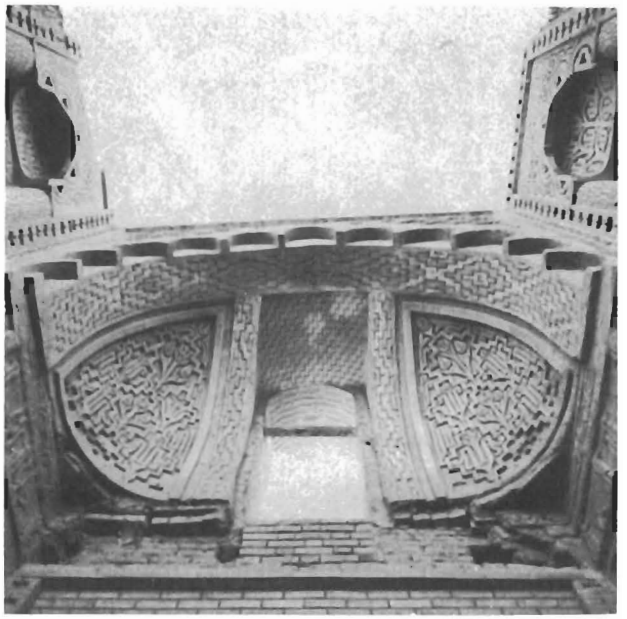


۱۵۳ ب

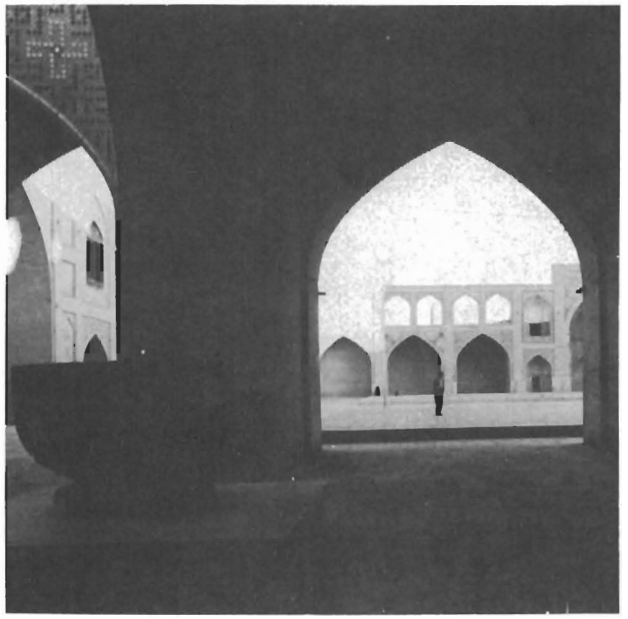
چارسو، که تخمیناً ۴۰ متر دور از هم نشسته‌اند و به دروازه‌های خاص خود محدودند، گروهِ همصنعتی از صاحبان صنایع تجمع کرده‌اند و آن بندِ خاص به نام همان گروه نامیده می‌شود: راسته‌ی مسگران، راسته‌ی دباغان، راسته‌ی زرگران و جز آن. چارسو در حد فضائی انتصالبخشِ نظامهای اولیه‌ی حرکتی، بسطِ گسترده‌تری از کاربردِ طرحِ تصوری چارطاق است. این فضاهای انتصالبخش ــ که خود مولد بالقوه‌ی نظامهای حرکتی‌اند ــ نحوه‌ی کاربردشان در قیصریه نمایشگر طیفی پردامنه‌اند از امکاناتِ موجود برای تجلی بخشیدن به نقاط مواجهه.

در شمال غربی قیصریه، مسجد حکیم (پیکره‌ی ۱۵۵ و ۱۱۹، شماره‌ی ۸۲) جای دارد که از کوچه‌ئی مارسان قابل حصول است. این مسجد سلجوقی موجبِ حرکت انحرافی مهمی از مسیر حرکتی اولیه می‌شود. فضای اصلی صحنش از آنرو چشمگیر است که آشکوبِ دوم دیوارهای پیرامونش طاقنمایندی‌ست و به بیرون دید دارد. در اینجا آشکارا نشان داده شده است کف فضا چیزی‌ست اعظم و افضل و دیوارها محضِ

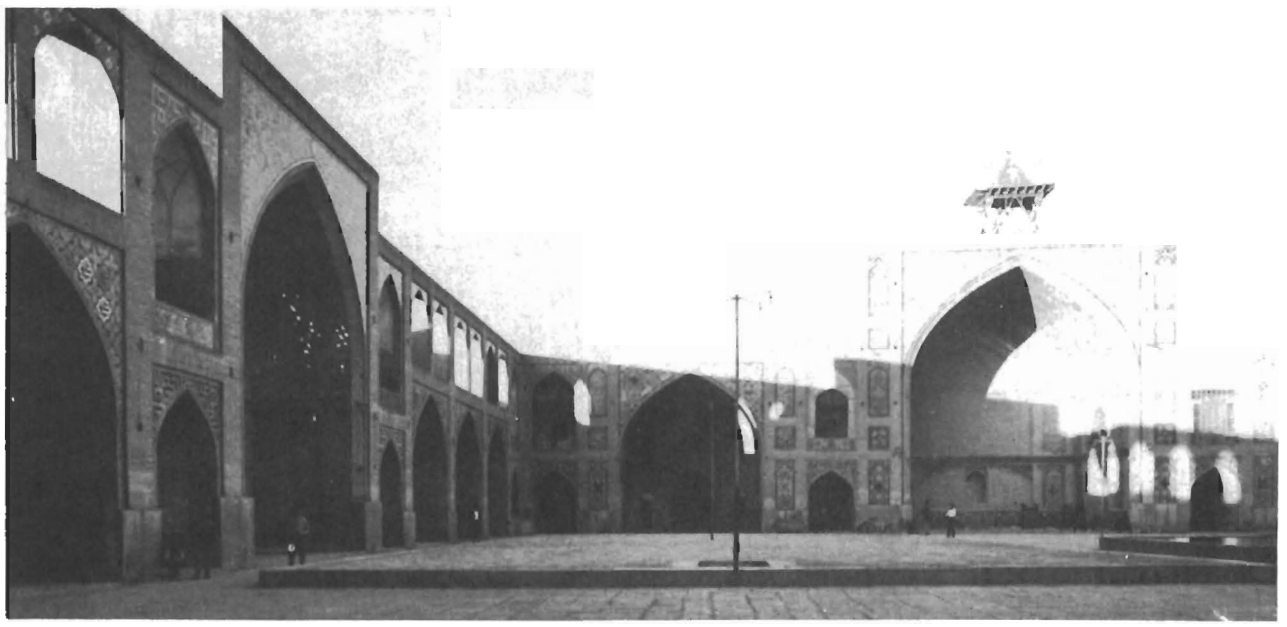
۱۵۵. مسجد حکیم
الف. فضای اتصال
ب. فضای انتقال
پ. فضای تجمع
۱۵۶. ورودی اصلی بازار [قیصریه] از سمت میدان شاه [عباس] یا میدان نقش جهان.
۱۵۷. نمای مسجد شاه [عباس] از سمت دروازه‌ی بازار [قیصریه].
۱۵۸. نمای هوائی میدان شاه [عباس] با میدان نقش جهان.
(عکس از اشمیت، کتاب پرواز ایران)



۱۵۵ الف



۱۵۵ ب



۱۵۵ پ

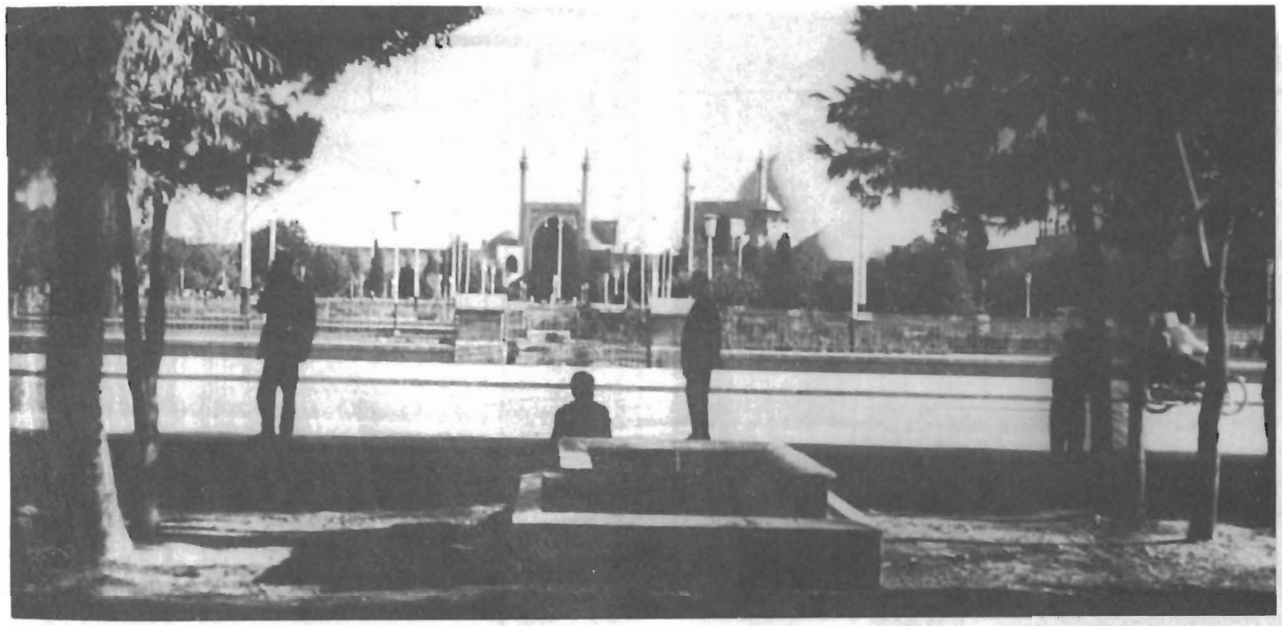
تحدید آن کشیده شده‌اند و بس، به همانگونه که این فضاهای طاقنمابندی هم هیچ کاربرد خاص دیگری ندارند.

با پیوستن دوباره به مسیر اصلی بازار و حرکت به سوی در بزرگِ رو به میدان نقش جهان، از آخرین چارسوی شامخ این رشته چارسوها گذر می‌کنیم که مظهرِ مدخل کاروانسرای شاه [عباس] (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۷۰) و ضرابخانه‌ی سابق (پیکره‌ی ۱۵۴ د ، ۱۱۹، شماره‌ی ۷۱) می‌باشد.

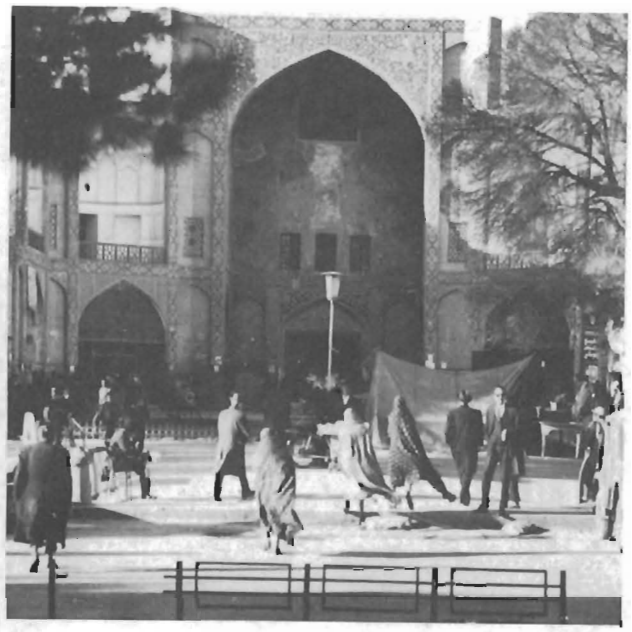
میدان نقش جهان

با گذر از میان فضای طاقِ سردر، فضایِ میدان نقش جهان (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۸۶) آشکار می‌شود و فضای انتقالیِ دروازه در فضای اصلی میدانِ صفوی تحلیل می‌رود (پیکره‌ی ۱۵۶). تلألوی گنبد نیلگون مسجد شاه [عباس]، که از دور به چشم می‌خورد، با آن مناره‌های کشیده اندام، که در پسِ طاقِ رفیعِ سردر برپای ایستاده‌اند، جذبه‌ئی پرکشش و نیرومند از خود می‌تراود (پیکره‌ی ۱۵۷). همچنان که به آن مدخلِ دوردست نزدیک می‌شوی، صفای خالص و انبساطِ فضای مثبت به حس درمی‌آید و نرم نرم در تو جذب می‌شود. میدان، فضای مستطیلی‌ست با ۱۶۵ متر پهنا و ۵۱۰ متر درازا، محدود به دیواری همپیوست، با طاقنمابندی مضاعفی از آجر نخودی رنگ که ردیف بالائی آن غرفه غرفه تو نشسته و گچ اندود است (پیکره‌ی ۱۵۸). دیوارها نواختی مسلسل دارند که در هر تو نشستگیِ عمده به انتظامی مدور می‌پیوندد. در اصل، جویباری سنگی، پای ردیفی درخت به فاصله‌ی ۲۰ متر از محیط به داخل، این مکان را دور می‌زند[۱۰]. چهار واقعه‌ی عمده در این محدوده رخ می‌دهد: سمت جنوب، مسجد شاه [عباس] (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۹۲)، سمت غرب، دروازه‌ی عالی قاپو که به سرای سلطنتی راه می‌برد (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۹۰)؛ سمت شرق به مسجد شیخ لطف الله (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۹۵)؛ و سمت شمال، دهانه‌ی بازار قیصریه (پیکره‌ی ۱۱۹، شماره‌ی ۶۶). امروزه، تجاوز و تهاجم بی‌امان ماشینهای سواری نقطه عطفهائی اضافی پدید می‌آورند.

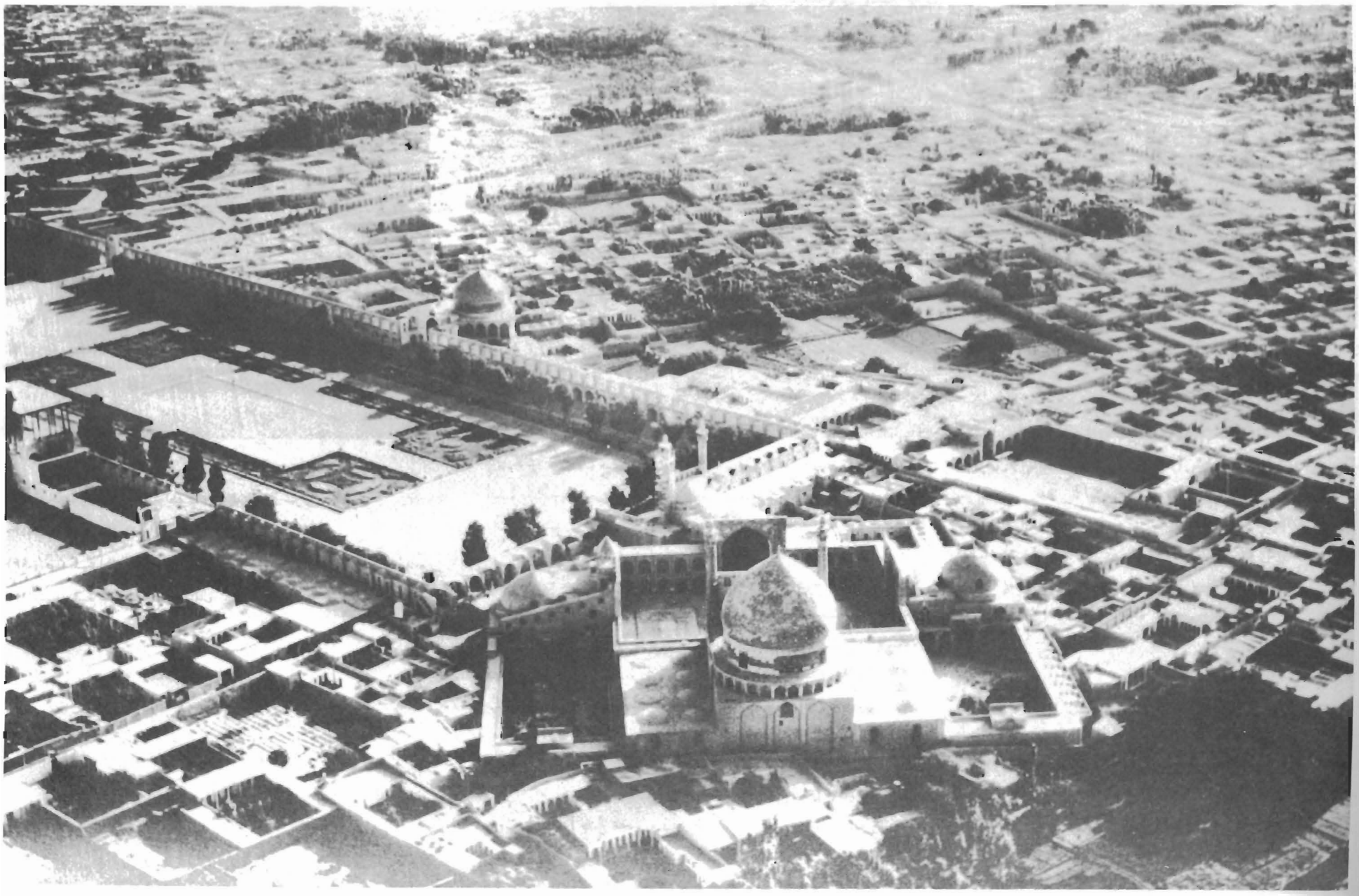
تجربه‌ی مواجهه با این مکان چنان پردامنه و پرنیروست که تا



۱۵۷

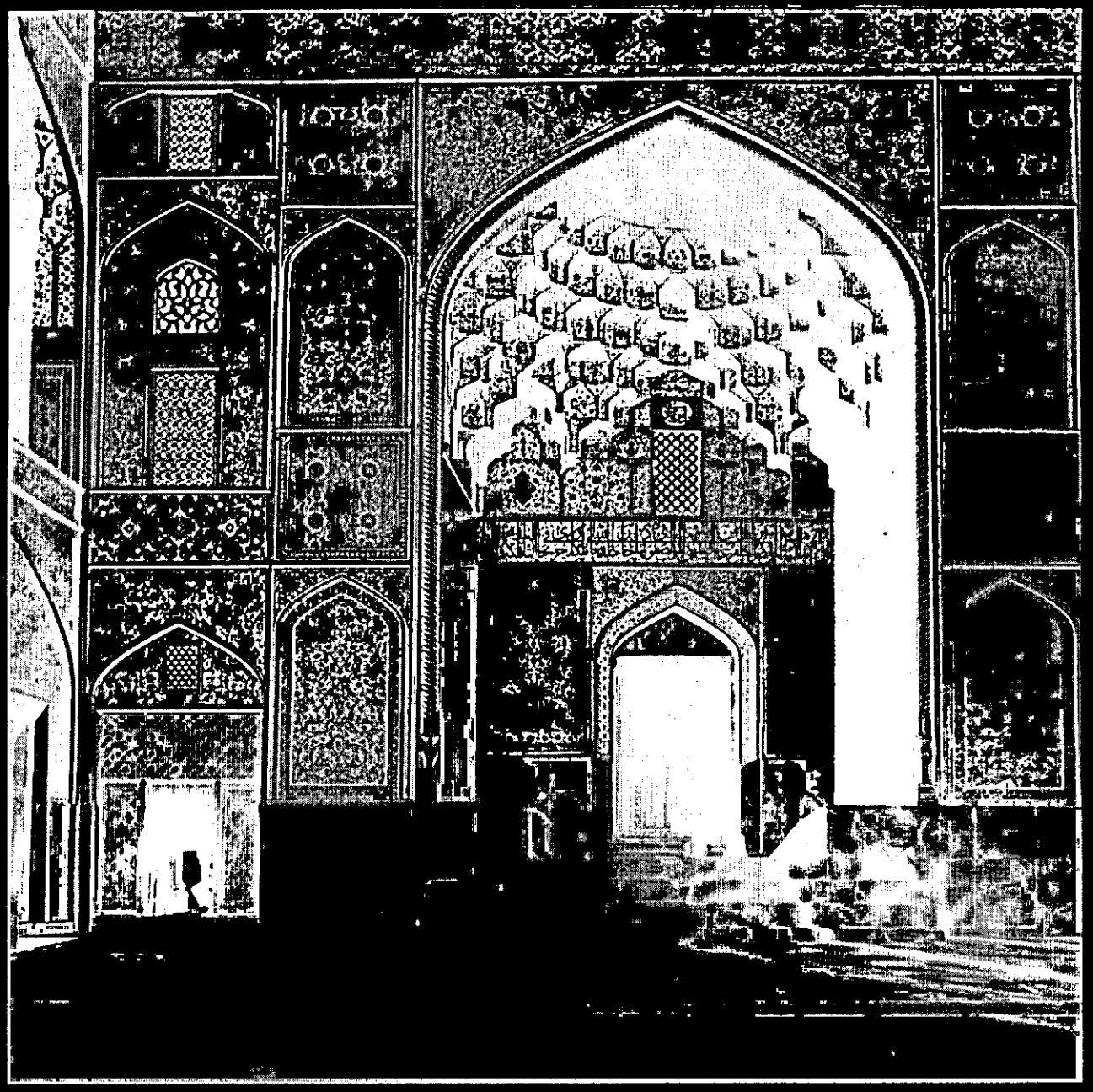


۱۵۶



۱۵۸

۱۵۹



۱۶۰

۱۵۹. حیاط جلوی مسجد شیخ لطف‌الله همراه با دیوار شرقی میدان

۱۶۰. مسجد شیخ لطف‌الله، ایوان اتصال

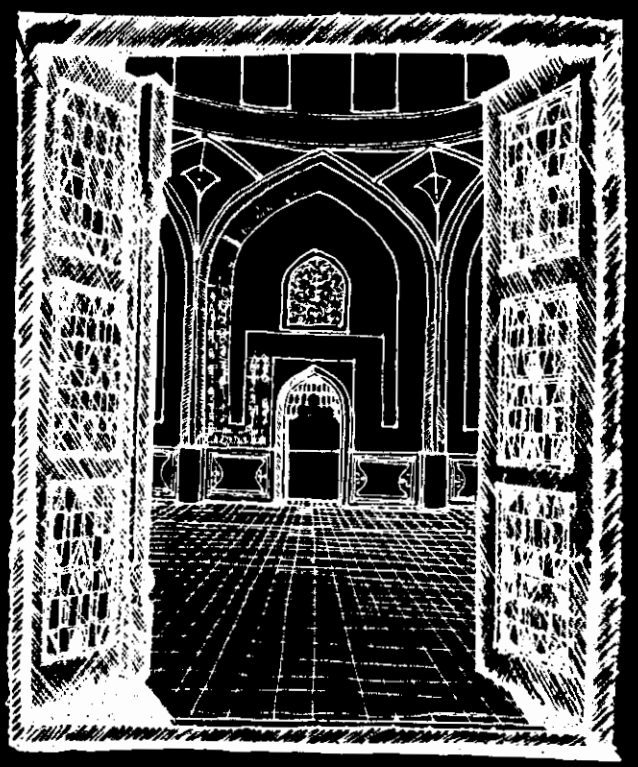
۱۶۱. مسجد شیخ لطف‌الله، فضای انتقال

۱۶۲. مسجد شیخ لطف‌الله، فضای انتقال

۱۶۳. مسجد شیخ لطف‌الله، فضای تجمع

۱۶۱

۱۶۲



۱۶۳

دیرزمانی پس از ترک آن یادش هنوز در دلها زنده است. این حس مکان نیرومند از طریق سطوح بسیاری از فعالیتها و حرکتها به دست آمده است که چه جدا جدا و چه یکجا حدوث پذیرفته‌اند. چنان که پیش از این گذشت، میدان بطور فعالانه‌ئی در انحنای مواجهه‌ی نظامهای حرکتی اولیه (اصل) و ثانویه (فرع) و ثالثه (فرعِ فرع) سهیم می‌شود. پس، ضمناً، در حدِ هسته‌ی عمده‌ی فعالیتهای مذهبی، حکومتی، بازرگانی و اجتماعی به کار می‌رود. همین ارتباطاتِ پویاست که در یک «حس مکانِ» عمیقاً ریشه‌دار در اذهان عموم به پختگی رسیده، جمعیت شهر را در فضا جهت می‌دهد و هویت لازم را به شهر می‌بخشد.

در گسترش تاریخی اصفهان، فضا نیز از جنبه‌ی مفهوم و طرحِ تصوری شایان توجه است، چرا که شهر نمونه‌ئی عالی از تداومِ فضائیِ مثبت است. اصفهان، پانصد سالی تمام پس از مسجد جامع سلجوقی، در زمان شاه عباس اول بر زمینی افقنما در حدود نیم فرسنگی جنوب شهر کهنه بنا شد. میدان نقش جهان، نسبت به این زمین، با تنشِ جذبِ رشد می‌کرد و با گسترشْ پخشِ رشد. از طریقِ نظامِ فضائیِ بازار، میدان قدیم سلجوق با این فضای هسته‌ئیِ صفوی ارتباطی خطی داشت. پس از بنای پلِ خواجو به فرمان شاه عباس دوم، بازار از میدان نو تا به زاینده‌رود گسترش یافت و این تقاطع با رود نقطه‌ی مواجهه‌ی شهری مهمی پدید آورد. رشد و تغییر چهره‌ی اصفهان از طریق نظامِ باترتیبِ تداومِ فضائیِ مثبت و گسترشِ خطیِ ستونِ فقراتِ شهر انجام شد.

مسجد شیخ لطف الله

دیوار شرقی میدان نقش جهان به پاکیزگی نَقر شده است و تو رفتگی مستطیل شکلی از خود به جا گذاشته با کاشیکاری آبی که فضای *اتصالی* مسجد از همان جا آغاز می‌شود (پیکره‌ی ۱۵۹). باید از پنج پله‌ی بلند سنگی بالا رفت تا بتوان از راه در ورودی و تنها با اندک تمایلی به چپ، اریب‌وار، به درون فضای انتقالی راه یافت (پیکره‌ی ۱۶۰). این فضای انتقالی، در تضاد با آفتاب درخشانی که پشت سر نهاده‌ایم، دالان تنگ و تار است. جلوتر، کورسوئی اریب، از بالا به چپ، به راه روشنی می‌بخشد (پیکره‌ی ۱۶۱). این نور، که به دیوار مقابل می‌تابد، مداری در فضا پدید می‌آورد که نظر را به سمت راست و باز به سوی نور دیگر برمی‌گرداند. وقتی انسان دوباره سر برمی‌گرداند و درمی‌یابد در دلِ ظلمتی دم‌افزون است، گونه‌ئی حس جدائی و تغییر جهت از جهان برونی به او دست می‌دهد (پیکره‌ی ۱۶۲). باز هم جلوتر، اما، به نظر می‌رسد آن نور که نرم بر عرضِ راه می‌افتد از خلالِ چیزی می‌گذرد که خود دری‌ست و فضائی ورای در. هم این دم، نشان کاملی از انتقال محسوس می‌گردد و آدمی همپای نور به درونِ فضای سرمدیِ انبساطیِ گنبدخانه‌ی فردوش‌نگار کشیده می‌شود (پیکره‌ی ۱۶۳). از قاعده‌ئی سبزفام، لاژوردهای سیر و زردهای زعفرانی و سبزهای زردگونه تن فراز می‌کشند و در حدِ رنگهای مسلطِ دیوارهای هفت‌رنگه‌ی پیرامون گسترده می‌شوند. سطوحی عمودی، که در اسلیمیهای بی‌پایان دور می‌زنند و با مداراتی از خطوطِ قرآنی در میانکنش‌اند، پدیدار می‌شوند. هر سطح میان قابی از کاشیکاریهای ریسمانیِ فیروزه‌ئی قرار گرفته که رو به انتقالگاهِ گنبد مارپیچ می‌روند. نقشمایه‌های شعله شعله‌ی اسلیمیهای نیلگون، که سیالانه از خلال کمربندِ مشبکِ چشمه چشمه‌ی گنبد در گذرند، رو به اوجگاهِ گنبد فلک، تنوره می‌کشند، که با بارشِ خورشیدی هزار زبانه بر پهنه‌ی آسمانِ نگارین، چشم را بار دیگر به «بهشت روی زمین» فرود می‌آورند.

گنبدخانه خود گسترده‌ترین بسطی از طرح چارطاق ساسانی می‌تواند به شمار آید. اینجا استحاله‌ی دایره با مربع از راه پرورش چندترازه‌ی شکلی بسیط و سطح‌آرائی مرکب حاصل آمده است. این طرز کار، این عمل، خود با عملِ گنبدخانه‌ی شمالی مسجد جامع، که در آن زیبائی و تلفیق از راهِ انتقالِ ساختاریِ شکلهای مرکب به دست آمده، سخت در تضاد است.

مسجد شاه [عباس] ــ جهت در فضا

فضای میدان نقش جهان، که با جلوخانِ مسجد شاه [عباس] پیوند می‌یابد، مایه‌گردیِ فضائی بزرگ‌مقیاسی را آغاز می‌کند که به صحن اصلی مسجد ختم می‌شود. جلوخان، که به صورتی فروشکافته در دلِ

۱۶۴. مسجد شاه [عباس] ، فضای اتصال

۱۶۵. مسجد شاه [عباس] ، فضای انتقال

۱۶۶. مسجد شاه [عباس] ، فضای تجمع حیاط اصلی

۱۶۷. مسجد شاه [عباس] ، درب ورودی

۱۶۸. مسجد شاه [عباس] ، فضای گنبددار

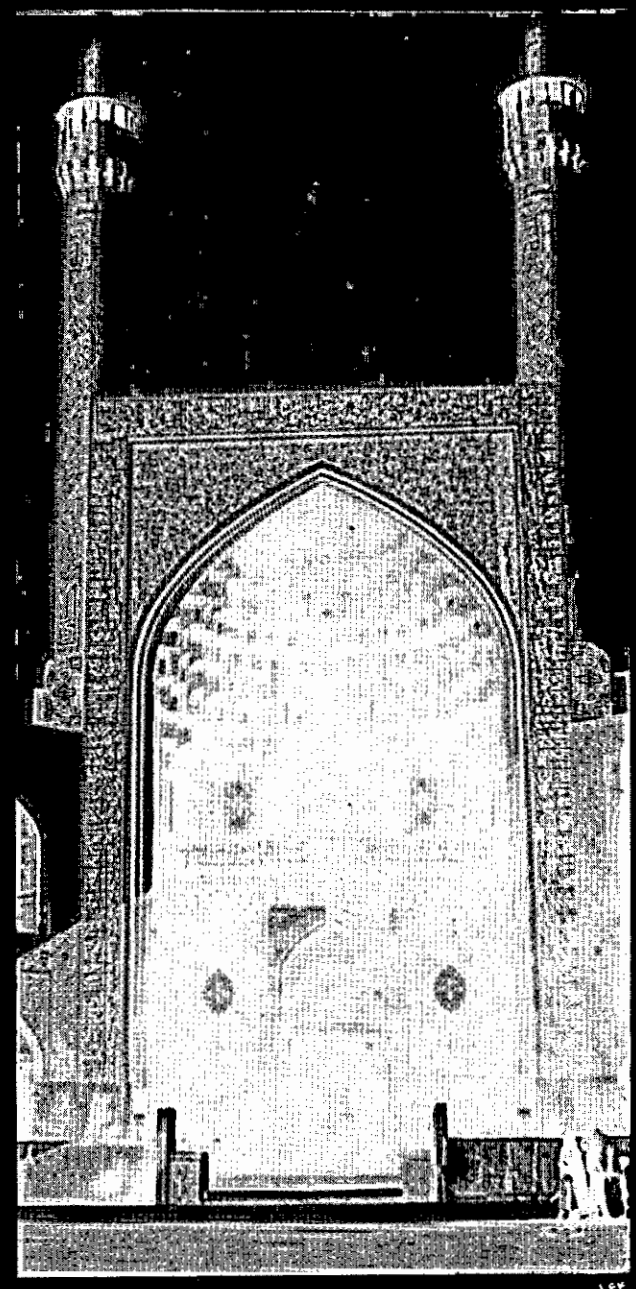
۱۶۹. مسجد شاه [عباس] ، فضای انتقال به حیاط جنوب غربی

۱۷۰. مسجد شاه [عباس] ، حیاط جنوب غربی

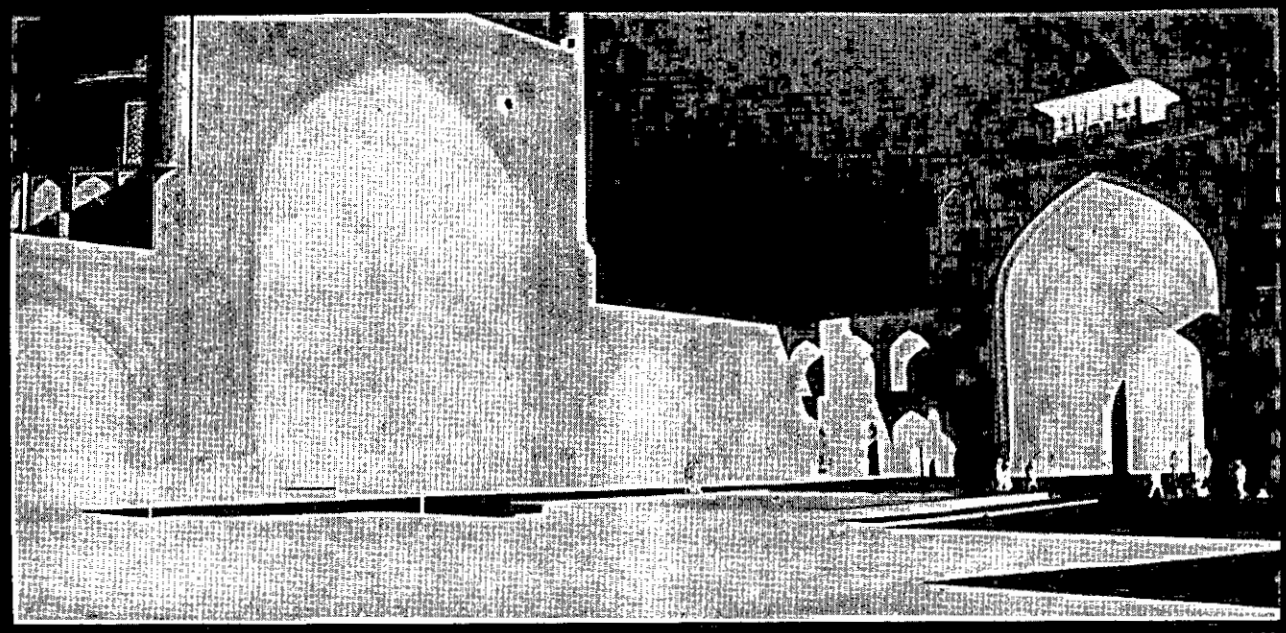
۱۷۱. مسجد شاه [عباس] ، ساعت آفتابی

۱۷۲. مسجد شاه [عباس] ، طاقی‌های فضای اتصال

۱۶۵



۱۶۴



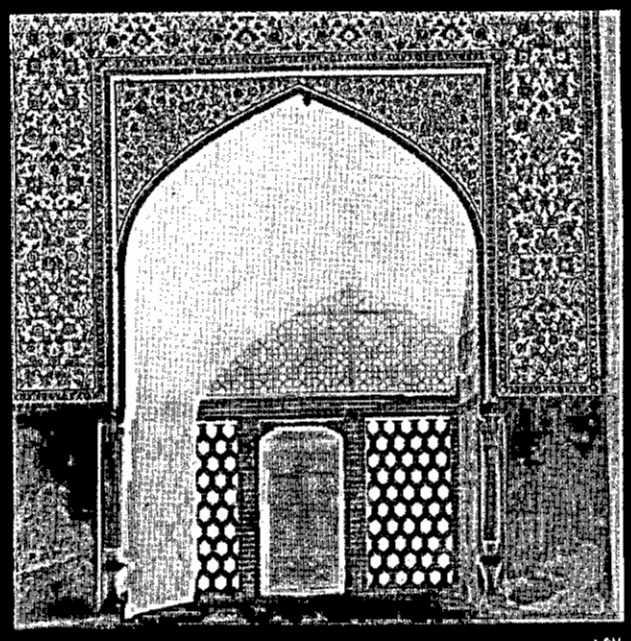
۱۶۶

دیوارهـ‌ی آجری نخودی رنگ میدان نمود دارد، غرق در تلألوی کاشیهای رنگارنگ، موجب انتقالِ افقیِ فضاست و در همان حال طاقِ بلند سردر، انتقالِ عمودی را به انجام می‌رساند (پیکره‌ی ۱۶۴). با بیش از ۲۷ متر بلندی و با تشخصی که از مناره‌های جناحین به خود می‌گیرد، صورت ایوان‌رو به آسمان طاقه می‌بندد و فضا را به درون درگاه ورودی فرو می‌کشد. دالان ورودی، چون مدار فضائی، جلوخان را به صحن داخلی پیوند می‌دهد و به ترکیب بنا امکان می‌دهد با چرخشی ۴۵ درجه در مسیر قبله قرار گیرد (پیکره‌ی ۱۶۵).

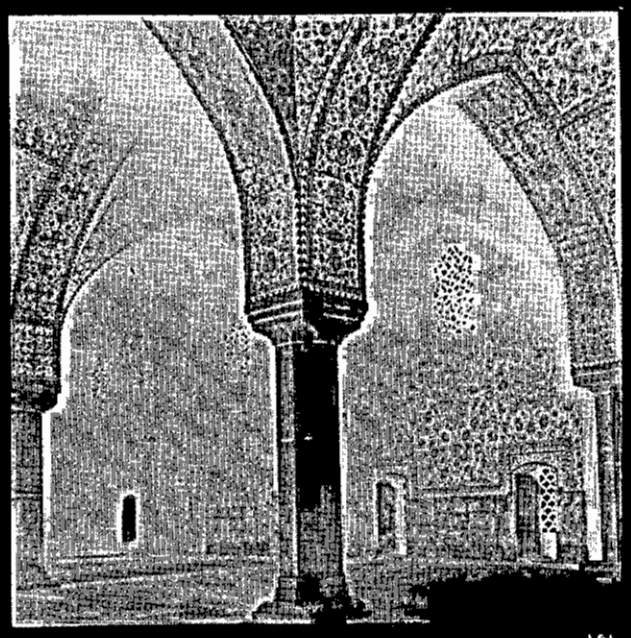
این چرخش عمدی، که عیناً در مسجد شیخ لطف الله هم تجربه شده، به این کار می‌آید که طرح و معنای فضای جهت یافته را مؤکد سازد. تونشستگیهائی در تختهای واقع میان صحن، محرابی در هر فضای وابسته، و سرانجام صورتِ مسلطِ گنبد و ایوان محرابگاه، همه جهتمندی فضا را تعمیم می‌دهند و استوار می‌سازند (پیکره‌ی ۱۶۶).

صورتبندی فضائی اُسطقُسِ مسجد از سه صحن، چهار ایوان عمده، و هفت فضای داخلی ترکیب شده است. رشته‌ئی از مایه‌گردیهای همپیوستِ فضائی، آنگاه در هم تنیده می‌شوند تا به صورت یک برخورد فضائیِ متداوم درآیند. صحن اصلی از خلال ایوانها درونِ گنبدخانه‌ها جاری می‌شود که به نوبه‌ی خود به صحنهای جنبی باز می‌شوند (پیکره‌ی ۱۶۷ و ۱۶۸). درختان، سبزه و نقطه‌ی کانونیِ ایوانهای کوچکتر بیننده را به اندرونِ صحنهای یک آشکوبه می‌کشانند که خود پدیدآورنده‌ی نواختهای ثانویه‌اند. این نواختها متمایزاً در پسزمینه‌ی مایه‌ی اصلیِ صحنِ مرکزی، چون همراهی‌سازی با آوازی، مترنم هستند (پیکره‌ی ۱۶۹). این صحنها هر یک خلوتی‌ست دنج و سایه‌بار، محل تفکر، سکینت و آرامدلی (پیکره‌ی ۱۷۰). اینجا نمادهای گونه‌گون، که هر یک جائی در خود گزیده‌اند، به تخیلِ خلاقه پر و بال می‌دهند. این میان، آفتابنما یا «سنگ ساعتِ» شیخ بهائی[۱۱] در حیاطِ شمال غربی قرار گرفته است (پیکره‌ی ۱۷۱). تخته سنگی ساده، سایه‌ی کاهنده‌ئی از آفتاب بر زمین می‌اندازد؛ چون خورشید به اوج می‌رسد سایه محو می‌شود که نشان وقتِ اقامه‌ی نماز ظهر است. اینجا، رویدادهای دَوَرانیِ تفصیلیِ آسمان، از راهِ دلالتِ ژرفِ همین آفتابنما، در نواختهای اجمالی آدمیان بازتاب می‌یابد.

طاقنماهائی ژرف، این فضاهای «دنج» را با فضاهای «حرکتی» صحنِ مرکزی دوباره تلفیق می‌نمایند (پیکره‌ی ۱۷۲). ارتباطی از این دست، همه، از راه نوساناتِ سنجیده‌ی شکلهای محیط ایجاد می‌شوند که به حداقل مواجهه با در و پنجره نیازمندند. انسان و طبیعت بدینسان مجال می‌یابند تا بی‌هیچ پای‌بستی از میانِ بهشتی زمانی حرکت کنند که برخوردار از همان کیفیت سرمدی، برخوردار از همان بی‌زمانی‌ست که موضعِ ویرانه‌های پهناور متروک را فرو می‌گیرد؛ آنجا که پرندگان آشیانه کرده‌اند و بادها در جدارها دالان زده‌اند و نواختهای طبیعت بار دیگر حکمفرما شده‌اند.

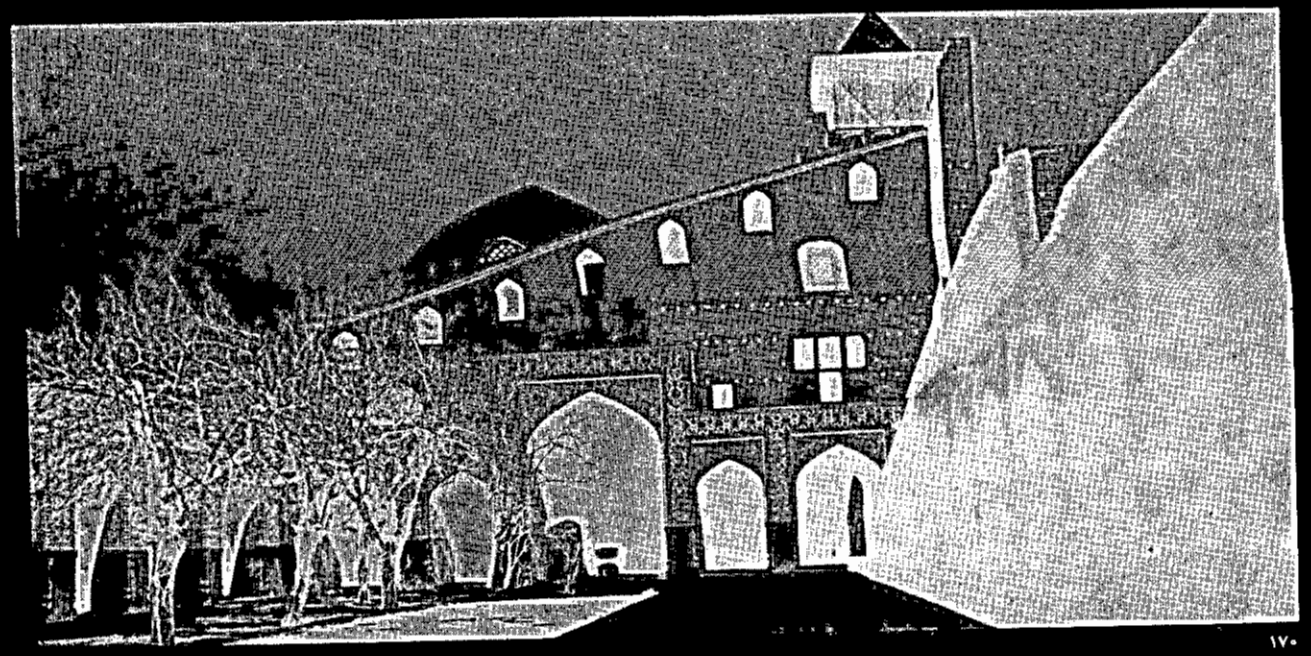


۱۶۷

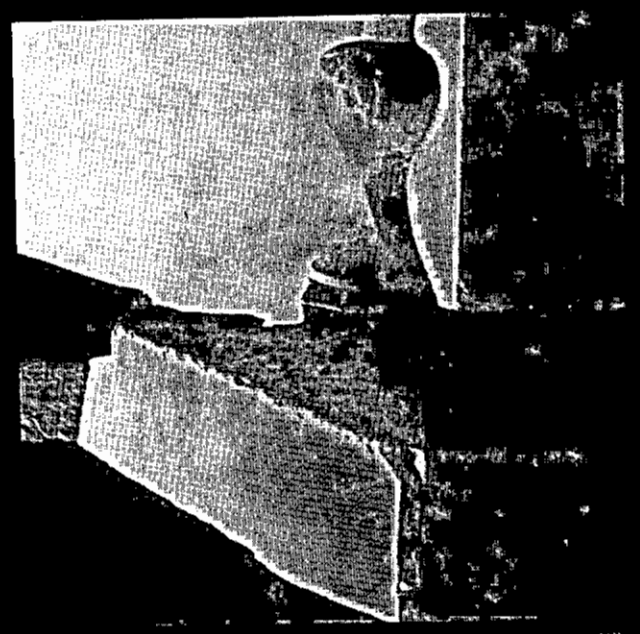


۱۶۸

۱۶۹



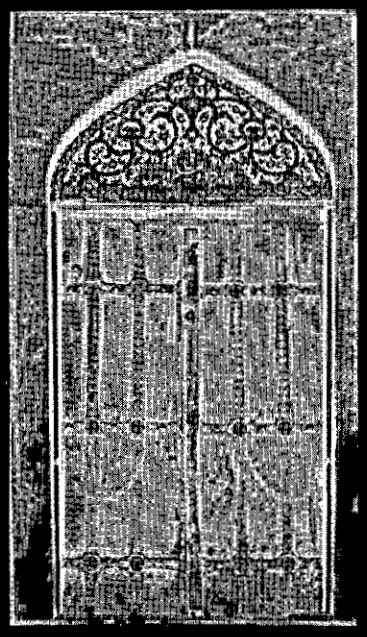
۱۷۰



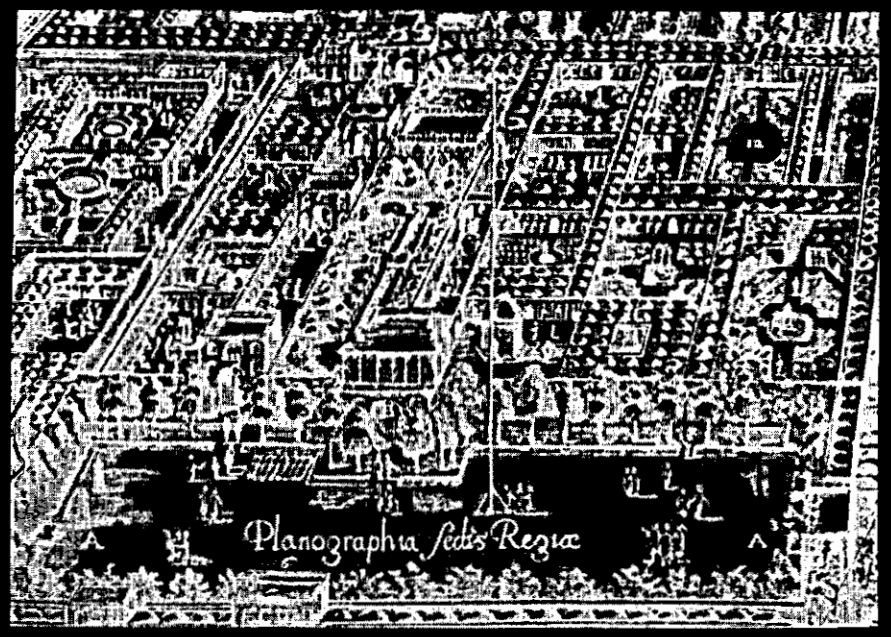
۱۷۱

۱۷۲

۱۷۳



۱۷۴



۱۷۵

۱۷۳. عالی‌قاپو، فضای اتصال

۱۷۴. عالی‌قاپو، درب ورودی، فضای انتقال

۱۷۵. نمای هوائی محل احداث کاخ‌ها (از کیمفر، ۱۷۱۲)

عالی قاپو

یکراست رودرروی مسجد شیخ لطف الله، «در اصلی» یا عالی قاپو [بلند دروازه]ای حیطه‌ی سلطنتی چون شکل مثبتی در فضا قد برافراشته است. درحالی که ورودیه‌ی هر سه بنای اصلیِ دیگر میدان از دیوارهای پیرامون تو نشسته‌اند و از این رو در قبال آن جنبه‌ی انفعالی دارند، عالی قاپو فاعلانه به درونِ فضا قدم پیش می‌نهد (پیکره‌ی ۱۷۳).

به واسطه‌ی صورت و پشتپوشی پایه‌اش، عالی قاپو خود به یک معنا نافی روای سیال آدمی می‌شود. برخلاف مفهومِ نوعیِ دروازه که پیشبرنده‌ی حرکت است، این مدخل، درست همانند موضع دروازه در قبال شهر، راه چنان حرکتی را سد می‌کند.

پایه‌ی استوار مکعبوارش با تخت عظیمی که صورت مکمّله‌ی تالار بر سر آن قرار می‌گیرد همخوانی دارد. پس اینجا، فراسوی میدان، صُفه‌ئی شاهانه از آن فراز فضای بزرگِ عمومی را زیر نظر دارد[۱۲]، حال آنکه اتاقهای پذیرائی از پردیس حیطه‌ی سلطنتی منظر می‌گیرند.

پیش از این از دروازه‌ی واقع در پایه‌ی کاخ به این پردیس شاهانه راه می‌یافتند (پیکره‌ی ۱۷۴). برای این درِ اصلی حرمت خاصی قائل بودند که خود گواهی به سرشتِ نمادینِ آستانه‌ها می‌داد. آستانه‌ها سنتاً دلالت بر کیفیت سلسله مراتب گونه‌ی فضاهای عبور دارند[۱۳]. پردیس که آنسوی قرار داشت در بخشهائی چارگوش نظم یافته بود و هر دو جنبه‌ی طرحِ تصوریِ باغِ ایرانی را به نمایش می‌گذاشت (پیکره‌ی ۱۷۵). فضاهای اصلیِ مسکونی، دیوانی و خاصِ خدمه در حولِ حیاطها گرد آمده بودند و کوشکهای تشریفاتی در دلِ سرشاریِ خرم باغهای شاهانه قرار داشتند[۱۴]. با نظامی بر مبنای انتظامِ هماهنگ نقشه‌ی باتوازنی به وجود می‌آوردند که در آن لجام گسیختگی بانواختِ طبیعت، مکمّلِ یک چارچوب هندسیِ جامع می‌شد.

نظم و رشد

نظم هماهنگ شهر اصفهان هیچ نیست جز نمونه‌ئی از این درجه‌ی فراآگاهانه‌ی نظم‌آفرینی که در آن حال و هوائی از انتظام کلی، چه در حد تفصیل و چه در حد اجمال، عموماً محسوس بود و عموماً مشهود (پیکره‌ی ۱۷۶). می‌توان دید تولیت نظامهای عمده‌ی شهری، در اصفهان، در دست صاحبان حکومت بوده است، حال آنکه «میانمایه» یا اُسطقُس شهر در حیطه‌ی اختیار مردم باقی می‌مانده است ـــ چون نگاره‌ئی به «رقم» آنان و به «عمل» اینان. اما، این جامعه‌ی سنتی موجد آئینها و حد و مرزهائی بود که در آن میان تمامی ساکنان شهر، خود، عواملی مؤثر بودند. آنان، در سطوح مختلف احاطه‌ی فردی خویش، با حسی معنوی عمل می‌کردند که در همان حال که خود الهام دهنده و اتحاد بخشِ تحققاتِ خلاقه‌ی جامعه بود، از طریقِ مداومتی بر مطالعه‌ی طبیعت و نحوه‌ی عملکردش سبب توازنی بومشناسانه می‌شد.

انتظاماتِ تفصیلیِ نظامِ حرکتیِ اولیه‌ی بازار، نظام حرکتیِ ثانویه‌ی کوچه‌های مسکونی و نظامِ ثالثه‌ی آب، همراه با الزاماتِ اقلیم‌زیستی منطقه‌ئی، عناصر تعیّن‌بخشِ طرح واحدی را تشکیل می‌دادند. انتظاماتِ اجمالیِ رفتار اجتماعی، فضای جهت‌یافته (رو به قبله، رو به آفتاب، رو به باد)، تداومِ فضائی مثبت، عالمِ نمادها یا رموز (شکلها، سطحها و رنگها)، در برخورد با دستمایه‌ها و با فنون سنتی، زمینه‌ی طرحی فراآگاهانه را می‌چیدند که عملاً چون عزیمتگاهی برای تک تک افراد بود.

اینجا، پس، نواختِ معینی به حرکت درآمده بود که مایه‌ی اصلیِ ترکیب‌بندی شهر را پدید آورد در همان حال که به خیلی از متغیرهای وابسته مجال بروز داد ـــ مایه‌ئی چنان نیرومند که تا قرنها الگوی کلی شهر، رشد آن را، تغییر شکل آن را و تجدد آن را رهبری می‌کرد[۱۵].

رشد و تغییر اصفهان از دوره‌ی سلجوق به دوران شاه عباس صفوی، که نفوس شهر به بیشینه‌ی خود یعنی ششصد هزار تن رسید، و تا به زمان حال، شاهد آثارگرد هم آمده‌ی شهروندان خود در طول بیش از هشتصد سال بوده است[۱۶]. آنچه امروزه از آن شهر سنتی مشهود است بافه‌ی پرمایه‌ئی از صورِ با انسجام شهری‌ست. این انسجامی‌ست بر پایه‌ی اعتقاد به دوام در تغییر، به باطن در ظاهر، و، بالاتر از همه، به معنای ژرف وحدت در کثرت: حسِ وحدت در میان پراکندگی.

۱۷۶. اصفهان، نحوه‌ی تحقق جمعیِ طرح‌های مربوط به ارائه‌ی نظم هماهنگ.

۱. میدان قدیم
۲. مسجد جامع
۳. قصر
۴. مسجد علی
۵. بازار
۶. میدان شاه [عباس]
۷. مسجد شاه [عباس]
۸. عالی‌قاپو ـ بخشی از قصر شاهی
۹. دروازه‌ی بازار
۱۰. مسجد شیخ لطف‌الله
۱۱. باغ‌های «وزرا»
۱۲. چارباغ
۱۳. پل الله‌وردی خان
۱۴. چارباغ خواجو
۱۵. پل و سد خواجو
۱۶. زاینده‌رود

کلام آخر

نوشتن پایانی بر این نوشتار کاری ناپخته و شاید هم بیجا است. آنچه تقدیم شما شده است تا حدی با یک دید جهانی مستمر و جامع، که واجد آغازی مثبت است، به تاریخچه‌ی نکات تک افتاده و پنهان مانده‌ی اموری می‌پردازد که با مشقت، اما به وجهی درخشان، تحقق یافته‌اند؛ تاریخچه‌ئی از آن دست که پایان مشخصی ندارد. این مقدار آگاهی که به میانجی انواع هنرها متبلور شده است و در جوامع سنتی پیکر بسته است و امروزه در دسترس کسانی قرار دارد که "می‌بینند"، مفاهیم کلی‌ئی را ارائه می‌دهد که اصالت و ارزشی ازلی دارند. آنچه پیش رو می‌ماند میزان تحقق این مفاهیم در یک ادراک شخصی بطور اخص و در یک جامعه‌ی انسانی بطور اعم است؛ جامعه‌ی انسان‌هائی که در زندگی‌شان جوهره‌ی کیفی همه‌ی آنچه را که کمیّت پذیرفته باز تاب خواهند داد.

یادداشت‌ها

۱. شکل‌شناسی مفاهیم

۱. رجوع کنید به ر. گنون (R. guénon)، کتاب «حیطه‌ی کمیّت»، ص ۷۷ - ۷۰؛ فرید هوف شوئون (F. Schuon)، کتاب زبان نفس، ص ۳۵ - ۱۰۲؛ آ. کومارا سوآمی (A. Coomara Swamy)، کتاب فلسفه‌ی هنر در مسیحیّت و مشرق زمین، ص ۳۳ - ۳۱.

۲. سرشت اسلام، بلاواسطه مرتبط با این حقیقت است که هم «مذهبی ازلی» است و هم آخرین مذهب در حیات فعلی ابناء بشر. اسلام خود را مذهبی ازلی می‌انگارد (الدین الحنیف) چراکه مبتنی بر اعتقاد به «وحدت»ی است که همیشه وجود داشته است و در طبیعت چیزها قرار دارد. بنیاد هر مذهبی در نهایت اعتقاد به «وحدت» است طوری‌که اسلام در این مورد می‌گوید «التوحید واحد». اعتقاد به وحدتِ اعتقادی «واحد» است که همه‌ی مذاهب بر آن تأکید می‌ورزند و اسلام چیزی را دگرباره تأکید می‌کند که همیشه بوده و هست و بدینسان به مذهب ازلی‌ئی رجعت می‌نماید که از همان آغاز وجود داشته و همیشه هم وجود خواهد داشت: به «عقل سرمدی». اسلام کوشیده است تا از طریق تأکید مصالحه ناپذیرش بر «وحدت الهی» و با طلبِ بازگشت انسان به طبیعت اصلی‌اش (فطرت) این رجعت را به انجام رساند؛ رجعت به فطرتی که از چشمِ انسانِ به خواب غفلت رفته پنهان مانده است. طبق دیدگاه اسلامی، خداوندَ از طریق پیامبران متعددش حقایق متفاوتی را [بر انسان] آشکار نکرده است بلکه تبیین و صور متفاوتی از همان حقیقت بنیادین «وحدت» را برای او ارسال نموده است. از اینرو، اسلام تأکید مجدد بر حقیقتی ازلی‌ست که در چارچوب سنت ابراهیمی و در اوج روحانیت «سامی» [اقوام یهود و عرب] به تأیید رسیده است و سه عنصر عقل، اراده و کلام را بمثابه بنیادی به کار می‌گیرد که تحقق «وحدت» را امکانپذیر می‌سازند.

در اسلام سه شخصیت مشابه وجود دارد؛ حضرت آدم، ابراهیم و محمد پیامبر -که رحمت خداوند بر آنان باد. مذهب ازلیِ مبتنی بر وحدت با ظهور خود حضرت آدم آغاز شد. او از همان آغاز یک «موحد» بود، از آنجا که حضرت آدم اولین انسان و اولین پیامبر بود و در نقطه‌ی آغازین تاریخ این جهانیِ انسان قرار داشت، حضرت ابراهیم هم بر همین اساس تأیید مجددش از نقش وحدت را به قوم سامی ارائه می‌نماید... اگر اسلام از اینرو مذهبی ازلی باشد پس آخرین مذهب هم هست و در حقیقت بواسطه‌ی این ویژگی، مذهبی معمولی و عادی نیست بلکه مذهب ویژه‌ئی‌ست که باید به آن گروید و باید از آن پیروی کرد. اسلام با تأیید مجدد آنچه که همه‌ی پیامبران طی سالها بر آن صحه گذاشته بودند، سرشت کلی خود را بمثابه مذهبی ازلی مورد تأکید قرار داد و با فرض خود به عنوان آخرین مذهب، ادعایی که در حقیقت هیچ مذهب رسمی [ارتودکسی] دیگری قبل از اسلام دعوی آنرا نداشت، نائل به ویژگی‌ئی شد که متمایزش می‌ساخت و در حد یک مذهب شکل ویژه‌ئی به آن می‌بخشید. هیچ مذهبی در حقیقت نمی‌تواند به اندازه‌ی اسلام مذهبی جهانشمول باشد. مذهب خاصی که انسان‌ها را از طریق صور و شعائر ویژه دعوت به گرویدن و پیروی از خود می‌کند باید مذهبی برونگرا باشد حال آنکه اسلام بسیار درونگراست. انسانی که در قلمرو جزء زندگی می‌کند باید از جزء شروع کند تا به کل برسد. زیبائی مذهب ظهور یافته دقیقاً در این است که هر چند ظاهراً یک صورت [فرم] است اما صورت بسته‌ئی نیست بلکه باطناً بسوی لایتناهی راه می‌گشاید. این مذهب طریقه‌ی نیل از جزء به کل است به شرط آنکه هر کس که طالب آن است صورت‌اش را بپذیرد و از آن پیروی کند و صورت را بخاطر نیل به یک کلیّت نفی نکند؛ کلیّتی که فقط بمیانجی درک صوری حاصل می‌آید که بخشی از خود وحی [کشف و شهود] هستند.... این ویژگی اسلام در حد آخرین مذهب در حلقه‌ی پیامبرانه، قدرت ترکیب [سنتز]ی به آن می‌دهد که این چنین مختص این سنت است (سید حسین نصر، آرمان‌ها و واقعیت‌های اسلام، ص ۳۵_۳۳).

به گفته‌ی ماسینون، «روحانیت اسلامی همچون چراغی عمل کرد که ایران در پرتو آن از میان منشور منورِ اسطوره‌های باستانی‌اش عالم شهادت [عالم مشهود] را مورد تفکر و تعمق قرار داد" (نصر، مه حکیم مسلمان، ص ۷۹). پیامبر اسلام به زرتشت نداداد تا پیامبرِ «خداوندگار عشق» باشد (ر. ک به کُربن، «خیال خلاقه در عرفان ابن عربی، ص ۱۰۱). ایران پیش از اسلام، همچون جامعه‌ئی سنتی که کشف و شهودی پیامبرانه در قلب اندیشه‌اش قرار داشت، به صوری شکل می‌دهد که با قامت قائم اسلامِ مستتر در فلسفه‌ی سهروردی یکی می‌شوند و همچون بازتاب مستمرِ خردِ وحی شده به حضرت ادریس (هرمس) پیامبر بودند. به گفته‌ی سهروردی، میان ایرانیان باستان قومی بود راهنمای انسان به سوی حقیقت که خود توسط خداوند به صراط مستقیم رهنمون می‌شدند؛ حکمای باستانی که به حکمای معروف به «مجوس» شباهتی نداشتند. تجربیات معنوی افلاطون و فلاسفه‌ی بعدِ او هم شاهدی بر خرد متعالی و مبتنی بر اشراق آنهاست و ما هم در کتابمان موسوم به «حکمت الاشراق» حیاتی دوباره به آنها بخشیده‌ایم (کلمات التصوف، م. س. استانبول، راجب، ص ۱۴۸۰ تا ۴۰۷۶. در عین حال، ر. ک به کُربن، نقشمایه‌های زرتشتی در فلسفه‌ی سهروردی [تهران، ۱۹۴۸] ص ۲۴).

۳. ر. ک به عبدالهادی، ترجمه سید حسین نصر، کتاب «مقدمه‌یی بر عقاید کیهانشناسی اسلامی، ص ۵).

۴. سید حسین نصر، علم و تمدن در اسلام، ص ۳۸.

۵. برای اطلاع بیشتر از عملکرد "باطنیگری" [معرفت باطنی] بر ظاهری‌گری [معرفت ظاهری] از طریق واسطه‌ی صور محسوس رجوع کنید به ف. شوئون، وحدت متعالیه‌ی مذاهب، ص ۸۴).

۶. "تصرف، بعنوان راهی برای رسیدن به مقامِ کمالِ معنوی و معرفت، جنبه‌ی درونیِ وحی اسلامی است که در واقع قلب و حقیقت درونی یا باطنی

آن به شمار می‌رود". ر.ک به کتاب سه حکیم مسلمان، نصر، ص ۸۳.

۷. به گفته‌ی کومارا سوامی، همه‌ی صور معماری سنتی از یک الگوی کیهانی پیروی می‌کنند و هر مخلوقی تکرار کننده‌ی یک کار سترگ کیهانی‌ست؛ خلق عالم (کیهان و تاریخ، میرچا الیاده، ص ۱۸) همچنین نگاه کنید به کتاب "مندل در علم و عمل"، جوزپه توچی (G. Tucci)، ص ۲۵).

۸. از آنجاکه هر گونه صورت جسمانی تجلی یافته به ظاهر حالت مادی دارد لذا طبیعت درونی‌اش معنوی‌ست، درست همانطور که طلا، از جنبه‌ی کیمیاگری، باطناً سرب است و سرب درونی‌ترین طلا را داراست. ر.ک به کتاب کیمیاگری، ژنوس یودکهارت.

۹. ابن عربی، فصوص، فصل ۲، ص ۹ - ۲۴۷، فصل ۱، ص ۱۷۷، ترجمه‌ی کربن؛ ابن عربی، ص ۳۰۴: "علم غریبی‌ست، مسأله‌ئی نادر، حقیقت آنرا فقط کسانی درمی‌یابند که صاحب عقلند، چراکه آنان تحت تأثیر چیزهایی‌اند که وجود خارجی ندارند".

۱۰. مفهوم تأویل از قرآن نشأت می‌گیرد.
قرآن، سوره‌ی "آل عمران"، آیه‌ی ۵
إِنَّ اللَّهَ لَا يَخْفَىٰ عَلَيْهِ شَيْءٌ فِي الْأَرْضِ وَ لَا فِي السَّمَاءِ
همانا چیزی در آسمان و زمین از خدا پنهان نیست

۱۱. روش "تأویل"، طبق شرح سمنانی، تعادل بین عالم صغیر و عالم کبیر را به همان شکل اصلی‌ئی که میان مراحل هفتگانه رخ می‌نماید به ذهن متبادر می‌کند. هر مرحله به رابطه‌ی خاص بین مراکز هفتگانه‌ی جسم و هفت پیامبر دلالت دارد. هر مرحله با یکی از رنگهای هفتگانه مرتبط است. تأویل سمنانی، به ذهنی متفکر سمت و سو می‌بخشد. برای به عینیت درآوردن باطنی آنچه که انسان احساس می‌کند و برای احساس باطنی آنچه که انسان عیناً می‌بیند به تعادلی دقیق نیاز هست (ر.ک به شخص نورانی در عرفان ایرانی، کربن، ص ۴۲ - ۲۳۸). مینیاتور ایرانی هم به همین نحو برای یک ذهن متفکر یک سیاحت‌نامه‌ی نفسانی به وجود می‌آورد. با درهم آمیختن صور در بُعد زمانی مشابه، وجود ناظری ضروری است تا در سلسله مراتبی بسیار شبیه به سلسله مراتب سمنانی خویشتن را به سوی هر یک از صور بکشاند و در حرکتی درونی میان رنگها از مرکزی جیبمانی به سمت مرکزی دیگر رهسپار گردد. حرکت از میان نمادها بمیانجی «تأویل» در حکم ورود به جهانی چند بُعدی‌ست (ر.ک به ابن عربی، کربن، ۱۳).

۱۲. "تأویل"، یا هرمنوتیک شیعیان، آن وحی [کشف و شهود] پیامبرانه‌ئی را که برای آخرین مرتبه بر حضرت محمد (ص) نازل شد انکار نمی‌کند، امّا، بر این فرض است که تأویلات وحی شده بر حضرت محمد (ص) آخرین تأویلات نبوده و برای آشکار کردن معانی رازگونه تا زمان ظهور، بازگشت امام زمان که مُهر سلیمان را با خود دارد، ادامه خواهد داشت (ابن عربی، کربن، ص ۲۹).

۱۳. همانجا، ص ۸۱.

۱۴. از اینرو، مقدم‌ترین و درست‌ترین حقیقت درباره‌ی هر صورتی این است که یک نماد است، پس سالک حقیقت هنگام تعمق و تفکر درباره‌ی چیزی به قصد آنکه واقعیت بزرگتر آن به ذهنش متبادر شود، آنرا از جنبه‌ی کلی‌اش مورد بررسی قرار می‌دهد. جنبه‌ی دیگر، فقط بیانگر وجود آن چیز است (کتاب یقین، ابوبکر سراج الدین، ص ۵۰).

۱۵. ر.ک به کتاب اسلام، نصر، ص ۶۱. به عقیده‌ی نصر، تمایز بین نماد و تمثیل در این است که طبیعت نماد تفاوتی اساسی با طبیعت تمثیل دارد. نماد، در مراتب پائین‌تری از هستی، «بازتاب» واقعیتی است که به منزلت معرفت الوجودی بالاتری تعلق دارد، «بازتابی» که جوهره‌اش با چیزی که نمادین شده است یکی گردیده، حال آنکه تمثیل کمابیش «شکل و شمایلی مصنوعی»ست ساخته‌ی فردی که فی نفسه فاقد هر گونه هستی یا وجود کلی‌ست (ر.ک به مقدمه‌ئی بر عقاید کیهانشناسی اسلامی، ص ۲۶۳). هانری کربن هم در مورد این تفاوت می‌گوید «تمثیل عملکردی عقلی است، برهیجگونه انتقالی به سطح جدیدی از وجود یا عمق جدیدی از شعور اشارت ندارد؛ شعوری که ممکن است به شیوه‌ئی متفاوت از آن برخوردار باشیم. نماد، سطحی از شعور را به ما اعلام می‌دارد که از سطح مربوط به نمونه‌ی عقل متمایز است؛ نماد «حرف رمز» یک راز است، تنها وسیله‌ی بیان چیزی که به هیچ طریق دیگری نمی‌توان آنرا درک کرد (ابن عربی، ص ۱۴).

۱۶. در زبان و ادبیات ایران و عرب، هر دو، به مقوله‌ی درک نمادها یا میل به تبیین نمادین به مقدار زیادی پرداخته شده است. در ادبیات ایران، چنین گفته شده که هرکس تمایلی از این دست در او هست واجد «همدمی» با باطن، با کیفیات خُفیه‌ی خلقت است. چنین کسی همیشه قادر است بین وجود و صورت تمایز قائل شود. او در فراسوی تبیین در طلب امیال است (ر.ک به ابعاد اسلام، ف. شوئون). ابن عربی، در اشاره به ویرانه‌ها، کوشک‌ها یا منازل موقت، باغها، مرغزارها، گلها و ابرها می‌گوید «همه‌ی آنچه اکنون ذکر کردم و یا همه‌ی چیزهای شبیه آنها، اگر درکشان کنی، راز و رمزهایی‌اند؛ اشراف‌هائی متعالی که پروردگار عالم به قلب من فرستاده است.... اگر این همه را به یاد داشته باشی، ترجیح خواهی داد تا سرنوشت به کار خلوص من آید. ظاهر کلمات را از فکر خود بیرون کن، در طلب باطن باش (ابن عربی، ترجمه‌ی کربن، ص ۳۲۳).

یکی از مشهورترین اشعار مربوط به همدمی در کتاب مثنوی، دفتر اول، ص ۳۰۵۶، ویرایش نیکلسون، مذکور است. آنجاکه مولانا می‌گوید:

آن یکی آمد در یاری بزد — گفت یارش کیستی ای مُعتَمَد
گفت من گفتش برو هنگام نیست — بر چنین خامی مقام خام نیست ...
رفت آن مسکین و سالی در سفر — در فراقِ دوست سوزید از شرر
پخته شد آن سوخته پس بازگشت — باز گِردِ خانهٔ آنباز گشت
حلقه زد بر در به صد ترس و ادب — تا بِنُجْهَد بی‌ادب لفظی زِ لَب
بانگ زد یارش که بر در کیست آن — گفت بر در هم تویی ای دلستان

۱۷. مفهوم مرکز از جنبه‌ی معمارانه به شیوه‌های مختلف مطرح شده است؛ از جمله در واژه‌ی «کوه مقدس» که در مرکز عالم واقع است و همچنین در قصر یا در عبادتگاه مرکز شهر (ر.ک به کیهان و تاریخ، الیاده، ص ۱۷ - ۱۲). هانری کربن در کتاب ابن عربی، ص ۵۳، می‌نویسد "مواجهه با افرادی که تجلی ذات الهی‌اند همیشه لازمه‌ی بازگشتی به مرکز عالم است چراکه ارتباط با «عالم متعال» فقط در مرکز عالم میسر است".

۱۸. ر.ک به «عبدالهادی»، ترجمه‌ی نصر، از کتاب عقاید کیهانشناسی، ص ۵.

۱۹. ر.ک به "مکتب اصفهان"، نصر، از کتاب تاریخ فلسفه‌ی اسلامی، ۲۹۱: ۲)

۲۰. مُثُل‌ها یا اعیان ثابته‌ی الهی در نود و نه اسم خداوند تعیین یافته‌اند که توسط «خود او» در قرآن ذکر شده است. اسماء، اما، بخشی از کیفیات "ذات او" هستند که لامتناهی‌ست.

۲۱. علوم طبیعی، که برای دوره‌ئی موقت بر اسلام پیشی گرفت، توسط پیامبر ادریس (هرمس) که نامش در قرآن آمده است، بُعدی کلی یافت. علوم قبلی، تا آنجاکه تضادی با عقاید بنیادین «توحید» نداشتند، به عنوان بخشی از اجزاء تشکیل دهنده‌ی جوامع سنتی پذیرفته شدند. برای مثال، افلاطون در اشاره به اعداد و هندسه می‌گوید "هندسه‌دانان پیوسته از «عملیاتی» چون «تربیع»، «اعمال»، «جمع» و غیره سخن می‌گویند گویی هدف هندسه فقط انجام کاری است، حال آنکه قصدِ واقعیِ علم هندسه تماماً نیل به معرفت" است – بیشتر، معرفت به چیزی که وجودِ باطنی دارد نه به هر چیزی که به تبع زمان صوَر گوناگون می‌یابد و از بقاء باز می‌ماند (جمهوری). همیشه هدف از مطالعه‌ی علوم سنتی درک مقوله‌ی وحدت طبیعت است، تجلی صور گوناگون که توسط یک محور طولی باطنی به منشاء متصلند.

به نظر می‌رسد ادریس اولین فیلسوف (حکیم) باشد. در گستره‌ی مذهب اسلام سه ادریس شناخته شده‌اند. اولین ادریس گمان می‌رود جانشین پادشاه افسانه‌ئی ایران، کیومرث باشد. این ادریس اول کسی بود که خانه‌هائی برای پرستش خداوند بنا کرد. ادریس دوم تعلق به سنت بابلی دارد و اعتقاد بر این است پس از نمرود دست به احداث دوباره‌ی برج بابل زد و از طرفی استاد فیثاغورث هم بوده است. ادریس سوم مصری بود و شهرهای بسیاری، از جمله «اودسا»، را بنا کرد. (ر.ک به مطالعات اسلامی، نصر). اُ. وِرث (O. Wirth) در رابطه‌ی ادریس با معماری اروپا چنین می‌گوید "عقاید ادریس بندرت افشاء شده‌اند اما در جنبه‌ی ظاهری در معماری، طرح و برنامه‌ریزی شهری و ادبیات قرون وسطای اروپا مشهودند" (نمادگرائی تأویلی در ارتباط با کیمیاگری فراماسونری) [پاریس، ۱۹۱۰].

۲۲. نقطه نظر مطرح شده در اینجا متعلق به ابن عربی‌است. برای آشنایی

بیشتر با این مکتب و مکتب سمنانی رجوع کنید به علم در اسلام، تألیف سید حسین نصر، ص ۳۳۸.

۲۳. «عالم مثال» به «عالم تخیل» و «عالم ملکوت» هم موصوف است.

۲۴. ر.ک به نوشته‌های تیتوس بورکهارت و ف. شوئون، و همچنین به جامعه‌ی اسلامی و غرب، تألیف "گیب" (Gibb) و "بوون" (Bowen)، جلد اول، ص ۱.

۲۵. "مایا" در مکتب هندوئیسم، از جنبه‌ی مثبت‌اش، هنری الهی است، خالق همه‌ی صور. در تائوئیسم، هنر الهی در اصل هنر دگرشکلی است: طبیعت طبق قوانین دایره دائماً در حال دگرشکلی‌ست. ز.ک به هنر قدسی شرق و غرب؛ تیتوس بورکهارت.

فضا (مکان)

۱. قرآن، سوره‌ی "الرحمن"، آیه‌ی ۳

خَلَقَ الإنسانَ

و انسان را خلق کرد

برای مطالعه بیشتر درباره‌ی این آیه رجوع کنید به کتاب "ابعاد"، تألیف ف. شوئون، ص ۳۰.

۲. ر.ک به کتاب "حیطه‌ی کمیّت"، فصل مربوط به فضای کمیّت یافته، تألیف گنون.

۳. به تبعیت از آیین کهن ساسانی.

۴. پل خواجوی اصفهان با چنان استادی‌ئی طراحی و نصب شده است تا مسیر دسترسی عینی‌ئی را به شهر فراهم آورد و همراه با گنبد عظیم و مناره‌های باریک مسجد پرآوازه‌ی شاه [عباس] روی یک محور مستقیم قرار گیرد.

۵. ر.ک به پیکره‌های ۱۵ و ۱۶، جائیکه واژه‌های "مرکز" و "روح" مترادف با "کلمةالله" هستند.

۶. اهمیت شکل بمثابه ظرف (جسم) در تقابل با فضا (مکان) بمثابه مظروف (روح) در بخش "شکل" شرح داده شده است.

۷. مقوله‌ی "فضا" در حد تکرار تکاملی بهشت در بخش ۲ این کتاب تحت عنوان «باغ» مطرح شده است.

۸. طرح حیاط‌های پیش از اسلام بخوبی طبقه‌بندی شده‌اند. قصر "فیروزآباد" و شهرهای هخامنشی واقع در استان سیستان، که در اغلب آنها طرح حیاط بکار رفته است، مرجع مؤلفین این کتاب بوده است.

۹. در اسلام، هر انسانی با تکیه بر حقیقت محض مسلمان بودن، خود روحانی خویشتن است: اورئیس، "امام" یا "خلیفه"ی خانواده‌اش هست، و تمامی جامعه‌ی اسلامی در واژه‌ی خلیفه بازتاب می‌یابد. انسان بخودی خود [مظهر] وحدت است، تصویر "خالق" است و خلیفه‌ی او در زمین. بر این اساس انسان نمی‌تواند موجودی غیر روحانی باشد. خانواده هم [مظهر] وحدت است: جامعه‌ئی است درون یک جامعه، پیکره‌ئی است نفوذناپذیر (همچون ساختار کعبه) همانند موجودی همیشه مسئول و متوکل به مشیّت الهی، فی نفسه مسلمان و همچون کل جهان اسلام برخوردار از همگنی و انسجامی فسادناپذیر. انسان، خانواده و جامعه، طبق انگاره‌ی "وحدت"، سایه‌ی آن چیزی هستند که خودشان نمونه‌های متعدد سازگاری و انطباق با آنند؛ و همچون "الله" و "قرآن" که "کلام الله" است [جنبه‌های گوناگون] وحدت‌اند. (وحدت مذاهب، ف. شوئون، ص ۱۲۹). برای مطالعه‌ی بیشتر در زمینه‌ی الگوهای همانندی، رجوع کنید به کتاب "ملاک و رعیت" در ایران، تألیف ک. لمبتون و همچنین جامعه‌ی سنتی در ایران، از همین مؤلف و کتاب "انسان و جامعه" در ایران، تألیف ر. آراسته. برای مطالعه درباره‌ی جهان اسلام بمثابه یک کل رجوع کنید به کتاب اسلام و یگانگی جامعه تألیف دبلیو. مونتگمری وات (W. M. Watt).

۱۰. ر.ک به بخش «شکل».

۱۱. ر.ک به کتاب بُعد مخفی، تألیف یی. ت. هال (E. T. Hall).

۱۲. زمان با تکرار روزها و شبها حول زمین به ادراک می‌آید و همانند یک تناسب حسابی‌ست، پیدایش اعداد از عدد ۱. در جهان اسلام، زمان با غروب آفتاب خود را احیاء می‌کند طوری که روز به شبی تعلق دارد که به تبع‌اش می‌آید. این نکته را با این حقیقت توضیح می‌دهند که اولین روز ماه جدید توسط روشنائی جدید یا ماه نخستین (هلال) مشخص می‌شود، روشنایی‌ئی که همواره هنگام غروب قابل رؤیت است.

۱۳. ما «نفس»ها را موادی واقعی و خاص می‌نامیم که بمدد جوهره‌ی خود زندگی و حرکت می‌کنند و ما اعمال مربوط به نفس در جسم را با نام «حرکت» مشخص می‌کنیم (اخوان الصفا، رسائل، ۳:۳۰۶، عقاید کیهانشناسی، ترجمه‌ی نصر، ص ۶۴).

۱۴. نماد تهی بودن نی توسط عرفای «الحق» کردستان در اشعار دوگانه‌ی ذیل بکار رفته است:

«مائیم، مائیم، می‌نمائیم که مائیم!
کت بسته، میان تهی چون نی‌ایم
در آن خیمه که حوا با آدم بودند
ما بودیم آنجا، آخر هم مائیم»
«مائیم، مائیم می‌نمائیم که مائیم!
کت بسته، میان تهی چون نی‌ایم
آمدیم خود را به خلق بنمائیم
خلقان کورند، ما چو آفتاب پیدائیم»

از کتاب «پرستندگان حقیقت در کردستان»، تألیف دبلیو. ایوانف، ص ۱۳۸ و ۱۱۳.

۱۵. نه حکیم مسلمان، نصر، ص ۱۱۲.

۱۶. [قوه‌ی] بیان سر راست‌ترین تجلی آن چیزی‌ست که هستیم، تجلی درون‌ترین [جنبه‌ی] بود و هستی‌مان. با هیچ شیوه‌ی دیگر نمی‌توانیم سر راست‌تر از قوه‌ی بیان، بود و هستی خود را توصیف کنیم. قوه‌ی بیان به یک معنی صورت ظاهری آن چیزی‌ست که باطناً هستیم ..... مناسک مرکزی اسلام، که آنرا «رکن الدین» می‌نامیم، نماز روزانه (صلوة) است که در نواخت (ریتم) همیشه تکرار شونده‌اش حیات انسانی را با یک مرکز روحانی تلفیق می‌نماید (اسلام، نصر، ص ۲۰).

شکل

۱. از این جهت که افلاطون کاشف آنها بود چنین نامیده نمی‌شوند، بلکه وجه تسمیه‌شان به مناسبت تأکیدی است که افلاطون در کتاب «طیماؤس» (Timaeus) بر آنها ورزیده است.

۲. عناصر اخترشناسی، بیرونی، ترجمه‌ی ر. رمسی رایت (R. R. Wright)، ص ۲۰.

۳. اریک شرودر، کتاب بررسی هنر ایرانی، تألیف آرتور اوپهام پوپ، ص ۱۰۰۸. شرودر توضیح می‌دهد که چرا گنبد مسجد جامع اصفهان از هر گونه گنبدی که تاکنون ساخته شده است به گنبد کامل مبتنی بر ریاضیات نزدیک‌تر است: «ابعاد کلی گنبد، هر قدر هم دقیقاً منطبق با فرم ریاضی باشند، بهر حال تحت تأثیر نیازهای ساختمانی‌اش قرار دارند و بعبارت دیگر، تحت تأثیر ملاحظات اقتصادی و ایستایی». معماران گنبد ایرانی در عهد سلجوقی شاید بزرگترین اساتید سازنده‌ی این باشکوه‌ترین ساختاری باشند که تاکنون در جهان بنا شده است. این گنبد چالش بزرگی است که نه به سستی بلکه با صلابت تمام و با تصدیق این حقیقت آشکار ساخته شده است که معماران گنبدهای ایرانی در قرن یازدهم تناسبات بد قواره و بزدلانه‌ی مبتنی بر ارائه‌ی استحکام از طریق وزن را، که از اسلاف ساسانی‌شان به ارث برده بودند، برای همیشه کنار نهادند و به مفهومی کاملاً صوری گنبدها را به سَبُکی «هرچه ممکن» بنا کردند. معماران گنبد اروپایی، هرگز به گرد پای مهارت معماران ایرانی نرسیدند. ده زنجیر دور پایه‌ی «سن پل» و مخروط پنهانی که گوژپشتی «سن پل» را مخفی می‌سازد گواهی است بر اینکه معماران غربی با همه مهارتی بی‌اطلاعی خود از چگونگی ساخت و سازهای گنبد را جبران می‌کردند. اما، مهندسین معمار تا قبل از شروع کارهای نیوتن روی دیفرانسیل و انتگرال امیدی نداشتند به آنکه نسخه‌ئی برای احداث یک گنبد سبک آرمانی از جنس مصالح ساده پیچیده شود.

بیشتر با این مکتب و مکتب سمنانی رجوع کنید به علم در اسلام، تألیف سید حسین نصر، ص ۳۳۸.

۲۳. «عالم مثال» به «عالم تخیل» و «عالم ملکوت» هم موصوف است.

۲۴. ر.ک به نوشته‌های تیتوس بورکهارت و ف. شوئون، و همچنین به جامعه‌ی اسلامی و غرب، تألیف "گیب" (Gibb) و "بوون" (Bowen)، جلد اول، ص ۱.

۲۵. "مایا" در مکتب هندوئیسم، از جنبه‌ی مثبت‌اش، هنری الهی است، خالق همه‌ی صور. در تائوئیسم، هنر الهی در اصل هنر دگرشکلی است: طبیعت طبق قوانین دایره دائماً در حال دگرشکلی‌ست. ر.ک به هنر قدسی شرق و غرب؛ تیتوس بورکهارت.

فضا (مکان)

۱. قرآن، سوره‌ی "الرحمن"، آیه‌ی ۳

خَلَقَ الإنسانَ

و انسان را خلق کرد

برای مطالعه بیشتر درباره‌ی این آیه رجوع کنید به کتاب "ابعاد"، تألیف ف. شوئون، ص ۳۰.

۲. ر.ک به کتاب "حیطه‌ی کمیّت"، فصل مربوط به فضای کمیّت یافته، تألیف گئون.

۳. به تبعیت از آیین کهن ساسانی.

۴. پل خواجوی اصفهان با چنان استادی‌ئی طراحی و نصب شده است تا مسیر دسترسی عینی‌ئی را به شهر فراهم آورد و همراه با گنبد عظیم و مناره‌های باریک مسجد پرآوازه‌ی شاه [عباس] روی یک محور مستقیم قرار گیرد.

۵. ر.ک به پیکره‌های ۱۵ و ۱۶، جائیکه واژه‌های "مرکز" و "روح" مترادف با "کلمة‌الله" هستند.

۶. اهمیت شکل بمثابه ظرف (جسم) در تقابل با فضا (مکان) بمثابه مظروف (روح) در بخش "شکل" شرح داده شده است.

۷. مقوله‌ی "فضا" در حد تکرار تکاملی بهشت در بخش ۲ این کتاب تحت عنوان «باغ» مطرح شده است.

۸. طرح حیاط‌های پیش از اسلام بخوبی طبقه‌بندی شده‌اند. قصر "فیروزآباد" و شهرهای هخامنشی واقع در استان سیستان، که در اغلب آنها طرح حیاط بکار رفته است، مرجع مؤلفین این کتاب بوده است.

۹. در اسلام، هر انسانی با تکیه بر حقیقت محض مسلمان بودن، خود روحانی خویشتن است: اورئیس، "امام" یا "خلیفه"ی خانواده‌اش هست، و تمامی جامعه‌ی اسلامی در واژه‌ی خلیفه بازتاب می‌یابد. انسان بخودی خود [مظهر] وحدت است، تصویر "خالق" است و خلیفه‌ی او در زمین. بر این اساس انسان نمی‌تواند موجودی غیر روحانی باشد. خانواده هم [مظهر] وحدت است: جامعه‌ئی است درون یک جامعه، پیکره‌ئی است نفوذناپذیر (همچون ساختار کعبه) همانند موجودی همیشه مسئول و متوکل به مشیّت الهی، فی نفسه مسلمان و همچون کل جهان اسلام برخوردار از همگنی و انسجامی فسادناپذیر. انسان، خانواده و جامعه، طبق انگاره‌ی "وحدت"، سایه‌ی آن چیزی هستند که خودشان نمونه‌های متعدد سازگاری و انطباق با آنند؛ و همچون "الله" و "قرآن" که "کلام الله" است [جنبه‌های گوناگون] وحدت‌اند. (وحدت مذاهب، ف. شوئون، ص ۱۲۹). برای مطالعه‌ی بیشتر در زمینه‌ی الگوهای همانندی، رجوع کنید به کتاب "ملاک و رعیت" در ایران، تألیف آ. لمبتون و همچنین جامعه‌ی سنتی در ایران، از همین مؤلف و کتاب "انسان و جامعه" در ایران، تألیف ر. آراسته. برای مطالعه درباره‌ی جهان اسلام بمثابه یک کل رجوع کنید به کتاب اسلام و یگانگی جامعه تألیف دبلیو. مونتگمری وات (W. M. Watt).

۱۰. ر.ک به بخش «شکل».

۱۱. ر.ک به کتاب بُعد مخفی، تألیف یی. ت. هال (E. T. Hall).

۱۲. زمان با تکرار روزها و شبها حول زمین به ادراک می‌آید و همانند یک تناسب حسابی‌ست، پیدایش اعداد از عدد ۱. در جهان اسلام، زمان با غروب آفتاب خود را احیاء می‌کند طوری که روز به شبی تعلق دارد که به تبع‌اش می‌آید. این نکته را با این حقیقت توضیح می‌دهند که اولین روز ماه جدید توسط روشنائی جدید یا ماه نخستین (هلال) مشخص می‌شود، روشنایی‌ئی که همواره هنگام غروب قابل رؤیت است.

۱۳. ما «نفس»ها را موادی واقعی و خاص می‌نامیم که بمدد جوهره‌ی خود زندگی و حرکت می‌کنند و ما اعمال مربوط به نفس در جسم را با نام «حرکت» مشخص می‌کنیم (اخوان الصفا، رسائل، ۳:۳۰۶، عقاید کیهانشناسی، ترجمه‌ی نصر، ص ۶۴).

۱۴. نماد تهی بودن نی توسط عرفای «الحق» کردستان در اشعار دوگانه‌ی ذیل بکار رفته است:

«مائیم، مائیم، می‌نمائیم که مائیم!
کت بسته، میان تهی چون نی‌ایم
در آن خیمه که حوا با آدم بودند
ما بودیم آنجا، آخر هم مائیم»
«مائیم، مائیم می‌نمائیم که مائیم!
کت بسته، میان تهی چون نی‌ایم
آمدیم خود را به خلق بنمائیم
خلقان کورند، ما چو آفتاب پیدائیم»

از کتاب «پرستندگان حقیقت در کردستان»، تألیف دبلیو. ایوانف، ص ۱۳۸ و ۱۱۳.

۱۵. شه حکیم مسلمان، نصر، ص ۱۱۲.

۱۶. [قوه‌ی] بیان سر راست‌ترین تجلی آن چیزی‌ست که هستیم، تجلی درون‌ترین [جنبه‌ی] بود و هستی‌مان. با هیچ شیوه‌ی دیگر نمی‌توانیم سر راست‌تر از قوه‌ی بیان، بود و هستی خود را توصیف کنیم. قوه‌ی بیان به یک معنی صورت ظاهری آن چیزی‌ست که باطناً هستیم ..... مناسک مرکزی اسلام، که آنرا «رکن الدین» می‌نامیم، نماز روزانه (صلوة) است که در نواخت (ریتم) همیشه تکرار شونده‌اش حیات انسانی را با یک مرکز روحانی تلفیق می‌نماید (اسلام، نصر، ص ۲۰).

شکل

۱. از این جهت که افلاطون کاشف آنها بود چنین نامیده نمی‌شوند، بلکه وجه تسمیه‌شان به مناسبت تأکیدی است که افلاطون در کتاب «طیماؤس» (Timaeus) بر آنها ورزیده است.

۲. عناصر اخترشناسی، بیرونی، ترجمه‌ی ر. رمسی رایت (R. R. Wright)، ص ۲۰.

۳. اریک شرودر، کتاب بررسی هنر ایرانی، تألیف آرتور اوپهام پوپ، ص ۱۰۰۸. شرودر توضیح می‌دهد که چرا گنبد مسجد جامع اصفهان از هر گونه گنبدی که تاکنون ساخته شده است به گنبد کامل مبتنی بر ریاضیات نزدیک‌تر است: «ابعاد کلی گنبد، هر قدر هم دقیقاً منطبق با فرم ریاضی باشند، بهر حال تحت تأثیر نیازهای ساختمانی‌اش قرار دارند و بعبارت دیگر، تحت تأثیر ملاحظات اقتصادی و ایستایی». معماران گنبد ایرانی در عهد سلجوقی شاید بزرگترین اساتید سازنده‌ی این باشکوه‌ترین ساختاری باشند که تاکنون در جهان بنا شده است. این گنبد چالش بزرگی است که نه به سستی بلکه با صلابت تمام و با تصدیق این حقیقت آشکار ساخته شده است که معماران گنبدهای ایرانی در قرن یازدهم تناسبات بد قواره و بزدلانه‌ی مبتنی بر ارائه‌ی استحکام از طریق وزن را، که از اسلاف ساسانی‌شان به ارث برده بودند، برای همیشه کنار نهادند و به مفهومی کاملاً صوری گنبدها را به سَبُکی «هرچه ممکن» بنا کردند. معماران گنبد اروپایی، هرگز به گرد پای مهارت معماران ایرانی نرسیدند. ده زنجیر دور پایه‌ی «سن پل» و مخروط پنهانی که گوژپشتی «سن پل» را مخفی می‌سازد گواهی است بر اینکه معماران غربی با چه مهارتی بی‌اطلاعی خود از چگونگی ساخت و سازهای گنبد را جبران می‌کردند. اما، مهندسین معمار تا قبل از شروع کارهای نیوتن روی دیفرانسیل و انتگرال امیدی نداشتند به اینکه نسخه‌ئی برای احداث یک گنبد سبک آرمانی از جنس مصالح ساده پیچیده شود.

"اما"، معماران سلجوقی، مسائلی را که آقای وِرِن از آنها اجتناب داشت حل کرده بودند. نه اینکه آنها حساب دیفرانسیل و انتگرال را فوت آب بودند: سواد آنها [درباره‌ی معماری] سوادی ناشی از تجربه بود. با این همه، معماران سلجوقی از طریق تجارب متهورانه و تفسیر هوشمندانه‌ی شکست‌ها آنچه را که عملاً گنبد آرمانی نامیده می‌شد در قرن دوازدهم بنا کردند؛ گنبدی که احداث آن به کمک پیشرفت علم ریاضیات در قرن هجدهم میسر گردید.

«برای توضیح این نکته، گنبد مسجد جامع اصفهان را شاید بتوان با آنچه که بطور نظری «گنبد آرمانی» نامیده می‌شود مقایسه کرد. گنبد نوک‌تیز بمراتب استوارتر از گنبد نیمکره است. گنبد مسجد جامع اصفهان از نوع نوک‌تیز است. شیب بستر مصالح بکار رفته در گنبد آرمانی کمتر از شیب شعاعی است. بستر مصالح بکار رفته در گنبد مسجد جامع اصفهان چنین شیبی دارد. ضخامت پوسته در نوک یک گنبد آرمانی برابر $\frac{1}{25}$ قطر پایه است. در گنبد مسجد جامع اصفهان این ضخامت برابر $\frac{1}{42}$ می‌باشد. وزن یک گنبد آرمانی بتدریج کم می‌شود، طوریکه ضخامت پوسته در نوک گنبد نصف ضخامت در پایه است. گنبد مسجد جامع اصفهان عیناً همینطور است. ساقه‌ی یک گنبد آرمانی برای تحمل فشار جانبی طاق باید شیبی ۵ به ۱ داشته باشد. در گنبد مسجد جامع اصفهان شیب موجود در دیواره‌های ناحیه‌ی انتقال [فشار] برابر $\frac{1}{4}$ به ۱ می‌باشد. ضخامت ساقه‌ی یک گنبد آرمانی ممکن است در جهت ریشه‌اش کاهش یابد. در گنبد مسجد جامع اصفهان این مسأله با بکارگیری سیستم قالب‌بندی حل شده است. از آنجاکه فشار جانبی یک ساقه‌ی گنبد با فشار جانبی گنبد برابر است، اجزاء سازنده‌ی یک ساختار آرمانی هم باید دارای شیبی برابر ۵ به ۱ باشد. تیرهای حمال گنبد مسجد جامع اصفهان دقیقاً چنین تناسبی دارند.

«از آنجاکه "تناسبات" ارائه شده برای یک ساختار "آرمانی" مستقلاً در مورد وزن پایدار کننده‌ی بنا و میزان مقاومت مصالح، هر دو، صدق می‌کنند لذا استقامت اضافه‌ئی که توسط این عوامل برای گنبدی واقعی تأمین می‌شود و بسیار همخوان با این دستورالعمل‌ها می‌باشد باید در برابر نیروی ویرانگر زلزله‌هائی که در اصفهان رخ می‌دهند مقاوم باشد».

"در ساختار مسجد جامع اصفهان که جوهره‌ی یک اثر هنری عظیم را دارد و اصول ریاضی بکار رفته در آن بسیار دقیق می‌باشد و از جنبه‌ی رعایت قوانین مکانیک ایرادی به آن نمی‌توان گرفت، دستورالعمل‌های آرمانی به مقدار زیادی رعایت شده‌اند. هر یک از اجزاء الحاقی آن هم ارزش تفکر و تعمق دارند. کتیبه‌های کوفی‌ی پر مناعت و سرزندگی حساب شده‌ی کاشیکاری‌های کم مانندش هیچ نمونه‌ی برتری در ایران ندارند" (همانجا، ص ۹ـ۱۰۰۸). کیفیات خاص یک گنبد آرمانی توسط «شرودر» از کتاب درباره‌ی نظریه‌ی ریاضی گنبدها، تألیف ی. ب. دنیسون نقل شده است و در کتاب شرودر، تبادلات انستیتوی سلطنتی مهندسین معمار بریتانیایی، جلد ۲۱ (۱۸۷۱)؛ ص ۱۱۵ – ۸۱ مذکور است.

۴. ر. ک به کتاب عدد طلائی، تألیف ماتیل، سی. چیکا (M. C. Chyka) و کتاب درباره‌ی رشد و فرم، تألیف دارسی تامپسن (D'Arcy Thompson). برای اطلاعات بیشتر درباره‌ی لئوناردو فیبوناچی، رجوع کنید به حیات و اعصار حضرت محمد (ص)، تألیف انزو اورلاندی (E. Orlandi)، ص ۶۵، آنجاکه در مورد فیبوناچی می‌نویسد "تحت تعالیم یک دانشمند عرب تلمذ کرد و به ترجمه‌ی متون اسلامی پرداخت".

۵. قرآن، سوره‌ی "الحجر"، آیه‌ی ۲۱

وَ إِنْ مِن شَیءٍ إِلاّ عِندَنا خَزائِنُهُ وَ ما نُنَزِّلُهُ إِلاّ بِقَدَرٍ مَعلُومٍ.

و (بدان که) هیچ چیز در عالم نیست جز آنکه منبعِ و خزینهٔ آن نزد ما خواهد بود ولی ما از آن به عالم خلق الا به قدر معین که مصلحت است نمی‌فرستیم

۶. کتاب عقاید کیهانشناسی، ص ۴۹، فصل اخوان الصفا، رسائل، ۱۰۲۵، ترجمه‌ی نصر.

۷. آشنایی با حساب، تألیف نیکوماچی، ترجمه‌ی ل. دواگی، دائرةالمعارف بریتانیکا (شیکاگو: ۱۹۵۳) ص ۱۴ – ۱۸۱۳.

۸. عناصر مربوط به همان مُهر [سلیمان]: آتش شعله برمی‌کشد Δ؛ زمین جسیم است ∇؛ هوا به بالا صعود می‌کند اما به سبکی آتش نیست Δ؛ آب به پائین می‌چکد اما به اندازه‌ی زمین جسیم نیست ∇. با یکدیگر مهر سلیمان را تشکیل می‌دهند. ر. ک به کیمیاگری، تألیف بورکهارت.

۹. غزالی، احیاء، ۱، ص ۲۴۲، کتاب غزّالی عارف، ص ۱۱۲ – ۱۱۱، ترجمه‌ی م. اسمیت.

۱۰. ر. ک به کتاب «مَندَل» [ماندالا]، تألیف توچی، و کتاب "هنر قدسی"، تألیف بورکهارت. خود واژه‌ی «مندل» ریشه‌ی سانسکریت دارد و به معنای «دایره» است. ج. توچی در مورد ترسیم یک مندل می‌گوید: «ترسیم یک مندل کار ساده‌ئی نیست. مانند برگزاری مناسکی‌ست که مستلزم تناسخ [نوزایی] فرد است. مندل دارای جزئیاتی است که این فرد باید با همه‌ی هوش و حواس به آنها بپردازد؛ اهمیت نتیجه‌ئی که حاصل می‌شود چنین هوش و حواسی را می‌طلبد و یک خطا، یک بی‌توجهی، یک غفلت همه و همه‌ی کار را بی‌حاصل می‌سازد. این همه [دقت]، (آنگونه که در مورد همه‌ی مناسک جادوئی و مذهبی صدق می‌کند) ربطی به دقت در گفتار و اعمال تضمین کننده‌ی موفقیت ندارد، بلکه به این خاطر است که هر گونه نقصانی علامت عدم توجه وافی فرد تقدیس کننده بوده حاکی از آن است که او با تمرکز و توجه کافی دلبسته‌ی کارش نیست. پس، فرد ممکن است دچار فقدان شرایط روحی لازمی شود که روند رهانی و رستگاری در روح او را فراهم می‌آورند» (ص ۳۸).

۱۱. اسلام بمعنی «تسلیم» یا «اطاعت» است.

۱۲. ر. ک به یادداشت ۱۶، بخش شکل‌شناسی مفاهیم.

۱۳. براون، در کتاب خود، یکسال میان ایرانیان، اشاره دارد به گفتگوی خود با یک فیلسوف که روش ترسیم یک مندل را به او یاد می‌دهد: "اول از همه، باید بدانی که «شیوه‌ی کار» چنین است: آنکس که در طلب کسب این قدرت است باید مکان پرت و خلوتی را انتخاب کند... چهل شبانه‌روز در آنجا بماند؛ دوره‌ئی که در اصطلاح به آن «چله‌نشینی» گویند. بیشتر این مدت را باید به زبان عربی به ذکر بپردازد. تمام اوقات باید داخل محوطه‌ئی مشغول ذکر باشد که شکل مندل یا شکلی هندسی دارد؛ او باید این شکل را به شیوه‌ئی خاص روی زمین ترسیم کند.....

مهم‌تر از همه، طی این دوره هرگز نباید پای از آن محوطه‌ی مَندَل بیرون گذارد وگرنه همه‌ی رنجی که تحمل کرده یکسره بر باد خواهد رفت" (ص ۱۶۱).

۱۴. قرآن، سوره‌ی "الرحمن"، آیه‌ی ۳

خَلَقَ الإنسانَ

و انسان را خلق کرد

۱۵. واژه‌ی انگلیسی Paradise از واژه‌ی یونانی Paradeisos می‌آید که خودریشه در واژه‌ی فارسی «فردوس» یا «پردیس» دارد و از واژه‌ی اوستائی Paisi- daga نشأت می‌گیرد. از نظر یک عارف، فردوس طبیعتِ باطنیِ هستیِ محض است که نیازمند تسلیم [به اراده‌ی الهی] است. ر. ک به ابعاد، تألیف شوئون.

سطح

۱. ر. ک به کتب دگر شکلی طبیعت در هنر، تألیف کو ماراسوامی و وحدت مذاهب، تألیف شوئون و هنر قدسی، تألیف بورکهارت.

۲. عین همین الگوها یا نظامِ مولدِ نظم در بخش ۳ ارائه شده‌اند.

۳. ر. ک به یادداشت‌های مربوط به «شکل».

۴. ر. ک به بخش ۲، مبحث «نخت».

۵. همان عادتی که ژاپنی‌ها دارند.

۶. مشابه فنون مکنون در موزائیک لعابدار است که کاربرد فراوان الگوهای طبیعی را درون یک ساختار کاملاً هندسی امکان‌پذیر می‌سازد.

۷. عملاً دو چندضلعی اصلی وجود دارد، مربع و مثلث چراکه شش وجهی ترکیبی از مثلث‌هاست. چهار وجهی و شش وجهی دو تا از پنج «اجسام افلاطونی» اند.

۸. برای اطلاع از نحوه‌ی گسترش این الگوهای مسطح فضا پرکن ر. ک به نظم

در فضا، تألیف ک. کریشلو (K. Critchlow).

۹. این الگوهای مسطح فضا پرکن در عین حال به موزائیک، شبکه‌ی چهارخانه، شبکه‌ی مشبک یا شطرنجی هم معروفند.

رنگ

۱. برای آشنائی با معانی متعدد «رنگ»، ر.ک به واژگان فارسی ـ انگلیسی.

۲. مثنوی، جلال‌الدین رومی، ترجمه‌ی نیکلسون، رومی،شاعروعارف، ص ۱۴۶.

۳. حکمت الاشراق، سهروردی، ترجمه‌ی خانم اسمیت، خواندنی‌های عرفانی در اسلام، ص ۷۹.

۴. رومی، شاعر و عارف، نیکلسون، ص ۱۴۶.

۵. ادبیات کلاسیک ایرانی، ترجمه‌ی آذری، ص ۷۸.

۶. عدد ۷ از جنبه‌ی کیهانشناسی دارای اهمیت فراوانی است و نمونه‌ی همخوانی بین عدد ۷ در مقیاس کوچک و عدد ۷ در مقیاس بزرگ بسیارند. از جنبه‌ی سنتی، هفت سیاره‌ی قابل رؤیت وجود دارند: زحل (کیوان)، مشتری (برجیس)، مریخ (بهرام)، خورشید، ناهید (زهره)، تیر (عطارد) و ماه. هفت پیامبر مرتبط با هفت سیاره عبارتند از: حضرت آدم، نوح، ابراهیم، موسی، داوود، مسیح و محمد - رحمت خداوند بر آنان باد. هفت اورنگ (هفتورنگ)، که اغلب با ستارگان هفتگانه‌ی دُب اکبر همخوانی دارند و چهار تای آنها تشکیل یک مربع و سه تای دیگر تشکیل یک مثلث را می‌دهند. از جنبه‌ی علوم مربوط به عالم صغیر، فلزات بر هفت نوعند: سرب، آهن، قلع، طلا، مس، جیوه و نقره. اقلام هفتگانه را «لوطی‌ها» با خود حمل می‌کردند، کسانی که به زبانی نمادین صحبت می‌کنند و اشیا هفتگانه را وابسته‌ی تیپ خودشان می‌دانند - زنجیری خاص ساخت یزد، ظرفی برنجی ساخت کرمان، چاقوئی از اصفهان، دستمال گردن ابریشمین کاشی، چوب سیگاری از جنس چوب درخت گیلاس، شال گردن و یک جفت گیوه‌ی [کرمانی].

لوازم آرایش زنانه شامل هفت قلم است: «حنا» برای رنگ کردن مو، «وسمه» برای ابروان، «سرخی» برای گونه‌ها، «سفیدآب» برای شستشوی تمام بدن در حمام، «سرمه» برای چشمان، «زردک» یا پودر زرد رنگ و قلیا که عطری است ساخته شده از «مُشک»، «عنبر» (شاهبوی) و «کافور». غالب اوقات این اقلام هفتگانه‌ی آرایشی به «شکل» خال روی صورت علیا مخدره‌ها جلوه‌گر می‌شود.

اقالیم تحت کنترل سیاره‌ها بر هفت نوعند و نظام آموزشی هم مشتمل بر هفت مرحله است. دوره‌ی نخستین علوم آزاد سه گانه در قرون وسطا، شامل صرف و نحو و معانی بیان و منطق و علوم آزادِ چهارگانه شامل حساب (اعداد)، موسیقی (زمان)، هندسه (فضا) و اختَرشناسی (حرکت) می‌شدند. این هفت علم در عین حال به سیارات هفتگانه هم مرتبط بودند.

درون جسم هر موجود زنده‌ئی هفت مرکز (چاکرا) وجود دارد که وابسته‌ی پیامبران هفتگانه‌اند و با کیفیاتی که پیامبران متعدد عرضه کرده‌اند همخوانی دارند: لطیفه قالبیه (آدم وجود تو)، لطیفه نفسیه (نوح وجود تو)، لطیفه قلبیه (ابراهیم وجود تو)، لطیفه سریّه (موسی وجود تو)، سر آستان فرآگاهی، لطیفه روحیه (داود وجود تو)، لطیفه خفیه (عیسی وجود تو)، لطیفه حقیه (محمد وجود تو). برای اطلاع بیشتر ر.ک به پیکره‌ی ۸.

۷. نمازگزار همان سه حرکت را انجام می‌دهد: قیام یا حرکت قائم که با وضع ایستادن همخوانی دارد؛ رُشد انسان در جهت کائنات؛ حرکت افقی هنگام خم شدن کامل و حرکت نزولی که با حرکت یک گیاه، حرکت ریشه‌هایش در زمین، همخوان است. ر.ک به ابن عربی، کُربن، ص ۲۶۰.

۸. ر.ک به مفهوم و واقعیت هستی، ت. ایزوتسو، ص ۱۴.

۹. هفت پیکر نظامی، ترجمه‌ی س. ی. ویلسون.

۱۰. کیمیاگری در سنت اسلامی اساساً علمی کیهانشناسانه با منشاء "اسکندری" است و شاخه‌ئی از سنت ادریسی [هرمسی].

۱۱. ر.ک به عرفان ایرانی، تألیف کُربن.

ماده

۱. چنین اظهارنظر را با این تعدیل می‌توان پذیرفت که تحکیم دوره‌ئی در سراسر محیط خاکی صورت گرفته است که در اینجا به آن نمی‌پردازیم. ر.ک به حیطه‌ی کمیّت، تألیف گنون. واژه‌ی «ماده»ی بکار رفته در اینجا به معنای «جسمیت» آن است.

۲. طرح شماتیکی که اول ذکر شد تعلق به اخوان الصفا دارد. در مورد طرح شماتیک ابن عربی ر.ک به ابن عربی، کُربن.

۳. این عقیده را کُربن چنین توضیح می‌دهد: «درست همچون دَمی که از آدمی برمی‌آید و کار شکل‌گیری هجاها و کلمات شمرده شمرده را انجام می‌دهد، نَفَسِ رحمانیِ ذات احدیت»... هنگام ادای کلمات...، که موجوداتند، به صور مورد نیاز جوهره‌ی ازلی آنها شکل می‌دهد. آنچه که به آنها شکل می‌بخشد (حالت فاعلی) همانند آن چیزی است که در آنها شکل می‌گیرد (حالت انفعالی). خداوند «خویشتن» را با «آه رحمانی» توصیف می‌کند... اما، آنچه که به یاری کیفی، کیفیت می‌یابد ضرورتاً همه‌ی ملازمات و پی‌آمدهای آن کیفیت را تجسم می‌بخشد و بر آنها دلالت می‌کند... بنابراین، «آهِ رحمانی» همه‌ی صور عالم را به خود می‌گیرد (تجربه می‌کند، تحمل می‌نماید). [این آه] همانا گوهر مادی [صور عالم] است... چیزی جز خود «طبیعت» [فطرت] نیست (ابن عربی، کُربن، ص ۲۹۷).

۴. کتاب فصوص، ابن عربی، ۲:۳۲۸، ترجمه‌ی کُربن در کتاب ابن عربی، ص ۲۹۸.

۵. عناصر چهارگانه به «ارکان»، یا ستونها، معروفند چون تکیه‌گاه همه‌ی صور جسمانی‌اند.

۶. در یکی از رسائل چاپ نشده‌ی شاه نعمت اله ولی کرمانی، یکی از معتبرترین اساتید مکتب عرفانی ایرانی قرن پانزدهم، عالم عناصر به چهار فرشته‌ئی تشبیه شده است که گردونه‌های مراتب یا مراکز چهارگانه‌ی درون انسان هستند و از چهار حرف نام مقدس «اللّه» نشأت می‌گیرند. مراکز چهارگانه عبارتند از قلب، عقل، روح و نَفس. چهار فرشته عبارتند از جبرئیل، میکائیل، اسرافیل و عزرائیل. آب همانا صورت [فرم] جبرئیل، زمین صورت میکائیل، هوا صورت اسرافیل و آتش صورت عزرائیل است. (ر.ک به ابن عربی، کُربن، ص ۳۷۳).

۷. علائم هفتگانه‌ی منطقه البروج همان کیفیات را دارا هستند: «حمل»، «اسد» و «قوس» از جنس آتش‌اند و طبیعت‌شان گرم و خشک است. «جوزا» و «میزان» و «دلو» از جنس هوا و گرم و مرطوبند و مسئول بادها. «سرطان» و «عقرب» و «حوت» از جنس آب هستند و سرد و مرطوب. نشانه‌های زمینی عبارتند از «ثور» و «سنبله» و «جدی» که طبیعتی سرد و خشک دارند. سیارات همچون بادیه نشینان از میان کائنات ستارگان ثابت حرکت می‌کنند (به آنها ستارگان ثابت می‌گویند چون منطقه البروج هر یکصد سال فقط یک درجه حرکت می‌کند) و در مدارات اوج گیرنده و صعود کننده‌شان روی اجسام معینی در زمین تأثیر می‌گذارند.

۸. در ایران، استفاده از آتش برای تولید گرما برخلاف کشورهای دیگر منجر به ساختن «شومینه» نشد بلکه ابداع کُرسی را به همراه داشت. اعضاء خانواده هنگام نشستن زیر کرسی از طریق آتش مرکزی با یکدیگر متحد می‌شدند.

۹. ایرانیان در گذشته‌های بسیار دور (قبل از ظهور زرتشت) طبق یک سنت قدیمی آریایی، آتش‌پرست بودند. زرتشتیان آتش‌پرست نیستند بلکه آتش برای آنها نماد «اهورا مزدا»ست؛ خالق همه چیز به‌مدد «روح مقدس».

۱۰. مکتب سهروردی چنین بود. عرفان او که با نظرات شیعیان تلفیق شده است حکم پلی بین فلسفه و عرفان را دارد.

۱۱. ر.ک به بخش نمادگرائی آب در قرآن از کتاب مطالعاتی در زمینه‌ی مذهب تطبیقی، تألیف م. لینگز (M. Lings) (تابستان ۱۹۶۸).

۱۲. کوه «کیهانی» یا کوه «قاف» همراه با «عرش»، «کرسی الهی» و درخت کیهانی (طوبا) همگی عناصری پراهمیت در کیهانشناسی اسلامی‌اند. ر.ک به عقاید کیهانشناسی، سید حسین نصر.

۱۳. "اخوان الصفا" جسم را با طبیعت مقایسه می‌کند. ر.ک به پیکره‌ی ۸۲.

۱۴. مهم است به یاد داشته باشیم که رسیدن به مقام استادی در علم کیمیاگری فقط باطناً میسور است. تبدیل سرب به طلا مهارت هنرورزانه را افزایش می‌دهد. یک کانی از طریق گداختن و حرارت دیدن تا درجه‌ئی معلوم از حالت محلول به حالت بلور درمی‌آید، اما فقط از طریق دیدار با روح است که می‌توان به فراسوی نَفس دست یافت؛ روحی که مقیّد به هیچ صورتی نیست. ر. ک به کیمیاگری، بورکهارت.

۱۵. علم در اسلام، جابر بن حیان، نصر، ص ۲۶۵.

۱۶. فلزات هفتگانه عبارتند از: سرب، قلع، مس، طلا، نقره، جیوه و آهن.

۱۷. این بخشی از سنت کیمیاگری [هرمسی]ست.

۱۸. برای مطالعه‌ی بیشتر ر.ک به کیمیاگری، تألیف بورکهارت. برای آگاهی از علم کیمیاگری، بویژه، در سنت اسلامی ر.ک به علم در اسلام، نصر.

۱۹. این مقوله شامل تهیه‌ی دقیق ابزار کار مختص به او می‌شوند که، در مورد یک مینیاتوریست، عبارتند از: قلم‌مو، مرکب، کاغذ در ابعاد مناسب و رنگ‌های هفتگانه‌ی مورد نیازش. مهم‌ترین رنگ، طلائی‌ست چون در میان همه‌ی فلزات فقط طلاست که دوره‌ی رشد کاملی دارد. فلزات دیگر یا دوره‌ی رشدشان زودرس است یا سقط شده. طلا از نظر «ابن عربی» نماد طبیعت بدوی انسان (الفطرة) است، طبیعتی که در عمق نَفس او قرار دارد. مینیاتوریست‌ها طلا را به‌صورت خام برای پرداخت تیره یا به صورت سوخته برای پرداخت براق به کار می‌بردند. طلا را به قطعاتی خرد می‌کردند و بعد آنها را بین لایه‌های پوست گوزن می‌نهادند. این لایه‌های پوستی را در قطعات ۱۰۰ تا ۲۰۰ عددی از طریق مفتول‌های چسب‌دار بیکدیگر متصل می‌کردند و با چکش مخصوص می‌کوبیدند تا سفت شوند. قطعات طلا ۱۲۰۰۰ مرتبه چکش کاری می‌شد تا ضخامتشان باندازه‌ی ضخامت یک ورق کاغذ می‌رسید و بعد به کمک چاقو از قطعات پوست گوزن جدایشان می‌کردند.

طلا، در اصل به حالت ترکیب سولفور جامد گرم و خشک، پس از کوبیده شدن دوباره با چکش مخصوص و بکمک چسب خشک بصورت خمیر در می‌آمد. این خمیر را داخل ظرف حاوی آب مقطر قرار داده تکان می‌دادند تا دَلَمه ببندد. این طلای دَلَمه بسته را آنقدر تکان می‌دادند تا کاملاً در آب حل شود. بعد ظرف را در گوشه‌یی بی‌حرکت می‌گذاشتند تا طلا رسوب کند. رسوب طلا را جدا کرده آنرا با محلولی مرکب از چسب خشک و زعفران خالص ترکیب می‌کردند. محصول بدست آمده آماده بود تا به کار رود. ر.ک به بررسی هنر ایرانیان، پروفسور پوپ، همسرش خانم فیلیس آکرمن، ص ۱۹۲۲.

۲. مفهوم صور سنتی

باغ

۱. در قصیده‌ئی برای قالی‌ئی با نقش و نگار باغ، سروده‌ی یک شاعر عارف گمنام (حدود سال‌های ۱۵۰۰) صور و نقوش سنتی قالی اجمالاً توصیف شده است. از آنجاکه یافتن متن فارسی قصیده ناممکن بود لذا برای پرهیز از هرگونه تحریف احتمالی در ترجمه، اقدام به ارائه‌ی عین متن انگلیسی می‌شود.

Here in this carpet lives an ever-lovely spring;
Unscorched by summer´s ardent flame,
Safe too from autumn´s bolsterous gales,
`Tis gaily blooming still.
The handsome wide border is the garden wall
Protecting, preserving the Park within
For refuge and renewal: a magic space
For concourse, music and rejoicing,
For contemplation´s lonely spell-
Conversations grave, or lover´s shy disclosure.
Eyes hot-seared by desert glare find healing
In its velvet shade. Splashing fountains and rippling pools
In cool retreats sore-wearied limbs restore,
And tired hearts awake with joy once more.
The way was cruel.
Baffled by monotony and mocked by phantoms delirious,
Beset by stalking Death in guises manifold;
The dreaded jinns, the beasts ferocious,
The flaming heat and the exploding storms;
From all these perils here at last set free:
In the Garden all find security.
Beneath a silver sheen, like morning dew
Glow lambent fires translucent.
Here tremulous buds break into foaming flowers
And swirling vines with perfect grace
Their target find in a gem-like lotus.
The central medallion is the all-powerful sun,
A golden lion the skies commanding.
Its life-giving Power flows down through the Cosmic Axis
And all creation stirs in vibrant glow,
Each quivering bud and starlike flower
In serene felicity to their Lord responding.
Over and around the tendrils swing, each its separate way pursuing,
From coy entanglements they flee apart,
In sudden collisions find sweet embrace;
In rhythms enchanting, with stately pace
Or rollicking speed; emerging, retreating,
Reversing, in peaceful finality
Their conflicts reconcile,
All in confederation blending
Like a chorus in part-song gladly singing,
In contrapuntal play rejoicing,
Floating soft or wildly free;
Yet anchored in Eternity.
The myrtle shy, and pale anemone,
Like stars through a thicket gleam;
Ponderous blossoms of jewels compounded
From swaying vines depend
In Sacred Waters rooted.
In living communion the Roses passionate
To the stately Iris nod,
While in splendor majestic the palmette-
Its heavenly birth proclaims
Fashioned in the caverns of the mind
Where silent messages their hearts reveal.
The flowing rhythms which guide each tendril
Through all creation surge:
`Tis the Heartbeat of God.
Here sense and reason in concord blend,
In harmony and proportion, in unity transcendent,
The mind of God revealing,
By our tangled errors so darkly hidden;
The goal of all desire,
The opener of all doors,
The answer to all questions,

The reason of all reasons.
From snares of self set free,
In august and tranquil beauty
The Beloved´s Face at last we see,
And there attain our journey´s end,
Our life´s reward and final Destiny-
Refuge and fulfillment in His Infinity.

۲. طرح پارک یا «چارباغ» ساسانی به صورت چلیپائی بود که قصر حاکم در مرکزش قرار داشت. عین همین طرح را می‌توان در ظروف سفالی هخامنشی مشاهده کرد که نماد تربیعات چهارگانه‌ی عالم‌اند.

۳. سفر به مناطق خوش آب و هوا هنگام تابستان و زمستان، در حد سنتی که ایرانیان غیر کوچ نشین پذیرفته‌اند، امروزه هم صورت می‌گیرد. واژه‌هائی که ترک‌های بدوی برای مناطق خوش آب و هوا در زمستان و تابستان به کار می‌بزند، «قشلاق و ییلاق»، بدون هیچ تغییری در معنای خود به واژگان فارسی راه یافته‌اند. ر.ک به جغرافیای زیستگاه‌های کوچک موقتی، تألیف دوپلانتول (De Planthol)، کتاب تاریخ ایران کمبریج.

۴. برای آگاهی بیشتر از تأثیر بالقوه‌ی این بناها روی طرح‌های اسلامی حیاط کاروانسراها، مدارس و مساجد، ر.ک به «هنر ایران»، تألیف آندره گُدار و بررسی هنر ایرانیان، تألیف پروفسور پوپ.

۵. خانه‌ی پیامبر در مدینه متشکل از فضای مسکونی حیاط‌داری بود که در ابتدا توسط دیوارهائی محصور شده بود، بعدتر، اتاقهائی در آن احداث شد که مشرف بر حیاط محاط شده بودند. ر.ک به معماری اوائل اسلام، تألیف ی. کرسول (E. Cresswell).

۶. همانطور که نیتوس بورکهارت اظهار می‌دارد مخفی بودن و استجنان در ذات "جنت" (بهشت) است و این مشخصه با درونی‌ترین نفس، عالم باطن، همخوانی دارد. ر.ک به هنر قدسی، ص ۱۱۳.

۷. در توصیف زائر عرفانی [باطنی] می‌گویند که ابتدا از دروازه‌ی قصر «پادشاه» عبور می‌کند و از آنجا وارد فضای وسیع حیاط می‌شود. ر.ک به غزالی، شاعر و عارف، تألیف مارگریت اسمیت (M. Smith)، ص ۱۵۹.

تخت

۱. ر.ک به هنر ایران باستان، تألیف ر. گیرشمن.

رواق

۱. فرم [صورت] «ایوان» در عین حال خود را در معماری «مصلّی» به نمایش می‌گذارد. مصلی تالار برگزاری نماز با سقفی بلند است که معمولاً خارج شهر ساخته می‌شود.

۲. این نکته به تأیید رسیده است که فرم «ایوان» [رواق] از هر کجا که آمده باشد در هر حال باید ابداع قومی بادیه نشین باشد که عادت به زندگی در فضای باز دارند. ر.ک به بررسی هنر ایرانیان، پوپ، ص ۴۳۰.

دروازه

۱. سعدی، به عنوان مثال، کتاب گلستان را به هشت فصل، یا مدخل، تقسیم کرده و هر یک را «باب» نامیده است.

۲. دروازه‌ی شهر در عین حال اغلب اوقات عملکرد اداره‌ی گمرک را داشته است. ر.ک به بررسی هنر ایرانیان، پوپ، ص ۱۲۰۰.

۳. گذرگاه‌های کوهستانی تلویحاً اشاره به «مقام»ی می‌کنند که ثابت و پابرجاست؛ درست در تضاد با مقامی که از دید عرفانی ناپایدار است. لاهیجی، در یادداشتی بر «گلشن راز» شبستری می‌گوید «حال» احساسی است که خود بخود و بی‌هیچ تلاشی به قلب دست می‌دهد؛ همچون اندوه یا ترس یا شعف یا شادمانی یا هوس یا لذت، و بمحض آنکه تمایلات طبیعی نفس خودشان را متجلی سازند از بین می‌رود بی‌آنکه حالات مشابهی در پی‌اش آیند؛ چراکه اگر «حال» [بر انسان] مسلط شود به آن «مقام» گویند.

۴. نام دیگر گذرگاه، «دروازه» است که لفظاً «در باز است» معنی می‌دهد. به طور سنتی دو ابزار روی در نصب می‌کردند، یکی «طره» و یکی «کلون» که هر یک صدائی متفاوت از خود می‌دهند. اگر کوبنده‌ی در مذکر باشد کلون را به صدا درمی‌آورد و اگر مؤنث باشد طره را. این دو صدای متفاوت به زنان داخل خانه فرصت می‌داد قبل از باز کردن در حجاب بر سر کنند یا نه.

۵. گردهمائی سلجوقیان به طور سنتی خارج از چادر قورخان و در فضائی به نام «قاپو» صورت می‌گرفت. آنها، پس از فتح ایران به پیروی از سنت ساسانیان در تالار قصر، جائی که هنوز هم به آن قاپو می‌گفتند، گرد هم می‌آمدند. مجلس آنها بعدها به "دروازه‌ی عالی" یا "عالی‌قاپو" معروف شد. ر.ک به سلجوقیان در آسیا، ت. رایس (T. Rice)، ص ۸۵.

۶. نمونه‌ی آن "زنجیر عدل" است که متصل به در قصر پادشاه بود و هرکس که ظلمی بر او رفته بود می‌توانست در تمام اوقات با کشیدن زنجیر توجه پادشاه را برای دادخواهی جلب کند. این زنجیر به "زنجیر انوشیروان" پادشاه ساسانی که آنرا به کار گرفت، هم معروف است. ر.ک به سیاستنامه خواجه نظام الملک.

۷. دهلیز بخش لاینفک یک گذرگاه می‌باشد که به "دالان"، "هشتی"، "کفش‌کن"، "راهرو" یا فضای «سرپوشیده» هم معروف است و مسیر عبوری است که از در تا فضای نشیمن نیمه خصوصی و نیمه عمومی خانه امتداد دارد. این فضا، محل گردهمائی و غیبت کردن پشت سر دیگران است که به «حرف‌های دهلیزی» هم موسوم است. این اصطلاح در عین حال برای محلی به کار می‌رود که فرد را از راز و رمزهای هستی مطلع می‌کند. ر.ک به هفت پیکر نظامی. واژه‌ی «دهلیز» در عین حال برای فضای جلوی چادر سلطان به کار می‌رفت که محل بار عام بود. برای اطلاع بیشتر از مفهوم "ورودی خم‌شو" یا "دهلیز" شهر بغداد ر.ک به معماری مسلمانان، تألیف کرسول، بخشی که چنین نتیجه‌گیری می‌کند که ورودی "خم‌شو" طرحی رومی یا بیزانسی نیست بلکه از ابداعات معماری اسلامی‌ست.

۸. غزالی می‌نویسد قلب دو دروازه دارد، یکی که بطرف بیرون باز می‌شود و تعلق به حواس دارد و دیگری که به درون و به سمت عالم الهی باز می‌شود. این دروازه درون قلب واقع است و قلب از طریق آن به الهام و وحی دست می‌یابد (غزالی عارف، ترجمه‌ی اسمیت، ص ۱۴۴).

مناره

۱. ر.ک به بررسی هنر ایرانیان، پوپ؛ دائرة المعارف اسلام، بخش "مناره".

۲. قدیمی‌ترین مناره‌های اسلامی مربوط به بناهای مذهبی‌ئی چون سنگ بست، قرن یازدهم، هستند. مناره‌های اوایل دوره‌ی سلجوقی، مانند مناره‌ی "مسجد علی" مناره‌ی بلند ساده‌ئی‌ست که در سمت شمالشرقی گنبد اصلی قرار دارد.

۳. مناره‌های چند جفت صفوی اساساً از همان طرح‌ها، تبعیت می‌کنند. ر. ک به بررسی، تألیف ی. شردر.

گنبد

۱. ر.ک به گنبد، تألیف بالدوین اسمیت.

۲. همانجا، ص ۸۱.

۳. «کتاب "سرمارکوپولو"»، ترجمه‌ی کلنل هنری یول.

۴. ر.ک به بخش مربوط به «فضا».

۵. ر.ک به سعدی، ترجمه‌ی آ. جی. آربری، اشعار ایرانی، ص ۱۲۹.

۶. بخش "نمادگرائی گنبد" از کتاب نمادهای بنیادین علم قدسی، تألیف ر. گنون، ص ۲۶۳.

۷. ر.ک به گنبد، تألیف م. اسمیت.

۸. ر.ک به بخش گنبد این کتاب.

۹. نظامی در هفت پیکر می‌گوید درون گنبد روشنایی خورشید را بازتاب می‌دهد حال آنکه بیرونش همچون ماه است - مرآت روشنایی خورشید که

رنگها با حرکتش تغییر می‌کنند.

۱۰. هانری کُربن مفهوم گنبد را مفهومی مرتبط با حجره‌ئی کیهانی می‌داند و معتقد است همین مفهوم است که در ساختار گنبد تبیین معمارانه یافته است. ر. ک به ابوسینا و تمثیل عرفانی، تألیف کُربن، ص ۱۸.

چارطاق

۱. ر.ک به بخش «اخوان الصفا»ی کتاب عقاید کیهانشناسی، ترجمه‌ی نصر، ص ۵۰.

۲. برای اطلاع از نحوه‌ی گسترش مسجد "چارطاق" ر.ک به هنر ایران، گُدار.

۳. درجات تحقق

صورت شهر

۱. ر.ک به نمادهای بنیادین، گنون، ص ۱۲۱.

۲. کیمیاگری، بورکهارت، ص ۲۰۱.

۳. بخش اخوان الصفا از کتاب عقاید کیهانشناسی، ترجمه‌ی نصر، ص ۹۹.

۴. گلباد به چهار جهات اصلی علاوه بر دو تحول [انقلاب] زمستانی و تابستانی و دو اعتدال [شب و روز] اشارت دارد. چهار جهات اخیر به دروازه‌های بهشت معروفند.

۵. نمادهای بنیادین، گنون، ص ۱۲۳.

۶. این الگوهای ایجاد نظم برای فرهنگ‌های دیگر هم کلیّت دارند. ر.ک به کتاب "Ma"، مفهوم مکان در معماری ژاپن، نشریه‌ی "طرح معماری" (مارس ۱۹۶۶).

نظم طبیعی

۱. منظور دریای خزر و خلیج فارس هستند.

۲. دهکده‌ی موقت به درآمدهای حاصل از خرده املاک منتسب است. ر.ک به جغرافیای بودباش‌ها، تألیف دیولافوا، تاریخ ایران کمبریج.

۳. ر.ک به طراحی با اقلیم، و. اولگیای (V. Olgyay)، ص ۸

۴. ر.ک به شهر و روستا در کرمان، ایران"، پ. دبلیو. اینگلیش (P. W. English)، ص ۵۰

۵. آبگذرهای زیرزمینی یا "قنات‌ها" مختص ایران می‌باشند.

۶. ر.ک به طراحی با اقلیم، اولگیای، ص ۸

۷. ر.ک به "قلاع" از کتاب تاریخ ایران کمبریج.

نظم هندسی

۱. ر.ک به بخش "ارگ هیتی سینیرلی" در آناطولی، کتاب ماتریکس انسان، تألیف س. موهولی ـ هاگی (S. Moholy Hagy)، ص ۵۸.

۲. برای اطلاع بیشتر از مبحث "کوه مقدس"، ر.ک به بخش صُوَر سنتی.

۳. ماتریکس انسانی، موهولی هاگی، ص ۴۲.

۴. تواریخ، هرودوت، ص ۵۵ - ۵۴.

۵. ر.ک به هنر ایران باستان، گیرشمن، ص ۹.

۶. تواریخ، هرودوت، ص ۷۰.

۷. ر.ک به دائرة المعارف اسلام، بخش هرات، ریچارد فرای.

۸. شاردن، مستشرق فرانسوی، می‌گوید شهر کرمان هنگام ظهور ماه «سنبله» بنا گردید. کتاب سفرنامه‌های شوالیه شاردن، فصل ۳، ص ۶.

۹. دروازه‌های بهشت به دو انقلاب زمستان و تابستان و دو اعتدال شب و روز اشارت دارند.

۱۰. ر.ک به مفهوم "شکل".

نظم هماهنگ

۱. گنون این پدیده را با شیوه‌ئی استادانه در کتاب «حیطه‌ی کمیّت»، فصل "هابیل و قابیل" و "علامت زمان" توصیف کرده است.

۲. این را بخوبی می‌توان در نماد بین - یانگ مشاهده کرد. ر.ک به «مفهوم شکل».

۳. ر.ک به "صدا و نماد"، تسوکر کندی (V. Zucker Kandi)، ص ۱۵۸. همچنین ر.ک به «مقالات رومی»، ترجمه‌ی آربری، ص ۷۴.

۴. "صدا و نماد"، تسوکر کندی، ص ۱۷۲. رابطه‌ی بین علم موسیقی و دیگر علوم سنتی در نظام آموزشی سنتی آشکار است، آنجاکه دوره‌ی تحصیلات چهارگانه‌ی حساب، هیأت، هندسه و موسیقی شامل مواد مربوط به اعداد، فضا، زمان و حرکت به همان شکلی می‌شود که در علم حساب، هندسه، موسیقی و اخترشناسی تدریس می‌شوند.

۵. ساختارهای چوبین موقتی حد فاصل‌ها را تحدید می‌کنند.

۶. طبق عادت، هنگام غروب دروازه‌ها را می‌بستند.

۷. ر.ک به هنر قدسی، بورکهارت، ص ۱۱۲.

۸. ر.ک به مقاله‌ی شرودر در کتاب بررسی هنر ایرانی، تألیف پوپ، ص ۹۵۷.

۹. "زیلو" نوعی زیرانداز سنتی ایرانی است.

۱۰. "میدان" در اصل عملکرد زمین بازی چوگان را داشت.

۱۱. بهاءالدین عاملی (شیخ بهائی) در عهد صفوی شیخ الاسلام بود. هم عالمی مذهبی و هم یک عارف بود که تألیفات مشهوری در زمینه‌ی ریاضیات و اخترشناسی دارد. او در عین حال معمار هم بود و طرح مسجد شیخ لطف‌الله را به او نسبت می‌دهند.

۱۲. ساختمان عالی قاپو یکی از اولین مجتمع‌های ساختمانی دوره‌ی صفوی‌ست. طبق روایت، عالی قاپو روی بنای موجود قصر تیموری ساخته شده است و شاه عباس، پس از تکمیل این بنا، از جایگاه بلندش بر همه‌ی امور جاری در میدان نقش جهان نظارت داشت.

۱۳. حتی شاه هم برای عبور از این دروازه از اسب پیاده می‌شده است. ر.ک به شش سفر، ج. ب. تاورنیه.

۱۴. نام و نقشه‌ی کوشک‌های "چهل ستون" و "هشت بهشت" هر دو بازتاب طبیعت کیهانی طرح‌های آنان هستند.

۱۵. شاه عباس شهر جدیدی را طراحی نکرد بلکه بیشتر درصدد گسترش طرح شهری موجود بود.

۱۶. هرچند مدارک حاکی از آنند که اصفهان شهری ماقبل اسلامی است، اما این بررسی با نظام هماهنگ مربوط به برقراری نظمی [معمارانه] سر و کار دارد که از دوره‌ی سلجوقی تجربه شده است.