مجموعه مقالات مشترک در حکمت هنر و معماری اسلامی

جلد (۲)

تاج محل –از آثار برجسته معماری اسلامی در هندوستان

عبد الحمید نقره کار

دانشیار و عضو هیأت علمی دانشکده معماری دانشگاه علم و صنعت ایران

مدیر قطب علمی معماری اسلامی

برگزیده ششمین جشنواره بین المللی فارابی سال ۱۳۹۱ بعنوان نظریه پرداز برجسته

بهار ۱۳۹۲

بسم الله الرحمن الرحیم

فهرست کلی

مجموعه مقالالت مشترک (۲)

درحکمت هنر و معماری اسلامی

مقاله اول	**روش پژوهش های میان رشته ای در پرتو بینش اسلامی**
مقاله دوم	**مدل سازی ، روشی مفید برای پژوهش های میان رشته ای**
مقاله سوم	**سرچشمه ایده ها و ایده آل های هنرمندان(معماران)**
مقاله چهارم	**تجلی صفات جمال و جلال الهی در اسلام و مکاتب دیگر**
مقاله پنجم	**حضور طبیعت در مسجد**
مقاله ششم	**در جستجوی راز جاودانگی آثار معماری**
مقاله هفتم	**بررسی تطبیقی در مورد ایده های فضایی – هندسی در معماری**
مقاله هشتم	**آرامش و تجلی آن در معماری مساجد ایرانی**
مقاله نهم	**خلاقیت ، خیال و مثال**
مقاله دهم	**جایگاه خیال از منظر حکیمان اسلامی و فیلسوفان غربی**
مقاله یازدهم	**رویکردی نو به مقولات پایه در معماری**
مقاله دوازدهم	**دیدگاه متفکران اسلامی در بررسی تاثیر محیط بر اخلاق انسان و طراحی محیط**
مقاله سیزدهم	**هویت اسلامی در بناها و بافت شهری معماری معاصر**

فهرست تفصیلی

مجموعه مقالات مشترک (۲)

در حکمت هنر و معماری اسلامی

مقاله اول –روش پژوهش های میان رشته ای در پرتو بینش اسلامی

چکیده مقاله
واژه های کلیدی این مقاله
پیشگفتار
نارسایی ها و ضرورت ها ی پژوهش های میان رشته ای
جایگاه شالوده نظری در پژوهش های میان رشته ایجایگاه شالوده نظری در کتابهای روش تحقیق معاصر
انواع شالوده های نظری
۲-شالوده نظری با رویکرد اثبات گرایی ، تفسیری و انتقادی
۳-شالوده نظری با رویکردهای علمی ، تفسیری و کل نگر
۴-شالوده نظری با رویکردهای پسا اثبات گرایی ، طبیعت گرایی و آزادپژوهی
جایگاه شالوده نظری در ساختار یک پژوهش
کارکرد شالوده نظری در فرایند پژوهش
گونه شناسی روش های پژوهش
چهار روش تکنیک تحقیق از نگاه عندلیب
فرایند سازماندهی انجام تحقیق از نگاه عندلیب
۱-روش خطی در پژوهش
۲-روش گام به گام در پژوهش
۳-روش حلقوی در پژوهش
۴- روش حلزونی در پژوهش
ساختار سه گانه یک پژوهش در رویکرد اسلامی
ساختار معرفت شناسی در رویکرد اسلامی۱
-روش مبناگرایی در پژوهش
۲-روش انسجام گرایی در پژوهش علمی
۳-روش کُل گرایی در پژوهش علمی
نگاه اسلام و حکیمان مسلمان به روش های تحقیق
۱- ابرسامانه معرفتی از دیدگاه اندیشمندان مسلمان معاصر
۲-کشف ابرسامانه هستی در رویکرد اسلامی
۳-جهان بینی اسلامی مبنای سنجش و محک سایرمکتب های فکری
چند نظریه پیرامون پژوهش علمی
۱-نظریه عمومی سیستم ها در پژوهش های علمی
۲-نظریه روش تحلیلی درپژوهش های علمی
۳-نگرش سامانه ای و نگرش تحلیلی در پژوهش های علمی
۴-روش ماهواره ای در فرایند پژوهش
جمع بندی و نتیجه گیری

مقاله دوم–مدل سازی ، روشی مفید برای پژوهش های میان رشته ای

چکیده مقاله
مقدمه و ساختار این مقاله
معرفی اجمالی نمونهٔ موردی (پایان نامه دکترا)
تعریف ، اهمیت و ویژگی های مدل
۱-تعریف مدل
۲-اهمیت مدلسازی در تحقیق میان رشته ای (نمونهٔ موردی)
۳-ویژگی های مدل مطلوب و پاسخگو
انتخاب و بررسی مدل های پژوهشی
گزینهٔ اول: مدل [نظر –عمل]
گزینهٔ دوم: مدل [حکمت نظری –حکمت عملی]
گزینهٔ سوم: مدل [مدیریت استراتژیک]
معرفی یک مدل مداسفا
۱-گزاره های دانشی و بینشی
۲-گزاره های ارزشی
۳-اهداف یک مجموعه
۴-مأموریت ها
۵-سیاست های کلان راهبردی
۶-راهکارها(تاکتیک ها)
۷-روش ها و ابزارها
[گزینه شمارهٔ ۲]
مدل تحقیق در علوم اسلامی، یا فرآیند «اجتهاد»
چگونگی کاربرد دو مدل در پاسخگویی به پرسش تحقیق دکترا
محصول پژوهش در عرصهٔ حکمت نظری (برنامهٔ آموزش معماری، مبتنی بر اندیشهٔ اسلامی)
شرح مختصری از محصول پژوهش و محتوای آن
جمع بندی و نتیجه گیری
فهرست منابع و مآخذ روش تحقیق (گفتار سوم رسالهٔ دکترا)

مقاله سوم– سرچشمه ایده ها و ایده آل های هنرمندان(معماران)

چکیده مقاله
مقدمه
ضرورت طرح موضوع
پرسش های اساسی پیرامون هنر و هنرمندان
سرچشمه و منشأ ایده ها و ایده آل های هنرمندان
انسان و مراتب وجودی او در قرآن و در کلام مبارک حضرت امیر (ع)
نتایج حاصل از نفس های گوناگون درونی انسان
رابطه انسان با زیبایی
منشأ ایده ها و ایده آل های هنرمندان
جمع بندی نهایی و پاسخ به پرسش ها

مقاله چهارم– تجلی صفات جمال و جلال الهی در اسلام و مکاتب دیگر

چکیده مقاله
دسته بندی صفات جمال و جلال الهی در تفکرات اسلامی و مکاتب دیگر
۱-دو صفت جمال و جلال ، مظهر لطف و قهر الهی

۲-صفات جمال و جلال مظهر نیکی و بدی
۳-جمال و جلال دو جلوه کمال الهی درقرآن
۴-تجلی صفات جمال و جلال از دیدگاه عارفان اسلامی
۵-جمال و جلال از دیدگاه سنت گرایان
۶-مظاهر صفات جمال و جلال در اعتقادات یهود و نصاری
۷-برتری صفات جمال یا جلال الهی در اندیشه اسلامی
بررسی شیوه ظهور مفاهیم جمال و جلال در کلیساهای مسیحی
۱-ظهور پیامبر خدا عیسی مسیح(ع)
۲-تشکیل کلیساهای محبت و مساوات
۳-برپایی کلیساهای ثروت و رستگاری
معماری صدر مسیحیت
دوره اول : ظهورمعماری رومانسک بعد از جنگ های نخستین صلیبی
دوره دوم : ظهور معماری گوتیک در اواخر قرون وسطی
جلوه های صفات جمال و جلال الهی در مساجد
۱-معماری به شیوه رازی درایران ازدوره آل زیار تا خوارزمشاهیان
۲-معماری به شیوه آذری در ایران در قرن هفتم
۳-معماری به شیوه اصفهانی در ایران در عصر صفویه
جمع بندی و نتیجه گیری

مقاله پنجم –حضور طبیعت در مسجد

مقدمه
طرح موضوعاتی که در ساخت مساجد لازم است
۱-سقف مساجد
۲-طبیعت گرایی در مساجد
۳- استفاده از نور طبیعی در مساجد
معماری مساجد اسلامی جمع بندی و نتیجه گیری
منابع این مقاله

مقاله ششم –در جستجوی راز جاودانگی آثار معماری

چکیده درس
واژه شناسی
طبقه بندی دیدگاه ها پیرامون تداوم یک اثر
گرایشات و دیدگاه های معماران معاصر و پیشرو
۱-وجه اخلاقی معماری پیشرو
۲-ویژگی های معماری پیشرو
۳-جایگاه انسان در معماری مانا (پیشرو)
۴-ماندگاری و جاودانگی یک اثر معماری
شرط جاودانگی یک اثر هنری و معماری
دیدگاههای فراگیر در باره شرط جاودانگی یک اثر هنری و معماری
۱-راز جاودانگی یک اثر هنری و معماری از نگاه کریستوفر الکساندر
۲-نقد جفری برانت بر رازجاودانگی معماری کریستوفر الکساندر
۳-راز جاودانگی یک اثر هنری و معماری در نگاه اسکروتن
۴-راز جاودانگی یک اثر هنری و معماری از نگاه جان راسکین
۵-راز جاودانگی هنر و معماری از نگاه یوهانی پلاسما
۶-راز جاودانگی هنر و معماری از نگاه معماران ارگانیک

۷- راز جاودانگی هنرهای سنتی ایران
۸-ارزیابی و تحلیل مرحوم استاد پیرنیا ازجاودانگی معماری سنتی
جمع بندی و نتیجه گیری
منابع ومآخذ

مقاله هفتم – بررسی تطبیقی در مورد ایده های فضایی – هندسی در معماری

چکیده مقاله
مقدمه
واژه شناسی
فضا در فرهنگ های لغات معتبر
مراتب درک و زاویه دید انسان ازفضا
۱-فضا یعنی همه گستره هستی
۲-وجوه شناخت انسان از فضا
۳-تعریف و تعبیر فضا در معماری
۴-فضا یعنی مکانی برای حضور و عبور انسان است
۵-تعریف واژه فضا در دائرهٔ المعارف آمریکانا
۶-فضا و کالبد دو روی یک سکه هستند
پیشینه مفهوم فضا در معماری غرب
جدولتحلیل رویکردها دربارهٔ فضا
تعریف علمی فضاهای جدید
۱-رویکرد های علمی فضاهای جدید (لایبنیتس)
۲-ویژگی های هفتگانه فضاهای جدید
۳-تعریف هنرامروزی بر اساس نظام های فضایی جدید
تصور فضاهای معماری در تاریخ از نگاه گیدئون
۱-سه مرحله تصور فضایی در طول تاریخ معماری
۲-گیدئون : فضاهای معماری عصر ما ناشی از تمدن جهانی معاصر است
۳-گیدئون : عظمت اهرام و پانتئون ناشی از رابطه بین احجام آنهاست
۴-گیدئون : تصور فضایی سه بعدی عصر رنسانس بر اساس هندسی اقلیدسی بود
۵-گیدئون : بین فیزیک نسبیت و فضا پیوند وجود دارد
۶-هرمان مینکوسکی : فضا و زمان بدون یکدیگر وجود نخواهند داشت
۷-نقد نظریات گیدیون پیرامون فضا و معماری
۸-نقد نظریات لویی کان پیرامون فضا و معماری
۹-نظریات کانت پیرامون فضا
۱۰-فضاهای ریاضی و ادراکی در نگاه گروتر
۱۱-تفاوت فضاهای معنوی و مادی
۱۲-فضا در معماری از نگاه شولتز
۱۳-معماری ، هنر ساماندهی فضاست
۱۴-آراء هایدگر پیرامون فضا
۱۵-نقد نظریات هایدگر پیرامون فضا
فضاهای مجازی
۱-فضاهای سایبری با نگرش و کارکرد جدید
۲-فضاها در نظریه ابر معماری
۳-معماری متا با فضایی بیش از سه بعد
۴-معماری های جدید جدای از فلسفه و حکمت شکل گرفته اند

جمع بندی و نتیجه گیری
فضا از نگاه فلاسفه یونان
۱-در معماری یونانی بیشترین توجه به شیء و ایستایی ساختمان بود
۲-در نگاه یونانی ، فضا دیدی مادی انگاشته می شود
۳-در نگاه آندو توجه به فرم از تأثیر فضا می کاهد
۴-نقد نظرات آندو پیرامون رابطه متقابل فضا و معماری
فضای معماری از دریچه حکمت اسلامی
۱-درک کالبد و فضا از دیدگاه دکتر سید حسین نصر
۲-نگاه دکتر مهدی حجت به فضای معماری
۳-از دیدگاه حکمت اسلامی فضا یک آفریده خداوند است
۴-فضای آفاقی و فضای انفسی
۵-قطبیت فضا
۶-کمی و کیفی بودن فضا
۷-مراتب فضا حقایق وجودی هستند
۸-فضای اصلی آفرینش محضر الهی است
فهرست منابع

مقاله هشتم –آرامش و تجلی آن در معماری مساجد ایرانی

چکیده مقاله
تعریف واژه آرامش
دستیابی به آرامش از دیدگاه روانشناسی
سه عنصرآرامش در قرآن
۱-خانه مکانی برای آسودگی و رشد معنوی انسان ها
۲-آرامش در کنار همسر برای ارتقاء ورشد نظام خانواده
۳-شب برای آرامش و روز در جستجوی روزی حلال
تجلی آرامش در معماری مساجد
۱-هنر اسلامی وادار کردن مخاطب به تفکر به عالم برتر است
۲-مسجد خانه مقدسی است برای رسیدن به آرامش معنوی
۳-نور زیباترین تجلی جمال و جلال الهی
۴-آرامش شب به طریق دروگرایی درمساجد تجلی می یابد
۵-الگوهای هندسی در کاشی کاری های مساجد کثرت آفریده ها را نشان می دهند
۶-دعوت به توحید و وحدت مهمترین پیام معماری اسلامی است
جمع بندی و نتیجه گیری
منابع

مقاله نهم –خلاقیت ، خیال و مثال

خلاقیت کشف عوالم درونی انسان است
۱-تعریف واژه خلاقیت
۲-سرچشمه خلاقیت در سرشت انسان نهفته است
۳-فرایند خلاقیت در نظر بوهم
خیال و وهم
۱-تخیل مقدمه ورود به خلاقیت است
۲-خیال و وهم از پنج حس باطنی انسان می باشند
۳-عالم خیال بین عالم تجرد و عالم ماده واقع شده است
۴-خیال برزخ بین عقل و جسم است

۵-دو عامل تأثیرگزار بر خلاقیت
۶-انگیزه های بازدارنده و ترغیب کننده خلاقیت
۷-تأثیرارزشهای زیبا شناختی در خلاقیت
جمع بندی و نتیجه گیری
منابع

مقاله دهم –جایگاه خیال از منظر حکیمان اسلامی و فیلسوفان غربی

در خلق آثار هنری و معماری
چکیده مقاله
مقدمه
تعاریف خیال
۱-تعریف خیال در مکاتب غرب و شرق
۲-تعریف خیال در لغتنامه های معتبر
۳-خیال ، خزانه صورت های اشیاء غایب است
انواع خیال (متصل و منفصل)
۱-در مشرب مشائی ،خیال متصل، ادراک خیالی شیء بی حضور حسی آن است
۲-در نحله اشراقی ،خیال منفصل جدای از ادراک انسان وجود دارند
۳-خیال مجرد همان خیال پوچ و واهی است
مفهوم خیال در اندیشه فیلسوفان غربی
۱-از نظر هابز خیال : باقی ماندن تصویر شیء است در ذهن در زمان غیبت آن
۲-در نظر کانت و هایدگر: وجود صورت های خیال در ذهن ، نشان از آزادی بشر دارند
۳-خیال در اندیشه غربی، انتزاعی و بی ارتباط با ماوراء طبیعت است
خیال در مکتب سوررائالیسم
۱- در پی انسان غریزی و غیر تاریخی
۲- تخیلات واقعیت وجود ضمیر ناخودآگاه را نشان می دهند
۳-خیال در اندیشه غربی، انتزاعی و بی ارتباط با ماوراء طبیعت است
خیال در مکتب سوررائالیسم
۱-در پی انسان غریزی و غیر تاریخی
۲- تخیلات واقعیت وجود ضمیر ناخودآگاه را نشان می دهند
۳-نگاه سوررئالیسم در هنر و معماری
۴-خیال از نگاه هنر سوررئالیستی و نگاه هنر قدسی
ادراک خیالی در اندیشه اسلامی
چهار نوع ادراک
نظر متفکران و عرفای اسلامی درباره خیال
۱-صورخیال در نظر متفکران اسلامی به شکل قوه خیال مطرح است
۲-صورت های محسوس پس از ناپدید شدن در قوه خیال باقی می مانند
۳-تفاوت دیدگاه ابن سینا و فارابی در باره قوه خیال
۴-در نظر صدرالمتألهین کار قوه تجرد خیال حفظ صور است
۵-در نظر غزالی قوه خیال در بطن اول مغز قرار دارد
۶-از دیدگاه اشراقی از طریق قوه خیال می توان صور عالم خیال را ادراک حضوری نمود
۷-در نظر مولوی جمله مصورات از خیال می زایند
۸-خیال قوه ای بیم عقل و حس و مادون عالم ملکوت است
۹-خیال ممدوح و خیال مذموم
۱۰-توفیق هنرمند وابسته به طهارت خیال اوست

۱۱-ایده های هنرمندان بر اساس نفوسشان ، چهارنوع خواهد بود
عوالم وجود از منظر حکمای اسلامی خیال و هنر قدسی جمع‌بندی و نتیجه‌گیری
منابع

مقاله یازدهم–رویکردی نو به مقولات پایه در معماری

چکیده مقاله
مقدمه
سه اصل پایداری یک اثر معماری از نظر ویتروویوس
نقد کاپون بر سه اصل پایداری یک اثر معماری ویتروویوس
اصول ششگانه ارسطو در مطلوبیت یک ساختمان
سه ویژگی مطلوب یک اثر معماری
رابطه مقولات پایه با هم
سه قابلیت محیطی یک معماری
سه کارگرد معماری در فضا
سه دلیل گراهام برای جدایی هنر معماری از سایر هنرها
پنج رابطه کالبد و کارکرد یک معماری
۱-کالبد و کارکرد همنوا و یکپارچه هستند
۲-کالبد از کارکرد پیروی می کند
۳- کارکرد از کالبد پیروی می کند
۴- کالبد کارکرد را تأمین می کند
۵- کالبد ارتباطی با کارکرد ندارد
فضا از کارکرد پیروی می کند، نه از کالبد
بررسی یک نمونه معماری شایسته، ابر سامانه پل خواجو
۱- سامانه فضایی پل خواجو
۲- سامانه کالبدی
جمع بندی و نتیجه گیری
منابع

مقاله دوازدهم –دیدگاه متفکران اسلامی در بررسی تاثیر محیط بر اخلاق انسان و طراحی محیط

چکیده مقاله
مقدمه
طرح مسئله و مبانی تحقیق پیشینه تحقیق
سؤالات و فرضیه های پژوهش
چهار رویکرد تأثیر محیط بر اخلاق و رفتار انسان
تأثیر اقلیم بر اخلاق انسان در دیدگاه فارابی
رابطه اقلیم و مزاج و اخلاق انسان در فلسفه ابن سینا
۱-تأثیر اقلیم بر اخلاق انسان در دیدگاه ابن سینا
۲-هفت جزء تأثیر پذیری از اقلیم تا اخلاق انسان
۳-تأثیر گزاری اقلیم ها بر مزاج های انسان
رابطه اقلیم و اخلاق در تعالیم شیخ اشراق، سهروردی
رابطه اقلیم و اخلاق در تعالیم ابن عربی
رابطه اقلیم و اخلاق در تعلیمات جامعه شناس مسلمان؛ ابن خلدون
جمعبندی نظرات فلاسفه و حکما اسلامی (مباحث نظری)
نتیجه گیری در راستای طراحی محیطی (مباحث کالبدی)
۱- درونگرایی در اقلیم های گرم و خشک و برونگرایی در اقلیم های مرطوب

۲ - رنگ، هندسه و نشانه های آرام و عمیق در اقلیم های گرم و خشک و رنگ، هندسه و نشانه های تند و جذاب در اقلیم های مرطوب
۳- انتزاع گرایی در اقلیم های گرم و خشک و صراحت گرایی در اقلیم های مرطوب
۴- تاکید بر تعصب هویتی در مناطق گرم و خشک و آزادی هویتی در مناطق معتدل
۵- محدودیت و فشردگی در اقلیم های گرم و خشک و آزادی و گستردگی در اقلیم های مرطوب نتیجه گیری
منابع و مآخذ

مقاله سیزدهم – تقویت هویت اسلامی در بناها و بافت شهری معماری معاصر

مقدمه
آموزه هایی از خانه کعبه و مناسک حج
۱-نکاتی از آیه مبارکه حج
۲-ویژگی های خانه کعبه
۳-تأثیر کالبدی فضایی خانه کعبه بر انسان
۴-رابطه شکل و محتوی در مناسک حج
بررسی مولفه‌های فضایی معماری شهر مسلمانان
۱-جایگاه مسجد در شهر اسلامی
۲-ویژگی‌های فضایی مساجد
اصول و راهبردهای هویت اسلامی در معماری مساجد
۱-راهبردها
۲-برنامه‌های کاربردی
۳-توصیه‌های کالبدی
۴-مؤلفه‌های خانه مطلوب از نظرگاه احادیث
۵-مؤلفه‌های محله مطلوب از نظرگاه احادیث
۶-تحلیل سامانمند خاستگاه معماری دوران اسلامی
۷-ارزیابی سامانه کالبدی
۸-ارزیابی سامانه سازه‌ای
۹-ارزیابی سامانه کارکردی
جمع بندی مهمترین اصول معماری دوران اسلامی
۱- اصل بر عدالت محوری در خلق آثار معماری
۲- اصل سیر از کثرت به وحدت
۳-اصل محوربندی فضایی
۴-اصل مرکزگرایی
۵-اصل رده‌بندی یا سلسه مراتب فضایی
۶-اصل تقدم درونگرایی بر برونگرایی
دسته اول- انگیزه‌ها و علت‌های مادی (امنیت، اقلیم و ...)
دسته دوم- درونگرایی به عنوان نوعی تفکر و جهان‌بینی
۷-اصل سیر از هندسهٔ آفاقی در شهر به هندسهٔ انفسی در معماری
۸-اصل نشانه گرایی
جمع بندی و نتیجه گیری

مقاله اول

روش پژوهش های میان رشته ای در پرتو بینش اسلامی

عبدالحمید نقره‌کار
علی‌محمد رنجبر کرمانی
پذیرفته شده در مجله انجمن علمی معماری و شهرسازی ۱۳۸۹

چکیده مقاله

حوزه مبانی نظری معماری با توجه به چند سویه بودن معماری و وابستگی آن به دو حوزه مهندسی ساختمان و هنر ساختمان همواره با پرسش‌های چند تباری و چند وجهی روبرو بوده است. این پرسش‌ها از سویی با علوم تجربی و فنی و از سوی دیگر، علوم انسانی و انسان شناسی‌های گوناگون مرتبط می‌شوند. از این رو این حوزه همواره نیازمند پژوهش‌های میان رشته‌ای بوده و هست. **هدف مقاله** این است که بر اهمیت و جایگاه این گونه پژوهش‌ها تأکید کرده و ساختاری و روشی ویژه برای آنها ارائه دهد. **این مقاله** نشان می‌دهد که « ساختار سلسله مراتبی» میان پیش فرض‌ها و نتایج و دستاوردها (میان آغاز و انجام) در این پژوهش‌ها بیشتر از هر پژوهش دیگری است و « شالوده نظری» پژوهش ، نقش بنیادی و کلیدی در دستیابی به پاسخ‌ها دارد.

پرسش این مقاله این است که چه رویکرد و روشی برای این گونه پژوهش‌ها شایسته‌تر است ؟ این مقاله « رویکرد سامانه‌ای» را مناسب‌ترین روش می‌داند. بنیاد هستی شناسانهٔ این رویکرد مبتنی بر نگرش توحیدی اسلام به هستی است که همه پدیده‌ها را در سلسله مراتب وجودی خود، اجزاء یک سامانه بی نهایت بزرگ می‌داند. بنیاد معرفت شناسانهٔ آن، شناخت شناسی کل‌گرای اسلام است که بر گونه‌ای رابطه طولی میان شناخت‌های حسی، عقلی و قلبی استوار شده و با داوری کلام الهی و معصومین(ع) ، ساختاری جامع و کامل را می‌سازد.

فرضیه مقاله این است که نشان دهد ارکان اصلی یک پژوهش باید همچون اجزاء یک سامانه شمرده شوند که چنان به هم پیوسته و هماهنگ شده اند تا هدف مقاله، که یافتن پاسخ درست برای پرسش‌های آن است بدست آید. چنین فرضی پژوهشگر را وا می‌دارد تا پژوهش را یک کلیت وحدت یافته ببیند که میان بخش‌های آن روابطی منطقی و سلسله مراتبی برقرار است؛ سلسله مراتبی طولی (و نه عرضی) میان شالوده نظری، به عنوان پایه و زیرساز همه بخش‌های دیگر، سپس هدف، به عنوان پایان پیمایش پژوهش، و میان پرسش‌ها، فرضیه‌ها و دستاوردها.

مهم‌ترین دستاورد مقاله این است که جهان بینی اسلامی استوارترین شالوده نظری برای پژوهش‌هایی است که در حوزه مبانی نظری معماری انجام می‌گیرد ؛ بدین گونه که بخش حکمت نظری آن، خاستگاه مفروضات هستی شناسانهٔ پژوهش است برای کشف حقیقت و واقعیت، و بخش حکمت عملی آن خاستگاه هدف‌ها، و جهت گیری‌های پژوهش است. فرایند پژوهش، رفتن از واقعیت‌ها به سوی غایت‌هاست؛ و رویکرد

سامانه‌ای برپایه نگرش توحیدی و رابطه سلسله مراتبی وجود، و روش استدلالی و « شناخت آیه‌ای» که در شناخت شناسی اسلامی مطرح است این فرایند را پشتیبانی می‌کنند. و سرانجام اینکه امتیازات این روش پژوهش مبتنی بر شالوده نظری اسلامی برشمرده می شوند.

واژه های کلیدی این مقاله

پژوهش میان رشته‌ای، شالوده نظری اسلامی ، رویکرد سامانه‌ای، روش استنباطی– استدلالی، روش ماهواره‌ای

پیشگفتار

رشد پژوهش‌های میان رشته‌ای در سال‌های اخیر نشانگر توجه اندیشمندان و معماران به استوارسازی شالوده‌ها و مبانی نظری معماری است؛ که همچون یکی از فرآورده‌های اندیشه بشری باید همگام و همنوا با دیگر دانش‌ها و فنونی که بشر آفریده، و بدان‌ها ساختاری منطقی و پیوسته داده، دربرگیرنده مفاهیم بنیادی، اصول و قواعد ،و راهکارها و فنونی برای دستیابی به هدف‌های اصلی معماری باشد.

امروزه برای پژوهش‌های میان رشته‌ای، ساختاری ویژه و متمایز از دیگر ساختارهای پژوهشی مطرح نیست و این گونه پژوهش‌ها در انبوه پژوهش‌های تجربی، کمّی و متکی به آمارگیری و پرسشنامه و مصاحبه و ثبت مشاهدات و غیره، چندان جایگاهی ندارند. برخی این پژوهش‌ها را کم ارج شمرده و آنها را ذهنی و به دور از واقعیت می‌دانند ؛ و برخی برای نزدیک کردن آنها به واقعیت ، با بهره گیری از نمودار و دیگر روش های پژوهشی و تحلیل های محتوایی و آمارگیری، به زعم خود تلاش می کنند آنها را از ذهنی بودن دور کنند. **پرسش این مقاله** این است که آیا براستی این پژوهش ها ناچارند متکی به روشهای دیگر، در دیگر حوزه های دانش، پیش برده شوند و از سوی آنها داوری و ارزیابی شوند؟ **این مقاله نشان می دهد** که برخلاف آنچه گاهی پنداشته شده، این حوزه های دیگر پژوهشی هستند که متکی به پژوهش های میان رشته ای بنیادی هستند؛ و از دستاوردهای آنها بهره می برند.

از دید این مقاله، رویکرد سامانه ای با روش استدلالی و استنباطی مناسب ترین روش برای چنین پژوهش هایی است. این رویکرد دارای مبانی شناخت شناسی و هستی شناسی استواری است؛ تا آنجا که امروزه در بسیاری از حوزه های دانش، از علوم مهندسی گرفته تا علوم انسانی و مدیریت ، تا روانشناسی و علوم محیطی و شهرسازی کاربرد یافته است. با همه اینها نشانه های چندانی از رویکرد سامانه ای در حوزه معماری، نه در نظر و نه عمل مشاهده نمی شود و می توان گفت اندیشمندان در حوزه معماری کمی دیرتر از دیگر رشته ها به ارتباط های بنیادی میان حوزه های علمی توجه کرده اند.

از سوی دیگر، امروزه با توجه به برخی آشفتگی ها در حوزه پژوهش های مربوط به مبانی نظری معماری و توجه به رویکردهای نسبی گرایانه برای رهایی از تلاش در دستیابی به حقیقت در روند پژوهش، نیاز به تبیین یک شالوده معرفتی و بینشی در این حوزه ها بیش از گذشته وجود دارد. **پرسش مهم در این باره این است که چگونه ارتباطی میان اجزاء ساختاری یک پژوهش باید باشد و چرا این حوزه پژوهشی بیش از حوزه های دیگر، نیاز به شالوده معرفت شناسانه و هستی شناسانه ای استوار و سامانمند دارد؟**

این مقاله، پژوهشی در گونه منطقی- عقلانی است. روش پژوهش در این گونه پژوهش ها استدلال منطقی، و بهره گیری از تعقل برای تبیین روابط و درک اجزاء یک سامانه ذهنی است. **هدف این مقاله** ، آشکارساختن پیوند میان بخش های ساختاری یک پژوهش بنیادی و نظری است. **فرضیه بنیادی** آن این است که هیچ پژوهشی به ویژه در حوزه مبانی نظری معماری نمی تواند بی اتکاء به یک جهان بینی سامانمند که دارای آموزه های روشنی در باره انسان و آغاز و انجام او و غایت زندگی باشد پیش برود. چرا که معماری همچون یکی از هدف های واسط انسان در پیمایش روند رشد و کمال و تعالی جامعه انسانی است. انسان معماری را می آفریند تا با بهره گیری از آن خود را بازآفرینی کند. این مقاله نشان می دهد که این شالوده استوار معرفتی و بینشی را می توان در جهان بینی اسلامی یافت که اندیشمندان مسلمان، سامانمندترین سامانه های اندیشه ای را برپایه آن بدست داده اند؛ به ویژه که انسان شناسی اسلامی مهمترین بخش این سامانه شمرده می شود.

ساختار این مقاله بدین گونه است :

۱- نارسایی ها و ضرورت های پژوهش های میان رشته ای
۲- جایگاه شالوده نظری از دید دیگران
۳- جایگاه شالوده نظری در ساختار یک پژوهش
۴- شناخت شناسی و جهان بینی اسلامی، همچون یک شالوده نظری جامع
۵- تبیین رویکرد سامانه ای در پژوهش

نارسایی ها و ضرورت ها ی پژوهش های میان رشته ای

پژوهش های میان رشته ای پژوهش هایی هستند که برای یافتنِ پاسخ پرسش هایی چند تباری، چند وجهی و ذوابعاد انجام می شوند. چنین پرسش هایی ماهیتاً همراه با ژرف کاوی و جستجو در حوزه های عینی (پدیده ها) و ذهنی(گزاره ها و اندیشه ها) می شوند. « باید توجه داشت که رهیافت میان‌رشته‌ای تنها به کار حل مسائلی می‌خورد که چندتباری هستند و نه هر مسئله پژوهشی. چون مسائلی چندتباری دارای ابعاد گوناگون هستند که هرکدام ریشه در زمینه‌های معرفتی گوناگون دارند. به طور کلی برای مطالعات میان‌رشته‌ای تعریف زیر ذکر شده است: «کثرت‌گرایی روش‌شناختی، بر پایه تعامل اثر بخش بین گستره‌ها در تحلیل مسئله‌ای واحد» یا «شناخت پدیدار در پرتو تعامل مؤثر بین رهیافت‌های دانش‌های گوناگون». (قراملکی، ۱۳۸۵)

شاید بتوان گفت مهمترین دلیل برای روی آوردن به چنین پژوهش هایی، نارسایی هایی بود که با در پیش گرفتن روش های مرسوم پژوهشی پیش می آمد. این روشها هنگامی که برای پاسخ یابی پرسش هایی روشن و بدور از پیچیدگی بکار می رفت موفق بودند و نتیجه می دادند. ولی زمانی که با پرسش هایی وزین و به ویژه از حوزه علوم انسانی روبرو می شدند دچار حصرگرایی می شدند. حصرگرایی نیز به دنبال خود، دیدگاه‌های فروکاهشی و تحویلی نگر را در پی می‌آورد و همین پیامد، باعث شد که مطالعات میان رشته‌ای پدیدار شود. امروزه با آنکه توصیه هایی مانند این: «نباید خود را در یک روش روی‌آورد منحصر بدانیم و از روش‌های دیگر غافل شویم» (قراملکی، ۱۳۸۵) زیاد گفته و شنیده می شود، با این همه کمتر اندیشمندی را می‌توان یافت که از گستره‌کاری خود فراتر رود و رویکردهای دیگر را نیز بیازماید. از این‌رو گاه پژوهش ها دچار حصرگرایی در رویکرد و روش می شوند. راه حلی که برای پرهیز از این امر مطرح شده است بکاربردن چند روش برای پاسخ

به پرسش های چند تباری و چند وجهی است که به آن « کثرت گرایی روش شناسانه » گفته شده است. (قراملکی، همان) گرچه این راه حل هم گاه با کاستی هایی روبرو می شود. برای نمونه اگر روش تعریف شده‌ای برای بهره‌گیری از رویکردهای گوناگون نباشد کثرت‌گرایی روش‌شناسانه می تواند به گونه ای التقاط انجامد. از این رو گفته شده است که « داشتن اطلاعات گسترده در مسئله‌ای واحد از علوم گوناگون، شرط لازم مطالعات میان رشته‌ای است، ولی شرط کافی نیست. شرط کافی، داشتن روش منطقی در بارورسازی اطلاعات است.» (قراملکی، همان)

مطالعات میان‌رشته‌ای، برپایه کثرت گرایی روش شناسانه، پژوهشگر را محدود به یک روش تنها نمی داند و او را به رهیافت های دیگر توجه می دهد. باید توجه داشت که در مطالعات میان‌رشته‌ای، تکثر روش‌ها برای حل یک مسئله واحد مطرح است، نه برای مسائل گوناگون. این تنوع روشی، میان رشته‌ای شمرده نمی شود؛ بلکه تنوع روش برای حل یک مسئله خاص را باید مطالعه میان رشته‌ای شمرد. نمونه های پژوهش میان رشته ای را می توان در حوزه مبانی نظری معماری یافت. معماری از رشته های ویژه ای است که با سه حوزه علم، فن و هنر ارتباط دارد. از این رو با پرسش های بسیاری روبرو می شود که چند تباری هستند؛ هم به جهان عینی و دانش های تجربی مربوط هستند؛ و هم به فناوری روز ، و هم با جنبه های خلاقانه و هنری. همه اینها در کار اصلی معماران، یعنی طراحی معماری دخالت داده می شوند تا به نتیجه مطلوب دست یافته شود.

آنچه که در میان همه اندیشمندان حوزه معماری مورد پذیرش همگان است این است که معماری برای انسان پدید می آید؛ و هدف آن تأمین نیازهای انسان و جامعه انسانی است. و انسان موجودی چند وجهی است؛ و نیازهای او به طور گسترده ای طیفی از مادیات و معنویات را دربر می گیرند. در واقع هم دیده می شود که سبک ها و گرایش ها در جهان معماری برپایه انسان شناسی های گوناگون پدیدار شده اند و هر کدام تلقی ویژه ای از انسان و نیازهای او دارند. **معماری همواره متأثر از جهان بینی ها و ارزشها بوده و اندیشمندان حوزه معماری برای بازخوانی و تعریف برخی مقولات بنیادی معماری ، از بینش های عرفانی، دینی و ... نیز یاری می گیرند.**

همه اینها زمینه هایی پدید می آورد برای طرح پرسش های وزینی که در حوزه مبانی نظری معماری جای می گیرند و به پژوهش های میان رشته ای نیازمندند. این گونه پژوهش ها به دلیلی که گفته شد باید دارای ساختاری سلسله مراتبی استوار میان پیشفرض ها و نتایج و دستاوردها (میان آغاز و انجام) باشند. همچنین آنچه که این زنجیره ارکان پژوهش را بهم می پیوندد شالوده نظری آن است که نقش کلیدی در دستیابی به پاسخ های پژوهش دارد. نیز مقاله تأکید می کند که روشی ویژه و متمایز از دیگر روش ها برای این پژوهشها مطرح است و این گونه پژوهش ها نباید در برابر پژوهش های تجربی، کمّی و متکی به آمارگیری و پرسشنامه و مصاحبه و ثبت مشاهدات و غیره دست کم گرفته شوند. این پژوهش ها ناچار نیستند متکی به روشهای دیگر پیش برده شوند و از سوی آنها داوری و ارزیابی شوند ؛ و این حوزه های دیگر پژوهشی هستند که متکی به پژوهش های میان رشته ای بنیادی هستند؛ و از دستاوردهای آنها بهره می برند.

جایگاه شالوده نظری در پژوهش های میان رشته ای

امروزه در باره پژوهش و روش های آن کتاب های چندی به فارسی در دست است که هر کدام پس از پرداختن به وجوه و ابعاد کلی پژوهش ،آن را در یک زمینه ویژه دانش، مانند علوم اجتماعی، علوم رفتاری و ...

پیگیری کرده اند. با آنکه وجوه اساسی پژوهش کمابیش در همه نوشته ها یکسان است و واژگان کلیدی همه آنها عبارتند از مفاهیم، فرضیه ها، روش ها و مراحل پژوهش؛ ولی دیده می شود که از این واژگان تعاریف یکسانی در این کتاب ها بدست داده نمی شود.

نوشته های فارسی زبانی که امروزه در باره روش های پژوهش یافت می شوند کمتر به بحث های عقلانی- منطقی بها داده اند و بیشتر به تشریح پژوهش های علمی، تجربی و یا کمی- آماری پرداخته اند.در میان نوشته هایی که به فارسی تا کنون در باره روش پژوهش چاپ شده، تنها کتاب « روشهای تحقیق در معماری» از لیندا گروت و دیوید وانگ است که در فصلی جداگانه به پژوهش های عقلانی- منطقی پرداخته است.

جایگاه شالوده نظری در کتابهای روش تحقیق معاصر

اکنون به این موضوع می پردازیم که جایگاه شالوده نظری در کتابهای امروزی روش تحقیق کجاست؟

- لیندا گروت، شالوده نظری پژوهش را « سامانه های جستجو» نامیده است. به گفته نویسنده :« انتخاب هر طرح تحقیق خاص، تابع مفروضات شخصی محقق از ماهیت واقعیت ها و چگونگی درک آنهاست. در این کتاب برای شرح این مفروضات ، از واژه سامانه جست و جو استفاده کرده ایم.واژه دیگری که برای بیان این مفروضات به کار می رود پارادایم یا الگوی ذهنی است. هر دو واژه به جهان بینی محقق که درستی و صحت آن را نمی توان اثبات کرد، دلالت می کنند.» (گروت، ۱۳۸۴: ۲۱) برپایه گفته او، خاستگاه پرسش ها، و مبانی معرفتی و بینشی هر پژوهشی از سامانه جستجو برمی آید. هر سامانه جستجو شامل راهبردها و تدابیری ویژه است و راهبردها و تدابیر باید از سوی این سامانه پشتیبانی و تأیید شوند. (همان:۱۰)
- گروت به درستی یادآور می شود که شایسته است در هر کار پژوهشی، شالوده کار از سوی پژوهشگر تبیین و روشن شده و از مفروضات معرفتی و بینشی کار نیز یاد شود. ولی با این همه در بسیاری از پژوهش ها چنین نمی شود. به گفته نویسنده:«در موارد زیادی محققان نسبت به بیان مفروضات هستی شناختی تحقیق خود چنین صراحتی ندارند. پژوهشگران با تجربه چهارچوب الگویی مطالعه خود را بهتر می فهمند؛ ولی پژوهشگران کم تجربه ممکن است نسبت به درک ساختار تحقیق و نحوه ارائه آن چنین قابلیتی را نداشته باشند.» (همان:۲۳)
- در نوشته ای دیگر، از شالوده با نام «مثال فکری» یاد شده است: « انتخاب رویکرد انجام پژوهش بر پایه جهان بینی و مثال فکری (paradigm) است که پژوهشگر برمی گزیند. پارادایم مجموعه ای از مفروضه ها، مفاهیم یا گزاره هاست که از نظر منطقی به طور انعطاف پذیری به هم مرتبط هستند و جهت فکری و پژوهشی را هدایت می کنند.» (سرمد و بازرگان، ۱۳۷۸: ۷۸)
- در کتابی دیگر، شالوده پژوهش زیر عنوان « روش شناسی تحقیق» آورده شده و از « روش تحقیق » جدا شده است. « یکی از مهمترین مفاهیم [در روش تحقیق] مبحث روش شناسی تحقیق (methodology of research) یا تعیین مبانی فلسفی تحقیق است. در حقیقت ، روش شناسی تحقیق کوششی است در جهت تعیین روش منطقی دستیابی به هدف

های علم یا شناخت علمی که بدون آن چنین کاری میسر نخواهد بود.بنابر این در روش شناسی، فلسفه منطقی تحقیق تعیین می شود. پس باید میان روش شناسی تحقیق با روش تحقیق (method of research) که به معنای یک تکنیک تحقیقی خاص ، یا فرایند انجام یک تحقیق است تفاوت قائل شده، آنها را بجای یکدیگر بکار نبریم.... بنابراین روش شناسی عبارت است از راهنمای تخصصی علمی که زمینه های فلسفی تحقیق را برای اعتبار بیشتر بخش علمی فراهم می سازد.» (عندلیب،۱۳۸۱: ۵۴)

- ولی چه نیازی است که شالوده و مبانی نظری پژوهش را « روش شناسی» آن بنامیم؟ به گمان ما نام شالوده برازنده تر است. گرچه گروت نیز به این واژه ها اشاره کرده؛ ولی آنها را بکار نبرده است: « آبراهام کپلان در کتاب کلاسیک خود تحت عنوان « هدایت پژوهش» روش تحقیق را به جای محصول جستجو، «مطالعه فرایند جستجو» تعریف کرده است. [ما] با تبعیت از کپلان از واژه های « روش» (method) و « روش شناسی » (methodology) برای تعریف فرایندهایی از پژوهش در یک گستره وسیع استفاده می کنیم.» (گروت، ۱۳۸۴: ۸)

عندلیب به درستی ، جایگاه « **روش شناسی تحقیق**» را این گونه تبیین کرده است:

«۱- روش شناسی تحقیق راهنمای منطقی محقق برای دستیابی به حقیقت علمی رشته است.

۲- چرایی و کنه معنی و مفهوم تحقیق رشته علمی با روش شناسی تحقیق قابل پاسخ گویی است.

۳- روش شناسی تحقیق به طور کلی رویکرد اصلی و خط مشی تحقیق را تعیین می نماید.

۴- شیوه پاسخ گویی به پرسش های تحقیق به طور کلی از طریق روش شناسی تحقیق ترسیم می شود.

۵- روش شناسی تحقیق در چهارچوب علمی و نظری مورد مطالعه تبیین می کند که چگونه و از چه روشی می توان به فرضیه های تحقیق پاسخ گفت.» (همان)

انواع شالوده های نظری

شالوده های نظری پژوهش به گونه های چندی طبقه بندی شده اند و وجوه تمایز آنها با دیگر شالوده های پژوهشی تبیین شده است. نمونه هایی از این طبقه بندی ها اینها هستند :

۱-شالوده نظری با رویکرد های خردگرایانه و طبیعت گرایانه

« در پژوهش های علوم رفتاری دو رویکرد هست : رویکرد خردگرایانه، و رویکرد طبیعت گرایانه.

- **پارادایم خردگرایانه** با دیدگاه اصالت تحصلی (پوزینیویسم) سر و کار دارد.مفروض آن این است که « واقعیت چیزی است که فرد می تواند با حواس خود آن را تجربه کند». همچنین « متغیرهای تشکیل دهنده یک فرایند پیچیده را می توان بطور جداگانه از یکدیگر بررسی کرد". (منبع ؟)
- **پارادایم طبیعت گرایانه** بر آن است که « واقعیت چیزی نیست که همه افراد بطور یکسان آن را مشاهده کنند و تجربه مشابهی از آن بدست آورند. علاوه بر آن، تقسیم یک پدیده پیچیده به اجزاء و مطالعه هر یک از اجزاء، الزاماً ما را به شناخت کامل از آن پدیده نمی

رساند. وانگهی واقعیت مورد مشاهده و مشاهده گر بر یکدیگر تأثیر می گذارند. نیز ارزش های پژوهشگر به نحوی فرایند پژوهش را تحت تأثیر قرار می دهد.بنابر این واقعیت مورد مشاهده ، به تفسیر افراد و ذهنیت آنان بستگی دارد. (سرمد، بازرگان، ۱۳۷۸: ۷۸)

امروزه بر کاربرد رویکرد های علمی- تجربی در بیشتر گونه های پژوهشی پافشاری می شود؛ با آنکه چندین دهه است که کاستی های این رویکرد آشکار شده و دامنه کاربرد آن محدود به پژوهش های ویژه ای شده است که کمتر به حوزه علوم انسانی نزدیک هستند . با این همه هنوز کسانی هستند که بجا و بیجا بر روش های علمی- تجربی پافشاری دارند. در این نوشته رویکرد اصالت تحصلی (پوزیتیویسم)، پارادایم خردگرا توصیف شده است. ولی شاید کمتر کسی است که نداند در سده بیستم در همان حوزه علوم تجربی بود که کاستی های رویکرد اصالت تحصلی پدیدار شد. همان گونه که می دانیم در تاریخ اندیشه در سده بیستم دگرگونی های ژرفی روی داد و به دنبال آن نگرش ها و مکتب های گوناگونی سربر آوردند و برخی به همان تندی که پدیدار شده بودند ناپدید شدند و به تاریخ اندیشه سپرده شدند. پس این رویکرد چگونه می تواند هنوز هم کاربرد داشته باشد؟

۲-شالوده نظری با رویکرد اثبات گرایی ، تفسیری و انتقادی

در نوشته ای دیگر، اثبات گرایی (همان پوزیتیویسم) در شمار شالوده نیامده ، و یکی از رویکردهای پژوهشی شمرده شده است: « رویکردهای گوناگون روش شناسی در کتاب های روش تحقیق به سه رویکرد یا روش کلی تقسیم می شوند:

- اول: **رویکرد اثبات گرایانه** (positivist social science) که عمدتاً متکی بر روش های آماری بوده و در علوم اجتماعی مبتنی بر تجزیه و تحلیل کمی می باشد.
- دوم: **رویکرد تفسیری** (interpretive social science) که عمدتاً متکی بر روش های غیر آماری و مبتنی بر تجزیه و تحلیل کیفی است. این روش کر چه قدمتی کمتر از روش های کمی دارد، اما در دو دهه اخیر مجدداً مورد توجه قرار گرفته و در علوم اجتماعی کاربرد گسترده ای پیدا کرده است.
- سوم: **رویکرد انتقادی** (critical social science) که سعی می کند نقاط قوت دو رویکرد دیگر را جمع نموده و از تقاط ضعف آنها بپرهیزد. (عندلیب، ۱۳۸۱: ۵۵)

به گمان ما در روزگاری که کمتر پژوهشی در حوزه علوم انسانی به دنبال اثبات فرضیه های خود می باشد، از اثبات گرایی سخن گفتن چندان سودمند نیست. شاید بهتر باشد برای اشاره به این رویکرد، از نام رویکرد علمی- تجربی یا علمی – آزمایشگاهی بهره گیری شود.

۳-شالوده نظری با رویکردهای علمی ، تفسیری و کل نگر

در این دسته بندی ، از رویکرد اثبات گرایی با نام «بینش علمی» یاد شده است.

«اول - **بینش های علمی** : پدیده های هستی معلول علل ویژه ای هستند که می توان آنها را با روش علمی و تجربی شناخت. واقعیت را می توان آنگونه که هست بررسی کرد؛ و پژوهشگر می تواند بدور از ارزشگذاری و ذهن فردی آن را بشناسد.» (ساروخانی، ۱۳۷۸: ۲۶-۶۲) نویسنده به درستی ، سه ایراد بر این نگرش گرفته است: در این دیدگاه پژوهش در انسان و جامعه فاقد بعد نظری و هر اندیشه تبیینی است.... **پژوهشها ... مشحون از آمار و ارقام می شوند.** « جنون کمیت» و « آزمون شیدایی» از ایرادهای **سوروکین** به

این نگرش است. و نیز نظریه سازی به عنوان کوششی در راه کشف معنای دقیق واقیعت از میان می رود.(همان: ۳۹) با آنکه **ادراک حسی نسبی**، تغییر پذیر ، گزینشی، و دنباله رو پیشفرض ها است.که باعث فراموش شدن ابعاد کیفی و **فروکاستن واقعیت ها** می گردد. (همان:۴۲)

« دوم -**بینش های تفسیری** : این گروه ادراک را تنها بر تجربه متکی نمی دانند و فرایند کمی سازی، عینی سازی، و سنجش پذیری را مورد تردید قرار دادند؛ و مشاهده همراه با مشارکت و همدلی را برای درک پدیده های اجتماعی ضروری دانستند. آنها پیشینه و گذشته پدیده های اجتماعی را با اهمیت شمردند و نسبیت گرایی در عالم انسانی، در برابر قطعیت در علوم طبیعی محض تأکید کردند.»(همان:۵۹)

نویسنده به درستی براین دسته ایراد می گیرد که در آن تأکید مفرط بر ابعاد کیفی و ذهنی شده و از واقعیت بدور افتاده و به شهودگرایی نزدیک شده است

« سوم -**بینش های کل نگر** : برای شناخت پدیده ها باید کلیت آنها شناسایی شوند. در میان برخی پدیده ها گرایش خاصی به تجمع با یکدیگر هست که از این طریق ، خواص عناصر متشکل [آن پدیده] دگرگون می شود و در تجمع، خواص تازه ای علاوه بر جمع عددی عناصر متشکل پدید می آید.»(همان: ۵۹) نویسنده بر این دسته ایراد می گیرد که این بینش از نظر روش شناسی عمل تحقیق را دچار مشکل می سازد؛ زیرا هیچ روشی نمی تواند تمامی عناصر مرتبط در یک کل را بازیابد.

۴-شالوده نظری با رویکردهای پسا اثبات گرایی ، طبیعت گرایی و آزادپژوهی

این دسته بندی به بسیاری از رویکردهای مطرح توجهی نکرده است:

«اول - **پسا اثبات گرایی** : « زمانی اثبات گرایی، تنها حقیقت بیرونی را قابل شناخت کامل می دانست. ولی پسااثبات گرایی برای این گونه شناخت، درجاتی از احتمال را قائل است. و برخلاف اثبات گرایی که عینیت را در فرایند پژوهش قابل دست یابی می دانست، پسااثبات گرایی عینیت را هدفی مشروع فرض می کند که بطور کامل قابل شناسایی نیست.» (گروت،۱۳۸۴: ۳۲)

دوم -**طبیعت گرایی** : «برخی آنرا کیفی، پدیدارشناسانه، هرمنوتیک، و تفسیری/ساختارگرا گفته اند. پیش فرض هستی شناسانه آن این است که واقعیت های چندگانه ای هستند که واجد ساختاری اجتماعی هستند. موضع معرفت شناسی آن این است که در فرایند پژوهش، جستجوی عینی بدون ارزیابی و داوری نه ممکن و نه ضروری است. به جای آن پژوهشگر طبیعت گرا به دنبال تشخیص ارزش و واقعیت پویایی های تعاملی میان پژوهشگر و مردم یا مکان- رفتار مورد مطالعه است.» (همان:۳۳)

سوم- **آزاد پژوهی** : « این الگوواره در واکنش به عدم تمایل به استفاده از الگوواره های پسااثبات گرا پدید آمد.بسیاری از پژوهشگران به غلبه ناخودآگاه نژادی، قومی، و تعصب غربی در پژوهش ها اشاره کرده اند. آزادپژوهی در تشخیص واقعیت چندگانه با پژوهش طبیعت گرا همانند است؛ و بر تأثیر مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی و قومی و جنسیتی بر ساختار اجتماعی واقعیت ها تأکید دارد.» (همان: ۳۳)

همان گونه که روشن است ویژگی هایی که **لیندا گروت** برای دو الگوواره نخست برشمرده با ویژگی هایی که در نوشته های دیگران آمده کمابیش همتراز است. در دو نوشته پیشین :

- **رویکرد اول :** اثبات گرا (یا به گفته سرمد، خردگرا) یاد شده است . گروت با رویکردی انتقادی آن را کنار گذارده و از پسااثبات گرایی یاد می کند. گفته های او گواهی است بر ناتوانی رویکرد اثبات گرایی، بویژه در حوزه های علوم انسانی.

- **رویکرد دوم :** طبیعت گرایی است که سرمد نیز از آن یاد کرده و عندلیب به ویژگی تفسیری آن توجه کرده است.
- **رویکرد سوم :**آزادپژوهی است که در نوشته سرمد نیامده و عندلیب از رویکرد بهتری با نام «انتقادی» یاد می کند. با این همه باید یادآور شد که برشمارش این الگوواره ها امری استقرائی است و نمی توان تنها به همین شالوده ها بسنده کرد. بویژه آنکه امروزه نقدهای تندی بر آنها وارد است و هماوردهای نیرومندی در حوزه معرفت شناسی برای آنها یافت می شود.

ولی آیا **سه شالوده** شمرده شده از سوی لیندا گروت، براستی **سه سامانه** جداگانهٔ جستجو هستند؟ آیا هر کدام از آنها دارای مفروضات جداگانه معرفت شناسانه، هستی شناسانه و روش شناسانه هستند ؟ نویسنده دو سامانه اثبات گرایی و پسا اثبات گرایی را در یک ستون آورده است. با آنکه هر کدام از آن دو می توانند جداگانه یک سامانهٔ جستجو شمرده شوند. چون دارای مفروضات جداگانه هستند.

برای نمونه، **سامانهٔ طبیعت گرا** که عناوین دیگری چون کیفی، پدیدارشناختی، هرمنوتیک وتفسیری/ ساختارگرا نیز دارا می باشد، از دید هستی شناسی واقعیت را چندگانه [شاید چندلایه] و واجد ساختار اجتماعی می داند. این دیدگاه چه تمایز روشنی با دیدگاه پسااثبات گرا دارد؟ وانگهی، جستجوی عینیت محض نیز نه ممکن و نه ضروری شمرده می شود. این چه تفاوتی با پذیرش« درجاتی از احتمال» در دیدگاه پسااثبات گرایی دارد؟ این هر دو بسیار به هم نزدیک هستند. افزون بر آن ویژگی « صراحت در کار» برای دیدگاه طبیعت گرا نمی تواند از تمایزات یک سامانه شمرده شود. در بارهٔ سامانه آزادپژوه خود نویسنده به اشتراکات آن با سامانه طبیعت گرا اشاره دارد. ولی چند تمایز نه چندان آشکار را برمی شمرد که نمی تواند مفروضاتی مشخص در سه زمینه معرفت، حقیقت و روش بدست دهد.مانند « این پارادایم همچنین بر پویایی هایی از قدرت و حاشیه سازی که دیدگاه اقلیت را کمتر تحت تأثیر قرار می دهد تأکید دارد.» (همان.) این ویژگی چه معنای روشنی برای یک سامانهٔ جستجو دارد؟ نمی دانیم. از این رو سامانه شمرده شدن آن دشوار خواهد بود.

در پایان این بررسی باید پرسید **آیا هر کدام از این شالوده ها توانایی آن را دارند تا در چهارچوب یک جهان بینی جامع به هستی بنگرند**؟ آیا آنها می توانند مجموعه ای از گزاره های وابسته به هم را بدست دهند که همگی اجزاء یک سامانه (system) فکری بشوند؟ شگفت آور است که به باور برخی اندیشمندان، امروزه روزگار جهان بینی های بزرگ گذشته و کمتر می توان سراغی از آنها گرفت. ولی این باور، آشکارا خودسوز است و ریشه خود را می زند. چرا که تا فکر و اندیشه هست ، جهان بینی ها هم هستند؛ گرچه شاید دگرگون شوند و گاه جهان بینی های تازه ، جایگزین آنها شوند. انسان به ناگزیر همین که می اندیشد در قالبی ویژه می اندیشد؛ چه بر آن آگاهی داشته باشد ؛ و چه نداشته باشد.

پس آنچه که جهان اندیشه امروز شاهد آن است کمبود آنگونه جهان بینی هایی است که یک دستگاه عظیم فکری پشتیبان آنها بوده و در گذشته بر بخشی از جهان چیرگی داشته است. باید اندیشید اگر براستی به گفته برخی، روزگار آنها در گذشته باشد،آیا کسی هست که ثابت کرده باشد که در جهان امروز دیگر جایی برای آنها نیست؟ آیا دلیلی برای کنار نهادن همه آنها ارائه شده است؟ یا برعکس؛ ما امروز بیش از هر زمان دیگری نیازمند چنان جهان بینی هایی هستیم؟

باید یادآور شد که **روش پژوهش عقلانی– منطقی** حتی در کتاب یاد شده دچار کاستی هایی است که این رساله می خواهد از آنها بدور باشد.

اول : اینکه با آنکه در آن کتاب به جایگاه مبانی نظری پژوهش در کار پژوهشی توجه شده است، ولی در اشاره به رویکردهای معاصر، به عنوان مبانی نظری تنها به یکی دو رویکرد ویژه و مطرح ، توجه شده و جای طرح رویکردهای دیگری چون کل گرایی و پیامدهای آن، و نیز هستی شناسی توحیدی اسلامی تهی است.

دوم: در این مقاله به جهان بینی اسلامی، همچون یک سامانه هستی شناسانه نگریسته شده که برپایه کلام الهی و معصومین(ع) این توانایی بی همتا را دارد که به عنوان یک شالوده پژوهشی جامع برگزیده شود.

سوم: اساساً سیطره کمیت و مهم تر از آن شک گرایی و نسبی گرایی امروزی که در مفروضات هستی شناسانه و معرفت شناسانه پژوهش ها رواج دارد، ناشی از کم توجهی به جایگاه بنیادی شالوده نظری است. پیامد آن ابهام و تزلزل در مفاهیم و گزاره های پایه پژوهش است که خود منجر به فرجامی نااستوار و دستیابی به هدف ها و پاسخ هایی متزلزل می شود.

از دیدگاه اسلامی، در پژوهش های میان رشته ای، مفروضات هستی شناسانه ای که متکی به کلام الهی و معصومین(ع) نیستند بی گمان نمی توانند به کار شالوده ای جامع و کامل آیند و این واقعیت را می توان در بررسی های تطبیقی میان انواع شالوده ها با دیدگاه اسلام ارزیابی کرد و آشکار ساخت. دلیل آن این است که رویکرد انسان شناسانه در این گونه پژوهش ها از مفروضات پایه است و انسان شناسی حقیقی از دیدگاه اسلام ، تنها با اتکاء به گزاره های وحیانی میسر می شود. انسان شناسی متکی به شناخت های حسی و عقلی توان شناخت همه ابعاد انسان را ندارد و حقیقت و غایت انسان با این دو ابزار معرفتی آشکار نخواهد شد.

جایگاه شالوده نظری در ساختار یک پژوهش

هر کار پژوهشی، پیمایش یک «فرایند» است؛ چرا که دارای « آغاز: پرسش ها»، «پایان: پاسخ ها»، و« روش پیمایش» و « مسیر پیمایش، از آغاز تا پایان» می باشد. امروزه در کتابهایی که در باره روش تحقیق در دست است چندان همنوایی و توافق آرا در باره مفاهیم کلیدی پژوهش یافت نمی شود. از این رو در این مقاله، این مفاهیم به گونه زیر بازتعریف و بازنمود می شوند.

به طور کلی هر فرایند پژوهشی ده پایه و رکن دارد: پرسش پژوهش، زمینه و حوزه و دامنه پرسش ها، هدف و انگیزه، شالوده نظری، فرضیه ، مسیر، روش و سرانجام، دستاوردهای پژوهش. نکته مهم در اینجا، جداسازی دو مفهوم بنیادی « مسیر» و «روش» می باشد. پس دو مفهوم «روش» و «مسیر» در فرایند پژوهش از هم جدا هستند. روش، به شیوه راه بردن و پیمایش فرایند گفته می شود؛ و مسیر، به راهی که پیموده می شود و کاری که در هر مرحله انجام می گیرد. این جداسازی دو مفهوم تنها در این مقاله روی داده و در نوشته هایی که در باره روش پژوهش یافت می شود، این دو در هم آمیخته شده است.

آنچه در پی می آید معرفی ساختار رساله بر پایه مفاهیم بکار رفته در جدول زیر است. روشن است که این معرفی تا آنجا که ممکن است کوتاه و موجز ارائه شده و نمی تواند به تفصیل به هر کدام از مفاهیم بپردازد.

جدول شماره ۱- ساختار یک کار پژوهشی . مأخذ: نگارنده

ساختار پژوهش	معنا و مفهوم هر رکن
۱- شالوده نظری	مفروضات اصلی و پذیرفته شده پژوهش . (مفروضات معرفت‌شناسانه و هستی‌شناسانه)
۲- هدف پژوهش	انگیزه و غایت پژوهش (بنیادی، کاربردی، یا هر دو)
۳- ضرورت پژوهش	ضرورت و لزوم انجام پژوهش. پژوهش برای پاسخ به چه امری انجام می شود؟
۴- رویکرد پژوهش	توصیفی، تفسیری، تحلیلی، آزمایشی، کیفی، کمی (یک گستره ویژه علمی)
۵- موضوع پژوهش	زمینه، حوزه و دامنه پرسش‌ها
۶- پرسش پژوهش	- درباره ویژگی‌های یک پدیده - درباره روابط میان پدیده‌ها. - درباره چگونگی تأثیر یک پدیده بر دیگری.
۷- فرضیه پژوهش	پاسخ گمان زده شده برای پرسش پژوهش.
۸- مسیر پژوهش	نتایج و پاسخ‌ها، چگونه و با چه مراحلی فراهم می‌شود؟ - گردآوری اطلاعات. - تجزیه و تحلیل داده‌ها.
۹- روش پژوهش	نحوه پاسخ به سئوالات پژوهش و نوع اثبات فرآیندهای پژوهش؟ - عملی، تجربی، آزمون - منطقی، قیاسی
۱۰-دستاوردهای پژوهش	- دستاوردهای بنیادی - دستاوردهای کاربردی - دستاوردهای بنیادی و کاربردی

کارکرد شالوده نظری در فرایند پژوهش

واژه « شالوده» در این مقاله، از آن رو در برابر واژه های دیگری که در این باب بکار رفته برگزیده شده که دقیقاً برابر «مبانی» و « زیربنای کار» می باشد که ساختار پژوهش بر روی آن ساخته می شود.

شالوده پژوهش شامل همه باورها، پیشفرض ها، مبانی نظری، داوری های پژوهشگر و بویژه گفتمان مسلطی است که پژوهشگر در پرتو آن پژوهش می کند. این شالوده گاه مجموعه ای از باورها و رویکردهای نه چندان بسامان و منسجم است که پژوهشگر بدان پایبند است؛ و گاه مجموعه ای از گزاره های منطقی و استوار و روشن ، که یک « مکتب» و « جهان بینی» ویژه را می سازد؛ که از سوی اندیشمندان وابسته به آن ، همواره بسامان نگه داشته می شود. پس می توان گفت که شالوده پژوهش:

- ❖ خاستگاه و زمینه ساز پرسش های پژوهش است.
- ❖ دربرگیرنده مفروضات معرفت شناسانه پژوهش می باشد.
- ❖ دربرگیرنده مفروضات هستی شناسانه پژوهش می باشد.
- ❖ در پرتو آن ، واژه ها و گزاره های بنیادی تبیین می شوند.
- ❖ معیارهای ارزیابی دستاورد پژوهش و ملاک های درستی و نادرستی آنها را بدست می دهد.
- ❖ هدف پژوهش نیز بدان بستگی دارد
- ❖ پشتیبان مسیر و روش پژوهش می باشد؛ ولی رابطه ای یکسویه میان آنها برقرار نیست.

خاستگاه و انگیزه هر کار پژوهشی پیرو دیدگاه پژوهشگر است. نتایجی هم که پژوهشگر بدان دست می یابد سرانجام بخشی از همین دیدگاه خواهد شد. به گفته دیگر ، پژوهشگر یافته های تازه را با ذهنیت گذشته سامان می دهد؛ یا بدان می افزاید، اگر با هم سازگار باشند ؛ و یا در آن دست می برد، اگر باهم ناسازگار باشند. اکنون باید اهمیت و جایگاه جهان بینی در کار پژوهشی آشکار شده باشد.

در نوشته های مربوط به روش پژوهش، رابطه میان روش پژوهش و راهبرد ها و راهکارهای آن با شالوده پژوهش روشن نیست. برخی نوشته ها این رابطه را روشن و آشکار می شمرند؛ ولی بی گمان آگاهی از چگونگی پیوستگی منطقی میان شالوده های معرفت شناسانه و هستی شناسانه و روش شناسانه از سوی پژوهشگر بر روند پژوهش او تأثیر جدی برجای می گذارد.

گونه شناسی روش های پژوهش

همان گونه که گفته شد روش پژوهش، چگونگی پیمایش و برداشتن گام ها و انجام مراحل پژوهش است. عندلیب نیز چنین آورده است:« روش تحقیق، اعتبار علمی، قانون مندی، و مهم تر از همه استدلال و منطق حاکم بر رساله را تعریف می کند. در این صورت برای اثبات نظریه ها یا فرضیه ها یا برای مستدل کردن گفته ها و پیشنهاد ها یا برای قبولاندن نتایج و توصیه ها و نهایتاً برای قانونمند کردن دستاوردها به یک روش معقول، قابل قبول و قابل دفاع نیاز است تا بتوان بر آن تکیه کرد.»(عندلیب،۱۳۸۱: ۵۲)

به گفته نویسنده:« مفهوم روش تحقیق در کارهای پژوهشی ، گزارش های تحقیقاتی و کتاب های روش تحقیق به گونه های مختلف و در سطوح گوناگون بکار رفته است. این مفهوم اغلب ،کلی و شامل انواع روش ها، مراحل، فرایندها و ابزار تحقیق می شود.» (همان: ۵۴)

باید گفت انتظاری که از کتابی با عنوان « روش های تحقیق در معماری » می رود در کتاب گروت و وانگ چندان برآورده نشده است. نویسندگان به گفته خود تلاش کرده اند متنی فراهم آورند که دامنه گسترده ای از روش های پژوهش کاربردی را برای موضوع های مرتبط با پژوهش معماری دربر گیرد.(گروت،۱۳۸۴ :۳) هفت راهبردی که بررسی می شوند دیدگاه های مختلفی را برای درک این روابط پیشنهاد می کنند.

خواننده می تواند چنین نتیجه بگیرد که نویسندگان در پی ارزیابی گونه های پژوهش و بهره گیری از جنبه های سودمند آنها برای دستیابی به یک یا چند روش ویژه در پژوهش نبوده اند. آنها چندان اشاره ای به گونه گونی در روشها نمی کنند. نویسندگان، روشهای پژوهش در پژوهش هایی گوناگون را پذیرفته اند و تلاش کرده اند این پژوهش ها را بر پایه توصیف و تحلیل ویژگی های مشترک آنها دسته بندی کنند ؛ تا کاستی ها و توانایی های هرکدام با هم سنجیده شود. گمان می رود آنها پرسشی در باب روش پژوهش و چگونگی ارتباط موضوع و روش و هدف پژوهش نداشته و پیگردی هم نکرده اند؛ ولی آنگونه که خود می نویسند به دنبال « کاربردی کردن محتوای هر دیدگاه برای معماری و معماران» بوده اند؛ بی آنکه تلاش کنند دستاورد آنها را در روند پژوهش ارزیابی کنند و یا میزان حقیقت یابی هر کدام را نسبت به یکدیگر بسنجند. انتظار از کتابی با عنوان روش پژوهش این بود که نویسندگان به مسئله مهم ضرورت روشمند انجام شدن پژوهش ، و اینکه چگونه می توان فرایند پژوهش را مدیریت و مهار (کنترل) کرد و چه عواملی در ساماندهی و سامانمند بودن این فرایند کارسازتر و به حقیقت نزدیکتر است توجه بیشتری می داشتند.

چهار روش تکنیک تحقیق از نگاه عندلیب

عندلیب زیر عنوان « روش انجام تحقیق(تکنیک تحقیق)» از چهار روش یاد کرده است:

۱) **روش اسنادی (کتابخانه ای):** مطالعه منابع ، کتاب مقاله، شبکه، سازمانها و ...(text review)

۲) **روش مصاحبه :** گفتگوی هدفدار با افراد.(interview)

۳) **روش مشاهده:** مشاهده سطحی، مشاهده فعال ، و مشارکتی.(obdervation)

۴) **روش مستندسازی:** مطالعه میدانی و برداشت عکس، نقشه ، و... .»(ducumentation)

(عندلیب،۱۳۸۱: ۵۷)

این چهار روش را می توان در میان هفت راهبرد پژوهشی نویسندگان (گروت و وانگ) زیر عنوان **تدابیر و فنون پژوهش** پیدا کرد. بدین گونه:

۱) **راهبرد تفسیری:** روش اسنادی، و مصاحبه.

۲) **راهبرد کیفی:** روش مشاهده و مستندسازی.

۳) **راهبرد همبستگی:** روش مشاهده.

۴) **راهبرد تجربی:** روش مشاهده.

۵) **راهبرد شبیه سازی :** روش مشاهده.

۶) **راهبرد استدلال منطقی :** روش اسنادی.

۷) **راهبرد موردی:** کمابیش از همه روشها بهره می گیرد.

فرایند سازماندهی انجام تحقیق از نگاه عندلیب

پس گروت و وانگ کتاب خود را بر محور اساسی « روش تحقیق» پیش نبرده اند و این مهم را به حاشیه برده اند. ولی آنچه که عندلیب بر می شمرد براستی از جنس روش پژوهش است ؛ بویژه آنکه او زیر عنوان« فرایند سازماندهی انجام تحقیق» (research organisation) چهار روش بنیادی در پژوهش را چنین برشمرده است:

۱) **فرایند خطی** (از بورگس Burgess) : که در آن گام ها از پی هم پیموده می شوند.

۲) **فرایند گام به گام** (از کان Kane ۱۹۹۵) : مراحل در فواصل معینی ، با هم ارتباط دارند؛ اما ضرورتاً به شکل خطی نیستند.

۳) **فرایند حلقوی:** (از نیوتن و رودستام Rudestam ۱۹۹۲): مراحل به شکل حلقه هایی که بر هم تأثیر می گذارند، پیموده می شوند.

۴) **فرایند حلزونی :** (از بلاکستر Blaxtor ۱۹۹۶) : مراحل به گونه ای پیچیده و با ترکیبی از فرایند های بالا پیموده می شوند. در این فرایند، تقریباً از همه نقاط می توان به آن وارد شد؛ و فرایندی پایان ناپذیر است. امکان بازنگری اقدامات وجود دارد و محقق را به نقاط آغازین بر می گرداند. » (عندلیب،۱۳۸۱: ۶۰)

مهم ترین بحث در باره روش پژوهش، توجه و بررسی و مقایسه میان این چهار روش، و ارزیابی دستاوردهای هر کدام است ؛ و اینکه آیا هر کدام از آنها می تواند سازگار با گونه بندی پرسش های پژوهش،

برگزیده شود؟ و چه رابطه ای می تواند میان گونه و روش مطرح شود؟ هر کدام از این روش ها چه اعتبار علمی ای دارند؟ و مبتنی بر چه مبانی نظری (یا سامانه های جستجو) هستند؟ آیا می توان در یک پژوهش ، بسته به مراحل آن از چند روش بهره گیری کرد؟ آیا این روش ها ناهمساز با هم هستند یا می توانند درهم آمیخته شوند؟ این چهار روش را از آن رو یادآور شدیم که به روشنی به روش پیمایش هر فرایندی پرداخته است. به طور کلی یک فرایند می تواند به یکی از این چهار روش پیموده شود؛ و پیامد هر روشی نیز کمابیش روشن است.

۱–روش خطی در پژوهش

روش خطی فرایندی است که در آن روابط میان متغیرها به گونه خطی است و دگرگونی در آنها با شتابی ثابت روی می دهد. در روش خطی چنین انگاشته می شود که هر فرایندی دربرگیرنده زنجیره ای از فعالیت های روشن و قابل تشخیص می باشد که به ترتیب منطقیِ پیش بینی پذیر و مشخصی روی می دهند.پس :

- هر گام نتیجه منطقی گام پیش از خود می باشد.
- گام ها از پی هم پیموده می شوند و هیچ بازخوردی در فرایند روی نمی دهد . از این رو امکان نادیده گرفته شدن موارد مهم زیاد است.
- همچنین اهمیت گام ها نسبت به هدف فرایند، یکسان شمرده می شوند و هیچ اولویت بندی میان گام ها انگاشته نمی شود.

۲–روش گام به گام در پژوهش

روش گام به گام نیز به انگاره پیشین باور دارد. ولی چنین نیست که هر گام نتیجه منطقی گام پیش از خود باشد. ولی این فرایند هم مانند فرایند خطی به فرایند غیر خطیِ اندیشه، و نامنظم بودن ظاهری آن توجه نمی کند. پس:

- هر گام پس از به پایان رسیدن گام پیشین برداشته می شود و در هر زمان باید دست اندرکار یک گام بود و نه بیشتر.
- می توان در هر گامی بازخورد داشت.
- می توان گام ها را اولویت بندی کرد.

۳–روش حلقوی در پژوهش

هنگامی که به بازخورد داده ها توجه شود، فرایند به گونه حلقوی در می آید؛ و این امتیاز مهمی است که می توان برپایه آن به بهینه سازی داده ها پرداخت. ولی این روش توجهی به پیچیدگی فرایند اندیشه و ژرف سازی پیوسته آن در پیمایش فرایند توجهی نمی کند.

- هیچ نقطه آغازی برای فرایند نیست و می توان از هر جا آن را آغاز کرد.
- در هر زمان تنها می توان دست اندر کار یک گام بود.
- بازخوردها پیوسته انجام می شوند تا آنجا که فرایند به نتیجه برسد. ولی اهمیت و تأثیر بازخوردها بر فرایند، یکسان شمرده می شود.

۴ – روش حلزونی در پژوهش

در روش حلزونی براستی کاستی های روش های پیشین برطرف گردیده است. می توان مسئله ها را اولویت بندی کرد؛ می توان در هر گام به بازخورد داده ها پرداخت؛ و تأثیر بازخوردها بر فرایند، یکسان شمرده نشده و در هر گام می توان به میزان لازم ژرف کاوی کرد؛ مراحل فرایند را بازبینی کرد و کاستی ها را یافت و به هدف نزدیک تر شد. از این روست که فرایند از حلقوی به حلزونی نزدیک می شود.

از دید این مقاله، فرایند پژوهش میان رشته ای باید روشی را برگزیند که درآن زنجیره و سلسله مراتب طولی میان شالوده نظری و هدفها و دستاوردها توسط روش پژوهش همواره به یکدیگر پیوسته باشند ؛ به گونه ای که حضور گزاره های شالوده ای در همه بخش ها دیده شود. این مقاله روشی را پیشنهاد می کند که آن را « روش ماهواره ای» نامیده است و آن را پس از تبیین مفروضات معرفت شناسانه، و هستی شناسانه، در مفروضات روش شناسانه معرفی خواهد کرد.

ساختار سه گانه یک پژوهش در رویکرد اسلامی

پس از تبیین جایگاه و کارکرد شالوده نظری، و با توجه به تأکیدی که همه کتب روش تحقیق بر مفروضات سه گانه معرفت شناسانه، هستی شناسانه، روش شناسانه برای هر پژوهشی به ویژه پژوهش های میان رشته ای داشته اند، اکنون به تبیین این سه رکن با رویکردی اسلامی پرداخته می شود.

از دیدگاه این مقاله، جهان بینی اسلامی استوارترین شالوده نظری برای پژوهش هایی است که در حوزه مبانی نظری معماری انجام می گیرد. از دیرباز اندیشمندان مسلمان، اسلام را در دو بخش حکمت نظری و حکت عملی تعریف می کرده اند و به دلایلی بر وجه شناخت شناسانه اسلام تأکید نداشته اند. امروزه اندیشمندان ارجمندی چون استاد شهید مطهری به هر سه وجه به طور مشروح پرداخته و در نوشته های خود برای پژوهشگران بجا گذاشته است. این سه وجه را می توان بدین گونه در ساختار پژوهش بکار گرفت: بخش حکمت نظری آن خاستگاه شالوده و انگیزه ها، و بخش حکمت عملی آن خاستگاه ، هدف های پژوهش باشد.

ساختار معرفت شناسی در رویکرد اسلامی

برای نقد و بررسی شالوده های پژوهش باید به وجه معرفت شناسانه آنها نیز توجه شود.بحث ساختار معرفت درمعرفت شناسی اهمیت ویژه ای دارد. سه پاسخ بنیادی به این پرسش داده شده،که « مبناگرایی»،« انسجام گرایی»، و « کل گرایی» هستند.

۱–روش مبناگرایی در پژوهش

از دیدگاه مبناگرایی آگاهی ها به دو گونه هستند: آگاهی پایه، آگاهی غیر پایه. معارف پایه، زیربنای دانش بشری هستند و معارف غیر پایه براساس معارف پایه توجیه می شوند. در ساختار هرمی شکل معارف، معارف پایه در قاعده هرم هستند و معارف غیر پایه رو به بالا و براساس آنها پدید می آیند. دیدگاه مبناگرایی کهن ترین دیدگاهی است که نزد فیلسوفان مطرح بوده است. حتی برخی از فیلسوفان مسلمان هم به گونه ای به همین دیدگاه باور داشته اند و از نوشته های آنها همین دیدگاه دریافت می شود.

برای نمونه، رویکرد اثبات گرایی (پوزیتیویسم) در شمار مبناگراها است ؛ چون دو ادعای اصلی دارد :

- یکی اینکه گزاره ها یا تحلیلی و یا ترکیبی هستند.
- دیگر اینکه هر گزاره ای را می توان با تجربه و مشاهده اثبات کرد.

۲–روش انسجام گرایی در پژوهش علمی

از دیدگاه انسجام گرایی، معارف پایه وجود ندارند و همه معارف، غیر پایه هستند؛ و معارف غیر پایه براساس معارف پایه توجیه نمی شوند. پس در انسجام گرایی، درست بودن یک معرفت ، برابر است با سازگاربودن و انسجام داشتن با دیگر معرفت هایی که در گذشته بدست آمده اند. استاد مطهری در باره رویکرد « انسجام گرایی » می نویسد:« دقیقاً روشن نیست که منظور، انسجام و هماهنگی با همهٔ معرفت‌های بشری است یا دسته‌ای از آنها؟ و اگر دو یا چند نظام از قضایا وجود داشته باشد و قضیه‌ای با یکی از آنها هماهنگ و با دیگری ناهماهنگ باشد، چه باید کرد؟ در این صورت حقیقت، نسبی می‌شود. مثلاً دستگاه‌های گوناگون هندسه، اقلیدسی، لُباچفسکی و ریمانی که تنها یکی از آنها بر عالم عینی صدق می‌کند و نه همه. در حالی که قضایای هر یک با یکدیگر هماهنگ هستند. » (مطهری، ج ۱۳ : ۱۱۳) وانگهی، توافق همه اندیشمندان بر سر یک چیز، خود امری خدشه‌دار است.

به گفته ایشان :« واقعیت و حقیقت نمی‌تواند دو جور باشد. اگر در دو زمان، درباره یک پدیده، همه دانشمندان دو جور نظر بدهند، بالاخره یکی از آنها درست است و دیگری نادرست و نمی‌تواند هر دو درست باشد. » (مطهری، ج ۱۳: ۴۶۴) « پس حقیقت، هرگز نمی‌تواند نسبی باشد. ممکن است درباره مسائل اعتباری چنین باشد که آن مسئله‌ای جداست، چون تابع نیازهای انسان است. حقیقت نمی‌تواند بیش از یکی باشد. ما نمی‌توانیم با اصطلاحات بازی کنیم.کسانی که چنین می‌اندیشند، در نمی‌یابند که آنچه را که هر کس به گونه‌ای می‌فهمد، نمی‌توان حقیقت شمرد. چون تابع قوای ادراکی خود اوست و واقعیتی است که در اثر برخورد محسوسات او بدو دست داده است و حقیقت بیرونی چیز دیگری است » (همان:۴۶۶)

۳–روش کُل گرایی در پژوهش علمی

در دیدگاه کل گرایی، کل معرفت مانند یک سامانه (سیستم)ای است که از گزاره ها درست شده است؛ و دارای مرزهایی است که به روش های عقلانی، و تجربی تعیین می شود. این رویکرد دارای گزاره های پایه می باشد و تلاش می شود همواره مجموعه معارف همچون اجزاء یک سامانه ، با هم در انسجام باشند و هرگونه تضادی ، یا به روش قیاسی و یا استقرائی رفع شود. از ویژگی های دیدگاه کل گرایی،محافظه کاری در دگرگون ساختن سامانه معرفت است. در این دیدگاه هیچ دانشمندی کارش را از صفر آغاز نمی کند. او همیشه بر سنتی از معارف تکیه می زند و در آنها تدریجاً تغییر پدید می آورد. پس در واقع می توان گفت کل گرایی, مبناگرایی را با انسجام گرایی تلفیق می کند؛ به این گونه که درون شبکه معرفت, مبناگرایی حاکم نیست و کل گرایی حاکم است؛ و معارفی که در آن هستند با همدیگر بصورت یک کل، مرتبط هستند.

به گمان ما آنچه که بررسی آن در کتاب های روش پژوهش فراموش شده، این است که امروزه در حوزه معرفت شناسی سه دیدگاه مبناگرایی ، انسجام گرایی و کل گرایی مطرح است. همان گونه که گفته شد رویکرد اثبات گرایی را می توان نمونه ای برای مبناگرایی گرفت؛ و رویکرد طبیعت گرایی یا تفسیری را نمونه انسجام گرایی برشمرد. ولی جای رویکرد کل گرایی کجاست؟ آیا رویکردی که پس از نقد و تحلیل دو رویکرد پیشین و با پرهیز از کاستی های آن دو پدیدار شده ، توانایی آن را ندارد که شالوده پژوهش باشد؟ بی گمان این توانایی را دارد.

نگاه اسلام و حکیمان مسلمان به روش های تحقیق

۱ – ابرسامانه معرفتی از دیدگاه اندیشمندان مسلمان معاصر

از دیدگاه اندیشمندان مسلمان معاصر چون استاد مطهری، علامه طباطبایی و دیگرانی که کمابیش شاگرد آنها بشمار می آیند در جهان بینی و معرفت شناسی اسلامی، که مبتنی بر وحی و گفتار معصومین (ع) می باشد،آگاهی ها و معارف انسان ساختاری کل گرایانه دارد ؛ ولی این کل گرایی برای معرفت ساختاری سامانه ای قائل است که همچون اجزاء هستی، می توانند یک **اَبَرسامانه معرفتی** را پدید آورند. در این سامانه اندیشه، گونه ای مبناگرایی حاکم است که گزاره های آن را متن وحی و در مرتبه بعدی، کلام معصومین (ع) تشکیل می دهد. پس همه آگاهی های دیگر در مراتب بعدی بر این پایه ارزیابی می شوند. از سوی دیگر گونه ای انسجام بر این سامانه حاکم است؛ ولی نه به این معنا که معارف در رابطه ای دوسویه (همانند انسجام گرایی) می توانند پشتیبان یکدیگر باشند. بلکه آگاهی های ما هم یک رابطه طولی با یکدیگر پیدا می کنند و هم یک رابطه عرضی. پس پشتیبانی آنها نیز، هم بگونه طولی(سلسله مراتبی) است و هم عرضی، به گونه ای که از چند گزاره معرفتی در عرض هم بتوان به گزاره معرفتی دیگر دست یافت.

از دیدگاه جهان بینی اسلامی، معرفت علمی ومعرفت فلسفی که دستاورد ابزارهای شناخت حسی و عقلی هستند، در جای خود بسیار ارجمند شمرده شده و بهره‌گیری از این دو ابزار، با تأکیدهایی که در قرآن کریم و روایات معصومین (ع) دربارهٔ آنها شده، به حد وجوب رسیده است. اما روشن است که بخش عمده‌ای از این دو معرفت به شناخت طبیعت و به تعبیر قرآنی سیر درآفاق می‌پردازند و قرآن کریم ما را هم به سیردرآفاق و هم سیر در انفس و شناخت ابعاد عقلانی و روحانی انسان فراخوانده است.

۲–کشف ابرسامانه هستی در رویکرد اسلامی

جهانی که بشر تاکنون با ابزارهای شناخت خود شناخته، مجموعه‌ای بی‌نهایت بزرگ از سامانه‌ها (system) بوده که به گونه‌ای شگفت با هم هماهنگ کار می‌کنند. «علم» به معنی محدود و ویژهٔ آن، یعنی علوم تجربی، دستاورد تلاش بشر برای کشف سامانه‌های طبیعت و رابطه‌های میان عناصر و اجزاء آنها می‌باشد. همهٔ قوانین علمی نمودار رابطه‌ای میان چند عنصر در یک سامانه هستند. این قوانین از کنکاش و جستجو در «سامانه های عرضی» که هر کدام اجزاء «اَبَرسامانه هستی» (hyper system) هستند بدست آمده‌اند. بدین ترتیب علوم تجربی را می توان « دانش شناخت روابط عرضی میان عناصر و سامانه‌ها » تعریف کرد. از سوی دیگر بشر همواره به دنبال کشف روابط طولی در **اَبَر سامانه هستی** نیز بوده است. یعنی روابطی که میان هر رده از عوالم هستی با رده‌های پایین‌تر و بالاتر برقرار است. او می‌خواهد بداند ساختار این اَبرسامانه چگونه است و جایگاه و نقش هر عنصر در این سلسله مراتب کجاست؟ بدین گونه فلسفه به معنی ویژهٔ آن پدید آمده است. فلسفه را می توان « دانش شناخت روابط طولی میان عوالم وجود و سامانه‌های هستی » تعریف کرد.

۳–جهان بینی اسلامی مبنای سنجش و محک سایرمکتب های فکری

تاریخ جهان‌بینی‌ها نشان دهندهٔ تلاش انسان برای دستیابی به دیدگاهی فراگیر به هستی و کشف سامان‌مندی چیره بر جهان می‌باشد. با نگاه به گذشته، دو نگرش بنیادی در هستی شناسی را می‌توانیم بازشناسیم که یکی« کل نگری» (Wholisme) و دیگری « جزء نگری » (Atomisme) است. (فرشاد،۱۳۶۲) شالودهٔ نگرش جزء گرا به جهان این بوده که یک پدیده را هر اندازه که پیچیده باشد، می‌توان به

اجزائی تقسیم کرد و با شناخت ویژگی‌های اجزاء به شناخت آن پدیده دست یافت. به گفتهٔ دیگر، ویژگی‌های هر پدیده از روی ویژگی‌های عناصر سازندهٔ آن به دست می‌آید. هر جزء دارای کارکرد و جایگاهی ویژه است و کارکرد کل پدیده را می‌توان مجموعهٔ کارکردهای تک تک اجزاء آن دانست. شالودهٔ نگرش کل گرا به جهان هم این بوده که جهان تنها مجموعه‌ای از پدیده‌ها و ذرات و رویدادها نیست. بلکه کلیه پدیده‌های جهان با هم ارتباط دارند و میان همه پدیده‌ها پیوندی برقرار است. جهان سامانه ای است که در آن هر جزء بخشی از سامانه کلی‌تر است و هستی دارای سلسله مراتبی است که در آن هر یک از پدیده‌ها و سامانه‌ها خود اجزاء یک سامانه کلی‌تر هستند و بدین گونه بر جهان« وحدتی » حاکم است که دستاورد بی‌نهایت پدیده‌های کثیر است. (برتالنفی، ۱۳۶۵)

از دید این مقاله، جهان‌بینی اسلامی ضمن آنکه خود یک مکتب جامع و کاملی است و مبنا و محک ارزیابی سایر مکتب‌ها است؛ ولی به طور کلی دو نگرش کل‌نگر و جزءنگر را مکمل هم در کشف درک روابط طولی و عرضی عوالم وجود می داند. در نگرش توحیدی بر جهان، هستی یک اَبرسامانه است که همه اجزاء و عناصر آن با هماهنگی و همکاری خود، نمودار « وحدت در کثرت » هستند. بینش توحیدی اسلام، پدیده‌های جهان را « آیه » معرفی کرده است. **بینش آیه‌ای** این پدیده‌ها را فعل خداوند و بازتاب صفات خالقیت و مصور بودن خداوند می‌داند. در این بینش، انسانها دعوت شده‌اند که پدیده‌های هستی و روابط عرضی میان آنها را در یک رده از سلسله مراتب منظومه‌ها در سامانه هستی دریابند و بشناسند. اما از این فراتر و بالاتر، فراخوان این بینش به کشف و درک روابط طولی میان پدیده‌هاست و این وجه تمایز بسیار مهم جهان‌بینی اسلامی با دیگر جهان‌بینی‌هاست. در پرتو این کشف، حقیقت وجودی و فطری انسانها نیز شکوفا می شود و استعدادهای ذاتی او تحقق می یابد و رشد و تعالی انسان به سوی کمال میسر می گردد.

چند نظریه پیرامون پژوهش علمی

۱ -نظریه عمومی سیستم ها در پژوهش های علمی

رویکردی که تا میانه سده بیستم بر نگرش ها و روش های پژوهش در علوم گوناگون چیرگی داشت مبتنی بود بر شناخت های حسی- تجربی و با روش های استقراء علمی که اوج آن در رویکرد اثبات گرایی نمودار شد. در نیمه دوم سده بیستم بدیل ها و جایگزین های مهمی در برابر این نگرش و با انتقاد از آن پدیدار شدند؛ مانند پسااثبات گرایی و سپس رویکردهای پسانوگرایانه دیگر. ولی به باور این مقاله مهمترین و نیرومندترین رقیب رویکرد اثباتگرایی با دیدگاه های مکانیستی آن به جهان، **نظریه عمومی سیستم ها** بود. نگرش مکانیستی به پدیده ها نخست در زمینه علوم زیستی مورد انتقاد قرار گرفت. تا اینکه لودویگ فون برتالنفی[1] (۱۹۰۱-۱۹۷۲)،زیست شناس و بنیانگذار «**نظریه عمومی سیستم ها**» نظریه ارگانیستی را ارائه کرد و هم او بود که این نظریه را به دیگر زمینه های علمی گسترش داد. او سپس همفکرانی هم یافت؛ مانند بولدینگ، ایمس راپاپورت، آکوف، نوربرت واینر، راس اشبی و دیگران. برتالنفی خاستگاه دیدگاه خود را به اندیشمندانی چون ابن خلدون، نیکولاس کوزایی و نیز لایب نیتز نسبت می داد. (برتالنفی، ۱۳۶۵)

1 Ludw ig von Bertalanffy

۲–نظریه روش تحلیلی درپژوهش های علمی

مسئله سیستم اساساً مسئله محدودیت های روش های تحلیلی در علم است. « **روش تحلیلی» یعنی اینکه یک موجود مورد بررسی باید به اجزاء تشکیل دهنده اش تجزیه شود و بنابر این از آنها ساخته و باز ساخته می شود**. این اصل بنیادین علوم کلاسیک می تواند به طریق متفاوت بیان شود: تجزیه شدن به زنجیره های علت و معلولی، جستجوی واحدهای «اتمی» در زمینه های مختلف علم ، و غیره.کاربرد **روش تحلیلی** به دو شرط بستگی دارد:

۱) **میان اجزاء نباید کنش متقابل (اندرکنش) وجود داشته باشد؛** و اگر وجود دارد، باید آنقدر ضعیف باشد که به خاطر برخی از هدف های پژوهش بتوان آنرا نادیده انگاشت. تنها تحت این شرائط است که اجزاء را به طور واقعی، منطقی و ریاضی می توان از هم جدا و آنگاه با هم جمع کرد.

۲) **روابط توصیف شده رفتار اجزاء، خطی باشد**. تنها در این صورت است که شرط جمع پذیری امکان دارد. یعنی معادله بیان رفتار کل، همانند معادلات بیان رفتار اجزاء است؛ فرایند های جزئی را می توان برهم افزود تا فرایند کلی را بدست آورد.

این شرائط در سیستم ها وجود ندارند. علم امروزی را تخصص روزافزون آن مشخص می کند؛ که مستلزم مقادیر عظیم داده ها، پیچیدگی تکنیک ها و ساختارهای نظری در هر زمینه است. بدین سان علم به رشته های بیشماری تقسیم می شود و آنها خود به رشته های فرعی. نتیجه چنین وضعی دوری و بیگانگی متخصصین علوم از یکدیگر است. در مقابل این شرائط، جنبه مهم دیگری در این زمینه به چشم می خورد: در بررسی تکامل علم جدید، به این نتیجه می رسیم که مسائل و مفاهیم همانند،مستقل از یکدیگر، در زمینه های بسیار متفاوت پدید آمده اند.

آنچه تا کنون در قلمرو علم مطرح بود، ارائه طرحی بود برای پدیده های جدا از هم و مجزای جهان و مطیع قوانین کور طبیعت. این تفکر اتمی و مکانیستی در اغلب رشته های علمی غلبه داشت. اما برخلاف این طرز تفکر، تفکر «ارگانیسمی» نه تنها مطالعه اجزاء و فرایندها را به طور جداگانه لازم می داند؛ بلکه مسائل قطعی شده مطرح شده در سازمان و سامانی که آنها را متحد می کند و ناشی از اندرکنش پویای اجزاء است، و تمایز رفتار اجزاء به هنگام نگرش به آنها و هنگام مطالعه مجزا را مطرح می کند. این توازی یا همانندی اصول شناختی عمومی در زمینه های متفاوت، به خصوص هنگامی تأثیربخش تر است که بدانیم این تحولات اغلب بدون آگاهی به کار و جستار در زمینه های دیگر صورت گرفته است.

نتیجه وجود خواص عمومی سیستم ها ، پیدایش همانندی های ساختاری و همریختی ها در زمینه های متفاوت است. در اصول حاکم بر رفتار وجودهایی که ذاتاً بسیار متفاوتند روابطی وجود دارد. موارد بسیار وجود دارد که اصول همانند به دفعات متعدد کشف شده اند؛ زیرا متخصصین یک رشته اطلاع نداشته اند که ساختار نظری مورد نیاز قبلاً در رشته ای دیگر به خوبی پیشرفت کرده است. نظریه عمومی سیستم ها در راه پرهیز از این گونه دوباره کاری های غیر ضروری بسیار پیش خواهد رفت. این نظریه ابزار مفیدی خواهد بود که از یک سو مدل هایی فراهم می اورد که می تواند در رشته های متفاوت استفاده شود و انتقال پیدا کند؛ و از سوی دیگر، از قیاس های مبهم که اغلب به پیشرفت این رشته ها آسیب رسانده جلوگیری می کند. (برگرفته از برتالنفی، ۱۳۶۵: همان)

۳ –نگرش سامانه ای و نگرش تحلیلی در پژوهش های علمی

در**نگرش سامانه ای**(سیستمی)، حرکت جای سکون را می گیرد. مفهوم مدت و بازنگشتن و تکرارنشدن همچون ویژگی هایی بنیادی، جزء ماهیت پدیدارها در می آید. قانون علیت، جنبه خطی خود را از دست می دهد و شکل مداری بخود می گیرد و به هدف و غایت پایان می پذیرد. هر سامانه مجموعه ای است از اجزاء ، روابط و آثار متقابل این اجزاء با یکدیگر. روش سامانه ای بر خلاف روش تحلیلی ، همه اجزاء تشکیل دهنده سامانه مورد بررسی را در بر می گیرد و روابط و آثار متقابل آنها را روشن می سازد. قدرت و برد واژه سامانه به روشنی و ناروشنی معانی آن بستگی ندارد. اصولی هستند که در همه سامانه ها ثابت و همسان هستند.

ولی **روش سامانه ای** چگونه پدید آمده است؟ کار فکر این است که هم مسائل را تجزیه و «تحلیل» کند و هم عوامل گوناگون را با یکدیگر «ترکیب» نماید. فکر هم به جنبه های انضمامی و عینی می نگرد و هم می کوشد تا جنبه های ناپیدا را بیاید. برخی نظریات علمی را فکر بر مبنای بررسی هایی که در مورد پدیدارهای فرضی و تصوری ، یعنی پدیدارهایی که هیچ گاه در عالم طبیعت با آنها روبرو نشده است، برساخته است. نیز فکر به این نتیجه رسیده که در برخی پدیدارها، بررسی روابط میان عوامل بوجودآورنده هر پدیدار، به اندازه بررسی خود عوامل آن اهمیت دارد.

روش تحلیلی و روش سامانه ای نه تنها متناقض با یکدیگر نیستند، بلکه مکمل یکدیگرند. ولی نمی توان یکی را به جای دیگری بکار برد و این دو روش را در هم ادغام کرد. با بکار بردن روش تحلیلی ما می کوشیم تا ساده ترین عوامل سازنده هر سامانه را بیابیم؛ جزئیات آنها را بررسی کنیم و انواع روابطی را که میان این عوامل متقابلاً وجود دارند در یابیم. سپس با تغییر دادن یک متغیر، خصایص سامانه و قوانین تحول آن را در شرائط گوناگون پیش بینی کنیم. هدف از بکار بردن روش سامانه ای این است که بتوانیم هر سامانه ای را با کلیت و جامعیت و با پیچیدگی و پویایی خاص خودش بشناسیم. ما می توانیم با استفاده از روش شبیه سازی، طرز کار هر سامانه ای را به صورت فرضی مشخص کنیم و آثار و انواع روابط متقابل اجزاء را دریابیم. با بررسی طرزکار و رفتار یک سامانه می توان به قوانین و قواعدی که برای اثر گذاردن روی آن سامانه و تغییر آن ضروری می باشند پی برد.

در جدول ۲ روش تحلیلی و سامانه ای با هم مقایسه شده اند:

	روش تحلیلی	روش سامانه ای
۱	با بکاربردن این روش، ما یک پدیده یا سامانه را از پیرامونش جدا می کنیم و تنها به بررسی اجزاء و عوامل آن می پردازیم.	با بکار بردن این روش، ما سامانه را با توجه به پیرامونش بررسی می کنیم و به بررسی روابط متقابل اجزاء و عوامل آن می پردازیم.
۲	در این روش، ماهیت روابط متقابل اجزاء را بررسی می کنیم.	در این روش ، آثار ناشی از روابط متقابل را بررسی می کنیم.
۳	هدف اساسی این روش ، روشن ساختن جزئیات است.	هدف اساسی درک کلی سامانه است.
۴	در این روش، در یک آن، تنها یک متغیر را تغییر می دهیم.	گروه های مختلف متغیرها را با هم تغییر می دهیم.
۵	سامانه را مجزا و مستقل از زمان بررسی می کنیم. از این رو فرض بر این است که پدیدارها به حال نخست بازخواهند گشت.	سامانه را در زمان واقعی بررسی می کنیم؛ از این رو غیر ممکن است که پدیدارها به حال نخست برگردند.
۶	با بکاربردن این روش، درستی داده ها با استفاده از روش تجربی و در چهارچوب یک نظریه روشن می گردد.	با بکار بستن این روش ، درستی داده ها از راه مقایسه طرز کار مدل یا سامانه با واقعیت روشن می گردد.
۷	الگو ها جزئیات را دربر می گیرند. اما به دشواری می توان این الگوها را عملاً بکار بست.	سامانه ها تا به آن اندازه کامل و جامع نیستند که بتوان آنها را مبنای شناخت قرار داد؛ اما می توان آنها را در عمل بکار برد.
۸	کارایی این روش ، هنگامی که روابط متقابل اجزاء، ساده و خطی هستند بسیار است.	کارایی این روش برای روابط غیر خطی بسیار است.
۹	نتیجه بکاربستن این روش، بهتر شناختن و بهتر آموختن رشته های تخصصی و مجزای از یکدیگر است.	نتیجه بکار بستن این روش، بهتر شناختن و بهتر آموختن رشته های گوناگون با هم است.
۱۰	نتیجه بکار بستن آن، برنامه ریزی جزء به جزء فعالیت هاست.	نتیجه بکار بستن این روش، برنامه ریزی با توجه به هدف هاست و به جزء فعالیت ها.
۱۱	با بکاربستن آن می توان جزئیات را شناخت؛ اما نمی توان هدف ها را کاملاً روشن کرد.	با بکار بستن این روش، هدف ها را می توان کاملاً روشن کرد؛ ولی شناخت جزئیات ، دقیق و کامل نیست.

جدول ۲- مقایسه روش تحلیلی و روش سامانه ای

۴-روش ماهواره ای در فرایند پژوهش

هیچکدام از فرایند خطی، گام به گام ، حلقوی، و حلزونی نمی توانند برای پیمایش فرایند پژوهش سودمند باشند ؛ چون همه آنها هنگامی بکار می آیند که هدف و مسئله های فرایند روشن باشند. پس در آغاز لازم می شود که به هدف ها و نیازها و خواسته ها از زوایای گوناگون نگریسته شده و همه ابعاد آن بررسی و

تحلیل شود. بدین گونه، این مقاله فرایندی برای پژوهش پیشنهاد می کند که نه حلقوی و نه حلزونی است؛ بلکه « ماهواره ای» است.

در **روش ماهواره ای** تلاش می شود رابطه میان پدیده ها در هر لحظه در دو بُعد عرضی و طولی، مبتنی بر مراتب وجود در نگرش اسلامی مورد توجه قرار گیرد. در بعد عرضی، اجزاء و عناصر هم عرض پدیده ها که در تعاملی علت و معلولی، همچون علتهای یاریگر (مُعِدّه) بر هم تأثیر می گذارند، شناخته می شوند؛ و در بعد طولی، پدیده هایی که در مراتب وجودی بالاتر و پایین تر پدیده ، در ارتباط با آن هستند شناخته و بررسی می شوند.

این روش برپایه این اِنگاره ها است که هر پژوهش برای یافتن پاسخ به پرسش هایی متعلق به یک یا چند حوزه انجام می شود. می توان همه اطلاعات این مجموعه را در یک کُره گردآوری کرد. این کره هسته ای دارد که در آغاز، با گمان ها و پاسخ های احتمالی و یا «فرضیه» پژوهش برساخته می شود. تمام تلاش پژوهشگر این خواهد بود که دریابد آیا فرضیه براستی پاسخ پرسش ها را تأمین می کند یا نه؟ این،«هدف» هر پژوهشی است. او در فرایند پژوهش، پیوسته همچون یک ماهواره بر گِرد هسته می چرخد و رو به مرکز آن، به ساماندهی و ساماندهی شبکه پوسته ها یا لایه هایی می پردازد که همچون یک شبکه سه بعدی هندسی ، بر گرد هسته پیچیده شده است. در هر دور، او تلاش می کند به هسته بیشتر نزدیک شود.

لایه های کروی، همان اطلاعات گردآوری شده در باره پرسش ها هستند که در مراحل آغازین پژوهش، دسته بندی، یا لایه بندی شده اند. **همواره یک رابطه و تبادل اطلاعات میان ماهوارهٔ ذهن و هسته در فرایند پژوهش برقرار است.** ذهن در پیمایش، هم مسئله یابی می کند و هم مسئله گشایی. در این روند، ذهن تلاش می کند شبکه لایه ها (اطلاعات) را چنان بسامان کند که از ورای روزنهای شبکه بتواند بی ابهام، فرضیه را ببیند. به گفته دیگر، هر فرضیه تنها با یک گونه ساماندهی در شبکه لایه ها ، از بیرون از کره دیده خواهد شد؛ و در حالات دیگر در پس رشته های ارتباطی میان داده ها پنهان خواهد بود.

بدین گونه هیچ فرایند خطی پیموده نمی شود. ذهن خلّاق به آسانی از یک لایه به لایه دیگر می لغزد تا تأثیر هر کدام از آنها را بر یکدیگر بررسی کند. هیچ مرحله بندی گام به گامی هم وجود ندارد. چون ذهن اساساً کار سامان دادن شبکه لایه ها را به گونه متوالی انجام نمی دهد. ذهن پیوسته از هسته دور و با آن نزدیک می شود تا از زوایای گوناگون، به بررسی انواع حالات مفروض شبکه ها بر روی هم بپردازد؛ تا سرانجام به حالتی از ساماندهی شبکه ها دست یابد که آن چنان در هم تنیده شده اند که هسته بی ابهام از ورای همه لایه ها به خوبی دیده می شود. به گونه ای که در برابر چشم پژوهشگر، روزن هایی از شبکه لایه ها تشکیل می شود که از بیرون از کره و از هر زاویه ای که به سوی مرکز نگریسته شود، هسته در انتهای سوراخ دیده خواهد شد. اگر چنین نشود، آنگاه باید نتیجه گرفته شود که فرضیه پژوهش، نادرست گمان زده شده و باید تغییر کند.

جمع بندی و نتیجه گیری

با توجه به نیاز مندبودن حوزه مبانی نظری معماری به پژوهش های میان رشته ای ، این مقاله نشان داد که:

- چنین پژوهش هایی **دارای یک ساختار سلسله مراتب طولی**، از شالوده نظری و انگیزه ها ، تا هدف ها و دستاوردها هستند و باید همچون بخش های یک سامانه (سیستم)، به یکدیگر

پیوسته بوده و پشتیبان هم باشند. چنین الزامی برای پژوهش های علمی- تجربی و کیفی و تفسیری دیگر بسیار کمتر است.

- **بنیاد و بخش اصلی پژوهش های میان رشته ای**، شالوده نظری آنهاست که همه بخش های دیگر برپایه آن، تحلیل و توجیه و ارزیابی می شوند. این مهم ، یا مسیر ادراکات و ارزیابی آنها در دیدگاه اسلامی بدین گونه است که پس از گذار از عقل فردی، با ابزارهای حسی و تجربی و روش استقراء، رجوع به عقل جمعی و خبرگان متخصص، و سرانجام رجوع به کلام الهی و معصومین(ع) ، به عنوان فصل الخطاب و داور خطاناپذیر خواهد بود.
- **چگونگی رابطه نظر و عمل** ، و رفتن از نظر به عمل در این پژوهش ها اهمیت بسزایی دارد. این روابط و اصول مبتنی بر آنها در حکمت نظری و عملی اسلام ، به گونه ای منسجم مطرح شده است.
- **پرسش ها و پاسخ های گمان زده شده** در هر پژوهشی باید برپایه شالوده نظری اسلام بررسی و ارزیابی شوند و با داوری و در پرتو آن مسیر پژوهش پیموده شود.
- **شایسته ترین روش پژوهش** برای پژوهش های میان رشته ای، روش استدلالی و استنباطی (مبتنی بر بدیهیات و اصول منطقی) است.
- **رویکرد سامانه ای با روش ماهواره ای** بدیل شایسته ای بجای روش های گام به گام، خطی، حلقوی و یا حلزونی در پژوهش های میان رشته ای است.

فهرست منابع

۱. برتالنفی ، لودویگ فون. ۱۳۶۵. مبانی، تکامل و کاربردهای نظریه عمومی سیستمها. ترجمه: کیومرث پریانی. نشر تندر.
۲. بهزادفر، مصطفی. ۱۳۶۶. روش تحقیق. جزوه درسی . دانشگاه علم و صنعت.
۳. ساروخانی، باقر. ۱۳۷۸. روش های تحقیق در علوم اجتماعی. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۴. عندلیب، علیرضا. ۱۳۸۱. روش تحقیق و تدوین رساله دکتری. دانشکده فرماندهی و ستاد سپاه.
۵. فرشاد ، مهدی. ۱۳۶۲. نگرش سیستمی. انتشارات امیر کبیر.
۶. قراملکی، احد فرامرز. ۱۳۸۶. اصول و فنون پـژوهش. انتشارات پژوهشی امام خمینی قم.
۷. قراملکی، احد فرامرز. ۱۳۸۶. روش شناسی مطالعات دینی. انتشارات پژوهشی امام خمینی قم.
۸. گال، مردیت. گال، جولین. بورگ، والتر.۱۳۸۲-۱۳۸۶. روش‌های پژوهش کمّی و کیفی در علوم تربیتی و روان‌شناسی. ترجمه احمدرضا نصر و مترجمان دیگر. انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
۹. گروت، لیندا. وانگ، دیوید. ۱۳۸۴. روش های تحقیق در معماری. ترجمه: علیرضا عینی فر. انتشارات دانشگاه تهران.
۱۰. مطهری، مرتضی. ۱۳۷۸.ج ۱۳. مجموعه آثار. نشر صدرا.
۱۱. نقره کار، عبدالحمید. حمزه نژاد، مهدی. رنجبر کرمانی، علی محمد. ۱۳۸۷. درآمدی بر هویت اسلامی در معماری و شهرسازی. وزارت مسکن و شهرسازی.
۱۲. هیچینز، درِک. ۱۳۷۶.کاربرد اندیشه سیستمی. ترجمه: رشید اصلانی. انتشارات مرکز آموزش مدیریت دولتی.

مقاله دوم

مدل سازی ، روشی مفید برای پژوهش های میان رشته ای

نمونهٔ موردی: روش تحقیق در پژوهش رسالهٔ دکترا با موضوع:
«رهنمودهایی برای ارتقاء آموزش معماری در ایران، برمبنای اندیشهٔ اسلامی»

مهندس عبدالحمید نقره کار
استادیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه علم و صنعت ایران.
دکتر فرهنگ مظفر
استادیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه علم و صنعت ایران
مهندس سلمان نقره کار
دانشجوی دکترای معماری، دانشگاه علم و صنعت ایران؛ بورسیه دانشگاه کاشان

چکیده مقاله

تحقیقات «میان رشته ای»[1] نیازمند مدلهایی است که اطلاعات منتج از تخصصهای مرتبط را در قالبی یکپارچه و در راستای پاسخ پرسش اینگونه تحقیقات، ساماندهی کند.در نوشتار پیش رو، نمونه ای از کاربرد روش «مدلسازی» در یک پژوهش دکترا، که دارای پرسشی با ماهیت میان رشته ای است، معرفی می شود. در این پژوهش، دامنه جستجو سه عرصهٔ «آموزش»، «معماری» و «اسلام» می باشد؛ مدل ساختار دهندهٔ پژوهش، «مداسفا»، برگرفته از دانش مدیریت و برنامه ریزی راهبردی است که محتوای آن طی فرآیند «اجتهاد»، یکی از روشهای پژوهش اسلامی شیعی، تکمیل می شود تا ما را در راستای پاسخ به چگونگی تأثیر اسلام بر ارتقاء آموزش معماری رهنمون گردد. با این روش، پس از استحصال نتایج از سه حوزه مذکور، طرح مقدماتی «برنامه آموزش معماری، مبتنی بر اندیشه اسلامی» پیشنهاد می شود.

واژه های کلیدی: مدل سازی، تحقیق میان رشته ای، آموزش معماری، اسلام، برنامه ریزی استراتژیک، فرآیند اجتهاد، «مداسفا»

مقدمه و ساختار این مقاله

با توجه به اهمیت پژوهش های میان رشته ای در عرصهٔ «تولید علم»[2] در کشور، این نوشتار بر آنست که طی معرفی «فرآیند و روش تحقیق» رسالهٔ دکترای نگارنده، به معرفی روش تحقیق «مدلسازی» پرداخته و نقش و اهمیت آنرا بخصوص در تحقیقات میان رشته ای و به روش کیفی بیان کند. بعبارتی، این مقاله، به روش گزارش توصیفی تنظیم شده است. به همین منظور :

۱) **مرحله اول** : ابتدا موضوع رسالهٔ دکترا، بعنوان نمونه ای[3] از تحقیقات میان رشته ای، بطور اجمالی معرفی می شود.
۲) **مرحله دوم** : سپس تعریفی اجمالی از «مدل» ارائه و جایگاه روش تحقیق «مدلسازی» در آن پژوهش تبیین می گردد.

---

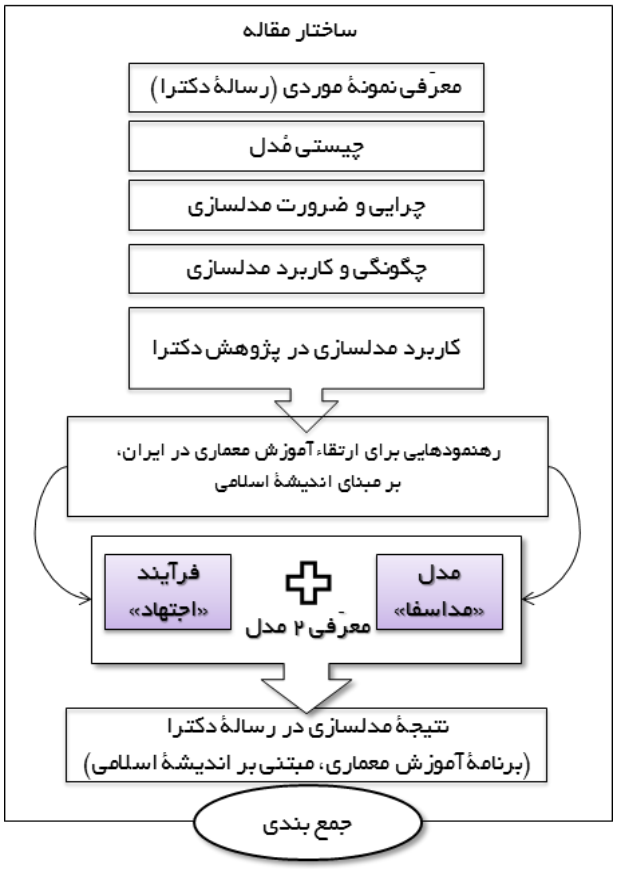
1 - interdisciplinary

۲ - با توجه به تأکید مقام معظم رهبری بر شکل گیری نهضت نرم افزاری تولید علم.

3 - Case study

۳) **مرحله سوم** : چرایی بهره گیری از این روش و چگونگی کاربرد مدلسازی در یافتن پاسخ پژوهش و نتایج بدست آمده از آن در رساله دکترا بیان خواهد شد.

نمودار زیر بیانگر ساختار مقاله می باشد:



نمودار ۱ - ساختار این مقاله

معرفی اجمالی نمونهٔ موردی (پایان نامه دکترا)[1]

برای معرفی روش تحقیق رسالهٔ دکترای مورد نظر و نقش مدلسازی در آن، لازم است در ابتدا بطور اجمالی، مسألهٔ تحقیق رساله و روش رسیدن به پاسخ بیان شود که در ادامه می آید:

هدف اصلی این تحقیق «ارتقای آموزش معماری در ایران» است. روشهای گوناگونی برای نیل به این هدف وجود دارد، فرض پژوهشگر این است که «اسلام» با جامعیتی که دارد، بصورت یک ابر سامانه، همه این روشها را در ساختاری واحد و جامع ساماندهی می کند. در همین راستا، این تحقیق در جستجوی پاسخ به یک پرسش اصلی و یک پرسش فرعی در پی آن است:

۱ - از این پس هرجا در متن عناوینی چون «این پژوهش، این تحقیق» و ... مطرح شده، منظور همین رسالهٔ دکترای معرفی شده می باشد.

- **پرسش اول** ، از جنس حکمت نظری است: آموزش معماری بر مبنای اندیشهٔ اسلام، چگونه آموزشی است؟
- **پرسش دوم**، از جنس حکمت عملی است و رویکردی کاربردی دارد که درصورت پاسخ به پرسش قبل مطرح می گردد: چگونه می توان وضع موجود آموزش معماری در ایران را بر اساس آموزه های اسلامی، به سوی وضع مطلوب ارتقاء داد؟

برای پاسخ به دو پرسش فوق، **این رساله شامل سه بخش اصلی** می باشد:

- بخش اول (**مقدمه، تعمیق و توسعهٔ دانش**) : شامل ۳ گفتار (۱و۲و۳)، به تبیین فرضیه و تشریح مسئله و پاسخ اجمالی به پرسشهای مبنا پرداخته می شود. به این ترتیب بیان می شود.

  گفتار اول : به روشن نمودن مسئله می پردازد،

  گفتار دوم : تحقیقات قبلی انجام شده و ادبیات موضوع

  گفتار سوم : روشهای تحقیق و مدلهای منتخب .

- بخش دوم (**حکمت نظری، کسب بینش**) : شامل ۲ گفتار (۴و۵)، مبنای نظری فرضیهٔ تحقیق، تبیین شده و افق چشم انداز ارتقاء آموزش معماری در ایران مشخص می گردد. به این ترتیب که :

  گفتار چهارم : ضمن تبیین دو مؤلفهٔ «آموزش معماری» و «اندیشهٔ اسلامی»در قالب یک مدل

  گفتار پنجم : ترکیب این دو در چشم انداز وضع مطلوب آموزش معماری بر مبنای اندیشهٔ اسلامی، تحت عنوان درآمدی بر «آموزش اسلامی معماری» ارائه می شود.

- بخش سوم (**حکمت عملی، مقدمات عمل**) : که دو گفتار است (۶و ۷)،

  گفتارششم : با توجه به رویکرد کاربردی این پژوهش، ضمن بررسی و نقد و تحلیل وضع موجود آموزش معماری در ایران و شناسایی نقاط قوت و ضعف، فرصتها و تهدیدهای آن .

  گفتار هفتم : روشها و راهکارهای عملی ارتقاء از این وضع موجود به وضع مطلوب در قالب رهنمودها و پیشنهاد یک نقشهٔ راه ، که در این گفتار ارائه خواهد شد. بعبارتی با توجه به چشم اندازی که در گفتار ۵ ترسیم شد، در قالب «رهنمودهایی برای ارتقاء آموزش معماری در ایران» اقدام به طراحی یک نقشهٔ راه کلی می گردد.

بطور خلاصه می توان گفت که در این رساله ابتدا مؤلفه های اصلی پرسش تحقیق و کلید واژه های آن تجزیه می شوند. سپس یک بازخوانی از تعریف هر یک انجام می شود. بعد، بر مبنای این تعاریف، مؤلفه ها دوباره در قالب یک مدل، با یکدیگر ترکیب و بازتعریف می شوند و ارتباط معناداری بین آنها برقرار می شود تا محقق را در رسیدن به پاسخ پرسش (رهنمودهایی برای ارتقاء آموزش معماری در ایران) یاری کند.

در این رساله، آنچه که اهمیت داشته، یافتن فرآیند و ساختاری منطقی و متقن برای نیل به پاسخ است؛ فرآیند نحوهٔ بهره گیری از آموزه های عقل و وحی، بمنزلهٔ بخش بنیادین یا حکمت نظری و چگونگی تأثیر آن بر آموزش معماری، بمنزلهٔ بخش کاربردی یا حکمت عملی. اعتبار محتوا و نتایج حاصل از آن در حد یک پیمایش مقدماتی است و نیازمند تحقیقات میان رشته ای عمیقتر و وسیعتر در آینده می باشد.

همانگونه که از ساختار کلی فوق مشخص شد، موضوع «روش تحقیق» در گفتار سوم رساله تعبیه شده و طی آن، **دو مدل** برای پاسخگویی به پرسش تحقیق بررسی و انتخاب می شوند. در ادامه به اهمیت مدلسازی، معرفی دو مدل مورد استفادهٔ رساله و نحوهٔ کاربرد آنها اشاره می گردد:

تعریف ، اهمیت و ویژگی های مدل

۱–تعریف مدل

مدل، در ساده ترین تعریف، دستگاهی است که در قالب یک نمودار هندسی، بیانگر چگونگی[۱] فرآیند تعامل میان پدیده ها و موضوعات است. چیزی شبیه به یک نرم افزار رایانه ای که متناسب با داده های ورودی، به ما خروجی می دهد. یا یک کارخانه که طی فرآیندی مشخص، محصولی متناسب با مواد اولیه ای که به آن داده شده، تحویل می دهد. با در اختیار داشتن چنین دستگاهی، می توان به راحتی اجزا یا کل یک مجموعه را به نقد کشید، یا محتوای دیگری در آن ریخت و خروجی متناسب با همان نیز دریافت کرد.

۲–اهمیت مدلسازی در تحقیق میان رشته ای (نمونهٔ موردی)

پرسش اصلی در تحقیق این است که «آموزش معماری در ایران چگونه بر مبنای اندیشهٔ اسلامی ارتقاء می یابد؟». برای پاسخ به پرسش اصلی تحقیق، ابتدا باید رابطهٔ بین «اسلام» و «آموزش معماری» بررسی شود که خود نیازمند یک بازتعریف اجمالی از این دو موضوع است. ازسویی باید توجه داشت که آموزش معماری نیز ترکیبی است از دو موضوع جداگانهٔ «آموزش» و «معماری»؛ بنابراین سه مؤلفهٔ کلیدی در اینجا هست که باید ابتدا هریک مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته و سپس دوباره در راستای جستجوی پاسخ پژوهش، با یکدیگر جمعبندی شوند. این سه مؤلفه عبارتند از:

- **مؤلفه اول:** موضوعی که قرار است آموزش داده شود (معماری چیست؟).
- **مؤلفه دوم:** مقولهٔ آموزش و تعلیم و تربیت (آموزش چیست؟).
- **مؤلفه سوم:** اینکه «اسلام» دارای چه مؤلفه های اثرگذار بر «آموزش معماری» است (اسلام چیست؟).

همانگونه که مشاهده می شود، پژوهش از نوع «میان رشته ای» بوده و نیازمند مدلی است که بتواند مجموع این مؤلفه ها را در یک قالب معنا دار و معطوف به کاربرد، تبیین کند. در این پژوهش تلاش خواهد شد تا مدلی جامع و ساختاری عقلانی برای «آموزش مطلوب معماری» ارائه شود، بگونه ای که ارتباطات و سلسله مراتب ارکان و مؤلفه های مؤثر بر آموزش معماری را نشان دهد. سپس محتوای این مدل بر مبنای اندیشهٔ اسلامی تکمیل می شود.

---

۱ - اشاره به تفاوت مدلسازی (چگونگی رابطهٔ پدیده ها) با نظریه پردازی(چیستی پدیده ها)؛ برداشت حضوری از توضیحات دفاع دکترای آقای دکتر ضرغامی، دانشکدهٔ معماری، دانشگاه علم و صنعت.

۳–ویژگی های مدل مطلوب و پاسخگو

منابع تحقیق برای پاسخگویی به پرسش پژوهش از برهمکنش سه مجموعهٔ مرجع «معماری»، «اسلام» و «آموزش» پدید می آید. خلاء پژوهش مادر، به طور ویژه در دست یافتن به نحوه تعامل داده های این سه حوزه، پژوهشگر را ناگزیر از تلاش برای دستیابی به روشها و مدلهایی می سازد که در قالب آن بتوان این سه مجموعهٔ به ظاهر نامتجانس را به گونه ای معنی دار با یکدیگر تلفیق کرد. با توجه به مطالب فوق، پیمایشی در مدلهای موجود انجام شد تا بتواند بعنوان هندسهٔ اصلی کار، یافته های هر سه بخش را ساماندهی کند. بنابراین، ساختار یا سامانه ای که پژوهش در صدد کشف یا ایجاد آن است باید بتواند در دو وجه مهم کارآمد باشد:

۱) **تلفیق و تبیین داده ها**؛ یعنی بتواند ضمن پذیرش انواع داده ها، آنها را در یک دسته بندی معنادار و معقول تبیین کرده و رابطه طولی آنها را از نظری تا عملی و مصادیق و نتایج، در راستای پاسخ به پرسش تحقیق، روشن نماید.

۲) **نقد ساختارهای موجود**؛ یعنی بتواند داده های موجود و ساختار آنها را محک بزند و نقاط قوت و ضعف هر یک و تعامل میان آنها را روشن سازد.

چنین مدلی باید دارای ویژگیهایی به شرح زیر باشد:

- دارای وجه عقلانی و قابل دفاع باشد.
- امکان معرفی هر یک از سه عرصه مورد بحث (اسلام، آموزش، معماری) را داشته باشد.
- قابلیت نمایش ارتباطات و منطق درونی داده ها را در حوزه آموزش معماری داشته باشد.
- قابلیت تلفیق داده های هر یک از این سه حوزه را به گونه ای عقلانی و معنادار در راستای یکدیگر، از گزاره های نظری تا عملی و کاربردی فراهم سازد.

و در یک کلام دارای ساختاری بصورت یک «**کل منسجم هدفمند**» باشد. این ساختار، همان «**سامانه**»[1] است که تعریف آن عبارت است از[2]: مجموعهٔ اجزاء و عناصری که با هم هماهنگ و هم هدف بوده و فاقد عناصر اضافی و مزاحم باشند. در ادامه، نحوهٔ بررسی و انتخاب مدل مناسب می آید:

انتخاب و بررسی مدل های پژوهشی

رهیافت اصلی تحقیق، جستجوی مدل مناسب برای تلفیق داده های سه حوزهٔ پژوهش، با توجه به مشترکات ساختاری آنها «معماری»، «اسلام» و «آموزش»، بوده است. هر سه حوزه دارای ساحت های دوگانه «نظر» و «عمل» هستند که به هم مرتبطند. بنابراین باید در جستجوی ساختارها یا مدل هایی بود که بر این تعامل طولی دوطرفه مبتنی باشند. در ادامه، سه گزینه برای انتخاب مدل مناسب بررسی می شوند:

گزینهٔ اول: مدل [نظر –عمل]

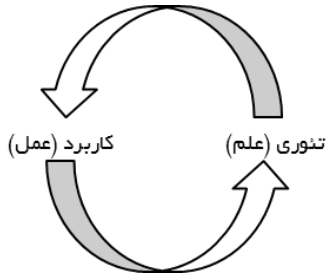
اولین الگو یا مدل تقسیم داده ها، که از ایام بسیار دور برای تقسیم داده ها در یک عرصه آگاهی مورد استفاده واقع می شده، **الگو یا مدل [نظر – عمل]** است. این الگو به دلیل بداهت و پشتوانه عقلانی، دارای سابقه فراوانی

---

1 - System

۲ . تعریف برگرفته از کلاس درس استاد عبدالحمید نقره کار

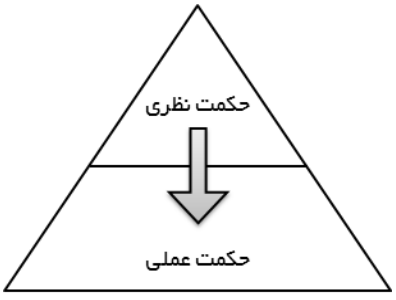
در عرصه فلسفه و دیگر علوم است. فیلسوفان یونان باستان، این دو حوزه را با نامهای تئوری[1]/ پراکسیس[2] از هم تفکیک می کردند.



نمودار ۲- مدل نظر-عمل (گزینهٔ اول)

گزینهٔ دوم: مدل [حکمت نظری –حکمت عملی]

می دانیم هر مکتب و ایدئولوژی و هر دستگاه اندیشه که طرحی برای کمال و سعادت بشر ارائه می دهد، یک سلسله ارزشها عرضه می دارد و «باید» ها و «نباید» ها و «شاید» ها و «نشاید» ها در سطح فرد یا جامعه می آورد. ولی این «باید» ها و «نباید» ها متکی بر فلسفهٔ خاصی است که آنها را توجیه می نماید؛ یعنی اگر یک مکتب یک سلسله دستورها و فرمانها عرضه می دارد، ناچار متکی بر نوعی فلسفه و جهان بینی دربارهٔ هستی و جهان و جامعه و انسان است که چون هستی چنین است و جامعه یا انسان چنان است، پس باید اینچنین و آنچنان بود. جهان بینی یعنی مجموعه ای از بینشها و تفسیرها و تحلیلها دربارهٔ جهان و جامعه و انسان. ایدئولوژی بر پایهٔ جهان بینی استوار است. «چرایی» هر ایدئولوژی در جهان بینی ای که آن ایدئولوژی بر آن استوار است نهفته است و به اصطلاح، ایدئولوژی از نوع «حکمت عملی» است و جهان بینی از نوع «حکمت نظری» است. (مطهری، : ۵–۸) پس داده های هرسه حوزهٔ پژوهش را می توان در قالب این دو بخش «حکمت نظری» و «حکمت عملی» تقسیم بندی کرد.



نمودار ۳- مدل حکمت نظری-حکمت عملی (گزینهٔ دوم)

1 - theory
2 - praxis

گزینهٔ سوم: مدل [مدیریت استراتژیک]

در دانش برنامه ریزی و مدیریت استراتژیک، برای سامانمند ساختن رابطه میان اندیشه و عمل، از مدل زیر استفاده می شود. همانطور که مشاهده می شود، این مدل به نوعی بسط یافته تقسیم مدل[نظر–عمل] یا مدل [حکمت نظری–حکمت عملی] است. (نمودار ۴ – ساختار رابطه نظر و عمل در دانش مدیریت استراتژیک)

نمودار ۴- مدل برگرفته از برنامه ریزی استراتژیک

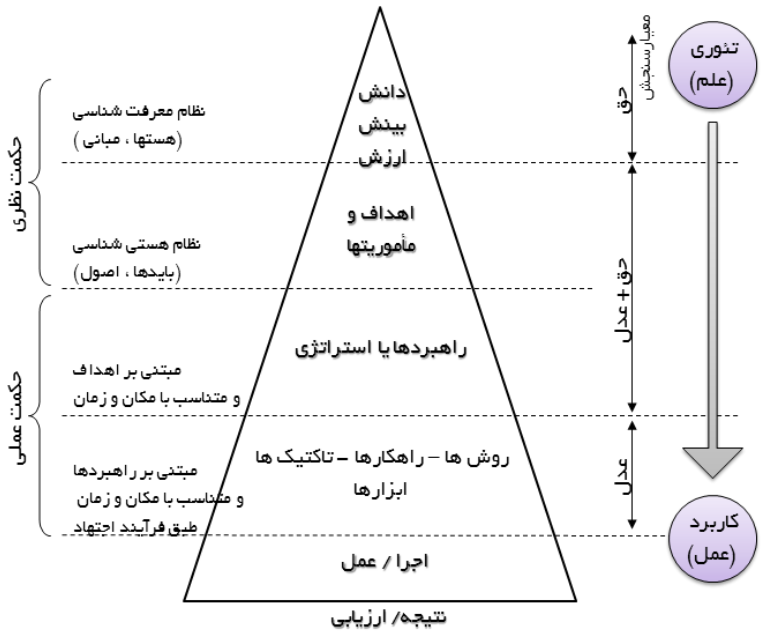
[گزینه شمارهٔ ۱]

مدل ارتباط سامانمند فکر و فعل در انسان (مداسفا)[۱]

پس از بررسی سه مدل فوق، به نظر می رسد، ساختار معرفی شده در مدیریت استراتژیک، با اندکی کست افزود[۲] و ترکیب با دو مدل قبلی، نمونه توسعه یافته و تشریحی بیانگر سیر معقول اندیشه های بنیادین هر فرد (یا سازمان یا مکتب) تا عمل اوست. در واقع هر فعل آگاهانه دارای سلسله مراتب زیر است:

[۱] - از این پس برای راحتی در بیان مطالب و پرهیز از تکرار، «مدل ارتباط سامانمند فکر و فعل در انسان» را به صورت اختصاری «مداسفا» می نامیم.

[۲] - طبق فرمایش استاد پیرنیا، این لغت در بین معماران سنتی به معنای کم و بیش کردن می باشد.



نمودار ۵- مدل ارتباط سامانمند فکر و فعل در انسان (گزینهٔ منتخب شمارهٔ ۱)

معرفی یک مدل مداسفا

۱ -گزاره های دانشی و بینشی

دانش ها، گزاره هایی هستند که ماهیت پدیده ها و روابط میان آنها را توضیح می دهند و فهم ما از جهان بر اساس آنها شکل می گیرد. تلفیق و تألیف دانش ها در درون فرد، به شکل گیری بینش درباره پدیده ها می انجامد.درواقع، بینش فرد، دانش درونی شده و منسجم او درباره پدیده هاست. در ادبیات متعارف، تعبیر «جهان بینی» نزدیک ترین تعبیر برای بینشهاست. ویژگی این گزاره ها، توصیفی بودن آنهاست. بنابراین گزاره «خدا وجود دارد» و «خدا عادل است»، گزاره های بینشی هستند. اما جمله ایجابی «نباید دزدی کرد»، یک بینش محسوب نمی شود، هرچند مبتنی بر بینشهای «دزدی کار بدی است» و «کار بد، نتیجه خوبی ندارد» استخراج شده است. (مثال: مجموعه گزاره های جهان بینی اسلامی).

۲-گزاره های ارزشی

بینش های هر فرد یا سازمان، شامل مجموعه ای از ارزش هاست. گزاره های ارزشی اغلب صفت «خوب» یا «بد» را به یک فرد، مجموعه، پدیده، فرآیند، فعل یا شیء نسبت می دهند. گزاره «دزدی کار بدی است»، یک گزاره در مجموعه ارزشهاست که صفت «بدی» را به فعل «دزدی» نسبت می دهد. ارزشهای یک فرد یا مجموعه ممکن است پیدا یا پنهان، مصرح یا ضمنی، روشن یا مبهم باشند و فرد یا مجموعه می تواند نسبت به این ارزشها آگاه یا ناآگاه باشند. اما به هر صورت این ارزشها وجود دارند. در مجموعه هایی که این ارزشها به روشنی مورد اشاره و تصریح قرار نگرفته باشد، یا افرادِ مجموعه بر آنها توافق نداشته باشند، معمولا برآیند ارزشهای افراد، غالب است. (مثال: «انصاف، خوب است.»)

۳–اهداف یک مجموعه

هدف هر فرد، گروه یا جامعه، نیل به ارزشها یا حذف ضد ارزشهایی است که به صورت رسمی یا غیر رسمی، آگاه یا ناآگاه به آنها باور دارد. پس **تعریف اهداف در هر مجموعه در ارتباط مستقیم با ارزشهای پذیرفته شده آن فرد یا مجموعه قرار دارد**. اهداف یک فرد یا مجموعه می توانند درازمدت، میان مدت یا کوتاه مدت، پیدا یا پنهان، مصرح یا ضمنی، روشن یا مبهم باشند و فرد یا مجموعه ممکن است نسبت به این اهداف آگاهی تفصیلی نداشته باشد. در مجموعه هایی که اهداف به صورت روشن و صریح بیان نشده باشند، یا افراد با آن اهداف موافقت نداشته باشند، روند رسیدن به هدف، اغلب کند می شود و گاه حتی مجموعه در رسیدن به اهداف ناموفق می گردد. اهداف خود به دو دسته کلی «اهداف کلان» و «اهداف چشم انداز» تقسیم می شوند. اهداف کلان، اهدافی هستند که اغلب دارای قید شرایط کنونی (بستر وضع موجود) نیستند و رسیدن به آنها به صورت کلی مطلوب است. به عنوان مثال، «اشاعه و گسترش اسلام در سراسر جهان» یا «تبدیل شدن به موفق ترین کشور در عرصه اقتصادی یا علمی»، یک هدف کلان است.

در مقابل این اهداف کلان، سیاستگزاران و اندیشمندان برنامه ریزی راهبردی، با توجه به شرایط، یعنی مجموعه قابلیتها و ضعفها و نیز فرصتها و تهدیدات، اقدام به ترسیم اهداف چشم انداز یا به صورت خلاصه، «چشم انداز» می نمایند. «**سند چشم انداز ایران ۱۴۰۴» نمونه ای از ترسیم چشم انداز است**. اهداف چشم انداز علاوه بر کلی بودن، دارای ویژگیهای دیگری نیز هستند. این اهداف را می توان اهداف «کمیت یافته» دانست که تحقق یا عدم تحققشان مشهود است. این اهداف در بازه زمانی مشخصی تعریف می شوند و اولویتهای یک فرد، سازمان یا کشور را برای تخصیص منابع «انسانی»، «مالی»، «طبیعی»، «فیزیکی» و «فنی (فناوری)» مشخص می سازد. (مثال: «رعایت و اشاعه انصاف»)

۴ – مأموریت ها

در اغلب موارد، رسیدن به هدف متضمن مراحل یا اجزائی است. این مراحل یا اجزاء را که باید به صورت طولی یا عرضی یا ترکیب این دو در کنار یکدیگر انجام شوند تا هدف برآورده شود، «مأموریت» می نامند. پس مأموریتها، مراحل و اجزاء تحقق هدف، یا بعبارتی اهداف کمیت یافته، محسوب می شوند. باید توجه داشت که جنس مأموریتها نیز مانند جنس اهداف، هنجاری یا «باید و نباید» است. (مثال: «آموزش مبانی دینی انصاف»، این مأموریت در کنار مأموریتهای دیگر می تواند به رعایت و اشاعه انصاف بیانجامد.)

۵–سیاست های کلان راهبردی

سیاستهای کلان یا راهبردها[1]، روشهای اصلی و مادر برای نیل به موفقیت در هر مأموریت است. راهبردها، راهکارها و روشها، به طور کلی درباره «چگونگی» و «شیوه» دست یافتن به موفقیت در مأموریت است. برای موفق شدن در هر مأموریت، یک یا چند سیاست کلان اتخاذ می شود که بر اساس آنها امور اجرایی سامان می یابند. تدوین، تصویب، ابلاغ و پایش امور مربوط به «بینشها، ارزشها، اهداف، مأموریتها و راهبردها» در سازمانها در بخش «ستاد» و با مشارکت مستقیم یا غیر مستقیم افراد بخش «صف» انجام می شود. گاه ممکن است در تقسیم هدف به مأموریتها، یا نحوهٔ ارتباط مأموریتها برای نیل به هدف، راهبردهای خاصی مد

1 -strategies

نظر قرار گیرد. گاه نیز رسیدن به هدف به صورت کلی از طریق راهبردهای چندگانه و ترکیبی امکان پذیر بوده و لازم است پیش از تقسیم هدف به مأموریتها، راهبرد کلان رسیدن به آن را تعریف کرد که در این صورت لایه دیگری از راهبردها پس از لایه اهداف نیز قرار می گیرد. (مثال: «برگزاری کلاسهای آموزش مبانی دینی انصاف»، «پرداختن به موضوع انصاف در منابر»، «سرمایه گذاری و حمایت از فیلمهایی که این موضوع را دستمایه کار قرار دهند.»)

۶–راهکارها(تاکتیک ها)

راهکارها[1]، روشهای دقیقتر برای انجام مأموریتها هستند. راهکارها هم مانند راهبردها از جنس روش هستند. اصلی ترین تفاوتی که میان راهکارها و راهبردها وجود دارد این است که راهکارها، در ارتباط مستقیم با مأموریتها یا اهداف قرار نمی گیرند، و همیشه یک لایه از روشهای کلان تر (که همان راهبردها هستند) واسط میان آنها و اهداف و مأموریتهاست. در مجموعه هایی با ابعاد کاری یا ساختار اجرایی کوچکتر ممکن است که هدف به مجموعه ای از مأموریتها تبدیل نشود یا راهبرد نیازی به روشهای خردتر، یعنی راهکار نداشته باشد.

۷–روش ها و ابزارها

لایه آخر «چگونگی» در نیل به موفقیت در مأموریتها، ترکیبی از روشها و ابزارهاست. تشخیص اجرای راهکارها و روش–ابزارها، عموما در سازمانها توسط بخش «صف» در خط مقدم کار و بسته به شرایط موردی (زمانی، مکانی، امکانات و محدودیتها در بسترهای وضع موجود) صورت می پذیرد.

[گزینه شمارهٔ ۲]

مدل تحقیق در علوم اسلامی، یا فرآیند «اجتهاد»

مکتب اسلام مدعی است که نسخه ای برای سعادت بشر ارائه می دهد که در همهٔ زمانها و مکانها و شرایط، جامع و کامل است. این ادعا مستلزم پویایی و پاسخگویی به نیاز انسان در شرایط گوناگون است. سازوکار این پاسخگویی پویا توسط خود اسلام تعبیه شده است. به این صورت که اصول و مبانی اولیه، به وضوح و مستدل به زبان عقل و قلب و فطرت انسان، در قرآن و گفتار و رفتار معصومین(ع) بیان شده است.[2] شرح و تفسیر آنها و تطبیق مفاهیم و مصداق ها با فروع و مسائل مستحدثهٔ هر دوره :

- **اول** : در درجهٔ اول بعهدهٔ **امام معصوم(ع)** است.
- **دوم** : و در صورت عدم حضور فیزیکی ایشان بعهدهٔ **دانشمندان اسلامی** است که واجد شرایط علمی و تقوای هستند.
- **سوم** : و درصورت تشکیل حکومت اسلامی بر عهدهٔ **ولی فقیه** است.

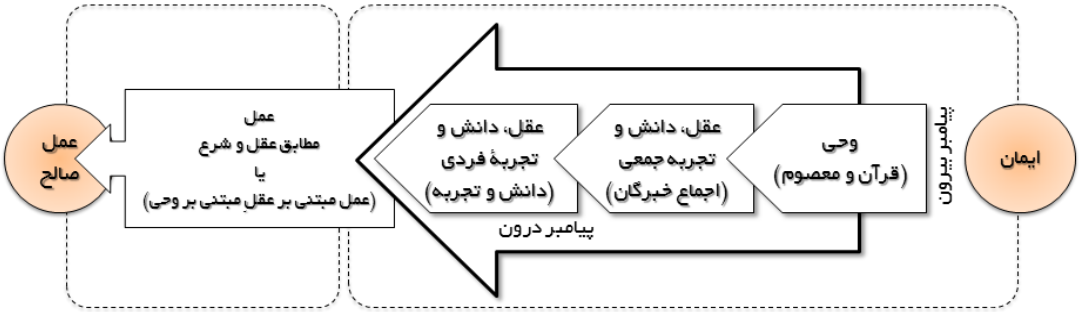
---

1 - tactics

۲ - برای اطلاعات بیشتر به بحث اجتهاد و نیز کتاب «اسلام و مقتضیات زمان» از منظر از شهید مطهری(ره) مراجعه شود. (مثلا این نکته که برای آموزه های قرآنی، سه حالت وجود دارد: بطن، محکم و متشابه و ناسخ و منسوخ.)

علوم تفسیر، حدیث، اخلاق، فقه و دیگر علوم اسلامی، هریک، زوایایی هستند که دانشمندان اسلامی آن دانش ها را از قرآن و روایات معصومین استحصال می کنند. از محصولات این «تولید علم» می توان به تفاسیر قرآن، رساله های عملیه و استفتائات، کتب اخلاقی و عرفانی و ... در طول تاریخ اسلام اشاره کرد.

بعبارتی، مدلی که در اندیشهٔ اسلامی (تشیع) برای حرکت از حکمت نظری به حکمت عملی، بعنوان یک اصل، پیش بینی شده است، فرآیند «اجتهاد» است. این فرایند، از مبدأ «وحی» یعنی قرآن بعلاوهٔ گفتار و رفتار معصومان (سنت و عترت) بعنوان معتبرترین منبع علم، آغاز شده و ضمن معیار قراردادن آن، در مراحل بعد با استفاده از عقل جمعی (اجماع خبرگان) و سپس عقل و تجربهٔ فردی مجتهد (دین شناس متخصص) برای مسائل روز بشر اعلام حُکم می شود. این فرآیند نیز ارتباط بین دو حوزهٔ نظری (ایمان) و عملی (عمل صالح) تبیین می گردد. نمودار زیر بیانگر مطالب فوق است:



نمودار ۶- فرآیند سیر از نظر تا عمل در علوم اسلامی «اجتهاد» (مدل منتخب شمارهٔ ۲)

معرفی فرآیند اجتهاد (چگونگی تأثیر هریک از علوم اسلامی بر موضوعاتی مانند معماری)

نتیجهٔ تحقیقات اندیشمندان اسلامی، تحت عنوان علوم اسلامی در تخصص ها و گرایش های مختلفی متجلی می شود. از جمله می توان به اصول عقاید، عرفان، اخلاق و فقه اشاره کرد[1] که روش عمومی آنها، فرآیند «اجتهاد» بوده و نتایج دانش آنها به ترتیب ناظر بر باطن تا ظاهر پدیده هاست. با توجه به گرایشهای مذکور، **مراجعهٔ کارشناس (مثلا پژوهشگر معماری) به اسلام** چه بصورت مستقیم و چه غیرمستقیم (بواسطهٔ مراجعه به اسلام شناس)، دارای وجوه و مراتبی است که هریک محصولات خاص خود را می دهد[2]:

- **در حوزه علم فقه** : ممکن است از نتایج علم فقه در رشتهٔ تخصصی خود بهره مند گردد. مانند احکامی که راجع به برخی موضوعات همچون روابط همسایگی، یا برخی مکانها مثل مسجد، خانه، بازار، خیابان، سرویس بهداشتی و ... یا دستوراتی که دربارهٔ نحوهٔ انجام برخی اعمال مسلمانان مثل نماز فرادا یا جماعت، نحوهٔ انجام وضو و غسل و ... داریم. (معماری، از یک منظر، ظرف فعالیت های انسان و متناسب با آن است).

---

۱ - آشکارترین کاربرد این روش تحقیق، عرصهٔ فقه است که محصول آن در قالب «احکام و حقوق» در رساله های عملیهٔ مراجع تقلید متبلور می باشد. اما در دیگر عرصه ها نیز فرآیندی مشابه، از وحی تا عقل، (با محوریت وحی) طی می شود.

۲ - جهت اطلاعات بیشتر به نوشته های شهید مطهری(ع) دربارهٔ «آشنایی با علوم اسلامی» مراجعه شود.

- **در حوزه علم اخلاق** : ممکن است از زاویهٔ علم اخلاق؛ مانند اخلاق حرفه ای یا آداب خاصی برای انجام کار مانند نیت را خالص کردن، تأکید بر رعایت حق الناس، لزوم اتقان و محکم کاری در انجام هر کار، پرهیز از کار لغو و بیهوده، پرهیز از تفاخر و لباس شهرت، کم فروشی نکردن، با وضو بودن و ... یا آداب زندگی مانند لزوم پذیرایی از میهمان در عین حفظ حریمها، پرهیز از هرنوع مزاحمت همجواری و ... نتایجی در عرصهٔ حرفهٔ معماری، فرآیند خلق اثر یا تدوین اصول و ضوابط طراحی و ارزیابی محصول معماری بدست آید.
- **در حوزه عقاید** : ممکن است از حوزهٔ عقاید؛ مانند انسان شناسی، طبیعت شناسی، معبود شناسی، هستی شناسی و زیبایی شناسی اسلامی، نتایجی در عرصهٔ معماری که تبلور تعامل هنرمندانهٔ انسان و طبیعت است بدست آید. مثلا بحث ذومراتب بودن انسان و نفوس چهارگانهٔ گیاهی، حیوانی، ناطقهٔ قدسیه و ملکهٔ الهیه[1] که می تواند در تعامل معماری و انسان، نتایج نوینی در اختیار معماران قرار دهد.
- **در حوزه عرفان** : و ممکن است از بحر عمیق عرفان؛ یا از طریق تعابیر و برداشتهای شخصی و یا مبتنی بر مکتبی عرفانی متعلق به یک عارف خاص و بزرگانی همچون ملا صدرا، شیخ اشراق، محی الدین عربی و ... . مانند مباحثی که دربارهٔ وحدت وجود، مراتب وجود، سیر از ظاهر به باطن یا از صورت به معنا، وحدت در کثرت و بالعکس در حکمت هنر اسلامی مطرح است. یا تعابیری اینچنین دربارهٔ مفهوم حجم بیرونی گنبد در مساجد یا فضای داخلی زیر آن، فرم منار بعنوان نشانهٔ شهری، یا مطالبی دربارهٔ الهامات ممدوح و مذموم به هنرمندان، آرایه ها و تزئینات مثبت و منفی در معماری، چگونگی الهام یا برداشت از طبیعت و ...[2] مطرح است.

مجموعهٔ این برداشتها در کنار هم می تواند کارشناسان (مثلا معماران) را به منظومه ای جامع از بینش ها و روش ها در حوزهٔ حرفه ای خود مجهز کند و موجبات تأثیر آموزه های اسلامی را در موضوعات (مثلا معماری) فراهم نماید.

چگونگی کاربرد دو مدل در پاسخگویی به پرسش تحقیق دکترا

در پژوهش دکترای مورد نظر، بر اساس دو مدل فوق، فرآیند مدلسازی و داده پردازی در چارچوب مدلهای فوق به شرح زیر انجام شد:

در بخش «روش تحقیق» رسالهٔ دکترا، پس از بیان مبانی نظری و رویکردهای محقق، خاستگاه اندیشهٔ وی[3]، ماهیت و نوع تحقیق، دامنه و محدودهٔ بحث و ... روشهای تحقیق مورد نظر برای نیل به اهداف پژوهش مطرح گردید. از میان روشهای معمول پژوهش، فرآیند «اجتهاد» بعنوان روش مراجعه به منابع تحقیق و استحصال

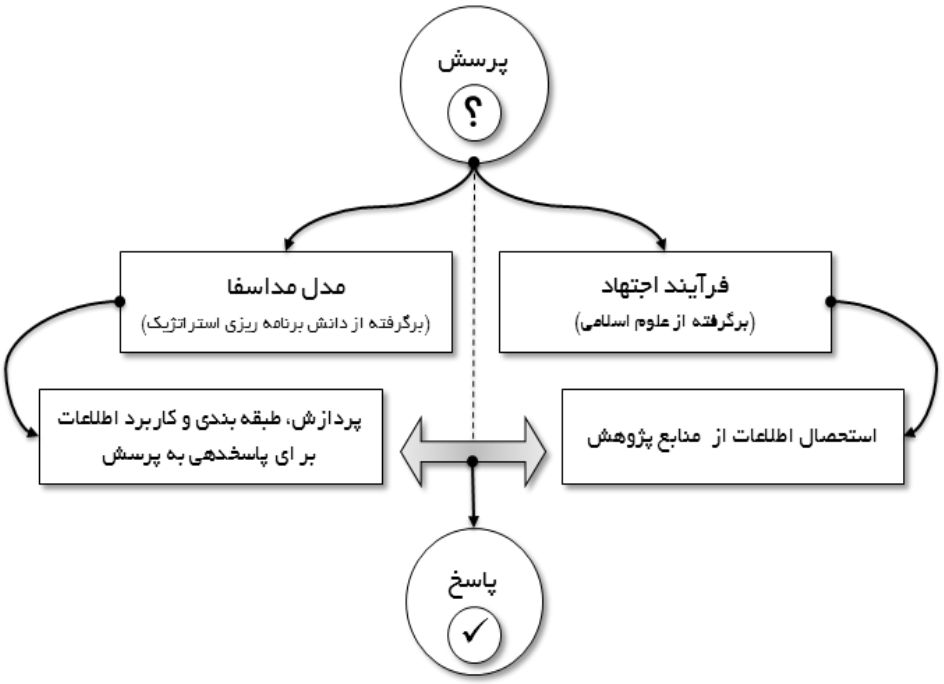
---

۱ - روایتی از حضرت امیر (ع)

۲ - مراجعه به نظرات استادان حکمت و مبانی نظری معماری چون آقایان: ندیمی، حجت، نقره کار یا دکتر نصر و ... .

۳- گروت و وانگ، نویسندگان کتاب «روش تحقیق در معماری» بر این باورند که: «انتخاب هر طرح تحقیق خاص، تابع مفروضات شخصی محقق از ماهیت واقعیتها و چگونگی درک آنهاست.» (گروت و وانگ، ۱۳۸۴: ۲۱) آنها این مفروضات را سامانه پژوهش یا سامانه جستجو نامیده اند. واژه پارادایم یا الگوی ذهنی نیز اشاره به همین معنا دارد و به جهان بینی و شناخت شناسی محقق که درستی یا نادرستی آن را در قالب پژوهش اثبات نمی کنند، دلالت دارد.

اطلاعات از آنها و مدل «مداسفا» بعنوان دستگاه یا هندسه ای که اطلاعات بدست آمده در هریک از حوزه های تحقیق را بصورت یک سامانهٔ هدفمند در خدمت نیل به پاسخ پرسش تحقیق نظام دهد، معرفی شد. نمودار زیر بیانگر مطالب فوق است:



نمودار ۷- معرفی فرآیند «اجتهاد» و مدل «مداسفا» و نحوهٔ کابرد هریک در پاسخگویی به پرسش

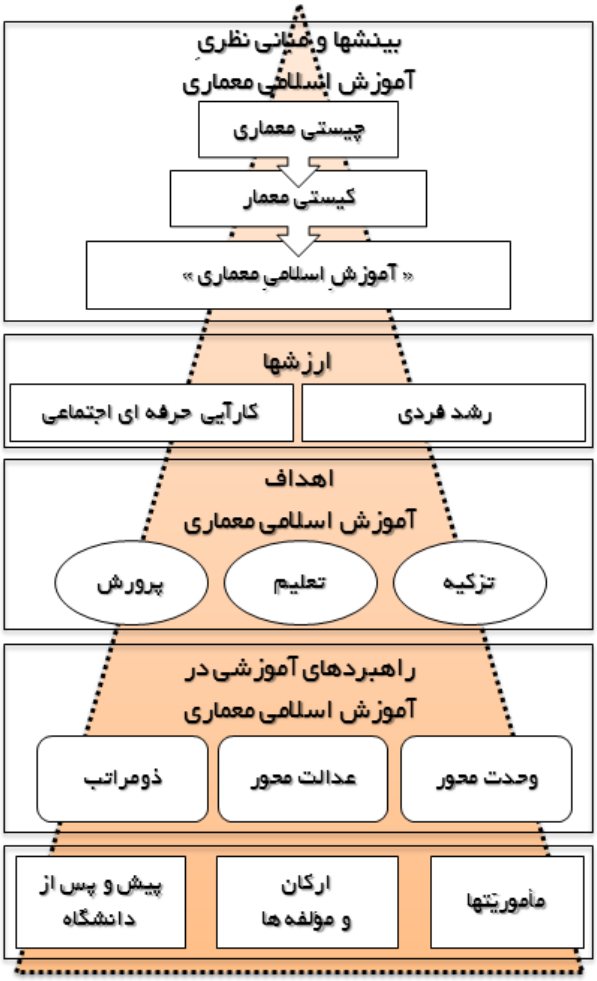
نحوهٔ عملکرد دو مدل فوق اینگونه است که به هنگام مراجعه به هریک از موضوعات تجزیه شدهٔ تحقیق (مثلا معماری، آموزش یا اسلام) ابتدا پرسشهایی دربارهٔ آن موضوع در قالب مدل مداسفا مطرح می شود (مثلا بینشها یا اهداف در معماری یا آموزش چیست؟). سپس پاسخهای هر حوزه طی فرآیند اجتهاد (وحی و عقل) بدست آمده و در قالب مدل مداسفا سامان داده می شود. بموازات این کار، یک مدل خام از همین جنس نیز برای برنامهٔ آموزش معماری (پرسش اصلی تحقیق) طراحی شده است که در انتظار پاسخ[1] می باشد. نهایتا نتایج بدست آمده از حوزه های مختلف را که همگی در قالب مدل مداسفا تنظیم شده اند، بعنوان محتوای (مواد پر کننده) مدل خام برنامهٔ آموزش معماری بکار برده می شود تا آنرا شکل بدهد.

محصول پژوهش در عرصهٔ حکمت نظری (برنامهٔ آموزش معماری، مبتنی بر اندیشهٔ اسلامی)

نتیجهٔ فرآیند فوق (کاربرد دو مدل)، در قالب طرحمایهٔ یک برنامهٔ آموزش معماری، مبتنی بر اندیشهٔ اسلامی متبلور می گردد که مدل مطلوب «ارتقاء آموزش معماری» است. از این محصول، تحت عنوان درآمدی بر برنامهٔ «آموزش اسلامی معماری» نام برده می شود. درصورت به کار بردن این برنامه، یکی از زمینه های «ارتقاء

1 - standby

آموزش معماری در ایران» فراهم خواهد شد (همان هدف پژوهش). نمودار زیر این مدل را، که محصول بخش اول رسالهٔ دکتراست، بطور اجمالی معرفی می کند:



نمودار ۸- طرحمایهٔ برنامهٔ آموزش معماری، مبتنی بر اندیشهٔ اسلامی (محصول رسالهٔ دکترا در بخش «حکمت نظری»)

شرح مختصری از محصول پژوهش و محتوای آن

از منظر اسلامی، که مبنای نظری این پژوهش است، باید «معماری» و «آموزش آن» در راستای کمال انسان تعریف و جهت دهی شوند. براساس همین بینش مبناست که «آموزش معماری مبتنی بر اندیشهٔ اسلامی» شکل می گیرد. **هدف غایی در هر نظام آموزش معماری، پرورش «معمار شایسته» است.** در آغاز راه، باید تعریف مشخصی از شایستگیهای لازمهٔ معمار ارائه داد تا هدف آموزش، روشنتر گردد؛ یعنی پاسخ به این پرسش که: «**معمار کیست؟**» برای این منظور، لاجرم باید به حاصل کار او، معماری، پرداخت. یعنی پاسخ به این پرسش که: «**معماری چیست؟**». برای پاسخ به هر دو پرسش، باید ابتدا از «انسان» آغاز کرد. چراکه محور اصلی، در آموزش و در معماری«انسان» است که در چهار نقش، «معمار و بهره بردار» در معماری و «استاد و دانشجو» در آموزش، ایفای نقش می کند. بعبارتی، «انسان شناسی» شالودهٔ اصلی پاسخ به این پرسشهای کلیدی است. طبعا اگر قرار

باشد که مکتب اسلام، مبنای آموزش قرار گیرد، پاسخ این پرسشها را باید در منظومهٔ اندیشهٔ اسلامی جستجو کرد.

انسان شناسی اسلامی مبتنی است بر شناخت شناسی اسلامی که در آن «وحی» نیز در طول «عقل و تجربه» بعنوان منبع معتبر علم در شناخت «انسان» و «طبیعت» و راهنمایی برای چگونگی رابطهٔ صحیح این دو ایفای نقش می کند. **بعبارتی، معیار تشخیص حق، عقل مبتنی بر وحی است**. در هستی شناسی اسلامی موضوعاتی چون رابطهٔ «انسان، طبیعت و معماری» نیز تبیین می گردد. این مرحله، گام اول در تبیین «آموزش اسلامی معماری» است. پس باید در جستجوی تعریفی از «معماری» و «معمار» مبتنی بر «اندیشهٔ اسلامی» بود. پس از روشن شدن پاسخ این دو پرسش، می توان برنامهٔ آموزش معماری را پایه ریزی کرد.

دربارهٔ چگونگی تأثیر «اندیشهٔ اسلامی» در برنامه ریزی «آموزش معماری» باید گفت که: اولین تأثیر آن، جهت دهی همهٔ افعال فردی و اجتماعی انسان، ازجمله حرفهٔ معماری و آموزش آن در **راستای کمال انسان** (قرب الهی، ظرفیت پذیرش صفات حسن الهی و جانشینی خدا) می باشد. بر این مبنا، تأثیر عمومی «آموزش اسلامی معماری» تبدیل مؤلفه های آموزش به یک «سامانهٔ هدفمند» در راستای کمال انسان می باشد.

و بطور خاص اگر هر سامانه را مبتنی بر بینش ها و ارزش ها و دارای اهداف و راهبردهای مدیریت اجزای آن بدانیم، «**اندیشهٔ اسلامی» در هریک از لایه های تصمیم گیری در نظام آموزش معماری،** این تغییرات را می دهد:

- در حوزهٔ **بینش های مبنا**: تعریف سامانهٔ آموزش در راستای کمال فرد و جامعه؛ برهمین مبنا، تعریفی از «معماری» و «معمار» شکل می گیرد و براساس این دو تعریف، «آموزش اسلامی معماری» تبیین می شود؛
- در حوزهٔ **ارزش ها** : دو معیار ارزشگذاری هر نظام آموزش معماری عبارتند از: رشدیافتگی فردی بعلاوهٔ کارآیی تخصصی برای خدمت رسانی اجتماعی جامعه؛
- در حوزهٔ **اهداف** : تزکیه در کنار تعلیم و پرورش؛ بعلاوهٔ توسعه و تعمیق دو حوزهٔ تعلیم و پرورش.
- در حوزهٔ **مأموریت ها**: تعریف مأموریت (درس) جدید یا بازنگری، اصلاح و تکمیل مأموریتهای موجود.
- در حوزهٔ **راهبردها** : آموزش وحدت محور (تألیفی) بجای کثرت محور (تفکیکی) در راستای بازدهی بهتر مأموریتهای تعریف شده. لزوم وحدت و هماهنگی استادان و همچنین محتوای دروس و ارتباط آنها.
- در معلم **معماری** : لزوم خود شناسی و خودسازی مداوم علمی، تجربی و شخصیتی؛ بعلاوهٔ رعایت آداب اسلامی در تعلیم و تعلم.
- در دانشجوی **معماری** : لزوم اعطای بینش اولیه یا هندسهٔ ذهنی (اسکیما) سالم به دانشجو دربارهٔ معماری؛ مخاطب قراردادن تمام مراتب دانشجو و ارائهٔ دروس متناسب با تطور رشد همهٔ مراتب وجود او؛

- در حوزهٔ **مدیریت آموزشی**: برنامه هایی که که به وحدت و هم هدفی بین استادان و تألیف دروس کمک می کند. ارزیابی دائمی میزان برآورده شدن هر سه هدف (تزکیه، تعلیم و پرورش)، و ... در تمامی مؤلفه های مؤثر بر آموزش به همین نحو اثرگذار خواهد بود.

در **بخش دوم رساله**، که بمنزلهٔ «حکمت عملی» است، ضمن بررسی، تحلیل و نقد وضع موجود «آموزش معماری» در ایران، بر پایهٔ یافته های این مرحله، که بعنوان مدل مبنا انتخاب شده است، «رهنمودهایی برای ارتقاء آموزش معماری در ایران مبتنی بر اندیشهٔ اسلامی» ارائه می گردد.

جمع بندی و نتیجه گیری

در این مقاله، بر بستر معرفی روند تحقیق رسالهٔ دکترای نگارنده، نقش و نحوهٔ کاربرد روش «مدلسازی» در ساماندهی اطلاعات در تحقیقات میان رشته ای تبیین شد. در این پژوهش، برای ایجاد تألیفی بین سه حوزهٔ دانشی «معماری»، «آموزش» و «اسلام» بگونه ای که منجر به کاربرد آموزه های «اسلام» در عرصهٔ «آموزش معماری» گردد، یک مدل از دانش برنامه ریزی استراتژیک (مداسفا) و یک مدل از فرآیند تولید علم در علوم اسلامی (اجتهاد) انتخاب و ترکیب شد. نتیجهٔ این ترکیب بصورت یک برنامهٔ مقدماتی آموزش معماری، مبتنی بر اندیشهٔ اسلامی متبلور گردید. این برنامه، که خود یک مدل سامانمند می باشد، می تواند با ساماندهی اهداف، مأموریت ها و راهبردهای آموزش معماری و ارکان و مؤلفه های آن، یکی از زمینه های «ارتقاء آموزش معماری در ایران، بر مبنای اندیشهٔ اسلامی» را فراهم کند؛ که این همان هدف اصلی پژوهش می باشد.

فهرست منابع و مآخذ روش تحقیق

از آنجا که هدف این مقاله، معرفی «روش تحقیق» در رسالهٔ دکترای محقق می باشد و این نوشتار، بمنزلهٔ گزارشی از آن است، در اینجا منابع مربوط به این گفتار (روش تحقیق) معرفی می گردند:

۱. بیابانگرد، اسماعیل. ۱۳۸۴.«روان شناسی تربیتی». نشر ویرایش. چاپ اول. تهران
۲. جمعی از نویسندگان. ۱۳۸۴. «پایان نامه نویسی، مشکلات، راهکارها و تجارب». انتشارات مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی. قم
۳. حبیبی، رضا. ۱۳۸۶. «درآمدی بر فلسفه علم». انتشارات مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی. قم.
۴. خورشیدی، عباس و سید حمیدرضا قریشی. ۱۳۸۱. «راهنمای تدوین رساله و پایان نامه تحصیلی». یسطرون. تهران
۵. دوران، دانیل. ۱۳۷۶. «نظریه سیستمها». ترجمه محمد یمنی دوزی. شرکت انتشارات علمی و فرهنگی. چاپ دوم. تهران
۶. رحیم پور، حسن؛ ۱۳۸۷؛ «عقلانیت»؛ تهران: طرح فردا.
۷. سرمد، زهره و عباس بازرگان و اله حجازی؛ ۱۳۷۸؛ «روشهای تحقیق در علوم رفتاری»؛ تهران: آگاه، چاپ دوم.
۸. گروت، لیندا و دیوید وانگ. ۱۳۸۴. «روش تحقیق در معماری». ترجمه علیرضا عینی فر. دانشگاه تهران. موسسه انتشارات و چاپ. تهران
۹. مارشال، کاترین و گرچن ب. راسمن. ۱۳۸۱. «روش تحقیق کیفی». ترجمه علی پارسائیان و سید محمد اعرابی. دفتر پژوهشهای فرهنگی. چاپ دوم. تهران
۱۰. مطهری، مرتضی. ؟ . «مشخصات اسلام». ستاد بزرگداشت متفکر شهید استاد مطهری. تهران
۱۱. موحد، خسرو؛ ۱۳۸۱. «روش تحقیق در معماری و طراحی».سلسله. قم.
۱۲. نادری، عزت الله و مریم سیف نراقی. ۱۳۸۳. «روشهای تحقیق و چگونگی ارزشیابی آن در علوم انسانی». بدر. ویرایش چهارم. چاپ بیست و چهارم. تهران
۱۳. نبوی، بهروز. ۱۳۵۸. «مقدمه ای بر روش تحقیق در علوم اجتماعی». فروردین. چاپ پنجم. تهران
۱۴. Hart, Chris. 1998. "Doing a literature review". Thausand Oaks. Calif.: Sage Pub. P 14.
۱۵. Moll, Rachel. F. 2008. "Complexity Science and Physics Teaching and Learning". University of British Columbia. Department of Curriculum Studies. PowerPoint File: 070505-ComplexityScienceAndPhysicsTeachingAndLearning.ppt
۱۶. Wallace, W. 1971. The logic of science in sociology. Chicago: Aldins.

مقاله سوم

سرچشمه ایده ها و ایده آل های هنرمندان(معماران)

عبدالحمید نقره‌کار
علی‌محمد رنجبر کرمانی

چکیده مقاله

این مقاله با یادآوری اهمیت ایده ها و ایده آلهای هنرمندان در خلق آثار هنری و لزوم بازیابی و بازشناسی مرجع و مآل ایده های هنری برای هنرمندان و مخاطبین آنها، به مقوله شکاکیت و نسبی گرایی معاصر در فرهنگ غربی و در حوزه انسانی و مباحث نظری می پردازد و نتایج منفی آنرا در قطع تفاهم و تعامل میان هنرمندان و مخاطبان و در نتیجه میان همه انسانها و فرهنگها مطرح می نماید. سپس با طرح پرسشهایی در این مورد، سعی می شود با توجه به جهان بینی اسلامی در بُعد هستی شناسی، وجود شناسی، انسان شناسی، زیبایی شناسی و هنر، سرچشمه ایده ها و ایده آلهای مطلوب و نامطلوب هنرمندان بازشناسی شده و به آن پرسشها از دیدگاه اسلامی پاسخ‌هایی ارائه شود.

کلمات کلیدی: هنرمند، معمار، الهام، ایده هنری، ایده آل هنر

مقدمه

آنچه منشأ و سرچشمه خلق آثار هنری است، ایده ها و ایده آلهایی است که در ذهن و خیال هنرمندان می جوشد و با استعداد و توان خلاقانه آنها در صورتها متجلی می گردد و مایه ذکر برای مخاطبین دل آگاه و روشن ضمیر می شود؛ که خود از سرزمین ایده ها و ایده‌آلها به هبوط گاه زمین هجرت نموده‌اند و تا با هر چه یادآور آن منزلگاه برین است، در این غربتکده، اندوه و حزن از دل بزدایند و مشتاق پرواز و رسیدن شوند. سخن از ایده ها و ایده آلهای هنرمندان، طرح جوهرمایه ای است که ما را در ارزیابی صحیح سبکها و آثار هنری و معماری قادر می سازد و به حل بسیاری از ابهامات و تناقضات ایجاد شده در این زمینه ها یاری می رساند.

ضرورت طرح موضوع

برخی از حکمای معاصر[1] مهمترین ویژگی فرهنگ غربی معاصر را، **مقوله شکاکیت و نسبی گرایی** در حوزه علوم انسانی و مباحث نظری و در نتیجه در حوزه زیبایی شناسی و فلسفه هنر می دانند.

---

۱ - فیلسوفان غرب از دکارت تا کانت و پس از او تلاش فراوانی برای عدم گسترش شکاکیت و نسبیت گرایی نمودند. ولی در عمل بحثهای آنان اشکالاتی داشت که نتوانست از این موج جلوگیری کند. در این حوزه از اندیشمندان مسلمانی که با شکاکیت و نسبی گرایی معاصر به معارضه پرداختند و راه حلهای حکیمانه ای نیز ارائه نمودند، می توان از گنون، بورکهارت، شوان، نصر، شریعتی و ... و در رأس همه آنها حضرت امام خمینی(ره) ، شهید مطهری ، علامه طباطبائی، جوادی آملی، شهید آوینی و ... نام برد.

- **دوره اول** : اولین دوره شکاکیت در غرب، قبل از حکمای یونان باستان بوده است که امثال سقراط و افلاطون و ارسطو و دیگران با آن مبارزه کردند.
- **دوره دوم** : در دومین مرحله، بعد از قرون وسطی شک نسبت به گزاره های فلسفی و تجربی منتسب به اندیشه های مسیحی پدیدار شد که امثال دکارت و کانت با آن مبارزه نمودند.
- **دوره سوم** : اکنون سومین مرحله بعد از انقلاب صنعتی و دوران نوگرایی (مدرنیته)، دوران معاصر، مواجه با اوج شکاکیت و نسبی گرایی مباحث نظری در فرهنگ غربی شده است.

باید توجه داشت پیامد شکاکیت و نسبی گرایی در حوزه انسان شناسی و مباحث زیبایی شناسی، جدایی از فطرت و استحاله درونی انسانها و از خود بیگانگی آنها و سرانجام نبود هر نوع معیار قضاوت و داوری نسبت به خود و دیگران و گسستن هر نوع ارتباط ادراکی و تعامل و تفاهم عاطفی و روحی با سایر انسانها و آثار هنری آنها خواهد بود. هنگامی که نتوان تصویری روشن، فطری و نوعی (وجودی) از انسانها ارائه نمود، ناچار انسان به صورت نسبی و متغیر و اعتباری معرفی خواهد شد. به گفته دیگر، گرایشهای زیبایی شناسی و زیبایی خواهی انسانها امری جبری و قراردادی و وابسته به مجموع شرایط زمانی و مکانی و غیر قابل پیش بینی می شود و هیچ معیار و مبنایی برای درک و نقد آثار هنری مطرح نخواهد بود. بنابراین معیاری هم برای داوری در دست نخواهد بود. در چنین مسیری از شکاکیت و نسبی گرایی، هر شیادی مدعی هنر و هنرمندی می شود؛ و هر اثر، هرچند مبتذل ومذموم از طریق رسانه های تجاری و قومی، به عنوان شاهکار هنری و معماری معرفی و تبلیغ خواهد شد. شیادان جریان ساز می شوند؛ خبرگان حق داوری نخواهند داشت؛ و دیگران محکوم به پذیرش و پیروی ناآگاهانه از جریانها و شبه هنرهای بازاری و تبلیغاتی خواهند بود. در چنین فضایی، زیبایی شناسی و زیبایی خواهی، امری قراردادی، نسبی، متغیر و فردی خواهد بود و هنرمندان، نه خود از مرجع و مآل ایده ها و ایده آلهای خود، آگاهی خواهند داشت و نه دیگران اجازه خواهند یافت در این مغاکی که تاریک و پیچیده تعریف شده، حقیقتی، خیری یا ارزشی را بازیابند و بازشناسند.

درباره چرایی پدید آمدن این فضای آشفته و ظاهر فریب در علوم انسانی و مباحث نظری، حکمای معاصر سخنها گفته اند که در این نوشته جای طرح آن نیست. اما به اجمال، گسستن از کلام الهی و عقلانیت دینی، جزئی نگری و سیطره کمیت[1]، یک بُعدی دیدن مراتب وجود و مطلق کردن گزاره های علوم حسی ـ تجربی و در نهایت فراموشی خود به دلیل فراموشی خدا[2] را می توان به عنوان مهمترین دلائل مطرح نمود.

در این شرایط نیاز است به یاری فرهنگ اسلامی که جوهر و عصاره پیام همه پیامبران الهی است و بدون هدایتگری آن ادراک حقایق عالم و آدم ناممکن و دست نایافتنی است، به پرسشها و ابهامات اساسی در این حوزه پرداخته شود و با راهبری و رهنمودهای منابع این فرهنگ غنی در حد بضاعت خود، پاسخهایی ارائه شود.[3]

۱- سیطره کمیت نام کتابی از حکیم فرانسوی معاصر، رنه گنون است. علی رغم پیچیدگی متن آن، باید آن را یکی از مهمترین کتابهای نقد فرهنگ معاصر دانست.

۲- به گفته میشل فوکو از سردمداران دیدگاه فرانوگرا (پست مدرنیسم): « از زمانی که در غرب ، انسانها خدا را فراموش کردند ، در نتیجه خود را نیز فراموش نمودند» (رهنورد، ۱۰۱)

۳- یادآوری می شود که تنها متن دین یعنی کلام الهی و کلام معصومین، را باید خطا ناپذیر دانست و معارف دینی یعنی تفسیرها و استنتاجات و تأویل هایی که از پی آن ارائه می شوند، خطاپذیر بوده و قابل نقد و اصلاح می باشد.

پرسش های اساسی پیرامون هنر و هنرمندان

ایده ها و ایده آلهای هنرمندان سرچشمه های جوشان خلق آثار هنری هستند. اگر به باطن و ظاهر، یا معنا و صورت آثار هنری توجه شود و صورت و ظاهر، همچون ابزاری برای انتقال معنا و مفاهیم شمرده شوند، آنگاه این پرسش بنیادی پیش می آید که «ایده ها و ایده آلهای هنرمندان، که منشأ خلق آثار هنری هستند از کدام چشمه جوشیده اند و با غایت انسانها چه نسبتی دارند»؟

پرسشهای دیگری در پی این پرسش بنیادین می توانند مطرح شوند که به چند نمونه آن اشاره می شود:

- آیا ایده ها و ایده آلهای هنرمندان مبنا و سرچشمه ای نامعلوم، مبهم، فردی، نژادی، طبقاتی وابسته به دورانهای تاریخی یا شرایط جغرافیایی دارند؟
- آیا این پرسش از هنرمندان که ایده ها و ایده آلهایشان چیست و چه هدف و غایتی را از خلق اثر دنبال کرده اند، صحیح و منطقی است؟
- آیا مخاطبان می توانند ایده های هنرمندان را درک کنند و به صورت جدی و اساسی نقد و ارزیابی نمایند؟
- آیا تقویت و ارتقاء ایده ها و ایده آلهای هنرمندان، امکان پذیر است و قابل آموزش دادن است؟
- اصولاً ایده های هنری چه ماهیتی دارند؟ آیا مبنایی وهمی، خیالی و غیر واقعی دارند یا مبنایی واقعی، حقیقی و قابل ادراک؟
- هنرمندان باید چگونه ایده ها و ایده آلهای خود را در هر عمل خلاقانه و ایجاد هر اثر هنری کشف نمایند و ارتقاء بخشند، تا بتوانند به خلق اثری بدیع و اصیل و ارزشمند نایل شوند؟

این پرسشها و مانند آنها بیشتر در حوزه علوم انسانی مطرح می شوند و اندیشمندان و مکاتب بر پایه شالوده نظری و شیوه ادراکی خود رویکردهای اغلب متفاوتی را در این حوزه پیش گرفته اند. در این نوشته، برپایه رویکرد اسلامی ـ شیعی تلاش می شود به چندی از آنها پاسخ داده شود.

سرچشمه و منشأ ایده ها و ایده آل های هنرمندان

از منظر اسلامی، با توجه به آیه (إِنَّا لِلّهِ وَإِنَّـا إِلَيْهِ رَاجِعونَ)، « ما از خداییم و به سوی او باز می گردیم»[1]، همه موجودات و همه مراتب وجود، از جمله انسانها از ذات الهی، انبعاث و تجلی یافته اند؛ و صیرورت و معاد آنها هم به سوی اوست. مرجع و مآل موجودات و انسانها آن فیاض مطلق و آن ذات لایتناهی است که در مقام غیب الغیوب خود، قابل تعیین و توصیف و ادراک برای موجودات محدود و تعیین پذیر نیست. اما در مرحله ای فرودین، آن حقیقت واجب و زیبای مطلق با صفات حسنش برای صاحبان عقل (اولی الالباب) به صورت مفاهیمی جلوه گر می شود و از عاقلان می خواهد که او را با این صفات بازیابند و بازشناسند. (وَ لِلّهِ الأَسْمَاء الْحُسْنَى فَادْعُوهُ بِهَا). « نیکوترین نامها [به لحاظ معانی] ویژه خداست. پس او را با آن نامها بخوانید.»[2] بدین گونه قرآن مجید با ارائه یکصد صفت حسن برای خداوند (صد بعنوان عدد کامل)، جامع و کامل ترین مکتب

۱- بقره. ۱۵۶

۲-اعراف. ۱۸۰

زیبایی شناسی را در بعد مفهومی مطرح نموده است و با تعریف زیبایی به عنوان «وجود به نسبت قوه آن[1]»، کامل ترین مکتب زیبایی شناسی را در همه مراتب وجود و انواع زیباییها، تبیین نموده است[2].

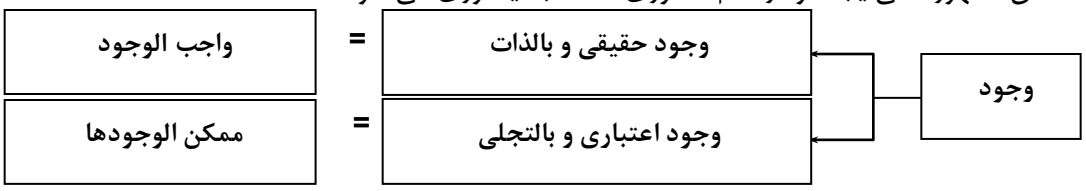
از منظر اسلامی، انسان، «**حی متأله**»، یعنی « **زنده خداجوی**» تعریف می شود.[3] به گفته دیگر، موجود مدرِک و زنده ای که ذاتاً به مرجع هستی گرایش دارد. با این تعبیر، انسان موجودی است که از درون گرایش به زیبایی مطلق دارد. همان زیباییهایی که تجلیات آنرا در عالم تکوین با حواس خود احساس می کند و مفاهیم و صفات آنرا از کتاب تکوین با ابزار عقل و قلب می شناسد. در چنین مکتبی است که:

- موجودات به میزان ظرفیت وجودی خود، می توانند زیبا باشند و مورد ادراک زیبایی شناسانه قرار گیرند.
- زیبایی شناسی و زیبایی خواهی انسان امری وجودی و ذاتی و فطری تلقی می شود و به میزان ظرفیت وجودی و ذاتی آنهاست.
- امر تکوین و صیرورت وجودی آنها به صورت جبری یا اختیاری در بازشناسی و ارتباط وجودی آنها با حقیقت و خیر و زیبایی مطلق، تأمین و تفسیر می شود.

انسان و مراتب وجودی او در قرآن و در کلام مبارک حضرت امیر (ع)

حکمای اسلامی، مبتنی بر فرهنگ قرآنی، موجودات را به واجب و ممکن تعریف نموده اند. واجب الوجود، یا ذات الهی وجودی است لایتناهی و ازلی و ابدی، که هستی و فیض او مطلق و از خود است و سایر موجودات از او تجلی و انبعاث یافته اند. ممکن الوجودها یا سایر موجودات، محدود و حادث و تعیین پذیر بوده و هستی آنها تجلی آن فیاض مطلق است. رابطه واجب و ممکن ها را حضرت علی(ع) در خطبه اول نهج البلاغه چنین توصیف می نمایند: «خداوند درون اشیاء است و با آنها یکی نیست؛ و بیرون اشیاء است و از آنها جدا نیست.»[4]

درک چنین رابطه عمیق و پیچیده ای را با ذکر مثالی از عالم طبیعت، می توان به گونه روشن تری تجربه نمود. رابطه انسان با تصویرش در آینه، یا رابطه انسان با سایه اش می تواند آن را آشکار کند. با چنین توصیف و تحلیلی است که از منظر اسلامی، عوالم برتر در عوالم پایین تر تجسد و حلول نمی یابند. در عین حال این عوالم نسبت به یکدیگر خنثی و بی تفاوت نیز نیستند؛ بلکه رابطه‌ای تجلی یافته و آیه ای و نشانه ای دارند. به گفته دیگر، در عالم هنر، معانی در صورتها «حضور» نمی یابند؛ اما به صورت آیه ای، برای مخاطب معناشناس «ظهور» می یابند؛ و در علم حضوری مخاطب، یادآوری می شوند.



نمودار ۱ - انواع وجود

۱ - امام خمینی (ره) .شرح دعای سحر. ۵۷.

۲ - در این باره در کتاب « هویت اسلامی در معماری»، فصل سوم بحث مبسوطی شده است.

۳ - جوادی آملی، انتظار بشر از دین. مجله پاسدار اسلام، ش ۲۳۵، ص ۶.

۴ - نهج البلاغه فیض الاسلام . خطبه اول.

از دیدگاه اسلامی **انسان** در بین ممکن الوجود ها، بطور ذاتی و بالقوه دارای همه مراتب وجودهای ممکن و در بالاترین مرتبه آن است و می تواند بر همه مراتب ممکن الوجودها اشراف ادراکی داشته باشد. اما انسان به صورت بالفعل و ماهیتی، برحسب اراده و عمل اختیاری خود، در مرتبه ای از مراتب وجود متوقف می شود. تضادهایی که به ظاهر از برخی آیات قرآن برداشت می شود، از عدم تفکیک ساحت وجودی و بالقوه انسان با ساحت ماهیتی و بالفعل و اختیاری اوست. زیرا برخلاف سایر موجودات، این انسان است که از این شاخصه وجودی یعنی اختیار، در تحقق استعدادهای ذاتی و فطری خود یا عدم تحقق آنها برخوردار است.

در قرآن مجید از طرفی خداوند خود آموزش همه اسماء (حقایق همه مراتب وجود) را به انسان به عهده می‌گیرد و انسان (آدم یا انسان کامل) در آزمونی فطری «در تلقی آن اسماء» توفیق می یابد.[1] از طرفی در جای دیگر، قرآن می فرماید « وَاللّهُ أَخْرَجَكُم مِّن بُطُونِ أُمَّهَاتِكُمْ لاَ تَعْلَمُونَ شَيْئًا.« خدا شما را از رحم های مادرانتان بیرون آورد در حالی که چیزی نمی دانستید.»[2] یا تفاوتهایی که از مفهوم نفس انسان در قرآن حکیم با عناوینی نظیر «**نفس اماره** [3]، نفس امر کننده به سوء» و «**نفس لوامه**[4]، نفس سرزنش کننده و تشخیص دهنده حق و باطل و خیر و شر» و « **نفس مطمئنه**[5] ، نفسی که انسان را به آرامش و امنیت و دوری از حزن و اندوه میرساند» ملاحظه می شود. می توان در تبیین ملاحظات فوق و با یاری گرفتن از حدیث حضرت علی (ع) [6]، به تشریح ابعاد وجودی انسان و رابطه میان آنها پرداخت.حضرت علی(ع)در پاسخ به کمیل که پرسیده بود «نفس مرا برایم تشریح فرما» می فرمایند: «**کدام نفس؟**». کمیل سئوال می کند که «مگر من چند نفس دارم» و ایشان در پاسخ می فرمایند:«چهار نفس ، به این ترتیب :

- ☒ نفس رشد کننده گیاهی
- ☒ نفس حس کننده حیوانی
- ☒ نفس تدبیرگر قدسی
- ☒ نفس ملکه الهی»

و برای هر نفس پنج قوه و دو خاصیت و نتیجه ادراکی برمی شمارند. خلاصه حدیث در جدول شماره ۱ به اجمال آورده شده است.

۱- سوره بقره آیات ۳۰ تا ۳۹

۲- سوره نحل آیه۷۸

۳- سوره یوسف آیه ۵۳

۴- سوره قیامه، آیه ۲

۵- سوره فجر، آیه ۲۷

۶- این حدیث در منابع گوناگونی نقل شده است از جمله، مواعظ العددیه، علی مشکینی ، ۲۲۲ و همچنین کتاب هزار و یک کلمه. آیه الله حسن زاده آملی . ۳۲۵

جدول ۱- چهار ساحت نفسانی انسان و قوا و خواص آن از دیدگاه حضرت علی (ع)

نفوس چهارگانه انسان	قوای پنج گانه نفوس انسان					خواص دوگانه نفوس انسان
رشد کننده گیاهی	جذب کننده	هضم کننده	دفع کننده	پرورش دهنده	نگهدارنده و کنترل کننده	کم و زیاد شدن، رشد (تحریک درمقابل اتفاقات محیطی) (انسان منفعل)
حس کننده حیوانی	شنیدن	دیدن	بوییدن	چشیدن	لمس کردن	خشنودی وناراحتی غریزی، (تحریک درمقابل اتفاقات محیطی) (انسان منفعل)
تدبیرگر قدسی (عقل)	فکر (تدبیر)	ذکر (یادآوری)	علم (دانایی)	حلم (بردبار ی)	تنبه(بیداری وپند پذیری)	حکمت ونزاهت (داوری و درک خوبی‌ها و بدی‌ها و زیبایی‌ها و زشتی‌ها و گرایش به خوبی و زیبایی) (انسان فعال)
ملکه الهی (روح)	بقاء در فنا	تنعم در سختی	عزت در ذلت	غنا در فقر	صبر در بلاء	رضایت و تسلیم (کرامت) (رضایت از هستی خود و جهان و تسلیم در برابر قوانین هستی) (انسان فعال)

نتایج حاصل از نفس های گوناگون درونی انسان

با توجه به این حدیث ارجمند، می توان نتایج زیر را از آن برداشت کرد:

- انسان غیر از جسم، دارای نفوسی است که همه مراتب ممکن الوجودها را در بر می گیرد و در همین زمینه است که انسان را به اعتباری «**جهان کوچک**»[۱]، لقب داده اند. زیرا وجود فطری و بالقوه او، همه مراتب وجود ممکن ها را پوشش داده است.
- آنچه در این مکتب انسان شناسی برجسته می شود، معرفی انسان به عنوان موجود مرکبی است که به قول **استاد شهید مطهری**(ره) «مرکب بودن انسان با سایر عناصر مرکب در طبیعت تفاوت دارد. آنها در هنگام ترکیب، خواص خود را از دست داده و خواص مشترک جدیدی را می پذیرند، اما **انسان موجود مرکبی است که عناصر ترکیب شونده، خواص خود را از دست نمی دهند.**»[۲] یعنی عناصر وجودی انسان، مستقل از دیگری، قابل ادامه حیات هستند. مانند انسانی که در حالت اغما به سر می برد و فقط حیات گیاهی دارد. یا دیوانگان که حیات گیاهی و حیوانی را توأم با هم دارند ولی از نفس عقلانی محرومند.
- خداوند جسم انسان را به خاک نسبت می دهد و روح انسان را به خود(فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي، پس زمانی که اندامش را درست و نیکو نمودم، از روح خود در او دمیدم)[۳] پس می توان رابطه نفس روحانی (ملکه الهی) انسان را با سایر نفوس خود، نظیر رابطه خداوند با سایر موجودات

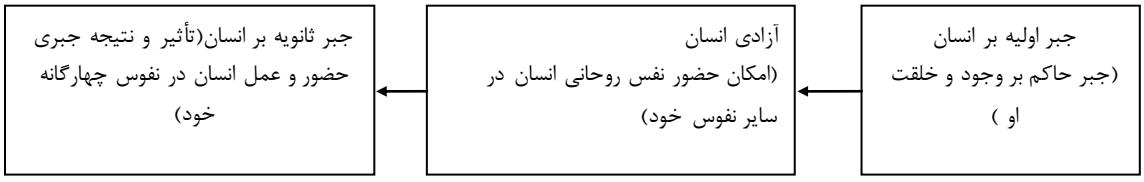
۱- این موضوع را در بسیاری از کتب عرفانی مطرح کرده اند. از جمله شیخ محمود شبستری در گلشن راز و ریشه آنها هم در گفته معروفی منتسب به حضرت علی (ع) است که می فرمایند: « اتزعم انک جرم صغیر و فیک انطوی عالم الاکبر»

۲- شناخت اسلام. مطهری. ۲۱

۳- سوره ص. آیه ۷۲

دانست، یعنی همانطور که در بند دیگر مقاله مطرح شد نفس روحی انسان می تواند درون هر یک از نفوس حضور یابد و در عین حال با آنها یکی نباشد و خارج از این نفوس باشد و در عین حال از آنها جدا نباشد. پس انسان می تواند در نفس حیوانی و غریزی خود حضور پیدا کند؛ ولی با آن یکی نباشد و از آن خارج شود. یا انسان در نفس عقلانی خود حضور یابد و لحظاتی عاقلانه بیاندیشد و عمل کند و در لحظه های بعد از آن نفس خارج شود و در نفس حیوانی هبوط یابد و با غریزه خود احساس کند و با توجه به غریزه حیوانی خود عمل نماید.

- تلقیهای متفاوت قران از نفس انسان با عناوین «اماره بالسوء» و «لوامه» و «مطمئنه» لحظاتی است که حقیقت روحی و ملکوتی انسان در ساحت نفوس حیوانی و عقلانی و روحانی خود حضور می یابد و با قوا و خواص آن نفوس ادراک می کند و عمل می نماید.
- آزادی و اختیار انسان از منظر این مکتب انسان شناسی و با توجه به حدیث فوق، ناشی از هبوط و عروج نفس روحانی انسان در سایر نفوس است. بنابراین آزادی انسان امری وجودی و فطری تلقی می شود و نه اعتباری و قراردادی.
- مفهوم آزادی و اختیار انسان در این حدیث از حضرت امام صادق (ع) بدست داده می شود که «لا جبر و لا تفویض بل امرٌ بین الامرین» یعنی آزادی انسان بین دو امر دیگر یا (جبر) است[1]؛ که در نمودار شماره ۲ نشان داده می شود.



نمودار ۲- آزادی انسان بین دو جبر

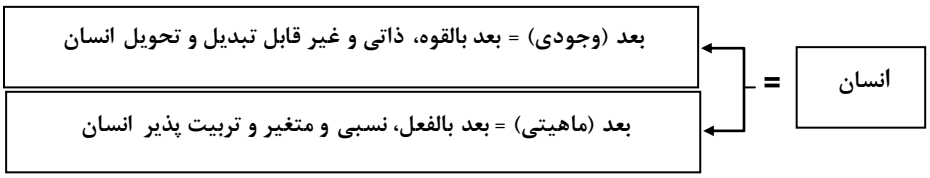
می توان با توجه به مطالب فوق این گونه استنباط نمود که جبر اولیه، وجودی و فطری متشکل از ابعاد مرکب انسان شامل جسم و نفوس چهارگانه انسان می باشد. آزادی انسان در حضور بالفعل و فعال در هر یک از نفوس خود و در هر لحظه از حیات خود خواهد بود، بعد از حضور انسان در هر یک از نفوس لاجرم، جبر ثانویه ای حاصل می شود که ناشی از تأثیر خواص دوگانه هر یک از نفوس چهارگانه و قوای پنج گانه ادراکی آنها بر نفس روحی انسان و هبوط یا عروج آن است.

- انسان شامل دو بُعد وجودی و ماهیتی است. بعد وجودی انسان، بُعدی حقیقی، فطری، بالقوه و غیر وابسته به مجموع شرایط زمانی و مکانی و غیر قابل تبدیل و تحویل است؛[2] و به استناد مکتب اسلام شامل همه انسانها به صورت نوعی و عمومی و امری جبری است. اما بعد (ماهیتی) انسان، وجود حاضر و بالفعل انسان است که وابسته به مجموع شرایط زمانی و مکانی و اراده انسان نسبی

۱- اصول کافی ، جلد اول، باب جبر و قدر

۲- سوره روم آیه ۳۰ فِطْرَةَ اللَّهِ الَّتِی فَطَرَ النَّاسَ عَلَیْهَا لَا تَبْدِیلَ لِخَلْقِ اللَّهِ- [پای بند و استوار بر]سرشت خدا که مردم را بر آن سرشته است باش برای آفرینش خدا هیچگونه تغییر و تبدیلی نیست.

و متغیر و تربیت پذیر بوده و در حال تبدیل و تحویل است. تغییرات آن به سوی انسان کامل یا در جهت مخالف آن است.



نمودار ۳- ابعاد وجودی و ماهیتی انسان

رابطه انسان با زیبایی

با توجه به مجموع مطالب مطرح شده درباره انسان و زیبایی (بند ۳ همین مقاله) می توان رابطه انسان را با زیبایی در این تعریف تشریح نمود: «زیبایی امری است حقیقی و وجودی که در عالم ماده با صورتهای مادی، که توسط حواس پنج گانه و در عالم معقول با صفات مفهومی توسط قوای عقلانی و در عالم ملکوت و عوالم برتر با علم حضوری توسط قلب، به نسبت قوت موجود و ظرفیت مخاطبین، ادراک می شود». بر پایه آنچه گذشت می توان گفت:

- زیبایی امری حقیقی و وجودی است و نه مقوله ای اعتباری، نسبی و قراردادی.
- زیبایی شناسی و زیبایی خواهی انسان نیز امری ذاتی و فطری است و انسان ذاتاً گرایش به زیبایی داشته و در نهایت به سوی زیبایی مطلق صیرورت و تحقق می یابد.
- انسان به صورت بالقوه می تواند تمام مراتب وجود یعنی تمام مراتب زیبایی و انواع زیباییها را ادراک کند، اما بالفعل و به صورت ماهیتی، ادراک زیبایی توسط او نسبی و متغیر و تربیت پذیر است.
- انسان به میزانی که زیباییها را ادراک می کند حقیقتاً وجود دارد و باندازه ای که وجودش از قوه به فعل تحقق یافته است می تواند زیباییها را ادراک کند.
- هر ابزار ادراکی انسان، یک نوع و یک مرتبه از عالم وجود و زیبایی را می تواند درک کند و از این منظر حواس پنج گانه در پایین ترین مرتبه یعنی زیباییهای مادی و صوری و قوای عقلانی، زیباییهای مفهومی و منطقی و قوای روحی و قلب، زیباییهای شهودی و ملکوتی و زیباییهای برتر را ادراک می نمایند.
- اگر زیبایی مساوی وجود است، بنابراین مفهوم زشتی، یعنی عدم وجود یا به عبارتی زیبایی کمتر در مقایسه با زیباییهای برتر و وجودهای غنی تر، تعبیر دیگر از زشتی در رابطه با انسان است. چون وجود انسان برای ادراک عالی ترین مراتب زیبایی خلق شده، آنجا که به زیباییهای در مراتب پایین تر بسنده می نماید، زشتی نمایان می شود. با این تعبیر زشتی یعنی نامناسب و نابجا و ناشایست یا ناعادلانه.

جهان چون خـــط و خـال و چشم و ابـروست که هر چیزی به جای خویش نیکوست
(شیخ محمود شبستری)

در این خصوص حضرت علی(ع) می فرمایند: «بالعدل قامت السموات و الارض». یعنی زمین و آسمان بر مبنای عدالت (هر چیزی در جای خود) بر پا شده است.

منشأ ایده ها و ایده آل های هنرمندان

هنر را می توان در یک جمله « تجلی مناسب حسن ها و زیبایی ها در پدیدارها به میزان ظهور آنها دانست». انسان هنرمند کسی است که اولاً توانسته است مراتبی از زیباییها را ادراک نماید. یعنی استعدادهای وجودی خود را تحقق بخشیده و زیبا شده باشد. ثانیاً استعداد تجلی ادراکات زیبایی شناسانه خود را در پدیدارها داشته باشد. آنچه مهم است این است که هنرمند تا خود زیبا و محسن نشده باشد، قادر نخواهد بود به خلق آثار زیبا و حسن توفیق یابد.

سرچشمه ایده های انسان ها و همه هنرمندان، زیبایی مطلق یعنی ذات و صفات الهی است. زیرا خمیر مایه وجود و گرایشهای وجودی انسانها از اوست و به سوی اوست. بنابراین گرایش انسانها به صفات الهی امری وجودی و مطلوبی حقیقی و جبری است. انسانها و همه هنرمندان تا همه استعدادهای وجودی و ادراکی آنها تحقق نیابد و به معراج و دیدار وجه ربک الاعلی نرسند به ساحت رضایت و کرامت حقیقی و دوری از خوف و حزن نخواهند رسید. بنابراین تا رسیدن به آن مرحله نه خود راضی خواهند شد و نه خداوند را از خود راضی خواهند ساخت (مقام راضیه مرضیه[1])

انسان موجود مرکبی است که عناصر ترکیب شونده، خواص خود را حفظ می نمایند، آنجا که هنرمند ایده ها و ایده آلهای خود را از نفس حیوانی الهام می گیرد، جز لذتهای حسی ـ غریزی ایده آلی نخواهد داشت و هنرمند رویکردی حیوانی (سگی، خوکی، میمونی و...) داشته و آثار به اصطلاح هنری او مضمونی خشونت آمیز و بازیگوشانه و ... را ارائه می نمایند. انسان موجودی دارای چهار نفس است. بنابراین دارای اختیار است و در هر لحظه می تواند با ابزار متنوع ادراکی خود، ایده ها و ایده آلهای مطلوب آن مرحله از بعد وجودی خود را بازخوانی و بازخواهی نماید. ایده های نامطلوب از آنجا ناشی می شود که هنرمند از گرایشهای حواس پنج گانه و غریزی خود الهام می گیرد، که فقط لذایذ حسی ـ غریزی او را برای مدت محدودی اقناع می نماید.

ولی ایده ها و ایده آلهای مطلوب هنرمندان برگرفته از الهام هایی است که از ادراکات حکیمانه آنها یعنی توانایی آنها در تشخیص واقعی خیر و شر، زیبا و زشت و حق و باطل و نزاهت جویی آنها یعنی گرایشهای عالمانه و آگاهانه به سوی خیر و زیبایی و حقیقت ناشی شده باشد. **عالی ترین و عمیق ترین ایده ها و ایده آلهای هنرمندان الهام هایی است که با علم حضوری و شهودی از طریق گرایشهای نفس روحانی آنها جوشیده باشد،** یعنی از موضع رضایت و کرامت و تسلیم. مقام رضایت و کرامت و تسلیم، مقامی است که انسان از تمام ابزار و شیوه های ادراکی خود برای کشف حقیقت و خیر و زیبایی بهره مند شده و به عمیق ترین و عالی ترین مرتبه ادراکی راه یافته است و از منظر ربک الاعلی به خود و مجموع هستی می نگرد و اراده و خواست او (ایده و ایده آلهای او) با اراده و خواست حضرت حق، هماهنگ و هم نواست. در نتیجه آثار هنری او هم، هماهنگ با سنتهای

---

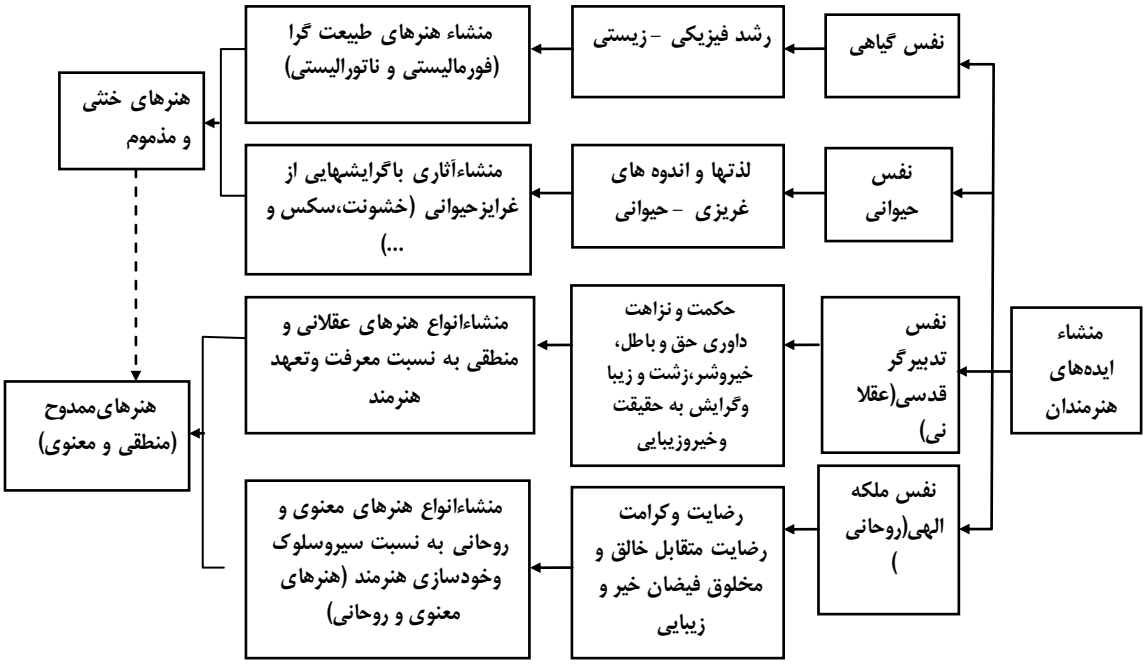
۱ - ارْجِعِـی إِلَـی رَبِّـکِ رَاضِـیَةً مَّرْضِـیَّةً، فَـادْخُلِی فِیعِبَـادِیوَادْخُلِی جَنَّتِـی « بـه سـوی پروردگـارت بـاز گـرد، در حـالی کـه از او خشـنودی و او هم از تو خشنود است. پس در میان بندگانمدرآیو در بهشتم واردشو.» سوره الفجر آیه۲۸و ۲۹ و ۳۰

حاکم بر هستی می شود و می تواند مخاطبین را به سوی رشد و تعالی مقدر و وجودی خود هدایت و رهبری نماید. این مقام مترادف سفر چهارم از اسفار اربعه صدرالمتألهین است[1].

جمع بندی نهایی و پاسخ به پرسش ها

با توجه به مجموع مطالب ارائه شده، می توان از منظر فرهنگ اسلامی پاسخ پرسشهای بند ۲ این مقاله را اجمالاً بیان نمود:

۱) ایده ها و ایده آلهای هنرمندان یک سرچشمه حقیقی، واقعی و واحد دارد یعنی هستی و زیبایی مطلق = خداوند؛ و به صورت ماهیتی و وابسته به شرایط فردی و اختیاری، می تواند هماهنگ با حقیقت، خیر و زیبایی باشد و یا بالعکس.



نمودار ۴ - نفوس چهارگانه انسان، منشاء ایده ها و ایده آلهای مطلوب و نامطلوب هنرمندان

۲) هنرمندان مانند سایر انسانها، در مقابل اقدامات خود متعهد و مسئولند. اولاً متعهد به شناخت خود و قوانین هستی می باشند. ثانیاً مسئول نتایج اعمال و آثار خود و تأثیر آن بر محیط زیست و مخاطبان هستند. بنابراین در نظام تکوین و تشریع مورد سئوال هستند.

۳) هنرمندان و مخاطبان همه یک «نوع» می باشند و دارای فطرت و ذات مشترک، بنابراین به میزان تحقق استعدادهای ذاتی خود، دارای ادراک مشابه و تفاهم و تعامل می باشند.

۴) ایده ها و ایده آلهای هنرمندان یک امر حقیقی، وجودی و ادراکی است و با ابزار حواس پنجگانه و شیوه حسی ـ تجربی و با ابزار عقل با شیوه های فهمی و استدلالی و با ابزار دل از طریق سیر و سلوک و تذهیب نفس ادراک می شود و ارتقاء می‌یابد. بنابراین دو عامل اراده فردی هنرمند و تعامل مثبت با طبیعت و انسانها از طریق تجربه و آموزش مستمر، قابل تربیت، تقویت و ارتقاء می

۱- برای شرح بیشتر به کتاب « هویت اسلامی در معماری و شهر سازی» فصل سوم ، زیبایی شناسی ملاصدرا مراجعه شود. همچنین در همایش بین المللی ملاصدرا مقالات قابل توجهی در این موضوع منتشر گردیده است.

باشد. بخصوص‌تربیت توسط‌خبره‌گان هر رشته هنری، یعنی کسانی که هم در مرتبه بالاتری از ادراکات زیبایی شناسی هستند و هم دارای تجربه خلق اثرمی‌باشند.

۵) انسان موجود مرکب و مختار است. اگر الهامات و ایده ها و ایده آلهای او تحت رهبری عقل که انسان را به حکمت ونزاهت می رساندو تحت رهبری روح که او را به رضایت و کرامت می رساند باشد، ایده ها و ایده آلهای او مثبت و مقدس است. اگر الهامات و ایده ها و ایده آلهای او تحت امر نفس حیوانی، یعنی نفس اماره باشد، ایده ها و ایده آلهای او ناشی از گرایشهای حیوانی بوده و خلاف مسیر تکامل انسان سیر نموده و آثارهنری او نیز منفی و مذموم خواهد بود و موجب انتشار فساد و انتقال حزن و اندوه به مخاطبین خواهد بود.

مقاله چهارم

تجلی صفات جمال و جلال الهی در اسلام و مکاتب دیگر

عبدالحمید نقره کار
استادیار و عضو هیات علمی دانشکده معماری دانشگاه علم و صنعت ایران
مهدی حمزه نژاد
دانشجوی دکتری دانشگاه علم و صنعت ایران
گلنار ایرانپور بروجنی
دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه علم و صنعت ایران

چکیده مقاله

امام خمینی در تفسیر سوره حمد می فرمایند:

"در یک روایتی نقل می‌کنند- من نمی‌توانم تصدیق کنم، من نقل می‌کنم از آنهایی که نقل کرده‌اند- که رسول اللّه- مثلًا فرموده است: کانَ أخی مُوسی عَیْنُهُ الْیُمْنی عَمْیاء و أخی عیسی عَیْنُهُ الْیُسْری عَمْیاء وَ أنَا ذُو العَیْنَیْنِ[1] آنهایی که می‌خواهند تأویل کنند، می‌گویند:

چون تورات بیشتر توجه به مادیات و امور سیاسی و دنیوی داشته است امروزه هم یهود در تصاحب دنیا کوشش می کند و همه جا را می خواهند تصاحب کنند و در کتاب حضرت عیسی [علیه السلام] توجه به معنویات و روحانیت بیشتر بوده است؛ از این جهت «عین یسرا» یش که عبارت از طرف طبیعتش است عمیاء بوده است- البته من نمی‌توانم بگویم این از پیغمبر صادر شده لکن گفته‌اند این را- یعنی توجه به این جهت «یسار» که عبارت از «طبیعت» است نداشته و کم داشته است؛ و او هم به حَسَب شریعتش توجهش به مادیات زیاده بوده. «و انا ذو العینین»، هم جهات معنوی، هم جهات مادی. شما احکامش را که ببینید شهادت بر این مطلب است. " (خمینی، ۱۳۸۹: ۲۵۶-۲۵۵)

"در تفسیر این روایت آمده است که نگاه موسی بیشتر به مغرب است که در آن کثرت بینی و امور دنیوی غلبه دارد و نگاه عیسی به مشرق که مقام وحدت بینی و طلوع معنویت است . به اقتضای همین تفاوت ، خدای موسی و عیسی متفاوت است. خدای یهود شارع است و نسبت او با یهودیان قانون گذاری است که باید از او پیروی شود و خدای جلالی است ، اما خدای مسیح، خدای جمالی است و محبوب است و بندگانش محبان و عاشقان او هستند و در این میان ،پیامبر خود را جامع این دو نگاه معرفی نمود و تمامیت فقه و عرفان ، جهاد و ریاضت و... نمودهای آن است. در قران هر دو صفت جمال و جلال توام بکار برده شده است. شریعت مقام موسویت اسلام است و راجع است به دنیا، حفظ امور و تدبیر آن،و طریقت مقام عیسویت است که راه را به ملکوت الهی و قرب به حق را می‌گشاید و...

۱- جستجوی ما برای یافتن سند این حدیث در متون روایات به نتیجه نرسید. اما در میان نوشته های حضرت امام در چهارده مورد ایشان این حدیث را نقل کرده و راجع به آن توضیح داده اندکه این نشان از اهمیت این حدیث نزد ایشان است.

اما علیرغم سازگاری این تفسیر جمالی از مسیحیت با اناجیل اربعه، کلیسای مسیح در ادوار مختلف تاریخی همیشه مظهر جمال طلبی نبوده اند . همچنانکه مساجد را هم نمی توان در همه ادوار مظهر این جامعیت دانست . در واقع مسئله این پژوهش، تعارض بین تفسیر و تجربه جمالی مسیحیت با مظهر کالبدی معمارانه کلیسا و مشابه آن در مورد اسلام در برخی دوره ها می باشد.

این تحقیق از دو دیدگاه تحولات سیاسی- اجتماعی و عقیدتی و همچنین تغییر و تحولات در معماری ، معابد را بررسی خواهد نمود. سیر این پژوهش از نظر (مبانی نظری جمال و جلال) به عمل(مطالعه تاثیر آن در معماری) می باشد.

گمان میرود **سیر تحولات کلیساها با مساجد** چندان متفاوت نیست. در صدر مسیحیت ، کلیساها ساده و پذیرای فقر فقیران بوده است. با قدرت گرفتن مسیحیت و به رسمیت شناخته شدن آن به تدریج کلیساها از آن حالت سادگی و بی پیرایشی اولیه خارج شده و کلیساهای پر نور و با عظمت بیزانس و کلیساهای تاریک و قلعه مانند **دوره رمانسک** مظهر خدایان رحیم و قریب در مقابل جبار و جلیل گردیدند . تجربه بیشتری لازم بود تا در **دوره گوتیک**، بطور مجدد خدای رحیم قریب این بار با نهایت جلال و شکوه در تمام شهر نمود پیدا کند و مفاهیم صدر مسیحیت نمود غنی تر و فاخر تر معمارانه بیابد. شاید اشتباه نباشد اگر این دوره را به نوعی مظهر جامعیت جمالی و جلالی بدانیم وشاید ظهور تدریجی اسلام نیز در این جامعیت نقش داشته باشد.

به نظر می رسد پیامبر نیز با تاکید فراوان بر سادگی ، مساجد ساده اولیه را بنیاد نهادند که مظهر کارکردی و کالبدی جمال و جلال در شکل اولیه بود . **تجربه های سه دوره رازی و آذری و اصفهانی** را می توان با **بیزانس و رومانسک و گوتیک** متناظر دانست که در آنها با سیری کم نوسان تر به سوی جمال و جلال در نهایت تجلی های جامعتر و همه جانبه تری از مسجد در مکتب اصفهان ظهور نمود .

کلمات کلیدی: جمال الهی ، جلال الهی، مسجد ، کلیسا ،صدر مسیحیت، بیزانس ، گوتیگ، رمانسک، خراسانی، رازی، آذری، اصفهانی

دسته بندی صفات جمال و جلال الهی در تفکرات اسلامی و مکاتب دیگر

در اصول کافی به نقل از حضرت جواد(ع) آمده است : " خداوند اسما و صفات را پدید آورد تا میان او و مخلوقاتش واسطه باشند و به وسیله آن ها به درگاه خدا تضرع کنند و او را پرستش کنند و آن ها ذکر او باشند،..." (التوحید،۱۹۱)

در حقیقت تفاوت ادیان و مکاتب در تفاوت در توجه به اسما و صفات الهی است و یکی از مهمترین دسته بندی هایی که بر اساس آن می توان به بررسی تطبیقی مکاتب هنری پرداخت ، صفات جمال و جلال است.

۱–دو صفت جمال و جلال ، مظهر لطف و قهر الهی

" در تعریف جمال می توان گفت جمال به معنی خوب صورت و نیکوسیرت ، خوبی و خوب شدن است و به رضا و لطف تعلق دارد." (گوهرین، ۱۳۶۸: ۵۰)

شخصیت صفت جمال ، هویت هایی چون لطف ، رضا و رحمت را برملا می سازد و شخصیت جلال ، ویژگی قهر ، غضب ، عزت ، عظمت را بیان می کند. ظهور ربوبیت الهی برای هر انسان در قالب دوگانه هایی

است که از این دو صفت ناشی می شود. به طور مثال پدر مظهر جلال است و مادر مظهر جمال، شب مظهر جلال است و روز مظهر جمال ، آسمان مظهر جلال است و زمین مظهر جمال.

در مورد تفسیر دوگانه جمال و جلال از دوران کهن در اندیشه ایرانی اختلاف نظر وجود داشته و گروهی این دو را مظاهر نیکی و بدی (اهورامزدا و اهریمن) تلقی می کردند و در مقابل، گروهی دیگر این دو را دو ظهور نیکی برای انسان دانسته اند. ثنویت اول یک ثنویت حقیقی در عالم ایجاد می کند که قابل جمع به صورت توحید نیست . در صورتی که ثنویت دوم یک تضاد دیالکتیکی در ذیل وحدت کمال الهی تعریف می کند. نقد جدی که بر ثنویت زرتشتی وارد می شود بیشتر مربوط به تفسیر مانوی این دوگانه است که با تفسیر توحیدی دین اصیل زرتشتی که با ادیان دیگر توحیدی هم سازگار است فاصله دارد. گنون در نقد این ثنویت ایرانی با احتیاط می گوید : " خصوصیت ثنویت که به سنت ایرانی نسبت می دهند اگر راست باشد نشانه انحراف این سنت است اما شاید ثنویت را اشتباهاً به سنت ایرانی نسبت داده باشند. " (عالیخانی،۱۳۸۲:۸۵)

عالیخانی از دیالکتیک جمال وجلال زرتشتی تحت عنوان توحید به مشرب مغان نام می برد و با استناد به مقاله "حل رموز شطرنج" بورکهارت نشان می دهد که اصل این بازی در صفحه شطرنجی تیره و روشن نبوده و این شکل ایرانی شده و تاثیر نظریه عرفانی دیالکتیک جمال و جلال در این بازی معنوی است. " (همان)

۲–صفات جمال و جلال مظهر نیکی و بدی

مطابق بیان فوق تفسیر جمال و جلال به نیکی و بدی ریشه در تفسیر مانوی از دین زرتشت دارد.این نگرش در عرفان اسلامی نیز رسوخ کرد و برخی عارفان اسلامی چنین تفسیری از آن ارائه نموده اند. از نظریه پردازان معاصر مددپور با استناد به برخی از عارفان مسلمان گاه همین اندیشه را توضیح داده است. او اگرچه ریشه الهی آن ها را نفی نمی کند اما مظاهر این دوگانه را در نیکی و بدی می بیند. به گفته او :

"تناسب و اعتدال با حسن و جمال همراه است و تشتت و تفرقه با اقتضای جلال غالب ، و هر دو دسته اسما متقابله جلال و جمال رجوع به حق دارند. لطف و جمال مطلق الهی است که در صور جمیله مظاهر ، ظاهر می گردد و دلربایی و تصرف و جذب قلوب می نماید و قهر و جلال مطلق الهی است هم در صورت قبیحه مظاهر شیطانی ظاهر گشته و گاه نیز در صورت و ظاهر ، حسن می نماید که در باطن قبح است. در این مقام که انسان قبح را حسن تلقی می کند مظهر اسم سخط الهی است. در این منزلگاه و منظر اضلالی ، اسم قهر الهی حجاب لطف و جمال و حسن می شود ، همچون زیبایی مجازی عشق صوری (آنجا که حجاب است) و شهوات نفس اماره که باطل شرعی است ودر آن حق به صورت و به اسم جلال برای آدمی ظهور می نماید. " (مددپور، ۱۳۷۱: ۹۲)

مددپور ریشه اندیشه خود را در جامی و شبستری به گونه زیر تشریح نموده است:

"شبستری این نکته را به زیبایی به زینت نظم آراسته است :

کجـــــا شهوت دل مردم رباید — که حق گه گه ز باطل می نماید
موثر حق شناس اندر همه حـال — زحـــد خویشتن بیرون منه پای
حق اندرکسوت حق دین حق دان — حق اندر باطـــل آمد کار شیطان

بنا براین هرچه موجود گشته ، غیر مظاهر نیست و همه موجودات مظاهر حق تعالی هستند ، خواه جمالی و خواه جلالی، و موجودات به اعتبار اختلاف نسبت به اسما می توانند منکر باشند و یا مرضی باشند.

فرشته نسبتی با اسما جمال دارد که او را زیبا و شیطان نسبتی با اسم جلال حق دارد که او را زشت می کند . و در میان هر چه بشر بیشتر با اسم جلال و مظهر آن شیطان ، سر و کار داشته باشد اهل عیب و قبح است و هر چه بیشتر با اسم جمال ، و مظهر آن ملائک ، سر و کار داشته باشد اهل هنر و حسن و کمال خواهد بود." (همان)

جامی در کتاب **سلسلة الذهب** می گوید :

"
هست حق را دو اسم کـــــــارگذار — هـــــــر یکی را مظـــــــاهر بسیار
مظهر آن خـــلاف مظـــــــهر این — آن سوی کفـر خوانده وین سوی دین
آن دو اسم ، اسم هادی است و مضل — فاش گفتـــــــم که حل شود مشکل
مظـــهر آن نبـــــــــی و اتباعش — مظهر این بلیس و اشیاعش"(همان)

آقای بینای مطلق در نقد سخن آقای مددپور می فرمایند : تفسیر ایشان از دوگان های مکمل نادرست ارزیابی شده اند . دوگان اصلی که منشا همه دوگان های بعدی است همان مطلقیت و بی نهایتی اصل اعلی است . این دوگانها مکمل یکدیگرند و در واقع دو وجه یک اصل هستند و ما با یک دوگان متعارض سر و کار نداریم و این دو اصل ، هماهنگ و در آغوش یکدیگرند و هر دو از یک اندازه تقدس برخوردارند. جلال و جمال ، که در عالم اسما الهی می تواند به عنوان اولین تصویر دوگان نخستین در نظر گرفته شود. در معرفت مخافت و محبت به کمال می رسند و متوازن می گردند ، « انما یخشی الله من عباده العلما » ، مخافت و محبت پاسخ نفس انسان به جلال و جمال الهی است . انسان هم که بر صورت خداوند آفریده شده ، مرد و زن آفریده شده است ، که هر کدام به ترتیب جلال و جمال را موکد می سازند. (بینای مطلق، ۱۳۸۵: ۷۰)

وی همچنین در نقد شعر جامی می گوید : " گویا جامی هنگام سرودن این شعر به نتایج منطقی گفته های خود توجهی نداشته است . اسم الهی حقیقتی است الهی که به نحو اکمل آنچه را که در مظهر است دارا می باشد . آنچه در افواه رایج است که شیطان فرشته ای مقرب بود و غیر ذلک نیز بی اساس است ، چون نص صریح قرآن بر آن گویاست که : کان من الجن . **المُضِل** یکی از اسما الحسنی است و مظهر آن نمی تواند به پلیدی شیطان باشد (استغفرالله) . این نام بدین معنا نیست که خداوند عمدا– یا فعالانه – کسی را گمراه می کند ، همان گونه که الهادی را راهنمایی می کند ، بلکه آفرینش یعنی حجاب روی حقیقت مطلق گذاشتن و در این ، امکان گمراهی نهفته است. اگر حجاب نباشد ، جایی برای تجلی نیست. به "غیر از خود " ظاهر وجود اعطا کردن ، این اضلال را به همراه می آورد که فورا با هدایت تعدیل یافته ، خنثی می گردد. (بینای مطلق، ۱۳۸۵: ۶۸–۶۹)

نصر هم نقد هایی به این بیان دارد . به نظر او ثمره چنین تفسیری از جلال ، رواج گونه ای از "کیش زشت گرایی " "Cult of Ugliness" یا شیطان پرستی در اندیشمندان جدید دینی در غرب است. در نتیجه امروزه در برخی کشورهای کاتولیک که روزی زیباترین معماری مسیحی را داشت ، کلیساهایی به غایت زشت یافت می شود و همین مساله در کشورهای اسلامی نیز آغاز گردیده است . (نصر، ۱۳۸۳: ۲۷۳)

۳–جمال و جلال دو جلوه کمال الهی درقرآن

مهمترین آیه قرآنی که به روشنی دو دسته صفات جمال و جلال را بیان نموده دو آیه زیر از سوره الرحمن است:

کل من علیها فان ، و یبقي وجه ربك ذوالجلال و الاکرام[1] (سوره الرحمن آیه ۲۶و۲۷)

علامه طباطبایی در تفسیر این آیه می فرمایند : "در معنای کلمه جلال چیزی از معنای اعتلا و اظهار رفعت خوابیده البته رفعت و اعتلای معنوی در نتیجه جلالت با صفاتی که در آن بویی از دفع و منف هست سر و کار تناسب دارد ، مانند صفت علو ، و تعالی ، و عظمت ، و کبریا، و تکبر ، و احاطه، و عزت و غلبه . برای کلمه اکرام از میانه صفات، آن صفاتی باقی می ماند که بویی از بها و حسن می دهد. **بها و حسنی** که دیگران را مجذوب می کند ، مانند صفات علم ، قدرت ، حیات ، رحمت ، جود ، جمال و حسن و از این قبیل صفات که مجموع آن ها را صفات جمال می گویند ، همچنان که دسته اول را صفات جلال می نامند ، و اسما خدایی را با این دو قسمت تقسیم نموده ، هر یک از آن ها که بویی از حسن و جاذبیت دارد صفات جمال می نامند. بنابراین کلمه ذوالجلال و الاکرام نامی از اسما حسنای خدا است ، که به مفهوم خود تمامی اسما جلال و اسما جمال خدا را در بر می گیرد. " (طباطبایی، ۱۳۶۳: ۲۰۲- ۲۰۱)

"جلال و جمال که از اسمای الهی اند ، مظاهر گوناگون دارند، ولی چون جلال حق در جمال وی نهفته است و جمال وی در جلال او مستور است ، مظهر جلال الهی به اندازه خود ، واجد جمال حق و نیز مظهر جمال خدا در حد خویش دارای جلال الهی است." (جوادی آملی، ۱۳۸۳: ۲۶)

مهمترین نمونه اختفای جمال در چهره جلال و بهترین شاهد نهان بودن جمال در جامه جلال و استتار مهر در کسوت قهر ، تبیین وضع دوزخ یا عذاب های دردناک دیگر است. در سوره الرحمن که برای یادآوری نعمت های ویژه الهی نازل شده و بارها از کلمه مکلفان اعتراف خواسته و راه هر گونه تکذیبی را به روی آن ها بسته ، دوزخ و شعله های گدازنده آن ، نعمت های خاص الهی شمرده شده و از همگان اقرار گرفته شده است که تکذیب آن ها روا نیست و نمی توان اصل وجود و همچنین نعمت بودن آن ها را دروغ دانست : " **هذه جهنم التی یکذب بها المجرمون یطوفون بینها وبین حمیم ان فبای الا ربکما تکذبان** ": این است جهنمی که تبهکاران آن را دروغ می خوانند. میان آتش و میان آب جوشان سرگردان باشند پس کدامیک از نعمت های پروردگارتان را منکرید (سوره الرحمن ، آیات ۴۵-۴۳) به نقل از (جوادی آملی، ۱۳۸۳: ۲۷) .در این سوره بهشت و جهنم که نعمت و عذاب الهی است به عنوان مظاهر جمال و جلال و مهر و قهر الهی معرفی گردیده است.

همانطوری که عذاب دوزخ هماهنگی جمال و جلال را به همراه دارد ، عذاب استیصال و تدمیر دنیا نیز پیام هماهنگی قهر و مهر و هماوردی نقمت و نعمت را در پی دارد. " **و انه هو رب الشعری و انه اهلک عادا الاولی و ثمود فما ابقی و قوم نوح من قبل انهم کانوا هم اظلم و اطغی و المؤتفکة اهوی فغشاها ما غشی فبای الا ربک تتماری** " و هم اوست پروردگار ستاره شعرا و هم اوست که عاد قدیم را و ثمود را هلاک کرد و چیزی باقی نگذاشت و پیش تر از آن ها قوم نوح را. زیرا آن ها ستمگرتر و سرکش تر بودند و شهرهای موتفکه را فرو افکند پس پوشاند بر آن شهرها آنچه پوشاند پس به کدامیک از نعمت های پروردگارت تردید روا می داری. (سوره نجم ، آیات ۵۵-۴۹) به نقل از (جوادی آملی، ۱۳۸۳: ۲۷)

۱- اساسا در سوره الرحمن دوگانه های متعددی معرفی گردیده اند که به نظر می رسد ریشه همه آن ها دوگانه جمال و جلال باشد. به طور مثال در آن مطرح شده که برای هر کس که از خدا بترسد دو باغ است که درون آن نیز دو باغ است . در آن سوره ویژگی های شکلی این دو باغ نیز تشریح گردیده که به خوبی می توانند باغ های جمال و جلال تلقی گردند. برای بررسی تفصیلی رجوع شود به مقاله منظر اشراقی از مهدی حمزه نژاد. مجموعه مقالات همایش معماری سبز ۱۳۸۸ اصفهان.

امام خمینی در فرق میان این دو صفت می گوید : "صفاتی که متقابلند ، چون همگی در عین وجود به طور بساطت مجتمعند و آنجا از تکثر منزهند ، لذا همگی صفات در یکدیگر منطوی است و در هر صفت جمال ، جلال است و در هر صفت جلال ، صفت جمال است و فقط فرقی که دارند آن است که برخی از صفات ظهور ، جمال است و باطنش جلال است و برخی به عکس ، یعنی ظهور جلال است و باطنش جمال است." (امام خمینی، ۱۳۷۶: ۵۰)

۴-تجلی صفات جمال و جلال از دیدگاه عارفان اسلامی

"جلال عبارت از احتجاب حقیقت از بصائر و ابصار است.

در حضرت ذات غیر را باری نیست غیر ی چه بود اسم و صفت آری نیست

اوصاف قهر الوهیت را ، صفات جلال گویند.

گفته اند جلال عبارت از ظاهر کردن بزرگی معشوق است از جهت استغنای از عاشق ، و نفی غرور عاشق و اثبات بیچارگی او. "(سجادی، ۱۸۷:۱۳۷۹)

"در شرح تعرف آمده است : جلال ، بزرگی بود به معنی قهر و سلطنت و غلبه . چنانکه هر که امر او نافذتر و حکم او روان تر و پادشاهی او بیشتر باشد ، گویند فلان جلال است در جلال جبروت. و جبروت را از جبر گرفته اند و جبر بر دو قسم است : یکی قهر کردن بود و قهر ، خدای راست و بدین معنی خدای را جبار گویند . چنانکه می گویند : و هو القاهر فوق عباده . و نیز می گویند : عزیز الجبار . پس جبار است بدان معنی که همه چنان بود که او خواهد و کسی خواست او را خلاف نتوان کرد و همه مرادها تابع اوست که ماتشائون الا ان یشا ءلله. و دیگر معنی جبر ، شکسته بستن است و به این معنی نیز خدای را جبار گویند . و معنی جبار آن باشد که همه شکسته های بندگان را او درست کند و تقصیرهای مطیعان او راست کند و گناهان عاصیان ، او آمرزد و تباهی ها را او به صلاح آرد. "(همان)

" جمال ظاهر کردن کمال معشوق ، از جهت استغنای از عاشق و نیز به معنای اوصاف لطف و رحمت خداوند است. "(همان)

"در شرح شطحیات آمده است : ما را در زبان عشق زبانی دیگر است. خداوند دل عاشقان را تجلی کند از هر ذره ای از عرش تا به ثری به نعت ظهور نه به وصف حلول . لیکن تجلی کند خاص از صورت نیکو. اهل محبت و عشق را تا روح ایشان به جمال برباید و عقول ایشان از جلال قوی حال گرداند. "(همان)

"شاه نعمت الله می گوید: جمال تجلی حق است به وجه حق برای حق . جمال مطلق را جلال است و این قهاریت جمال است ، و در هر جمالی جلالی دارد و هر جلال او را جمالی است . " (شنکایی، ۱۳۸۱: ۵۴)

ابن عربی در فص آدمی فصوص الحکم می گوید : "وصف کرد خود را حق تعالی بدین که جمیل است . یعنی موصوف است به صفات جمالیه که تعلق به لطف و رحمت دارد، و بیان کرد که او خداوند جلال است و آن صفاتی است که تعلق به قهر و غربت و ستر و عظمت دارد. ایجاد کرد ما را بر هیبت و انس که نتیجه جلال و جمال است. پس تعبیر کرد از این دو صفت که جمال است و جلال به دو دست بر طریق مجاز ، چه افعال الهیه بدین دو صفت تمام می گردد و شوون ربوبیت به دو صفت ظهور می یابد، چنانکه اخذ و عطای انسان و سایر افعالش به دو دست متانی می گردد. " (شنکایی، ۱۳۸۱: ۵۴)

نجم الدین کبری کتابی با نام " فوائج الجمال و فواتح الجلال " دارد که به شکلی گسترده ظهور این جلوه الهی بر عارف سالک را تشریح نموده است . به گفته او بر سالک حالات گوناگون عارض می شود .

استقامت بر صراط مستقیم در تمامی حالات برای او ضروری است . گاه صفات جمال بر او تجلی می کند و فضل و رحمت و لطف و کرم الهی را مشاهده می کند و غرق در انس می شود . گاه بر او صفات جلال از قدرت و عظمت و کبریا و عزت و سطوت و شدت قدرت (بطش) تجلی می کند و در این حالت غرق در هیبت می شود و گاه صفات به صورت ترکیبی و آمیخته بر او تجلی می کند که در این حالت تجلی ذات است چرا که ذات مادر همه صفات و مرکز اجتماع است . (نجم الدین کبری، ۱۹۹۳ : ۱۹۳)

۵–جمال و جلال از دیدگاه سنت گرایان

سنت گرایان معنوی ، جمال و جلال را بر اساس مبنای قرآنی تعریف نموده و بر آن اساس به تفسیر تطبیقی ادیان می پردازند. به گفته نصر متفکران مسلمان سنتی اسماء الله را در دو دسته اسماء الجمال و اسماء الجلال دسته بندی کرده اند. اسماء الجمال آن دسته از اسامی خداوندند که به مغفرت و رحمت خداوند مربوطند و نشان دهنده وجوهی از لطف خداوندند. از جمله« الرحمن » که نام ذات الهی در خود قرآن است. همچنین است الکریم و الغفور و نظایر آن ، بازگو کننده لطف و رحمت خداوندند . در مقابل این اسماء ، آن نام هایی که به عدل ، داوری و قدرت خداوند مربوط اند ، مانند العادل و السریع الحساب ، به جلال و جبروت خداوند اشاره دارند و از اسما جلال اند. (نصر، ۱۳۷۳: ۴۹–۵۰)

"اسما جلال نیز همچون اسماء جمال ، خود را در این جهان باز می نمایند . به همین سبب است که زندگی ما نیز با غضب و رحمت در هم تنیده است و زندگی دینی در اسلام در آن واحد هم بر اهمیت عدل خداوند تاکید دارد و هم بر اهمیت لطف و رافت او نسبت به همه مخلوقاتش . خداوند اعمال و افعال ما را می بیند و درباره آن داوری می کند و با این حال وقتی توبه می کنیم و به او باز می گردیم غفور و رحیم است. " (نصر، ۱۳۷۳:۵۰)

"سه را ه اصلی به سوی خدا یا سه رابطه اصلی میان انسان و خدا وجود دارد ، که یکی بر **ترس** ، یکی بر **عشق** و یکی بر **علم** مبتنی است و در حیات معنوی عملی این سه با سه موقف یا مقام عرفانی معروف **قبض** ، **بسط** و **وحدت** منطبق اند. " (نصر، ۱۳۸۰: ۴۸۸)

"با وجود همه تفاوت های عمده در نحوه ظهور نگرش های بنیادین و انواع حیات دینی و معنوی در هر سنت ، لزوماً سه عامل ترس ، عشق و علم در هر دین حضور داشته است ، هر چند که هر دین تاکید بیشتری بر یک عنصر ورزیده است : دین یهود بر ترس ، دین مسیحیت بر عشق و دین اسلام بر علم. " (همان: ۴۸۹)

در زبان سنت گرایان جمال و جلال بیشتر با دو وصف مطلق و لایتناهی مطرح شده که ریشه آن تبیین **شووان** از این مفاهیم است .

"امر مطلق ، امر لایتناهی، کمال : می توان گفت این ها تعاریف اولیه ذات الهی اند. امر مطلق ، واقعیت **فرجامین فی نفسه** است امر لا یتناهی امکان آن ، و نیز بدین ترتیب قدرت مطلق آن است و کمال امکان است ، در آن محدوده که بالقوگی خاصی از واقع علی الاطلاق را فعلیت می بخشد ، یا در آن محدوده که همه بالقوگی ها را فعلیت می بخشد . " (شووان، ۱۳۸۱: ۲۷۸)

"کمال الهی ماحصل یا لُب همه کمالات ممکنی است که ما سرانجام از طریق تجربه به آن ها راه می بریم . این کمالات در سایه امر نا متناهی ای به ظهور می رسند که به آن ها فضای وجودی ، یا اگر ترجیح دهیم جوهر ، عرضه می کند و آن ها را فعلیت می بخشد و متجلی می سازد . و در سایه امر مطلق است که اشیا موجودند ، یا معدوم نیستند . امر مطلق که فی نفسه ادراک ناپذیر است ، به توسط وجود و به توسط منطق اشیا

مشهود می گردد . به نحوی مشابه ، امر لایتناهی به توسط تنوع پایان ناپذیر آن ها آشکار می شود ، و همین طور باز ، کمال از طریق کیفیات آن ها ظهور می یابد ، و در این ظهور یافتن هم صلابت امر مطلق و هم شعشعه امر لایتناهی را نشان می دهد. " (شوان، ۱۳۸۱: ۲۷۹)

"صریح ترین تعبیر مرکب سه جزئی " امر مطلق – امر لایتناهی – کمال " در لسان اسلامی در اصطلاحات جلال ، جمال و کمال : شکوه ، زیبایی و کمال به چشم می خورد. به لحاظ سنت ، صلابت یا عدالت زاییده جلال و رافت یا رحمت زاییده جمال اند .جمال مانند رحمت به امرلایتناهی تعلق دارد و جلال مانند عدالت به امر مطلق. " (شووان، ۱۳۸۱: ۲۸۱)

"در مسیحیت عنصر امر مطلق ، یا به تمثیل یا به صراحت ، با پدر نشان داده می شود . عنصر امر لایتناهی یا لمعان روح القدس است و عنصر کمال ، پسر یا کلمه ، که همان حکمت پدر است. " (شووان، ۱۳۸۱ : ۲۸۱)

"مارتین لینگز می گوید : جلال و جمال دو صفت ازلی و نا محدود هستند که در عین عدم وابستگی ، مکمل یکدیگرند . اولی کمال فعال و دومی کمال منفعل است. " (شنکایی، ۱۳۸۱: ۵۴)

۶–مظاهر صفات جمال و جلال در اعتقادات یهود و نصاری

در روایات اسلامی گاه ریشه تفاوت ادیان پیامبران در تفاوت در تجلیات جمالی و جلالی برای پیامبران دانسته شده است.یکی از روایاتی که مبنای این تحقیق قرار گرفته و در نگرش تطبیقی هنر ادیان اهمیت فوق العاده می یابد روایت زیر است :

امام خمینی در تفسیر سوره حمد می فرمایند:

"در یک روایتی نقل می‌کنند– من نمی‌توانم تصدیق کنم، من نقل می‌کنم از آنهایی که نقل کرده‌اند– که رسول اللّه– مثلًا فرموده است: کانَ أخی مُوسی عَیْنُهُ الْیُمْنی عَمْیاء و أخی عیسی عَیْنُهُ الْیُسْری عَمْیاء وَ أنَا ذُو العَیْنَیْنِ[۱] آنهایی که می‌خواهند تأویل کنند، می‌گویند:

چون تورات بیشتر توجه به مادیات و امور سیاسی و دنیوی داشته است امروزه هم یهود در تصاحب دنیا کوشش می کند و همه جا را می خواهند تصاحب کنند و در کتاب حضرت عیسی [علیه السلام] توجه به معنویات و روحانیت بیشتر بوده است؛ از این جهت «عین یسرا» یش که عبارت از طرف طبیعتش است عمیاء بوده است– البته من نمی‌توانم بگویم این از پیغمبر صادر شده لکن گفته‌اند این را– یعنی توجه به این جهت «یسار» که عبارت از «طبیعت» است نداشته و کم داشته است؛ و او هم به حَسَب شریعتش توجهش به مادیات زیاده بوده. «و انا ذو العینین»، هم جهات معنوی، هم جهات مادی. شما احکامش را که ببینید شهادت بر این مطلب است. " (خمینی، ۱۳۸۹: ۲۵۶–۲۵۵)

ابراهیم انصاری با ذکر روایت فوق و اشاره ای به تفاسیر آن می گوید : " امام خمینی توضیح لطیف و زیبایی از این روایت در تعلیق بر فوائد الرضویه و برخی آثار دیگر دارند که مطابق آن حضرت عیسی با نگاه جمالی و حضرت موسی با نگاه جلالی و قهری پیامبری بین خدا و امت می نمودند و اگر ما از خدا دلیل این تفاوت را بطلبیم ، این تفاوت ناشی از نقص در نبی نبود بلکه از نقص در امت و مردم زمانه آن ها ناشی می شد. به همین دلیل با تغییر زمانه دین آن ها نسخ گردید و در نهایت دین جامع اسلام ظهور نمود. در مسیحیت امروز

۱- جستجوی ما برای یافتن سند این حدیث در متون روایات به نتیجه نرسید. اما در میان نوشته های حضرت امام در چهارده مورد ایشان این حدیث را نقل کرده و راجع به آن توضیح داده اندکه این نشان از اهمیت این حدیث نزد ایشان است.

نیز رنگ جمال و عشق غلبه دارد و به همین دلیل کمتر به دنبال برتری جویی هستند . در مقابل یهود امروز رنگ جلال ، سیطره ، سلطه جویی و خشونت دارد. اما رسول خدا دارای دو چشم جمالی و جلالی و نگاه فراگیر است. (انصاری بحرانی، ۱۳۸۹ : ۶۹)

در قران هر دو صفت جمال و جلال یکسان و به جا بکار برده شده است .**شریعت** ، که راجع به دنیا و حفظ امور و تدبیر آن است ، مقام موسویت اسلام است و طریقت که راهنمایی به ملکوت الهی و قرب به حق است مقام عیسویت اسلام است و نسبت این دو با هم ، نسبت جسم است به جان. مدت اقامت پیامبر در مکه که دستوراتشان هر دو جنبه شریعتی و طریقتی و در واقع جنبه معنوی عمیق را داشت ، دوره عیسویت ایشان بود اما با مهاجرت ایشان به مدینه و پس از تاسیس حکومت و قدرت یافتن اسلام ، با فرق نهادن میان مسلمان و مومن، مساله نفاق مطرح شد که در این دوران جنبه های شریعتی احکام که جنبه موسویت است، برجسته می شود. (کاشانی، ۱۳۸۵)

پازوکی، استاد فلسفه موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه، در مورد صفات خدا در ادیان یهودیت ، مسیحیت و اسلام چنین بیان میکند: " در متون روایی ما روایاتی وجود دارد که از همین منظر به حضرات موسی و عیسی نگاه می کند. چنان که پیامبر اکرم می فرماید: قبله موسی مغرب بود، قبله عیسی مشرق و قبله من بین مشرق و مغرب است. در روایت دیگری از پیامبر آمده که برادرم موسی چشم راستش کور بود و برادرم عیسی چشم چپش و من دو چشم بینا دارم. در تفسیر این ۲ روایت گفته می شود که در حقیقت موسویه، مغرب که مقام کثرت بینی و امور دنیوی و غروب خورشید حقیقت است، غلبه دارد و لذا قبله موسی مغرب است و چشم راست موسی که چشم وحدت بینی و معنابینی است، کور است، ولی در حقیقت عیسویه، چون مشرق که مقام وحدت بینی و طلوع معنویت است، غلبه دارد، قبله عیسی مشرق است، لذا چشم چپ عیسی که چشم کثرت بینی است، نابیناست. "(پازوکی، ۱۳۸۴)

با ظهور حضرت موسی (ع) در میان قوم بنی اسرائیل شهر دینی بر اساس شریعت و دین آسمانی تاسیس شد که تاسیس چنین مدینه ای در میان این قوم مستلزم ظهور به حق اسم جلال و قهر بود و به همین دلیل است که خدای یهود، شارع است ، بندگانش باید از او پیروی کنند و نسبت او با بندگانش نسبت قانون گذاری است. (کاشانی ۱۳۸۵، مددپور، ۱۳۸۴: ۳۲)

" ای مردم جهان ، خداوند را ستایش کنید. خداوند را در جلال و قدرت او توصیف کنید. خداوند را به جلال اسم او ستایش کنید ، هدیه بیاورید و به پیشگاه او بیایید. خداوند را در کمال قدوسیت او بپرستید. ای تمامی زمین از حضور او بلرزید. به همه اقوام جهان بگویید خداوند پادشاه است. او جهان را طوری بنا کرد که جنبش نمی خورد و همه مردم را از روی عدالت داوری می کند." (تورات مزمور نود وشش) به نقل از (پازوکی ۱۳۸۴)

حضرت عیسی (ع) بر خلاف حضرت موسی(ع) که حکومتی با جهاد و قتال ایجاد کرد ، حکومتی ایجاد نکرد و با کفار با شمشیر نجنگید. در واقع حضرت مسیح زمانی ظهور کرد که ظاهر پرستی دین یهود به نهایت رسیده بود و آن ها از باطن دین غافل شده بودند و جهان بینی حاکم بر ایالت یهودیه و امپراتوری روم ، اقتضای تاکید بر لطف و محبتی را می کرد که مکمل هیبت و جلال موسی بود، نه دافع آن. ظهور حضرت عیسی(ع) در واقع گشتی بود از دنیویت یهود به آخرت و وارستگی از دنیا. (کاشانی ۱۳۸۵، مددپور، ۱۳۸۴ : ۳۲)

" من برای تکمیل احکام آمده ام نه برای نسخ آن " یا " فکر نکنید که من آمده ام که تورات و نوشته های پیامبران را منسوخ نمایم ، بلکه آمده ام که به کمال برسانم"(متی ، باب ۵ ، بند ۱۷) به نقل از (مددپور ، ۱۳۸۴ :۳۱)

شاید بعضی از کلمات انجیل نشانه ای از تاویلات احتمالی حضرت مسیح (ع) باشد. در جایی از تورات آمده است : " چشم به عوض چشم و دندان به عوض دندان و دست به عوض دست و پا به عوض پا و داغ به عوض داغ و زخم به عوض زخم ، لطمه به عوض لطمه. " (تورات ،سفر خروج ، باب ۲۱ بند ۳۴) به نقل از (مددپور،۱۳۸۴: ۳۲)

و در تاویل آن انجیل از زبان عیسی (ع) می گوید :" و اما من به شما می گویم به کسی که به تو بدی می کند بدی نکن و اگر کسی بر گونه راست تو سیلی می زند گونه دیگر خود را به طرف او بگردان. "(انجیل متی ، باب ۵ ، بند ۳۹) به نقل از (مددپور،۱۳۸۴:۳۲)

اسلام هر دو جنبه را دارد؛ هم شارع است. بطوریکه در فقه و کلام از جنبه شارع بودن به او توجه می‌کنند و مسلمانان به خاطر ترس از جهنم و میل به بهشت او را عبادت می‌کنند که این از جنبه یهودی بودن خداست و درعین حال در عرفان از جنبه محبوب بودن او را عبادت می کنند. حقیقت معنوی مسیحیت، جانب شرقی اسلام است؛ کما اینکه یهودیت نیز جانب غربی اسلام است. (کاشانی ۱۳۸۵، مددپور، ۱۳۸۴ : ۳۲)

سیاسی بودن دین که فخر مسلمانان است، نزد مسیحیان به معنی آلوده شدن دین به دنیا و لذا دور شدنش از خلوص مطلوب است. یهودیت، شرایع و احکام دارد. اسلام هم. لکن مسیحیت فاقد آن‌اند. خدای ادیان با هم فرق دارند. خدای یهودیان سختگیر و دینشان عبوس‌تر است تا خدا و دیانت مسیحیان، که سرشار از عواطف پدرانه است. از پیامبر اسلام آورده‌اند که فرمود: "انا ذوالعینین." (من دو چشم دارم) یعنی مکتب من هم واجد ویژگی‌های دین موسی است، هم واجد ویژگی‌های دین عیسی. (سروش، ۱۳۷۷ : ۷)

"در سوره مائده آمده است که حکم قصاص در تورات بر یهود مقرر شد. ما تورات را نازل کردیم که در آن هدایت و نور است و بر آنها مقرر کردیم که نفس در مقابل نفس، چشم در مقابل چشم، بینی در مقابل بینی، گوش در مقابل گوش و دندان در برابر دندان. این حکم، حکمی شریعتی است و محدودیتی برای انتقامجویی و شدت غضب ایجاد می‌کند. این حکم منطبق بر حکم دیگری است که در قرآن و سوره بقره آمده و بیان کرده که هر کسی که به دیگری تعدی کرد، به همان اندازه که تعدی کرده به او تعدی کنید. اما اضافه بر این حکم شریعتی و موسوی، دارای حکم طریقتی و عیسوی دیگری نیز در قرآن هستیم. آنجا که در سوره آل‌عمران درباره متقین می‌فرماید کسانی که خشم خود را فرو می‌خورند و بر مردم بخشایش دارند و کسانی که احسان می‌کنند، سه مقام از مقامات متقین است. بنابراین، ظاهراً این دستور مغایر با دستور دیگر قرآن در مورد قصاص است. اما این دستور برخاسته از جنبه عیسویت اسلام است." (پازوکی، ۱۳۸۴)

۷–برتری صفات جمال یا جلال الهی در اندیشه اسلامی

در طول تاریخ تفسیرهای متفاوتی از اسلام ارائه شده و گاه تصویری جمالی تر یا جلالی تر از آن عرضه شده است. همچنان که امروزه دو جلوه یک طرفه از اسلام مطرح گردیده است. تصویری سراسر جمال و صلح و دوستی ،درمقابل تصویر سراسر جهاد و خشونت و بی هنری . دکتر نصر تصویری نسبتا جمالی و صلح دوستانه از اسلام ارائه نموده است. به تعبیر او "شاید بتوان اسلام را دین جمالی دانست. " (نصر، ۱۳۸۳: ۲۷۲)

" به عقیده او اسماء جمال که سر و کارشان با بعد درونی حق متعال است ، آنگاه که پای حیات باطنی و روحی مسلمانان در کار باشد ، بر اسماء جلال پیشی می گیرند . " (همان : ۲۵۰)

استناد او به حدیث معروف قدسی "ان رحمتی سبقت غضبی " (رحمتم بر غضبم پیشی دارد) استوار است . به نظر می رسد این سخن او در مواجهه انسان با خدا در بدایت امر مطرح است و با سلوک و تعالی روح و رسیدن به وحدت، به تدریج جمال پنهان تر و جلال آشکار تر می گردد . چنانکه هر چه مراتب تعالی پیامبران برتر می رود ، در ابتلائات و آزمایشات سخت تری قرار می گیرند . در حدیث معروف سوال کمیل از حضرت علی در مورد حقیقت، حضرت حقیقت را کشف پرده های حجاب از جلال الهی بدون اشاره معرفی نمودند. در آن حدیث تبیین حقیقت چندان رنگ جمالی ندارد.[۱]

بررسی شیوه ظهور مفاهیم جمال و جلال در کلیساهای مسیحی

علی رغم اینکه مطابق بیانات فوق آئین عیسوی را باید یک آئین جمالی دانست اما در طول تاریخ مسیحیت این مفاهیم فراز و فرود قابل توجهی داشته اند. مددپور این دوره ها را در دو دوره کلی پاگانیسم و تئیسم و تحولات جزئی تر در هر یک از آن ها به شکل زیر تقسیم نموده است.

۱–ظهور پیامبر خدا عیسی مسیح(ع)

ظهور حضرت مسیح در محیط و فضایی اتفاق افتاد که صور مختلفی از تفکر اساطیری ، دینی و فلسفی در آن وجود داشت. این جهان بینی یونانی – رومی کل جهان را آفریده یک نظم جهانی می دانست و سعادت انسان را نه از طریق ارتباط با خدا بلکه از طریق شناخت عقلانی عالم می دانست . فرهنگی که به دنیا و ظاهر حیات توجه دارد و در نتیجه هر گونه تفکر در اسما و صفات خدا (به معنی دینی) یا خدایان (به معنی اساطیری) در آن جایی ندارد و همین موضوع است که تا دوران قبل از ظهور مسیحیت، یونانیان را دچار درد نیست انگاری (نیهیلیسم) و طاغوت زدگی و خودآگاهی ابلیسی می کند. (مددپور، ۱۷۲:۱۳۸۱)

طبیعی است که در این دوران نگاه روحانی و ملکوتی مسیح به دنیا و آخرت و خدا با جهان بینی دنیوی یونانی کاملا در تضاد بوده و همین جدال به صورت مجموعه ای از تعالیم شفاهی و اجتناب از پرستش و قربانی برای امپراتوران روم از سوی پیروان مسیح آغاز شد که به زجر و آزار آنان منجر شد. (مددپور، ۱۷۲:۱۳۸۴)

۲–تشکیل کلیساهای محبت و مساوات

اعضای مجامع اولیه مسیحی این دوران ،که به علت تعقیب و کشتار مسیحیان به دست رومی ها دوره پیگرد (سال ۳۱۳–۵۰ میلادی) نامیده می شود، پیشه وران و افرادی از خانواده های فرودست بودند. مفاهیمی که در این دوران از سوی این مجامع بیشتر بر روی آن تاکید می شد ، ایجاد پیوند برادری و یاری با یکدیگر و به انتظار روزی که دنیا به آخر می رسد بودن، بود. این ها به اغنیا بدگمان بودند و می گفتند که " برای یک شتر ، گذشتن از سوراخ یک سوزن آسان تر است ازاینکه یک شخص ثروتمند به ملکوت خدا وارد شود."(انجیل مرقس، باب ۱ ، سطر ۲۵) به نقل از (مددپور، ۱۳۸۱: ۲۱)

۱- این حدیث توسط متفکران اسلامی بسیار مورد شرح قرار گرفته است. برای یک شرح دقیق معاصر رجوع شود به مقاله آیت الله سید حسن مصطفوی به عنوان شرح حدیث حقیقت ، مجله پژوهشی دانشگاه امام صادق ، شماره ۲ ، زمستان ۱۳۷۴ ، صفحات ۱۱-۲۰ عین متن حدیث به قرار زیر است : «الحقیقة کشف سَبَحات الجلال من غیر اشارة»، قال زدنی فیه بیانا، قال: «محو الموهوم مع صحو المعلوم»، قال زدنی فیه بیانا، فقال: «هتک الستر لغبلة السّر»، قال زدنی فیه بیانا، قال: جذب الاحدیة لصفة التوحید»، قال زدنی فیه بیانا، قال: «نور یشرق من صبح الازل فتلوح علی هیا کل التوحید آثاره»، قال: زدنی فیه بیانا، قال: «اطف السراج فقد طلع الصبح».

تصویر۱ - نقاشی سقفهای مقابر انعکاس کامل اعتقادات مسیحیان بود که بیشتر در مورد زندگی حضرت مسیح و یاران او بود.
نمایی از سقف نقاشی شده مقبره دو قدیس (زارعی، ۱۳۷۹ :۲۷۵)

در این دوران مسیحیان در آغاز بیشتر جلسات مخفی خود را در گورستان های روم و در قبرستان های زیرزمینی که سرداب نامیده می شد برگزار می کردند. این مقابر که از سده سوم تا سده چهارم مورد استفاده بودند برای دفن مردگان مسیحی و همچنین مخفیگاه پناهندگان مورد استفاده قرار می گرفت. آن ها در این مکان ها به قرائت رسالات رسولان و حواریون و اناجیل می پرداختند. (مددپور، ۱۳۸۱ : ۱۷۶) و (زارعی، ۱۳۷۹: ۲۷۴)

توجه به عالم باطن و عرشی را می توان در نقاشی های کاتاکمپ ها (سرداب ها ، گورستان های زیرزمینی) که محل اولین مجامع مخفی مومنان مسیحی (اکلسیا) در روم بوده مشاهده نمود. (مددپور، ۱۳۸۱ : ۱۷۶)

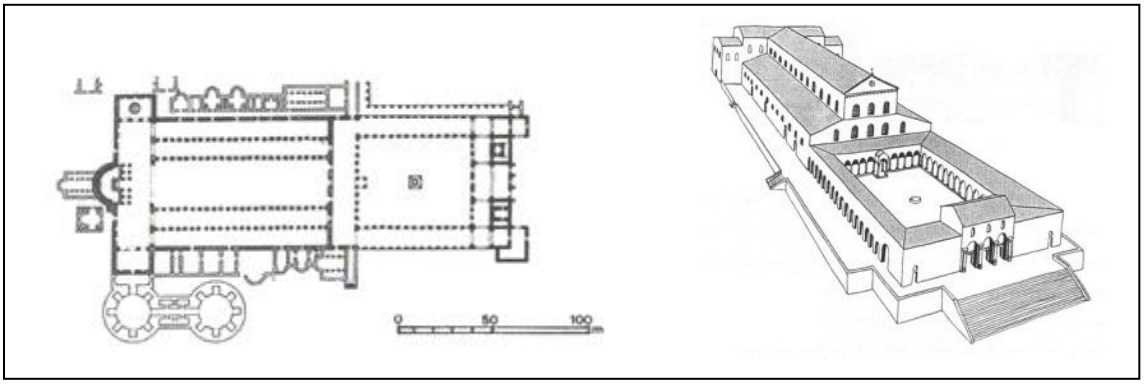
۳ –برپایی کلیساهای ثروت و رستگاری

به تدریج ثروتمندان نیز به مسیحیت گرویدند و طبیعتا این کلیسا به تدریج از حالت فقر خارج شد. ثروتمندان سعی می کردند تا از یک سو آیین مسیح را با فرهنگ یونانی – رومی آشتی دهند و دین را با زبان فلسفی تبیین عقلی کنند و از سوی دیگر کلیسای فقر را به کلیسای ثروت تبدیل کنند و بدین ترتیب در طی قرن دوم میلادی ، این کلیساها به تدریج ازآن حالت سادگی اولیه خارج شده و دگرگون شدند. اما سنن مسیحی همچنان برپا بود و در واقع آیینی که به عشق و احسان و رستگاری از طریق ایمان به مسیح تکلیف می کرد ، به صور مختلفی آراسته شد. (مددپور، ۱۳۸۴: ۲۵)

معماری صدر مسیحیت

این دوران سال های ۳۲۵ میلادی یعنی زمان رسمی شدن دین مسیحیت در امپراتوری روم تا حدود ۵۰۰ میلادی را در بر می گیرد. معماری این دوران به طرز بارزی از معماری روم تاثیر گرفته بود، چرا که مسیحیت به عنوان ایدئولوژی نو در زمینه های مختلف اجتماعی و فرهنگی تجربه خاصی نداشت و طبیعتاً نمی توانست سبک خاص معمارانه ای را ارائه کند و بدین ترتیب کلیساهای مسیحی در قالب و فرم باسیلیکاهای رومی شکل گرفت. (شولتز، ۱۳۸۷ : ۱۴۲)

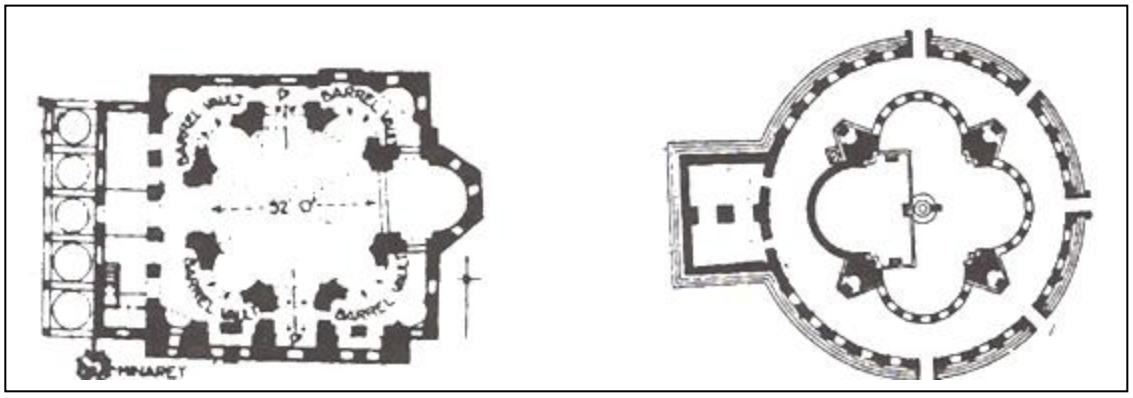
" در باسیلیکای عظیم سان پیترو نیز طرح کلی باسیلیکا تکرار شده است ، اما بازوی عرضی بلندی دارد که فضای اضافی ای برای کارکردهای مربوط به تالار ترحیم فراهم می آورد. در جلوی این بنای معظم حیاطی



تصویر ۲و۳ - شکل گرفتن کلیساهای صدر مسیحیت در قالب باسیلیکاها
کلیسای قدیمی سان پی یترو ، رم، پلان همکف و بازسازی تصویری(شولتز ۱۳۸۷ . ۱۴۵)

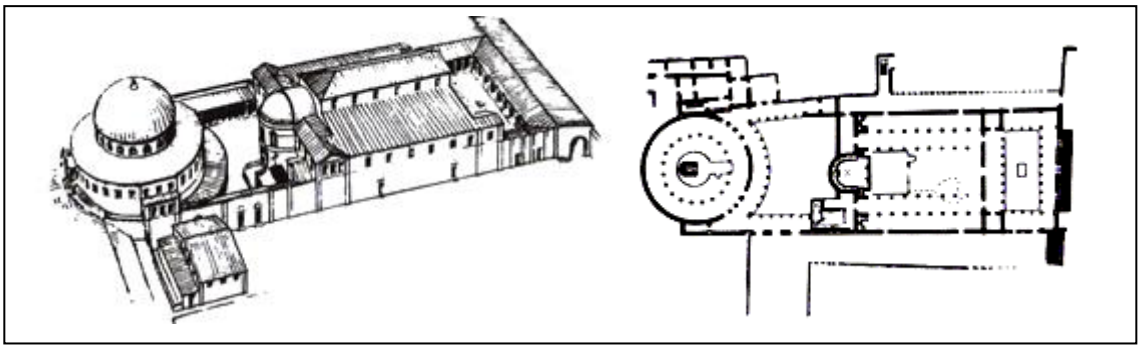
است که حوضی برای تطهیر در میان آن است.اگرچه محراب و طاق یا طره جلو ومحراب مرکز نمادین و معمارانه ای در باسیلیکای اولیه مسیحی پدید می آورد ، پلان این باسیلیکاها در اصل معبری کشیده است. "(شولتز، ۱۳۸۷ : ۱۴۳) (زارعی، ۱۳۷۹ : ۲۷۴)

" از سوی دیگر در امپراتوری رم شرقی پلان مرکزگرا را برای کلیساهای اصلی انتخاب کردند. از زمان قیصر یوستینیانوس ، **مرکزگرایی صفت ممیز معماری کلیسایی بیزانس شد**. در این نوع بناهای آیینی مسیحیت ، محراب که قطب بنا محسوب می شود ، با همه زیبایی و شکوهش که از آرایش آن حاصل می شود روی به فضایی مرکزی دارد ، فضایی که مومنان را مانند گروه نخست در طول محور طولی کلیسا مستقر نمی کند ، بلکه آنان را گرداگرد یکدیگر می خواهد تا در مقابل مقدس ترین مکان کلیسا یعنی محراب بایستند. از نمونه بارز این گروه می توان به کلیساهای سن ویتاله در راونا ، سن گریگوری در زوارتنتس و سانتا سرجیوس و باکوس در استانبول اشاره کرد. " (زارعی، ۱۳۷۹ :۲۸۴)



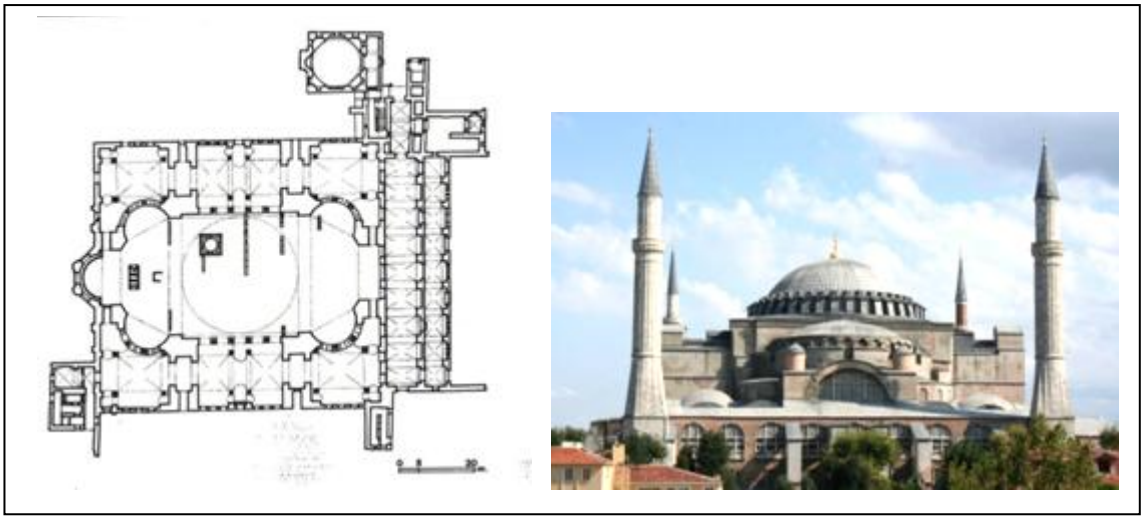
تصویر ۴و۵- انتخاب پلان مرکز گرا برای کلیساها در امپراتوری رم شرقی در دوره بیزانس
پلان کلیسای سان گریگوری در زوارنتس و سانتا سرجیوس ، استانبول (زارعی ۱۳۷۹ . ۲۸۵)

همچنین قسطنطین دو بنا در فلسطین ساخت که در حقیقت ترکیبی از فضاهای کشیده و مرکزگرا می باشند.در کلیسای میلاد در بیت اللحم که در نزدیکی مغزه میلاد (ح۳۳۰م) قرار گرفته است، فضایی هشت گوش را به یک باسیلیکا افزوده اند. در بیت المقدس، کلیسای مزار مقدس نیز باسیلیکای کوچکی است که دهلیز سرگشاده ای در ابتدای آن قرار دارد. این کلیسا، علاوه بر این ، حاوی محراب گشاده بزرگی پیرامون قبر منسوب به عیسی است. لذا این نقشه آشکارا با تالارهای ترحیم رومی قرابت دارد. (شولتز، ۱۳۸۷ : ۱۴۳)



تصویر ۶- کلیسا با ترکیب پلان محوری و مرکزی در دوران صدر مسیحیت
کلیسای مزار مقدس ، بیت المقدس ، ۳۳۵ م . (شولتز، ۱۳۸۷ : ۱۴۳)

این ترکیب دو نقشه طولی و مرکزی بعد ها در کلیسای ایاصوفیه (۵۳۶م) در زمان بیزانس در شهر قسطنطنیه تکرار شد . این بنا دارای محور طولی کلیساهای مستطیل شکل صدر مسیحیت است ، و در قسمت مرکزی یا صحن از محوطه ای چهار گوش واقع در زیر گنبدی عظیم تشکیل یافته است. در حالیکه در دو طرف آن دو نیم گنبد ضمیمه شده و صحن را به شکل بیضی بزرگ در آورده است. (زارعی، ۱۳۷۹: ۲۸۷)



تصویر ۷ – ترکیب دو نقشه محوری و مرکزی در دوران بیزانس در پلان کلیساها
ایاصوفیه ، قسطنطنیه (استانبول) ۵۳۷-۵۳۲ م (شولتز ۱۳۸۷ . ۱۵۸)و (۱۷)

"تفاوت انتخاب و ترکیب صور نمادین در معماری مسیحیت غربی و بیزانسی شرقی از تفسیرهای متفاوت بعد زمان در نسبت با اندیشه رستگاری ناشی می شود. در غرب آغاز و انجام اهمیت بنیادی دارد و در نخستین و آخرین واژه های کتاب مقدس بیان شده است. در حد فاصل این دو موقع به انسان مهلت داده اند یا در کنار خدا قرار گیرد یا در برابر او. پس انسان غربی همواره راه می پیماید و صورت فضای او معبر است. اما در مسیحیت شرق ، رستگاری را رویداد کلی و جهانی می شمردند. عالم را کلی و منسجم و هماهنگ و ایستا تلقی می کنند که از ازل تا ابد قائم به خود است و در نتیجه مرکز و دایره و گنبد به صور اصلی فضایی بدل شد.

مسیحیت شرق در اینجا مفهوم های شرقی کهن درباره نظام جهانی و بازگشت جاودانه را اختیار کرد و کم کم از حرکت فرهنگی و اجتماعی باز ایستاد. غرب صدر مسیحیت ، برعکس ، رشد تاریخی عظیمی را آغاز کرد که تمدن امروز را به ما بخشیده است و با مفهوم یهودی–مسیحی زمان چون حرکت جهت دار قرابت دارد. "(شولتز،۱۳۸۷ : ۱۷۰)

بطور کلی در کلیساهای این دوره قسمت های زیرین فضا پنهان و تاریک است اما دیوار قسمت بالایی محلی برای بارش نور الهی به داخل فضاست. این اندیشه روحانی کردن فضا را می توان در هر سه نوع پلان مرکزی ، محوری و ترکیبی مشاهده کرد. نمادهای باستانی مرکز و معبر در همه کلیساها وجود دارد اما نسبت و رابطه آن ها متفاوت است. محراب به ندرت در مرکز فضا است و حتی در معماری مرکز گرای بیزانسی محراب در انتهای معبری کشیده است و مرکز معمارانه فضا محور قائم آن با گنبدی آسمانی است. (همان : ۱۶۸)

مخارجه پشت محراب که از معماری رم گرفته شده، جایگاه پدر خاندان یا تخت امپراتور بودن که در این دوران به عنوان تخت اسقف استفاده می شده است. این مخارجه تقریبا هم رتبه محراب است. **صلیب** نیز که مهمترین نماد مسیحیت است در معماری این دوران ظهور پیدا کرده که مظهر فتح نظام جهان به دست مسیح است. **گنبد** نیز که نماد جهان است و مظهر آسمان ،در کلیساها حضور پیدا می کنند ولی بر محراب که مرکز فضایی کلیسا است منطبق نیست. محور قائم گنبد ، همواره اعماق زمین را با اوج آسمان پیوند می دهد. (همان: ۱۶۸)

صفت بارز کلیسای صدر مسیحیت را می توان همان میل به جسمانیت زدایی و ایجاد فضای روحانی داخلی دانست. بطوریکه مومن با ورود به این مکان احساس کند که به سماوات گام نهاده است و این روحانی کردن فضا با دگرگون کردن معماری یونان و روم محقق شده و نه با انکار و رد آن. ستون های شبیه تن آدمی هنوز در کلیسا ها مشاهده می شود ولی وزن جسمانی و نیروی حجمی خود را با کاربرد نور و ویژگی های منحصر به فرد سطوح از دست داده است.

اما اگر بخواهیم با نگاهی دقیق تر و موشکافانه تر **معماری این دوره** را بررسی کنیم می توان این مساله را مشاهده کرد که در اواخر دوران بیزانس، کلیساهایی با جلال و شکوه بیشتر ساخته شدند که خود **مقدمه ای بود برای شروع دوران رومانسک و ظهور صفات جلاله خداوندی که نمونه بارز آن کلیسای ایاصوفیه می باشد.** ارتفاع بلند صحن کلیسا، جرزهای سنگین و مناره های کشیده همه سرآغازی است برای شروع معماری رومانسک.

۱– دوره اول : ظهور معماری رومانسک بعد از جنگ های نخستین صلیبی

پیش از جنگ های صلیبی **دو طبقه اجتماعی** دارای قدرت و نفوذ بودند. یکی فئودال ها و ملاکین و گروه دوم روحانیون و مبلغین مذهبی. جنگ های صلیبی خارجی زمانی اتفاق افتاد که پاپ اربانوس دوم در سال ۱۹۰۵ میلادی مسیحیان را دعوت کرد که اسلحه بردارند و قبر حضرت عیسی(ع) را نجات دهند. او همچنین وعده داده بود که شرکت در جنگ، تمامی معاصی و گناهان فرد را می بخشد و فرد پس از مرگ به بهشت جاوید می رود و به این ترتیب بود که یورش مسیحیان به سمت مسلمانان آغاز شد. از آثار تبعی این جنگ ها می توان به شناخت ظاهری از حیات این دنیا و غفلت از آخرت اشاره کرد. این جنگ ها باعث اخلال در عقاید و ایمان مسیحیان شد ، جنگجویان در این جنگ ها به جای پرداختن به جهاد حقیقی به ارضای شهوات و کشتار و قتل و

غارت و ثروت اندوزی پرداختند و یهودیت دنیوی شده در دوره جدید در واقع با دین مسیحیت دنیوی آمیخته شد. این جنگ ها با بسط روحیه دنیاپرستی در گروه بیشماری از مردم نیز همراه بود. (مددپور، ۱۳۸۴: ۴۹-۴۷)

با تثبیت مقام کلیسا بعد از نخستین دوره جنگ های صلیبی و تغییراتی گسترده برای بدست آوردن استقلال و آزادی نسبی شهرها ، تحولات هنری نیز در اروپا پدید آمد که آن را رومانسک نامیدند.

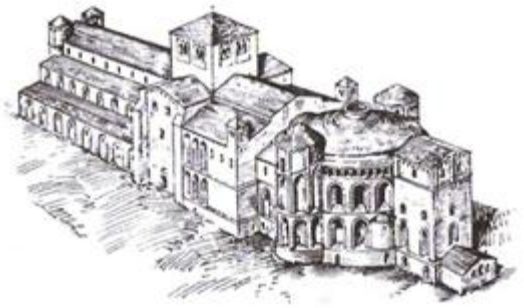
دوره ظهور و شکوفایی معماری رومانسک به طور عمده سده های یازده و دوازده میلادی می باشد. در این دوران کلیساها از احترام و جایگاه ویژه معنوی و مذهبی برخوردار بودند و کلیسا محل اصلی تجمع ها ، سخنرانی ها و تصمیم گیری ها بود. در این دوران به تعداد کلیساها افزوده شد و کلیساهایی بزرگتر و پرتجمل تر از کلیساهای آغاز قرون وسطی ایجاد شدند که نمای رومی داشتند. (مددپور، ۱۳۸۴ : ۴۹-۴۷)

به تبع همین جریانات و تحولات ، **معماری رومیانه** نیز برای انسانی بوجود آمد که می خواست خدا را به این عالم بیاورد و در واقع کلیسایی پر قدرت باشد که احکام خود را در حکومت دخالت دهد. بنابراین از دیدگاه معماری رومیانه بر روی زمین بودن همان به معنی در زیر آسمان بودن است و در معماری این دوران ادغام نمادهای کهن جهات عمودی و افقی را می بینیم. **در این معماری خدا هدفی بعید نیست بلکه در محور عمودی واقع در کلیسا حضور دارد** و در واقع عناصر عمودی دیوارهای رومیانه مظهر جهت نمادین اند. (شولتز، ۱۳۸۷: ۲۰۹)

در دوران تحولات در **معماری رومیانه** می توان **سه جنبه کلی** را تشخیص داد:

- وجود عناصر عمودی که برای حمایت الهی و اشتیاق بود،
- پرداخت موزون فضایی و ادغام که در خدمت ایجاد ارتباط مستقیم تر بین محور طولی و حرکات انسانی بود که نیت این دو ایجاد وحدت میان معانی وجودی مسیحیت و زندگی روزمره بود.
- همچنین ایجاد رابطه ای تازه بین درون و بیرون از طریق گشایش نمادین بنا تا بتواند جسمانیت زدایی و صلبیت را با هم بیان کند. (شولتز، ۱۳۸۷: ۲۰۷)

"در این دوران کلیسا باسیلیکایی کشیده است که محور اصلی اش مظهر اتصال آرمانی با جهان است. دو برج استوانه ای در طرفین ورودی کلیسا ، و گاهی برجی چهارگوش در محل تقاطع دو بازوی کلیسا ، بر این محور تاکید می کند. فضای مرکز گرای رواق به منزله مکانی برای اصالت بیشتر فضای داخلی مطرح شده است که درونی ترین کانون مجموعه رهبانی را تشکیل می دهد. اینجا مکانی است برای تامل و مراقبه و تجسم بخش همان تهذیب نفسی است که عالم قرون وسطی بر آن متکی بود. "(شولتز، ۱۳۸۷: ۱۷۸)



تصویر ۹ - در کلیساهای رومیانه میل فزاینده به ادغام مرکز گرایی و کشیدگی وجود داشت.
سن بنینی، دیژون ، ۱۰۰۱م. (شولتز، ۱۳۸۷ :۱۸۰)

همراه با مطرح شدن برج در کلیساها، تمایز و ادغام اجزای پلان، مانند افزودن باسیلیکای سنتی به جبهه غرب، نیز مطرح شد. این جبهه، فضایی مرتفع و بلند است در جلوی کلیسا به عنوان **نمازخانه شاهی** که امپراتور هنگام شرکت در مراسم در آن جا حضور پیدا می کرد و در واقع مظهر سلطه پادشاه بر کلیسا بود که

به آن **تختان آفتاب** نیز می گفتند ودر واقع امپراتور در جلوی "پنجره خورشید " می نشست. مخارجه پشت بنا نیز به جبهه غربی افزوده شد که با این کار محوری ایجاد شد که تجسم " مکان حکومت " و " مکان قداست " بود. به طور کلی در این کلیساها میل به ادغام مرکز گرایی و کشیدگی وجود دارد که در کلیسای سن بنینی در دیژون (۱۰۰۱م) می توان نمونه آن را به وضوح مشاهده کرد. در این کلیسا خدا نزدیک تر شده و جدایی نمادین تالار و مقصوره ، ضعیف. (شولتز، ۱۳۸۷: ۱۸۱-۱۷۹)

در **کلیسای رومیانه** خدا همچنان موضوع اشتیاق است و جبار جلیل. جلال و جبروت کلیسای رومانسک را در سرودهای کلیساهای رومانسک که مربوط به بر تخت نشستن عیسی است و همچنین صحنه های رویای مکاشفت آمیز قدیس یوحنا که در هنر مسیحی رعب انگیزترین منظره است ، می توان مشاهده کرد. (مددپور، ۱۳۸۱: ۱۸۶)

۲- دوره دوم : ظهور معماری گوتیک در اواخر قرون وسطی

در مسیحیت ضعف معنوی و ایمانی در عصر ممسوخیت پس از قرن دهم میلادی به وقوع پیوست که باعث هجوم یونانیت و التقاط در مبانی نظری دینی مسیحی و فساد و ثروت اندوزی پاپ ها و رهبانان شد و این اوضاع و احوال از یک سو شوق دنیاطلبی و نفس اماره را که طی چند قرن سرکوب شده بود را در مردم زنده کرد که به تبع آن **جنگ های صلیبی خارجی** و حمله به مسلمانان و بیت المقدس بوجود آمد و از طرف دیگر پس از این دوره باعث رجوع مردم به ایمان مسیحی شد که از دنیاپرستی پاپ ها و اصحاب کلیسا و کفر مرتدان به تنگ آمده بودند که باعث ایجاد **جنگ های صلیبی داخلی** شد. (مددپور، ۱۳۸۴: ۴۴-۴۷)

طی دوره دوم که مقارن با اواخر دوره قرون وسطی است، **معماری گوتیک** متولد شد. **در این دوران جمعیت روستایی مردم به شهرها آمده بودند** و شهرها تبدیل به یک مرکز معنوی ، هنری ، سیاسی ، بازرگانی و اجتماعی شده بودند. این کلیساها واحدهایی بودند در مرکز شهر که بر زندگی مادی و معنوی مردم تسلط داشتند و تمام مراکز فعالیت های مردم حول این کلیساها اتفاق می افتاد. در این دوران هیجانات مذهبی بر تمام کارهای مردم حکمفرما بود و آحاد مردم به آراستن بر جاه و جلال خانه خدا کمک می کردند. **جامعه گوتیک** مخالف گوشه نشینی بودند و مردم را به سوی اماکن باز و تبلیغ آیین مسیحیت دعوت می کردند. (زارعی، ۱۳۷۹: ۳۲۳-۳۲۶)

پاپ ها نیز که رهبران کلیسای کاتولیک بودند نفوذ بسیاری در غرب اروپا بدست آوردند تا جایی که مشروعیت سلطنت امپراتوران با تائید پاپ ها انجام می شد. (مددپور، ۱۳۸۴: ۳۹)

بطور کلی سبک گوتیک را می توان نمود کامل نیت های معماری مسیحی دانست. فضای روحانی ای که در معماری صدر مسیحیت در پی آن بودند در این دوران به عینیت رسید. نوری که از آغاز نماد معنای اصلی فضای مسیحی بود در کلیساهای این دوره ظاهر شد و اشیای مربوط به جهان زندگی روزمره را منور می ساخت و به آن ها معنایی تازه می بخشید که از آن می توان به جسمانیت زدایی نام برد. (شولتز، ۱۳۸۷: ۲۵۴)

این کلیسا اصولا صورت متعین خیالی ملکوتی بود و ورود نور از طریق شیشه های رنگین ، گویی گواه حضور مستقیم خدا بود. در این

تصویر ۱۰- کشیدگی مناره ها و بکارگیری پشت بندها معلق در کلیساهای گوتیک
کلیسای نتردام ، پاریس (نگارنده)

کلیساها همان مضامین مرکز گرایی و محورگرایی همچنان وجود دارد اما به علت میل به تعامل با محیط، محورگرایی اهمیتی ویژه می یابد به طوریکه گویی تالار کلیسا امتداد آزادانه معبرهای شهری پیرامون کلیسا است ولی در عین حال مرکزی حقیقی در کل اطراف نیز می باشد. در واقع کلیسای گوتیک انگاره شهر خدا را در

تصویر ۱۳و۱۲و۱۱- پشت بندهای معلق و گستردگی شیشه های منقوش: کلیسای سنت شاپل . (نگارنده)

کل محیط می گستراند که باعث می شود شهر وجودی پر معنا پیدا کند . (شولتز، ۱۳۸۷: ۲۱۷)

در کلیساهای جامع رنس ، آمین ، بووه و بوژر می توان باریکی جرزها ، نازکی دیوارها ، کشیدگی منارها و تیزی سرمناره ها و تاکید بر قائم های ساختمانی که همه از مشخصات معماری گوتیک است را به خوبی مشاهده کرد. همچنین در کلیساهای جامع آمین و سنت شاپل در

پاریس نیز می توان پشت بند های معلق که برای جلوگیری از رانش بکار می رفتند و گستردگی شیشه های منقوش را مشاهده کرد. (زارعی، ۱۳۷۹ : ۳۳۱)

در این دوران تالار کلیسا نسبتاً کوتاه تر، بیرون زدگی بازوی عرضی کم نمودتر، و جایگاه پشت محراب بزرگ تر شد. و در آلمان مناره های فوق العاده بلند و نوک تیز (استراسبورگ، فرایبورگ، اولم، وین) نشان می دهند که تظاهر کلی کلیسا مهم تر از ساختار منطقی آن است. (شولتز،۱۳۸۷ :۲۳۳-۲۳۱)

در کلیساهای گوتیک ، انسان در واقع نوعی رابطه جسمانی با کلیسا برقرار می کند و در عین حال شبکه مجرد پنجره ها و طاق ها، روح او را بر می کشند و جسم و روح به یک کل موزون تبدیل می شود. در این دوران خدا دیگر جبار جلیل نیست، بلکه رحیم قریب می باشد. اینجاست که حضرت مریم و حضرت عیسی (ع) از انسان استقبال می کنند و گویی فرشتگان در تمام بنا حضور دارند. در این دوران خدا نزدیک تر آمده بود، نه فقط برای تنویر انسان بلکه برای اینکه وجود او را از معنای عشق و احسان سیراب کند و در واقع در این دوران به نوعی می توان جامعیت حضور هر دو مفهوم جمال و جلال الهی را مشاهده کرد.(همان: ۲۵۹-۲۴۰)

جلوه های صفات جمال و جلال الهی در مساجد

اساس اسلام جمع میان ظاهر و باطن است و تمام و کمال بودن دیانت اسلام نیز به همین معناست،ولی ظهور مفاهیم اسلامی در طی تاریخ با تفسیرهای متفاوتی همراه بوده که اگرچه دایره این تحولات به اندازه مسیحیت نیست ولی مطالعه آن قابل توجه است.

" «شهرستانی» در کتاب ملل و نحل درباره **جامعیت اسلام** می گوید: «آدم اختصاص یافت به اسما و نوح به معانی این اسما و ابراهیم به جمع بین آن دو، پس خاص شد موسی به تنزیل (کشف ظاهر و صور)، و عیسی به تاویل (رجوع به باطن و معنی) و مصطفی- صلوات الله علیه و علیهم اجمعین- به جمع بین آن دو. چنین وضعی در اسلام و فرهنگ و تمدن اسلامی سبب میشود که هنر اسلامی برخلاف هنر مسیحی صرفا بر باطن و عقبی تاکید نکند یا چون هنر یهودی تنها به دنیا نپردازد، بلکه جمع میان دنیا و عقبی کند و در نهایت هر دو جهان را عکس و روی حق تلقی کند . " (هدایتی امین، ۱۳۸۹)

آنچه که از باب تحقیق و تفحص درباره دین اسلام و تعالیم پیامبر اکرم بر می آید این است که دین اسلام جامع دو دنیاست بطوریکه کل جلوه های جمال و جلال الهی را در مساجد می توان یافت .

حضرت امام خمینی در باب عظمت و جلال مساجد در کتاب کشف الاسرار با سند قرار دادن آیه ۳۳ سوره حج می فرمایند :

بزرگترین تعظیم شعائر الهی آن است که جایگاه او با عظمت و دستگاه باشد و محل عبادت خدا مورد رغبت مردم و جلب کننده قلوب آنها باشد و چه بهتر از اینکه برای تعظیم عبادت خدا و شعار الهی یک قبه عالی مقام و سر بلندی و یا مسجد با عظمت و جلالی بنا شود که مردم به وارد شدن در آن میل کنند و بزرگان عالم که عادت به ورود به بارگاه های با عظمت دارند نیز با مردم در عبادت و نماز شرکت کنند ودر ادامه صحبت با استناد به سوره نور می فرمایند:

(**فی بیوت اذن الله ان ترفع و یذکر فیه اسمه یسبح له فیها بالغدو و الاصال**-۳۶/نور)

(آن قندیل) در خانه هایی است که خدا اذن داده آنها را مرتفع کنند و ذکر شود در آنها اسم خدا و تسبیح شود خدا در آنها هر صبح و شام .... و خدا اجازه داده است که این خانه ها مرتفع و عالی قدر باشند و با عظمت و شکوه بنا نهاده شوند و همه می دانند که شکوه و عظمت ظاهری در قلب چه آثاری دارد.[۱] (علی ۱۳۸۹)

همچنین در قران کریم سوره های متعددی ذکر شده که مسجد را تجلی گاه جلوه های جمال الهی معرفی می کند.

"مسجد دژی است که در آن معنای «اشداء علی الکفار» قدرت می گیرد. مسجد خانه عشق و رحمت بین قلوب است در مسجد «رحماء بینهم» در جمعی عاشقانه در هم می آمیزند، یکی می شوند و یکی را می خوانند و بر گرد یکی به گردشی بی خود شوند می نشینند. " (سوره محمد ص) (علی آبادی، ۱۳۸۹)

۱- این بیان نگرشی مدافعانه از هویت تاریخی ، تمدنی اسلامی است که به نظر می رسد حضرت امام در پایان عمر خود پس از پیروزی انقلاب اسلامی شکل تکامل یافته تری از آن را ارائه نموده اند. مهمترین مظاهر این تحول را در تاکیدات ایشان نسبت به سادگی ساخت مصلی و مساجد و پرهیز از تجملات و تشریفات مساجد اسلام امریکایی می توان مشاهده نمود. این به معنای نفی جامعیت جمال و جلال از نظر ایشان در هیچ یک از این دو مرحله نیست.

بطور کلی اگر در **معماری مساجد** دقیق شویم، الگوی فضایی نسبتا یکسانی را می توانیم در همه آن ها مشاهده کنیم. عناصر فضایی آن ها مانند همه **شبستان، ایوان، گنبد، صحن، سر در و محراب** در همه مساجد با کمی تغییرات،یکسان تکرارشده است.این هماهنگی و همسانی در عین تحول و تنوع در معماری مساجد در ادوار مختلف از تغییرات در تاریخ معماری ایران زمین سرچشمه می گیرد و به همین علت است که حضور یک معماری زنده و پویا در قالب یک سنت قوی در طی یک دوره تاریخی طولانی را می توان مشاهده کرد. شبستان یک معنا و الگوی روشن دارد اما در هر مسجدی چهره ای تغییر یافته است و سر در و گنبد و ایوان و همه این عناصر در نظمی خاص ، معین و از پیش اندیشیده ، گرد هم آورده شده و انتظام یافته اند. اما در عین حال هر یک فضای متفاوتی را عرضه میدارندو بیانی نو دارند. گوئی هر یک با زبان حال خود ، قصه واحدی را می سرایند. (کشانی، ۱۳۸۹)

مناره ،معماری نور الهی ، راهنمایی و هدایت است و **گنبد** که اساس آن دایره است ، تصویر یک کل نامحدود است که چون به تساوی تقسیم گردد ، به چند ضلعیهای منتظمی بدل می شود. آن **چند ضلعیها** هم ممکن است خود به چند ضلعیهای ستاره گون تبدیل و بر فرازش آید و پیوسته در تناسبات هندسی کاملاً هماهنگی گسترده شوند. این نقشهای هندسی بی نهایت گسترش پذیر ، نمادی است از بعد باطنی اسلام و این مفهوم صوفیانه کثرت پایان ناپذیر خلقت ، فیض وجود است که از احد صادر می شود :کثرت در وحدت . **حوض** آینه آب است که در عین حال هم تصویر گنبد آسمان و هم تصویر کاشیهای هفت رنگ پوشاننده نماها را در خود منعکس می کند . از طریق این آینه است که پرستشگاه مثال ، ملاقات آسمان و زمین را تحقق می بخشد.آینه آب در اینجا در حقیقت نماد و مظهر مرکزیت را در خود متجلی کرده است. **کاشیکاری** با رنگهای زیبا و متنوع ، پیوندی بین آسمان و مسجد را برای بیننده القا می کند و هدف **خط و خطاطی** در کتیبه های مساجد ، جنبش و حرکت به سوی مقصد است . **نور** نیز به عنوان مظهر وجود در فضای مسجد افشانده می شود تا یکی از عناصر تشکیل دهنده فضای ادراکی باشد . در واقع نور، تحرک و حیاتی فعال به تزئینات اسلامی بخشیده است . نور و تزئینات مسجد، بجای اینکه ذهن را به دنبال خود بکشد ، انسان را به جهانی خیالی رهنمون می سازدو غالب های ذهنی را درهم شکسته و به روشنایی دنیایی می کشاند که تجلی حق در آن است. (مهدلو،۱۳۸۹)

اگر بخواهیم با نگاهی دقیق تر و موشکافانه تر به معماری مساجد و حضور جلوه های جمال و جلال حق در این مکان های مقدس در ادوار مختلف تاریخی بنگریم می توان همانند تحولات کلیساها ، کمرنگ و پررنگ شدن جلوه های جمال و جلال الهی را ولو بسیار کمرنگ تر در معماری و تزئینات مساجد نیز مشاهده کرد.

۱ – معماری به شیوه رازی درایران ازدوره آل زیار تا خوارزمشاهیان

در معماری ایران در شیوه رازی که از زمان آل زیار شروع شده و تا زمان خوارزمشاهیان ادامه پیدا می کند ، فرهنگ و تمدن اسلامی به حد اعلای تکامل و پیشرفت خود رسید بطوریکه این شیوه ، نغزکاری شیوه پارسی ، شکوه پارتی و ریزه کاری پارتی را با هم داراست و در معماری مساجد حضور جلوه های جمال الهی را می توان مشاهده کرد. (پیرنیا، ۱۳۸۶: ۱۶۰)

تصویر۱۴- نغزکاری و ریزه کاری های شیوه رازی را می توان در نگاره ها و گچ بری ها مشاهده کرد.
مسجد جامع اردستان . (آرشیو دانشکده معماری دانشگاه علم و صنعت ایران)

نغزکاری ها و ریزه کاری های این شیوه را در معماری مساجد به وضوح می توان مشاهده کرد. .نگاره ها با خطوط مستقیم و شکسته ، گره سازی با آجر و کاشی(معقلی) ، استفاده از کاشی در نما، بکار گیری انواع گچ بری شیر شکری، برجسته ، زبره و برهشته از جمله اقدامات در زمینه نیارش ابنیه این دوران است که همه سعی در بیان صفات جمال الهی در مساجد دارند. همچنین با پیشرفت ساخت تاق و گنبد، از انواع تاق های چهار بخش ، کاربندی ، کلنبو و چهار ترک به جای تاق آهنگ ساده در این دوران استفاده شده است که نمونه کامل ساخت گنبد ترکین با تویزه را در گنبد نظام الملک مسجد جامع اصفهان، برسیان و اردستان می توان مشاهده کرد. (همان :۱۶۶-۱۶۵)

اما در اواخر دوره رازی، در زمان خوارزمشاهیان، نمونه هایی از مساجد مشاهده می شوند که حضور جلوه های جلال الهی را نیز در کنار صفات جمالی خداوند را می توان در آن ها به وضوح مشاهده کرد که نمونه بارز آن مسجد ملک زوزن می باشد.

۲-معماری به شیوه آذری در ایران در قرن هفتم

تصویر۱۵- عظمت و جلال مسجد در کل بافت شهر
مسجد جامع یزد. (آرشیو دانشکده معماری دانشگاه علم و صنعت ایران)

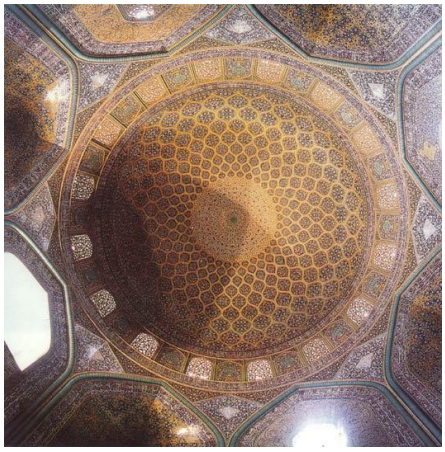
در سال ۶۱۶ چنگیز پس از حمله به ماورالنهر بیشتر شهرهای خراسان مانند بلخ، مرو، نیشابور و هرات را به تصرف در آورد. پیشروی مغولان بعد از مرگ چنگیز نیز ادامه داشت. در سال ۶۵۲ هولاگو فرمانروای ایران شد و مراغه را پایگاه خود قرار داد.پس از او سلسله جدیدی از سلاطین مغول به نام ایلخانیان در ایران حکومت کردند که در این دوران تبریز و سلطانیه کانون سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران بودند. (همان : ۲۰۸)

یورش مغولان به ایران سراسر کشور و به ویژه خراسان را از معماران و هنرمندان تهی ساخت و آن ها به سرزمین های جنوبی ایران پناه بردند و از شیوه های روایی آن ها بهره بردند. هنگامی که ایلخانان بعد از چنگیز در ایران به حکومت پرداختند از حضور این معماران برای ساخت کاخ، خانه،گرمابه و ... استفاده کردند و شیوه آذری که آمیزشی از ویژگی های معماری مرکز ایران و جنوب با سنت هایی که از روزگاران کهن، بومی آذربایجان شده بود پدید آمد. (همان : ۲۰۷)

از ویژگی های معماری این دوره بهره گیری بیشتر از هندسه و گوناگونی طرح ها و تنوع در طراحی در تهرنگ ساختمان ها در نهاز و

نخیر ساختمان ها می باشد. ساخت ساختمان هایی با اندازه های بزرگ مانند گنبد سلطانیه و مسجد علیشاه در این دوره از دیگر ویژگی های شاخص این دوران است. (همان :۲۱۴)

در این دوره از چفد کلیل آذری ، چفد چمانه، شبدری تند و کند در نیارش مساجد استفاده می شد همچنین در این شیوه گنبد دو پوسته گسسته ناری بسیار ساخته شد که علاوه بر پوشاندن ساختمان پاسخی به جنبه شکلی و نمادی بود. در این گنبد های گسسته بلندای گریو (مخروط زیر گنبد) گاه به ده متر می رسیده است. (همان : ۲۱۹-۲۱۷)



تصویر۱۶- نگاره های زیر گنبد ترنج کنگری و ترنج درهم هستند و نگاره های اسلیمی با کاشی معرق نیز در گنبد خانه دیده می شود مسجد شیخ لطف الله . (آرشیو دانشکده معماری دانشگاه علم و صنعت ایران)

در شیوه آذری نخست ساختمان با خشت یا آجر و سنگ لاشه یا کلنگی با شتاب و بدون نما ساخته می شد و سپس نما سازی و آمود به آن اضافه می شد که یا با پوسته ای از آجر، گره سازی آجری و گل انداز و رگچین بود یا با گچ اندود و نقاشی روی آن می شد. گاهی نیز گره سازی آجری با کاشی و گره سازی درهم(معقلی) برای آمود بکار می رفت.اما کم کم ار کاربرد آجر کاسته شد و جای آن را کاشی (سفال لعاب دار) و سفال نگارین با نگاره برجسته (مهری) گرفت. از دیگر گونه های آمود می توان کاشی تراش یا معرق ، کاشی هفت رنگ و کاشی خشتی را نام برد. (همان : ۲۲۲)

شاید بتوان گفت که ساخت **گنبد های دوپوسته** گسسته ناری و مرتفع شدن گنبد مساجد در این دوران **جلوه های جلال الهی** را در مساجد بیشتر نمایان کرد ولی در عین حال همچنان تاکید بر جلوه های **جمال الهی** را در **نماسازی ها** و کتیبه ها می توان به خوبی و به قوت دوره پیشین خود مشاهده کرد.برای معماری آذری دو دوره می توان ترسیم نمود:

- **دوره اول معماری آذری** :در دوره آذری در دوره اول که زمان حکومت ایلخانیان می باشد نمونه های بارز جلال الهی را به عنوان مثال در مسجد جامع یزد می توان مشاهده کرد. می توان به این صورت نتیجه گرفت که در دوره اول چون حکومت در زمان ایلخانیان تثبیت نشده بود معماری مساجد به سمت جلال گرایی سوق پیدا میکند،

تصویر۱۷- کاربرد کاشی هفت رنگ در مساجد دوره اصفهانی نمودی از جلوه جمال الهی است. مسجد اما اصفهان . (آرشیو دانشکده معماری دانشگاه علم و صنعت ایران)

- **دوره دوم معماری آذری** : ولی در دوران دوم که دوران حکومت تیموریان می باشد، حکومت تا حد قابل قبولی تثبیت شده و از جلال گرایی در مساجد تا حدی کاسته شده و به سمت جمال گرایی سوق پیدا می کنند و در اواخر این دوره نیز مانند دوره رازی

نمونه هایی را مشاهده می کنیم که هر دو مفاهیم جمال و جلال الهی را در مساجد به بهترین نحو دارا هستند که نمونه بارز آن مسجد گوهرشاد مشهد می باشد.

۳–معماری به شیوه اصفهانی در ایران در عصر صفویه

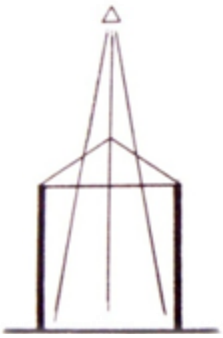
این شیوه بطور کلی دردو دوره خلاصه می شود. دوره اول از زمان قره قویونلوها تا پایان روزگار محمدرضا شاه و دوره دوم که زمان انحطاط این شیوه است از زمان افشاریان آغاز شد و در زمان زندیان دنبال شد. پس از هرج و مرج هایی که بر اثر حکومت مغولان در ایران بوجود آمده بود صفویان حکومت خود را در ایران آغاز نمودند. شاه عباس پس از سرکوب دشمنان و اغتشاشات داخلی در سال ۱۰۰۶ پایتخت را از قزوین به اصفهان منتقل کرد و در این دوران بود که به دستور او مساجد با زیبایی و ویژگی های منحصر به فرد ساخته شدند. (پیرنیا، ۱۳۸۶ : ۲۷۴–۲۷۲)

در این دوران مساجد آن جلال دوران آذری را نداشت و معماران بیشتر به بهره گیری از پیمون و سادگی در طرح ها روی آوردند و در تزئینات از همه آمودهای شیوه پیشین استفاده شد اما از کاشی خشتی هفت رنگ به جای کاشی تراش(معرق) بهره گیری شد. به عنوان نمونه مسجد امام اصفهان سردر آن کاشی تراش است ولی در درون آن که روند ساخت آن به درازا کشیده بود کاشی هفت رنگ به کار رفته است. در این شیوه علاوه بر کاشی تراش از چوب و آجر هم به کونه خمیده بریده شده که به آن قواره بری می گفتند نیز استفاده می شده. در این دوران به جای ملات گیر و چارو از ملات گچ برای ساخت کاشی تراش و گره سازی آجری استفاده می کردند که چون سست بود تکه های کاشی یا آجر از کار زود کنده می شد. (همان : ۲۸۲)

در این دوران از جلال و عظمتی که در ساخت مساجد با مرتفع کردن آن ها بکار می رفت کاسته شد و دوباره سعی در بیشتر نمایان کردن جلوه های جمال الهی با کاربرد کاشی های هفت رنگ و انواع نگاره های طبیعت شد. هر چند که جلوه های جلال الهی را نیز در جای جای مساجد این دوره ولی نه به پررنگی دوره پیشین نیز می توان مشاهده کرد و می توان گفت که در این دوره مفاهیم جمال و جلال الهی به یک جامعیت تشبیهی هم در معماری و هم در نگاره ها و تزئینات مساجد رسیدند

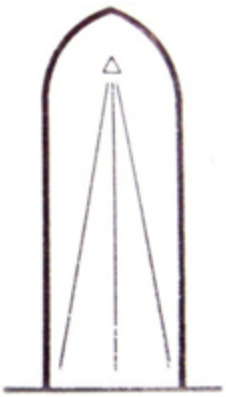
جمع بندی و نتیجه گیری

دورانی که حضرت مسیح (ع) در آن ظهور پیدا می کند ، دورانی است که امروزه از آن به عنوان یکی از **شرک آمیزترین فرهنگ های کل تاریخ** یاد می شود. دورانی که در آن جهان بینی یونانی– رومی بر جامعه حکمفرما بود که سعادت انسان را از طریق شناخت عقلی عالم و اندیشه های ظاهر بینانه یهودی ، می دانستند که در نهایت موجب نیهیلیسم در بین آنان شد. در چنین دورانی آنچه که حضرت مسیح مردم را به آن دعوت می کند ، محبت ، عشق ، دوستی و برادری است و همچنین پرستش خدای یکتایی که محبوب است و فرد فرد بندگانش مانند طفلی هستند که به محبت پدر خود یقین دارند و به او توکل می کنند.



تصویر ۱۸ - در کلیساهای صدرمسیحیت انسان خدایی را که در آسمان هست عبادت می کند (گروتر، ۱۳۷۵: ۲۵۶)

تصویر ۱۹ - در کلیسای رومانسک خدا نزد بشر در روی زمین است (گروتر، ۱۳۷۵ : ۲۵۶)



تصویر ۲۰ - در کلیساهای گوتیک آسمانها بر زمین فرود آمده اند. (گروتر، ۱۳۷۵ : ۲۵۶)

این مفهوم جمالی بودن خدا که مطرح در دین مسیح می باشد ، در طی ادوار مختلف تاریخی و به مقتضای شرایط مختلف تاریخی ، اجتماعی ، فرهنگی و سیاسی دوران دستخوش تغییر شده و حتی در بعضی دوران دچار تحریف شده و به سمت مفهوم جلالیت که مطرح در دین یهود می باشد ، گرایش پیدا کرده است.

در صدر مسیحیت، مفاهیم اصلی که توسط حضرت عیسی (ع) در کتاب مقدس ذکر شده بود، هنوز دچار تحریف نشده بود و نمود خدای جمالی را در کلیساها به صورت میل به جسمانیت زدایی و ایجاد فضای روحانی داخلی و ایجاد حس ورود به سماوات و فضایی روحانی مشاهده می شود که این کار را در کاربرد نور ، ایجاد مخارجه درپشت محراب ، بکارگیری صلیب که نماد فتح جهان به دست مسیح است و گنبد که مظهر آسمان است ، می توان مشاهده کرد.

اما به تدریج و در دوره های بعد **با شروع جنگ های صلیبی** در دوره اول قرون وسطی وبه تبع آن شروع ثروت اندوزی و کشتار و قتل و ارضای شهوات به جای جهاد حقیقی ، مسیحیت به سمت یهودیت دنیوی شده سوق پیدا کرد. با توجه به تحولات این دوران ، خدایی که از سوی کلیسا به مردم معرفی می شود جبار جلیل است که مظاهر آن را چه در سرودهای کلیساهای این دوره ، چه در نقش برجسته ها و نقاشی ها و چه در معماری این دوران به خوبی می توان مشاهده کرد. ایجاد تالارهای بسیار باریک ، معمول شدن برج ها ، جرزهای سنگین دیوارها ، افزوده شدن جبهه غربی که مظهر سلطه پادشاه بر کلیسا بود و در یک کلام، ظهور کلیساهای قلعه مانند ، مظهر نمادین تفکرات حاکم بر دوران است.

در دوره آخر قرون وسطی پس از جنگ های صلیبی وقتی که مردم از فساد و ثروت اندوزی اربابان کلیسا به تنگ آمده بودند، بار دیگر مردم به ایمان مسیحی روی آوردند. در این دوران باز هیجانات مذهبی بر تمام امور زندگی مردم حاکم شد و فضای روحانی ای که نیت اصلی معماری صدر مسیحیت بود ظهور پیدا کرد، یعنی همان میل به جسمانیت زدایی. خدا در این دوران به روی زمین آورده می شود و نه تنها در کلیسا بلکه در

تمام شهر حضور دارد. خدا در این دوران دیگر نه جبار بلکه رحیم است و تمامی فضا سعی در بیان این مفهوم می کنند : شیشه های رنگین ، نورانی بودن فضا ، نازکی دیوارها ، باریکی جرزها ، تیزی سرمناره ها و تندیس های پیکره های حضرت مریم و مسیح (ع) که دارای جاذبه فوق العاده روحی و احساسی است و همچنین پیکر تراشی ها .

اما دین مبین اسلام جامع تمام ادیان است و پیامبر (ع) مردم را دعوت به دینی می کند که تمام کننده ادیان پیشین است و خداوند، خدایی است با هر دو صفت جمال و جلال. لذا آنچه که در مساجد مشاهده می شود باید بیان کننده هر دو صفت الهی باشد و جمالیت و جلالیت حق تعالی با نگاه به هر قسمت عبادتگاه به ذهن عابد متبادر شود و معماران در هر دوره تاریخی سعی در هرچه بهتر نشان دادن این عظمت و جمال الهی کرده اند. بدیهی است که همانند کلیساها در ادوار مختلف تاریخی میزان جلوه این دو صفت در مساجد بصورت بسیار محدودتر و کمرنگ تر از آنچه در کلیساها مشاهده می شود، دستخوش تغییر شده است بطوریکه می توان گفت در **دوره رازی** ویژگی های مساجد جمال و جلال الهی را به یک اندازه به ذهن عابد القا میکند در صورتیکه در **دوره آذری** و بویژه در زمان ایلخانیان و پس از حمله مغولان به ایران با ارتفاع گرفتن مساجد و ساخت گنبد های دوپوسته گسسته ناری ، حضور حس صفات جلالیه در مساجد نقش پررنگ تری به خود می گیرد و سرانجام در **دوره اصفهانی** با پررنگ شدن نقش تزئینات که نمونه بارز آن در مسجد امام اصفهان قابل مشاهده است ، می توان کم رنگ تر شدن حضور صفات جلالیه و در نهایت رسیدن به یک جامعیت را مشاهده کرد.

اما اگر بخواهیم با نگاهی دقیق تر و موشکافانه تر به سیر تحولی معماری کلیساها و مساجد نگاه کنیم، می توان به این نتیجه رسید که در سیر تحولی و تبدیل معماری این بناها از هر دوره به دوره بعد ، یک نمونه ترکیبی را می توان مشاهده کرد که هر دو مفهوم جمال و جلال الهی را در معماری خود دارا هستند.

در **دوران بیزانس** ، ظهور تجلیات جمال الهی را می توان در نقاشی ها ، تزئینات و کاشی کاری های سردر و داخل کلیساها مشاهده کرد، ولی در اواخر این دوره کلیساهایی با جلال و شکوه بیشتر ساخته شدند که خود مقدمه ای بود برای شروع **دوران رومانسک** و ظهور صفات جلاله خداوند که نمونه بارز آن کلیسای ایاصوفیه می باشد.

همچنین **در مساجد** نیز پس از دوره خراسانی که جامعیت تنزیهی مفاهیم جمال و جلال الهی را در مساجد آن می توان مشاهده کرد، در دوره رازی ، که اگر آن را سرآغازی بر جمال گرایی در معماری مساجد ایران زمین بدانیم، در **دوران خوارزمشاهیان** نمونه هایی از مساجدی را می توان یافت که هر دو مفهوم جمال و جلال را به نسبتی دارا هستند که نمونه آن مسجد ملک زوزن می باشد.

در **دوره آذری** نیز در دوره اول که دوران حکومت ایلخانیان می باشد، نمونه های بارز جلال الهی به عنوان مثال در مسجد جامع یزد، به وضوح نمایان است و در دوره دوم که دوران حکومت تیموریان است و سرآغازی است برای شروع دوره اصفهانی، دوباره مساجد ترکیبی که مفاهیم جمال و جلال الهی را همزمان و به یک نسبت دارا هستند را می توان مشاهده کرد که نمونه بارز آن مسجد گوهرشاد است و سرانجام در دوره اصفهانی می بینیم که جلوه ها و نمودهای ظهوری این مفاهیم در معماری و تزئینات مساجد به یک جامعیت تشبیهی می رسند.

منابع:

۱. انصاری ، ابراهیم . ۱۳۸۹ . لسان صدق. برگرفته از سایت http://www.al-kawthar.com/read.php?id=۷۶&ct=۲
۲. بینای مطلق ، محمود. ۱۳۸۵. نظم و راز . آگاهان ایده. تهران.
۳. پازوکی، شهرام. ۱۳۸۴. سخنرانی دکتر شهرام پازوکی در خصوص گفتگوی اسلام و مسیحیت . دیده شده در سایت www.iid.orh.ir در تاریخ ۱۳۸۸/۱۰/۲۲
۴. پیرنیا ، محمد کریم . ۱۳۸۶ . سبک شناسی معماری ایرانی. سروش دانش. تهران .
۵. جوادی آملی . ۱۳۸۳ . زن در آیینه جمال و جلال . نشر اسراء. قم .
۶. جنسن ، ه . و ، جنسن ، دورا جین. ۱۳۷۹. تاریخ هنر . ترجمه : پرویز مرزبان . شرکت انتشارات علمی و فرهنگی. تهران.
۷. خمینی، روح الله . ۱۳۸۹. تفسیر سوره حمد . بنیاد نشر آثار امام. تهران.
۸. خمینی، روح الله . ۱۳۷۶ . شرح دعای سحر . نشر فیض. تهران .
۹. زارعی ، ابراهیم . ۱۳۴۲ . آشنایی با معماری جهان . صاحب کوثر. همدان .
۱۰. سجادی ، سید جعفر . ۱۳۷۹ . فرهنگ اصطلاحات و تعبیران عرفانی . چاپ افست گلشن. تهران.
۱۱. شنکایی ، مرضیه . ۱۳۸۱ . بررسی تطبیقی اسما الهی . انتشارات صدا و سیما. تهران .
۱۲. شووان ، فریتیوف . ۱۳۸۱ . گوهر و صدف عرفان اسلامی . دفتر پژوهش و نشز سهروردی. تهران .
۱۳. طباطبایی ، سید محمد حسین . ۱۳۶۳ . تفسیر المیزان . مرکز نشر فرهنگی رجا و موسسه انتشارات امیرکبیر
۱۴. عالیخانی، بابک. ۱۳۸۲. دین زرتشتی از نگاه جاویدان خرد ؤ مجموعه مقالات همایش خرد جاودان. دانشگاه تهران
۱۵. علی آبادی ، محمد. ۱۳۸۷/۰۷/۲۳. جلوه های جمال در مسجد ۴. دیده شده در سایت http://v3k2.blogfa.com/post-104.aspx در تاریخ ۱۳۸۹/۰۱/۱۴
۱۶. علی آبادی ، محمد. ۱۳۸۷/۰۷/۲۳. جلوه های جمال در مسجد ۴. دیده شده در سایت http://v3k2.blogfa.com/post-102.aspx در تاریخ ۱۳۸۹/۰۱/۱۴
۱۷. کاشانی، محمد رضا. ۱۳۸۵/۰۸/۰۳. معماری مساجد ایرانی. دیده شده در سایت http://marigoldarchitect.blogfa.com/post-37.aspx در تاریخ ۱۳۸۹/۰۱/۱۴
۱۸. گروتر ، یورگ. ۱۳۷۵. زیبایی شناسی در معماری. ترجمه پاکزاد ، جهانشاه و همایون ، عبدالرضا . انتشارات دانشگاه شهید بهشتی
۱۹. گوهرین، صادق. ۱۳۶۸ . شرح اصطلاحات تصوف. زوار. تهران
۲۰. مددپور ، محمد . ۱۳۸۱. حکمت معنوی و ساخت هنر . سیر تاریخ معنوی هنر . نشر منادی تربیت. تهران.
۲۱. مددپور ، محمد.۱۳۸۴. کلیسای مسیح در ادوار تاریخی . نشر پرسش. تهران.
۲۲. مهدلو ، روح الله. ۱۳۸۶/۰۶/۲۰. پیچ و تاب اسلیمی. http://www.pajohe.ir/default.aspx?app=ArticleManagement&page=ArticleView&catId=533&catParId=478&artId=219&Type=2 . در تاریخ ۱۳۸۹/۰۱/۱۴

۲۳. نصر ، سید حسین. ۱۳۸۴. جوان مسلمان و دنیای متجدد. ترجمه اسعدی. مرتضی . طرح نو. تهران.
۲۴. نصر ، سید حسین . ۱۳۸۳. قلب اسلام . ترجمه شهرآیینی. سید مصطفی . انتشارات حقیقت
۲۵. نصر ، سید حسین . ۱۳۸۰ . معرفت و معنویت . ترجمه رحمتی ، انشا الله . دفتر پژوهش و نشر سهروردی. تهران.
۲۶. نوربرگ شولتز، کریستیان . ۱۳۸۷. معنا در معماری غرب. ترجمه: مهرداد قیومی بیدهندی . نشر فرهنگستان هنر. تهران.
۲۷. هدایتی امین، فرنوش. ۱۳۸۷/۱۱/۰۱. نقشه اصلی ترین وسیله ارتباط در معماری. دیده شده در سایت http://www.mardomsalari.com/template1/news.aspx?nid=47911 در تاریخ ۱۳۸۹/۰۱/۱۴
۲۸. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prato,_Santa_Maria_delle_Carceri.JPG

کلیسا آیینه عالم اهمیت کلیسا در شهر مظاهر						
رابطه با حکومت	سازماندهی پلان	ورودی	مصالح	تاثیر کلیسا در شهر	اجزای داخلی	مقیاس عمودی
در انزوا از حکومت	ترکیبی از حالت کشیدگی و مرکزگرایی	ساده و بدون تشخص	آجر	تاثیر اندک کلیسا بر شهر کلیسا تجلی گاه شهر جاودانه خدا و مظهر بیت المقدس ملکوتی	کم تزئین - اعتنای اندک به بیرون بنا و پرداخت فضای داخلی، تزئین ممتد برای عاری کردن دیوارها از ماهیت مادی و ساختمانی شان - بکارگیری موزائیک شیشه	کوتاه و مردم وار
تبعیت و حمایت از حکومت	مرکزگرایی (صلیب محاط در مربع)	دعوت کننده به فضای اصلی	آجر یا سنگ تزئین شده	کالبد کلیسا عامل هویت شهر	پر تزئین - تزئین با مرمر موزائیک پدید آمدن فضای داخلی روحانی	رفیع
سلطه بر حکومت	مرکزی	به صورت برج اهمیت نمادین ورودی در	سنگ ضمخت	کلیسا و صومعه مرکز اصلی زندگی شهر و دژ و مامن برای پذیرندگی خدا	برج ها –جرزهای سنگین دیوارها – تالارهای بسیار باریک تندیس سازی	کوتاه

مظاهر					
رابطه با حکومت	سازماندهی پلان	ورودی	مصالح	مقیاس عمودی	اجزای داخلی
بی تفاوتی به نقش حکومت	شبستان ستوندار همگن	مردم وارتر و متعدد و بی تشخص	آجر ساده پرداخت با گچ	مردم وار	چفدمازه دار - کوتاه شدن ارتفاع ساختمان تاق آهنگ و چفد مازه دار ساختمایه های بوم آورد
مظهر اقتدار حکومتی	تبدیل ستوندار به چهار ایوانی با گنبد خانه	با شکوه و و ورودی های متعدد	آجر تزئینی و گچ بری تز ئینی	متوسط	پیشرفت ساخت طاق و گنبد، طاق چهاربخش ، کلنبو، چهار ترک ، ساخت گنبد ترکین ، نگاره ها با خطوط شکسته، گره سازی معقلی ، کاشی در نما، انواع گچبری
رعب و ترس مظهر اقتدار حکومتی	مرکزی گنبدخانه ای	مرتفع با جلال و عظمت ورودی در محور اصلی	ترکیب آجر و کاشی معقلی	بلند و رفیع	استفاده از کاشی در نما، ساخت گنبد دوپوسته گسسته ی ناری، بهره گیری از هندسه، تنوع در نهاز و نخیر ساختمان، بکارگیری انواع چفدها
مظهر اقتدار حکومتی با تجمل و تزئین	ترکیب پیچیده، کنبدخانه، ستوندار ، چهار ایوانی	ورودی با عظمت و سلسله مراتب از طرفین محور اصلی	کاشی	متوسط دارای دو مقیاس درون و برون شهری و مردمی	بکارگیری کاشی تراش، هفت رنگ، قواره بری، کاربرد تنوع رنگها در کاشی ها، نگاره های اسلیمی

حضور طبیعت در مسجد

عبدالحمید نقره کار
مهدی حمزه نژاد
هما تقی زاده دانشجوی کارشناسی ارشد معماری اسلامی

چکیده مقاله

معابد در ادیان گوناگون و دوره های مختلف به اشکال متفاوت با طبیعت در رابطه بوده اند؛گاه مانند معابد ذن طبیعت گرا و گاه چون کلیساهای قرون وسطی طبیعت گریز.در سنت و تاریخ درباره حضور طبیعت در مسجد نیز نمونه های متفاوت ومتضادی وجود دارد، از طرفی چنانچه از روایات و متون پیداست **پیامبر در مورد مسجد خود سعی بر طبیعت گرایی و ارتباط با طبیعت داشته اند** اما از سوی دیگر در بسیاری از مساجد ایرانی، چه مساجد صدر اسلام و دوره های اولیه و چه مساجد معاصر وجود **طبیعت سبب حواس پرتی نمازگزار دانسته می شود** و به طور کلی از فضای مسجد حذف می گردد. این دو گانگی در متون نظری فقهی نیز مشاهده می شود. در اینجا سعی داریم بدانیم آیا ارتباط با طبیعت منافی دستورات اسلام است و یا اینکه فقه نظری جز این دارد و توجه به ضرورت ها ی معاصر مساجد را از طبیعت دور کرده است.

شکل ها و روش های **تحقیق** در قالب سه سوال قابل بیان است:

- **اول** : آیا می توان سقف و چهار وجه نماز گزار را باز و در ارتباط با طبیعت اطراف در نظر گرفت؟
- **دوم**: آیا به استفاده از مظاهر طبیعی چون درخت،گیاهان و آب در مکان نمازگزار جایز هستیم؟
- **سوم** : آیا می توان نور طبیعی را بصورت طراحی شده و شاخص وارد فضا کرد،یا این موارد در فضای مسجد حالتی بت گونه می یابند و ممنوع است.

برای آنکه بتوان به نتیجه ای کاربردی و قابل استفاده در طراحی مساجد دست یافت مطالعه فقه و تاریخ انتخاب شده است و آرای فقهای پنجاه سال اخیر جهت پاسخگویی به سؤالات فوق مورد بررسی قرار گرفته است. ظاهرا در متون دینی به نبود سقف و یا استفاده از **سقف سبک** تاکید شده است،اما توجه بیش از حد به ملزومات و ضرورت های معاصر سبب نادیده گرفتن این مهم شده است. در مورد **درختکاری** نیز برخی وجودشان را سبب اشغال فضای عبادت دانسته و با آن مخالفت می کنند و عده ای اندک مخالفتی ندارند و درختکاری در مساجد را مانع نمی دانند.به نظر می رسد در متون و روایات مطلب خاصی در زمینه ی نور پردازی مساجد نیامده باشد،اما با مشاهده ی اکثر مساجد چنین برداشت می شود که **تابش نور** در مساجد بصورت شاخص مطلوب نباشد.

مقدمه

یک معمار موظف است هنگام طراحی به ملزومات و خصوصیات موضوع طرح آگاهی کامل داشته باشد تا بتواند بهترین راه حل را برای آن ارائه دهد. از این رو پیش از طراحی یک مکان خاص به خواسته های طرح می اندیشد، و عملکرد مکان، کاربرانی که از آن مکان استفاده خواهند کرد و ویژگی های مورد نیاز مکان را مورد مطالعه قرار می دهد. بنابراین طراح باید با تمام وجوه طرح آشنا باشد. بطور مثال اگر موضوع طرح "مسجد" باشد،آشنایی با این نکته که نماز گزاردن رو به روی در باز مکروه است،طراح را وادار می کند تا در صورت امکان،درهای شبستان مسجد را در سمت مقابل قبله جاسازی نماید.و یا آگاهی به استحباب اقامه ی نماز در زیر سقف آسمان،باید طراح را بر آن دارد تا جهت حذف سقفی صلب برای مسجد تمهیداتی در نظر بگیرد.

ما نمی توانیم زیر پوشش دفاع از معماری سنتی هر آنچه را که هست مقدس و غیر قابل تغییر بدانیم و از پیگیری اصول اولیه اسلام در ساخت مساجد غافل بمانیم. لازمه ی این رویکرد بستن باب خلاقیت و ابتکار است که با جوهره ی خلقت انسان و تعالیم اسلامی ناسازگار است.به علاوه لازمه ی چنین رفتاری این است که اموری را به مکتب نسبت دهیم که چه بسا با معیارهای مکتبی سازگاری ندارد.(نوبهار،۱۳۷۶) .در این نوشته سعی بر آن است که طراحان و معماران با برخی از اصول ساخت مسجد که مبتنی بر علوم اسلامی است آشنا شوند؛برای رسیدن به این هدف از آرای فقها و بررسی نمونه های تاریخی استفاده شده است.

در این مقاله چند موضوع در ساخت مساجد مورد بررسی قرار می گیرد:

طرح موضوعاتی که در ساخت مساجد لازم است

۱- سقف مساجد

"یستحب ان یکون المسجد مکشوفة غیر مسقفة و لا مظللة مع عدم الحاجة...موّیداً بما دلّ علی انّ مِن اسباب قبول الصلوة و اجابة الدعاء عَدَمُ الحائل بین المصلی والسماء"(نجفی: ۷۵)

عده ای از فقها امستحب می دانند که مسجد مسقف نباشد و عده ای دیگر حتی ساختن سقف برای مسجد را مکروه دانسته اند.از مستحبات مسجد،روباز بودن و نداشتن سقف است.مسجد پیامبر در آغاز چنین بود و بعدا به خاطر مقابله با ریزش باران یا تابش خورشید بر سر و روی نمازگزاران،سایه بانی از شاخ و برگ نخل زدند. همچنین بعضی از فقها در بیان حکمت این استحباب گفته اند:از جمله اسباب قبول نماز و استجابت دعا،نبودن حائل و مانعی بین نمازگزار و آسمان است.(نوبهار،۱۳۷۶)

شیخ طوسی(ره) که در سال ۳۶۰ هجری قمری رحلت کرده،در مورد سقف مسجد آورده است: **" و یستحب ان لا یکون مظلة "** و مستحب است که سرپوش و سایبان و سقف نداشته باشد. (شیخ طوسی :۴۹)

مرحوم محقق حلی می‌نویسد: **"یستحب ان تکون المساجد مکشوفة."** مستحب است که مساجد بدون سقف باشند (روباز). (محقق حلی :۴۹)

مرحوم علامه حلی اظهار می‌دارد :**"یستحب عمارة المسجد مکشوفة. "** مستحب است ساختن مسجد بدون سقف.(علامه حلی : ۴۰ و ۴۱)

مستحب است آن که مکشوف باشد مساجد،و مسقف نباشند،بلکه مکروه است تظلیل به غیر عریش که از بوریا ساخته می شود؛و اقرب زوال کراهت به سبب ضرورت و مرجحات دیگر است،و در صورت کراهت،نماز و زیر سایه مکروه است،نه مطلقا. (بهجت : ۵۴۵)

آنچه که در ابتدا معمول بوده،داشتن حداکثر سایه بان و داربست مانندی همچون یک کپر یا خیمه بوده است و در زمان خلفای بنی امیه و بنی عباس،سقف های تزیین شده پیدا شد،چیزی که مورد کراهت ائمه بود و اشاره می کردند که: اگر قائم ما قیام کند اینگونه مساجد را از بین می برد. به علاوه روایات دیگری از پیشوایان دین در دست است که نشان می دهد این روش باید در صورت امکان همواره در ساخت و ساز اعمال شود.در حدیثی از امام باقر(ع) آمده است: "اولین اقدام امام قائم ما (امام مهدی(عج)) آن است که سقف مساجد را ویران می کند و مساجد را به شکل خیمه ی حضرت موسی(ع) می سازد."(عاملی : ۴۸۸)

مسلمانان با توجه به تصوری که از شکل مسجد پیامبر(ص) داشته اند،نسبت به نماز گزاردن در مساجد سقف دار که بعدها رایج شده،نگران بوده اند و در این باره از امامان می پرسیده اند.در روایت معتبر حبلی آمده است که از امام صادق(ع) سوال شد:آیا نماز گزاردن در مساجد سقف دار مکروه است؟امام فرمود:"آری؛ولی امروزه ضرری برای شما ندارد.اگر عدل بر پا بود، می دید که در این زمینه چگونه عمل می شد.(عاملی : ۴۸۸) برخی داشتن سایبان را برای مسجد حتی اگر مانند سایبان مسجد پیامبر باشد،مکروه می دانند.

شیخ محمد حسن نجفی بر آن است که:"در صورت عدم احتیاج،درست کردن هر گونه سقف و سایبان برای مسجد مکروه است وهر گاه برای دفع سرما و گرما به سایبان نیاز باشد،می توان سایبانی که سقف نباشد،برای مسجد ساخت.اما ساختن سقفی که حالت سایبان نداشته باشد،در هر حال حتی در صورت نیاز مکروه است".(نجفی : ۷۶،به نقل از نوبهار۱۳۷۶)

نکته ی دیگری که ذهن بسیاری از فقها را به خود مشغول کرده این است که در بسیاری از مناطق برای دفع سرما و گرما به سقف نیاز هست؛به گونه ای که بدون آن چه بسا حضور در مسجد برای بسیاری از مردم قابل تحمل نباشد.از این رو **شهید اول** گفته :

- شاید مقصود از اینکه درست کردن سایبان برای مسجد مکروه شمرده شده است،آن است که برای تمام فضای مسجد سایبان درست شود.
- شاید هم مقصود نهی از نوع خاصی سایبان(یعنی سقف) باشد.
- شاید هم نهیی که در اخبار وجود دارد مربوط به مناطقی است که نیازی به سایبان نیست.(عاملی :۷۶)

بسیاری از فقها رای شهید اول را بی آنکه درباره ی آن اظهار نظری کنند،نقل کرده اند.برخی هم با وی موافقت نموده اند.مثلا شهید ثانی گفته است:رو باز بودن بخشی از مسجد هم کافی است؛زیرا در بیشتر مناطق برای دفع سرما و گرما نیاز به سقف وجود دارد.(جبعی عاملی : ۲۱۵)

برای آگاهی از نظر فقها ی معاصر مسئله مسقف نبودن مسجد از دو تن از مراجع تقلید(آیت الله خامنه ای و آیت الله مکارم شیرازی)پرسیده شد؛ ایشان پاسخ خود را چنین مطرح کردند:

- **آیت الله خامنه ای** : مورد مذکور خللی به صحت نماز نمی زند.
- **آیت الله مکارم شیرازی** : دستور خاصی در این زمینه نیست، ولی کارهایی که سبب حضور قلب بیشتر شود مطلوب است.

اگر چه در بسیاری از مناطق جهان،شرایط آب و هوایی به گونه ای است که بی سقف بودن مسجد سبب می شود تا شمار زیادی از مردم نتوانند در خانه ی خدا حضور یابند، اما با توجه به موارد ذکر شده و اهمیت مسقف نبودن مسجد و همچنین با وجود امکانات حاضر می توان از مصالحی در ساخت سقف استفاده

نمود که جایگزین سقف های صلب کنونی باشند،در این مورد **غشاهای شفاف** می توانند مورد مناسبی باشند،و یا می توان از **سقف متحرک** استفاده نمود، مانند سقف کنونی مسجد پیامبر(ص) در مدینه. بخصوص آنکه روایت حلبی گویای این نکته هم است که اگر شرایط اجازه دهد باید برای بدون سقف بودن مساجد تلاش کرد؛ زیرا امام صادق(ع) فرمود: اگر عدل برپا بود می دیدید که در این زمینه چگونه عمل می شد.

ظاهر روایت یاد شده آن است که امام(ع) برای مردمی حکم به عدم کراهت نموده که نسبت به ساختن مسجد بدون سقف اختیاری نداشته اند.اما هر گاه گروهی در شرایط عادی و بدون وجود مانعی بخواهند مسجدی بنا کنند و برای آن سقف بسازند،تردیدی در کراهت آن نیست.برخی از فقها همچون کاشف الغطاء حتی نماز گزاردن در چنین مسجدی را مکروه دانسته اند.(نجفی: ۷۶)

بنابر این عدم علم و امکانات در دوره های گذشته نباید به کلی سبب فراموشی این مهم شود.

۱ .دسته بندی نظرات در مورد سقف مسجد

نظر اول	استحباب رو باز بودن مسجد به طور مطلق	شیخ طوسی، محقق حلی، علامه حلی، آیت الله بهجت، آیت الله صافی گلپایگانی، رحیم نوبهار
نظر دوم	استحباب رو باز بودن بخشی از مسجد	شهید اول، شهید ثانی
نظر سوم	کراهت بنا کردن سقفی سنگین بر مسجد	شیخ محمد حسن نجفی، کاشف الغطاء
نظر چهارم	بدون اشکال بودن روباز بودن مسجد	آیت الله خامنه ای، آیت الله مکارم شیرازی

۲–طبیعت گرایی در مساجد

عن الرضا(ع) فان قال قائل فلم جعلت الجماعة؟قیل لان یکون الاخلاص و التوحید و الاسلام و العبادة لله الا ظاهرا مکشوفاً مشهوداً لان فی اظهاره حجة علی اهل المشرق و المغرب لله عزوجل(مجلسی، ۱۳۶۶: ۱۲)

در این جا ارتباط طبیعت با نمازگزاربه صورت فیزیکی یا بصری و ورود آن به داخل مساجد مورد بررسی قرار می گیرد. در این مورد هم برخی فقها نظری موافق دارند وبرخی به شدت با آن مخالفت کرده اند. هر چند در برخی موارد صراحتا به مسئله ی رابطه ی نمازگزار با طبیعت پرداخته نشده اما می توان از موارد ذکر شده به نتایجی دست یافت.به عنوان مثال:

- خواندن نماز در مقابل در باز مکروه است(عروةالوثقی) ؛البته کراهت این مسئله به آن علت است که رفت و آمد عابرین موجب حواس پرتی نمازگزار می شود.
- از طرفی در جایی دیگر آمده است،کسی که در محل عبور مردم نماز می خواند یا کسی رو به روی اوست،مستحب است جلوی خود چیزی بگذارد؛و اگر چوب یا ریسمان هم باشد کافیست.(حسینی سیستانی)
- روایت است از علی که گفت از برادرم امام موسی کاظم (ص) سؤال کردم در مورد شخصی که نماز گزارد و در برابر او مرغی باشد چون سبب اشتغال قلب می‌شود،امام فرمودند که باکی

نیست،یعنی ممکن است که آن کس به آن نگاه نکند و به موضع سجود خود نظر کند و دل را متوجه خداوند سازد. (جعفری: ۳۵۳)

- همچنین پرسیدم از شخصی که نماز گزارد و در برابرش درخت خرمائی باشد باردار چون خاطر متوجه خرما می‌شود،خصوصا در سرزمین گرم که خرما از همه چیز لذیذتر است و مانع حضور قلب است ،فرمودند که باکی نیست مثل سابق؛
- و نیز پرسیدم از شخصی که در باغ انگور نماز گزارد و درخت انگور داشته باشد حضرت فرمودند که باکی نیست.
- و پرسیدم از شخصی که نماز کند و در برابرش دراز گوشی ایستاده باشد، حضرت فرمودند میانه خود و آن الاغ چیزی نصب می‌کند مانند نی و چوب یا غیر آن که مانع الاغ باشد از حرکت بر موضع سجده او یا آن که خود را بر او زند. (جعفری : ۳۵۴)

بنابراین از آنجایی که روح نماز"حضور قلب"است سزاوار است از آنچه مایه ی پراکندگی حواس است پرهیز شود،تا نمازگزار معانی کلمات نماز را بفهمد و در حال عبادت بداند با چه کسی سخن می گوید و گرنه همانطور که امام خمینی می فرماید: چنان که شیخ سعید شهید ثانی در کتاب**"اسرار الصلوة"** می فرماید:

از برای شخص ضعیف که فکرش به اندک چیزی که چشمش می بیند یا گوشش می شنود مستغرق می شود، علاج آن است:

- ♣ که چشم های خود را ببندد
- ♣ یا در خانه ی تاریکی نماز بخواند
- ♣ یا آن که مقابل خود چیزی نگذارد که جلب نظر او را کند،
- ♣ یا نزدیک دیواری بایستد که چشم انداز نداشته باشد،
- ♣ و احتراز کند از نماز بر شوارع و مواضع منقوشه و بر فرش های مزین.(امام خمینی: ۳۵)

علی بن جعفر می گوید:از برادرم امام کاظم(ع) پرسیدم:آیا جایز است در سمت قبله ی مسجد،قرآن یا چیزی که گویای یاد خداست نوشته شود؟امام(ع) فرمود: اشکالی ندارد.(عاملی: ۴۹۴)

این مطلب بیانگر آن است که عده ای حتی در مورد قرار گرفتن نوشته ای در برابر نمازگزار شک دارند.

با توجه به اینکه طبیعت و عناصر آن به عنوان نشانه های خداوند همواره مورد توجه قرآن و تعالیم امامان بوده اند و مسلمان به تفکر و تدبر در ویژگی های آنها برای رسیدن به شناخت خداوند توصیه شده،طراح می تواند با ترکیب فضاهای باز و بسته در مسجد،میان انسان و طبیعت ارتباطی برقرار کند تا هم موجب تلطیف فضا شود و هم برای مدتی مانع ارتباط میان انسان با دست ساخته هایش شود و انگیزه ای باشد برای انجام اعمال صالح.

پیامبر اسلام (ص) فرمودند: که خداوند چیزی به من کرامت فرموده که کسی را پیش از من کرامت نفرموده است،آن که **همه زمین را محل نماز من و امت من گردانید که در هر جا که خواهیم نماز گزاریم**، برخلاف سایر انبیاء که بر ایشان لازم بود در معابد خود نماز کنند و در غیر کنیسه و بیعه نماز نمی‌گزاردند. (جعفری : ۲۸۲)

- ◆ اما **شیخ بهایی** معتقد است نماز خواندن در زمینی که در آن شقایق روییده باشد مکروه است،همچنین می گوید در مساجد درخت ننشانید.(شیخ بهایی: ۳۷)

- **علامه حلی** در کتاب "قواعد" گفته است:کسی نمی تواند در مسجد برای خود درخت بکارد.اگر کسی به این قصد در مسجد درخت بکارد که محصولش مربوط به مسجد باشد هر گاه این کار باعث ضرر به مسجد یا نمازگزاران شود، جایز نیست؛ولی چنانچه مایه ی ضرری نباشد مانعی ندارد.(مطهر حلی: ۴۰۵)
- فرزند علامه، **فخرالمحققین** بر این عقیده است که درختکاری در مسجد حتی اگر به قصد این باشد که محصول درخت در مسجد صرف شود،باز هم جایز نیست؛زیرا همه ی بخش های مسجد برای این وقف شده که بتوان در آن نماز و عبادت انجام داد. (به نقل از نوبهار،۱۳۷۶)
- با این حال از سخنان فقیه نامی،**صاحب جواهر** چنین بر می آید که درخت کاری در مسجد تنها در صورتی روا نیست که درعمل موجب ضرربه نمازگزاران باشد.به اعتقاد ایشان ساختن هر چیزی در مسجد مانند مناره،وضوخانه،باغچه و دیگر موارد تنها در صورتی حرام است که بالفعل موجب ضرر به نمازگزاران باشد. (نجفی :۷۹)یعنی هر گاه مکانی به مسجد اختصاص یافت،لازم نیست طراحی به گونه ای باشد که بتوان از همه ی نقاط آن برای نماز و عبادت استفاده نمود.
- **فقهای اهل سنت** نیز درختکاری در مسجد را نوعی تضییق شمرده اند.گروهی درختکاری در مسجد را حتی اگر مسجد وسیع باشد ظلم و عدوان دانسته اند و آن را ناسازگار با هدفی که مسجد برای آن بنا شده قلمداد کرده اند.بر این اساس،نهالی که در مسجد کاشته می شود فاقد احترام است و باید آن را از زمین بیرون آورد.(زرکشی : ۳۴۱-۳۴۳)
- همچنین در مورد حضور آب و **ساختن حوضی در مسجد** آمده است:در مکانی که جهت نماز وقف شده است جائز نیست حوض بسازند.(گلپایگانی : ۱۴۲و۱۴۳)

در اینجا می توان اشاره ای اجمالی به چند مورد از **مساجدی که در ارتباط با طبیعت بوده اند ،** نمود.

- ☒ آمده است،در قبله ی **مسجد مکرمه ی دمشق** تاکستانی احداث کرده اند که هفتاد هزار دینار خرج احداث این باغچه شده است(ادوار فقه: ۳۷)
- ☒ و همچنین در توصیف **مسجد جامع ابیانه و مسجد محله ی یوسمان** آمده است،در مسجد یک شبستان زمستانی ستون دار بزرگ در طبقه ی زیرین طراحی شده است.ویژگی این فضا ارتفاع کم و ستون های متعدد چوبی است که تیرهای قطور روی آن ها کار گذاشته اند.در طبقه ی تابستانی فضایی ستون دار با ارتفاع بیشتری از بخش زمستانی داشته و جبهه ی رو به قبله ی آن ها باز بوده است.البته این بخش در حال حاضر به وسیله ی دیوار هایی بسته شده و پنجره هایی رو به قبله در آن تعبیه شده است.(معماریان، ۱۳۸۰)
- ☒ از روایتی که فلسفه ی جعل جماعت را بیان می کند چنین استفاده می شود که مسجد شیشه ای و یا پایین بودن پنجره ها و ساده بودن شیشه ها (در غیر جهت قبله) به گونه ای که نمازگزاران از بیرون دیده شوند مانعی ندارد بلکه مطلوب است.

در این جا نیز جهت دست یافتن به پاسخی روشن در زمینه ی طبیعت گرایی در وجه مقابل نمازگزار، نظر دو تن از مراجع تقلید را جویا شدیم. **آیت الله خامنه ای** در مورد قرار گرفتن تک درختی در محراب به عنوان نشانه ای از عظمت خداوند اظهار داشتند که این کار فی النفسه بلامانع است همانطور که در زمینه ی طبیعت گرایی در

دیگر وجوه اطراف نمازگزار نظری مشابه داشتند؛ و **آیت الله مکارم شیرازی** فرمودند که به این کار جایز نیستیم هر چند ایشان طبیعت گرایی در وجوه کناری و وجه پشت سر نمازگزار را بدون اشکال دانسته اند.

به هر حال با توجه به گرایش فطری انسان به طبیعت و با در نظر گرفتن تاکید اسلام به اندیشیدن و تامل در آن،معمار می تواند پیش از جاری شدن صیغه ی وقف و مسجد بودن بر مکانی،بخشی از آن را جهت ایجاد فضای سبز در نظر بگیرد،به این ترتیب مشکلی هم از نظر شرع پیش نخواهد آمد.

۲. دسته بندی نظرات در مورد طبیعت گرایی در مسجد

نظر اول	عدم طبیعت گرایی در مسجد به طور مطلق	شهید ثانی، مطهر حلی، شیخ بهایی، محمد بن عبدالله زرکشی
نظر دوم	عدم طبیعت گرایی در صورت اشغال فضای عبادت	علامه حلی، محمد حسن نجفی، آیت الله گلپایگانی
نظر سوم	بلامانع بودن طبیعت گرایی در مسجد	آیت الله خامنه ای، آیت الله مکارم شیرازی
نظر چهارم	طبیعت گرایی در مسجد	رحیم نوبهار

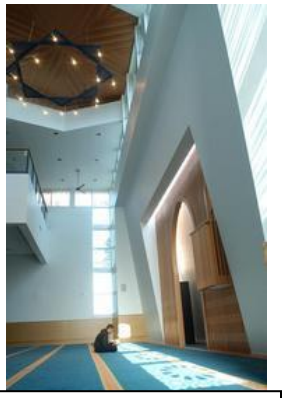
۳ – استفاده از نور طبیعی در مساجد

استفاده از نور طبیعی می تواند به تلطیف فضای معماری کمک کند،اما در عین حال ممکن است به عامل ناراحتی و خیرگی در فضا تبدیل گردد.بنابراین در مواقعی ضروری است که برای جلوگیری از خیرگی و اغتشاش حواس کاربران در هنگام اجرای هر نوع مراسم مذهبی،ورود نور طبیعی کنترل شود.

در مورد **نور طبیعی** نیز چندین مورد قابل ذکر و بررسی است:

- در روایات آمده است که شخصی از نمازگزاردن در برابر چراغ از امام موسی کاظم(ع) سوال کرد،ایشان فرمودندکه خوب نیست نمازگزار در وقت نماز رو به آتش کند چرا که به عمل آتش پرستان شباهت دارد،وی از چراغ سوال کرد و حضرت پاسخ عام دادند،که شامل هر چراغی باشد.صدوق ذکر کرده است که لازم است به این گفته عمل شود و در برابر آتش نماز نگزارند.(جعفری ،۳۳۶)
- همچنین نظر شیخ بهایی است در مورد تکمیل مسجد جامع عباسی که می گوید در جایی که در برابر چراغی باشد یا آتشی افروخته،خواندن نماز مکروه است.
- اما امام جعفر صادق(ع) فرموده اند باکی نیست که شخصی نماز گزارد و آتش،چراغ و یا صورت در برابرش باشد،زیرا آن کس که نماز از جهت بندگی او به جا می آورد به او نزدیکتر است،و خداوند نیز فرموده است که من به بنده از رگ گردن نزدیکترم. (جعفری ،۳۳۷)

با مشاهده و مطالعه ی مساجد گوناگون همچنین بر اساس اظهارات آقای نوبهار می توان چنین نتیجه گرفت که،نور همچون دیگر مظاهر طبیعی نباید به گونه ای در فضای مسجد بکار رود که توجه کاربر را به خود معطوف کند و روح مکان مسجد را بر هم زند.اگر نور طبیعی به حالت بت گونه به درون فضای مسجد بتابد اصل موجودیت مسجد را که همانا مکانی برای ذکر خداوند است خدشه دار می کند.



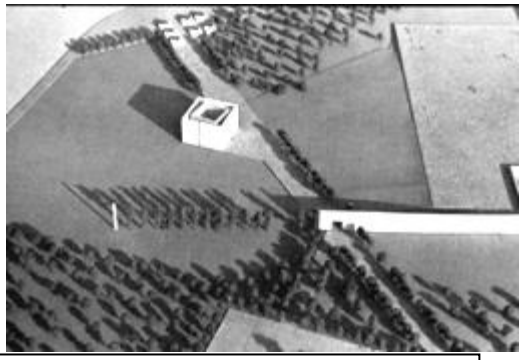
تصویر ۱-نمازخانه ی موزه ی فرش،منبع:دکتر همزه نژاد

۳.دسته بندی نظرات در مورد نور در مسجد

نظر اول	عدم حضور آتش در برابر نمازگزار	شیخ بهایی
نظر دوم	بلامانع بودن حضور آتش در برابر نمازگزار	رحیم نوبهار

معماری مساجد اسلامی

در این فصل با ارائه و بررسی چند نمونه از مساجدی که واجد شاخصه های بیان شده در بخش مبانی نظری می باشند نمود موارد ذکر شده را در معماری نشان می دهیم.



تصویر ۳- مسجد مجلس ملی، ترکیه،منبع: www.Archnet.com

۱-نمازخانه ی موزه ی فرش: کامران دیبا پس از مشاهده ی نماز خواندن کارگران موزه و رهگذران در محل،تصمیم به ساخت نمازخانه ای در آنجا می گیرد و در نتیجه این فرم را در فضای خلوت پارک بر می گزیند.

۲-مسجد مری:این مسجد که در اواخر قرن نوزدهم توسط شتربانان افغانی در استرالیا بنا شده است،مسجدی است گلی که در پوشاندن سقف آن از بوته و گیاهان استفاده شده است.

در این بخش وجوه اطراف نمازگزار را بصورت مجزا مورد بررسی قرار می دهیم.بنابر این وجوه اطراف نمازگزار از نظر اهمیت به سه بخش تقسیم می گردد؛ **وجه مقابل**(بطور خاص محراب)، دو وجه کناری و **وجه پشت سر.**

تصویر ۲- مسجد مری، منبع:www.Archnet.com

۳-مسجد مجلس ملی ترکیه: برای بخش اول مسجد ملی ترکیه مورد بررسی قرار می گیرد که محراب شیشه ای آن چشم اندازی به استخر دارد.حیاط پشتی مسجد جایگاه آب و منظره ی طبیعت است.تمامی سطح حیاط با آب پوشیده شده و آمد و شد در آن رخ نمی دهد.این حیاط گوشه ی دنجی است که تنها همنشینان آن طبیعت اطراف و شبستان مسجد است و تمامی جداره ی رو به قبله به سمت این حیاط باز می شود.

تصویر ۶- مسجد الهدایا، منبع: www.Archnet.com

۴-مسجد شجره: این مسجد که واقع در شهر مدینه می باشد،یکی از مساجد احرام به شمار می آید.همانطور که در تصویر دیده می شود نمازگزاران در محوطه ی بدون سقف حیاط و در کنار درختان به نماز می ایستند.

۵-مسجد جامع قزوین: قدیمی ترین بخش مسجد جامع قزوین که

مقصوره ی کهن یا طاق هارونی به شمار می آید ،متعلق به سل ۱۹۲ه.ق. که توسط هارون الرشید بنا گشته است.

در این مسجد نیز با توجه به تصویر درختکاری و احداث حوض صورت گرفته است. البته لازم به ذکر است که در قدیم حیاط را جزء مسجد نمی دانسته اند و تنها شبستان ها را به نام مسجد می خوانده اند.

با توجه به موارد ذکر شده می توان به این نتیجه رسید که طبیعت گرایی در مساجد در حالت کلی خالی از اشکال است،البته باز هم در صورتیکه هویت مسجد را که فضایی است عبادی و برای ذکر خداوند خدشه دار نکند.

اگر عده ای از کاربران طبیعت گرایی در مسجد را موجب حواس پرتی بدانند و نتوانند در مسجدی که محرابی با چشم اندازی طبیعی دارد به عبادت بپردازند،

وظیفه ی طراح است که با توجه به نیاز کاربران فضاهایی مجزا را در نظر بگیرد تا هم از فضای مطلوب مسجد دور نشود و هم به خواست کاربران پاسخگو باشد.

۶–مسجد الهدایا: این مسجد که در کشور کانادا در نزدیکی شهر ونکوور واقع است برای مسلمانان سه شهر همسایه احداث گشته است.طراحی شبستان مسجد و کارهای شیشه ایی که در آن انجام شده سبب گشته تا بیشترین مقدار نور طبیعی وارد فضای شبستان شود.

تصویر ۵- مسجد جامع قزوین،منبع: مهدی حمزه نژاد

تصویر ۴- مسجد شجره، منبع: www.Archnet.com

جمع بندی و نتیجه گیری:

همانطور که در تحقیق فوق بررسی شد مشاهده می شود که در زمینه ی ساختار مسجد اختلاف نظرهایی موجود است،و حتی دریافت و فهم این نظرات نیز متفاوت است که سبب شکل گیری ساختاری متفاوت در مسجد می شود.

در نهایت و بر اساس استدلالات عقلی و دینی می توان دریافت که،

- هر آنچه مانع از حضور قلب نمازگزار در هنگام نماز باشد، نباید در حضور نمازگزار قرار گیرد.
- اماصرف وجود نور،درخت،آب و ... عبادت را خدشه دار نمی کند،پس حضورشان بلامانع است.

منابع این مقاله :

۱. بهایی. بی تا. جامع عباسی و تکمیل آن. دیده شده در CD جامع فقه اهل بیت.
۲. بهجت، محمد تقی. ۱۴۲۶ه.ق . جامع المسائل، ج۱. چاپ دوم. دفتر آیت الله بهجت.قم. دیده شده در CD جامع فقه اهل بیت.
۳. پوپ، آرتور. ۱۳۷۳. معماری ایران. ترجمه غلامحسین صدری افشار. انتشارات انزلی. ارومیه
۴. توضیح المسائل مراجع. بی تا. جمع آوری حجۀالاسلام و المسلمین بنی هاشمی خمینی
۵. عاملی، زین الدین بن علی. ۱۴۱۰ ه.ق. الروضۀالبهیۀ. ج۱. چاپ اول. کتابفروشی داوری. قم. دیده شده در CD جامع فقه اهل بیت.
۶. حلی، محمد بن حسن بن یوسف بن مطهر. ۱۳۸۷ه.ق. ایضاح الفوائد. ج۲. چاپ اول. مؤسسه اسماعیلیان. دیده شده در CD جامع فقه اهل بیت.
۷. دانشگاه هنر پردیس اصفهان. ۱۳۷۶. "معماری مسجد،گذشته، حال، آینده" . جلد ۱، دانشگاه هنر. تهران
۸. دانشگاه هنر پردیس اصفهان. ۱۳۷۶. "معماری مسجد،گذشته،حال،آینده". جلد ۲. دانشگاه هنر. تهران
۹. زرکشی، محمد بن عبدالله. ۱۳۸۴ه.ق. اعلام الساجد باحکام المساجد. قاهره
۱۰. زرگر، اکبر و همکاران. ۱۳۸۶. راهنمای معماری مسجد، وزارت مسکن و شهرسازی. دبیر خانه ی شورای عالی شهرسازی و معماری
۱۱. اصفهانی، محمد تقی. بی تا. لوامع صاحبقرانی .ج۳. ص۲۸۲-۳۳۶۰. چاپ دوم. مؤسسه اسماعیلیان. قم. دیده شده در CD جامع فقه اهل بیت.
۱۲. گلپایگانی، سید محمد رضا موسوی. ۱۴۰۹ ه.ق. مجمع المسائل. ج۱. چاپ دوم. دارالقران الکریم. قم. دیده شده در CD جامع فقه اهل بیت.
۱۳. طباطبایی یزدی،سید محمد کاظم. بی تا. عروۀالوثقی. ج۱. دیده شده در CD جامع فقه اهل بیت.
۱۴. عالمی، محمد بن حسن. بی تا. ابواب احکام مساجد. ج۳. باب ۹. دیده شده در CD جامع فقه اهل بیت.
۱۵. عاملی، حر، محمد بن حسن. ۱۴۰۳ ه.ق. وسائل الشیعه الی تحصیل مسائل الشریعه. اسلامیه. ج۳. تهران.
۱۶. علامه حلی، حسن بن یوسف. ۱۴۱۱ ه ق. تبصره المتعلمین فی احکام الدین. مترجم سید احمد حسینی. دیده شده در CD جامع فقه اهل بیت.
۱۷. مجلسی، محمد باقر. ۱۳۶۶. بحار الانوار. نشر اسلامیه. تهران
۱۸. مجموعه مقالات معماری مسجد. ۱۳۷۶. دانشگاه هنر. تهران
۱۹. مجموعه مقالات معماری مسجد. ۱۳۸۰. دانشگاه هنر. تهران
۲۰. موسوی خمینی،روح الله. تحریر الوسیله. دفتر انتشارات اسلامی. قم. دیده شده در CD جامع فقه اهل بیت.
۲۱. نجفی، محمد حسن. جواهر الکلام. دار احیاء التراث العربی. ج۱۴. بیروت. دیده شده در CD جامع فقه اهل بیت.

۲۲. نوبهار،رحیم. ۱۳۷۲. سیمای مسجد. قم
۲۳. _____ .۱۳۷۶. کوی دوست. دفتر مطالعات تاریخ و معماری اسلامی. قم
۲۴. هیلن براند،رابرت. ۱۳۷۷. معماری اسلامی. ترجمه ایرج اعتصام. شهرداری تهران. تهران
۲۵. مهندسان مشاور نقش. "معرفی چهار مسجد از معماری معاصر کشورهای اسلامی". مجله آبادی. شماره ۵۴. تهران. ص۹۵و۹۶

در جستجوی راز جاودانگی آثار معماری

(تحلیلی بر نگرش های نوگرا و فرانوگرا و رویکرد های فراگیرتر)

این مقاله برگرفته شده از کار کلاسی درس حکمت هنر اسلامی، ارائه شده توسط مهندس نقره کار در دانشگاه هنر اسلامی تبریز می باشد

عبدالحمید نقره کار

استادیار گروه معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران

مهدی حمزه نژاد

دانشجوی دکتری معماری،دانشگاه علم وصنعت ایران

آیسان فروزنده

دانشجوی کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اسلامی تبریز

چکیده درس

بررسی عوامل موثر بر تداوم و جاودانگی یک اثر معماری و تعاریف گوناگون ارائه شده از یک اثر جاودانه از آن جهت ضرورت می یابد که امروزه پس از دو دوره هنری نوگرا و فرانوگرا وتلاش آنها برای ایجاد یک میراث نوین هنری ماندگار و اصیل ،عمر هنر بسیار کمتر از گذشته شده است.بطوریکه ما شاهد شکل گیری آثار هنری هستیم که نه در میان جامعه معماران و نه عامه مردم جایگاهی نداشته و چیزی برای عرضه به آیندگان ندارند .این امر علاوه بر از دست رفتن سرمایه کشور باعث فراموش شدن و بی ارزش شدن هنری چون معماری می شود. در واقع چنین معماری دچار روزمرگی شده و بریده از آرمانها ،اسیر حالت مصرفی ،همچون هر کالایی، دارای تاریخ مصرف و انقضا می گردد.

هدف از انجام این تحقیق دستیابی به تعریف جامع و دقیقی از جاودانگی یک اثر و عوامل ایجاد آن می باشد.توجه به این مسائل که جاودانگی تا چه حد به ویژگیهای فیزیکی اثر و تا چه حد در فرهنگ یا عوامل متافیزیکی ریشه دارد؟بداعت نخبه پسندانه چقدر به جاودانگی کمک می کند و جایگاه فرهنگ عامه در این روند چگونه می تواند باشد؟در این مقاله با رویکردی کیفی ،شهودی و پدیدارشناسانه تعاریف گوناگون از یک اثر جاودانه در قالب سه نگرش نخبه پسند،عام پسند و دیدگاه فراگیر مورد بررسی و ارزیابی قرار گرفته اند. و در نهایت آثار معماری و مصادیق شکل گرفته با این نگرشها بررسی شده است .

برحسب نتایج بدست آمده می توان چنین اظهار نظر کرد که هر دو تعریف نخبه گرا و مردم گرا، که حتی در ارائه اصول مربوط به ماندگاری یک اثر ناتوانند ،نمی توانند به جاودانگی یک اثر کمک بکنند. آنچه که از بررسی ها بدست آمد نشان می دهد که لازمه جاودانگی یک اثر، توجه همزمان به تمام ابعاد انسانی مطرح در حوزه معماری چون انسان،هنرمند،جامعه ،تاریخ،طبیعت وخداوند است و هنرمند (در نگرش نخبه پسند) و جامعه (در نگرش عام پسند) هر دو به عنوان انسان در ارتباط با دو بعد دیگر طبیعت و خدا است که به وحدت نزدیک می شوند و می توانند آثار جاودانی را بیافرینند.

اصول ارائه شده توسط مرحوم پیرنیا برای معماری سنتی ایران چون مردم واری،نیارش،خودبسندگی و پرهیز از بیهودگی ،به این جهت مایه جاودانگی اند که هم در طبیعت مشاهده می شوند و هم از صفات فعل خداوند هستند ،این صفات بیش از آنکه بومی و سنتی باشند عقلانی اند و به همین جهت معماری اسلامی ایران مظهری از معماری جاودان را شکل می دهد.

واژه های کلیدی: جاودانگی، ماندگاری، عام پسند، نخبه گرا

مقدمه

ایمان به مرگ است که جستجو برای یافتن اصول جاودانگی در ساختن و آفریدن را معنادار می کند. برای آنکه جاودانگی را قدرت می بیند و معماری تجسم قدرت است و انسان به این وسیله از ناتوانی به قدرت می رسد.در واقع انسان که حضور خود را در دنیای مادی کوتاه و اندک می بیند تلاش می کند با آفریدن آثار جاودانه خود را جاودانه کند. شاهکارهای معماری علاقه انسان ها به بی زمانی و تازگی همیشگی را به نمایش می گذارند. آثاری که گویی اکنون زاده شده اند و در بعد بی زمانی به سر می برند.این آثار ویژگیهایی دارند که آنها را

از آثار مشابه متمایز می سازد.پرسش این است که این ویژگیها کدام اند، که اثری را از اثر دیگر متمایز و آن را ماندگار و جاودان می کند؟[1]

این مقاله به دنبال بررسی تعاریف مکاتب مختلف از راز جاودانگی یک اثر و یا تفسیر هنرمندانه و معمارانه از آب حیات عارفان می باشد.در واقع این پژوهش قصد دارد، مبنای جاودانگی و نه ماندگاری معماری سنتی را (که حداقل تاکنون از صفت ماندگاری برخوردار بوده اند)در قیاس با معماری های نوین که گاه حتی از صفت ماندگاری هم محرومند ، جستجو نماید . در راستای این پژوهش ابتدا به بررسی دقیق تر واژه های مطرح در این حوزه و شناخت مفاهیم هر یک از آنها پرداخته شد و سپس در ادامه تعاریف ارائه شده از یک اثر جاودان در سه نگرش کلی نخبه پسند(نوگرا)، عام پسند(فرانوگرا) و نگرش های فراگیرتر (توجه همزمان به دو بعد هنرمند و جامعه) مطرح و مورد ارزیابی و نقد قرار گرفت.

در نهایت اصول کلی بدست آمده از بررسی نگرش های گوناگون ،با نگاه استاد پیرنیا درخصوص اصول معماری ایران مورد مقایسه و میزان دقت آنها مورد ارزیابی قرار گرفته است .

واژه شناسی

منظور از تداوم یک اثر در این بحث ماندگاری و جاودانگی آن در طول زمان و یا بنا به گفته **الکساندر** بی‌زمان بودن اثر می‌باشد. پیش از پرداختن به این بحث، باید توجه کرد که درک واژه جاودان و ماندگار و جایگاه آن در معماری و نیز مقایسه آن با واژه‌هایی که امروز خواسته یا ناخواسته به نادرست برابر آن به کار می‌روند ادامه مسیر را هموارتر می‌سازد.

ماندگاری(Durability) :« ماندگار یعنی ماندنی، یعنی آنچه که بتواند باقی باشد و تداوم یابد. به قول لینچ» ماندگاری عبارت است از میزان مقاومت عناصر یک شهر در مقابل فرسودگی و زوال و دارا بودن توانایی فعالیت طی دوره طولانی.»(پاکزاد، ۱۳۷۹، ص۱۰۸)

جاودان(eternal): مخفف جاویدان– همیشه، دائم، پایدار، پاینده. (فرهنگ معین).

به نظر می رسد واژه ماندگاری بیشتر بر جنبه فیزیکی اثر و مقاومت کالبدی آن در مقابل فرسایش ناشی از گذشت زمان و عوامل مختلف است در حالی که واژه جاویدان علاوه بر مانایی سخن از نوعی حیات و اثر بخشی و جذابیت دارد .چه بسا بسیاری از آثار معماری که ماندگار بوده و کالبد آنها هنوز باقی باشد ولی از آنجا که حیات ندارند و برای مردم فرهنگ سازی و حیات بخشی نمی کنند جاوداگی نداشته و در عین ماندگاری مرده اند.

۱- عارفان راز جاودانگی را تحت عنوان آب حیات مطرح کرده اند و در سراسر تاریخ حکیمان ، عارفان و هنرمندان در صدد دسترسی به آن بوده اند و به نسبت دستیابی به آن ، آثارشان جاودانه شده است .این تحقیق به دنبال تشریح مبانی عرفانی جاودانگی نیست و تنها اشاره می کند که عارفان با تاسی به آیه «کل من علیها فان و یبقی وجه ربک ذو الجلال و الاکرام » (الرحمن /۲۶و ۲۷) جاودانگی را در تشبه به خدا و کسب صفات الهی می دانند . اگر حافظ زیبایی ظاهری را برای دلربایی آثار کافی نمی داند و به اشاره می گوید بنده طلعت آن باش که آنی دارد مقصود او از ضمیر مبهم (یا همان راز جاودانگی)، رنگ خدا یا صبغه الله است که او هم به شکل راز گونه آن را معرفی نموده است.

طبقه بندی دیدگاه ها پیرامون تداوم یک اثر

«معماری چیزی را ماندگار و ستایش می‌کند. از این رو جایی که چیزی برای ستایش شدن وجود ندارد، معماری هم نمی‌تواند وجود داشته باشد».(پالاسما، ۱۳۸۵: ۱۹).

پدیده‌های ماندگار در طول زمانی طولانی می‌مانند و بار می‌گیرند و بخشی از خاطرات جمعی می‌شوند. به این ترتیب توجه به ماندگارها در طراحی فضاها باعث می‌شود که حس تعلق به فضا بیشتر شود، در این حالت فضا دارای زمان دیگری غیر از زمان حال می‌شود. ماندگاری بیان نوعی تداوم تاریخی و به دنبال آن تداوم فرهنگی است. پدیده جاودان، یک پدیده تکامل یافته است و تمامیت دارد و چون توانسته است در طول زمان علیرغم همه تحولات پیرامون بماند، در تحلیلها و بررسی‌ها حکم مرجع را پیدا می‌کند و در هر دوره از دیدگاههای مختلف قابل بررسی و استناد می‌گردد.

در جاودان شدن یک پدیده ، علاوه بر ویژگیهای خود پدیده، نحوه برخورد با پدیده در دوره‌های بعدی و همچنین شرایط پیرامون آن موثر است. از همین منظر است که می گوییم مثلا یک خانه و یا یک موسیقی روح دارد،چون از قوه جاذبه حقیقی و در نتیجه خاصیت اثرگذاری مطلوب برخوردار است . باید از خودمان بپرسیم چرا یک مسجد در اصفهان و یا یک مقبره در کرمان و یک مجسمه یا نقاشی از میکل آنژ عمیقا اثر گذار است؟بدیهی است باید به دنبال عامل این جاذبه باشیم و از خود بپرسیم چرا یک اثر دیگر به ظاهر زیبا خالی از جاذبه و روح است؟طرح این مسئله نیازمند یک بررسی متفکرانه ،دقیق و همه جانبه است .(آیوازیان، ۱۳۸۵: ۶) نهایتاً علیرغم آنکه در واقعیت نمی‌توان در مورد یک پدیده معنا، کارکرد و کالبد آن را از هم تفکیک کرد، ماندگاری در هر سه آنها قابل بررسی است. (پاکزاد، ۱۳۷۹: ۱۰۸)

اما در این بحث هدف بررسی عناصر و اجزای فیزیکی و یا دادن دستورالعمل های کالبدی برای مانایی یک اثر نمی باشد بلکه این مقاله تلاشی در بررسی و ارزیابی دیدگاهها و تعاریف مختلف معماران و فیلسوفان در طول تاریخ در حوزه رموز جاودانگی یک اثر و رابطه آن با خواست و پسند مخاطب می باشد ، تا با بدست آوردن جوهره و نقاط مثبت هر یک ازدیدگاههای مذکور بتوان به اصول جامع و فراگیردر خلق آثار نایل شد.

لذا با این دیدگاه می توان رویکردهای موجود در این حوزه را در **سه دسته کلی** طبقه بندی کرد :

- **دسته اول** :شرط جاودانگی وجود ایده خاص ومنحصربه فرد براساس نظرخواص و جامعه آکادمیک(معمار محور،هنر پیشینی)
- **دسته دوم** : شرط جاودانگی توجه به ایده های مردمی و نظر عوام (مردم محور،هنر پسینی)
- **دسته سوم** : دیدگاه فراگیر(توجه به هر دو بعد یا به تعبیری ساحتی فراتر و جامعتر، هنر جامع)

لازم به ذکر است که در هریک از دیدگاههای فوق پژوهشهایی منفرد صورت گرفته است ، اما دسته بندی آنها در کنار هم و به ویژه بررسی رویکرد های گوناگون مدعی فراگیری و جمعبندی آنها و ارائه یک نظر نهایی ، به نظر می رسد کمتر صورت گرفته و این پژوهش تلاش دارد تا مبادی آن را آغاز نماید .

گرایشات و دیدگاه های معماران معاصر و پیشرو

این گرایش زیر نفوذ ستاره ها و افراد پیشرو معماری و مراکز خاص تحقیقاتی و دانشگاهی در تعامل با تریبونها، مجلات و سایر رسانه‌های حرفه‌ای شکل گرفته است. در این گرایش معماری با چشم اندازی مجرد از

مسائل ملموس انسانی، اجتماعی، اقتصادی و سایر ملزومات حیات واقعی جوامع تفسیر می‌شود. (محمدزاده، ۱۳۸۵: ۲۷).

واژه معماری برای معماران[1] را می‌توان به صاحبان این دیدگاه اطلاق کرد. زمانی دانشنامه معتبر لاروس معماران را **خیاطان جامعه** تعریف کرده بود؛ اما بدین تعبیر، معماران درست همانند دوزندگانی هستند که قبا را برازنده تن خویش می‌دوزند! یا به عبارت بهتر معماران به سلیقه و گرایش خویش بیشتر وقع می‌نهند تا طبع و نیاز صاحبکار، و یا کلی‌تر مردم. (مزینی، ۱۳۸۱ :۵).

۱–وجه اخلاقی معماری پیشرو

وجه اخلاقی این گرایش قائل به اعطای آزادی عمل هر چه بیشتر به معمار و امکان ابراز خلاقیت فردی او تا حد ممکن است. این امر از یک سو ما را با دنیایی وسیع از ایده‌ها و تصورات نو روبرو می‌سازد و از سوی دیگر خطر بالقوه دور شدن هر چه بیشتر معمار از زندگی و از مخاطب را به خصوص در جوامع سنتی تر ، در خود دارا است. در این رهگذر کم کم نقش ایده و فکر نو فارغ از ساخته شدن (یا نشدن) واجد ارزش بیشتر و بیشتری می‌شودضمن اینکه حتی ساخته شدن آن نیزدرجهت تبلور ایده‌های معمار است واگر رابطه‌ای نیز با مخاطب وجود داشته باشد از طریق بستر فکری و فرهنگی است که ممکن است بین معمار و مخاطب دارای فصل مشترکی باشد و یا نباشد. (معینی و ساعی نیا، ۱۳۸۳: ۴۲۵).

با توجه به موارد اشاره شده صاحبان این دیدگاه را می‌توان **معماران پیشرو** دانست که به مخالفت با حرف و سبک زمانه خود برخاسته و حرفی تازه زده‌اند. و آثار متعلق به این دسته بیشتر شامل آن دسته از آثار معماری می‌شود که در آغاز شکل‌گیری هر سبک معماری، به وجود آمده‌اند (شکل۱).

۲–ویژگی های معماری پیشرو

از **ویژگیهای معماری این گروه** می‌توان به معمار محور بودن، نادیده گرفتن انسان به عنوان مخاطب، نو و بودن و ... اشاره کرد. این آثار بیشتر از آنکه برای تامین و رفع نیازی از انسان ساخته شده باشند به دنبال مطرح کردن خود و سازنده خود هستند چنانچه دکتر حجت در تعریف این اوضاع می‌نویسد. «معماری برای معمار پیشین «تکلیفی» بود از برای خدمت به خدا و خلق خدا و معماری برای معمار امروز «تکلفی» است از برای معروفیت و خودنمایی».(حجت، ۱۳۸۰: ۶۵).

اینها آثاری هستند که پس از مدت کوتاهی، کاربران خود را از دست داده و نمی‌توانند جوابگوی نیازهایی باشند که برای رفع آنها ساخته شده‌اند. و در نهایت تبدیل به موزه یا مجسمه‌هایی می‌شوند برای عرضه خود. در واقع انسان را از درون خود بیرون کرده و به تماشای خود وامی‌دارند. آثاری چون ویلاساوای لوکوربوزیه، کلیسای ۲۰۰۰ آیزنمن، و .... تنها به این معنا ممکن است ماندگار شوند اما حیات جاودانه در کنار عملکرد مناسب را نمی توانند دارا باشند.

از پیروان و نظریه پردازان این دیدگاه می‌توان به پیتر آیزنمن، لوکوربوزیه، ... اشاره کرد. که راه حل تداوم و جاودانگی را در رهایی و جدایی از انسان و جامعه جستجو می‌کنند. [2]

---

1 – Architecture for Architect

۲- این افراد گاه افلاطون را به سبب آنکه بر سر در آکادمی خود نوشت:" هر کس هندسه نمی‌داند وارد نشود." (مزینی، ۱۳۸۱ :۵) الهام بخش ایده های خود می دانند و این سخن را چنان تفسیر می کنند که افلاطون نه تنها به تعبیری در را به روی عامه مردم بست بلکه از

در ایران نیز برخی معماران چون صارمی را با توجه به تعریف او از یک اثر ماندگار می‌توان در این دسته قرار داد. به گفته او: **معماری مانا یعنی خلاقیت و مهارت داشتن و نترسیدن از ایجاد چیزی جدید.** (صارمی، ۱۳۷۱: ۱۰) بیشتر معماران این گروه ،که تعداد آنها در ایران امروزه کم نیست، بیش از آنکه به اصالت و هویت توجه کنند بر خلاقیت و نو آوری تاکید دارند.

۳-جایگاه انسان در معماری مانا (پیشرو)

در این نگرش معماری چون بتی، جهت تحسین و نوعی پرستش در مقابل انسان ظاهر شده و نقش انسان تنها در مرحله ستایش اثر است که مطرح می‌شود. گویی هدف تنها معماری و معمار آن است و کاربر در این میان عنصری منفعل است که می‌توان خواسته ها و سلایق او را برایش تعیین کرد. آیزنمن عصر جدید را به چشم دوره‌ای ضد انسان گرا می‌نگرد. «بدین ترتیب [انسان] دیگر به عنوان عامل آغازین در نظر گرفته نمی‌شود. پدیده‌ها به عنوان ایده‌های مستقل از انسان نگریسته می‌شوند و از این رو آنها می‌توانند از لحاظ مقیاس از مسیر عادی خارج گردند و به طور کلی جدا شوند.»(Eisenman,2007: 55).

برای مثال **موزه گوگنهایم گری** با خودنمایی و نادیده گرفتن مقیاس انسانی ، سعی در فراموش کردن انسان و نیازهای او دارد. به گفته آلدوروسی، «به این دلیل موجه می‌توانیم به معماری بدون مردم فکر کنیم که معماری بیش از مردم دوام پیدا می‌کند».(مزینی،۱۳۸۱ :۵).

۴-ماندگاری و جاودانگی یک اثر معماری

در پاسخ به این نوع گرایش و نگرش می‌توان این نکته را یادآوردی کرد که بدیهی است **یک اثر هنری شامل دو بخش فرم و محتوا است**. یک اثر می‌تواند ضمن داشتن فرم به ظاهر زیبا، از محتوا خالی باشد. در واقع در این نگرش وظیفه مهم طرح و خلق اثر که « در خدمت مخاطب بودن و تامین نیازهای وی ، افق آفرینی ، القاء معنی و تعالی بخشی » است فراموش شده و یا به عبارت بهتر قربانی خودخواهی هنرمند آن می شود.و این همان اتفاقی است که **یوهانی پالاسما** ازآن به عنوان مرگ هنر معماری درجامعه وفور نعمت‌ها یاد می‌کند.(پالاسما،۱۳۸۵: ۲۲).درحقیقت انسانها در افق آرمانها به وحدت نرسیده اند وتنها درامیال وتفاسیر شخصی از حقیقت ،معماری متکثری فراهم می شود که قادر نیست معنایی همیشگی و نیازی دائم را در انسان پاسخ دهد و به همین جهت ظرف مدت کوتاهی غیر جذاب و خسته کننده می شود .

این نگرش راز ماندگاری بناهای عظیم و کهن گذشته همچون اهرام مصری را در بزرگ مقیاسی و غیر انسانی بودن آنها دانسته و به دنبال کارهای عجیب و بی مقیاس مشابه اند. این اشکال از آمیختن دو مفهوم ماندگاری و جاودانگی ایجاد گردیده است . هر اثری که تا به امروز ماندگار بوده جاودانه نیست و گاه تنها به عنوان یک میراث فرهنگی مرده و غیر فعال باقی مانده و شاید در آینده هم ماندگار باشد ولی حیات جاودان نداشته باشد. **مطابق برخی تحلیلها اهرام اگر چه اصول معمارانه جاودانه ای را به نمایش گذاشته اند ولی براساس استبداد و فرعونیتی غیر اجتماعی و غیر انسانی تحت فشار شکل گرفته اند و به همین جهت هرچند ماندگار ولی غیر جاودانه اند.**

دانشمندان و یا جوانان جویای دانش نیز فقط به هندسه دانان اجازه ورود داد. و خود نوعی نخبه گرایی را رواج داد. در حالیکه منظور افلاطون گزینش قابلیت ها با علم هندسه برای درک حقیقت است نه نخبه گرایی فردگرایانه و این دو فرقی بارز دارند.

تصویر۲-۱-به ترتیب از راست به چپ موزه گوگنهایم گری ،ویلا ساوای لوکوربوزیه،در هر دوی این آثار می توان چیره گی خواست هنرمند بر جامعه،نیاز مردم و طبیعت را دید.گویی این آثار تنها در جهت معرفی خود و معمار خود ساخته شده اند.در جامعه وفور نعمت معماری حتی از منطق عمومی و کارکردی و... نیز فاصله می گیرد و نقش معیارهای وحدت بخش اجتماعی بسیار کمرنگ می شود .eventspace.persianblog.ir/post/89/

شرط جاودانگی یک اثر هنری و معماری

معماری بیان هنری است که همه مردم خواه و ناخواه در معرض آن قرار می گیرند .مردم در فضای معماری زندگی و کار می کنند و عشق می ورزند . هر بنایی از آسمان خراشها گرفته تا مقبره ها ، ضرورتا به مردم مربوط می شود ، زیرا **طراحی عموما پدیده ای انسان ریخت و مبتنی بر اندازه های پیکر انسان و کنشهای پیکرانسان درفضا است**.جستجو برای یافتن پاسخی دموکراتیک برای مشارکت مردم باعث شکل گیری رویکردی بود که **آلکساندر زونیس** و **لیان لوفایر** آن را روندی «پوپولیستی »تعریف کردند. (اینگرسول، ۱۳۸۷: ۲۰– ۲۱).

از مهمترین طرفداران این دیدگاه مکتب پست مدرن است که آن را «**معماری پاپ**» یا «**معماری مردمی**» هم نامیده اند.دراین معماری از احجام ،تزیینات و رنگهای عامه پسند و جالب توجه برای عموم استفاده می شود. اما در نهایت می توان دید که این تلاش باز هم نتوانسته خود را از سلایق معمار جدا کند و تبدیل به نوعی به شوخی گرفتن نظر عام شده است. بطوریکه چارلز جنکز با وجود آنکه در تلاش برای ساختن طبق نظر مشتری است ولی در نهایت آنچه که خود می پسندد می سازد.(قبادیان،۱۳۸۴: ۱۰۵ –۱۱۰)

به نظر می رسد ، تنها با توجه صرف به پسند مردم نمی توان اثری را ایجاد کرد و **معمار ناگزیر از بکار بردن نظرات تخصصی خود می باشد** و این امر است که هنرمند معمار را از یک فرد عادی متمایز کرده و باعث شکل گیری حرفه ای چون معماری می شود.

«متمایز کردن مفهوم«مردم»به مثابه نوعی گفتمان در معماری نوعی فرار است و هنگامی که مشخصاً این کار صورت می گیرد ،یا بیان خامی از نیات خوب از کار در می آید ،یا نیرنگی عوام فریبانه ولی فردگرا.» (اینگرسول، ۱۳۸۷: ۲۰).

ممکن است در این گفته تناقضی به نظر رسد. رابطه معماری جاودانه با مردم چیست و بالاخره آیا اثر والا باید مردمی باشد یا نباشد؟ حل تناقض در این نکته نهفته است که دوست داشتنی بودن و تحسین مردم تنها زمانی جاودانه و همیشگی می شود که هنرمند تنها به آنچه مردم در این زمان خواسته اند اکتفا نکند . بلکه افقی را برایشان بگشاید که همیشه و در همه زمانها مورد نیاز و توجه مردم باشد و از زبانهای جذاب ولی مقطعی و زودگذر به لایه های متعالی تر فرا زمانی و مکانی آنها را سوق دهد. او برای این کار باید خود پیش از مخاطب به آنجا دست یابد . **تفاوت هنر والا و هنر عامه پسند در همین است**. هنر رواج گرفته عامه پسند دیری نمی پاید و در اندک زمان «مد»ی جانشین «مد» دیگر می شود. شاید سخن گوته – شاعر معروف آلمانی– موضوع را روشن تر بیان کند :« هنرمند باید آن چیزی را که مردم باید دوست داشته باشند بیافریند»در عین توجه به آفریدن آن چیزی که مردم دوست دارند.(مزینی،۱۳۸۱ :۷)

لذا در ادامه بحث به دیدگاههای که در این جهت و توجه به هر دو ساحت با درجات مختلف شکل گرفته اند تحت نام کلی دیدگاه فراگیر پرداخته می شود.

الف

ب

ج

د

تصویر-۲-۲-روند تحول معنای جاودانگی در معماری - در شکلها به ترتیب از الف تا د می توان پی برد آثار معروف و ماندگار در جامعه معماران و یا عامه مردم در هر دوره آثاری بودند کاملا متفاوت با دوره قبل از خود . اما در گذشته یک بستر معنوی و سنت آسمانی بستر جاودانگی بود به تدریج فرد گرایی و نهایتا جذابیت و مخاطب پسندی معیار جاودانگی گردید.الف:کلیسای گوتیک-ب:ویلا ساوا-ج:میدان نیو اورلئان –د: موزه گوگنهام-www.v3k2.blogfa.com

دیدگاههای فراگیر در باره شرط جاودانگی یک اثر هنری و معماری

علاوه بر نگرشهای حصری که به آنها اشاره شد می‌توان دسته‌ای دیگر از نگرشها را پیدا کرد که نه مثل دیدگاه نخست در فکر نخبه گرایی و فردگرایی اثر و پیروی از اندیشه‌های صرف معمار هستند و نه تابع مطلق

خواست مردم .آنچه که دکتر حجت در مقدمه کتاب راه بی زمان الکساندر از آن با عنوان توجه همزمان و برابر به ظرف(بنا)و مظروف(زندگی انسان) ومطابقت کامل این دو یاد می کند. (حجت،۱۳۸۶: ۸)

معماران و نظریه پردازان مختلفی درصدد یافتن راهی جامع هردو نگرش فوق بوده اند .در واقع در میان این افراد نیز می توان نگرشهای مختلف و راهکار های گوناگونی را مشاهده کرد که هر یک از آنها با درجات مختلف به یک سمت از گرایشهای نخبه پسند یا عام پسند تمایل بیشتری دارند.

در ادامه به بررسی نظرات تنی چند از معماران و نظریه پردازان در این حوزه پرداخته می شود.

۱–راز جاودانگی یک اثر هنری و معماری از نگاه کریستوفر الکساندر

الکساندر عظمت اثر معماری را نه در بزرگی و نو بودن آن و نه در محبوبیت معمار آن بلکه در اثری که بر ذهن کاربر خود می‌گذارد و در ذهن او جاودانه می‌شود جستجو می‌کند. احتمالاً اثرگذارترین نظریه طراحی با گرایش غالب پوپولیستی متعلق به کریستوفر آلکساندر و همکارانش در برکلی است که یک زبان الگو (۱۹۷۷) را پیشنهاد کرد. این اثر چکیده‌ای از ۲۵۶ قاعده است که هر کسی با استفاده از آنها می‌تواند با موفقیت یک ساختمان را طراحی کند. این الگوها از مقیاس محله تا ایوانها و اتاقهای نشیمن را شامل می‌شوند و از تحلیل وضعیتهای مطلوب موجود در معماری بومی فرهنگهای مختلف گرفته شده‌اند که در طول زمان «تناسب» کارکردی خود را ثابت کرده‌اند.(اینگرسول، ۱۳۸۷ :۲۲).

با توجه به مطالب بالا شاید در نگاه نخست بتوان او را در دسته دوم یعنی طرفدار پسند عامه قرار داد . اما باید به این نکته توجه داشت که هر چند او از مردم و رفتارهای آنها صحبت می کند ولی این به معنای طرفداری وی از مد گرایی و آنچه که در معماری پست مدرن به عنوان پسند عام مطرح شد نمی باشد . در واقع او سعی در توجه به مردم و نیازهایشان دارد تا بنایی که طراحی می شود بتواند در خدمت تامین این نیازها باشد و صرفا کاری بیهوده در جهت معرفی معمار و یا جلب توجه کوتاه مدت مردم نباشد.

از دیدگاه وی برای **جاودانه بودن یک اثر** کالبد خاصی مورد نیاز نیست . او یک حوض ساده در وسط یک باغ دور افتاده را جاودانه می‌خواند، زیرا برای او در یک لحظه خاطره‌ای شیرین ایجاد کرده است که اکنون نیز شیرینی آن را در هر بار یادآوری آن صحنه احساس می‌کند.(الکساندر، ۱۳۸۶ :۸) و به زعم او چنین احساسی همگانی و جاودانه است. (در حالیکه به نظر میرسد بسیاری از اصول خاطره انگیز قابل تعمیم به همه فرهنگها نباشد.)

تعریف الکساندر از معمار کاملاً متفاوت با دیدگاه دسته اول است به طوری که می‌گوید: معمار خلاق کسی نیست که صرفاً به طراحی فضاهای غیرمتعارف و نو یا متفاوت می‌پردازد. بلکه هنرمندی است که با به کارگیری تمامی توان حسی و ادراکی خود فضایی طراحی می‌کند که در آن زندگی بهره‌برداران تا حد ممکن به مطلوبیت خود نزدیک تر شود.(الکساندر،۱۳۸۶ :۱۰).

الکساندر با مطرح کردن این دیدگاه در میان عامه مردم به محبوبیت رسید ولی در مقابل از اعتبار او در میان خواص (نخبه گراها) کاسته شد. به طوری که کتاب راه بی‌زمان وی از برنامه آموزشی بسیاری از دانشکده‌های معماری آمریکا و اروپا حذف و تقریباً از کانون توجه انتشارات دانشگاهی خارج شده است. و افرادی چون ویلیام ساندرز در نقد وی او را چون کودکی می‌دانند که عقاید ساده لوحانه‌ای دارد و نمی‌تواند در جهان امروز تاثیرگذار باشد. شاید چنین موضع گیری خواص و صاحبنظران در مقابل او از بی توجهی ورد شهرت معمار

و نقش منحصر به فرد معمار در کار طراحی و عمومی کردن این کار است که برای صاحبان حرفه بخصوص صاحبان شهرت و خودکامگی چندان خوشایند نیست. چنانکه الکساندر در پاسخ به نقدهایی که به وی شده است می‌گوید: «محتمل است که اگر معماران و جامعه به طور کلی این کتاب را جدی بگیرند ، حباب معماری اواخر قرن بیستم و تلاش آن برای خام کردن مردم از بین برود».(ساندرز، ۱۳۸۲ :۲۱)

۲–نقد جفری برانت بر رازجاودانگی معماری کریستوفر الکساندر

از جمله کسانی که دیدگاه الکساندر را مورد نقد قرار داده اند می توان به جفری برادبنت اشاره کرد .او در مقاله خود به برخی از خطاهای الکساندر اشاره کرده است .از جمله این خطاها عبارتند از:

- کار الکساندر حاصل نگاه ماشینی به مسئله طراحی و تلاش برای فرمول بندی کردن آفریدن اثر جاودانه است.
- برای ساده سازی همه خواسته ها و نیازها را دارای ارزش یکسان می داند و ارتباط متقابل فیمابین آن ها را نیز به یک اندازه قوی می داند در حالیکه در جامعیت همه نیازهای انسانی که او جمع آوری کرده و همسطحی آنها تردید های جدی وجود دارد .
- غفلت از اینکه برخی خواسته ها و ارتباط های متقابل دخالت بسیار عمیق تری در شکل راه حل طراحی دارند و اساسا ایده های اصیل و جاودانه نسبت همسانی با همه نیازها ندارند .

در کل الکساندر نمی تواند میان این ارتباط های متقابل از نظر **قوت ،کیفیت** و **اهمیت** تمیز قائل شود.برای بیان دقیق این امر بیان مثال زیر می تواند راهگشا باشد. مثلا بعید است که امور مربوط به سازماندهی کلی یک طرح همزمان با جزییات فنی در و پنجره ها مدنظر باشد . در مرحله ایده می تواند نیازهای مجرد و انتزاعی تری از انسان پاسخ داده شود و نیازهای کالبدی و مادی در گام های بعد قرار بگیرد . متاسفانه الگوی خوشه ای ایجاد شده در روش الکساندر این معنای طبیعی در مسئله طراحی را نادیده می گیرد و راهکار غریبی را بر طراح تحمیل می کند.(لاوسون،۱۳۸۴ :۹۰)

به نظر می رسد علاوه بر صحت همه اشکالات **برادبنت** مهمترین اشکالی که از بعد مبانی نظری بر او وارد است کم توجهی او به آرمانهای معنوی است. از آنجا که الکساندر بحث خود را از پاسخگویی به نیازهای عقلانی انسان آغاز کرده (که البته مبدا خوبی است) حوزه آرمانها که یکی از مهمترین نیازهای انسانی است را به شکل کمرنگ و ضعیف مورد توجه قرار داده است و همین سبب می شود الگوهای جاودانه او همه جانبه نباشد چراکه مهمترین عامل جاودانه کننده هنر در طول تاریخ جنبه آرمانگرایی انسان بوده است .

از بعد معمارانه نیز باید توجه داشت که **بحث درباره جنبه هنری معماری از قضاوت درباره جنبه عملکردی آن بسیار مشکل‌تر است** زیرا معیارهای جنبه عملکردی معماری «عینی»اند. بسیاری از این معیارها را همان گونه که کریستفر الکساندر از خود پرسیده و با آری و نه به آنها جواب داده است می‌توان به قاطعیت پاسخ گفت. ولی به معیارهای جنبه هنری معماری نمی‌توان به آسانی و سادگی با آری و نه پاسخ گفت. برخی از آنان اساساً معیارپذیر نیستند. از آن مهم‌تر بسیاری از معیارهای جنبه هنری معماری را نمی‌توان بدون در نظر گرفتن اثری خاص از پیش وضع کرد هر معیاری از این دست کیفیت خلاقانه معماری را تضعیف می‌کند و معماری را خشک و مقید می‌سازد. جنبه هنری معماری ذهنی است و مسئله سلیقه و هنجارهای پسندیده در آن مطرح است یعنی نمی‌توان اثری معماری را به «دلائل متقن» ستود یا آن را رد کرد. و این مسئله آنگونه که او دوست دارد

قطعیت بردار نیست . (مزینی، ۱۳۸۱ :۷) به هر حال پیشگامی او در الگو شناسی فرا زبانی و تشریح دستور زبان عقلانی و بی زمان ومکان معماری با همه اشکالات آن امری ستودنی و قابل تحسین است.

تصویر۲-۳- آثار ماندگار در دیدگاه الکساندر، الکساندر هردوی این آثار را به یک اندازه ماندگار می بیند ولی این نکته را فراموش می کند که تصویر سمت چپ در میان عام و خاص مورد تقدیر است و تصویرسمت راست تنها در ذهن مالک خود. او بین جاودانگی در سنت عظیم اجتماعی و معنوی و خاطره انگیزی در ذهن اشخاص تمایز قائل نیست و آنها را از یک جنس می انگارد . در واقع توجه او در این موارد بیش از کالبد معماری متوجه رویداد و رفتارهایی است که در یک فضا رخ داده و آن را ماندگار می کند. سمت چپ مقبره عطار در نیشابور و سمت راست یک کلبه ساده یک حاشیه نشین که بر اساس سلیقه خود چیده است (الکساندر،۱۳۸۶ : ۳۰۴و ۳۳۸)

۳-راز جاودانگی یک اثر هنری و معماری در نگاه اسکروتن

اسکروتن را باید از منتقدان جدی خلاقیت نخبه گرا دانست. او همه مردم گرایی های عوامانه و سطحی نگر را هم زاییده همان افراط کاری های خلاقیت فردی می داند . او معتقد به لزوم هماهنگی باذوق عمومی در بستر صحیح سنتی آن است و به این دلیل وظیفه اکثر معماران را همراهی با ذوق عمومی و پرهیز از وسوسه‌های خلاقیت می‌داند. به نظر او به هم پیوستگی معماری در گستره شهرها و تداوم تاریخی آن جایی برای هنرنمایی جدید باقی نمی‌گذارد و هنر بزرگ معماری به وجود آوردن نظامهایی است که به معمار معمولی کمک می‌کنند بناهای مورد نیاز زندگی روزمره را در ادامه آنچه پیش از آن ساخته شده است بسازد. لذا می گوید اکثر معماران آدمهای معمولی یا کمی بالاتر از معمولی (lesser mortals)هستندو معماری به کار نبوغ آمیز احتیاج ندارد.(اسکروتن، ۱۳۸۱ :۴).

در نظر اسکروتن پسند زیبایی یک اثر مانند هر استعداد انسانی ممکن است در سطح کودکانه و پرورش نیافته باقی بماند.اینکه یک معمار بگوید من آن را می پسندم ،یا حتی بگوید من و همکاران فرهیخته ام آن را می پسندیم،مسئله را حل نمی کند.او باید چگونگی کارش را توجیه کند.و مسئله این است که ادعای او و همکارانش چگونه ثابت می شود. بنا به عقیده اسکروتن معماری مدرن ،با تحمیل لجوجانه اشکال، احجام و تناسباتی که میانه ای با عادات زیبایی شناختی ما ندارند ، متفرعنانه در مقابل فرزانگی و دستاورد گذشته می ایستند. (اسکروتن، ۱۳۸۱ :۴)

او با نقد پست مدرنیسم معتقد است که «پست مدرنیسم واکنشی است به ممنوعیت های مدرنیستی .جزییات کلاسیکی و گوتیکی ممنوع شده توسط پدر سختگیرش را به بازی می گیرد و از آخرین بقایای معنی تهی شان می سازد. » (اسکروتن، ۱۳۸۱: ۵). راه حل او بازگشت به اخلاق و فضیلتهای انسانی است که در

آخرین تحلیل با تواضع و همدلی و پرهیز از فرد گرایی قابل دستیابی است . او ریشه اصلی ظهور نظام استبدادی و پر دیسیپلین نوگرا را قداست زدایی های افراطی قرن های قبل می داند و بازگشت به یک نظام از اصول مشترک و انسانی را راه حل خروج از وضع موجود می داند . به این ترتیب اسکروتن در میان این طیف ، قدری به جمع گرایی سنتی نزدیک تر است .[1]

۴–راز جاودانگی یک اثر هنری و معماری از نگاه جان راسکین

راسکین از جمله کسانی است که متعلق به عامه مردم بودن هنر را ضمن در نظر گرفتن اصول آکادمیک یادآوری می‌کند. بنا به گفته آرنولد هاورز "راسکین نخستین کس در انگلستان بود که بر این حقیقت تاکید کرد که هنر امری است مربوط به عامه مردم". (هاوزر،۱۳۷۵: ۱۵۴۸).در حقیقت اسکروتن یکی از مبانی خود را راسکین می داند و می گوید:

«راسکین معتقد است که هر کس با هر شرایط روحی ،می تواند مصالح ،اشکال و کار برآورنده بنا را بفهمد .» (اسکروتن، ۱۳۸۱: ۵).

او در **کتاب هفت مشعل معماری** خود به هفت اصل و قانون کلی و ضروری که از اخلاق انسانی نشات گرفته و ارزشی فرا زمان و مکان دارند تاکید کرد اصولی همچون « **فداکاری** ، **صداقت** ، **قدرت** ، **زیبایی** ، **زندگی** ، **خاطره** و **اطاعت**» که پیروی از آنها برای آفرینش یک معماری شایسته و جاودانه ، ضروری است. اصل آخر یعنی«مشعل اطاعت» ، قطعنامه ای است که معماران جوان به عنوان یک هنر آموز ، برای ماندن بیشتر و عدم القاء هنرمند بودن به خودشان، قبل از رسیدن به یک استاد هنرمند و همچنین برای پرهیز از خودپسندی باید زیر آن را امضا کنند (کیانی،۱۳۸۱ :۶۴). این اصول در واقع همان رازی است که الکساندر و اسکروتن نیز بر آن تاکیدکرده اند و ازآنجا که راسکین وضعیت پیچیده معماری متاخر را ندیده و آن را درک نکرده راه حل او مبانی دیگر راه حل های مطرح شده جدید را شکل می دهد.

۵–راز جاودانگی هنر و معماری از نگاه یوهانی پلاسما

پدیدار شناسان از مهمترین منتقدان فقدان جاودانگی در دوران نوگرا و فرا نوگرا هستند و از بعضی جهات معماران ارگانیک را هم گاه نزدیک به این نگرش طبقه بندی می کنند . از میان آنها **پالاسما تحلیل گر و منتقد فنلاندی** اندیشه های قابل توجهی دارد .او در مقاله مهم «معمار خودمختار و تعهد اجتماعی»به نقد جدی معماران فرد گرا همچون گه ری و لیبسکیند و...پرداخته و کار آنها را خودخواهانه ارزیابی می کند . همچنین کار معماران فرا نوگرای اجتماعی همچون ونتوری و گریوز را نیز سطحی و عوامفریبانه قلمداد می کند و این وضعیت را ناشی از شکل گیری جوامع مصرفی جدید که او آنها را «جامعه وفور نعمت»می نامد می داند . ثمره این جامعه آن است که معماری در آن از سودمندی فاصله گرفته و به سمت خودمحوری و یا شوخی با مخاطب میل می کند که زود گذر و مصرفی است.

او معتقد است که اساسا هنر برای جاودانه شدن باید هم اجتماعی باشد و هم فردی. به گفته او : «برای زدودن چهره دروغین اجتماعی طرح ،ما حتی می توانیم بگوییم که **معماری عمیق و ریشه دار ،برای هدف غایی**

---

۱ - در ایران نظریه مشابه توسط میر میران مطرح شده است. میرمیران می گوید:"معماری نیاز به مبانی و اصول دارد .اصولی که بتوان بلندپروازیها ،سرگردانیها و بی بند و باریهای طراحی را در قالب آن معنی و مفهوم و نظام بخشید." (میر میران ، ۱۳۷۱ :۱۰)

و روانی«خود–رستگاری»خلق می شود و در نهایت ،هنر بدون توجه به استفاده ظاهرا اجتماعی اش ،با جهت گیری اجتماعی با ارزش ،با«من» هنرمند سرو کار دارد.تمام مفاهیم تعهد، وظیفه، سبک و مانند اینها بهانه هایی بیش نیست». (پالاسما، ۱۳۸۵ :۲۳)

پالاسما از یک سو توجه به نظر اجتماع و کارفرما را مهم می داند و از سوی دیگر معتقد است که اساسا تن دادن به خواست صریح کارفرما و پذیرش او به عنوان مرجع اصلی طراحی،علاوه بر اینکه مبتنی بر تاثیر متقابل فرد خلاق و عرف جامعه است ،از بدفهمی ماهیت آفرینش هنری ناشی می شود.این نگرش که به طرز وسواس آمیزی عمل گرا است ،سرانجام به نابودسازی بعد هنری طراحی می انجامد ،و هنر معماری را تا صرفا مد روز و سرگرمی پایین می آورد.(پالاسما، ۱۳۸۵ :۲۳). بنا به گفته پالاسما «**امروزه ما به معماریی نیاز داریم که به دنبال خود شیرینی یالاف زنی ،جلب توجه یا ستایش نباشد. ما به معماری همدلی و فروتنی نیاز داریم.**»(پالاسما، ۱۳۷۳ :۲۱)

با توجه به این نگرش او همزمان توجه به دو ساحت فردی و جمعی همراه با پرهیز از افراط در هریک از آنها را مطرح کرده و از صفات «انسانیت بخش و برابری طلب» برای هنراستفاده می کند . چونان خیاطی که با نبوغ خود و توجه به ویژگی جسمانی مشتری خود لباسی را می دوزد که علاوه بر پوشاندن نواقص ، او را به کمال مطلوب برساند.و این همان کاری است که معمار باید در جامعه انجام دهد یعنی توجه به نیازهای جامعه و خواست آنها و استفاده از نبوغ فکری خود در جهت برآوردن نیازها و تکامل بخشیدن به جامعه. او براساس مبانی اجتماعی و طبیعی سنت فنلاندی پیشنهاداتی همچون **سکوت ،اصالت ،آرمان سازی ،آهستگی ،احساس انگیزی** و **توجه به جنبه فضایی معماری** را برای بهبود معماری معاصر را مطرح می کند . این اصول تلاش می کند با هر نوع فرد گرایی مبارزه کند و در عین حال از سطحی و مبتذل شدن معماری بکاهد . بهترین الگویی که پدیدار شناسان برای آرمان سازی و اصالت و... مطرح می کنند طبیعت و روح مکان طبیعی است و معمولا معماران ارگانیک را به عنوان نمونه خوبی از نوع نگاهشان معرفی می کنند . تلاش معماران ارگانیک برای تحقق هویت طبیعی و اجتماعی در هریک از آنها متفاوت است.

۶–راز جاودانگی هنر و معماری از نگاه معماران ارگانیک

معماران ارگانیک نظریه پرداز نیستند و با آفریدن آثار خود جنبشی نسبتا عمیق و ماندگار آفریدند و به روشنی مسیر خود را از دو جریان نوگرا و فرانوگرا جدا نمودند . پلاسما و دیگر اگزیستانسیالیستها ارزش بالایی به آثار آنان می دهند و **هویت گرایی** را برجسته ترین ویژگی آنها و رمز جاودانگی آثارشان می دانند . چنانچه رایت در بیان ویژگی آثار خود از واژه هویت استفاده می کند و آن را راز جاودانگی اثر معماری می داند.»(لوید رایت، ۱۳۷۱ :۲۰).

پدیدارشناسان در نقد معماری معاصر بسیار توانا عمل نمودند و حتی در توصیف و تحلیل معماری گذشته نیز سخنان مهمی دارند . ولی هریک از جریانهای فوق نقد هایی برآنها وارد نموده اند . به نظر می رسد همچنانکه مبانی نظری آنها نیز با نقد آرمان گرایی و اصالت به روح مکان وذات گرایی محیطی شکل گرفت[1] مهمترین و خدشه پذیر ترین نقد وارد بر آنها بی توجهی به آرمانها به ویژه آرمانهای معنوی باشد . همین

۱- هایدگر که مهمترین مبنای نظری پدیدارشناسی معاصر است وجود گرایی (existentialism)خود را با نقد ماهیت گرایی افلاطونی (essentialism) و آرمان گرایی او (utopianism) شکل بخشید .

اشکال به معماران ارگانیک نیز وارد است. آنها ارزشهای انسان و نیازهای او را تا حدودی جامع توصیف کردند. ولی در عمل آنچه رایت انجام داده نوعی تقدیس طبیعت به یاری افراد سرمایه دار است .کارفرمایان خاص ، آثار آنها را کمی از سنت اجتماعی دور کرده و به سمت شکل توجیه شده ای از فرد گرایی به نام اشرافیت پیش بردند. در اینجا انسان است که باید معماری را کشف کند نه معماری انسان را . **کریستوفر الکساندر** در نقد معماران ارگانیک می‌گوید:

« حقیقت این است که حتی «طبیعی» ترین معماران، همچون فرانک لوید رایت و آلوار آلتو، هم به این کیفیت دست نیافته‌اند.و نیز حقیقت این است که معماری آزاد و هیپی مسلکانه «عامیانه»، با نماهایی از چوب سرخ نامنظم، و فضاهای داخلی کهنه و روستایی مآب، هم به این کیفیت نرسیده است. این مکان‌ها بی آلایش نیستند و نمی‌توانند به کیفیت بی‌نام برسند، زیرا آن‌ها را با نگاهی بیرونی ساخته‌اند. **سازندگان این بناها آن‌ها را به روش خود ساخته‌اند زیرا کوشیده‌اند چیزی یا خیالی را به عالم خارج تحمیل کنند.**حتی وقتی آن چیزها را طوری می‌سازند که طبیعی جلوه کند، این طبیعی نمودنشان نیز حساب شده است و در نهایت تظاهری بیش نیست. »(الکساندر، ۱۳۸۶ :۴۶۸).

۷– راز جاودانگی هنرهای سنتی ایران

راز عزت و ماندگاری هنر های سنتی ایران،در گذر از این همه حوادث و مصائب بسیار و نگرش های گوناگون چه بوده است؟ برای رسیدن به پاسخ باید به **سه نکته اساسی** توجه داشت :

- **نکته اول** : آن که هنر سنتی ، ریشه دربستر فرا تاریخی نامحدودی از عالم ذر تا قیامت دارد و هنرمند در عرصه زمانی و مکانی خود ، آزاد است که مضامین مشترک سراسر تاریخ بشری یا اساسا اصول عالم که گاه به تعبیر سنت الهی در خلق عالم بیان می شود را برگزیند و در قالب قابل فهم مخاطبین ارائه نماید.
- **نکته دوم** : در عین حال کالبد فیزیکی انسان نیز در طول تاریخ نسبتا ثابت است و از آنجا کلیات رفتارهای وابسته به جسم انسان همچون نشستن، برخاستن، خوردن، خوابیدن و...تا حدودی فرا زمان و مکان هستند، معمار سنتی خود را در یک بستر متغیر و پر تلاطم نیازهای کالبدی نمی بیند و تنها با تطابق مختصری می تواند الگوهای فرهنگی و اقلیمی موجود را با نیاز مخاطب سازگار نماید .
- **نکته سوم** : آن که هنرمند سنتی ، با اخلاص و تهذیبی که در خود ایجاد کرده هیچ نقشی برای خود در اثر باقی نمی گذارد او خود را فقیر و محتاج الهی میداند و اثرش را خدمت ناچیزی که بهتر است بی نام به پیشگاه الهی تقدیم گردد. در حقیقت آنچه را پدید آورده ، بازتابی است از درک مشترک انسانی از آموزه های وحی الهی که خالق اصلی زیبایی است .

در نتیجه داشتن چنین اعتقادی است که اثر هنرمند ، ماندگار می شود . ماهیت فردی ندارد ، قید زمان نمی پذیرد و با اتصال به زیبایی حقیقی هرگز کهنه نمی شود و گرد فراموشی بر آن نمی نشیند . (یاوری،۱۳۸۲ :۲۸۰) چنین معماری بیش از هر چیز به سودمندی مادی و معنوی اثر و مسئولیت در برابر سنت اجتماعی ، تاریخی ، طبیعی ، معنوی و کانون همه آنها یعنی ذات باری تعالی می اندیشد .

۸–ارزیابی و تحلیل مرحوم استاد پیرنیا ازجاودانگی معماری سنتی

به نظر می رسد معماری ایرانی با ویژگیهایی که مرحوم پیرنیا از آن معرفی می کنند به این تعریف نزدیک باشد. اصولی چون مردمواری ، پرهیز از بیهودگی ، نیارش ، خودبسندگی ، همان کلید واژه‌های جاودانگی یک اثر هستند.

اساسا در سخن پیرنیا هیچ زبان شکلی از معماری سنتی توصیف نشده و به خوبی **چهار اصل عقلانی** و کلی که در همه معماری های پایدار؛ حتی به مدرنترین شکل آن ؛ قابل اجرا است مطرح شده است. به نظر می رسد اگرچه پیرنیا در عمل کاملا سنتگرا بود و به اصول سنتی اهمیت می داد؛ به گونه ای که شاید اورا به ماندگاری گرایی باید نسبت داد؛ اما اصول او به هیچ وجه پاسدار معماری تاریخی نیست و یک جاودانگی عقلانی را دنبال می کند. به طور مثال مردم واری ایشان با مردم گرایی پست مدرن فاصله زیادی دارد و به هیچ وجه با مدگرایی و مخاطب محوری یکی نیست .

ایشان اگرچه اصلی را مبنی بر خلاقیت و نوآوری فردی ،آنطور که باب میل نوگرایان است ،در معماری ایران مطرح نکرده است ولی در نگرش ایشان در کنار رعایت هر یک از اصول عقلانی گفته شده، راه برای هر خلاقیتی باز است. [۱]این اصول برخاسته از منطق عقلی، در طبیعت به عنوان آفرینش الهی نیز وجود دارند و اثری که با این اصول شکل پیدا کند به طبیعت ، به خدا ، به انسان و به عقل انسانی ،احترام گذاشته و همواره زنده است.

جمع بندی و نتیجه گیری

انسان معماری می‌کند تا بماند. تا زوال خود را انکار کند و خود را ابدی سازد.جاودانگی یک اثر معماری هر چه هست، چیزی است که نمی‌توان آن را با کمیت‌های فیزیکی و آموزشهای علمی و عملی صرف فروکاست و آن را با قاعده‌های تدوین شده از دیگران فراگرفت و به دیگران آموخت. این همان چیزی شبیه «آن» در شعر حافظ است که فراتر از «مو» و «میان» است و تنها با عشق به کار و چشم دل و گوش جان می‌توان دید و شنید. این رمز ماندگاری را الکساندر کیفیت بی نام می‌نامد و دست یافتن به آن را «آیین جاودان» در ساختمان برمی‌شمرد. این کیفیت از دل تاریخ و فرهنگ می‌روید ولی هرگز در گذشته محبوس نشده و از این روست که جاودان است. همانطور که شعر حافظ به علت توجه به مفاهیم و دردهای مشترک انسانی و قابل تاویل و تفسیر بودن در زمانها و مکانهای گوناگون زنده است و جاودان.

ریشه اینکه گاه معماری امروز را ،« بریده از آسمان و درمانده بر زمین»، و گاه سرگشته و بحرانی معرفی می کنند، نبودن «معنی» در معماری و جایگزینی «خود فانی و غیر جاویدان » به جای «خدای ابدی و جاویدان » است. معمار بزرگ پیشین خویشتن را حقیر و فقیر می‌خواند و با کمترین امکانات و ابتدایی‌ترین مصالح والاترین عمارت‌های جاودان و ابدی را بر پا می‌کرد و معمار سرکش امروز، خود را بزرگ و برجسته می‌بیند و با برخورداری از امکاناتی به مراتب پیش رفته‌تر به اقتباس و تولید آثاری اعجاب بر انگیز و یا صرفاً عملکردی بسنده می‌کند که زودگذر و مصرفی اند .

---

۱ - اگرچه ایشان در اصول معماری ایرانی به مسئله الگومداری این معماری توجه نکرده اند ،اما کاملا به آن حساس بوده اند. بر اساس سخن ایشان خلاقیت در معماری گذشته با انتخاب الگوهای کهن و"برساو کردن" یعنی کست و افزود و سازگار کردن آن با شرایط مورد نیاز رخ داده است.(پیرنیا،۱۳۸۳: ۲۹)

در واقع بحران معماری امروز ناشی از کمبود خلاقیت نیست بلکه از کمبود مبانی نظری ما نشأت می‌گیرد. مبانی که روزگاری قدرتمندانه در وجود ما ریشه داشت و اکنون بر اثر غفلت و ناسپاسی خود آنها را از دست داده ایم. در واقع آنچه که ضامن بقا و جاودانگی این میراث تمدن معماری شده است ،عدم اتکاء آفرینش های هنری ، آفرینندگانشان ، و انتساب آن به خالق هستی بخش در کنار توجه متعادل به تمام ابعاد مطرح در معماری می‌باشد.

ب

الف

تصویر۴-۱ - دو نوع جاودانگی متفاوت -الف -مسجد کبود تبریز -ب - مسجد مقصودیه تبریز -هر دو این آثار را می توان جزء آثار جاودان به حساب آورد . آنچه که موجب جاودانگی هر دوی اینها شده است توجه به تمام ساحات معماری در طراحی و ساخت آنها است. هرچند میزان توجه به این عوامل در هر یک متفاوت می باشد بطوریکه اولی با گرایش غالب نخبه پسند و دومی با گرایش غالب عام پسند شکل گرفته اند. در واقع هر جامعه ای به هر دوی این نوع آثار احتیاج دارد.

جدول ۱-۴-بررسی نگرشهای گوناگون به جاودانگی. در جدول زیر تلاش گردیده مهمترین نظریات رقیب مطرح گردند. به دلیل مجال کوتاه مقاله و اهمیت برخی یدگاهها(همچون سنت گرایی معنوی) تشریح آنها به مجالی دیگر واگذار گردیده. تنظیم جدول از نگارنده

	عامل جاودانگی	مکتب	معمار /نظریه پرداز	نقدها
نگرش های یک جانبه به جاودانگی	تشخص و منحصر به فردی	نوگرا ،نخبه گرا	لوکربوزیه، آیزنمن	انزوا از مردم
	مردمی بودن، عامه پسند	فرانوگرا	ونتوری، گریوز	مدگرایی بی توجهی به ارزشهای متعالی
نگرش های نسبتا فراگیر به جاودانگی	جاودانگی اصول عقلانی مشترک	زبان الگو	الکساندر	کم توجهی به تنوع الگوها و سنت معنوی
	جاودانگی سنت تاریخی	سنت تاریخی رومانتیسیزم	اسکروتن، راسکین	اصالت بیش از اندازه به تاریخ
	جاودانگی اصول طبیعی اجتماعی	پدیدارشناسی	پالاسما، آلتو ، رایت	بالاتر قرار دادن شان طبیعت از انسان و معنویت
	جاودانگی الهی منشاء ملکوتی	سنت معنوی	اردلان	کم توجهی به مظاهر مصداقی
نگرش پیشنهادی	اعتدال در بهره از همه موارد	امکان رشد معماری گذشته در چارچوب اصول همه جانبه	به طور نسبی اصول نظری پیرنیا (در نظر)	

منابع ومآخذ

۱. اسکروتن، راجر.۱۳۸۱. «اصول معماری در عصر نیست انگاری». ترجمه سمرقند. مجله معمار (۴–۸)سال پنجم. شماره ۱۷. موسسه معمار. تهران
۲. الکساندر، کریستوفر.۱۳۸۶. معماری و راز جاودانگی. ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی . تهران. دانشگاه شهید بهشتی.
۳. اینگرسول، ریچارد و تاتاری،کریستینا.۱۳۸۷ .«معماری بدون مردم». ترجمه عباس مخبر. مجله معمار(۲۰–۲۳) سال پازدهم. شماره ۳۷. موسسه معمار تهران
۴. آیوازیان،سیمون. ۱۳۸۵. «جست و جویی برای دستیابی به هنر و معماری متعالی». مجله معماری و فرهنگ(۵–۱۱)سال هشتم. شماره ۲۵. دفتر پژوهشهای فرهنگی. تهران
۵. پاکزاد، جهانشاه. ۱۳۸۲. «کیفیت فضا». مجله آبادی(۱۰۰–۱۱۱)سال چهاردهم. شماره ۳۷. معاونت شهرسازی و معماری وزارت مسکن و شهرسازی تهران
۶. پالاسما، یوهانی. ۱۳۸۳. «ایده بهشت». ترجمه آنوشا شهسواری. مجله معمار(۲۰–۲۹) سال هفتم. شماره ۲۸. موسسه معمار. تهران
۷. پالاسما، یوهانی. ۱۳۷۳. «شش درونمایه برای هزاره آینده». مجله آبادی (۱۴–۲۱)سال چهارم. شماره ۱۵. معاونت شهرسازی و معماری وزارت مسکن و شهرسازی تهران
۸. پالاسما، جوبانی.۱۳۸۵. «تعهد اجتماعی و معمار خودمختار». ترجمه رسول مجتبی پور . مجله معماری و شهرسازی(۱۹–۲۵) سال هفدهم . شماره ۳۸–۳۹. تهران
۹. حجت، عیسی. ۱۳۸۲. «آموزش معماری و بی ارزشی ارزشها». مجله هنر های زیبا(۶۳–۷۰). شماره ۱۴. انتشارات دانشگاه تهران
۱۰. حجت، مهدی. ۱۳۸۶. مقدمه کتاب معماری و راز جاودانگی. ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی . تهران . دانشگاه شهید بهشتی.
۱۱. ساندرز، ویلیام. ۱۳۸۱. «هرچه مردم پسندتر ، متحجرتر، حاصل غم انگیز کار کریستوفر الکساندر». ترجمه پردیس فروزی. مجله معمار(۱۸–۲۱)سال پنجم. شماره ۲۰. موسسه معمار. تهران
۱۲. قبادیان، وحید. ۱۳۸۴. مبانی و مفاهیم در معماری معاصر غرب. دفتر پژوهشهای فرهنگی. تهران
۱۳. کیانی، مصطفی. ۱۳۸۱. «اندیشه های جان راسکین، معماری،هنر و زیبایی». مجله معماری وفرهنگ(۶۳–۷۱) سال چهرم. شماره ۹. دفتر پژوهشهای فرهنگی. تهران
۱۴. صارمی، علی اکبر. ۱۳۷۱. «میزگرد درباره معماری امروز، معماری ماندگار». مصاحبه توسط مهرداد مال عزیزی و علی اکبر خرمشاهی. مجله معماری و شهرسازی(۹–۲۰) سال سوم. شماره ۱۷. تهران
۱۵. محمدزاده،محمد. ۱۳۸۵. «در جستجوی قطعه گمشده». مجله معمار(۲۷–۲۸) سال نهم. شماره ۲۹. موسسه معمار. تهران
۱۶. مزینی، منوچهر. ۱۳۸۱. «معماری و مردم». مجله معمار (۵–۷) سال پنجم. شماره ۱۸. موسسه معمار. تهران
۱۷. معینی، حسین. ۱۳۸۳. «اخلاق و تفکر خلاقانه معماری در دنیای امروز». دومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران. جلد نخست. نشر رسانه پرداز

۱۸. میر میران، هادی. ۱۳۷۱. «میزگرد درباره معماری امروز، معماری ماندگار». مصاحبه توسط مهرداد مال عزیزی و علی اکبر خرمشاهی. مجله معماری و شهرسازی(۹-۲۰) سال سوم. شماره ۱۷. تهران
۱۹. میلانی نیا، آرش و میلانی نیا،کیارش. ۱۳۷۸. «طراحی-حکمت-زمان». مجله معماری و شهرسازی(۱۶۰-۱۶۳)سال یازدهم. شماره ۵۴-۵۵. تهران
۲۰. لاوسون، برایان. .طراحان چگونه می اندیشند: ابهام زدایی از فرآیند طراحی. ترجمه حمید ندیمی، تهران. دانشگاه شهید بهشتی
۲۱. لوید رایت، فرانک. ۱۳۷۱. «برای اعتلای معماری». ترجمه فرزانه طاهری. مجله آبادی (۱۸-۲۹) سال دوم. شماره پنجم. معاونت شهرسازی و معماری وزارت مسکن و شهرسازی تهران
۲۲. هاوزر، آرنولد. ۱۳۷۵. تاریخ اجتماعی هنر. ترجمه ابراهیم یونسی. جلد ۴. خوارزمی. تهران
۲۳. یاوری، حسین. ۱۳۸۴. «آموزش، معنویت و هنرهای سنتی». مقالات اولین هم اندیشی معنویت و آموزش هنر. تهران. فرهنگستان هنر
۲۴. www.v3k2.blogfa.com

مقاله هفتم

بررسی تطبیقی در مورد ایده های فضایی – هندسی در معماری

عبدالحمید نقره کار
علی محمد رنجبر کرمانی

چکیده مقاله

موضوع این مقاله بازخوانی تعامل مطلوب انسان و فضای معماری و تبیین آن بر پایه مفهوم کمال در بینش اسلامی است. تعاملی که بتواند به فهم و بهره گیری مناسب انسان از فضا منجر شود. هدف از این نوشتار دستیابی به الگوها و مفاهیم مناسب و چگونگی مدیریت تأثیر و تأثرات ما از فضا، برای تعالی انسان از فضا و محیط می باشد.

شالوده نظری مقاله انسان شناسی اسلامی و بویژه دیدگاه کمال گرایانه آن در ارتباط با محیط زندگی انسان و جامعه انسانی است. بر طبق این دیدگاه فضای مطلوب فضایی است که نیازهای اساسی انسان در دو وجه مادی و هم معنوی را برآورده ساخته, زمینه مناسبی برای پیمودن سیر کمالی انسان باشد.

پرسش بنیادی این مقاله این است که انسان چگونه با فضای معماری تعامل دارد و ویژگی های یک فضای مناسب برای تعاملی در راستای سیر کمالی انسان چگونه است. فرضیه های این مقاله چنین است:

- از منظر اسلامی عناصر فضا و کالبد نه تنها مقدم بر نیازهای انسان مخاطب نیستند، بلکه به هیچ وجه هم عرض آنهم قرار نمی‌گیرند.
- بر حسب دیدگاه اسلامی، از آنجا که کل ابرسامانه هستی برای انسان و انسان نیز برای کمال خلق شده است، بنابراین نیازهای انسان مخاطب است که در موضوع معماری هدف حقیقی و اصلی تلقی می‌شود نه فضا؛ بلکه فضا ابزاری است برای گذران یک زندگی مطلوب (مادی و معنوی).
- براساس نیازهای انسان مخاطب است که ایده فضائی یا فضای خالی که محل حضور انسان است در ذهن هنرمند معمار شکل می‌گیرد.
- هندسه که ظرف فضا است و سایر اجزاء و عناصر کالبدی نظیر مواد و مصالح، مقیاس، نقش، بافت، رنگ، نور و ... به اعتبار نیازهای مخاطب انتخاب و طراحی می‌شود.

واژه های کلیدی: فضا، مکان، هویت، حرکت جوهری، حکمت اسلامی

مقدمه

مفهوم فضا یکی از مفاهیم بنیادی در معماری است. دربارۀ این مفهوم معماران و اندیشمندان جهان معماری از دیرباز برداشت‌های گوناگونی ارائه کرده‌اند. برای نشان دادن اهمیت فضا در معماری شاید همین بس باشد که یادآور شویم یکی از تعاریف مورد پذیرش بیشتر اندیشمندان دربارۀ معماری« ساماندهی فضا» است.

بحث و کنکاش دربارۀ **مفهوم فضا** از سوی نویسندگان و نظریه‌پردازان به طور کلی امری سودمند است. چرا که ابعاد گوناگون فضا و ویژگی‌های آن و چگونگی تأثیر آن بر آدمی، مطرح شده و شکافته می‌شود و این ما را در درک عمیقتر از فضا یاری می‌کند. اما از سوی دیگر باید توجه داشت که بحث و گفتگو که با هدف درک عمیقتر و چیرگی ذهنی برمفاهیم آن انجام می‌شود، به آشفتگی و پریشانی بیشتر نینجامد. این آشفتگی با ارائه انواع تعاریف ناسازگار با هم و یکسونگری و... بیشتر می‌شود. از این رو بحث ما دربارۀ فضا ابتدا با کلی‌ترین وجوه آن که مورد پذیرش بیشتر اندیشمندان بوده و از منظر ما به دیدگاه اسلامی نزدیک‌تر است برداشت شده و آنگاه یافته‌های خود را از مفهوم فضا در معماری و تأثیر آن بر انسان مبتنی بر فرهنگ اسلامی تبیین می‌کنیم.

واژه شناسی فضا در فرهنگ های لغات معتبر

در فرهنگ معین واژۀ عربی فضا چنین معنی شده است:

- مکان وسیع، زمین فراخ، ساحت.
- مکانی که کرۀ زمین در منظومۀ شمسی اشغال می‌کند. »(معین)

المنجد هم کمابیش همین معنا را ارائه کرده است. در هر دو تعریف، واژۀ مکان بکار رفته و این نشان می‌دهد که فضا، دارای مکان است، یا همان مکان است که می‌توان به درون آن رفت. پس فضا قطعا" یک جای تهی است، مانند هوا.گرچه در لغت نامه‌های کهن، هوا و فضا یکسان نیستند.

در **فرهنگ معین** واژۀ « هوا » عربی شمرده شده است. ولی یکی از شیفتگان زبان پهلوی به جای« در فضا»، واژۀ پهلوی« اَندر وای» را بکار برده است.(پور داود، ۱۳۲۶ : ۶۰) « وای» در اوستا برابر باد و هوا است و « ویو» نام فرشتۀ نگهبان هوا بوده است. جالب است که فره وشی می‌گوید این نام، ریشۀ واژۀ هوا است. (فره وشی،۱۳۵۸) پس واژۀ هوا از دید او فارسی است. واژۀ اندروای را« واژگون » هم معنی کرده‌اند. ولی دهخدا می‌گوید:« اندر وای، برابر واژگون نیست و گویا برابر« در فضا » است و نه هوا.» (دهخدا، لغت نامه) پس شاید بتوان واژۀ اندروای را برابرِ فارسی واژۀ فضا گرفت. می‌دانیم که در انگلیسی واژۀ space برابر فضا است. فره وشی در فرهنگ خود واژۀ « اِسپاش» را برابر« فلک» و «جهان» آورده است. (همان) هم آوایی این واژۀ کهن پهلوی با واژۀ space جالب توجه است.

از این بحث لغوی می‌توان چنین نتیجه گرفت که گسترۀ فضا، همۀ هستی است و فضا همان « جای تهی» است که می‌تواند پر شود. این تعریف با همه سادگیش به گمان ما می‌تواند شالودۀ بحث فضا قرار گیرد و بر پایۀ آن می‌توان به بررسی دیدگاه‌های گوناگون پرداخت.

دکتر مهدی حجت در گفتار خود در باره فضا ، معنای واژگانی فضا را در زبان فارسی و در عربی ، بدور از معنای آن در حوزه معماری می داند.به گفته او فضا در عرف فارسی و عربی واجد معنایی نیست که امروز معماران از آن اراده می کند. « به نظر می‌رسد آنچه فارسی زبانان و عربی زبانان عرفا" از واژۀ « فضا » اراده می‌کنند ربط مستقیمی با فضای معماران ندارد.... تا جایی که می‌دانیم در متون معتبر فارسی هم این واژه در

معنای معمارانه‌اش به کار نرفته است. » (حجت، ۱۳۷۷: ۱۸) او دربارهٔ پدید آمدن واژهٔ فضا می‌نویسد:« به ظن قوی این واژه ظرف نیم قرن اخیر از طریق ترجمه و گرته برداری به واژگان تخصصی معماری وارد شده است. زیرا در زبان انگلیسی، واژهٔ Space هم به معنای عام فضا است و هم در قرون اخیر به معنای معمارانهٔ فضا. » (همان)

اما به گمان ما چنین نیست. عالمان، فیلسوفان و معماران انگلیسی زبان همه می‌دانند که از یک چیز به نام فضا سخن می‌گویند. برای همین هم یک نام بیشتر بدان نداده‌اند. البته هر کدام از زاویهٔ دید خود بدان توجه کرده‌اند. حجت در ادامه می‌گوید:« با تحقیق در نظر فیلسوفان و ریاضیدانان و تدقیق در واژهٔ فضا نیز نمی‌توان به معنای معمارانهٔ آن نزدیک شد.» (همان)

این سخن کاملا" درست است. چون فیلسوفان و ریاضیدانان به جنبه‌هایی از فضا توجه کرده‌اند که چندان به کار معماران نمی‌آید؛ نه اینکه اصلا" بکار نمی‌آید. همچنین موشکافی در واژهٔ فضا و هر واژه‌ای از این دست، هرگز نمی‌تواند معنای حقیقی آن را به دست دهد. **دکترحجت** بر این باور است که در خود معماری هم این واژه چندان معنی روشنی ندارد و آنگاه **چهار مقصود** از آن را بر می‌شمرد :

- « فضا، یعنی **اتاق**، تالار و حیاط و میدان و پارک.
- فضا، یعنی **مجموعه‌ای** که خصوصیت مشترکی دارند، فضای باز، فضای بسته.
- فضا، یعنی **قسمت‌های خالی** و پر نشده شهر و..
- فضا، یعنی **کیفیت معماری** و تأثیر آن بر انسان، فضای دلباز، فضای دلگیر. » (همان) و باز تکرار می‌کند:« بنابراین واژهٔ فضا در خود معماری نیز معنایی وسیع و بلکه آشفته دارد. تا حدی که شاید بتوان این واژه را یکی از مشکل‌زاترین و مبهم‌ترین واژه‌های تخصصی معماری در امر تألیف و ترجمه شمرد. » (همان)

البته همگان شاهد برداشت‌ها و دیدگاه‌های بسیار گوناگون و متنوع از فضا در میان اندیشمندان و در دنیای مکتوب معماری هستند. اما این نمی‌تواند به معنی ابهام و آشفتگی در مفهوم حقیقی فضا در معماری باشد. چون در هر چهار مقصودی که او از فضا ارائه کرده ، یک ویژگی مشترک یافت می‌شود : همه از مکان و جای تهی سخن می‌گویند. خود حجت نیز در نوشته‌اش می‌گوید:« فضا به معنی جای تهی و خالی مقابل «حجم» یا « توده » قرار می‌گیرد که به معنای لغوی فضا یعنی جای تهی نزدیک‌تر است.»(همان) فضا چه یک اتاق باشد، یا پارک یا فضای باز و بسته و یا دلگیر و پرشکوه، به هر حال همان **جای تهی** است که یک بار ما به کارکرد آن نامی داده‌ایم، یک بار به محصور بودن آن و دیگر بار به تأثیری که برما می‌گذارد، توجه کرده‌ایم.

مراتب درک و زاویه دید انسان ازفضا

در آغاز باید توجه داشت که بررسی پدیده ای با نام فضا می تواند همچون هر پدیده دیگری در دو عرصه جداگانه انجام گیرد:

۱ –فضا یعنی همه گستره هستی

در این عرصه ، **فضا پدیده ای است عینی که همه گستره هستی را دربر می گیرد** و همه پدیده های جهان در آن جای دارند.پس فضا با همه هستی همتراز می شود. با همه اینها ما انسان ها در مقیاس کالبدی

خودمان به فاصله تهی میان پدیده های مادی و ملموس جهان ، فضا نام می نهیم. این فضا را دانشمندان علوم تجربی ، جدا از حضور انسان در حوزه علوم فیزیک، هواشناسی، ستاره شناسی و ... بررسی و مطالعه علمی می کنند.

۲–وجوه شناخت انسان از فضا

در این عرصه، فضا تنها امری عینی و جدا از انسان نیست؛ افزون بر آن چگونگی درک و فهم آن و تأثیر درونی آن نیز مورد توجه قرار می گیرد و انسان تلاش می کند بر این تأثیرات چیرگی یابد و آنها را در راستای هدف های خود سامان دهد. چگونگی درک و فهم فضا از سوی انسان می تواند گام نخست این بررسی باشد. می دانیم انسان با سه ابزار درک حس و عقل و شهود به شناخت هستی می پردازد.بدین گونه می توان گفت **فضا نیز در سه رده شناختی از سوی انسان درک می شود :**

- فهم حسی فضا با حواس ظاهری که به دو صورت کمی و کیفی روی می دهد. درک کمی فضا به ابعاد و اندازه ها و درک کیفی آن،به ویژگی هایی چون نور و تاریکی، سرگشاده و سرپوشیده، باز و بسته و... می پردازد. پس شناخت حسی فضا به ویژگی هایی از آن می پردازد که مادی و ملموس هستند و می توانند حواس پنجگانه را متأثر سازند.
- فهم عقلی فضا در پی فهم حسی آن و بر پایه آن بدست می آید. این شناخت هم در دو حوزه کمی و کیفی روی می دهد. در حوزه کمی به اندازه گیری و اندازه گذاری نقاط در فضا پرداخته می شود که به درک ریاضی فضا می انجامد. در حوزه کیفی به تحلیل روابط کیفی میان فضا و انسان پرداخته می شود که به درک روانشناسانه فضا می انجامد.
- فهم شهودی فضا که با حواس درونی شناخته می شود و بستگی به توان انسان در بکارگیری این حواس دارد. این درک شهودی لایه درونی و باطنی انسان را متأثر می سازد؛ تأثیری که نمی توان آن را انکار کرد. به ویژه که گاه از حوزه های شهود فردی فراتر رفته و به شهود جمعی می پیوندد.

نکته شایان توجه اینکه هر سه رده شناخت فضا در همان فضای عینی نخستین روی می دهد. این انسان است که بسته به اینکه با کدام ابزار ادراکی خود با فضا روبرو شده، وجوهی از آن را می شناسد و می یابد و با صفات گوناگون شناخت خود را بازنمود می کند و به دیگران انتقال می دهد. پس باید توجه داشت که به گونه عینی نمی توان از انواع فضا سخن گفت؛ بلکه می توان از انواع ادراک انسان از فضا سخن گفت؛ درک حسی، عقلی و شهودی.

۳–تعریف و تعبیر فضا در معماری

معماری همواره با هر سه رده شناختی فضا سرو کار دارد. معماران یا «ساماندهان فضا» با شناخت خود از این سه رده، دست اندر کار خلق فضا می شوند و کسانی هم که از فضای ساخته شده در کار معماری بهره می گیرند بسته به توان ادراکی خود، فضا را می شناسند. بنابراین باید گفت **معماری به گونه مستقیم سر و کاری با فضای محض به عنوان یک پدیده عینی ندارد و آن را به رشته های دیگر علمی واگذار می کند.**

با این همه در این باره دیدگاه دیگری هم ابراز شده است که به گونه ای انواع درک از فضا را در برابر هم یافته و ربطی میان آنها نمی بیند.:« فلاسفه و ریاضی دانان شرق و غرب از دیرباز به مفهوم« فضا » توجه کرده و از آن تعریفی به دست داده‌اند. افلاطون و ابن سینا و دکارت و اینشتین هر کدام تعریفی از فضا کرده و

مشخصاتی برای آن قائل شده‌اند. لیکن به نظر نمی‌رسد تعبیر ایشان از فضا با معنایی که معماران از آن اراده می‌کنند، اشتراک و انطباق چندانی داشته باشد. به عبارت دیگر« فضا»ی معماران و « فضا»ی فلاسفه و ریاضیدانان بیشتر مشترک لفظی است تا معنوی و اگر چه ممکن است تأمل در تلقّی و تعریف ایشان در فضا به تعمق بیشتر در مفهوم معمارانه فضا کمک کند، ارتباط مستقیمی با آن ندارد...." (همان)

۴–فضا یعنی مکانی برای حضور و عبور انسان است

به گمان ما طرح مسئله بدین گونه مناسب نیست. زیرا مانند این است که بگوییم واژهٔ « طبیعت » برای فیزیکدانان و شیمی دانان و نقاشان و جنگل بانان و شاعران، بیشتر مشترک لفظی است تا معنوی! همه می‌دانیم که طبیعت یکی است و یک چیز بیشتر نیست و در نسبت با ما و جهان ذهنی ماست که برداشت‌ها و جلوه‌هایی گوناگون را از آن درک می‌کنیم. فضا، نام یک پدیدهٔ خارجی است و نه یک مفهوم ذهنی که با برداشت‌های گوناگون از آن، به مشترک لفظی تبدیل شود. فضا در خارج همان است که هست؛ ولی البته هرکس به گونه‌ای آن را درک می‌کند. پس باید بتوان از آن یک تعریف بیرونی که مورد پذیرش همگانی‌تر باشد، به دست داد و در عین حال هرکس می‌تواند تفسیر و تعبیری از آن داشته باشد.

نکتهٔ مهم دیگر این است که نه ما از جهان معماری و نه هیچ کس دیگر از رشته‌های گوناگون علمی و فلسفی و... نمی‌تواند برای خود تعریف ویژه‌ای از یک پدیدهٔ خارجی، مختص خود داشته باشد. در غیر این صورت ما به پریشانی و آشفتگی در برخورد اندیشه‌ها دچار خواهیم شد و تفاهم، خدشه‌دار می‌شود. تعریف هر پدیده بر پایه روشی ویژه به دست می‌آید. معماران نمی‌توانند (و بهتر بگوییم نباید) تعریفی از فضا ارائه کنند که با تعریف آن نزد فیلسوفان یا دانشمندان علوم تجربی ناسازگار و متضاد در بیاید. ما تنها می‌توانیم از فضا (با همان تعریف همگانی) برداشتی ویژه داشته باشیم، یعنی به جنبه‌هایی از آن توجه کنیم که مورد توجه یک فیزیکدان شاید نباشد. به گمان ما نه ساختار ذهنی آدمیان تا این حد ناسازگار و متباین و به دور از هم است و نه مراتب وجود و حقایق هستی، بی‌ارتباط و ناهماهنگ. بنابراین آدمیان می‌توانند از بسیاری از پدیده‌های جهان تعریف‌های مشترک داشته باشند. اساسا" برای تأکید روی یک یا چند وجه تمایز، نیازی نیست همهٔ مشترکات را نادیده بگیریم یا فراموش کنیم. این اولین شرط برخورد مثبت با اندیشه‌هاست.

پس **فضا هنوز هم همان مکان و جای تهی برای حضور یا عبور انسان است.** البته فیزیکدانان دربارهٔ ذرات معلق در آن و میدانهای جاذبه و... پژوهش می‌کنند؛ شیمی دانان دربارهٔ گازهای تشکیل دهندهٔ آن؛ فیلسوفان دربارهٔ متناهی یا نامتناهی بودن آن؛ و شاعران دربارهٔ آن شعر می‌سرایند؛ و معماران آن را شکل می‌دهند و محصور می‌کنند تا بتوان در آن شرایط فضای طبیعی را برای زیست انسان متعادل‌تر و مناسب‌تر نمود. نکتهٔ بسیار مهم این است که به گمان ما هر برداشت حسی، عقلی و نیز شهودی از فضا، باید سرآغاز آن بر پایهٔ همین تعریف ساده از فضا باشد.

۵–تعریف واژه فضا در دائرة المعارف آمریکانا

در **دائره المعارف آمریکانا** دو تعریف اساسی از فضا آمده است که یکی« فضای خالی » را مبنای تعریف خود قرار می‌دهد و در تعریف دیگر اصولاً شأنی و جایگاهی برای فضای خالی قائل نیست و فقط « توده » و عناصر عینی و مادی را مبنای تعریف خود قرار داده است.

- در تعریف نخست، فضا ظرف یا چهارچوبی شمرده می‌شود که اشیاء و رویدادها درون آن رخ می‌دهند. در این دیدگاه، فضا چیزی فراتر از جهانِ ماده است و هر چیز دیگر از جمله فرم،

نسبت به وجود آن فضای مطلق تعریف می‌شوند. این کتاب از فلاسفهٔ کهن، افلاطون و از متجددّین دکارت، نیوتن، ساموئل الکساندر و حتی برتراند راسل را نزدیک به این نظریه دانسته است. (Americana, 1975: 353,99)

- اما در دیدگاه دوم فضا از توابع یک شیء و خواص آن دانسته شده که با در نظر گرفتن موقعیت اشیاء نسبت به هم و جهت و فاصله و... بین اشیاء و وقایع تعریف می‌شود. در این دیدگاه، فضا در رتبه و جایگاهی بعد از مادیّت جهان است و از خواص و توابع آن، نه به عنوان ظرفی که ماده درون آن قرار گیرد بشمار می‌رود. این دیدگاه اگر چه درمیان اندیشمندان جدید گسترش فراوان یافته، ولی ریشه‌های آن در دیدگاه ارسطو یافت می‌شود. از فلاسفه جدید، دیدگاه لایب نیتس، کانت، برگسون، ماخ، و غالب پدیدار شناسان و فیلسوفان و دانشمندان قرن بیستم به این دیدگاه نزدیک است. (همان)

براون در کتاب «بنیادهای هنر»[1] تلاش کرده تا گوناگونی دیدگاه‌ها دربارهٔ فرم در تمدنهای مختلف[2] را به عمق ببرد و ریشه اختلافهای فرعی هنر تمدنها را در تفاوت تصور و ادراک فضا بداند[3] در جای دیگر شولتز در کتاب « هستی، فضا، معماری » گفتهٔ هانس ژانتزن را مطرح می‌کند که تجزیه و تحلیل‌های فضایی را به عنوان قابلیّت‌های انتزاع سبک مطرح کرده که وابسته به ادراک ویژه فضا هستند. (شولتز، ۱۳۵۳: ۱۷) کسانی که این بحث را مطرح می‌کنند مایلند دربارهٔ تصور فضایی جدید و هنر جدید و ویژگی‌های پیچیده آن سخن بگویند، چنان که براون نیز همین کار را کرده است. (همان: ۱۷۰)

۶–فضا و کالبد دو روی یک سکه هستند

از دیدگاه ما این تعریف‌ها دارای اشکال بنیانی و اساسی است. چون در برخی از آنها فضا بدون تأثیر آن بر ادراک کننده یعنی انسان مورد توجه قرارگرفته و حداکثر فضای ریاضی را تعریف می‌نماید و نه فضای معماری را که با حضور ادراک کننده و انسان تعریف می‌شود. در دیگر تعریف‌ها، اصالت به توده و ماده و کالبد مادی هستی داده می‌شود و اصولاً انسان و به اعتبار آن انسانیت از تعریف فضای هستی بیرون می‌رود. شاید مهمترین دلیلی که معماری را از بازآفرینی و ساماندهی فضا در جریان‌های مُد ساز و معاصر غربی به ایجاد بُت واره‌ها و هیولاهای مهاجم تبدیل نموده است، همین نگرش مادی به فضا بخصوص بسط آن به فضای معماری و شهرسازی است.

باید توجه کرد که فضا به معنی خالص آن، در معماری معنی ندارد. برای پدیدار شدن فضای معماری، دست کم ما به یک زمین زیر پایمان نیاز داریم و برای شکل داشتن یا شکل داده شدن فضا به عناصر مادی‌ای که گرداگرد ما را فراگیرند و برای کامل شدن شکل و محصوریت کامل به یک آسمانه (سقف) که بالای سرِ ما قرار گیرد. این عناصر معمولا" توپـــُـــر، « کالبد » فضا را می‌سازند. به گفته دیگر، فضای معماری بدون کالبد آن یعنی بدون عناصر مادی که آنرا به گونه‌ای شکل داده باشد و به قول مشهور، فضا را تعریف کرده باشد و بدون

---

1 - Art Fundamentals

۲- بحث تفاوتهای زبان فرمی در هنر تمدنهای مختلف در مباحث فلسفهٔ هنر کاملا" مطرح و جا افتاده است و غالب صاحب نظران به آن پرداخته‌اند. برای نمونه سارینن در کتاب « تحقیقی برای فرم در هنر و معماری » (The Search for form in Art and Architecture) می‌گوید : « یک زبان فرمی، در خلال جوشش یک تمدن خاص، در بیان تمام جنبه‌های آن تمدن، ظاهرمی‌شود. » (Searinen, 1985, 183)

۳ -برخی راه دیگری را برای تعمیق تفاوتهای فرعی تمدنها و حتی سبک‌ها قائلند و آن تغییر مفهوم مکان است. افشار نادری از جمله این افراد است و تأکید می‌کند که معماری‌های مختلف براساس تعریف‌های مختلف مکان شکل گرفته‌اند. (افشار نادری، ۱۳۷۸، ج ۵)

در نظر گرفتن تأثیر آن بر حضور انسان، بی‌معناست. **فضا و کالبد دو روی یک سکه هستند که همان « جهان خارج » باشد.**

پیشینه مفهوم فضا در معماری غرب

مفهوم فضا یکی از مفاهیم بنیادی در هستی شناسی است و از این رو سیر تاریخی آن در گذر زمان می‌تواند شایان بررسی باشد. **سیر تاریخی مفهوم فضا در طی شش دوره** چنین ارائه شده است :

۱) **روزگار کهن:** روزگار مربوط به تمدن‌های کهن مصر و هند که در آن جهان از گونه‌ای وحدت ساختاری برخوردار بود و فضا نیز پدیده‌ای نظام یافته شمرده می‌شد که وابسته به صورت نوعی اساطیری بود که برخاسته از تخیل آفریننده بودند.

۲) **روزگار یونان:** فضا بر پایهٔ هندسه اقلیدسی، همگن و پیوسته شمرده می‌شد که در آن هیچ چاله، برآمدگی یا خمیدگی نبود و به ویژه قابل اندازه‌گیری بود.

۳) **روزگار مسیحیت:** در این روزگار، فضا تکه تکه شد و همگنی خود را از دست داد و دیگر قابل اندازه‌گیری نبود، فضا جهت‌دار شد. بهشت در اوج و دوزخ در پستی بود و هیچ کدام با فضای زندگی ارتباط نداشتند.

۴) **روزگار نوزایی(رنسانس):** در این روزگار، مفهوم فضا بر پایهٔ اصول اقلیدسی دوباره پدیدار شد.

۵) **روزگار روشنگری** : فضای دکارتی مطرح شد که همه چیزها در یک فضای سه بعدی جای می‌گیرند و همهٔ نقاط در آن هم ارز هستند. تا پیش از آن فضا، اهمیتی کیفی داشت و جایگاه چیزها در فضا با مختصات عددی روشن نمی شد. لایب نیتز بر این باور بود که فضا تنها سامانه‌ای از روابط است. نیوتن فضا را مطلق می‌انگاشت. کانت فضا را یکی از اجزاء ساختار فکری ما می‌دانست و آنرا امری شهودی می‌شمرد. هگل به حقیقت فضا در زمان معتقد نبود.

۶) **روزگار کنونی** : فضای اینشتین خصوصیات ژله‌ای داشت که بسته به سرعت بیننده، خود رابه اشکال مختلف نشان می‌داد. (کبیر و حکمتی، ۱۳۷۸: ۲۷۲ و ۲۷۳)

از آنچه عنوان شد بر می آید که در بدو پیدایش انسان، انسان اولیه بر اساس نیازهای فطری خود، ابتدا در صدد **کشف فضای مناسب** بود تا خلق آن. او غارها را به عنوان پناهگاه خود در برابر شرایط جوی برگزید و با تقسیم بندی فضای درونی آن به مکان های کوچک تر و نیز نقاشی بر دیوارهای درونی آن در جهت انسانی کردن فضای درونی آن گام برداشت. بتدریج و با گذشت زمان ابعاد و عناصر بیشتری در خلق فضای معماری وارد شد و با معنویت انسان پیوند خورد و به عنوان عاملی در جهت کمال انسانی نقش آفرین شد چرا که در این دوره با وارد شدن انسان در دشت و یکجا نشینی، انسان دست به خلق فضا زد و بدین ترتیب تحولی در ایجاد و خلق فضای معماری شکل گرفت.

با گذشت قرون متمادی و در دوران مدرن بود که معماران با الهام از مباحث فلسفی و ریاضی – فیزیکی جدید در امر فضا سازی و نیز پیشرفت تکنولوژی در ایجاد فضاهای شفاف و سیال، فضای معماری از دیدگاه سنتی خود فاصله گرفت و به عنوان یک امرخودبنیاد و مستقل از نیازهای انسانها و نوع عملکرد درآمد. در دوران معاصر نیز این روند همچنان ادامه دارد و با وارد شدن به عصر رایانه و تکنولوژی های جدید در طراحی معماری، خودبنیادی معماران و معماری از نیازهای واقعی مخاطبین به اوج خود رسید و فضای معماری از جایگاه خود به عنوان وسیله ای در خدمت انسان، تبدیل به بت واره ای مجسمه گونه و مستقل شد و شان انسانهای

مخاطب را در حد موجودی منفعل و تماشاچی تنزل داد و در مقابله با فطرت آزاد و تعالی جوی آنها، زمینه از خود بیگانگی انسانها را فراهم آورد.

در نهایت آنچه مورد نیاز معماران و دانشکده های معماری و آموزش طراحی معماری برای بیرون رفت از این بحران فزاینده است، تفکیک مجدد فضای هستی شناسانه (علمی و ریاضی – فیزیک) با فضای معماری، یعنی تعامل ادراکی انسان با فضا و مهمتر از آن تبیین جامع و کامل از ابزار و شیوه های ادراکی انسانها و نیازهای متنوع فطری آنها است که در قالب عملکردهای فکری مختلف در کالبد معماری مطرح می شود.

جدول تحلیل رویکردها دربارهٔ فضا

مبنای تعریف فضا			نوع فضا	فلسفه وجودی یا نوع هندسه	نظریه پرداز	نمونه معماری
علمی (ریاضی– فیزیک)		رویکرد مطلق یا جوهری	مختصاتی، غیر قطبی، مطلق و همگن، بدون ارتباط با زمان، همسان و بی محور	اقلیدسی، افلاطونی	نیوتن، دکارت	میس وندروئه، گروپیوس، اکسید مور
		رویکرد ربطی یا نسبی	چندقطبی و نسبی، ناهمگن، بدون ویژگی های کیفی میدانی	نا اقلیدسی، ارسطویی	انیشتین، هگل، هایزنبرگ، کانت	گیدئن، لوکوربوزیه، جنکز، لایبنیس، گری، زاها حدید، آیزنمن
فلسفی	بر مبنای روانشناسی	رویکرد رفتارگرایان	فضای مادی	گشتالت	یونگ	لویی کان، آرنهایم
		رویکرد معرفت شناسان	فضای معنوی	ناخودآگاه	فروید، کانت	آیزنمن، گروتر
	بر مبنای هویت مکان		مکان با هویت ذاتی، نسبی، قطبی، غیرهمگن، تابع زمان	هندسه ذاتی	هایدگر، افشار نادری	پرتوگزی، رایت، شولتز، الکساندر، گوردن کالن، آلدو وان آیک،
			مکان با هویت جدید، سیالیت، ابهام، پیچیدگی، ناهمگونی، عدم تجانس	هندسه جدید	نیچه، دریدا	استیفن هال، لالوانی
معماری	نظرات حصری و نامناسب یا التقاطی	بر مبنای هندسه طلایی	مطلق و مادی	هندسه طلایی	ارسطو	معابد یونان
		بر مبنای هندسه قدسی	مثالین و نسبی	هندسه قدسی	افلاطون، فیثاغورث، اردلان	آندو، معابد شرقی
	بر مبنای حکمت اسلامی		فضای انفسی	هندسه انفسی	متون دینی	خانه و مسجد
			فضای آفاقی	هندسه آفاقی	متون دینی	بازار و شهر

تعریف علمی فضاهای جدید

از ویژگی های این رویکرد می توان به نکات زیر اشاره کرد:

- ❖ تعریف فضا براساس برداشت های منطقی، هستی شناختی یا روانشناختی
- ❖ استنباط کلی از فضا بر اساس هندسه و تحلیل هندسی

مانند اشارات برخی از نظریه پردازان:

- □ **اسحاق نیوتن:** فضا را مطلق می انگاشت.
- □ **رنه دکارت**: فضای دکارتی همه چیزها را در یک فضای سه بعدی قرار می دهد و همه نقاط هم ارزند و به اهمیت کمی فضا توجه دارد و بیان می کند که جایگاه چیزها در فضا با مختصات عددی روشن می شود.

« کار دکارت تکمیل این حرکت بود. در تبیین هندسی او[1] هر نقطه متناظر با یک عدد و کمیّت محض می‌شود و برای ارائه شناسنامهٔ هویتی هر نقطه، تنها باید مختصات آن را تعیین کرد. در این سامانه (سیستم) هم فضا کاملا" هم ارز و همگون است. این سامانه بهترین ابزار برای تبیین سامانه یکپارچهٔ مکانیکی عالم بود که بعدها نیوتن به بهترین شیوه‌ای از آن بهره برد. در حقیقت برای فهم فضای معماری مدرن باید با دیدگاه دکارت به خوبی آشنا بود، چرا که شیوهٔ طراحی معماری در آن عموما" در فضای دکارتی انجام می‌شود که ابتدا طرح در دو راستای افقی x,y تهیه می‌شود و سپس در راستای قائم z عمق می‌گیرد. » (وهابی، ۱۳۷۸: ۵۷)

نظرات دکارت به مذاق معماران مدرن بسیار خوشآیند آمد بطوری که پایه و اساس ساماندهی معماری خویش را برشبکه های شطرنجی عمودبرهم شکل دادند: « استفاده ازشبکه‌های عمود برهم درالگوهای شهرسازی نمونه‌ای دیگر از این تأثیراست. » (همان)

در این میان نظرات **میس وندروئه** بر پایه گوشه ای از صحبت هایش از این قرار است:

امروزه انتقادات فراوانی براین نظام مطرح شده که مهم‌ترین آنها تهی بودن این فضا از ویژگی‌های روانی و احساسی آدمی می‌باشد. گرچه هنوز هم برخی علاقمندان مدرنیزم وقتی با انتقاد از عدم انعطاف روحی« معماری دکارتی » روبرو می‌شوند سخت برمی‌آشوبند و در« ستایش اندیشه‌های تابناک دکارت » مقاله می‌نویسند. (مزیّنی، ۱۳۸۰: الف، ۱۵) و توجه دوباره به دیدگاه‌های او را به معماران ما سفارش می‌کنند.

۱ –رویکرد های علمی فضاهای جدید (لایبنیتس)[2]

باگذشت زمان به تدریج بشر از کمیت صرف خسته شد و به دنبال تعریف پیچیده و مبهم و ناهمگونی از فضا رفت. ولی باز هم به راستای اصلی برنگشت و از فضای اصیل اندام وار(ارگانیک) که ویژگی فطری و ذاتی دارد دور ماند و گرفتار فضای ناهمگن خیالی شد. می‌توان این دیدگاه را در نوشته‌های کسانی همچون هگل، کانت، لایبنیتس و اسپینوزا نشان داد.[3] بیش و پیش از فلسفه، دانش فیزیک و علوم طبیعی بود که نگاه

---

1 - Co-ordinate system

2- Leibniz

۳- یکی از منابعی که به شکلی قابل قبول به این موضوع پرداخته، پایان نامه « فرم و فضا در طراحی صنعتی » است که پیش از این آنرا معرفی کرده‌ایم. فصل « مفاهیم جدید فضایی » (صفحات ۲۵۰ - ۲۳۰) را به آن اختصاص داده است.

به فضا را تغییر داد. همچنانکه ساختار خود آنها بر همان اساس تغییر کرد. دو نظریه مهم فیزیکی اصلی‌ترین تأثیرات را داشتند : یکی اصل نسبیت خاص و عام اینشتین، و دوم، اصل عدم قطعیّت هایزنبرگ.
این رویکرد خصوصیاتی دارد به شرح ذیل:

۲–ویژگی های هفتگانه فضاهای جدید

- «اولین ویژگی این فضا نفی مطلقیّت آن و تأکید بر نسبیّت آن است؛ چرا که پیشینی و ظرف گونه نیست و از ویژگی‌های پسینیِ هستی است. یعنی به جای دستگاه مختصات مرجع جهانی، مجموعه‌ای از دستگاه‌های مختصاتی با نقطهٔ مبدأ متفاوت و ناظر متفاوت مطرح می‌شود.
- فضا از حالت همگن و یکنواخت، خارج شده و حالت« میدانی» به خود می‌گیرد که هر نقطه ویژگی‌های خاص خود را دارد.
- فضای میدانی، شرایطی از خود بروز می‌دهد که دیگر با هندسه‌های سه بعدی اقلیدسی قابل توجیه نیست و می‌بایست با هندسه‌های n بُــعدی که ریمان و مینکوسکی و.... آنرا توجیه کردند استفاده کرد.(اینشتین، ۱۳۶۳: ۱۰۹)
- از سویی با طرح مفهوم میدان، همه نقاط فضا دارای انرژی نهفته (پتانسیل) حرکتی خواهند بود و ساختاری پویا (دینامیک) پیدا می‌کنند و مطالعهٔ ساختار حرکتی فضا اهمیت زیادی پیدا می‌کند.
- از سوی دیگر خود این حرکت، درک انسان را از مفهوم زمان و فضا تغییر می‌دهد. در سرعت‌های بالا، گذشته و آینده به هم نزدیک می‌شوند و این امر به معنی بزرگ شدن زمان حال است. و نیز در سرعت نور، « حال »، تمام گذشته و آینده را دربرمی‌گیرد و کلیّت زمان در یک لحظهٔ اکنون قرار خواهد گرفت.
- اشیاء حقیقتا" به دلیل یک تغییر شکل پلاستیک در فضایی که در آن قرار دارند، تغییر شکل می‌دهند. فضای انیشتین برخلاف فضای مطلق و همگن اقلیدس و نیوتن، خصوصیات ژله‌ای دارد و بسته به سرعت بیننده، خود را به اشکال مختلف نشان می‌دهد. یعنی فضا توانایی تغییر شکل هر شیئی را که درگسترهٔ سرعت نسبی بیننده باشد، دارد.» (کبیر و حکمتی، ۱۳۷۸: ۲۷۴)
- سرانجام فضایی که تا پیش از آن هیچ چیز خاصی جز ظرف بیرونی وجود انسان نبود، تبدیل به چیزی شد که از خود مادیت انسان شکل می‌گرفت و بر ادراک مادیّت انسان تأثیر متقابل داشت و وجود آن به صورت دو طرفه به انسان وابسته بود.

۳–تعریف هنرامروزی بر اساس نظام های فضایی جدید

این ویژگی‌های هفتگانهٔ فضای جدید، سبب شده تا بیشتر نظریه پردازان هنر معاصر به سمت تبیین و توجیه هنر امروز جهان بر اساس این نظام فضایی بروند:

- **لایبنیس:** فضا را سامانه ای از روابط می داند
- **انیشتین:** فضا را دارای خصوصیات ژله ای می دانست که بسته به سرعت بیننده خود را به اشکال مختلف نشان می دهد.

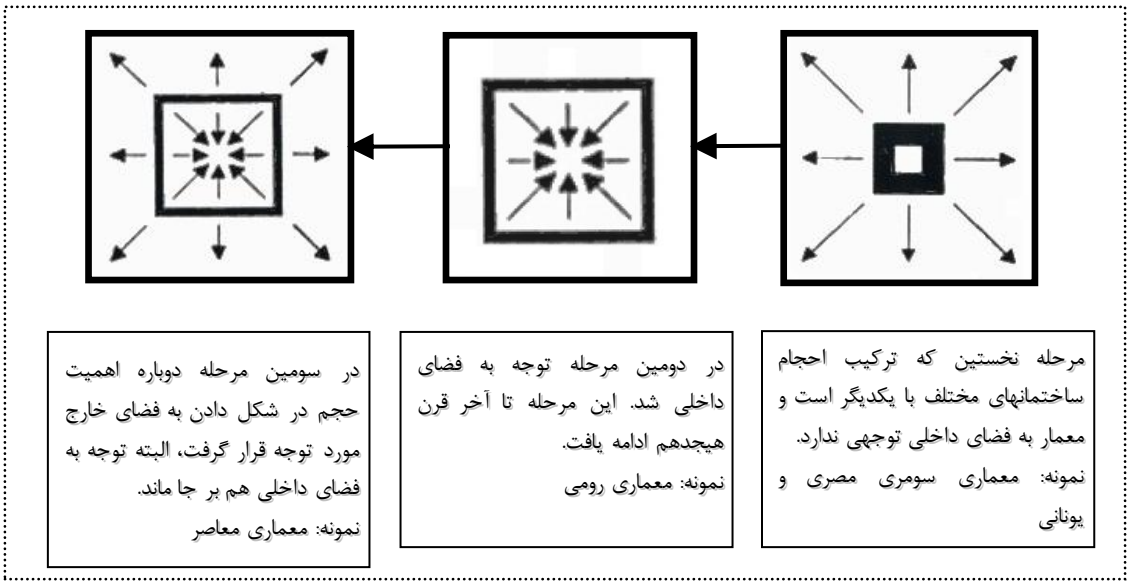
- **هگل**: *به حقیقت فضا و زمان اعتقاد داشت.*
- **گیدئن**: در مورد تمایز میان درون و بیرون

تصور فضاهای معماری در تاریخ از نگاه گیدئون

۱–سه مرحله تصور فضایی در طول تاریخ معماری

از این میان نظرات گیدئن بر پایه گوشه ای از صحبت هایش از این قرار است، گیدیون به طور کلی **سه مرحله از تصور فضایی را در طول تاریخ معماری** این گونه برمی‌شمرد:

- « **مرحله نخستین** که ترکیب احجام ساختمانهای مختلف با یکدیگر است و معمار به فضای داخلی توجهی ندارد، نمونه معماری سومری مصری و یونانی.
- **در دومین مرحله** توجه به فضای داخلی شد. نمونـه : معماری رومی. این مرحله تا آخر قرن هیجدهم ادامه یافت.
- **در سومین مرحله** دوباره اهمیت حجم در شکل دادن به فضای خارج مورد توجه قرار گرفت و در حقیقت مقصود فضایی نخست، دوباره زنده شد، البته توجه به فضای داخلی هم برجا ماند. » (گیدیون، ۱۳۶۵: ۲۲)



نمودار۱ - دیدگاه گیدیون درباره سیر تحول نگرش به فضا

۲–گیدئون : فضاهای معماری عصر ما ناشی از تمدن جهانی معاصر است

گیدیون در کتاب فضا، زمان، **معماری تصوّر فضایی عصر ما** را چه در علوم و چه در هنرها برخاسته از **تمدن جهانی معاصر** دانسته است. (گیدیون، ۱۳۷۸، ۸) .گیدیون در تحلیل وضع کنونی معماری از کسانی که دیدگاه نزدیکی معماری به مجسمه‌سازی را نمی‌پذیرند به تندی انتقاد می‌کند. او می‌نویسد:« بسیاری از معماران امروز تقرب اخیر معماری را به مجسمه‌سازی نمی‌پسندند. تقربی که کلیسای رُنشان کار لوکوربوزیه، اپرای

سیدنی کار یُرن اوتزن و تالار جشن توکیو کار مائه کاوا و کاخ ملی ورزش در توکیو کار کنزو تانگه نشانه‌های آن هستند... در حال حاضر قضاوت بر این تمایلات به تعصباتی آمیخته است که دیری است که به آن خـُـو گرفته‌ایم. فی المثل وقتی از فضا در معماری صحبت می‌داریم، تصور می‌شود که غرض فقط فضای درونی ساختمان هاست و این تصوری است براساس تجارب ۲۰۰۰ سال گذشته از زمان شاهنشاهی رم که توجه به فضای داخلی بناها مسئله اصلی در معماری بوده است. ما به این تصور چندان عادت کرده‌ایم که به زحمت می‌توان دریافت این تصور نسبی است و صحت مطلق ندارد. »(گیدیون، ۱۳۶۵ :۱۴)

۳–گیدئون : عظمت اهرام و پانتئون ناشی از رابطه بین احجام آنهاست

گیدیون آشکارا از **گرایش‌های مدرن دربارهٔ فضا** پشتیبانی می‌کند و از اینکه این رویکردهای تازه تصورات فضایی کلاسیک را زیر سؤال برده خشنود است. او دیدگاه خود را اینگونه بازنمود می‌کند: « حدود یک جسم نه تنها فرم درونی آن جسم را معین می‌دارد، بلکه به فضای خارج؛ فضایی که جسم در آن قرار می‌گیرد شکل می‌دهد. از این رو اثر یک جسم بر ناظر از حد ابعاد آن فراتر می‌رود. فی المثل اهمیت هنری اهرام و یا پارتنون که کمال آن تاکنون بی‌نظیر مانده است، محدود به زیبایی حجم هر کدام از آنها به تنهایی نیست، بلکه در رابطه‌ای است که بین احجام بناهای مختلف پدیدار گشته و ارکستری کامل از نخستین تصور فضایی معماری به وجود آورده است. » (همان)

جالب است که گیدیون اهرام مصر را به خاطر اینکه ترکیب کاملی همچون بخش‌های یک ارکستر پدید آورده است تحسین می‌کند و آن را نخستین تصور فضایی می‌شمرد که از تأثیر حجم در فضا به وجود آمده و این یکی از نخستین رموز معماری است که به گمان او دوباره در عصر حاضر مورد توجه هنرمندان قرار گرفته است. (همان)

۴–گیدئون : تصور فضایی سه بعدی عصر رنسانس بر اساس هندسی اقلیدسی بود

به گفتهٔ گیدیون: « تصور فضایی سه بعدی رنسانس بر اساس هندسه اقلیدسی بود. اما... هندسه جدید به تدریج چنان پیش رفت و توسعه یافت که امروز ریاضی دانان با ارقام و ابعادی سروکار دارند که فوق تصور آدمی است. » (گیدیون، ۳۶۳) او به خواننده توضیح نمی‌دهد که رابطه این تصور فضایی جدید با هندسه نااقلیدسی چگونه است؟ او ادامه می‌دهد : « با تغییر اساسی تصور فضایی در علوم، در عرصهٔ هنر نیز تصورات انسان از فضا تغییر کرده است. هنرمند مانند دانشمند دریافت که تصور حجم و فضا در گذشته محدود و یک جانبه بوده است. توصیف کامل یک شیء تنها از یک نقطه غیر ممکن است، چرا که با تغییر نقطهٔ دید، خصوصیات شیء عوض می‌شود، از همین رو اساس تصور فضایی جدید بر یک نقطه دید نیست، هنرمند برای بیان مقصود خود از نقاط دید متعدد استفاده می‌کند. در این صورت با تصور جدید، امکان ترسیم یک شیء در فضا بی‌شمار است. در حقیقت برای اینکه ناظر تصور دقیقی از شیء داشته باشد، باید خود را همراه با شیء در فضا حرکت دهد. » (همان: ۳۶۳)

۵–گیدئون : بین فیزیک نسبیت و فضا پیوند وجود دارد

او در اینجا با اشاره به دیدگاه فیزیک جدید به فضا، آن را با تصور جدید فضایی در هنر پیوند می‌زند. « در فیزیک جدید نیز که در آن اصول مطلق فیزیک نیوتنی عصر باروک تغییر کرده است، تصور فضایی نسبی است. بدین معنی که نسبت به نقطه‌ای متحرک سنجیده می‌شود و نه ثابت. تصور فضایی جدید در هنر که برای نخستین بار پس از رنسانس به وجود آمد، موجب شد که امکان دیدار اشیاء در فضا خودآگاهانه فزونی یابد.

نقاشی کوبیسم این امکان تازه را به کمال تصور داشت. (همان) ... تصور اشیاء مختلف از چندین نقطه دید همزمان با یکدیگر، نمودار اصلی است که مستقیما" با زندگی امروز بستگی دارد و به اصطلاح هنری « هم زمانیت » خوانده می‌شود. جالب توجه است که تقارن همین زمان (۱۹۰۵) آلبرت اینشتاین تئوری نسبیت خود را با تعریفی دقیق از هم زمانیت در فیزیک اعلام داشت. » (همان)

۶–هرمان مینکوسکی : فضا و زمان بدون یکدیگر وجود نخواهند داشت

او دربارهٔ دگرگونی در تصور زمان می‌نویسد : « در دههٔ نخستین قرن حاضر در علم فیزیک تغییری عمیق صورت گرفت که شاید مهمترین تغییر در این علم از زمان ارسطو و فیثاغورث تا آن زمان باشد. این تغییر بیش از همه چیز، **تصور زمان** را دگرگون کرد. پیش از این دو تعبیر دربارهٔ زمان وجود داشت. نخست تعبیری عینی که زمان، مستقل از اشیاء و پدیده‌های دیگر بی‌آنکه توجه شخص بدان تأثیر کند، پیش می‌رود، دوم تعبیری ذهنی که زمان فقط به شخص بستگی دارد و به حواس او مربوط است. با آغاز نخستین دههٔ قرن نوزدهم تعبیری دیگر به وجود آمد که نتایج بسیار پراهمیت بر آن مترتب بود، هرمان مینکوسکی ریاضی دان اعلام کرد که تصور زمان از این پس تغییر می‌یابد. وی گفت : **فضا به تنهایی و زمان به تنهایی محکوم به نیستی است و تنها وحدتی از این دو حیات آنها را میسر می‌دارد.** در عرصه هنر نیز مسائل مشابه ناشی از این تغییر به وجود آمد، با استفاده از بعد جدید فضا – زمان در شیوه‌های هنری اصیل مانند کوبیسم و فوتوریسم، حوزهٔ دید انسان وسعت یافت. اساس فوتوریسم این بود که در حرکت اشیاء در فضا درست مانند نوسانات نور یا صوت سبب افزایش یا تغییر شکل آنها می‌شود. » (همان: ۳۶۹)

نمونهٔ یک ساختمان در فضا – زمان به گفتهٔ گیدیون، « ویلاساووا » اثر لوکوربوزیه است که با الهام از معماری عربی است و درک آن از یک نقطهٔ دید غیر ممکن است. البته خود لوکوربوزیه هرگز از این مفهوم استفاده نکرد. « معماری عربی [دوران اسلامی] درس‌های قابل توجهی به ما می‌دهد. معماری عربی تنها هنگام « قدم زدن » قابل درک است و این بدان خاطر است که با گردش در اطراف ساختمان عربی، بیننده متوجه توسعه و دگرگونی تغییر مکان‌های معمارانه می‌شود. » (همان)

کالینز دیدگاه گیدیون را چنین خلاصه می‌کند : « معماری بدین ترتیب تشخص می‌یابد که درون یک ساختمان مدرن از نقاط دید مثبتی از بیرون قابل درک و فهم باشند، و تمامیت بیرونی و کلیت حجمی یک ساختمان مدرن تنها به عنوان مجموعه‌ای از تأثیرات و بیان‌های بصری قابل درک باشد. » (همان)

۷–نقد نظریات گیدیون پیرامون فضا و معماری

درباره سه مرحله تصور فضایی نخست می توان گفت که گیدیون در اینجا **معابد مصری** را هم برونگرا تصور نموده است واین برداشت ازیک مورخ هنر بسیار دور ازذهن است.شاید او اهرام مصری را که گور فرعون‌ها است به جای معابد بسیار درونگرای مصری تصور نموده است. ظاهراً نمونه گیدیون برای دومین مرحله، **ساختمان پانتئون** است. این ساختمان را اگر مجرد از تأثیرش بر انسان و به عنوان یک حجم بررسی نماییم، دیدگاه او بی‌اشکال به نظر می‌رسد. در صورتی که اگر معماری را از بعد تأثیر کالبد فضایی آن بر انسان بسنجیم و ارزیابی نماییم، پانتئون با فضای مدور و ایوانچه‌های تکراری و ستونهای تزیینی و مجسمه‌های عظیم امپراتوران در آنها، در مجموع بیشتر شبیه یک نمایشگاه برونگرا و یک فضای مشوق عبور طراحی شده است تا یک فضای درونگرا به معنای حقیقی آن.

درباره **مرحله سوم** باید گفت در روزگار معاصر، ابداً تعادل پیش بینی شده گیدیون به حقیقت نپیوسته است و ما امروز شاهد افراط و تفریطهای بسیار، بویژه در جهت تبدیل فضای معماری به بت واره‌هایی از توده‌های ساختمانی و فضاهای درونی که اغلب برونگرا هستند، می‌باشیم.

دیدگاه گیدیون ما را به این گمان می اندازد که او اثر معماری را همچون یک مجسمه بزرگ می‌بیند. مجسمه‌ای که به هرحال ناظر بر آن اشراف دارد و کمابیش می‌تواند همهٔ ابعاد و گوشه‌های آنرا در یک نگاه در یابد. او اهرام را نیز از آسمان نگاه می‌کند و آنها را همانند ترکیبی از چند حجم خالص می‌بیند که او را به یاد ترکیبات خالص حجمی هنرمندان مدرن می‌اندازد. وگرنه از کنار هم چیدن چند هرم توپر و بسیار عظیم در صحرا چه رابطه‌ای میان آنها پدید می‌آید؟ وانگهی آنها را هرجور دیگر هم کنار هم چیده بودند، می‌شد چنین نظری دربارهٔ آنها داد. اصلا" این رابطه اگر هم وجود داشته باشد، واقعاً چه تأثیر مثبت فضایی بر انسان دارد؟

پیترکالینز به حق به نقد دیدگاه گیدیون دربارهٔ فضا – زمان می‌پردازد و می‌نویسد : « هرچند که در خارج از حیطهٔ و محدودهٔ کیهان شناسی و فیزیک هسته‌ای این واژه مفهومی ندارد، با وجود این گیدیون نیز شخصا" به مبهم بودن این واژه یعنی فضا – زمان در ارتباط با عملکرد در حوزه معماری اعتراف می‌کند. » (کالینز، ۱۳۷۵: ۳۵۹)

حقیقتا" مفهوم **فضا – زمان** چگونه به معماری مربوط می‌شود؟ و اگر ارتباطی دارد آیا نمی‌توان آنرا با زبانی ساده‌تر تشریح نمود؟ در صفحاتی از کتاب فضا – زمان و معماری این مفهوم به روشنی به مفهوم نسبیّت اینشتین نسبت داده شده است. در حالی که در جاهایی دیگر به نظر می‌رسد که در ارتباط با نقاشی‌های آوانگارد بین سالهای ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۰ مطرح شده است. گاهی اوقات این مفهوم مترادف با بعد چهارم آمده است و گاهی معادل هندسه غیر اقلیدسی مطرح شده است و حتی در یک جا در بیان مفهوم معمارانه ذن بودیسم به کار گرفته شده است. »(کالینز، ۳۶۰)

هنگامی که گیدیون از **هندسه غیر اقلیدسی** سخن می‌گوید، به گمان خود به بعد چهارم می‌پردازد (چون هندسه اقلیدسی بر مبنای سه بعد است) او از چیزی که برای اینشتین قابل فهم باشد، سخن نمی‌گوید، انیشتن هرگز نگفته بود که فضا بیش از سه بعد دارد، یا نگفته بود برای درک راستین از فضا، بیننده بایستی خود را در میان آن قرار دهد، کاری که هنرمندان کوبیست و دیگران می‌کردند و با نشان دادن چند زاویهٔ دید از یک موضوع در یک تابلوی دو بعدی، به ادعای گیدیون، موفق به نشان دادن عامل زمان در کنار فضا شده‌اند. » (همان)

به ادعای گیدیون، **برای فهم پدیده باید در اطراف آن به گردش بپردازیم** و به درون آن نفوذ کنیم و تنها آن وقت است که به درک همزمان درون و بیرون نایل خواهیم شد.

آیا به راستی چنین است؟ **چه رابطه‌ای میان آن آثار هنری و این برداشت گیدیون وجود دارد**؟ آیا درک ساختمان‌های کلاسیک تنها از یک نقطهٔ دید ممکن بود که به گفتهٔ گیدیون در کار لوکوربوزیه غیر ممکن شده است؟ به گفتهٔ کالینز دست کم در ساختمان‌های عربی که خود لوکوربوزیه اعتراف کرده چنین نبوده و او از آنها الهام گرفته است.

به گمان ما آثار مدرن هنری به ویژه کوبیسم بیننده را بی‌نیاز از گردش در اطراف پدیده کرده است، نه اینکه به گفتهٔ گیدیون او را وادار به گردش کرده باشد. قضیه برعکس است.

شگفت آور است! سرانجام ما درنیافتیم آیا ساختمان مدرن باید از یک نقطهٔ دید ثابت از بیرون قابل درک باشد و نیازی به گردش در اطراف آن نباشد؟ یا اینکه نباید ساختمان شفاف باشد و هرگز نباید از یک نقطهٔ دید ثابت درک شود تا بیننده ناچار باشد در اطراف آن به گردش بپردازد و به درون فضای آن رسوخ کند تا آنرا دریابد؟ **ویلاساوا از نظر گیدیون یک شاهکار است، چون از یک نقطهٔ دید ثابت قابل درک نیست**، ولی او که گفته بود : باید« وجود عناصری شفاف این امکان را به وجود آورد که فضای درون و بیرون همزمان به رؤیت آیند. » (کالینز، ۳۶۳) آیا ساختمان‌های کلاسیک و سنتی که با کالبد غیر شفاف خود، بیننده را وادار به گردش در درون و بیرون خود می‌کنند تا بتوانند آنرا درک کند، بر پایهٔ دیدگاه گیدیون مدرن‌تر از ساختمان‌های شیشه‌ای نمی‌شوند!؟

در تحلیل جنبش‌های هنری سده بیستم همچون کوبیزم ونئوپلاستی سیزم وامثال آن،باید گفت مهمترین تأثیر آنها درمعماران نوگرا و ازجمله در لوکوربوزیه، سوق دادن آنها به دیدگاه « **ساختمان همچون تندیس (مجسمه)** » بود. **یعنی نوعی بازگشت به دیدگاه یونانی از معماری** که به مطرح شدن تأثیر احجام بر یکدیگرتنها به بی‌اعتنایی به فضا منجرشده است.بنابراین معماری از«ساماندهی فضا»به« سامان‌بندی(کمپوزیسیون) احجام » تبدیل شده است. تأکید بر « فضاهای بیرونی » این نگاه حجم‌گرا را آشکار می‌کند.

۸–نقد نظریات لویی کان پیرامون فضا و معماری

مانند اشارات برخی از نظریه پردازان:

- **راپاپورت** : در مورد تجانس و تناسب فضا در هنگام تعامل با فضا.
- **کوین لینچ** : در مورد جهت یابی در فضا از طریق گره، نشانه، راه، لبه و محله[۱]
- **دکترسید حسین صدر**: فضای فیزیکی و فضای ریاضی را مورد بررسی قرار می دهد.

از این میان نظرات **لویی کان** بر پایه گوشه ای از صحبت هایش بدین این قرار است:

جوزف بورتون اساس جهان بینی لویی کان را در مفهوم نظم می‌داند. از دید کان، نظم مفهومی است که به وجود، اهمیت و معنا می‌دهد. نظم مفهومی فراگیر است که در طبیعت ذاتی اشیاء باید آن را یافت. **کان** نظم را از خواست جاودانهٔ وجود استخراج می‌کند.

از نظر **کان**، ساختمان به معنای بیان نیروها (ساختارگرایی) یا تجسم ویژگی‌های محیطی (نگرش ارگانیک) نیست، بلکه کشف نظم ذاتی جهان نیز هست. کان می‌گوید : «ساختمان آن چیزی نیست که شما می‌خواهید، بلکه آن چیزی است که در نظم اشیاء که به شما می‌گویند چه چیزی را طراحی کنید. می‌توان احساس کرد. این نظم خود انسان را در برمی‌گیرد و بنابراین با « نهادها » یا فرم‌های پایهٔ موجود در جهان درک می‌شود.» (شولتز، ۱۳۸۰: الف، ۱۶۸)این جملات کان به بهترین وجهی می‌تواند ذات باوری و ماهیت‌گرایی نظری کان را نشان دهد : « در واقع من« ماهیت چیز » را می‌جویم. زمانی که به « مدرسه‌ای معین » پرداخته‌ام می‌کوشم که مسئله « مدرسه » را حل کنم، نه اینکه مسئله « یک مدرسه » را حل کنم.

هویت بخشی به فضا و این همانی با آن نیازمند توجه به جنبه های کالبدی، کارکردی و ادراکی فضا است. توجه به یک بعد از فضا و غافل شدن از ابعاد دیگر سازنده آن منجر به اتخاذ تصمیمات نادرست و یکجانبه

۱- لینچ، کوین. ۱۳۸۱. سیمای شهر. ترجمه منوچهر مزینی . انتشارات دانشگاه تهران. چاپ پنجم. تهران. صص۱۵۹-۸۹.

می شود. گرچه این گروه در نظر ادعای توجه به انسان را در مرکز آثار خود دارند، در عمل، **مادی دیدن فضا و توجه به کالبد صرف در آثار برخی معماران، ناکارآمدی این آثار را نشان می دهد**. از معمارانی که بین نظریات آنها و آثارشان تضاد فوق العاده ای وجود دارد **لویی کان** است، زیرا اکثر آثار معماری ایشان، بسیار نامناسب طراحی و احداث شده است.[1]

۹–نظریات کانت پیرامون فضا

در این رویکرد نظریات کانت به این شکل دسته بندی می شود:

- فضا مفهومی تجربی نیست که حاصل تجربه بدست آمده در دنیای بیرونی باشد.
- بلکه ناشی از ساختار ذهنی فکر است و آن را می توان صرفاً از دیدگاه انسان تعریف کرد.
- جدای از وضعیت و فضای ذهنی انسان، بازنمودهای فضا هیچ معنایی ندارد.
- فضا جنبه اعتباری دارد و وابسته به ما است نه قائم به ذات.

۱۰–فضاهای ریاضی و ادراکی در نگاه گروتر

از این میان نظرات گروتر بر پایه گوشه ای از صحبت هایش از این قرار است:

تعریف گروتر از فضا چنین است:« نزدیک‌ترین تعریف شاید این باشد که فضا را خلأیی در نظر بگیریم که می‌تواند شیء را در خود جای دهد.» (گروتر، ۱۳۷۵: ۱۸۶) او دو گونه فضا را به نام **فضای ریاضی و فضای ادراکی** از هم جدا می‌کند و ویژگی‌ها و تمایزات آن دو را چنین برمی‌شمرد :

- « در **فضای ریاضی** تمامی نقاط در یک درجه از اهمیت قرار دارند و هر جهتی را به دلخواه می‌توان در آن یک محور تلقی کرد. [ولی] در فضای ادراکی همیشه یک مرکز وجود دارد که محل ایستادن ناظر می‌باشد و یک محور وجود دارد که تابع وضع ایستادن ناظر است.
- در **فضای ادراکی** تمام عناصر با یکدیگر در ارتباطند، عقب، جلو، چپ، راست و غیره... پس فضای ادراکی وابسته به شخص ناظر است و به همین دلیل نه تنها به وسیلهٔ اشخاص مختلف به گونه‌های مختلف احساس می‌شود، بلکه در مورد یک ناظر ثابت نیز بر حسب وضع فیزیکی او در تغییر می باشد.
- یکی دیگر از جنبه‌های **اختلاف عمده** میان فضای ادراکی و ریاضی، فاصله است. در فضای ریاضی فاصله میان دو نقطه با یک عدد نشان داده می‌شود، اما در فضای ادراکی، این فاصله تحت تأثیر عوامل اصل روانی و اجتماعی تعیین می‌شود.
- **اختلاف دیگر** این است که فضای ریاضی و اندازهٔ آن تابع زمان نیستند؛ اما فضای ادراکی شب و روز با هم تفاوت دارند. فضای شب، فاقد عمق و جهت است و اثری نامعین بر روی انسان می‌گذارد و... البته میان این دو حد نیز مراحلی از تاریکی و روشنایی قرار دارند.
- در **فضای ریاضی** اختلافی میان فضای عمومی و خصوصی نیست؛ اما در **فضای ادراکی** این اختلاف اهمیت بسیاری دارد.» (گروتر، همان: ۲۲۳)

می‌توان دریافت که مقصود از فضای ریاضی او، فضایی است که در عالم خارج به عنوان یک پدیده وجود دارد که آشکارا همتراز با فضای عینی ما می شود.یادآور می شویم که فضای عینی جدای از انسان، صفات

۱- نقره کار، عبدالحمید. ۱۳۸۵. حکمت هنر اسلامی. انتشارات دانشگاه علم و صنعت ایران. ص۳۱۶

و ویژگی های کیفی بسیاری داردکه مورد توجه او واقع نشده؛ و نام فضای ریاضی نامی نامناسب است. فضای ادراکی او هم فضایی است که در ارتباط با ادراک انسان از آن فضای ریاضی پدیدار می‌شود و بدون ارتباط با انسان معنای خود را از دست می‌دهد.[1]

۱۱–تفاوت فضاهای معنوی و مادی

این رویکرد ابتدا از دیدگاه اسلامی دور و سپس به آن و مقوله فضا در معماری نزدیک می شود. چرا که از دیدگاه اسلامی ما فضای معماری مفهومی تجربی و حاصل تجربه بدست آمده در دنیای بیرونی است و نه ناشی از ساختار ذهنی ما. تعریفی جدا از فضای ذهنی انسان دارد و علاوه بر آن می توان آن را از دیدگاه انسان تعریف کرد. تعریف مادی از فضا، فضای ریاضی– فیزیک را رقم می زند و تعریف معنوی از آن با توجه به حضور انسان در فضا، فضای معماری را تبیین می کند.

۱۲–فضا در معماری از نگاه شولتز

از این میان نظرات نوربرگ شولتز بر پایه گوشه ای از صحبت هایش از این قرار است:

افشارنادری با بهره‌گیری از کتاب « هستی، فضا و معماری » از نوربرگ شولتز چنین بازگو می‌کند که : « می‌توان فضا را از چند وجه بررسی کرد:

- ❖ فضای اعمال فیزیکی
- ❖ فضای ادراک مستقیم
- ❖ فضای هستی
- ❖ فضای مجرد روابط هندسی
- ❖ فضای شناختی
- ❖ فضای معماری.

در هرکدام از این وجوه، تأثیر فضا بر انسان به گونه‌ای دیگر است. فضای ادراک مستقیم وجهی از فضاست که می‌توان آن را درک یا لمس کرد، ابعاد و اندازهٔ فضا، جهت قرارگیری انسان در فضا، حرکت یا سکون انسان در آن، مسیر، نور، بو و صدا، موجب درک فضا می‌شوند. همچنین افزون بر این ویژگی‌ها الگوهای فرهنگی و فردی نیز در درک مؤثرند. » (نادری، ۱۳۷۸)

با یک بررسی دقیق در تقسیم بندی فضایی شولتز متوجه می شویم که **این دسته بندی از عینی ترین فضاها شروع و به ذهنی ترین و مجردترین آنها خاتمه می یابد** و به همین ترتیب از مرزپذیری فضاها از بالا به پایین کاسته می گردد به صورتی که فضا در نهایت به صورت یک عامل مجرد که مرزناپذیر می گردد، مبدل می شود. بنابراین از نظر شولتز فضا جایی تهی که می تواند دارای درجه ای از تعیین گردد، که برای رویداد یا قرارگرفتن چیزی خالی شده است، می باشد.

این گفته مبنای تقسیم بندی را گاه عنصر ادراک شونده قرار داده و گاه ادراک کننده، یعنی انسان؛ و آنها را در عرض هم تعریف کرده است. نادری در مقالهٔ دوم خود بر این تأکید دارد که : « معماری، هنر به نظم در آوردن فضاست و برای این کار باید نخست، انسان فعلیت‌های زندگی خود را به نظم در آورده باشد و به

---

۱ - نقره کار، عبدالحمید. ۱۳۸۵. حکمت هنر اسلامی. انتشارات دانشگاه علم و صنعت ایران. صص۳۱۸.

زندگی سامان داده باشد.»(نادری، ۱۳۷۸) این سخن هم می‌تواند پیش درآمد معماری با گرایش به فضا و مکان باشد و هم مقدمه معماری کارکردگرا که نادری نوشتهٔ خود را به قصد ردکردن آن ارائه کرده است.

نادری مکان را بخشی از فضای طبیعی یا فضای ساخته شده می‌داند که به لحاظ مفهومی یا مادی دارای محدوده‌ای مشخص باشد.او از شولتز بازگو می‌کندکه:«خاصیت معماری همین است که جایی را تبدیل به مکان کند؛ این به معنی به فعل در آوردن محتوای بالقوه محیط است.» (همان)

۱۳–معماری ، هنر ساماندهی فضاست

به گمان ما نیز معماری هنر ساماندهی فضاست. ولی شرط نخست ساماندهی فضا همواره این نیست که انسان فعالیت‌های زندگی خود را به نظم در بیاورد تا برای آن فضایی را طراحی کند. چون نتیجهٔ آن شاید همان شود که نادری در انتقاد از کارکردگرایی آن را « معماری برای ساختن لانه جانوران » تعبیر کرده بود. انسان، نخست نیاز به معنا برای زندگی و فعالیت‌های آن دارد. ما نیاز داریم که معنایی درست و قانع‌کننده برای زندگی و فعالیت‌های آن داشته باشیم. ساماندهی و نظم دادن به زندگی، تنها به معنی همسو کردن فعالیت‌های زندگی برای دستیابی به هدف و معنای ویژهٔ آن است و نه به معنای به ترتیب کردن و ردیف کردن فعالیت‌ها. عملی که معماری عملکردگرا به آن می پردازد و به هیچ عامل دیگری اجازه تأثیر نداده، برای این دست فعالیت یک فضا طراحی می کند. نادری خود این واقعیت را می‌پذیرد که:« مکان ساختار زده، یعنی بیش از حد اشغال، مقید شده، مکان ضعیفی است و فضا هرچه انعطاف پذیرتر باشد، امکان پیدایش مکان‌های غنی‌تری را فراهم می‌آورد. » (همان)

ما با همراهی با این سخن، معماری را « **ساماندهی فضا برای انجام یک یا چند فعالیت همسو با هم** » می دانیم. بدین گونه فضای معماری به جای مختص شدن به یک کارکرد ویژه به مجموعه‌ای از فعالیت‌ها و کارکردهایی که به گونه‌ای به هم مربوطند یا بالقوه امکان انجام آن در فضا وجود دارد، اختصاص داده می‌شود. پس کمیت فضا به مجموعه عملکردها و کیفیت آن به اراده و نیت انسانهای مصرف کننده و تلقی آنها از خود و جهان هستی وابسته می‌باشد. نادری خود نمونه‌هایی از فضاهای سنتی ما را مثال می‌زند که فعالیت‌های گوناگونی را می‌شد در آن انجام داد. او این امر را ناشی از « توجه به مکان » به جای « توجه به کارکرد » در فضا سازی می‌داند.در سخن آخر می توان گفت که شولتز معماری را توصیف مادی جهان می داند. اما از دیدگاه ما معماری توصیف کالبدی نیاز انسان است نه جهان.

۱۴–آراء هایدگر پیرامون فضا

همچنین نظرات هایدگر بر پایه گوشه ای از صحبت هایش از این قرار است:

- "فضا به معنی جایی است که از چیزی خالی است تا بتوان در آن چیزی را جا داد و معمولاً دارای مرزی خاص است. مرز به معنی حدی نیست که ما در آنجا متوقف می شویم بلکه آنطور که یونانیان گفته اند مرز جایی است که چیزی از آنجا شروع می شود"[۱] "هایدگر"
- مرز نقطه جدایی فضای درون از بیرون و نه یک نقطه توقف که محلی برای شروع است: بروز و حضور پدیده هایی نوین و شروع یک حرکت.بنابراین فضای معماری از ارتباط بین محدوده ها و سطوح ناشی می شود که خودشان فاقد ویژگی های یک شیء می باشند، اما

۱- مایس، پیرفون. ۱۳۸۴. عناصر معماری از فرم به مکان. دولتخواه. مجتبی. ص۱۴۴.

محدودیت ها را توصیف می کنند . از این حدود که دارای نقشی تعیین کننده و در عین حال وابسته هستند، تحت عنوان مرز نام برده می شود.

- هایدگر در تعریف خود از فضا به واژه هایی چون "خالی بودن"، "قابل سکونت" و "مرز پذیر بودن" اشاره می کند و فضا را واجد چنین خصیصه هایی می داند. او فضا را به صورت گستره بازی که دارای محدوده ای مشخص برای سکونت چیزها است، تعریف می کند.
- هایدگر در کتاب "ساختن، سکنی گزیدن، تفکر"، به این نکته اشاره دارد که فضاها به واسطه این واقعیت گشوده می شوند که به مکان باشندگی آدمی تبدیل شوند.
- آراء هایدگر درباره فضا، با گذشت زمان تغییر کرده است، چنانچه در کتاب "هستی و زمان"، فضا و زمان را همتراز می داند در حالیکه بعدها، فضا –زمان یکی شده را مطرح می کند.[1]
- "این وود" (این وود، ۱۹۹۹: ۲۲۳)[2] بیان می کند که هایدگر نمایش فضا را نوعی "زمان نمایی" می داند که معنای کاهش فضا به زمان را در خود ندارد و هر کدام ماهیت یک فضا– زمان هماهنگ و همساز خود را دارد. هایدگر چنین بیان می کند: "در فضاهایی که ناشی از مکان ها هستند، فضا همواره به منزله فاصله وجود دارد و در دل همین فاصله، فضا همچون امتدادی محض حضور دارد. انبساط و گسترش همواره این امکان را می دهد تا بتوان چیزها و آنچه را براساس فضا ایجاد شده اند، بنابر فاصله، طول و جهت اندازه گرفت".[3]
- "فضا منظومه ای معین از اشیاء طبیعی و مصنوع ایجاد می کند که معمار در ایجاد آن دخیل است. هر منظومه معماری در ذهن پدید آورنده، کاربر، یا ناظر خود، دستگاه فضایی خاص خود را وضع می کند. این چهارچوب از ساده ترین استخوانبندی ساختاری حاصل می شود که با آن موقعیت کالبدی– روانی سازگار است."[4]
- هایدگر، حصار و محصوریت را "صورت ازلی و کهن الگوی ساختن " می داند.
- هایدگر زندگی را از لایه های بیشماری از معنا می داند، به صورتی که این معنا را نمی توان از اینجا و اکنون جدا دانست و این گره خوردن فضا و زندگی به تأثیر شیوه های مختلف زندگی بر شکل گیری فضا اشاره دارد.
- هایدگر فضا را به فعالیت و اندیشه و تاریخ انسان ربط می دهد و در این محیط آشفته و گسترده برخی از گوشه های فضا به ارزش مکان می رسند.

۱- درباره تغییر دیدگاه هایدگر می توانید مراجعه کنید به:

احمدی، بابک. ۱۳۸۱. هایدگر و تاریخ هستی. تهران. نشر مرکز. چاپ اول. صص۲۴-۱۸.س

2 - Inwood, Michael (1999). A Heidegger Dictionary, UK: Blackwell Publisher Ltd.

3 -Heidegger, M (1972). On Time and Being, trans. J. Stambaugh, Harper & Row, New York

۴- آرنهایم، رادولف. ۱۳۸۲. پویه شناسی صور معماری. قیومی بیدهندی. مهرداد. سمت. تهران. ص۲۲.

۱۵–نقد نظریات هایدگر پیرامون فضا

تعریف هایدگر از فضا به عنوان جایی که از چیزی خالی است تا بتوان در آن چیزی جای داد به فضای علمی و فلسفی نزدیک تر است تا فضای معماری. و در ادامه بحث خود که از مرز به عنوان نقطه جدایی و نه یک نقطه توقف که محلی برای شروع نام می برد، این شروع دوباره فضا در درون انسان است نه در عالم خارج. یعنی این مرز، محلی برای تعطیلی حواس از مراتب پایین تر ادراک و ورود به حواس عمیق تر و ادراک در مراتب بالاتر وجود است. مانند مقوله خواب که با بسته شدن چشم ظاهری ، چشم برزخی باز می شود. پس باید پس از هر مرز به حرکت در درون انسان توجه شود نه حرکت در فضای بیرون. باید در درون وارد تفکر، تمرکز و سیر در درون شود، نه به خارج سوق داده شود.

وجه مشترک بیشتر تعاریف این دسته از نظریه پردازان در جای خالی بودن و تهی بودن فضا می باشد؛

اما هدف از این خالی و تهی کردن را هایدگر برای سکونت چیزی و گروتر آن را برای جای دادن اشیاء می داند. نکته مهم در اینجا بررسی مفهوم چیز می باشد به صورتی که اگر ما "چیز" را به معنی "شیئ" بدانیم هر دو تعریف یکسان است. اما در واقع هایدگر چیز را فراتر از معنای شیئ می داند. او مفهوم کلی تری را در نظر گرفته است که می تواند شامل رویدادها، فعالیت ها، اشیاء و جریان ها می باشد.

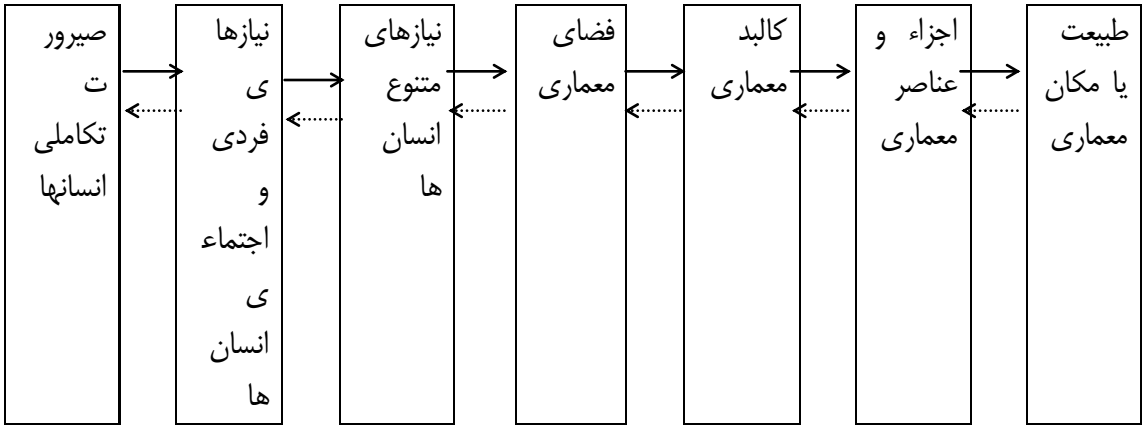
گرچه در بیشتر نظرات این نظریه پردازان دیدگاه های مثبتی وجود دارد که به دیدگاه اسلامی ما نزدیک است **اما از دیدگاه ما فضای معماری ناشی از تعامل انسان است با فضا، نه اشیاء**. و همچنان که هایدگر فضا را مکان باشندگی آدمی تعبیر کرده است در دیدگاه اسلامی نیز از فضا به عنوان مکانی برای سکون و آرامش انسانی نام برده می شود: و الله جعل لکم من بیوتکم سکناً. یعنی سکون و آرامش برای خارج شدن از حواس ظاهری و مقدمه تفکر باطنی.

او با بیان **فضا– زمان یکی شده** در ابتدا با طرح فضا، عالم ماده را در شکلی مجرد قرار می دهد تا از این طریق انسان وارد عالم معنا شود و سپس به اشتباه، مقوله زمان را که متعلق به عالم ماده است و در عالم معنا جنبه ای اعتباری دارد را مطرح کرده و انسان را دوباره وارد عالم تغییر می کند.

و در جواب هایدگر که **فضا را نوعی زمان نمایی می داند** می توان گفت که اگرچه فضای سیر در آفاق "زمان نمایی" را تداعی می کند اما فضای سیر در انفس، تداعی گر "سکون نمایی" است. در نقد نظریات هایدگر می توان گفت که:

۱) ایده های کلی در فضای معماری قبل از آنکه تابع شرایط زمانی و مکانی باشد تابع نیازهای ثابت و فطری انسانهاست.

۲) فضا به مکان نمی رسد این نوعی رجعت از معنا به صورت است مکان معماری یا کالبد آن است که به فضا منتهی می شود و در نهایت به ادراکات انسان مختار و فعال می انجامد و اثر و اصالت آن مدیون انسانهای مخاطب است بنابراین فضا و مکان به عنوان ابزار و بسترهای اعتباری مبتنی بر عملکرد موضوع معماری و نیازهای انسانی حداکثر عنوان مناسب یا نامناسب را با خود حمل می نمایند.



نمودار۲- سیر از ظاهر به باطن ، از صورت به معنی و از کثرت به وحدت

ملاحظه می شود که با توجه به نمودار فوق، تأکید بر احساس مکان بعد از احساس فضا که در مباحث شولتز و هایدگر و دیگران مطرح می شود، عملاً یک تحجر و رجعت به عالم ماده است.

فضاهای مجازی

۱–فضاهای سایبری با نگرش و کارکرد جدید

در اواخر سدهٔ بیستم که دو پدیده دیگر هم درکنار مباحث فلسفی و فیزیکی روز قرار گرفت و داعیهٔ تعریف جدیدی از فضا را سرداد :

- ☒ **اول** : گسترش دانش الکترونیک و به دنبال آن ایجاد سامانه (سیستم) های اطلاعاتی و رایانه‌ای (کامپیوتری) و سرانجام کاربرد و کمک آنها برای شبیه‌سازی و طراحی و ایجاد فضاهای مجازی بود که به عنوان نمونه می‌توان نظریهٔ فضای اطلاعات و ارتباطات پیچیده[1] نام برد .
- ☒ **دوم** : مطالعات جدید ریخت شناسی[2] بر روی طبیعت و تفسیرهای هماهنگ با روز از آن بود که نظریه‌هایی همچون آشوب، اغتشاش و فراکتال و... نمونه‌های آن هستند. همهٔ این چهار نوع فضا (دونوع فضای علمی و دو نوع فضای فلسفی) مشترکات فراوانی دارند و درصدد تعریف یک فضای هوشمند، اَبَرفضا[3] و یا یک فضای مجازی[4] هستند که ویژگی‌های کلی آن سیالیّت، ابهام، پیچیدگی، ناهمگونی، و عدم تجانس و... می‌باشد.

کلانتری خصوصیات این نوع فضا را چنین عنوان کرده است:

« همهٔ اجزاء تعریف فضا دیگر دگرگون شده‌اند. مفهوم حرکت عوض شده و کالبدها ساکن و نقوش، آشوبگر و سیالند... سلسله مراتب ازبین رفته وهیچ مرکزی وجود ندارد و محدوده‌ها شناور و غیر قابل پیش‌بینی‌اند

1 -Sybernetic space
2 -Morphology
3 -Hyper Space
4 -Virtual Space

و هیچ نقطه مبنایی برای تکیه کردن در این فضا وجود ندارد. حتّی قوانین نیز شناورند... و چه جالب که مفاهیم هم خود لحظه به لحظه دچار تغییر مفهوم می‌گردند. » (کلانتری، ۱۳۷۷: ۵۱ و۵۰) او تأکید می‌کند که : « فضای مغشوش دارای ماهیتی نرم است و طرح‌های نامنظم فارغ از هرگونه رده‌بندی، پیچیده و ناهمگن که ماهیتی فراسه بعدی دارند، بنیان آن را تشکیل می‌دهند.» (همان: ۵۱) استناد او به جملات پیتر آیزنمن است که: « معماری امروز را می‌توان فاقد فرم، فاقد مرز، فاقد هویت و مبتنی بر روابط دانست. درست به مانند فضایی طبیعی با منطق عشیره‌ای و با خواص شبکه، دارای ارتباطات دوسویه آزاد و بدون سلسله مراتب، هوشمند، ناهمگن و.... » (همان: ۵۹)

در همین راستا **وهابی** در نوشتهٔ خود می‌گوید : « تلاش برای دستیابی به فضای ناهمگن، در قالب استفاده از هندسهٔ توپولوژیک، فولد، فراکتال‌ها، تئوری میدان‌ها و سایر الگوهای ریاضی و علمی و یا بهره گرفتن از قابلیت‌های دگردیسی و ایجاد تغییرات غیرخطی در فضا صورت گرفته است. » (وهابی، ۱۳۷۸: ۵۹)

مانند اشارات برخی از نظریه پردازان:

- دریدا: عدم پایان پذیری ادراک فضا به ظاهر[۱]

۲–فضاها در نظریه ابر معماری

از این میان نظرات لالوانی بر پایه گوشه ای از صحبت هایش از این قرار است:

امروزه گروهی به شکل‌های مختلف سعی در گسترش حوزهٔ معماری کرده‌اند. به عقیدهٔ آنان معماری هم همپای دیگر اجزای تمدن تحول یافته و به معنای متعالی‌تری ارتقاء یافته است که گاه از آن با تعبیر « اَبَر معماری» نام می‌برند. دیدگاه آنها به شکلی است که گاه به نظر می‌رسد تلاش دارند ارزش‌های متعالی را در معماری احیاء کنند. هیچ شکی نیست که عرصه‌های متعالی و فراتر از ماده وجود داشته و در ارتباطی عمیق با معماری قرار دارند. اما همانطور که گنون به خوبی این مسئله را نشان داده است، مدعیان این مسئله امروزه به شکلی وارونه و کاذب آن را طرح کرده‌اند و به جای گسترش معماری به سوی عرصه‌های فراتر، آن را به عرصه‌ای فروتر از حد خود فروکاسته‌اند.

گرایش‌های مختلفی در این حوزه وجود دارند که این موضوع را دنبال می‌کنند، برخی با طرح بحث ارتباطات و الکترونیک، شکل‌گیری فضاهای ارتباطاتی و سایبرنتیکی[۲] را نوید می‌دهند و گروهی دیگر با توجه به فضای مجازی و استعاره‌ای، نوعی معماری مجازی و وهمی را فراهم می‌آورند.

۳–معماری متا با فضایی بیش از سه بعد

برای نمونه لالوانی معمار آمریکایی زیر عنوان«معماری متا» می‌گوید:« معماری متا براساس تحلیل اطلاعات سازمان یافته طبق اصول مورفولوژی، با استفاده از الگوریتم‌ها وکدهای ژنتیک شکل گرفته است که به محدودهٔ فرم‌های معماری وسعت تازه‌ای می‌بخشد. این فرم‌ها در نوعی دنیای جدید شکل شناسی کنار هم قرار گرفته و فضای متا را بوجود می آورند. فضایی که بیش از سه بعد دارد و گونه‌های گذشته، حال و آینده را در کنار هم قرار می‌دهد. و علاوه بر آن گذر از آنها را نشان می‌دهد. سازماندهی سازه‌ها در این دنیای جدید باعث

۱- نگا: محمودی نژاد، هادی. ۱۳۸۵. معماری دیکانستراکشن. نشریه هنر پارسی. سال دوم. اصفهان. شماره ۸. و نگا: محمودی نژاد، هادی. ۱۳۸۵. خوانش اندیشه دریدا در معماری. هنر پارسی. سال دوم. شماره ۹. اصفهان. و نگا: محمودی نژاد، هادی. ۱۳۸۵. زیبایی شناسی در معماری واسازی. نشریه مسکن و انقلاب. تابستان.

2 - Syber Space

پیدایش نوعی کد ژنتیک مصنوعی می‌شود. این کد همان اصل مورفولوژی جهانی است که به عنوان عامل پیدایش، تغییر، ساخت و انتقال معماری در مقیاس‌های زمانی کوتاه مدت و بلند مدت عمل می‌کند. همچنین این کد ژنتیکی مصنوعی امکان رشد، سازگاری، تکامل و تکثیر ساختمانها را فراهم می‌کند و معماری را به مرحله‌ای می‌رساند که خود قادر به طراحی خودش باشد و از وابستگی به معمار رهایی یابد، در این زمان با آغاز « خود معماری » عمر معماری امروز به پایان خواهد رسید. » (لالوانی، ۱۳۷۹: ۱۹)

در یک تحلیل اجمالی می‌توان گفت این گونه رویکرد های شک گرایانه و پوچ انگارانه، نه تنها فروکاهی حقیقت و واقعیت و ارزشهای فنی و هنری معماری است بلکه سامانه معماری را در نسبت با نیازهای مادی و روحی انسانها به گرداب پوچ انگاری و آشوب (نیهیلیسم و آنارشیسم) و ضد معماری فرو می‌غلطانند.[۱]

۴–معماری های جدید جدای از فلسفه و حکمت شکل گرفته اند

هدف آنها همانطور که خود تأکید دارند جدا کردن معماری از فلسفه و حکمت است که در نتیجهٔ آن معماری از عمق به سطح می‌آید و مهمتر آنکه هدف اصلی ساخت فضای معماری یعنی برآوردن نیازهای مادی و روحی انسانهای مصرف‌کننده را به کلی فراموش نموده و با فضای معماری همچون یک شیء فیزیکی برخورد و گفتگو دارند، نه در رابطه با تأثیر فضا بر انسان. اما باید توجه داشت که ادامه فضا و ادراک آن در درون انسان است نه در بیرون و ظاهر. بنابراین باطن فضا در سیر درونی انسان شکوفا می شود و نه در خود فضا . نظریات پایه ای لالوانی به دیدگاه اسلامی ما بسیار نزدیک است اما در نهایت مباحثی را عنوان می کند که همان نظریه خودبنیادی معماری و بت گونه شدن آن است.

جمع بندی و نتیجه گیری

می‌بینیم که در این تحلیل‌ها چگونه متأسفانه فضای معماری را در یک مشابه انگاری نادرست به نوع رفتار و قانون‌مندیهای فیزیکی و مکانیکی مواد و اشیاء تعبیر وتحویل می‌نمایند، و انسان را شیء زده و از خود بیگانه نموده و فضای زیست انسان را که می‌تواند مکمل فضای طبیعی بوده و در جهت بسترسازی نیازهای روحی و معنوی و انفسی انسان طراحی شده باشد، تبدیل به یک فضای صرفاً آفاقی می‌نمایند. مبنای زیبایی‌شناسی چنین اندیشه‌ها و آثار در عالم هنر، همانگونه که در فصل سوم این تحقیقات بیان شد، محو شدن و غرق شدن در زیبایی‌های ظاهری ومادی است و هنرمند به عرصه‌های زیبایی‌های معقول وارد نشده و از زیبایی‌های ملکوتی نیز محروم بوده است.

اگرچه در حوزه زیبایی‌های ظاهری و مادی به گسترش و بیانهای تازه‌ای ره یافته و تجربه نموده است، ولی در مقابل خود و مخاطبین را از عمق نگری و معنابینی و معناخواهی باز داشته و هنر را از تعهدات و رسالتهای پیامبرگونه خود خالی نموده و انسان را در وادی پوچی و بازی و سرگرمی و بیهودگی به نیهیلیسم و آنارشیسم هنری سوق داده است. اینگونه زیبایی‌شناسی و معماری از بُعد فلسفی و انسان‌شناسی نیز، تنها به ساحت حیوانی و غریزی انسان پرداخته است و از حقیقت عقلانی و روحانی انسان که ممیز انسان و حیوانات است مورد غفلت و فراموشی قرار گرفته و خود و مخاطبین را به وادیِ تباه از خود فراموشی و خدا فراموشی کشانده است. یادآوری می‌نماید که سکون و سکوت در فضای معماری، برای انسانها پس از گذار از حواس فراهم می‌شد و مقدمه تفکر و تذکر بود. سیر درونی و حضور قلب که فتح الفتوح صیرورت انسانی است با تمرکز

۱ -نقره کار، عبدالحمید. ۱۳۸۵. حکمت هنر اسلامی. انتشارات دانشگاه علم و صنعت ایران. صص۳۱۱-۳۱۰.

و تامل قابل حصول بود. در صورتی که سبکهای جدید اغلب تلاشی در جهت تشدید ادراکات آفاقی انسان را پیگیری می‌کند.

فضا از نگاه فلاسفه یونان

۱–در معماری یونانی بیشترین توجه به شیء و ایستایی ساختمان بود

نمونه اینگونه فضاها که ناشی از تفکرات ارسطو است را می توان در معابد یونان یافت.

« تقریبا" همه می‌پذیرند که شروع نگاه کمّی به فضا در تمدن یونان و توسط اقلیدس بود. اگر چه هندسهٔ او بهره‌های زیادی از کیفیت‌های ارزشی داشت؛ اما **کار او در مقوله فضا را شاید بتوان همسنگ کار ارسطو در مقولهٔ زمان دانست**. چرا که هر دو سعی کردند تا بسیاری از کیفیت‌های رازگونه، اساطیری و مبهم را از فضا و زمان بگیرند و آن دو را تبدیل به موضوعی ساده برای مطالعه و پژوهش کنند، و نه مکان و محیطی برای زندگی. نتیجهٔ تفکرات اقلیدس آن بود که انسان به جای آمیخته بودن با فضا و یکی بودن با آن، از آن فاصله گرفت و به مطالعه و بررسی آن پرداخت، چنان که ارسطو هم ریشه‌های یک نگاه خطی و پیشرفت‌گرا را که عاری از کیفیت‌های زمانی است، در غرب ایجاد کرد. دیگر در هندسهٔ اقلیدسی جهت‌های شش گانه همسان و فاقد بار ارزشی‌اند، همچنانکه زمان خطی نیز همان ویژگی را دارد. » (حکمتی، کبیر، ۱۳۷۸: ۲۷۲و۲۷۳) طبیعی است که در معماری این تمدن هم کل فضای الهی و قدسی در حداقل ممکن در داخل یک قفس محبوس می‌شود و همه از بیرون به آن توجه می‌کنند. نمونه این گونه فضاها را می توان در معابد یونان یافت.

طلا مینایی در کتابش« هنر، علم، معماری» دربارهٔ معماری یونانی چنین می‌گوید : « سروکار داشتن با نسبت‌ها و هماهنگی‌های دقیق در دلمشغولی معماری یونانی به نسبت واحدی منعکس شده است**. معماران یونانی، بنا را به شکلی مجسمه‌وار با اشاره به توده و حجم ساختمانهای واحد شناختند**. در اینجا تأکید بیشتر بر چشم و کمتر بر ذهن، بیشتر بر شیء و کمتر بر موضوع و معنا و بیشتر بر کیفیات ایستا و کمتر به کیفیت پویا بود. ساختمانهای منفرد، مثلاً یک معبد، بیشتر به صورتی مجسمه‌وار مورد نظر قرار می‌گرفته تا معمارانه، یونانی‌ها در پیدایش یک حساسیت زیبایی شناسانه نسبت به زیبایی‌ها و کارکردهای معماری به عنوان معماری و نه به عنوان مجسمه، دخالت چندانی نداشته‌اند. گرچه این وجهه نظر مجسمه‌وار در عین اینکه هنوز اهمیت داشت، با ظهور دورهٔ هلنی تقلیل یافت. یونانیان دورهٔ هلنی هنوز با چنین مفاهیم مکانی‌ای سروکار نداشتند، آنان هنگامی که کوشیده‌اند ساختمانهای منفرد را در یک کل سازمان یافته به یکدیگر پیوند دهند، با گوشهٔ چشمی به ربط توده‌های ساختمانی با یکدیگر به این کار توفیق یافته‌اند. **کوشش اصلی آنان مرتبط کردن کلیت‌های منفرد به یکدیگر بود**. »(طلا مینایی، ۱۳۵۶: ۷۳)

۲–در نگاه یونانی ، فضا دیدی مادی انگاشته می شود

از دید این دسته از افراد، فضا به دیدی مطلق و مادی انگاشته می شود که توسط ساختاری چون هندسه طلایی به منصه ظهور می رسد. در نقد نظرات این گروه همانطور که گروتر نیز می گوید می توان به اهمیت ویژگی های بارز فضا اشاره کرد که فراتر از عناصر سازنده آن است: « در زبان یونانیان باستان واژه‌ای برای فضا وجود نداشت. آنها به جای فضا از لفظ« مابین » استفاده می‌کردند. عناصر به وجود آورنده فضا به مراتب مهمتر از خود فضا بوده‌اند. برای ارسطو فضا محتوای یک ظرف بود و به این ترتیب، تعریف واحدی برای آن وجود نداشت. فضا چیزی بود مرکب و تابع عناصر تشکیل دهنده و نیز عملکرد و کاربرد آن. البته این نگرش

نسبت به فضا همواره با آرزوی یکی شدن مجدد بشر و طبیعت در ارتباط بوده است. اثر مشترک این دو عامل این بود که فضای داخلی در معماری یونان باستان نتواند دارای نقش اصلی باشد. »(گروتر: ۱۹۱)

اما یونانیان نیز خود این نکته را دریافته بودند که : « فضا می‌تواند خود ویژگی‌های بسیار بارزی پیدا کند. یونانیان این نکته را دریافته بودند و **فضا در هنر و دین آنان عنصری مهم بود**. برای همین باغها و دره‌هایی را به ارواحی خاص اختصاص می‌دادند و سرزمین‌ها و تپه‌هایی را مقدس می‌شمردند و آنها را وقف خدایانی می‌کردند که تجسم صفات انسانی بودند. بخش اعظم معماری یونان به قصد دمیدن روح در فضا و پیوند دادن انسان و جهان از طریق برقراری رابطه‌ای استوار با فضای طبیعی تحقق یافته است. » (بیکن، ۱۳۷۶: ۱۷)

۳-در نگاه آندو توجه به فرم از تأثیر فضا می کاهد

نمونه اینگونه فضاها را می توان در معابد شرقی و نظرات اشخاص زیر یافت:

افلاطون، فیثاغورث و اردلان که در کتاب حس وحدت خود درباره اشکال قدسی و هندسه قدسی بسیار سخن گفته است. همچنین از معماران این گروه می توان از **آندو** نام برد که برخی او را بهترین تجلی اندیشه‌های شهودی و پدیدار شناسی هایدگری می‌دانند. **تادائو آندو معمار معروف خودآموخته ژاپنی است**. اندیشهٔ او را می‌توان نمونهٔ خوبی از نظریات ترکیبی دانست که تلاش دارند به **گونه‌ای فرهنگ مدرن را با نظام عرفان شرقی تفسیر کنند**. او از مخالفین بسیار جدی جنبش مدرن و یا مباحث جهانی سازی و... است. در حقیقت از دید او در شرایط فعلی، معماری از مفهوم اصیل خود خارج شده و به چیزی همچون کالا یا فرآورده تبدیل شده است. اگر تمدن رایانه‌ای بیش از این گسترش یابد، و جهانی سازی تا آخرین حد خود رشد کند دیگر چیزی از معماری اصیل به معنای قدیم آن باقی نمی‌ماند. چرا که **معماری مفهومی وابسته به فرهنگ است** و در چنین شرایطی مفهوم فرهنگ به شدت آسیب می‌بیند. نظرات او بر پایه گوشه ای از صحبت هایش از این قرار است:

به گفته او معماری تنها به کار بردن فرم‌ها نیست؛علاوه بر این معماری ساختن فضا؛ و بالاتر از همه ساختن یک مکان[1] است که چونان شالودهٔ فضا عمل می‌کند"....قصد من ابتدا کشمکش با سایت از طریق به دست آوردن چشم اندازی از معماری به مثابه مکانی مشخص است. معماری در عین حال که همانند قلمرو بسته و منسجم به نظر می آید، می بایست رابطه اش را با محیط حفظ کند. برای نشان دادن و ظاهر ساختن منطق نامرئی طبیعت باید آن را با منطق معماری رو در رو نهاد. در اینجاست که هندسه وارد عمل می شود. هندسه نه تنها برای هر چیزی چارچوب می سازد، بلکه به اجزای صحنه نیز شکل می دهد و همزمان می تواند قابی برای یک منظر محیطی و همچنین یک صفحه باشد، می تواند گذرگاهی باشد که مردم را وادار به پیاده رفتن، ایستادن، بالا رفتن و پایین آمدن می کند. (آندو، ۱۳۸۱: ۸۵)

آندو می گوید:

– "من قصد دارم تا نه چیز هایی را که به صورت فرم ظاهر می گردند ؛بلکه چیز های نامرئی و بی فرم را به دست آورم .یعنی شیوه های تفکر و احساس که در پس آن فرم ها پنهانند و آنرا در زمینه ای نو به کار گیرم و به آنها زندگی بخشم".

---

1 - Place

– آندو از جذابیت فرم صرفنظر کرده و بر جذابیت فضا تأکید می ورزد. او اعتقاد دارد که **فرم، از تأثیر فضایی می کاهد و در نتیجه، جذابیت معماری را محدود می کند.** به اعتقاد او، ارجحیت دادن به فرم به معنای ارجحیت دادن به حس بینایی در میان پنج حس و عدم توجه به عمق فضایی است. در نتیجه او در پی نفی فرم به مفهوم به کارگیری فرمهای ساده و انکار فرمهای پیچیده است. (نفی تصویر صرفاً بصری در فضا). معماری او، معماری نفی و انکار است. آندو راحتی مدرن را نفی کرده، تلاش می کند ارتباط پویایی با جهان برقرار کند. او راحتی را از معماری خود دور می کند و به جای آن امکان حضور انسان و طبیعت را در کالبد معماری اش فراهم می سازد.

"فضا در کارهای من صریح و عریان است. فضا در کارهای من بیشتر بیان احساس افراد است و نه صرفاً کنش عقلانی، معماری نمی بایست زیاد حرف بزند، بلکه باید ساکت بماند و به طبیعت به صورت نور، آفتاب و باد اجازه سخن گفتن دهد".(www.hamshahrionline.ir)

– آندو –۱۹۹۱" من قصد دارم تا نه چیز هایی را که به صورت فرم ظاهر می گردند ؛بلکه چیز های نامرئی و بی فرم را به دست آورم. یعنی شیوه های تفکر و احساس که در پس آن فرم ها پنهانند و آنرا در زمینه ای نو به کار گیرم و به آنها زندگی بخشم". او عقیده دارد که اگه به فرم معماری توجه زیادی صورت گیرد بدین معنی است که به حس بینایی نسبت به بقیه حواس اهمیت بیشتری داده شده است. از اینرو خلق فضایی که با همه حواس آدمی درگیر باشد را معماری می داند... بدین دلیل است که در معبد آب از نقطه شروع تا رسیدن به معبد اصلی با حرکت دادن مخاطب در زوایای مختلف درون سایت به نوعی سلسله مراتب و آمادگی ذهنی برای مخاطب ایجاد می کند و بدین طریق حواس فضایی مختلفی را درگیر ساخته و نوعی سیر و سلوک را به نمایش می گذارد.

– معماری باید یک معنای دوگانهٔ را در برداشته باشد؛ یعنی می‌باید در ابتدا فضای زندگی روزانه باشد و عملکردهایی را که لازم است در خود جای دهد و در همان حال فضایی نمادین باشد. (همان: ۵۲) در حقیقت رویکرد اصلی او در تعریف معماری، رویکردی شهودی و پدیدار شناختی است.« شاید این نکته همان‌گونه که گاستون باشلار[1] می‌گوید درست باشد که معماری دارای نوعی ساختار شاعرانهٔ بنیادی است و به ساختار بنیادین فضاها نمی‌توان نمودی فیزیکی داد. اما از آنجا که مشخصات محیطی که در آن کار می‌کنیم کم مایه و بی‌معناست و چون درک ما از هستی خود چندان روشن نیست، امیدوارم که معماری را با حسی واقعی که از طریق تماس با ژرف‌ترین وجوه طبیعت انسانی حاصل می‌شود، درآمیزیم. » (همان: ۴۶)

– "زمانی که معماری مدرن در مراحل اولیه توسعه بود کسانی همچون میس سیستمهای یک شکل را برای سازماندهی فضا به کار بردند. با مطرح کردن مسایل غیر معمول به درون شبکه های تکرار شونده ، تلاش های نسنجیده ای برای انسانی کردن اینها به وقوع پیوست . با میس ، فضاهای یک شکل هیچ گاه جایی برای آزادی و تفاوت باقی نمی گذارد".

– "وقتی کسی در محیطی خالی می ایستد می تواند صدای زمین را که نیازمند ساختمان است بشنود .تصور قدیمی و انسان گونه روح مکان (genius loci) تشخیص چنان پدیده ای بوده است .نکته اینجاست که آنچه این صدا بیان می کند تنها برای شینتای درک شدنی است(www.cafedexign.com) ". آندو

1 - Gaston Bachelard

در باره نقش شینتای در شکل‌گیری معماری می‌گوید : « انسجام جهان از طریق معماری در واقع انسجام جهان به واسطهٔ اعمالی است که انسانِ نوعی انجام می‌دهد. کالبد، جهان را منسجم می‌سازد و در همان حال خود نیز از طریق جهان انسجام می‌یابد. وقتی که « من » بتن را سرد یا سخت می‌یابم، « من » کالبدم را چیزی گرم یا نرم دریافته‌ام. بدین طریق کالبد در نسبت پویای خود با جهان تبدیل به شینتای می‌گردد. در این معنا، تنها شینتای است که معماری را می‌سازد یا آن را درک می‌کند. شینتای موجودی دارای ادراک و احساس است، که نسبت به جهان واکنش نشان می‌دهد. » (همان: ۷۸) [۱]

۴–نقد نظرات آندو پیرامون رابطه متقابل فضا و معماری

نقد نظرات آندو را می توان از این نکات شروع کرد که منظور او از ساختن یک مکان که به سان شالوده فضا عمل می کند چیست؟ در تفکر آندو مفاهیمی نظیر **مکان ، فضا ، محیط و فرم** چگونه توضیح داده می شوند و چه ارتباطی با هم دارند ؟ بینش نظری او چگونه در پروژه هایش ظهور می یابد؟ و اساسا این تاکید آندو بر فضا به جای فرم چه معنی دارد ؟

گرچه نسبت به دیدگاه های دیگر نظرات آندو به مطلوب نزدیک تر است اما در عمل همچنان در بند ساختار هندسی فضا است که از آن به **"هندسه قدسی"** یاد می کند. ساختاری که در مسیر بر قراری رابطه انسان با فضا و ساخت مکان– از طریق آمیختن معماری با حسی واقعی که از طریق تماس با ژرف‌ترین وجوه طبیعت انسانی حاصل می‌شود (آنچنان که خود او می گوید)– به جبرگرایی متوسل می شود. آنجا که می گوید:

"... برای نشان دادن و ظاهر ساختن منطق نامرئی طبیعت باید آن را با منطق معماری رو در رو نهاد. در اینجاست که هندسه وارد عمل می شود. ... می تواند گذرگاهی باشد که مردم را وادار به پیاده رفتن، ایستادن، بالا رفتن و پایین آمدن می کند". با چنین طرز فکری، در کلیسای آب همانند بسیاری از پروژه های مشابه دیگر او برای رساندن شخص به هدف یک مسیر را به او تحمیل می کند.

اینچنین است که در عمل پروژه های او اگرچه امکان حضور انسان و طبیعت را میسر می کنند اما در مقابل سبب کاهش راحتی انسان در فضا می شوند، همچنین از طریق جبرگرایی مطلق خود، با طبیعت انسان که جبر و اختیار را به صورت دوگانه هایی در کنار هم دارد همسان نیستند و به این دلیل توانایی برقراری ارتباط دو سویه مناسب بین انسان و محیط مصنوع را نخواهند داشت. بنابراین هرچند نظرات و تئوری های آندو در بیان بسیار مناسب و مطلوب می نماید تبدیل این نظرات در عمل به گونه ای است که پروژه های او کارکرد های مناسبی ندارند. برای مثال گاهی حس می شود خانه های او برای زندگی کمی سرد و بی روحند و وجود باریکه ای از نور خورشید برای این فضاها شاید کم باشد. همچنین تعداد بالای پله ها در بعضی از پروژه های او تأمل برانگیز است.... در نهایت می توان گفت که از دیدگاه این گروه، فضا توسط ساختاری چون هندسه قدسی به منصه ظهور می رسد **. اما آنچه مقدس است نه هندسه فضای مصنوع بلکه ارتباط دو سویه مخاطب و محیط انسان ساخت است که نه تنها شامل ابعاد کالبدی و ادراکی است بلکه جنبه کارکردی فضا را نیز در بر می گیرد.**

۱ - نقره کار، عبدالحمید. ۱۳۸۵. حکمت هنر اسلامی. انتشارات دانشگاه علم و صنعت ایران. ص۳۱۶

فضای معماری از دریچه حکمت اسلامی

۱–درک کالبد و فضا از دیدگاه دکتر سید حسین نصر

دیدگاه نصر و بسیاری از اصول‌گرایان ما را به این سمت راهنمایی می‌کنند که کالبد فضا را در دو مرتبه از ادراک محیط پیرامون دریافت کنیم. به این گونه که **کالبد**، در روند « ادراک آفاقی و بیرونی » درک می‌شود و **فضا** در روند« ادراک انفسی و درونی » به گفتهٔ دیگر می‌توان کالبد را دستاورد رویارویی پدیداری[1] با محیط دانست و فضا را حاصل از برخورد دیداری.[2] طبیعتا" فرهنگ‌هایی که به ادراک آفاقی، پدیداری و محسوس اهمیت بیشتری می‌دهند، به اصالت کالبد و شکل‌گرایش پیدا می‌کنند و در برابر آن، فضا برای فرهنگهای انفسی، دیداری و شهودی مهم خواهد بود. در نتیجه به خاطر همین انفسی بودن درک فضا، انسان به یک « این همانی با فضا » می‌رسد و هویت خود را در آینه فضای پیرامونش می‌بیند.

۲–نگاه دکتر مهدی حجت به فضای معماری

دکتر مهدی حجت چهار مقصود از فضا را چنین بر می‌شمرد :

- فضا، یعنی اتاق، تالار و حیاط و میدان و پارک.
- فضا، یعنی مجموعه‌ای که خصوصیت مشترکی دارند، فضای باز، فضای بسته.
- فضا، یعنی قسمت‌های خالی و پر نشده شهر و...
- فضا، یعنی کیفیت معماری و تأثیر آن بر انسان، فضای دلباز، فضای دلگیر.» (حجت، ش۱، ۱۳۷۷)

اکنون می‌توانیم با بحث ارزنده مهدی حجت همراه شویم که به درستی بر غفلتی که در جهان معماری رخ داده، تأکید دارد : « وقتی واژهٔ فضا را به معنای کیفیت یا بیان یا تأثیر فضا استعمال می‌کنیم، به تأثیر معماری بر انسان و تأثر انسان از آن عنایت داریم. به عبارت دیگر فضا در این معنا نوعی ادراک است، زیرا کیفیت معماری، ادراکی است که انسان از خود بنا انتزاع می‌کند. در هر ادراک دو عنصر اصلی دخیل است :مُدرَک (ادراک شونده یا امر عینی و ابژکتیو) و مُدرِک (ادراک کننده یا امر سوبژکتیو.) بنابراین فضا امری صرفا" عینی و خارج از ذهن انسان نیست. همچنین امری صرفا" ذهنی و کیفیتی فارغ از عینیات نیست و در عین حال هر دوی اینها هست. **فضا کیفیتی است که انسان تحت تأثیر کالبد معماری در می یابد و تصویر فضای عینی و خارج از ذهن، در آینهٔ دل و ذهن انسان است و از آنجا که این آینه‌ها رنگ شخصیت هر انسان را بر خود دارند، تصویری که در آنها ایجاد می‌شود، حاصل ترکیب امر عینی و بیرونی (مُدرک) و صفات مُدرِک است.** » (همان: ۱۹)

حجت پس از آوردن مثال‌هایی به اینجا می‌رسد که : « پس فضا و کیفیت فضایی نه صرفا" از ماهیت عینی و کالبدی فضا برمی‌آید و نه صرفا" از شخصیت و وجود ادراک کنندهٔ آن. بلکه حاصل تعامل و ترابط این دو است، به عبارتی « امر بین امرین » است. ما معمولا" به اهمیت مُدرَک و کالبد فضا واقفیم و به همین سبب است که می‌بینیم در مدارس و مقالات و کتب معماری، اعم از داخلی و خارجی، به همهٔ وجوه کالبدی فضا می‌پردازند و آنها را به شایستگی تحلیل می‌کنند. اما از اهمیت مُدرِک و تأثیر او بر امر فضا غافلیم.»(همان)

---

1 - Phenomonologic

۲- Nomenologic ؛ راجع به نگاه دیداری و شهود و یا « دیداربینی » مهمترین منبع کتابی با همین عنوان از دکتر مدد پور است که به نحوی بدیع و جالب، این موضوع را تشریح کرده‌اند. پیش از این دیدیم که افشار نادری هم در بحث‌های سنت گراتر خود همین مطلب را به گونه‌ای دیگر مطرح کرده است. از دید او فرم پدیده‌ای عینی و بیرونی Objective و فضا احساس درونی و ذهنی و Subjective است.

۳–از دیدگاه حکمت اسلامی فضا یک آفریده خداوند است

از دیدگاه حکمت اسلامی« فضا » یک پدیده در جهان و یکی از آفریده‌های خداوند با ویژگی‌های خاص خود است. فضا نیز مانند دیگر اجزاء طبیعت، سازوکار (ارگانیزم) و ساختار خاص خود را دارد و البته که در نظام و شبکه‌ای سامان‌مند (سیستمی) با همه اجزاء طبیعت ارتباطی عمیق دارد. مفهوم فضا در این دیدگاه، یک جنبه تجریدی و بدون ارتباط با انسان دارد که در برگیرندهٔ ویژگی‌های کمی در مراتب مختلف وجود و فضا بدون ارتباط با ادراک انسان است که می‌توان آنرا«فضای پنهان» نام نهاد، نیز یک جنبهٔ مهم‌تر و اصلی‌تر در ارتباط با انسان دارد که به نام « فضای مشهود »، جایگاه زیست و رشد و تعالی انسان است.[۱]

فضای معماری، در این دیدگاه فضایی است که باید معماری انسانی (انسان از دیدگاه اسلام) در آن رخ دهد و پدیدار شود. پس فضای ریاضی یا ویژگی‌های ریاضی فضا، تنها مقدمه و ابزاری است برای ساختن و دست یافتن به این فضا و ارزش خود را در این مقدمه بودن کسب می‌کند. انسان سنتی در فضا زندگی می‌کند، نه در آن اسیر شده است و نه قصد به اسارت گرفتن و چیرگی بر آن را دارد و می‌تواند و باید خود را تا فراتر از ساحتهای مادی و مرزهای فضا و زمان فیزیکی رشد دهد.

۴–فضای آفاقی و فضای انفسی

با توجه به استعداد فضا در زمینه سازی برای زندگی مادی و معنوی انسان و جامعه انسانی، می توان دو رویکرد را در آفرینش فضای معماری بدست داد که با توجه به آیه ۵۳ سوره فصلت[۲] تعریف شده اند:

۱) **فضای آفاقی** : این فضا با الهام از فضای طبیعت، وجهه طبیعت‌گرایانه و مادی و متکثّر و تنوع طلب انسان را ارضاء می‌کند و عموما" در ساحت عمومی و بیرون نمود دارد و مناسب سیر در آفاق انسان می‌باشد.

۲) **فضای انفسی** : این فضا زمینه ایجاد خلوت وحضور درونی آدمی است که حالت خودیابی و خودآگاهی را برای انسان فراهم می‌کند و عمدتا" در فضاهای درونی مورد توجه بوده است و مناسب سیر در انفس و کمال جوهری انسان می‌باشد.

۵–قطبیت فضا

از مهم‌ترین اصولی که به طور مشخص در انفسی کردن فضا نقش مهمی دارد، **مسئله قطبیّت فضا**[۳] و هرنوع نظم تمرکز آفرین با محورسازی و قرینه‌سازی مجموع تناسباتی که به مربع و مکعب نزدیک شود، می‌باشد که به گفتهٔ نصر و اردلان جزء مهمترین عوامل کیفی کردن فضای انفسی است. (نصر، ۱۳۷۵: ۴۷) و (اردلان، ۱۳۶۶: ۱۱)

از مهمترین اصولی که به ویژه در آفاقی نمودن فضا نقش بنیادی دارد، تشدید حرکت کالبدی (مکانیکی و فیزیکی) است. به گونه‌ای که عناصر تشکیل دهنده فضای معماری در انسان، انگیزه حرکت و عبور

۱- نقره کار، عبدالحمید. ۱۳۸۵. حکمت هنر اسلامی. انتشارات دانشگاه علم و صنعت ایران. ص۳۳۰.

۲- « *سنریهم آیاتنا فی الافاق و فی انفسهم حتی یتبیّن لهم انه الحق* » به زودی نشانه‌هایمان را در آفاق و در جانهایشان نشان خواهیم داد تا روشن شود برای آنها که او حق است. » از این آیه به خوبی برمی‌آید که دو زمینهٔ مورد توجه انسان آفاق هستی (طبیعت) و وجود خودش هستند. در ادامهٔ آیه ضرورت وجود نگاه شهودی در هر دو زمینه مطرح شده است که ما در مراتب عمقی فضا به آن خواهیم پرداخت.

3 - Polarization

را تشدید و تشویق نمایند. انواع هندسه‌های خطی و موجی، نامنظم، بدون محور و مرکز و قرینه‌سازی و... شکلهای نامتعین و امتدادهایی که از نقطه دید خارج می‌شوند و... در آفاقی کردن فضا مؤثرند.

۶–کمی و کیفی بودن فضا

اگر بحث حرکت جوهری انسان را بپذیرفته باشیم، آنگاه ماهیت هر فضا بر پایهٔ رویدادهای انسانی که در آن و با آن رخ داده تعریف می شود و فضا با آن رویداد، « این همانی » پیدا می‌کند. همچنین مرتبهٔ وجودی هر انسان، کیفیت و هویت فضای اطراف او را تعریف می‌کند. هر عمل انسان که درون یک فضا انجام می‌شود، هویت فضا را متأثر می‌کند و از این رو بر پایهٔ ارزش آن عمل، فضاها ماهیتی ملکوتی یا شیطانی می‌یابند، اینجاست که بحث

تعامل وحدت و کثرت در درک کیفیت‌های فضایی نیز اهمیت خاص خود را پیدا می‌کند. چرا که باید گفت وجههٔ انسانی و قدسی فضا دارای وحدت ساختار طولی است و وجههٔ حیوانی و طبیعی آن دارای تنوع عرضی و... متکثر خواهد بود.

با توجه به این نکته که **در حکمت و هنر اسلامی فضا هم مانند هر چیز دیگر وجهی کمی و اعتباری دارد و تنها در نسبت با انسان و تأثیر و تأثر از آن دارای وجهی کیفی، حقیقی و واجد ارزش می‌شود**، از این رو هیچ‌گاه به طور مستقل و بدون ارتباط با انسان مورد توجه معمار قرار نمی‌گیرد و هرکس با توجه به عمق روان خود میزان نفوذ در باطن چیزها را دارد و تا اندازه‌ای می‌تواند حقیقت ملکوتی هر چیز را درک کند. به همین جهت هنگامی که از فضا سخن به میان می‌آید، به گفتهٔ حجت باید پرسید : « فضا برای که؟ فضا را می‌توان متناسب ظرفیت طراح و ظرفیت بینندهٔ آن تفسیرهای متعدد کرد. » (حجت، ۱۳۷۷: ۲۳) حجت سخن از دو سطح « ادراک حداقلی » و « ادراک حداکثری » می‌کند که اولی مربوط به توده مردم و دومی مربوط به انسان‌های متعالی‌تر جامعه است.

۷–مراتب فضا حقایق وجودی هستند

نیازی به توضیح نیست که این هرگز به معنای ذهنی بودن مفهوم فضا نیست. چرا که **همهٔ این مراتب فضا حقایقی وجودی‌اند** که تنها انسان متعالی می‌تواند در رویارویی‌ای دو سویه با فضا کیفیت آن را ادراک کند. (همان: ۱۹) اما معمولا" وقتی سخن از مراتب فضا می‌شود همه، مراتب پنجگانه فضا را از دید شولتز مطرح می‌کنند، که خود او نیز این دیدگاه را از پژوهش‌های ژان پیر پیاژه دربارهٔ فضای ادراک کودک برگرفته است.[۱] این پنج مرتبه چنین هستند :

۱) فضای رفتاری (رفتار فیزیکی)
۲) فضای ادراک (جهت یابی)
۳) فضای هستی (تصویر از جهان)
۴) فضای شناخت (فضای علمی)
۵) فضای تجریدی (روابط منطقی) » (شولتز، ۱۳۵۳:۱۳)

---

۱ - به عنوان چند نمونه که همه برای بیان و تحلیل این مراتب فضایی تلاش می‌کنند، می‌توان این موارد را نام برد : (افشار نادری، ج، ۱۳۷۷: ۵)، (وهابی، ۱۳۷۷: ۵۶)، (لقایی، ۱۳۷۸: ۶۹) و....

۸–فضای اصلی آفرینش محضر الهی است

هر یک از اندیشمندان بسته به دیدگاه خود نقدی براین نظریه ارائه کرده‌اند. آنچه در اینجا به نظر ما اهمیت دارد این است که این پنج مورد هرگز مراتب عمیق‌تر شناخت فضا را ارائه نمی‌کنند. از دید این نظریه هرگز نیازی به حرکت وجودی انسان برای درک حقیقت فضا نیست. این مراتب، در حقیقت پنج تصور فضایی از عینی‌ترین حالت تا ذهنی‌ترین حالت هستند، که تفاوت آنها فقط در کلی و جزیی بودن آنهاست. و این کاملا" متفاوت از مراتب ادراک در دنیای سنتی است. در نظام حکمت اسلامی (همان گونه که پیش از این بررسی کردیم) هر چیزی دنباله‌ای تا مجردترین عوالم دارد که ادراک آنها نیاز به حرکت وجودی انسان و شفافیّت و اهتزاز روح دارد. هر قدر که روح تجرد بیشتری بیابد، می‌تواند مراتب مجردهٔ هستی و فضا را درک کند.

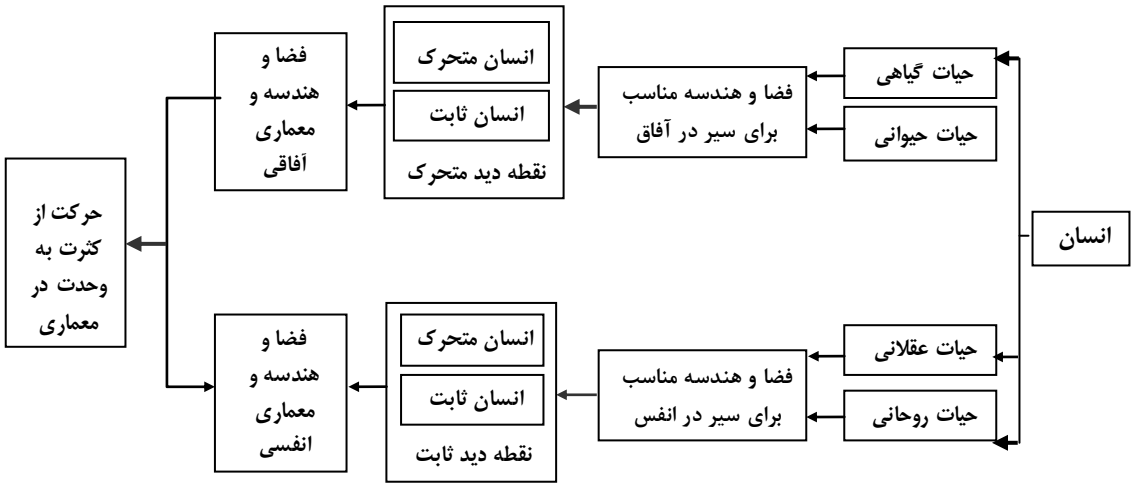
آنچه بسیار مهم است این که خداوند آن فضای کالبدی و ریاضیی را که علوم تجربی آن را به ه ٔ سیال و ناهمگن معرفی می‌کنند، به گونهٔ آرام و متعادل و با معنی در چشم و احساس انسان معرفی می‌کند، آن گونه که سیر کمالی خود را درون آن بگذراند و مهم‌تر از آن فضای مصنوع را در کنار فضای طبیعی با عنوان«خانه» یا «بیت» معرفی کرده که باید آرامش بخش باشد، **«والله جعل لکم من بیوتکم سکناً»**، و بتواند سیر در انفس و رسیدن به خود آگاهی روحی و معنوی را آسان ساخته و انسان را از در جا زدن و جمود و تحجّر در ساحت حیوانی و فضاهای سیر در آفاقی رهایی داده و ارتقاء بخشد .

ما نیازمند درک ریاضی فضا هستیم تا از آن برای ساختن و آفرینش فضایی شایستهٔ « انسان معنوی » بهره ببریم. از سویی ما هرگز نمی‌توانیم به این فضا دست پیدا کنیم، مگر اینکه با مؤلفه‌ها و ویژگی‌های بنیادی وابستگی‌ها و رابطهٔ انسان معنوی با فضا آشنا شده باشیم. آنچه که بر آن باید تأکید داشت این است که این مؤلفه‌ها، در راستای هدف بنیادی از زندگی باید باشد، چرا که **به گفتهٔ امام خمینی (ره) فضای آفرینش، محضر خداست و ما انسانها در آن از سوی او آزموده می‌شویم.** زمین، آسمان و آنچه میان آنهاست، یعنی همان فضای زندگی ما، می‌تواند و باید به گونه‌ای ساماندهی شود که ما را در این آزمون یاری کند. یعنی از سویی بتواند تأمین کننده نیازهای فیزیکی و مادی ما باشد و از سوی دیگر برای سیر و سلوک ارادی و اختیاری و عقلانی و روحانی ما، با ایجاد فضایی کیفی و آرامش‌بخش بسترسازی و زمینه‌پردازی نماید. در این حوزه فضای معماری باید سکوی پرواز و تعالی ما باشد نه قفس ماندگاری و هبوط ما در حوزهٔ حیات مادی و حیوانی.

در **معماری روزگار اسلامی** نیز با الهام از فضای طبیعی، یک هستهٔ یا سلول فضای معماری را به گونه‌ای سامان می‌دهند که در رابطه با انسان ناظر و حاضر، وسیله تمرکز و سکون و سیر از ظاهر به باطن و از کثرت به وحدت فراهم شود. خداوند فضای فیزیکی و طبیعی محل تولد و رشد و نمو انسان را علی رغم حرکتهای سریع و سیالیت و به قول فیزیکدانان شورشی و آشوبی را رام و آرام نموده است و حرکت شتاب آلود زمین و سیارات را در منظر انسان آنچنان دلپذیر و آرامش بخش ساخته تا با ابزار معرفتی انسان یعنی حواس پنج گانه سازگاری و مناسبت داشته باشد. حتی به این نیز قانع نشده است و انسان را در ایجاد فضای مصنوع، توصیه به ایجاد حریم و آرامش و سکون مضاعف نموده است. **« والله جعل لکم من بیوتکم سکنا" »**

بنابراین اگرچه با پیشرفت علم، در ظاهر ما متوجه حرکت و عدم ثبات و ارتباطات اغتشاشی و ناهمگون عناصر و اجزاء طبیعت و ژله‌گون بودن فضا می‌شویم؛ اما باید این مسئله را نیز دریافت که **چرا خداوند این طبیعت و مظاهر سرکش و ناآرام را برای انسان به صورت آرام و مناسب آراسته است؟**. به این نیز قناعت نفرموده و توصیه نموده فضای مصنوع باید از این نیز درونگراتر و آرام‌تر و ساکن‌تر باشد، چرا؟ آیا جز این است که سیر در

آفاق و فضاهای کمی باید مقدمه‌ای برای سیر در انفس و ارتقاء روحی و کمال معنوی انسان باشد و این مسیر جز با اعراض از عالم ماده و طبیعت و ورود به عالم تعقل و تذکر امکان پذیر نیست. همه مکاتب عرفانی دنیا به این موضوع به نحوی پرداخته‌اند و متأسفانه معماران سطحی‌نگر و ظاهربین با انحصاری نمودن فضاهای کمی و آفاقی، در معماری، خود و دیگران را از این حقیقت عظیم محروم نموده و می‌نمایند. (نمودار شماره۳) [1]



نمودار ۳ - حرکت از کثرت به وحدت انسان، در تعامل با فضا و هندسه معماری

۱ نقره کار، عبدالحمید. ۱۳۸۵. حکمت هنر اسلامی. انتشارات دانشگاه علم و صنعت ایران. صص۳۲۷-۳۲۵.

فهرست منابع:

۱. آرنهایم، رادولف. ۱۳۸۲. پویه شناسی صور معماری. قیومی بیدهندی. مهرداد. سمت. تهران.
۲. آریانپور، منوچهر. ۱۳۷۷. مقدمه ای برجامعه شناسی هنر . انجمن کتاب دانشکده هنرهای زیبا . تهران
۳. احمدی، بابک. ۱۳۸۱. هایدگر و تاریخ هستی. نشر مرکز. چاپ اول. تهران.
۴. اردلان ، نادر. ۱۳۷۴. « نظرخواهی درباره معماری ایرانی». مجله آبادی . شماره ۱۹
۵. اردلان ، نادر. ۱۳۵۳. «آفریدن نو». مجله هنر و معماری. شماره ۲۵ و ۲۶
۶. اردلان ، نادر. ۱۳۶۶. « ساختمان مفاهیم در معماری سنتی». مجله معماری و هنر ایران . شماره ۲
۷. اردلان ، نادر. ۱۳۷۸. « مصاحبه با داراب دیبا». مجموعه مقالات معماری وشهرسازی. شماره ۵۴ و ۵۵
۸. اردلان، نادر، بختیار، لاله. ۱۳۸۰. حس وحدت. ترجمه حمید شاهرخ. نشر خاک. اصفهان
۹. افشار نادری،کامران. ۱۳۷۸. « از فرم تا فضا ، از ماده تا مکان» ، مجله معمار، شماره ۵
۱۰. بیکن، ادموند. ۱۳۷۶. طراحی شهرها. ترجمه فرزانه طاهری. مرکز مطالعات و تحقیقات معماری
۱۱. بورکهارت، تیتوس. ۱۳۴۹. « نقش هنرهای زیبا درنظام آموزشی اسلام». مجله مباحثی در هنر دینی. ج۲. ترجمه سید حسین نصر. چاپخانهٔ سکه . تهران
۱۲. بورکهارت، تیتوس. ۱۳۴۹. « ارزشهای جاویدان در هنر اسلامی». مجله مباحثی در هنر دینی. ج۲. ترجمه سید حسین نصر. چاپخانهٔ سکه . تهران
۱۳. بورکهارت، تیتوس. ۱۳۷۱. « ارزشهای جاویدان در هنر اسلامی». مجله جاودانگی و هنر. ترجمه سید محمد آوینی. نشر برگ. تهران
۱۴. بورکهارت، تیتوس. ۱۳۷۶. « ارزشهای جاویدان در هنر اسلامی» ، مجله مبانی هنر معنوی، ترجمه سید حسین نصر، نشر دفتر مطالعات دینی هنر. تهران
۱۵. بورکهارت، تیتوس. ۱۳۴۹. « روح هنراسلامی». مجله مباحثی در هنر دینی. ج۲ . ترجمه سید حسین نصر. نشر چاپخانهٔ سکه. تهران
۱۶. بورکهارت، تیتوس. ۱۳۴۹. « مدخلی بر اصول و روشهای هنر دینی». مجله مباحثی در هنر دینی ج ۲. ترجمه سید حسین نصر. چاپخانهٔ سکه. تهران
۱۷. بورکهارت، تیتوس. ۱۳۶۵. هنر اسلامی. زبان و بیان. ترجمه مسعود رجب نیا. نشر سروش . تهران
۱۸. بورکهارت، تیتوس. ۱۳۶۹. هنر مقدس. ترجمه جلال ستاری. نشر سروش. تهران
۱۹. پاکباز، روئین. ۱۳۷۹. دائره المعارف هنر. نشر فرهنگ معاصر . تهران
۲۰. پاکزاد، جهانشاه. ۱۳۷۸. « این همانی با فضا». مجموعه مقالات بم ج ۵. نشر سازمان میراث فرهنگی
۲۱. پور داوود، ابراهیم. ۱۳۲۶. جامعهٔ باز و دشمنان آن. ترجمه عزت الله فولادوند. نشر خوارزمی. تهران
۲۲. پیرنیا، محمد کریم. ۱۳۷۴. « معماری ایرانی». مجله آبادی. شماره ۱۹
۲۳. جوادی آملی، عبدالله. ۱۳۸۰. « انتظار بشر از دین». مجله پاسدار اسلام
۲۴. جوادی آملی، عبدالله. ۱۳۷۵. بنیان مرصوص. نشر اسراء. قم

۲۵. جوادی آملی، عبدالله. ۱۳۶۳. حکمت نظری و عملی در نهج البلاغه
۲۶. جودت، محمد رضا. ۱۳۷۵. « ملاحظاتی در بارهٔ هنر مدرن» ، مجله معماری و شهرسازی / شماره۳۸ و ۳۹
۲۷. جودت، محمد رضا. ۱۳۷۷. « آینده پیش رو». مجله معماری ایران. شماره ۲
۲۸. جودت، محمد رضا. ۱۳۷۶. « آینده معماری ایران». مجله معماری وشهرسازی. ۴۰شماره و ۴۱
۲۹. جودت، محمد رضا. ۱۳۷۹. « حس کردیم باید بایستیم و به یاد آوریم». مجله معماری ایران . شماره۱
۳۰. جودت، محمد رضا. ۱۳۷۸. « روش طراحی». مجله معماری. شماره ۵۴ و ۵۵
۳۱. جودت، محمد رضا. ۱۳۷۸. « شکل درمعماری». مجله معماری و فرهنگ. شماره ۱
۳۲. جودت، محمد رضا. ۱۳۷۸. « معماری مدرن و سکونت گاه». مجله معماری و شهرسازی. شماره ۴۴ و ۴۵
۳۳. جودت، محمد رضا. ۱۳۷۷. « یادداشت سردبیر». منجله معماریس و شهرسازی. شماره ۴۴و۴۵
۳۴. جودت، محمد رضا. ۱۳۷۴. « یادداشت سردبیر». مجله معماری و شهرسازی. شماره ۳۳ و ۳۴
۳۵. جودت، محمد رضا. ۱۳۷۵. « یادداشت سردبیر». مجله معماری و شهرسازی. شماره ۴۶ و ۴۷
۳۶. جودت، محمد رضا. ۱۳۷۷. « یادداشت سردبیر». مجله معماری و شهرسازی. شماره ۴۲ و ۴۳
۳۷. جودت، محمد رضا. ۱۳۷۷. « یادداشت سردبیر». مجله معماری وشهرسازی. شماره ۵۶ و ۵۷
۳۸. چینگ، فرانسیس. ۱۳۷۸. معماری ، فرم ، فضا ، نظم. ترجمه زهره قراگوزلو. نشر دانشگاه تهران. تهران
۳۹. حجت، مهدی. ۱۳۷۷. « ادراک فضا». مجله رواق. شماره ۱
۴۰. حجت، مهدی. ۱۳۷۷. « جهان بینی اسلامی و هنر». فصلنامه هنر . شماره۱
۴۱. حجت، مهدی. ۱۳۶۱. « فضا». مجله رواق. شماره ۱
۴۲. حجت، مهدی. ۱۳۷۷. « ملاحظاتی در تعریف هنر» . مجله رواق. شماره۴
۴۳. حجت، مهدی. ۱۳۷۸. « واقعیت ریشهٔ آفرینش اثر هنری». فصلنامهٔ هنر. شماره ۳
۴۴. حجت، مهدی. ۱۳۶۲. «وظیفهٔ معماران چیست؟». سخنرانی در دانشگاه علم وصنعت
۴۵. حجت، مهدی. ۱۳۷۷. « ویژگیهای معماری ایرانی». مجله آبادی. شماره۱۹
۴۶. حجت، مینو. ۱۳۷۴. « تصوف حجاب و لباب». مجله نقد و نظر. شماره ۱۵و ۱۶
۴۷. حلیمی، محمد حسین. ۱۳۷۲. مبانی هنرهای تجسمی. نشر سروش. تهران
۴۸. داوری اردکانی، رضا. ۱۳۷۵. « در انتظار هنر». فصلنامهٔ سوره. شماره ۱
۴۹. داوری اردکانی، رضا. ۱۳۶۶. « هنر از دیدگاه فلسفه». مجله روزنه ای به باغ بهشت. نشر جهاد دانشگاهی. تهران
۵۰. داوری اردکانی، رضا. ۱۳۶۲. « هنر رحمانی و هنر شیطانی هر دو در دورهٔ ما رواج دارند». فصلنامهٔ هنر. شماره۲
۵۱. داوری اردکانی، رضا. ۱۳۷۴. « هنر وحقیقت ۱ و ۲». فصلنامهٔ هنر. شماره ۲۸و ۲۹

۵۲ داوری اردکانی، رضا. ۱۳۶۳. « ملاحظاتی درباره ادراکات اعتباری». مجله یادنامه علامه طباطبائی. نشر موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی
۵۳ داوری اردکانی، رضا. ۱۳۵۷. وضع کنونی تفکر در ایران. نشر سروش
۵۴ دهخدا، علی اکبر. ۱۳۷۶. لغت نامه. نشر دانشگاه تهران. تهران
۵۵ زوی، برونو. ۱۳۷۷. یادداشتهای مبانی نظری معماری در دانشگاه شهید بهشتی. حمید رضا خویی. نشر دانشگاه شهید بهشتی. تهران
۵۶ زوی، برونو. ۱۳۷۶. چگونه به معماری بنگریم، ترجمه فریده گرمان
۵۷ شولتز . ۱۳۵۳. هنر، فضا، معماری. ترجمه عبدالحسین حافظی
۵۸ شیخ زین الدین، حسین. ۱۳۷۸. « از پندار تا پدیدار». مجله معماری و شهرسازی. شماره ۵۵ و ۵۶
۵۹ شیخ زین الدین، حسین. ۱۳۷۱. « تعادل درمعماری» ، مجله آبادی/ شماره ۶
۶۰ شیخ زین الدین، حسین. ۱۳۷۸. « در مورد معماری امروز ایران». مجله معماری و شهرسازی شماره ۵۱ و ۵۰
۶۱ شیخ زین الدین، حسین. ۱۳۷۶. « سالهای مهمانی». مجله معماری و شهرسازی. شماره ۴۰ و ۴۱
۶۲ شیخ زین الدین، حسین. ۱۳۷۸. « فرم درمعماری». مجله معماری و فرهنگ. شماره ۱
۶۳ شیخ زین الدین، حسین. ۱۳۷۸. « میز گرد فرهنگ ومعماری» ، مجله آبادی / شماره ۳۴ و ۳۵
۶۴ شیخ زین الدین، حسین. ۱۳۷۱. « نگاهی به معماری امروز ایران وجهان». مجله آبادی شماره. ۴
۶۵ شیخ زین الدین، حسین. ۱۳۷۸. « هویت متصرف». مجله معماری و شهرسازی. شماره ۵۰ و ۵۱
۶۶ شیخ زین الدین، حسین. ۱۳۶۸. « درس گفتارهای معماری معاصر دانشکده معماری». نشر دانشگاه علم و صنعت
۶۷ شیخ زین الدین، حسین. ۱۳۷۴. « معماری ایرانی». مجله آبادی. شماره۱۹
۶۸ طلا مینایی، اصغر. ۱۳۵۶. هنر، علم و معماری. ترجمه اصغر سررشته داری. نشر دانشگاه تهران
۶۹ عکاش، سمیر. ۱۳۷۸. « تجلی نظم جهانی و نشانه برداری از آن درمعماری سنتی اسلامی». مجله صفه. شماره ۲۸. ترجمه علی اکبر خان محمدی
۷۰ فره وشی، بهرام. ۱۳۵۸. فرهنگ فارسی به پهلوی. نشر دانشگاه تهران. تهران
۷۱ کالینز، پیتر. ۱۳۷۵. دگرگونی آرمانها درمعماری مدرن. ترجمه حسین حسن پور. نشر قطره. تهران
۷۲ کپس، گئورگی. ۱۳۶۸. زبان تصویر. ترجمه فیروزه مهاجر. نشر سروش. تهران
۷۳ کبیر، اختر؛ حکمتی، شیوا. ۱۳۷۸. « ادراک فضا». مجموعهٔ مقالات دومین کنگره معماری و شهرسازی ایران . ج ۱
۷۴ گروتر، یورگ. ۱۳۷۵. زیبا شناختی درمعماری. ترجمه جهانشاه پاکزاد. نشردانشگاه شهید بهشتی. تهران
۷۵ گنون، رنه. ۱۳۷۹. بحران دنیای متجدد. ترجمه ضیاء الدین دهشیری. نشر امیر کبیر. تهران
۷۶ گنون، رنه. ۱۳۶۵. سیطرهٔ کمیت و علائم آخرالزمان. ترجمه علی محمد کاردان. مرکز نشر دانشگاهی. تهران

۷۷. گنون، رنه. ۱۳۸۲. « کلمه و نماد». مجله خیال. شماره ۵. ترجمه فرزانه طاهری
۷۸. گنون، رنه. ۱۳۷۹. « نمادگرایی در گنبد و چرخ». مجله معماری و فرهنگ ۴. ترجمه محمد علی حمید رفیعی
۷۹. گیدیون، زیگفرید. ۱۳۶۵. فضا، زمان، معماری. ترجمه منوچهر مزینی. نشر علمی و فرهنگی. تهران
۸۰. لقایی، حسنعلی. ۱۳۷۸. « احساس و ادراک محیط و شکل». مجله معماری و فرهنگ. شماره ۱
۸۱. لینچ، کوین. ۱۳۸۱. سیمای شهر. مزینی. منوچهر. تهران. انتشارات دانشگاه تهران. چاپ پنجم
۸۲. مایس، پیرفون. ۱۳۸۴. عناصر معماری از فرم به مکان. دولتخواه. مجتبی
۸۳. محمودی نژاد، هادی. ۱۳۸۵. «معماری دیکانستراکشن». نشریه هنر پارسی. اصفهان. سال دوم. شماره ۸
۸۴. محمودی نژاد، هادی. ۱۳۸۵. «خوانش اندیشه دریدا در معماری». نشریه هنر پارسی. اصفهان. سال دوم. شماره ۹
۸۵. محمودی نژاد، هادی. ۱۳۸۵. «زیبایی شناسی در معماری واسازی». نشریه مسکن و انقلاب. تابستان
۸۶. مزینی، منوچهر. ۱۳۷۶. از زمان و معماری. نشر مرکز مطالعات و تحقیقات شهرسازی و معماری ایرانی
۸۷. ملکی تبریزی، میرزا جواد. ۱۳۶۵. رساله لقاء ا...، ترجمه سید احمد فهری، نشر نهضت زنان مسلمان
۸۸. میرمیران، سید هادی. ۱۳۷۵. « از معماری گذشته چه درسی می‌توان گرفت؟». مجله آبادی. شماره ۲۳
۸۹. میرمیران، سید هادی. ۱۳۷۷. « سیری از ماده به روح». مجله معماری و شهرسازی. شماره ۴۳ و ۴۲
۹۰. میرمیران، سید هادی. ۱۳۷۴. « معماری ایرانی». مجله آبادی. شماره ۱۹
۹۱. میرمیران، سید هادی. ۱۳۷۱. « میزگرد معماری امروز ایران». مجله معماری و شهرسازی. شماره ۱۷
۹۲. نصر، سید حسین. ۱۳۷۵. « هنر ومعنویت اسلامی». فصلنامه هنر. شماره۲۸
۹۳. نصر، سید حسین. ۱۳۷۸. « هنر دینی ، هنر سنتی و هنر مقدس». مجموعه مقالات راز و رمز هنر دینی. نشرسروش. تهران
۹۴. نصر، سید حسین. ۱۳۷۵. انسان و طبیعت. ترجمه عبدالرحیم گواهی. دفتر نشر فرهنگ اسلامی
۹۵. نصر، سید حسین. ۱۳۷۵. جوان مسلمان و دنیای متجدد. ترجمه رضا اسعدی. نشر طرح نو. تهران
۹۶. نصر، سید حسین. ۱۳۵۹. علم وتمدن در اسلام. ترجمه احمد آرام. نشر خوارزمی. تهران
۹۷. نصر، سید حسین. ۱۳۷۷. « گفتگوی تمدنها». مجله کتاب ماه. اسفند ۱۳۷۷
۹۸. نصر، سید حسین. ۱۳۵۰. معارف اسلامی در جهان معاصر. نشر کتابهای جیبی
۹۹. نصر، سید حسین. ۱۳۵۹. نظر متفکران اسلامی در بارهٔ طبیعت. نشر خوارزمی. تهران
۱۰۰. نصر، سید حسین. ۱۳۷۸. « نگرش جهانی اسلام و علوم مدرن غرب». کتاب سروش ویژه غرب شناسی
۱۰۱. نصر، سید حسین. ۱۳۷۹. نیاز به علم مقدس. ترجمه حسن میانداری. نشر طه. قم
۱۰۲. نصر، سید حسین. ۱۳۷۵. هنر ومعنویت. ترجمه رحیم قاسمیان. نشر حوزهٔ هنری. تهران

۱۰۳. نصر، سید حسین. ۱۳۸۰. حس وحدت (مقدمه)
۱۰۴. نصر، سید حسین. ۱۳۷۳. « سنت اسلامی در معماری ایرانی». مجله جاودانگی وهنر. ترجمه سید محمد آوینی. نشربرگ. تهران
۱۰۵. نصر، سید حسین. ۱۳۶۶. علم در اسلام. به اهتمام احمد آرام. نشر سروش. تهران
۱۰۶. نصر، سید حسین. ۱۳۸۰. معرفت و معنویت. دفتر پژوهش و سهروردی
۱۰۷. نصر، سید حسین. ۱۳۷۴. « هنر قدسی». فصل نامه هنر. شماره ۲۸
۱۰۸. نصر، سید حسین. ۱۳۷۳. « هنر قدسی در فرهنگ ایرانی». مجموعه مقالات جاودانگی و هنر. نشر برگ. تهران
۱۰۹. نقره کار، عبدالحمید. ۱۳۸۵. حکمت هنر اسلامی. انتشارات دانشگاه علم و صنعت ایران
۱۱۰. نوروزی طلب، علیرضا. ۱۳۷۳. «صورت و معنا در هنر». مجله صحنه. شماره ۳
۱۱۱. وزیری، علینقی. ۱۳۷۹. زیبا شناختی در هنر و طبیعت
۱۱۲. وهابی، کیانوش. ۱۳۷۸. « در جستجوی فضای ناهمگن» . مجله معماری و شهرسازی. شماره ۵۳ و ۵۲
۱۱۳. مزینی، منوچهر. ۱۳۷۶. از زمان و معماری. مرکز مطالعات
۱۱۴. Heidegger, M (1972). On Time and Being, trans. J. Stambaugh, Harper & Row, New York
۱۱۵. Inwood, Michael (1999). A Heidegger Dictionary, UK: Blackwell Publisher Ltd.
۱۱۶. Nor berg Schulz, Christian (1997). The Phenomenon of Place, In: Nesbitt, Kate. Ed. Theorizing a New Agenda for Architecture, an Anthology of Architectural Theory 1965-1995, New York: Princeton Architectural Press.
۱۱۷. www.hamshahrionline.ir
۱۱۸. www.cafedexign.com

آرامش و تجلی آن در معماری مساجد ایرانی

عبدالحمید نقره کار
دانشیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه علم و صنعت ایران
مونا بیسادی
دانشجوی دکترای معماری، دانشگاه علم و صنعت ایران

چکیده مقاله

این مقاله از دو قسمت تشکیل شده است؛ در قسمت اول ابتدا معنی لغوی آرامش را بیان می کنیم و آن را از دیدگاه روانشناسی مورد بررسی قرار می دهیم. بعد به جستجوی آرامش (سکینه) در قرآن می پردازیم و **خانه، همسر و شب** را به عنوان سه عنصر آرامش بخش شناسایی می کنیم و ویژگی های آرامش دهنده این عناصر را مورد بررسی قرار می دهیم. در قسمت دوم مقاله با توجه به تعریفی که برای آرامش کردیم و صفات و ویژگی های سه عنصر آرامش بخشی که از قرآن استخراج کردیم، به بازخوانی معماری مساجد سنتی کشورمان می‌پردازیم تا نحوه تجلی ویژگی‌های نام برده شده را در آن‌ها نشان دهیم، و در نهایت به این می رسیم که مهم ترین عامل وحدت بخش تمام مطالب ذکر شده، خصلت تفکر برانگیزی مساجد ما است و کاری که ما به عنوان معماران معاصر موظف به انجام آن هستیم، شناخت اصول حاکم بر معماری سنتی کشورمان می‌باشد تا با بهره-گیری از آن‌ها و با توجه به نیازهای انسان امروزی و جامعه معاصر به خلق فضاهای مذهبی آرامش بخش و مطلوب نائل آئیم .

تعریف واژه آرامش

معنی لغوی: آرامش در لغت، "اسم مصدر آرمیدن است و به معنای آرام گرفتن، آرام شدن، آسودن، آسوده شدن، آرامش یافتن، خوابیدن و آرامیدن هم گفته شده و همچنین آرامش و آرمش اسم مصدر آسایش و آسودگی، فراغ و سکون نیز بیان شده است."(عمید، ۱۳۸۲: ۶۶) مترادف عربی آن سَکَن، سکینه و سکون است. "سکن و سکینه اسم مصدر، و به معنای مایه آرامش، آنچه که موجب آرامش شود و سُکُون به معنی؛ آرام بودن، حرکت نکردن، آرامش داشتن، ساکن شدن و اقامت گزیدن است."(رازینی، ۱۳۸۶: ۱۳۴)

همان طور که از معنای لغوی "آرامش" نیز بر می آید، آسایش جزء جدایی ناپذیر آن است و بدون وجود آسایش به آرامش نخواهیم رسید، (اما باید توجه داشت که آرامش یک حالت و احساس درونی و باطنی است و زمانی که در قالب کلمات به بیان درمی آید، به ناچار محدود می شود و جامعیت آن حس درونی را نخواهد داشت).

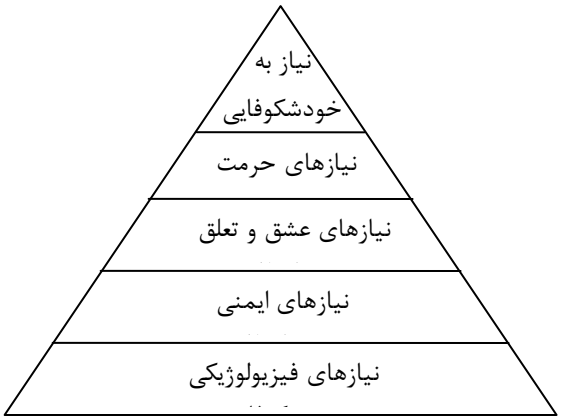
دستیابی به آرامش از دیدگاه روانشناسی

برای درک بهتر مفهوم یک واژه می توان از دوگانه ها نیز استفاده کرد؛ مانند خوبی و بدی، زشت و زیبا، سهل و دشوار و ...در مقابل آرامش، اضطراب وجود دارد. اضطراب در لغت به معنی "آشفتگی، بی تابی و نا آرامی است."(عمید، ۱۳۸۲: ۱۹۷)

روانشناسان در "واکنش هایی که هنگام رو به رو شدن با انواع شکل های فشار روانی ابراز می شود مفهوم اضطراب را به میان آورده اند. فرض بر این است که هر موقعیتی که بهزیستی جاندار را به خطر می اندازد حالت اضطراب به وجود می آورد. تعارض ها و انواع گونه های ناکامی یکی از خاستگاه اضطراب اند. همچنین خطر آسیب بدنی، به خطر افتادن عزت نفس، و وارد آمدن فشار برای انجام کارهایی فراتر از توانمندی های آدمی، در وی اضطراب ایجاد می‌کنند."(اتکینسون و دیگران، ۱۳۷۰: ۱۵۲) محقق دیگری پیرامون زمینه ایجاد اضطراب می گوید: "انسان در طول زندگی خود برای دستیابی به هدف و رفع نیازهایش همواره در کوشش و تلاش است، اما گاهی کوشش های او در اثر برخورد با موانع دچار اشکال و ناکامی می شود. در این حالت نوعی فشار یا استرس پدید می آید که منجر به یافتن راه حل هایی برای گریز یا سازش و یا دفاع می گردد."(شالچیان،۱۳۷۰ : ۲۰۷)

به این ترتیب می توان نتیجه گرفت که انسان زمانی دچار اضطراب می شود که نیازهایش تأمین نشود و یا به عبارت دیگر زمانی از اضطراب بری خواهد بود، و به آرامش خواهد رسید که بتواند نیازهای خود را تأمین کند. در این راستا شناخت نیازهای انسان اهمیت می یابد. **مازلو** نیازهای انسان را در قالب یک هرم بیان می کند (نمودار ۱)." نیازهای ذکر شده از سوی مازلو تشکیل سلسله مراتبی را می‌دهند که از لحاظ اهمیت به ترتیب قرار می‌گیرند و عبارتند از :

۱) نیازهای **فیزیولوژیکی** ؛ شامل نیاز به غذا ، آب ، هوا ، خواب و جنس مخالف.
۲) نیازهای **ایمنی** ؛ شامل نیاز به امنیت ، ثبات ، نظم و رهایی از ترس و اضطراب.
۳) نیازهای **عشق و تعلق** ؛ که از طریق ارتباط شخصی با دیگر مردمان برآورده می‌شود.
۴) نیازهای **حرمت** ؛ شامل نیاز به عزت نفس و احترام از سوی خود و دیگران.
۵) نیاز به خود **شکوفایی** ؛ که تشخیص توان‌های بالقوه و قابلیت‌های شخص است و مستلزم داشتن دانش واقع‌بینانه نسبت به نقاط ضعف و قوت خود است.



نمودار ۱- مثلث نیازهای مازلو

در سلسله مراتب نیازها ، نیازهایی که در پله‌های پائین‌تر نردبان انگیزش هستند قوی‌تر و هر چه در رده‌های بالاتر باشد ضعیف‌تر است. به عنوان مثال ، شخصی که گرسنه بوده و به خاطر

امنیت خود در وحشت است ، نیاز تعلق و عشق را احساس نخواهد کرد. فرد در اینجا فکر و ذکرش نان و امنیت است نه عشق."(کریمی ، ۱۳۸۲: ۱۵۲)

"مازلو در نوشته های بعدی خود سلسله مراتب نیازهای دیگری را پیشنهاد کرده است که به صورت ضمیمه سلسله مراتب اولیه عمل می کند. نیازهای سلسله مراتب دوم نیز فطری اند و عبارتند از: نیازهای دانستن و فهمیدن."(شولتس، ۱۳۷۹: ۹۵)

به این ترتیب از دیدگاه روانشناسی انسان زمانی به آرامش می رسد که آسایش داشته باشد و بتواند نیازهای خود را – که دامنه آن از نیازهای فیزیولوژکی آغاز و به نیاز به تفکر و اندیشیدن می رسد– تأمین کند.

سه عنصر آرامش در قرآن

در قرآن سه چیز مایه آرامش (سَکَن) شمرده شده است: **خانه ، همسر و شب**

۱–خانه مکانی برای آسودگی و رشد معنوی انسان ها

خانه مکان امنی است که مأمن انسان از نا آرامی های جهان پیرامون است. **"والله جَعَلَ لَکُم مِن بُیوتِکُم سَکَنا..."** (سوره نحل آیه ۸۰)"و خدا منزل های شما را مکان آرامش شما قرار داد..." کالبد خانه به انسان این امکان را می دهد تا از عالم کبیر جدا شود و با تحدید فضا، حریمی را برای وی ایجاد کند که تنها متعلق به او و خانواده اوست. فضایی خصوصی که بیگانه را به آن راه نیست و این حس امنیت در خانه است که باعث ایجاد آرامش می شود. درحقیقت خانه مکانی است که فرد را از تحدیدها و مزاحمت های محیط بیرون حفظ می کند و حریمی بین او و جهان خارج ایجاد می کند. این مکان امن، اولین و مناسب ترین مکان برای تفکر و رشد انسان است.

دلیل دیگری که انسان در خانه خود احساس آرامش می کند، هماهنگی است که بین او و خانه اش موجود است. خانه نمادی از صاحب خانه به شمار می رود، و در حقیقت در خانه درون به بیرون جریان پیدا کرده و محیط زندگی اش را تشکیل داده است. هیچ قسمت خانه برای صاحب خانه بیگانه نیست و همین آشنائیت و هماهنگی درون و بیرون است که به فرد آرامش می دهد.

۲–آرامش در کنار همسر برای ارتقاء ورشد نظام خانواده

"هو الّذي خَلَقکُم مِن نَفسٍ واحِدَهٍ وَ جَعَلَ مِنها زوجِها لِیسکُنَ إلیها ..."(سوره اعراف آیه ۱۸۹) "خدا آن کسی است که شما را از تن واحدی که پدرتان بود آفرید و از جنس او همسرش را آفرید تا آن مرد به داشتن آن همسر دل آرام شود..." و در آیه ۲۱ سوره روم آمده **"و مِن ایاتِه أن خَلَقَ لَکِم مِن اَنفُسِکُم اَزواجاً لِتَسکُنوا الیها و جَعَلَ بَینَکُم مَودَّهً و رَحمهً اِنَّ في ذلک لَایاتٍ لِقومٍ یتَفکرون"** "و از نشانه های خدا این است که برای شما از جنس خودتان جفتی آفرید تا در کنار او آرامش پیدا کنید و میان شما دوستی و مهربانی قرار داد به درستی که در این امر نشانه هایی برای مردم اندیشمند است."

زن را می توان از زیباترین مظاهر جمال الهی به شمار آورد[۱] و مرد را تجلی از صفات جلالی خداوند دانست. خداوند کمال مطلق است و جامع صفات جمالی و جلالی، و از آن جایی که انسان نیز فطرتاً گرایش به کمال دارد، متمایل به جمع این صفات در خود است و شاید از دلایل گرایش زن و مرد به هم نیز همین امر باشد. خداوند میان زن و شوهر دوستی و محبت قرار داده تا در کنار یکدیگر و با یکی شدن رشد یابند و دل آرام

۱- برای مطالعه بیشتر به فصل دوم از بخش سوم کتاب "زیبایی پرستی در عرفان اسلامی" نوشته دکتر علی اکبر افراسیابی مراجعه شود.

شوند. زن با صفاتی چون حنّان، لطیف، جمیل، رئوف، انیس[1] و ... قلب شوهرش را آرام می کند و مرد نیز با صفاتی چون وکیل، کفیل، قوی، ولی[2] و ... به همسرش آرامش می دهد و بدین سان وحدت این صفات در یک زوج، به رشد و تکاملشان کمک می کند.

رسیدن به کمال را می توان مترادف با مرحله خودشکوفایی هرم نیازهای مازلو به شمار آورد و همان طور که اشاره شد تأمین نیازها – در هر دو سطح نیازهای مادی و معنوی– باعث دستیابی به آرامش می شود. به این ترتیب می توان گام برداشتن به سوی کمال را از نیازهای سطح بالای انسان دانست و حرکت در این راستا را برای انسان آرامش بخش به شمار آورد.

۳–شب برای آرامش و روز در جستجوی روزی حلال

"هو الّذي جَعَل لكم الّليلَ لِتَسكُنوا فيه و النّهارَ مُبصراً اِنَّ في ذلک لايات لِقومٍ يسمعون"(سوره یونس آیه ۶۷)

"او خدایی است که شب را برای استراحت شما و روز را (برای امرار معاش)روشنی بخش قرار داد، همانا در این کار برای ملتی که می شنوند نشانه هایی است. " مانند این آیه در آیات ۷۳ سوره قصص و ۶۱ سوره غافر نیز شب، مایه آرامش انسان ذکر شده است. **"ومِن رَحمَتِه جَعَلَ لَكُم الّليلَ والنّهارَ لِتَسكنوا فيه ولِتبتغوا مِن فَضلِه ولعلكم تَشكُرونَ"** (سوره قصص آیه ۷۳) "و از رحمت خودش برای شما شب و روز را قرار داد تا در شب آرامش بیابید و در روز از فضل او بجوئید و شاید که سپاسگزار باشید."و **"الله الّذي جَعلَ لَكُم الّليلَ لِتَسكُنوا فيه و النّهارَ مُبصراً اِنَّ اللهَ لذو فضلٍ علي النّاس و لكنَّ اكثرَ النّاس لا يشكُرون"** (سوره غافر آیه ۶۱) "خداست آن کس که شب تار را برای آسایش شما قرار داده و روز را روشن گردانید؛ همانا خداوند بر مردم صاحب فضل است، اما اکثر مردم شکرگزار نیستند."

طول روز زمان پرداختن به کار و فعالیت، کسب معاش و ... است. روشنایی روز دنیا و ما فیها را نمایان می کند و حواس را هر چه بیشتر به چالش می خواند. روز زمان تجربه کردن و شناخت جهان پیرامون است، زمان دیدن و شنیدن و حس کردن آیات الهی است. اما شب همان طور که زمان آسایش جسم است، زمان بیدار شدن دل نیز به شمارمی رود؛ زمان تفکر و تدبر در آیات الهی، جهان درون و بیرون و تجربیات روز، و این بهره نصیب کسانی می شود که علاوه بر جسم به روحشان نیز توجه دارند و در راستای کمال گام برمی داند.

شب زمان سکوت و سکون است و این صفات بسترسازی مناسب برای تفکر و اندیشیدن است. **شب زمانی مطلوب برای عبادت و خلوت کردن با دل و صاحب دل است.** از آن جایی که**" الّذينَ امَنُوا وَ تَطمَئِنُّ قُلُوبُهُم بِذِكرِ اللهِ ط اَلا بِذِكرِ اللهِ تَطمَئِنُّ القُلُوبُ "** " آن‌ها کسانی هستند که ایمان آورده‌اند و دل هایشان به یاد خدا مطمئن (و آرام) است، آگاه باشید با یاد خدا دل ها آرامش می یابد."(سوره

۲و۳- صفات حق تعالی، برگرفته شده از دعای جوشن کبیر.

رعد: ۲۸)یاد خدا باعث آرامش دل هاست و شب بهترین زمان برای تعمق دقیق و عمیق پیرامون حضرت حق و یاد یار، و بهترین و مناسب ترین زمان برای کسب آرامش با یاد خداست.

خانه، همسر و شب که در قرآن به عنوان عوامل آرامش بخش برای انسان نام برده شده اند، به نحوی می توانند انواع مراتب نیازهای انسان را پوشش دهند. به عنوان مثال با توجه به هرم نیازهای مازلو و این سه موضوع، روشن است که نیازهای فیزیولوژیکی انسان و نیاز به امنیت در خانه و محیط خانواده قابل تأمین است و نیاز به تعلق و دوست داشتن به واسطه همسر و اهل خانه دست یافتنی است و به نیازهای سطح بالاتر انسان، که مستلزم تفکر و تدبر در خود و جهان خلقت است با تفکر و عبادت شبانه می توان پاسخ داد.

تجلی آرامش در معماری مساجد

۱–هنر اسلامی وادار کردن مخاطب به تفکر به عالم برتر است

بعد از بررسی آرامش در قرآن کریم، نوبت به شیوه‌های تجلی آن اصول در کالبد و فضای معماری می-رسد، چیزی که به نظر می‌آید در معماری اسلامی سنتی[۱] کشورمان قابل یافت است. معماری که ریشه های آن در جهان بینی اسلامی است و از آن نشأت گرفته است. **در حقیقت هنر اسلامی چیزی جز تفکر و تعمق هنرمند معمار در عالم ماده، عالم نفس و حتی عالم وحی قرآنی و تجلی آن ها در خلاقیت های هنری نیست** و به نظر می رسد تلاش هنرمند و به ویژه هنرمند معمار از خلق آثار هنری، به فکر واداشتن مخاطب و سیر او از عالم کون ومکان به عوالم برتر است.

همان طور که بیان شد شب، همسر و خانه در قرآن مجید به عنوان سه عنصر آرامش بخش ذکر شده اند. حال به تجلی کالبدی ویژگی های آرامش بخش این سه عنصر در معماری سنتی فضاهای مساجد ایرانی می پردازیم.

۲–مسجد خانه مقدسی است برای رسیدن به آرامش معنوی

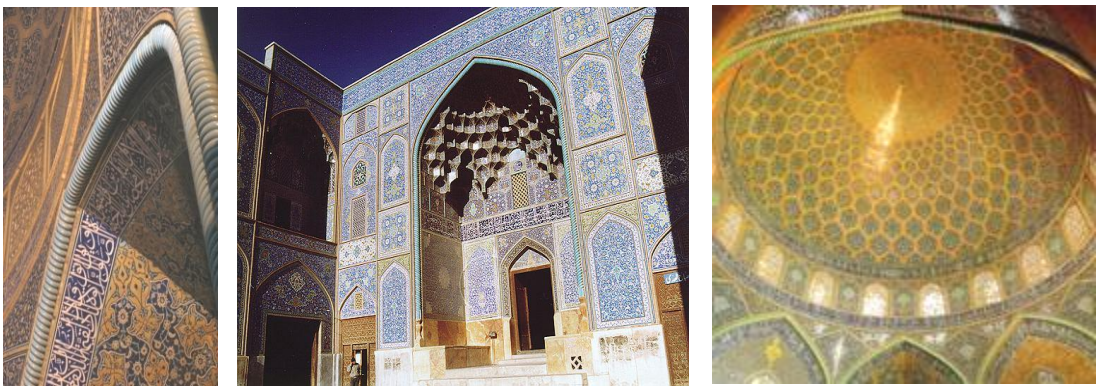
گفتیم خانه حریم امن و خصوصی، و مکان اهل خانه است**. به مسجد، خانه خدا نیز گفته می شود، خانه ای که به واسطه صاحب خانه آن از سایر خانه ها مقدس تر است.** از ویژگی های یک خانه مطلوب، رعایت حریم ها درآن است. دکتر ابوالقاسمی پیرامون رعایت حریم مساجد در معماری اسلامی ایرانی می گوید: "بهترین مساجد آن است که اطراف آن گذر عمومی است و این قاعده در مساجد قدیمی رعایت شده است، به طوری که حتی از این که مسجد در مجاورت بنای دیگر قرار گیرد، اکراه داشتند؛ چرا که احترام آن از بین می رفت و با تقدس مسجد در تعارض بود. هر بنایی را که متعلق به مسجد نبود، جدای از مسجد و در طرف دیگر کوچه مجاور مسجد می ساختند. فقط گاهی یک یا دو دکان در بنای مسجد ساخته می شد که مخصوص فروش مهر، قرآن و ادعیه بود؛ یعنی آن چیزی که صد درصد متعلق به مسجد است."(ابوالقاسمی، ۱۳۸۴: ۱۵۷) "در بازارچه هایی که به باروی مسجد می پیوست دکان ها را به بارو نمی چسباندند و به جای رده دکان ها طاقنمایی می ساختند که پاسخگوی دهانه دکان های آن سوی بازارچه باشد (جامع ورامین، جامع یزد و ....) هم چنین اگر

۱- منظور از معماری سنتی، معماری اسلامی کشورمان قبل از دوران مدرن و تأثیر معماری معاصر غرب است. زمانی که حقیقتاً ایدئولوژی معماران ما، تفکر ناب اسلامی بوده است.

مدرسه ای در کنار مسجد بنیاد می شد، پیوسته به بارو و دیوار مسجد به جای اتاق (که در آن خوراک می پختند و می خوردند و می خفتند) راهرو می ساختند." (پیرنیا، ۱۳۸۰: ۴۶)

علاوه بر این، سلسله مراتب فضایی حاکم بر مساجد نیز به واسطه جدا کردن مطلوب فضای داخل و خارج محیطی آرام و مناسب برای ذکر و عبادت را فراهم می آورد. به این ترتیب که با عبور از پیشخان مسجد– که در گذر عمومی قرار دارد– و هشتی وارد میانسرا می شویم و از آن جا به فضای داخل مسجد می رسیم. این ویژگی در مسجد شیخ لطف الله نیز به زیبایی نمایان است؛ هنگامی که از پیشخان مسجد که واقع در میدان نقش جهان است عبور می کنیم و با چرخش ۴۵درجه نسبت به سردر مسجد، از فضای پرنور میدان وارد راهروی تاریک مسجد شیخ لطف الله می شویم، راهروی تاریکی که در انتهای آن نوری به چشم می خورد که انسان را به سمت خود می خواند؛ نور هدایتگری که روشنگر مسیر است.

با رسیدن به محل مشبکی که نور از پشت آن ساطع می شود، راهرو ۹۰درجه می چرخد و تا ورودی گنبدخانه ادامه می یابد. این مسیر رازآلود و خیال انگیز، گویی در پی جدا کردن مخاطب از عالم ماده و هدایت وی به دنیای دیگری است که سرای نور و آرامش و امنیت است. درونگرایی مساجد ایرانی، حریمی امن و خلوت را برای نمازگزاران و عابدین خلق می کند که متناسب با ویژگی های خانه است، خانه ای که صاحبش بخشنده ترین است و خوان نعمتش همواره به روی بندگان گشوده است.



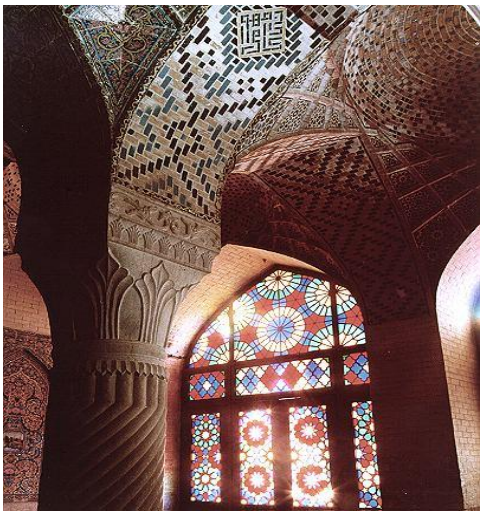
تصویر ۱- مسجد شیخ لطف الله

تصویر ۲- نمایی از ایوان اصلی و حیاط مسجد جامع اصفهان، جامع صفات جمالی و جلالی

عنصر آرامش بخش دیگری که در قرآن به آن اشاره شده، همسر است. همان طور که پیشتر اشاره کردیم اتحاد صفات جمالی و جلالی بین زن و شوهر است که می تواند باعث رشد و تعالی، و آرامش دل هایشان شود. تجلی این ویژگی در معماری مساجد ما، وحدت و یکپارچگی حاکم بر آن فضاهاست، به نحوی که مساجد – به ویژه مساجد جامع– به همان اندازه زیبا و متناسب هستند که عظیم و با شکوه.

۳–نور زیباترین تجلی جمال و جلال الهی

زیباترین تجلی مادی وحدت وجود و جمع صفات جمالی و جلالی در عالم خاکی، نور است. حیات موجود در این عالم به واسطه نور است. بدون وجود نور گیاهان و به تبع آن حیوانات و انسان ها نیز از بین می روند. گذشته از آن، نور است که امکان دیدن را برای انسان فراهم می کند و فقدان آن ظلمت و گمراهی را به همراه دارد. معماری اسلامی در ایران زمین تأکید خاصی بر نور دارد. "در داخل یک مسجد گویی نور درون صور مادی تبلور یافته است، چنانکه همواره آیه شریفه "اللهُ نُورُ السَماواتِ وَ الاَرضِ" را به انسان مؤمن یادآوری می کند. نور در معماری ایرانی نه فقط به مثابه عنصری مادی بلکه همچون نمادی از عقل الهی و همچنین وجود است. نور جوهری معنوی است که به درون ماده نفوذ می کند و آن را تبدیل به صورتی شریف و شایسته می سازد که مناسب محل زندگی نفس آدمی است. نفسی که جوهره اش در عین حال ریشه در عالم نور دارد– عالمی که چیزی جز عالم روح نیست"(نصر، ۱۳۸۰: م).



تصویر شماره ۳:مسجد نصیرالملک شیراز

تصویر ۴ - نور، جوهر معنوی است که درون ماده نفوذ می کند.

نور لطیف ترین جسم دنیوی است و به دلیل بهره کمی که از مادیت دارد، استفاده از آن در فضای معماری بر جنبه معنوی فضا می افزاید. نور منبعث از خورشید در طول روز تغییر می کند و کیفیات متنوعی به خود می گیرد، و با ورود آن به فضای معماری و با تأثیر متکثری که ایجاد می کند "...کُلَّ یومٍ هُوَ فی شأنٍ"(سوره الرّحمن، آیه ۲۹) را به ذهن متبادر می کند. اگر از نور به نحو لطیف تری در فضا استفاده شود و کارکرد آن صرفاً به تأمین روشنایی و گرما محدود نشود، می توان با جلوه گری های نور فضای خیال انگیزی آفرید که سبکی عالم خیال را با خود داشته باشد و نفس را متوجه نور حقیقی، که نور الهی و جلوه حق تعالی است، سازد.

۴–آرامش شب به طریق دروگرایی درمساجد تجلی می یابد

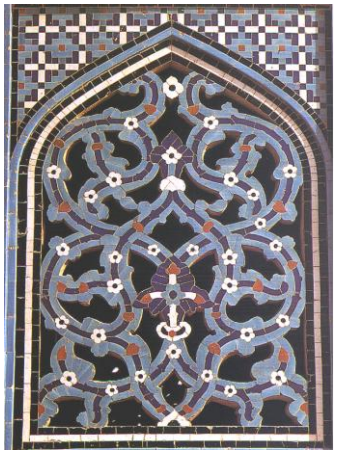
شب عنصر آرامش بخش دیگری است که در قرآن به آن اشاره شده. شب زمان جدایی از عالم ماده و زمان تفکر و تدبر است. این ویژگی ها به زیبایی در معماری مساجد ما به چشم می خورند. مساجد ایرانی درونگرا هستند و با سلسله مراتبی مخاطب را از فضا پر سر و صدای کوی و بازار به میانسرا و بعد از آن به داخل فضای مسجد می کشانند. "اگر فضای بیرون از مسجد فضای سیر در آفاق است و فضای تحرک و تنوع و تغییر یعنی جهان کثرت، فضای درون باید فضای تأمل و توجه و تذکر و حضور قلب باشد، برای خودآگاهی و سیر در انفس و اگر لازم است مسجد مردمی باشد و در کانون جماعت، پس معمار باید معجزه گری کرده و روز و شب را در

کنار هم بدون تزاحم طراحی کند. حریم ها و مفصل‌های متعدد و متنوع این شگرد تحیرانگیز را در طراحی معماری ظاهر می کند. علاوه بر دیوارهای قطور در میان ایوان ورودی مسجد، ارتفاع کوتاه و قاب متناسب و قطر کافی درگاه های چوبی حریم داخل را حفاظت می‌کنند. هشتی‌ها و راهروهای متعدد تاریک و نیمه تاریک، و پیچ و خم های مسیر آن ها به سوی صحن جداسازی کامل فضای بیرونی و درونی را به عهده دارند."(زرگر و دیگران، ۱۳۸۶: ۱۱۲)

وقتی انسان از هیاهوی شهر جدا شده و به میانسرا وارد می شود گویی از عالم ماده‌ای که او را در برگرفته جدا می شود. "میانسرا و پیشگاه درونی مسجد با استخر بزرگ و پر آب و گهگاه جوی آب روان و باغچه هایی با درختان کشن و سایه افکن نمازگزاران و مسجدیان را به یاد بهشت می اندازد." (پیرنیا،۱۳۸۰ :۴۶) تزئینات انتزاعی بنای مساجد از نقوش هندسی گرفته تا اسلیمی های نقش بسته روی کاشی کاری ها، حکایت از عالم دیگری دارند، عالمی جدای از عالم ماده.

۵–الگوهای هندسی در کاشی کاری های مساجد کثرت آفریده ها را نشان می دهند

" الگوهای هندسی در تزئینات سنتی ما برپایه تقارن و تناسب قرار دارند و قادر به گسترش در تمام جهات و متمایل به بیکرانگی هستند. این نقوش به مثابه جنبه هایی از کثرت آفریدگارند." (اردلان، ۱۳۸۰: ۴۰) استفاده از اشکال هندسی در تزئینات– با توجه به ماهیت هندسه– بر تجرید فضا می افزاید و فکر را به پرواز درمی آورد. در کنار الگوهای هندسی استفاده از الگوهای اسلیمی، خیال انگیزی فضا را دوچندان می کند و تنوع خلقت را به نمایش می گزارد. فرم های دوّار و سیال اسلیمی، نه برای انسان بیگانه است و نه عین آن را در عالم طبیعت دیده است. استفاده از فرم های نرم و موجی شکل که در عالم ماده وجود دارد برای خلق الگوهای نابی که بی مانند در طبیعت است، ویژگی خیال انگیزی اسلیمی را تقویت می کند و در عین حال مهمترین پیام اسلام را که توحید است در قالب وحدت در کثرت و کثرت در وحدت به نمایش در می‌آورند.



تصویر ۵- اسلیمی، توحید مهمترین پیام اسلام را در قالب وحدت در کثرت و کثرت در وحدت به نمایش می گذارد.

" اسلیمی از لحاظ مسلمان، فقط امکان آفرینش هندسی بدون پرداخت تصاویر نیست؛ بلکه مستقیماً وسیله ای است برای انحلال تصویر یا آنچه در نظام ذهنیات با تصویر مطابقت دارد. در اسلیمی هرگونه استذکار صورتی فردی، به علت تداوم بافتی نامحدود، منحل و مضمحل می شود. تکرار نقشمایه های واحد، حرکت شعله سان خطوط و برابری اشکال برجسته یا فرورفته از لحاظ تزئینی که به طور معکوس مشابه یکدیگرند، آن تأثیر را قوت و استحکام می بخشند. روان، آن چنان که امواجی تابناک و فروزان و برگ های لرزان از وزش باد را می نگرد، از متعلقات درونی اش، یعنی از "اصنام" شهوت و هوی می رهد، و با اهتزاز در خود، در حالت ناب بود و وجود، مستغرق می شود."(بورکهارت، ۱۳۷۹: ۱۴۶–۱۲۵)

اگر یک شکل عیناً نمودی خارجی داشته باشد، بیننده را چندان به تعقل وا نمی دارد، و صرفاً بازنمودی از عالم ماده خواهد بود، اما دریافت این شکل های انتزاعی بدون تعقل– و حتی شهود، در

مرتبه بالاتر آن– امکان پذیر نیست و همچون پلی است که دل های بیدار را به عوالم برتر رهنمون می کند و انسان را به عالم خیال می برد.

همانگونه که شب با تاریکی خود موجودات عالم ماده را از نظر پنهان می کند تا با بسته شدن چشم سر، چشم دل باز شود و راه برای رسیدن به عوالم برتر هموار گردد، اشکال نمادین و تزئینات انتزاعی و مجرد این فضاها نیز با فاصله گرفتن از موجودات عالم ماده ذهن انسان را به چالش می خوانند و افق های تازه ای را برای اذهان پویا نمایان می کنند. نکته دیگری که از شب گرفته می شود، سکون و سکوت حاکم بر آن است. این ویژگی در قالب درونگرایی و هندسه مرکزگرا و غیرسیال فضاهای درونی معماری اسلامی، به ویژه مساجد، جلوه گر است.

هنگامی که انسان از فضای پرهیاهوی کوی و برزن شهر، با هندسه آفاقی حاکم بر آن– که متناسب با عملکرد و ویژگی‌های آن‌هاست– عبور می کند و وارد مسجد می شود، سکون و آرامش حاکم بر آن فضا، وی را آرام می کند. هندسه و تناسبات حاکم بر مساجد اسلامی به گونه ای نیست که مخاطب را به سمت و سوی خاصی بکشاند (برخلاف معماری کلیساها که تأکید بر راستای قائم و سمت آسمان دارند)، بلکه با تأکید بر درون، مرکز و مرکزگرایی، بهترین فضا را برای سکون، آرامش و تفکر فراهم می آورند. در معماری اسلامی غالب فضاها مربع یا مستطیل است. "احساسی که حجم مکعب و نقشه مربع آن با انسان مخاطب و حاضر در آن پدید می آورد، احساس سکون و آرامش کالبدی و تمرکز درونی است. این شرایط، مناسب‌ترین وضع برای اندیشیدن و تفکر و حال نیایش و عبادت است. " (نقره کار، ۱۳۸۷: ۲۹۶)

۶–دعوت به توحید و وحدت مهمترین پیام معماری اسلامی است

عامل وحدت آفرین میان تمام مطالبی که تا این جا پیرامون معماری مساجد ایرانی ذکر کردیم، بحث تفکر برانگیزی فضاهای معماری است؛ به عبارت دیگر هیچ کدام از این مطالب درک نمی شود مگر آنکه در کالبد، تزئینات و فضای خلق شده در مساجد، بیاندیشیم. دریافت این معانی با یک نگاه قابل حصول نیست بلکه ذهن مخاطب با حضور در این فضاها به چالش کشیده می شود و دعوت می شود تا به مفاهیمی مافوق ظاهر مادی عناصر وفرم های موجود در مساجد، اندیشه کند. از آن جایی که **مهم ترین پیام اسلام و معماری اسلامی توحید و وحدت ودعوت انسان ها به آن است**، این صفت، بارزترین ویژگی فضاهای معماری اسلامی، به ویژه مساجد ایرانی است.

درحقیقت تمام تلاش معمار مسلمان به جلوه درآوردن صفات الهی در اجزاء و عناصر فضا و وحدت در کل بنا ست، به نحوی که به هر سو نظر کنی رنگ خدا را ببینی. بارزترین تجلی یاد خدا در بنای مساجد، هنر خطاطی است. خط که تجسم بصری وحی الهی است هم به صورت و هم به محتوا مقدس است و در قالبی زیبا سطوح، به ویژه سطوح فضاهای مذهبی را می پوشاند. آیات قرآنی نقش بسته بر کاشی ها، تجلی شریعت است و می توان آن را نشانگر صفت اسلامی بر آن فضاهای عرفانی دانست. آیاتی که بی واسطه خالق کیهان را با انسان مرتبط می کند و جایگاه انسان را در کیهان نشان می دهد. همانگونه که یاد خدا مهم ترین عامل آرامش دهنده به انسان مؤمن است، تجلی ذکر خدا در فضا نیز مهم ترین جنبه آرامش بخش یک فضای معماری است.

جمع بندی و نتیجه گیری

انسان زمانی به آرامش می رسد که بتواند نیازهای خود را تأمین کند. دامنه این نیازها، از نیازهای فیزیولوژیکی (نیاز به آب، غذا، سرپناه و ...) آغاز و به نیازهای سطح بالاتری چون رسیدن به خودشکوفایی و

کمال، و اندیشیدن، تفکر و دانستن، می رسد. نیازهای انسان در یک فضای کالبدی از لزوم وجود آسایش در بنا آغاز می شود و به تفکر برانگیز بودن آن فضا می انجامد. به این معنا که، در سلسله مراتب نیازهای مازلو، تأمین نیازهای فیزیولوژکی نسبت به سایر نیازها از اولویت برخوردار است. در یک فضای معماری نیز تأمین آسایش انسان در آن مکان نسبت به سایر نیازها ضروری تر است. اما همان طور که انسان زمانی به کمال می رسد که بتواند به نیازهای سطح بالای خود نیز به نحوی پاسخ دهد، یک بنا نیز زمانی آرامش بخش و مطلوب است که بتواند تا حدی تمام نیازهای انسان را برآورده سازد. در قرآن مجید، شب، خانه و همسر، به عنوان سه عنصر آرامش بخش برای انسان نام برده شده اند. همان طور که در متن اشاره شد این سه عنصر قابلیت این را دارند که به نحوی تمام نیازهای انسان را پوشش دهند.

با استخراج ویژگی‌های این سه عنصر و تسری آن‌ها به فضاهای معماری، به ویژه مساجد که به دلیل ماهیتشان می‌بایست آرامش بخش و تفکربرانگیز باشند و هدایتگر انسان به عوالم برتر، می توان به فضاهایی دست یافت که قابلیت و لیاقت پذیرفتن انسان را، به عنوان اشرف مخلوقات، داشته باشند. چیزی که در معماری سنتی ما وجود داشته و امروزه متأسفانه کمرنگ تر شده است.

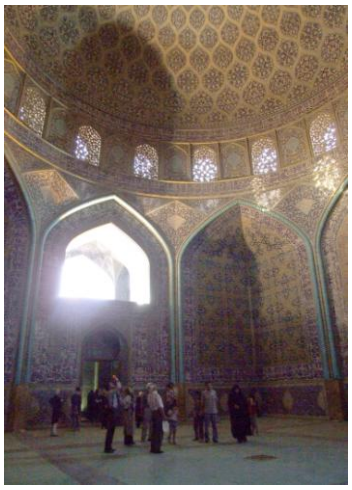
مهم ترین ویژگی خانه، امنیت موجود در آن است. دستیابی به این ویژگی در یک فضای معماری از طریق رعایت سلسله مراتب حرکتی و فضایی و همچنین توجه به حریم فضاها، میسر است که نمونه های آن در معماری سنتی کشورمان، به ویژه معماری مساجد، به خوبی قابل مشاهده است (و در متن به آن اشاره شد).

از جمله عواملی که باعث آرامش بخش بودن همسران برای یکدیگر می شود، وحدت و جمعی است که بین ایشان اتفاق می افتد و می توان آن را جمع بین صفات جمالی و جلالی خداوند به شمار آورد (چرا که زن را می توان مظهری از صفات جمالی خدا دانست و مرد را نمایانگر صفات جلالی پروردگار). تجلی این ویژگی در یک فضای معماری وجود لطافت، ظرافت و زیبایی بنا در کنار صفاتی چون استحکام، اندازه دقیق، عملکردگرایی و شکوه است. بهترین عنصر مادی که می تواند وحدت صفات جمالی و جلالی را در خود نمایان سازد، نور است، عنصری که در معماری اسلامی ایرانی، به ویژه معماری مساجد ایرانی جایگاه خاصی دارد. بهره گیری از وحدت صفات و به جلوه درآوردن نور در مسجد، می تواند به خلق فضایی مطلوب و آرامش بخش کمک شایانی نماید.

شب به واسطه تاریکی اش، باعث جدایی از عالم ماده می شود و سکون و سکوت حاکم بر آن بستر مناسبی را برای تفکر و تدبر فراهم می کند. دستیابی به این صفات در مسجد از طریق درونگرایی، استفاده از تزئینات انتزاعی – به جای تقلید از طبیعت و عالم ماده – و هندسه مرکزگرا و انفسی، میسر است. ویژگی هایی که باعث جدا شدن انسان از عالم طبیعت می شود و با دعوت وی به مکث و توجه به درون، مقدمه تفکر و اندیشیدن را برای وی فراهم می کنند.

کاری که در این مقاله صورت گرفته، درحقیقت بازیابی ویژگی های آرامش بخش مستخرج از آیات قرآنی است که در مساجد سنتی ایرانی وجود داشته است. مسلماً تقلید و کپی برداری از معماری سنتی ما، در دنیای معاصر بی معنی است و ویژگی های برشمرده شده از معماری مساجد ایرانی، در حکم نمونه هایی به غایت مطلوبند که در تاریخ معماری ما به چشم می خورند. معمار معاصر میبایست

با استخراج اصول حاکم بر معماری غنی گذشته کشورمان، با در نظر گرفتن شرایط، محدودیت ها و ویژگی های امروز، به خلق اثر بپردازد تا بتواند نیازهای انسان معاصر را پاسخ دهد و آرامش را برای وی تأمین کند.



تصویر ۶: مسجد شیخ لطف الله

منابع :

۱. قرآن کریم. ۱۳۸۳. ترجه مهدی الهی قمشه ای. تهران. انتشارات اسلامی. چاپ ششم.
۲. ابوالقاسمی، لطیف.۱۳۸۴. هنر و معماری اسلامی. تدوین علی عمرانی پور. انتشارت وزارت مسکن و شهرسازی. معاونت معماری و شهرسازی. سازمان عمران و بهسازی شهری. تهران
۳. اردلان، نادر ، بختیار ،لاله . ۱۳۸۰. حس وحدت . ترجمه حمید شاهرخ . نشر خاک. اصفهان.
۴. اتکینسون، ریتال. اتکینسون، ریچارد.س، هیلگارد، ارنست.ر. ۱۳۷۰. زمینه روانشناسی. ج۲. ترجمه دکتر محمدنقی براهنی، دکتر سعید شاملو، نیسان گلهان، دکتر یوسف کریمی، دکتر کیانوش هاشمیان. انتشارات اندیشه. تهران.
۵. بورکهارت، تیتوس. ۱۳۷۶. هنر مقدس. ترجمه جلال ستاری.. سروش. (انتشارات صدا و سیما) . تهران.
۶. پیرنیا، محمد کریم. ۱۳۸۰. آشنایی با معماری اسلامی ایران. تدوین غلامحسین معماریان. انتشارات دانشگاه علم و صنعت ایران. چاپ پنجم. تهران.
۷. رازینی، علی. ۱۳۸۱. پژوهشی پیرامون مفردات قرآن. دفتر پژوهش و نشر سهروردی. تهران.
۸. زرگر، ابراهیم. ۱۳۸۶. راهنمای معماری مساجد. با همکاری حمید ندیمی، رافونه مختارشاهی. انتشارات دید. تهران.
۹. شالچیان، طاهره. ۱۳۷۰. آشنایی با اصول روانشناسی. دفتر تحقیقات و انتشارات بدر. تهران.
۱۰. عمید، حسن. ۱۳۸۲. فرهنگ فارسی عمید. انتشارات امیر کبیر. تهران.
۱۱. نصر، سید حسین. ۱۳۸۰. پیشگفتار کتاب حس وحدت. ترجمه حمید شاهرخ . نشر خاک . اصفهان.
۱۲. نقره کار، عبدالمجید. ۱۳۸۷. درآمدی بر هویت اسلامی در معماری و شهرسازی. انتشارات وزارت مسکن و شهرسازی. تهران.

مقاله نهم

خلاقیت ، خیال و مثال

عبدالحمید نقره کار
فرهنگ مظفر
مینوشفایی

این مقاله مربوط به درس معماری اسلامی (حکمت وروش ها) است و موضوع تز با محوریت «خلاقیت»، «توصیه های کالبدی فضای معماری مراکز کمک آموزشی در جهت رشد وپرورش خلاقیت» می باشد.

مقدمه

«انسان فطرتاً موجودی است خلاق...» (بوهم، ۱۳۸۱: ۴) شاهد این مدعا اینکه خداوند در مورد آفرینش انسان می فرماید: «... **نفخت فیه من روحي...**»(سوره مبارکه حجر، ۲۹) و در آیات دیگری از قرآن کریم در بیان صفات الهی می فرماید: «**و هو الخلاق العلیم**»(سوره مبارکه یس، ۸۱) و «**هوالله الخالقُ الباري المصورُ...**»(سوره مبارکه حشر،۲۴). در این آیات بر خلاقیت، آفرینندگی وبدیع آفرینی و کثرت آفرینی پروردگار تاکید شده است. مطابق اصول ساده منطق چون خداوند از روح خویش در انسان دمیده است و انسان فطرتاً موجودی الهی است ونیز خداوند خلاق و بارئ و مصور است پس انسان نیز ذاتاً خلاق است و بطور فطری گرایش به آفرینش و ابداع دارد .در عین حال توجه به این نکته ضروری است که نوع خلاقیت وآفرینندگی انسان با آفرینندگی حضرت حق بسیار متفاوت است. خداوند در جای جای قرآن می فرماید انسان و همه کائنات را از عدم آفریدیم. او نیستی را هستی بخشیده است اما انسان در مقام خلاقیت تنها بازآفرینی می کند و جلوه تازه ای از هستی را نمایان می کند اما چیزی را از عدم به وجود نمی آورد. بنابراین آفرینندگی انسان،بازنمایی وبازآفرینی است . اما انسان چه چیزی را بازآفرینی می کند؟و در جریان این آفرینش چه رخ می دهد؟

خلاقیت کشف عوالم درونی انسان است

نقاشیهای به جا مانده از انسانهای نخستین(غار لاسکو) نشان دهنده آن است که انسان از همان آغاز درصدد بیان درونیات خویش بوده است و تصورات و عوالم درونی خود را در قالب مراسم آیینی یا بخشی از زندگی روزمره مانند شکار حیوانات به تصویرکشیده است. بنابراین سرچشمه خلاقیت،درونیات انسان و برگرفته از روح خدایی اوست وبحث خلاقیت و خیال یکی از مباحث مربوط به انسان شناسی است و برای شناخت عمیق نسبت به آن ناگزیر از دانستن مباحث انسان شناسی هستیم. با این مقدمه به تعریف خلاقیت، سرچشمه وانگیزه آن، چگونگی فرایند خلاقیت،نظریات پیرامون آن،عالم خیال و عالم مثال و تشریح رابطه فرهنگ و خلاقیت می پردازیم:

۱–تعریف واژه خلاقیت

خلاقیت از فعل خلق کردن به معنای آفریدن و به وجود آوردن اقتباس شده است.(دهخدا ، ۱۳۴۷ ج۲۱ : ۶۷۷) استاد دهخدا خلاقیت را چنین تعریف می کند«خلاق از صفات اصلی باریتعالی است و قوه خلاقه نیرویی است که منجر به تولید صورتهای بدیع می گردد»(همان). «عمر فاروق، در تعریف خلاقیت آنرا ارائه

پاسخی منحصر به فرد، بهتر و مناسبتر برای مساله معرفی می نماید (Faruque, 1984: 154). فرهنگ توصیفی روانشناسی شناخت در تعریف خلاقیت می نویسد: خلاقیت به توانایی پیدا کردن راه حل های نامتعارف و با کیفیت بالا برای مسایل اطلاق می شود (آیسنک، ۱۳۷۹ : ۲۴۰). براساس این تعریف شخص خلاق کسی است که نسبت به اطلاعات مستقیم و داده هایی که در اختیار همه ما قرار دارد به شیوه ای جدید برخورد می کند (ادواردز، ۱۳۷۷: ۳۴)» (مهدوی نژاد، ،بهار۸۴: ۵۷) استاد شهید مرتضی مطهری خلاقیت را فرایند ارائه معنا در کالبد مادی می داند .«معمول ترین تعاریف در مورد خلاقیت نو بودن، منحصر به فرد بودن، متفاوت بودن و بهتر بودن است. وی کاف (wycoff, 1991)

می گوید، خلاقیت یعنی نو و مفید بودن، خلاقیت عمل دیدن(مشاهده) اشیاء و یافتن ارتباطی بین آنهاست در حالیکه همه مردم آن اشیاء را می بینند بدون آنکه ارتباطی میان آنها پدید آورند.»(walonick) ، «خلاقیت ،توانایی تصور و ابداع چیزی است... خلاقیت به خلق چیزی ازعدم اطلاق نمی شود "تنها خدا می تواند این کار را انجام دهد، خلاقیت توانایی ایجاد ایده های تازه از طریق ترکیب، تغییر یا دوباره استفاده کردن ایده های موجود است" (هریس، خبرگزاری مهر۱۳۸۳/۳/۲۵) .

آنچه از دقت در این تعاریف به دست می آید آن است که خلاقیت فرایندی است که طی آن، انسان خلاق توسط حواس، اطلاعاتی از جهان پیرامون (آفاق)کسب می کند و به شیوه ای نو وتازه که از شیوه دیگران متمایز است و از درونیات شخص خلاق برآمده است ومنحصر به عوالم درونی اوست(انفس) به بازآفرینی می پردازد. این فرایند همان است که در مباحث شناخت شناسی[۱] وحکمت متعالیه صدرایی از آن به حرکت آیه ای تعبیر می شود که بطور خلاصه عبارتست از ادراک توسط حواس ۵ گانه، تخیل، تحلیل توسط عقل وشهود وادراک قلبی که در مبحث فرایند خلاقیت به طور مبسوط به بیان آن می پردازیم.

۲–سرچشمه خلاقیت در سرشت انسان نهفته است

«ابن عربی معتقد است، انسان موجودی است که مظهر تام کمالات الهی است»(خبرگزاری مهر،گفتگو با دکتر نصرا... حکمت،۸۴/۱۱/۲۹) و از آنجا که خلاقیت ازصفات حضرت باریتعالی [۳] است انسان ذاتاً گوهر خلاقیت را بصورت بالقوه در خود دارد. استاد مرتضی مطهری[۴] نیز در بیان گرایشات مقدس روح انسان به گرایش به خلاقیت و ابداع اشاره می کنند و خلاقیت را از توانایی های بالقوه انسان می دانند. «ابن عربی معتقد است که خلاقیت انسان در عالم طبیعت باید چون صورتگری و خلاقیت خدا باشد. همانطور که خدا هر چه آفریده، روح خالص او را در آن دمیده است، انسان در صورتی خلاق است که هر چه می آفریند روح خاصش را در آن بدمد»(همان)

۱۳- رجوع به کتاب حکمت هنر اسلامی، مهندس عبدالحمید نقره کار، دانشگاه علم وصنعت ایران، ۸۵-۸۴

۱۵- رجوع شود به مقدمه همین مقاله در بیان آیات سوره مبارکه یس، حشر وحجر که به بیان صفت خلاقیت خداوند می پردازد.

۱۶- طرح موضوع رساله دکترا، حمیدرضا عظمتی

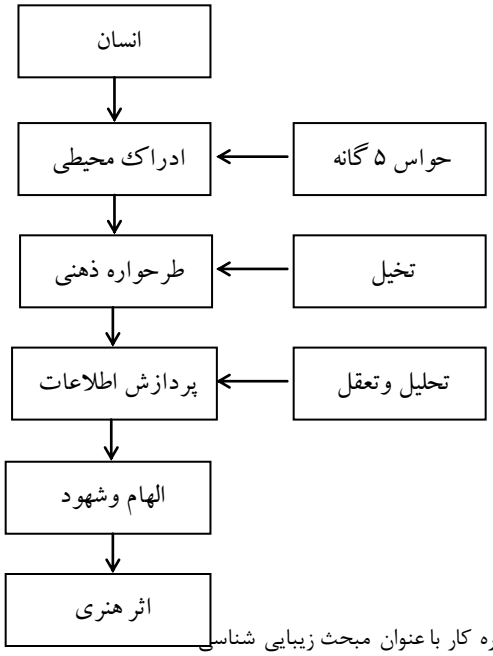
از تمام این تعابیر می توان دریافت که سرچشمه خلاقیت در فطرت وسرشت انسان نهفته است و انسان که فطرتاً زیباپسند است و به نیکی و زیبایی[۱] گرایش دارد تمایل دارد آن صورت های زیبا را بازآفرینی کند وحجاب از جلوه های هستی بردارد. با توجه به حدیث حضرت علی (ع)(نقره کار، ۸۵-۸۴: ۳۸)که نفوس ۴ گانه انسان را بیان می فرمایند می توان مرتبه نیروی خلاقه را دریافت. در بیان حضرت امیر(ع) چهار مرتبه نفس گیاهی، حیوانی، عقلانی و روحانی تشریح شده است که قوه خلاقه در مقام فطری بودن به بالاترین مرتبه نفس(نفس روحانی) و عالم شهود بازمی گردد اما در فرایند خلاقیت و طی آفرینش اثر هنری تمام مراتب وجودی نفس انسان درکارند. بطور دقیق تر در فرایند آفرینشگری (خلاقیت) «دو قوه ادراکی حس و شهود و دو قوه تحلیل گر عقل و خیال»(همان: ۲۸) به کار می آیند. تفاوت مراتب حس، خیال،علم عقلی وشهود با توجه به تفاوت جهان بینی ها و مراتب شناخت بطور خلاصه با توجه به حدیث حضرت علی (ع) در جدول [۴] زیر ارائه شده است:

مراتب و انواع نفس	مراتب شناخت در خلاقیت	انواع جهان بینی	انواع مراتب خلاقیت
نفس گیاهی	احساس	جهان احساس(گیاهی)	حسی- تخیلی
نفس حیوانی	خیال، وهم و گمان	جهان انگاری(حیوانی)	تخیلی-شهودی
نفس تعقلی	علم، دانش وحکمت	جهان شناسی علمی یا فلسفی(انسان)	حسی- تعقلی
نفس روحانی	شهود	جهان شهودی (انسان و ملائک)	تعقلی- شهودی

در جدول فوق واژه های خیال، وهم وگمان هم معنی آورده شده است از اینرو پس از تشریح فرایند خلاقیت به بررسی نقش خیال ومراتب آن وتفاوت وهم وخیال در این فرایند می پردازیم.

۳-فرایند خلاقیت در نظر بوهم

به عقیده بوهم(Bohm) «بنیان خلاقیت بر ادراک حسی چیزی نو ومتفاوت از آنچه می توان از دانسته های پیشین نتیجه گرفت استوار است»(بوهم، ۱۳۸۱: ۴۲). وی بیان می کند که در جریان آفرینش «ابتدا شخص نسبت به یک سری از تفاوتهای قابل ملاحظه (عموماً در شکل غیربیانی) آگاهی می یابد و شروع به درک و یادآوری مجموعه ای از مشابهت ها می کند که با این تفاوت ها ارتباط دارند. مشابهت هایی که نمی توان آنها را براساس دانش و اطلاعات موجود فهمید... این روند شخص را به سوی نظمی تازه ونو رهنمون می شود»(همان:۵۹)

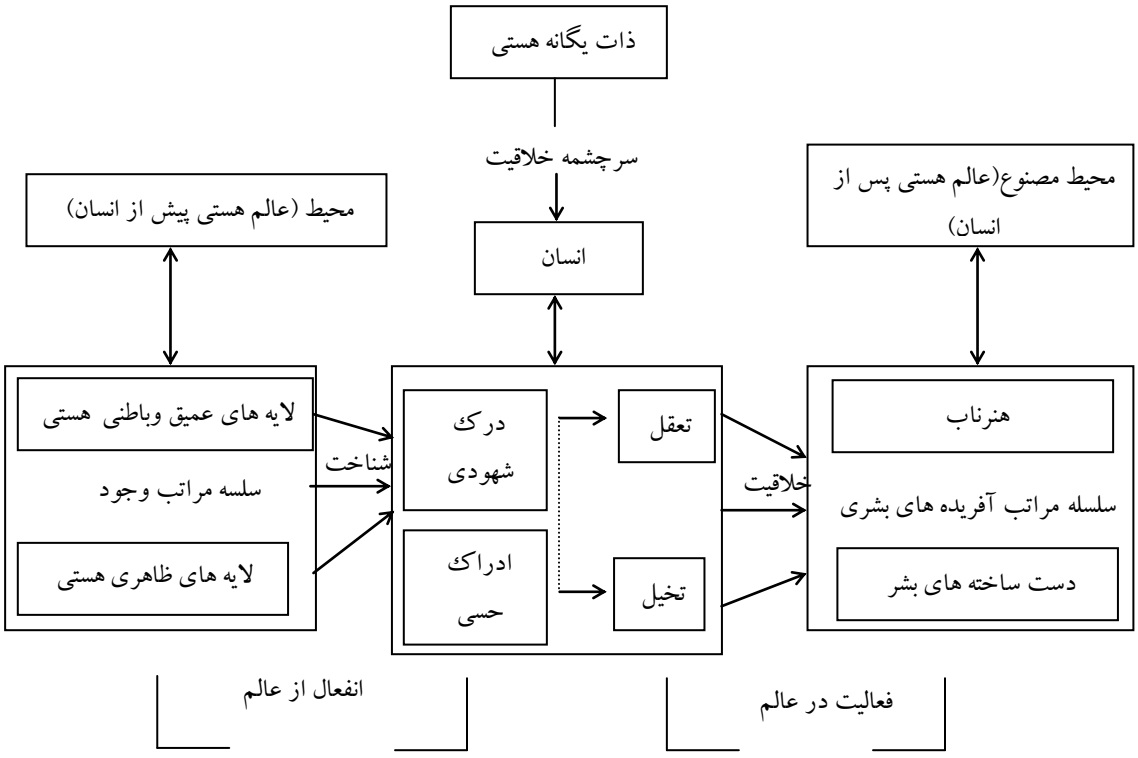


۱۸- رجوع شد به فصل سوم از کتاب حکمت هنر اسلامی، مهندس عبدالحمید نقره کار با عنوان مبحث زیبایی شناسی

۲۱- رجوع شود به حکمت هنر اسلامی ص۲۸، لازم به ذکر است که این جدول با توجه به حدیث حضرت علی (ع) در اینجا با اندکی تغییر آورده شده است.

از تحلیل تعریف فوق چنین برمی آید که در فرایند خلاقیت نخست انسان توسط حواس ۵ گانه محیط پیرامون خویش را ادراک کرده و اطلاعاتی از آن کسب می کند و به تصویری دست می یابد که بوهم معتقد است نمی توان آنرا براساس دانش و اطلاعات موجود ادراک کرد این مرحله را می توان معادل با تخیل وعالم خیال در نظر گرفت بوهم می گوید این روند شخص را بسوی نظمی نو و تازه رهنمون می شود و این نظم برگرفته از یک ساختار ذهنی تحلیلی، تعقلی است. بطور خلاصه این فرایند در دیاگرام مقابل قابل نمایش است:

مطابق بحث های روانشناسی [۱]۴ مرحله آماده سازی (PreParation) ،نهفتگی (incubation) اشراق (illumination) و اثبات (verification) در فرایند خلاقیت موجودند. صورت دقیق تر و کاملتر دیاگرام فوق را می توان در دیاگرام[۲] زیر ملاحظه کرد که در آن مراتب خلاقیت با توجه به مراتب شناخت و لایه های مختلف هستی (محیط پیرامون) به تفصیل بیان شده است



خیال و وهم

در فرهنگ عمید (عمید،۱۳۶۰: ۴۷۳) در برابر واژه خیال آمده است «پندار، گمان، وهم»حال آنکه بسیاری از نظریه پردازان میان خیال، وهم وتخیل تفاوت قائل شده اند. به عنوان مثال کلریج(

۲۵- kesller 2000 ,w allas 1926

۲۶- حکمت هنر اسلامی، مهندس عبدالحمدی نقره کار، دانشگاه علم وصنعت ایران، ۸۵-۸۴، ۲۹ ، این جدول با اندکی تغییر در اینجا بیان شده است.

Coleridge) تخیل ناب و اولیه را از توهم متمایز دانسته است :«انواع تخیل طیفی را تشکیل می دهند که در یک قطب آن بینش«بصیرت تخیلی» ودر قطب دیگر پندار یا توهم تخیلی قرار می گیرد»(بوهم، ۱۳۸۱: ۱۰۶) دکتر شفیعی کدکنی می گوید «تخیل کوششهای ذهنی هنرمند در کشف روابط پنهان اشیاء ست»(شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۹۶). به سادگی می توان دریافت تصوراتی که پس از ادراکات اولیه ذهن از محیط صورت می پذیرد وهم، پندار و خیال است اما بسته به خلوص این تصویر ذهنی که از کدام مرتبه از مراتب ۴ گانه نفس[۱] برآمده است، میزان ناب بودن آن تصویر ذهنی محک می خورد. به عبارتی اگربیان کلریچ را در تفکر اسلامی ومطابق بیش حکیمانه حضرت علی (ع) تحلیل کنیم در می یابیم که تصورات تکراری و روزمره ای که ناشی از عادت ها و برخاسته از امیال وغرایز انسان است وهم وپنداری است که از مرتبه نفس حیوانی به انسان القاء شده است. اما آنچه کلریچ آنرا«تخیل ناب»می خواند مرتبه اعلی خیال و ادراک ذهنی است که در قبال تعهد، تزکیه نفس و تهذیب نفس در بعد روحانی وجود انسان حاصل می آید.

۱–تخیل مقدمه ورود به خلاقیت است

در هیمن جا یادآوری می شود که در خلاقیت علمی نقش پردازش اطلاعات و تحلیل و تعقل و در خلاقیت هنری نقش اشراق و شهود پررنگ تر است و گرنه مراحلی نظیر کسب اطلاعات از محیط در هر دو نوع خلاقیت یکی است .

اصولاً خلاقیت بدون مرحله تخیل و شهود امکان پذیر نیست. با این وجود گروهی تفکر خلاق و خلاقیت را پردازشی تعقلی دانسته و نقش خیال را در آن کم رنگ دیده اند. برای نشان دادن اهمیت عنصر خیال و تخیل در فرایند خلاقیت وتفاوت آن با تفکر تعقلی صرف ابتدا مقایسه ای میان تفکر خلاق و تفکر نقدی (تعقلی) در جدول [۲] زیرآورده می شود و سپس به طور مبسوط به بررسی جایگاه خیال در انسان شناسی و هستی شناسی اسلامی می پردازیم:

تفکر اخلاق	تفکر نقدی	
تولیدی	تحلیلی	تعقل
واگرا	همگرا	اصالت عقل
امکان	احتمال	
تعلیق داوری	داوری	
ذهنی	عینی	
خلاقیت هنری	خلاقیت علمی	

آفرینش ← تولیدی

اصالت نقش خیال ← واگرا

۳۱- اشاره به حدیث حضرت علی (ع) که مراتب ۴ گانه نفس انسان را بیان فرموده اند رجوع شود به «حکمت هنر اسلامی»، مهندس عبدالحمید نقره کار -۸۵-۸۴

۳۲- این جدول از متن مقاله «درآمدی بر تفکر اخلاق»، ترجمه ای از آثار رابرت هریس، خبرگزاری مهر،۸۳/۳/۲۵ اخذ و با اندکی توضیحات در اینجا آورده شده است.

توضیح:بدیهی است در تفکر واگرا، ذهن، سیال و آزاد ورها به عالم خیال پرواز می کند و به تصاویر متنوع دست می یابد (که در مورد اصالت این تصاویر توضیح داده شد) اما در تفکر همگرا همه چیز با محک عقل سنجیده می شود و ذهن به یک جواب می رسد.

۲–خیال و وهم از پنج حس باطنی انسان می باشند

«اهمیت (عالم)خیال در انسان شناسی از آن جهت است که خیال در واقع دریچه ای وپنجره تلقی انسان از جهان بیرون، برخورد او با عالم خارج وثبت و نگاه داری مجموعه ای از صور جزئیه است عالم خارج به ذهن آدمی منتقل می شود»(شیخ الاسلامی، زمستان ۱۳۸۳: ۱۹) ،«انسان دارای پنج نیروی ظاهری[۱] وپنج قوه باطنی است... در باطن ... انسان دارای قوایی است که به طور مختصر عبارتند از:»(همان: ۱۷ و۱۸) حس مشترک، خیال، وهم، حافظه و قوه متصرفه .

- **حس مشترک**: نیرویی که دریافت های حواس گوناگون و تصاویر برآمده از تمام آنها را می گیرد، در کنار هم می نشاند، حل و هضم می کند. آنها را به یکدیگر ارتباط می دهد و نهایتاً باعث می شود تا انسان بتواند چیزی را که به حس دریافته است واقعاً احساس وادراک کند. حس مشترک است که در واقع جامع دریافت های حواس ظاهری به شمار می رود صورت های گوناگونی که از طریق هر یک از حواس ظاهری نقش می پذیرند در جایگاه وپایگاهی به نام حس مشترک با هم آشنایی، ارتباط وپیوند پیدا می کنند و نهایتاً با فعالیت حس مشترک حالت درک انسانی واحساس حقیقی ایجاد می شود.
- **خیال:** نیروی ثبت و حفظ صور جزئیه در انسان،قوه خیال است. صورت های جزئیه ای که از بیرون به ذهن آدمی وارد می شود در قوه خیال ثبت وضبط می شود وخیال در واقع خزانه وگنجینه حس مشترک است.
- **وهم:** نیروی درک معانی جزئیه در انسان وهم نامیده می شود.
- **حافظه**: حافظه نیروی ثبت و حفظ معانی جزئیه و در واقع خزانه نیروی وهم است.
- **قوه متصرفه**: وظیفه این نیرو، درک یا ثبت نیست، بلکه این قوه دریافت های انسان را تحلیل و ترکیب می کند، آنها را به تصرف خود تغییر می دهد و به آنها صفت رد و قبول می بخشد.به عبارت دیگر ، انسان به کمک این نیرو صور و معانی جزئیه، دریافت های پیشین و کنونی و همه آنچه از راه حواس بیرونی و درونی[۳] دریافت شده و می شود، تحلیل و با یکدیگر ترکیب می کند و به رد یا قبول آنها می پردازد. این نیرو را در صورتیکه در خدمت عقل باشد، مفکره و اگر در خدمت وهم باشد متخیله می نامند...»(همان: ۱۸و۱۹) چنانکه از تعاریف فوق برمی آید وهم برگرفته از تصاویر ذهنی است که در حافظه جای گرفته اند و بسیاری از خاطرات و عادات روزانه ما را تشکیل می دهند و چنین تصاویری چون

۳۴- نیروهای ظاهری همان حواس ۵ گانه چشایی، بینایی، شنوایی، بویایی ولامسه هستند .

۳۶- منظور از حواس درونی همان کشف و نیروی شهود واشراق است که بی واسطه منجر به علم وآگاهی شده و از آن به علم حضوری نیز تعبیر می شود.

برآمده از عوالم درونی و حاصل شهود و اشراق نیست تخیل ناب نبوده و در فرایند خلاقیت جایگاهی ندارد.

۳–عالم خیال بین عالم تجرد و عالم ماده واقع شده است

شیخ اشراق وجود عالمی را با نام «عالم مثال»[۱] مطرح می کند«که نسبت به عالم طبیعت که از دیداو عالم صور معلقه ظلمانی است در مرتبه ای بالاتر قرار دارد»(همان: ۲۹). ملاصدرا نیز وجود عالم مثال را می پذیرد وی «در مسیر حرکت فکری خویش از قطعیت قوه خیال در وجود آدمی می گذرد و از این طریق به قطع معتقد به عالم مثال در عالم خارج می شود»(همان). این بدان معناست که متفکران اسلامی عنصر خیال را تنها عنصری ذهنی متعلق به جهان ذهنی و درونی انسان نمی دانند و به وجود عالم دیگری به نام عالم خیال (مثال)معتقدند. «از دیدگاه فیلسوف و حکیم جهان به دو بخش اصلی تقسیم می شود که عبارتند از جهان غیب و شهادت،عالم تجرد وتعلق،جهان معنا وصورت و به اصطلاح اهل فلسفه و حکمت جهان مجرد و دنیای مادی.... اهل حکمت در تعریف عالم مجرد آنرا جهانی منزه از ماده و مقدار می دانند...

از سوی دیگر عالم ماده نیز دنیای ماده و مقدار و در نتیجه سخت محدود وظلمانی است. آیا می توان از عالم نورانیت وتجرد صرف ومحض ناگهان وارد عالم ماده و مقدار شد؟ وآیا برعکس می توان به جهش از دنیای تاریک و ظلمانی گام در دنیای نورانی وتجرد محض عقلانی نهاد؟اهل فلسفه... می گویند که باید میان عالم نورانی تجرد محض وعالم تاریک ماده، یک جهان دو وجهه ای مانند آیینه ای که از یک سو سخت نورانی و شفاف است و از سوی دیگر سخت ظلمانی و کدر وجود داشته باشد این عالم واسط و رابط در اصطلاح اهل فلسفه،عالم خیال، مثال، برزخ و... نامیده می شود»(همان: ۲۰)

«... وسیع ترین جهان مفروض اندیشه بشری **عالم خیال** است هیچ عالمی به وسعت عالم خیال نیست زیرا تمام آنچه در عالم مجرد است در سیر نزولی به عالم خیال سرازیر می شود و هر چه در عالم حدود و مرزهاست رو به بیکرانگی عالم خیال پرواز می کند. هنرمند نیز کسی است که در فرستادن پیام از این سعه خیالی خویش بهره بگیرد وآفاقی را که در تخیل خویش ترسیم می کند با چنان چهره زیبا، دل انگیز و مناسبی عرضه کند که بتواند تصاویر ذهنی خود را در خیال دیگران رقم زند.» (همان: ۴۴)

۴–خیال برزخ بین عقل و جسم است

«عالم مثال و جهان خیال جوهری مستقل، ممتاز و فراتر از جواهر جسمانی دارد برزخ میان عقل و جسم است با هر دو عالم سنخیت خواهد داشت وجامع هر دوست به جوهر عقلانی صورت می دهد و از جوهر جسمانی ماده می گیرد. معلول عالم تعقل است وعلت عالم تجسد. عالم مثال، مجرد صرف و مادی محض هم نیست پس می تواند مثل افلاطونی باشد زیرا مثل افلاطونی مجرد محض است... و از همه مهمتر(عالم خیال) عالم کشف وشهود است.» ((همان: ۵۵)

در حقیقت در عالم مثال، بنا به حضور انسان در هر یک از مراتب نفس (۴ نفس گیاهی– حیوانی– عقلانی وروحانی) گستره خیال از مادی ترین و پست ترین تصورات ذهنی که برآمده از تکرار زندگی هر روزی و عادت ها و تمایلات نفسانی است و آنرا وهم می نامیم تا ملکوتی ترین ادراکات و روحانی ترین کشف وشهودها

۳۸- منظور از عالم مثال همان عالم خیال و عالم باریتعالی است که نهایتاً به صورت بندی خارجی اشیاء به اراده خدا تحت نام مقدس مصور می انجامد واین تعبیر به تعبیر عالم مثل افلاطونی نزدیک می شود.

در نوسان است. بنابراین در فرایند خلاقیت برای رسیدن به هنر ناب وبازآفرینی خالص، هنرمند ملزم به تزکیه نفس، تعهد و تنزیه روح است تا از مراتب بالای عالم خیال بهره بگیرد.

۵–دو عامل تأثیرگزار بر خلاقیت

گفتیم که در فرایند خلاقیت،انسان توسط حواس پنجگانه به ادراک محیطی می پردازد(ادراک حسی) وبا کمک عقل و شهود نیز مراتب وجودی هستی را از ظاهری ترین لایه ها تا برترین آنها ادراک می کند. از این رو محیط مادی، کالبدی و ظاهری نیز محیط معنایی و ارزشهای معنوی موجود در جامعه در چگونگی فرایند خلاقیت تاثیرگذارست. در مرحله نفس گیاهی و حیوانی که انسان از طریق ادراک حسی(حواس ۵ گانه) به شناسایی محیط مادی می پردازد،عوامل فیزیکی محیط بر فهم وادراک او از هستی تاثیر می نهد، پژوهش های علمی[1] محققان بسیاری از جمله روانشناسان محیط این مساله را تائید می کند. اما فرهنگ موجود در جامعه و ارزشهای نهفته در آن نیز بخشی از محیط پیرامون انسان است که ازنظر معنایی بر همه ابعاد وجودی انسان و نیز از دو جنبه بر فرایند خلاقیت و آفرینش هنری او تاثیر می گذارد: این دو جنبه عبارتند از:

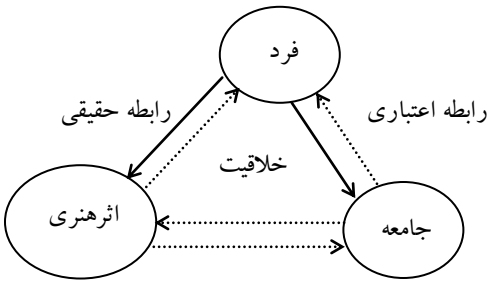
۱) انگیزه های بازدارنده و ترغیب کننده

۲) ارزش های زیباشناختی

۶–انگیزه های بازدارنده و ترغیب کننده خلاقیت

اگر ارزشهای فرهنگی ،انگیزه های مادی و معنوی لازم را در اختیار هنرمند قرار دهند و در جهت آسانی تزکیه نفس او باشند و نیز او را از قید بندگی عادات و بردگی تکرار برهانند هنرمند خلاق در مرحله ادراک تصاویر ذهنی اولیه(به دلیل تنوع) و در مرحله شهود(به دلیل تزکیه نفس) آسانتر فرایند خلاقیت را طی می کند و به آفرینش هنری می پردازد. از سویی اگر ارزشها به نوعی ضد ارزش باشد و یا به نوعی بازدارنده فرد هنرمند از خلاقیت باشد فعالیت آفرینش هنری را تحت تاثیر منفی قرار خواهد داد و سد راه خلاقیت خواهد شد.

۷–تأثیرارزشهای زیبا شناختی در خلاقیت



بدیهی است که ارزشهای نظری– زیباشناختی، مباحث فلسفی، عرفانی و ادبیات هنری یک جامعه در پس زمینه ذهن هنرمند می نشیند ودر مرحله نقد وتحلیل عقلی اثر هنری موثر خواهد بود. بنابراین خلاقیت تابعی است از فرهنگ و ارزشهای معنایی در یک جامعه! بنابراین اگر در

۴۴- در این زمینه رجوع شود به ;

1)Physical environment in relation to Creativity and intelligence PhD .thesis ,by Gupta,Ramk-Mahan,Madan,

2)The Potential role of The Physical environment in fostering creativity,Creativity research Journal,Vol 14 ,No3,4, Pages 409-426

3)Qualities of work environments that Promote Perceived Support for Creativity, Creativity research Journal ,vol 14, No_2 ,Pages 137-147

جامعه ای معانی فرهنگی ارزشمند باشد خلاقیت هنرمند منجر به آفرینش اثر ناب هنری می شود و اگر ضد ارزشها در آن جامعه اصالت یافته باشند خلاقیت تا مراحل وهم وپندار باطل تنزل کرده و به نقدهای ضد ارزشی ضد ارزشی می انجامد. از اینروست که تزکیه فرد وجامعه هر دو در فرایند خلاقیت تاثیر مثبت وگشاینده راه دارد. وگشاینده راه دارد. بطور خلاصه این رابطه را در دیاگرام زیر می توان نشان داد.

البته از آنجا که انسان ذاتاً و فطرتاً اصالت دارد وبصورت فردی وبالقوه حامل روح الهی است بنابراین کلیه عوامل وعناصر بیرونی اعم از اجتماعی یا تاریخی و یا نژادی و..... نمی توانند برای او جبر مطلق و از منظر وجودی (حقیقی) تلقی شوند، بلکه بصورت اعتباری مؤثر بوده و با اراده آزاد انسان قابل تغییروتربیت می شوند.

جمع بندی و نتیجه گیری

- خلاقیت ، به معنی خلق کردن و آفریدن از صفات حضرت باریتعالی است وانسان موجودی است که بطور ذاتی گرایش به خلاقیت دارد لیکن خلاقیت انسان با خداوند متفاوت است و انسان چیزی را خلق نمی کند بلکه به بازآفرینی صورتهای خلق شده می پردازد.
- در فرایند خلاقیت تمام مراتب نفوس انسان (نفس گیاهی، حیوانی، عقلانی و روحانی)در کارند و هر یک مرتبه ای از خلاقیت را رقم می زنند. در بازآفرینی یک اثر هنری ناب تمام مراتب وجودی انسان به کار می روند ولی در سایه تزکیه نفس و تقویت بعد روحانی ومعنوی وجود است که می توان به آفرینش اصیل و ناب دست یافت. لیکن در خلاقیت هنری نقش شهود و در خلاقیت علمی نقش تعقل پررنگ تر است.
- گستره تخیل نیز دارای مراتبی است که در یک سوی آن تخیل ناب و درطرف دیگر آن وهم قرار دارد و انسان تنها با تنزیه روح می تواند به مرحله بالای جهان خیال دست یابد و خود را از اوهام و خیالات نفس حیوانی برهاند.
- بسیاری از متفکران اسلامی مانند سهروردی و ملاصدرا قائل به وجود جهان خیال و عالم مثال هستند و عنصر خیال را صرفاً امری ذهنی وبرخاسته از اندیشه و درونیات انسان نمی دانند بلکه آنرا برزخ و عالمی میان جهان مجرد محض و جهان ماده و طبیعت می دانند.
- از آنجا که محیط [1] بر همه ابعاد وجودی انسان تاثیر می نهد و محیط فرهنگی نیز یکی از عوامل محیطی است، تفکرات، اندیشه ها، تصاویر ذهنی و نهایتاً خلاقیت هنرمند می تواند تحت تاثیر فرهنگ جامعه باشد. محیط فیزیکی (کالبدی) در مرحله ادراکات حسی(حواس۵ گانه) و محیط فرهنگی از نظر انگیزه های مشوق یا بازدارنده و نیز از جنبه ارزشهای زیباشناسانه بر خلاقیت مؤثرند.
- نهایتاً در سایه یک جامعه متعالی که در آن به ارزشهای فرهنگی پرداخته می شود، هنرمند آسانتر می تواند به تزکیه و پالایش درون بپردازد و با توجه به مطالب یادشده فرایند خلاقیت در چنین جامعه ای آسانتر رخ می دهد و به ادراک مراتب عالیتر وجود توسط هنرمند و در

۴۵- در این مورد رجوع شود به نظرات روانشناسان محیط و رفتارشناسان، به عنوان مثال آفرینش نظریه معماری - جان لنگ،ترجمه دکتر علیرضا عینی فر به عنوان منبع مطالعه معرفی می شود.

نتیجه امکان تجلی آن مراتب در آثار هنری ارزشمند و اصیل می انجامد که متقابلاً چنین هنری نیز می تواند تاثیر مثبت و سازنده بر جوامع انسانی داشته زمینه رشد وتکامل بشر را فراهم آورد.

منابع

۱. نقره کار، عبدالحمید. ۸۵-۱۳۸۴ . حکمت هنر اسلامی. دانشگاه علم وصنعت ایران.

۲. شیخ الاسلامی، علی. ۱۳۸۳ . خیال، مثال و جمال در عرفان اسلامی. فرهنگستان هنر. تهران

۳. بوهم، دیوید. ۱۳۸۱. درباره خلاقیت. ترجمه محمد علی حسین نژاد. نشر ساقی. تهران

۴. لنگ، جان. ۱۳۸۱. آفرینش نظریه معماری. ترجمه دکتر علیرضا عینی فر. دانشگاه تهران. تهران

۵. مهدوی نژاد، محمد جواد. بهار ۸۴. "آفرینشگری روند آموزش خلاقانه در طراحی معماری". نشریه هنرهای زیبا. شماره ۲۱. تهران

۶. سولسو، رابرت ال. ۱۳۷۱. روانشناسی شناختی. ترجمه فرهاد ماهر. نشر رشد.

۷. دهخدا ، علی اکبر. ۱۳۴۷ . لغت نامه دهخدا. ج۲۱.

۸. عمید، حسن . ۱۳۶۰ . فرهنگ عمید. انتشارات امیرکبیر. تهران

۹. قرآن کریم

۱۰. هریس، رابرت. ۱۳۸۳/۳/۲۵. "درآمدی بر تفکر خلاق". خبرگزاری مهر

۱۱. گفتگو با دکتر نصرا... حکمت. ۱۳۸۴/۱۱/۲۹. ابن عربی با تعبیر فلسفه هنر موافق نیست. خبرگزاری مهر.

۱۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۵۹. ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت. توس. تهران

13. Creativity Journal research ,vol 14,No2,3,4

14. walonick , David S . Promoting human Creativity, PHD thesis

15.Physical environment in relation to creativity and intelligence,phD thesis by Gupta ,Ramk-Mahan,Madan

مقاله دهم

جایگاه خیال از منظر حکیمان اسلامی و فیلسوفان غربی در خلق آثار هنری و معماری

عبدالحمید نقره کار
دانشیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه علم و صنعت ایران
فرهنگ مظفر
استادیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه علم و صنعت ایران
مریم عظیمی
دانشجوی دکترای معماری، دانشگاه علم و صنعت ایران

چکیده مقاله

خیال از کلیدی‌ترین مفاهیم در حوزه علوم انسانی و معرفت‌شناسی است، چنان‌که در مطالعات ادیان و الهیات، در مسئله تجربه دینی و امر قدسی و در هنر به عنوان اصلی‌ترین عنصر در آفرینش اثر هنری، بدان پرداخته‌اند. در غرب، بر خلاف دیدگاه اسلامی، خیال در بیشتر موارد در مقابل عقل قرار گرفته است. در حکمت اسلامی خیال یکی از مراتب پنج‌گانه وجودی عالم هستی و یکی از مراتب وجودی و معرفتی نفس انسان است و به‌نوعی بین دو عالم محسوس و معقول قرار می‌کیرد. از نظر متفکران اسلامی، خیال یکی از پنج حس باطنی است که مُدرِک صُوَر جزئیه و خزانه حس مشترک می‌باشد. از طرف دیگر خیال، خود دارای مراتبی است: خیال متصل (مقید) که ادراک خیالی آدمی از عالم مُلک و خیال منفصل (مطلق) که ادراک خیالی از عالم ملکوت و مجرد می‌باشد. در این دیدگاه، خیال می‌تواند اسباب وصول به صورت‌های روحانی و متعالی را ممکن سازد و به هنرمند در سلوک و ارتباطش با ملکوت و انقطاع از نفس اماره و جهان حس، یاری می‌رساند.

در این مقاله به تشریح معنای خیال در غرب و تاثیر آن بر هنر غربی و سپس مقایسه آن با مفهوم خیال در اندیشه اسلامی و ارتباط آن با هنر قدسی پرداخته و در نهایت اهمیت و جایگاه خیال در فرایند آفرینش و خلق اثر هنری از منظر اسلامی تبیین و ارائه می‌گردد.

کلمات کلیدی: خیال، تخیل، ادراک، هنر قدسی، فرایند خلق اثر هنری.

مقدمه

خیال در همه‌ی حوزه‌های فکری از جمله حکمت، فسلفه، دین، اسطوره‌شناسی و روان‌شناسی و غیره همواره مورد پرسش و تأمل قرار گرفته است. ازاین‌رو، خیال همواره مورد توجه متفکران قدیم و جدید بوده است.انسان موجودی است داننده و سازنده و بر صورت خداوند خلق شده و یکی از صفات او آفرینشگری است (داداشی، ۱۳۷۸: ۱۲۸). جایگاه خیال در امر آفرینشگری مشخص است، تا آنجا که **برخی اندیشمندان قوه تخیل را با قوه خلاقه یکی دانسته‌اند**. در سنت عرفانی اسلام، مراتب معرفت متناظر با مراتب وجود است. شأن خیال، به عنوان برزخ، این موقعیت را برای آن ایجاد کرده که هر امر معنوی برای متمثل شدن به صورت محسوس و جزیی می‌بایست در خیال صورت بگیرد و در این امر استثنایی وجود ندارد (داداشی، ۱۳۷۸: ۱۳۰).

تعاریف خیال

۱–تعریف خیال در مکاتب غرب و شرق

خیال در غرب موضوع چالش‌های فراوانی بوده است و در بیشتر موارد، به ویژه در غرب مدرن، تخیل در مقابل تعقل قرار گرفته است. این تقابل میان تعقل و تخیل موجب تقسیم متفکران و حتی دوره‌های تاریخی غرب شده است. گاهی تخیل ارزشمند شناخته شده، اما در اکثر موارد مورد بی-مهری و حتی تحقیر قرار گرفته است و آن را منشا اشتباهات انسان دانسته‌اند. در نیمه قرن نوزدهم و بیستم، پس از مدت‌ها تخیل دوباره مورد توجه قرار گرفت و همراه با نمادها و اسطوره‌ها، به عنوان عناصر تخیل، دوره نوزایی خود را آغاز کردند.

در شرق، تخیل و تعقل هرگز بدین شکل در مقابل هم قرار نگرفته‌اند. در حکمت اسلامی تخیل به‌طور جدی مورد بحث قرار گرفته و دانشمندانی چون فارابی، ابن سینا، غزالی، سهروردی، ابن عربی، ملاصدرا و تقریبا همه حکمای اسلامی درباره وحی، خیال، قوه متخیله و توهم مباحث ارزنده‌ای ارائه داده‌اند که آثار آنها بویژه ابن عربی و سهروردی، بزرگانی چون هنری کربن، سید جلال آشتیانی، ویلیام چیتیک و سید حسین نصر را شیفته و مجذوب خویش ساخته است.

در این مقاله ابتدا به بررسی مفهوم خیال در اندیشه غربی و همچنین اندیشه اسلامی و مقایسه آن‌ها پرداخته شده و سپس جایگاه خیال در آفرینش اثر هنری از منظر اسلامی ارائه خواهد شد.

۲–تعریف خیال در لغتنامه های معتبر

امّا خیال چیست و چه حقیقتی و ماهیتی دارد و با چه صفات و اسمایی باید تعریف شود؟ در واقع، خیال چند معنی دارد. اولین معانی خیال با مراجعه به فرهنگ‌های لغت و اصطلاح‌نامه‌ها بدست می‌آید.

در لغتنامه دهخدا خیال بدین صورت معنی شده است: صورت ذهنی، پندار، گمان، وهم، ظن؛ یکی از قوای نفس که صورت محسوسات را در خود دارد؛ آوردن لفظ مشترک در دو معنی، در نزد شعرا؛ صورت دیده شده در خواب و بیداری بدون حضور شیء؛ اب آوردن چشم و دیدن صورت‌های غیرحقیقی به سبب قرار گرفتن شیء در موضع چشم؛ آنچه در آیینه دیده شود؛ مترسک؛ نام گیاهی که استفاده از ان حالت خواب و گیجی ایجاد می کند؛ ناحیه و بخشی از محلی؛ عالم مثال، برزخ بین اجسام و ارواح؛ نیک‌نگاهدارنده، تیماردار گردیدن. (دهخدا، لوح فشرده)

در فرهنگ عمید خیال این‌گونه معنی شده است: پندار، گمان، وهم، صورتی که در خواب یا بیداری به ذهن آید، صورت وهمی و صورتی که به خواب بینند. نیروئی که به وسیله آن صورت‌هایی که در زمانی دیده شده در ذهن تجدید و احیا می‌شود. (عمید: ۱۳۶۳) در فرهنگ فارسی معین، خیال به «صورتی که از ماده مجرد باشد مانند شیء در آینه» تعبیر شده است. (مددپور، ۱۳۸۴: ۴۱۹)

در فرهنگ نظام «خیال به هرآن چیزی که در آب و آیینه و چیزهای صیقلی‌شده نماید» معنی شده است. (مددپور، ۱۳۸۴: ۲۱۲) شفیعی کدکنی در کتاب صور خیال چنین بیان می‌کند: در زبان فارسی کلمه «خیال» را برابر با Image پیشنهاد کرده‌اند، زیرا خیال در معنی سایه، عکس، شبح و ... آمده است. (فتوحی، ۱۳۸۱: ۱۰۳)

امّا خیال و صورت خیال فراتر از این مراتب نیز تلقی شده است؛ به این معنی که در دیدگاه اسلامی خیال یکی از حواس باطنی و همچنین خود دارای مراتب و انواعی است که در ادامه به توضیح آن خواهیم پرداخت.

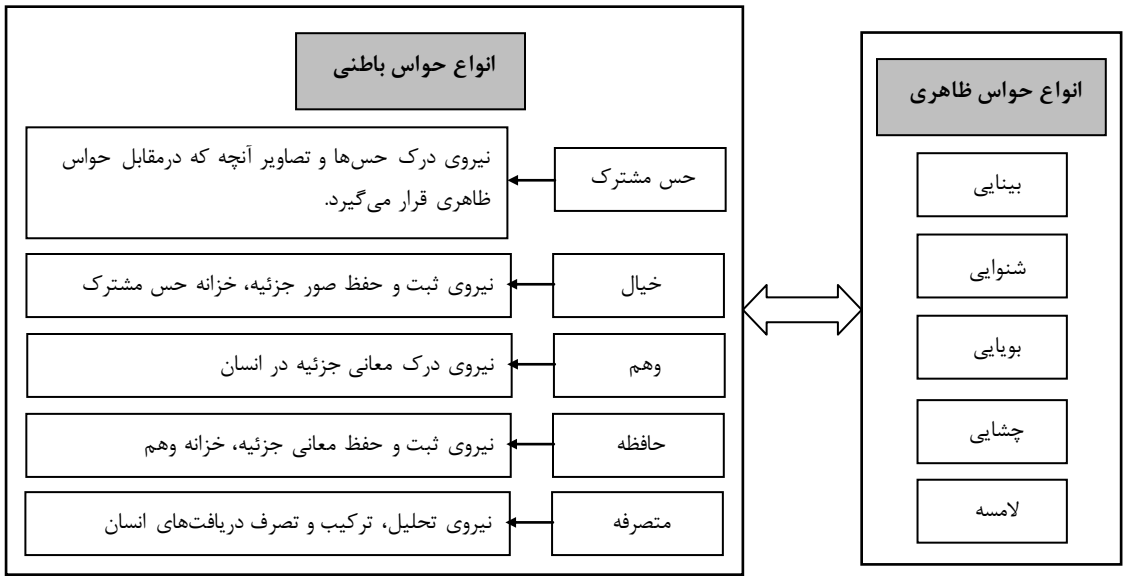
۳–خیال ، خزانه صورت های اشیاء غایب است

حواس در نظر اسلامی عبارتند از **حواس ظاهری** (بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی و بساوایی) و **حواس باطنی** (حس مشترک، خیال، وهم، حافظه و متصرفه). **خیال در زمره حواس باطنی است** و مدرک صورت محسوسه شیء غایب یا خزانه صور محسوسه است. (مددپور، ۱۳۸۴: ۵۱)

حس مشترک به مثابه آیینه‌ای است که تصویر اشیایی که در مقابل یکی از حواس ظاهری قرار می-گیرد، در آن نقش می‌بندد. **خیال، خزانه تصویرهایی است که پیشتر در حس مشترک نقش بسته است**. واهمه، قوه دریافت معانی جزیی موجود در اشیائی است که در مقابل یکی از حواس قرار می‌گیرد. حافظه، خزانه معانی دریافت شده به وسیله قوه واهمه است. متخیله قوه‌ای است که هم به خیال خزانه صورت‌ها راه دارد و هم به حافظه خزانه معانی. (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۳)

علامه حسن‌زاده آملی (۱۳۸۰) در این‌باره می‌گوید: «حس مشترک را لوح نفس و لوح نقش نیز گفته‌اند. به آن حس مشترک گویند بدان سبب که مصب همه حواس ظاهر است و آن‌ها، جداول و طرقی را مانند که هر آن‌چه بدانان وارد می‌شود، به سوی آن لوح روانه می‌کنند، و نیز آن لوح، چون آینه‌ای دو سوی است که هر آنچه انسان از شهادت و غیب صید می‌کند، در آن نقش می‌بندد. که آن، مظهر اسم شریف "یا من لا یشغله شأن عن شأن" می‌باشد. **خیال، خزانه صور است** و قوه حافظه، خزانه معانی جزئیه، و قوه متصرفه، جایی میان آن‌دو داشته، با ترکیب و تفصیل در صور و معانی، در آن‌ها تصرف می‌کند، پس چون متصرف، وهم باشد، قوه متصرفه را مخیله و متخیله نامندش و هنگامی که متصرف، عقل باشد، مفکره و متفکره خوانندش.» (حسن‌زاده آملی، ۱۳۸۰: ۳۱)

حکما خزانه حس مشترک را خیال می‌نامند، همان‌گونه که خزانه واهمه را حافظه نام نهاده‌اند؛ زیرا آنچه در ماورای عالم حس، از آن سوی سرحد عالم حس، واقع است از خطه خیال آغاز می‌شود. این قوه صورت‌هایی را که حس مشترک از طریق حواس پنج‌گانه ظاهر دریافت می‌کند در خود نگاه می‌دارد و آنها را منعکس می‌سازد. (مطهری الهامی، ۱۳۸۱: ۷)



نمودار - انواع حواس ظاهری و باطنی در انسان

انواع خیال (متصل و منفصل)

۱–در مشرب مشائی ،خیال متصل، ادراک خیالی شیء بی حضور حسی آن است

سیر تفکر اسلامی در باب خیال به مراتب در خیال انجامیده است. مرتبه‌ای عبارت است از «**خیال متصل**». خیال متصل همان ادراک خیالی شیء بی حضور حسی آن است. صورت در این مرتبه از خیال، متصل به ساحت ادراک خیالی آدمی است. این صورت ابتدا توسط حس مشترک حاصل می-شود که جمع صور پنجگانه حس ظاهری است، و به خزانه خیال سپرده می‌شود و در جریان ادراک خیالی هنگام غیبت ماده شیء در برابر مدرک، دوباره به یاد آورده می‌شود (تخیل). این نوع، شرح خیال از دیدگاه مشایی است.

۲–در نحله اشراقی ،خیال منفصل جدای از ادراک انسان وجود دارند

مرتبه عالی‌تر خیال عبارت است از «**خیال منفصل**». این مرتبه از خیال در تاریخ تفکر اسلامی، به واسطه نحله اشراقی و صدرایی و نیز تفکر عرفانی ابن‌عربی در برابر دیدگاه مشایی طرح گردید که خیال را جسمانی تبیین می‌کرد و برای آن هیچ‌گونه تجردی قائل نبود. بر بنیاد این دیدگاه‌ها با تفاوت نظر، «صور خیال» وجودی جدا و منفصل از ساحت ادراکی انسان دارند و به همین سبب به صفت منفصل، موصوف می‌شوند. جایگاه این صور، عالم خاصی است که به نام‌های عالم خیال منفصل، عالم مثال، عالم ملکوت، عالم برزخ و ... نامیده می‌شود. (مددپور، ۱۳۸۴: ۵۲) **خیال منفصل** و خیال مطلق و صور خیالی با تعابیر مختلف، نه آن صوری است که صرفا موجود در اذهان باشند، بلکه موجود در عالم مثال و خیال منفصل‌اند که مستقل از قوای ادراکی انسان موجود است. (مددپور، ۱۳۸۴: ۱۸۹)

۳–خیال مجرد همان خیال پوچ و واهی است

شاید «**خیال مجرد**» را بتوان خیال پوچ و پنداری واهی انگاشت که مصداقی جز خواطر نفسانی ندارد، در حالی که خیال_مقید و متصل به خیال مطلق و منفصل می‌پیوندد. در نظر ابن عربی «حق» در عالم اعیان ثابته و سپس در عالم خیال منفصل متجلی است. **عالم خیال منفصل همان عالم ملکوت اعلی و ارواح جبروتی است که آن را عالم عقول و نفوس نیز گفته‌اند**. و بعد از این عالم خیال مطلق که همان عالم ملکوت اسفل و مثال باشد مجلای حق می‌شود که اقرب و نزدیک‌تر به عالم شهادت و ملک است، و سرانجام عالم ملک و شهادت مجلای حق است. اماجامع تجلیات چهارعالم انسان کامل است: او راحضرت جامع خوانده‌اند.(مددپور، ۱۳۸۴: ۱۹۴)

انواع خیال را می‌توان در نمودار زیر خلاصه نمود:

جدول۱- انواع خیال

ردیف	انواع خیال	توضیح
۱	خیال متصل (مقید)	ادراک صورت خیالی اشیاء از عالم مُلک، بدون حضور حسی آن‌ها
۲	خیال منفصل (مطلق)	ادراک صور خیالی از عوالم ملکوتی، بدون حضور آن عوالم (عالم مثال، برزخ و برتر)

تصویر ۱- نقاشی به سبک سوررئالیسم اثر مارکس ارنست (۱۹۳۷)

مفهوم خیال در اندیشه فیلسوفان غربی

ازدیدگاه اسلامی خیال می‌تواند اسباب وصول به صورت‌های روحانی، مثالی و برزخی شود، امّا درنظرکلاسیک و فلسفه‌ی یونانی این صورت‌ها حقیقت و واقعیت ندارند.صورت‌های واقعی همان صور محسوس یا معقول محض است، نه صورت‌های خیالی برزخی. (مددپور، ۱۳۸۲)

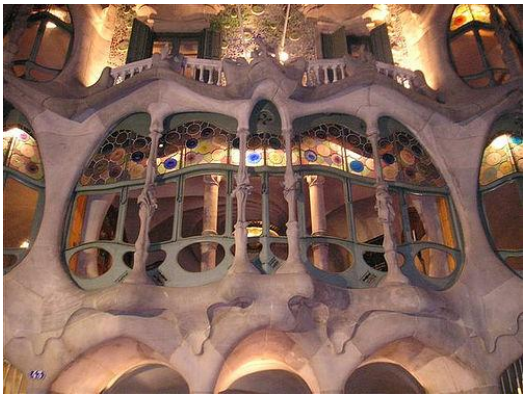
شاعران و نویسندگان اعصار کهن، از قبیل هومر و دیگران، هنر را به نوعی با اساطیر پیوند می‌دادند. از نظر افلاطون شعر یک هنر یا فن نیست که بتوان آن را آموخت، بلکه نوعی جذبه الهی است. او در رساله ایون می‌نویسد: «شاعر موجودی لطیف، سبک‌بال و مقدس است و تا زمانی که در معرض الهام قرار نگیرد هیچ ابداع و آفرینشی نخواهد داشت و در حالت الهام از کمند حواس و عقل و هوش رها و از خود بی‌خود می‌شود. (برت، ۱۳۷۹: ۷)

۱–از نظر هابز خیال : باقی ماندن تصویر شیء است در ذهن در زمان غیبت آن

این تفکر با ورود **تامس هابز** به صحنه کاملا دگرگون شد.هابز فیلسوفی تجربی مسلک، دقیق و انعطاف ناپذیر بود و اعتقاد داشت که تمامی شناخت و معرفت ما از تجربه حسی به دست می‌آید. او در فصل اول مشهورترین اثرش به نام لویاتان (۱۶۵۱) صراحتاً اعلام می‌کند که «هیچ مفهومی در ذهن انسان وجود ندارد که در آغاز، به طور کامل یا جزئی، از طریق اندام‌های حسی حاصل نشده باشد.» چیزهایی که ما آنها را درک می‌کنیم بر اندام‌های حسی ما تاثیر می‌گذارند و تصویرها و انگاره‌هایی را در ذهن پدید می‌آورند. این تصویرها و انگاره‌ها هنگامی که خود آن چیزهای درک شده دیگر حضور ندارند، در حافظه باقی می‌مانند و انباشته می‌شوند. از همین مخزن تصویرها و انگاره‌هاست که خیال و تخیل نشات می‌گیرند و بسط می‌یابند. (برت، ۱۳۷۹: ۱۱)

۲–در نظر کانت و هایدگر: وجود صورت های خیال در ذهن ، نشان از آزادی بشر دارند

این ترکیب‌بندی صُوَر مخیل خود حکایت از آزادی بشر می‌کند. درحقیقت، انسان در عالم خیال گونه‌ای از آزادی را تجربه می‌کند که در قلمرو فلسفه امری محال است. از این‌جا است که بسیاری از متفکران مانند **کانت و هایدگر مقام هنر را مقام آزادی بشر تلقی کرده‌اند**. آزادی‌هایی هست که جز در عالم خیالی تحقق‌یافتنی نیست و در عالم عینی ناممکن است. انسان بسیاری از طلب‌ها و تمنّاها را در عالم خیال می‌بیند. در قلمرو علم، چنین خیالات وآمال‌هایی نامعقول است (مددپور، ۱۳۸۲).



تصویر ۲- آپارتمانی در بارسلونا- آنتونی گائودی

۳–خیال در اندیشه غربی، انتزاعی و بی ارتباط با ماوراء طبیعت است

خیال در اندیشه غربی صورت‌شکنی شده و انتزاعی می‌گردد، ماده‌ی هنر جدید و مدرن می‌شود و با خیال مجرد وحدت پیدا می‌کند. این خیال را در هنر مدرن سوررئال می‌نامند زیرا ربطی به عوالم فوق‌طبیعی و ماوراءالطبیعه ندارد. از این‌جهت، در خیال رئال و سوررئال جدید و مدرن با یکدیگر متجانس پنداشته شده‌اند و ربطی با خیال مثالی و ملکوتی قدسی کهن نیز ندارند. زیرا سوررئال در واقع خیالی است که به حال خود رها شده و دائماً بر عالم طبیعت حجاب می‌کشد و در آن تصرف می‌کند و صورت‌های انتزاعی جدید از آن می‌سازد تا مرحله‌ای که شکل‌های مدرن کاملاً از عالم طبیعت فاصله بگیرند و هیچ رابطه‌ای با عالم واقعیت نداشته باشند. حتّی آن موجودات عجیب‌وغریب و شگفت‌انگیز جادویی و سحرآمیز اساطیری نیز ربطی به امور سوررئال جدید ندارند، زیرا نفسانی محض نیستند. (تصویر ۱)

تصویر ۳- هتل مارکوس- فرانک گهری

تصویر۴- ساختمان رقصنده - فرانک گهری

خیال در مکتب سوررئالیسم

۱– در پی انسان غریزی و غیر تاریخی

سوررئالیسم را حرکت ناآگاهانه صرفا روایی که بوسیله آن شخص می‌تواند با زبان و نوشتن و یا شیوه‌های دیگر به بیان کارکرد ذهن خود بپردازد و یا تقریر به وسیله

اندیشه در غیاب هرگونه نظارت و کنترلی توسط عقل و ورای هرگونه دل‌مشغولی زیبایی شناختی تعریف نمود. (مددی، ۱۳۷۴: ۶۰)

پیروان این مکتب عقیده دارند که انسان تاریخی و ارادی با تمام نیروی سازنده‌ی هیجاناتش بی ارزش است. **آنان در پی انسان غریزی و غیرتاریخی می‌گردند** و به همین سبب به جهان کودکی و غریزه‌ها پای می گذارند و می کوشند تمام انگیزه‌های غریزی را در اندیشه و روان انسان متمدن، نقاشی و توصیف کنند. این نهضت را نمی‌توان تنها یک جهان‌بینی ادبی دانست، بلکه می‌بایست یک مکتب فلسفی و اجتماعی نیز بشمار آید.

۲ – تخیلات واقعیت وجود ضمیر ناخودآگاه را نشان می دهند

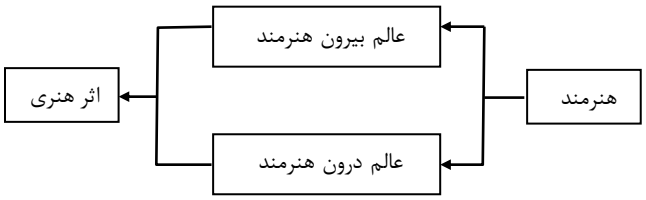
آندره بروتن در سال ۱۹۲۴ بیانیه سوررئالیسم را منتشر کرد و سرانجام تعریفی از سوررئالیسم بدین شرح ارایه داد: «عمل اتوماتیک‌وار فکری و روانی، برای بیان کاربرد واقعی اندیشه و نوشتن تفکر بدون هرگونه کنترل ذهن و دور از هرگونه نگرانی زیبایی شناختی یا اخلاقی.» و سوررئالیست در یک کلمه به معنای «فرا- واقعیت» است. در ابتدای قرن بیستم، فروید واقعیت ضمیر ناخودآگاه را بیان کرد و نقش آن را در شخصیت بشر آشکار نمود. او ادعا کرد که ابعادی از شخصیت انسان در ضمیر ناخودآگاه او شکل می گیرد و بسیاری از اعمال و رفتار انسان از ضمیر ناخودآگاهش سر می‌زند. واقعیت ضمیر ناخودآگاه توسط رؤیا و تخیلات ثابت شده است و این موضوع اساس سوررئالیسم را تشکیل می دهد. فراواقعگرایان به ضمیر ناخودآگاه ایمان دارند و معتقدند که آنچه در نیمه ناخودآگاه ما وجود دارد، واقعیت ذاتی و درونی ما را نشان می دهد. **درحالی که از منظر اسلامی واقعیت ذاتی و غیرقابل تبدیل و تحویل انسان‌ها، نفس روحانی آن‌ها است نه بعد حیوانی و غریزی آن‌ها که متغیر است.**

صورت‌های سوررئال درعمق، نفسانی و ذهنی و سوپژکتیوند وبه جهانی ورای سوژه تعلق ندارند. بشر خود موجودات سوررئال و هیولاهای خویش را از طریق نفوذ در چاله‌های نفس می‌سازد و خلق می‌کند. این صورت‌ها و هیولاهای سورئال حتی ربطی به صورت‌های طبیعی و زمینی عادی نیز ندارند، بلکه با تحریف در آن‌ها شکل می‌گیرند. (مددپور، ۱۳۸۲)

۳ –نگاه سوررئالیسم در هنر و معماری

این مکتب حتی در هنر معماری نیز رسوخ کرد به نحوی که از آنتونی گائودی، به عنوان معمار سوررئالیست یاد می شود. بعضی از آثار معماری دیکانستراکشن‌ها همچون آثار فرانک گری و آیزنمن نیز به این نوع نگرش نزدیکند. (تصاویر ۲ تا ۴)

در بینش غربیان، هنر ناشی شده از این نوع نگرش راجع به خیال، سرچشمه هنر را در درون هنرمند معرفی می کند و هنرمند را شخصی می داند که حالات و ویژگی هایی را در درون خود کشف کرده و آنها را به دیگران منتقل می کند. این نظریه بیشتر شکلی ذهنی (سوبژکتیو) و غیر واقعی به خود گرفته است (نقره‌کار، ۱۳۸۷: ۳۲۳). در این رابطه باید گفت، واقعیت ذاتی و غیر قابل تبدیل و تحویل انسان‌ها که استعداد بالقوه و قابلیت صیرورت جدید و سیر مراتب بالاتر وجود و معراج انسانی را دارد، نفس عقلانی و روحانی انسان است که متاثر از الهامات ربوبی می‌باشد، نه بعد حیوانی، متغیر و غریزی او که متعلق به عالم مادون و متاثر از الهامات شیطانی است.



نمودار ۲- رابطه انفسی و آفاقی هنرمند با اثر

۴–خیال از نگاه هنر سوررئالیستی و نگاه هنر قدسی

الهام‌ها در آفرینش اثر هنری هم از عالم بیرون هنرمند و هم از عالم درون او سرچشمه می-گیرند. توجه و تأکید مطلق به ناخودآگاه هنرمندان و خلاقیت های غیر اصیل و غیر عالمانه در خلق آثار هنری، همچنانکه در اندیشه غربی و هنر سوررئال دیدیم، باعث ابراز بی‌نیازی هنرمند از توجه به آموزش های فرهنگی و تخصصی و عدم تلاش او برای رشد در حوزه‌های علمی، فلسفی و عرفانی می‌شود. بخصوص در **هنر معماری** که هنری است مبتنی بر مهندسی ساختمان و وابسته به مجموع شرایط زمانی و مکانی، نظیر اقتصاد، مواد و مصالح، فناوری (تکنولوژی)، نیازهای کمی و کیفی مخاطبان، محیط زیست و بسیاری علوم دیگر و نیاز به شناخت دقیق این علوم و به خودآگاهی رساندن تخصصی آن علوم دارد، یعنی تبدیل ناخودآگاه فطری به خودآگاهی عقلانی و عرفانی و در نتیجه خلق آثاری عالمانه، عاقلانه و عارفانه (حکیمانه).

تاکید بر ناخودآگاه، آثار هنری را پیچیده، مبهم، آشفته، غیر عاقلانه، دور از واقعیت و سوررئالیستی می‌نماید و آن‌ها را بی‌مفهوم و بی‌صورت و بدون عمق و اصالت و ارزش می‌سازد و نقش هنر و رسالت آن را در ایجاد تمدن و پیشرفت کمی و کیفی انسان‌ها مخدوش می‌کند. (نقره‌کار، ۱۳۸۷: ۳۲۳)

در مقابل هنر قدسی و متعالی متاثر از جهان حس نیست و نفس نیز متاثر از خیالات حسی نیست. خیال در این نوع نگرش نسبت به هنر حالت نورانی و مجرد دارد، نه جنبه حسی و مادی؛ بدین معنی که خیال در هنرمند به لحاظ سلوک او و ارتباطش با ملکوت و انقطاع از نفس اماره و جهان حس، حالتی نورانی و شفاف و تجرد دارد و آیینه‌ای است برای مراتب برتر؛ و در مرتبه نور خیال است که حقایق و اسرار متعالی در عالم هستی بر قلب هنرمند قدسی متجلی می‌شود، به صورتی که در نفس تطهیر می‌شود و تعلل پیدا می‌کند. **این خیال تمثیل حقایق صور و معانی برتر و متعالی است.** (مطهری الهامی، ۱۳۸۱: ۱۵)

ادراک خیالی در اندیشه اسلامی

چهار نوع ادراک

ادراک یا شناخت انسان از لحاظ نوع برخورد قوه مدرک او با امر بیرونی، (مُدرَک) و آنچه از مُدرَکات انتزاع می‌شود بر چهار مرتبه است: **حسی، خیالی، وهمی، عقلی**. البته این مراتب با هم تعارض ندارند و در طول هم قرار دارند. (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۱: ۶)

در **ادراک حسی**، انسان از طریق حواس با امر بیرونی مواجه می‌شود. بنابراین، در این نوع شناخت، آنچه ادراک میشود حسی است و صورت دارد و جزئی است؛ یعنی، انسان شیئی را می‌بیند یا لمس می‌کند یا می‌بوید یا می‌شنود یا می‌چشد و از این طریق، صورتی از آن شیء در ذهن او نقش می‌بندد که جزئی و مبتنی بر اطلاعات دریافتی از حواس پنج‌گانه است. (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۱: ۶)

ادراک خیالی در مرتبه‌ای بالاتر از ادراک حسی قرار دارد؛ زیرا در این ادراک، نه مواجهه با مُدرَک لازم است و نه ادراک از طریق حواس صورت می‌گیرد. نمونه آن ادراک از طریق حافظه است: وقتی شیئی را که قبلا با ادراک حسی دریافته‌ایم به یاد آوریم، درواقع آن را از طریق ادراک خیالی درک می‌کنیم؛ در این حالت، با شیء مادی مواجهه نداریم و بعلاوه، آنچه در ذهن خود می‌یابیم به واسطه حواس نیست. با این حال، آنچه درک می‌کنیم جزئی است و صورت دارد. در منطق و فلسفه، منظور از جزئی همان است که هنرمندان بدان مصداق یا نمونه می‌گویند. امر جزئی یعنی: مصداقی معین از امری کلی؛ مثلا محبت مفهومی کلی است و محبت خاص کسی به ما مصداق یا جزئی از آن است. در ادراک خیالی، با مفهوم جزئی سر و کار داریم که صورت یا شکل دارد. وقتی چیزی را به یاد می‌آوریم یا در خواب می‌بینیم یا به عمد، مثلا **در هنگام آفرینش هنری یا هر نوع کار خلاقانه دیگر، در ذهن تصور کنیم که جزئی باشد و صورت داشته باشد، ادراک خیالی رخ داده است**. (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۱: ۷)

مرتبه بعدی شناخت **ادراک وهمی** است. وهم، مانند خیال، از مشترکات لفظی میان عالمان و عامیان است. وهم در نزد حکیمان معنای منفی ندارد، بلکه نوعی ادراک است که هم از ادراک حسی، و به اصطلاح امروز تجربی، بالاتر است و هم از ادراک خیالی. فرق ادراک وهمی با ادراک خیالی این است که در ادراک وهمی، صورت مطرح نیست. به عبارت دیگر، مدرَک وهمی حسی نیست و صورت ندارد، اما جزئی است: مثل مفهوم محبت مادر به فرزند. (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۱: ۷) .بالاترین مرتبه شناخت **ادراک عقلی** است که کاملا مجرد است؛ زیرا در آن، نه مواجهه با امر مادی مطرح است و نه این ادراک از طریق حواس صورت می‌گیرد و نه صورت و شکل دارد و نه جزئی است. مُدرَک عقلی کلی و بدون صورت و مجرد است؛ مانند مفهوم محبت. (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۱: ۷)

جدول انواع ادراک از نظر دکتر ابراهیم دینانی را می‌توان در جدول زیر خلاصه نمود

جدول۲ - انواع ادراک

ردیف	ابزار ادراک	انواع ادراک	توضیح
۱	حس	ادراک حسی	حسی است، صورت دارد و جزئی (مصداق) است.
۲	خیال	ادراک خیالی	بالاتر از ادراک حسی است و ادراک غیر مستقیم حسی می‌باشد. (صورت دارد و جزئی است)
۳	وهم	ادراک وهمی	بالاتر از ادراک حسی و خیالی است. (صورت ندارد و حسی هم نیست) مانند مفهوم محبت مادر به فرزند.
۴	عقل	ادراک عقلی	کاملا مجرد است، نه حسی است و نه صورت دارد و نه جزئی است بلکه کلی و بدون صورت می‌باشد. مانند مفهوم کلی محبت.

در مراتب ادراک، از لحاظ تجرد و تعالی، **ادراک خیالی** بالاتر از ادراک حسی و پایین‌تر از ادراک وهمی و عقلی قرار دارد؛ اما از لحاظ توسع، ادراک خیالی بالاترین نوع ادراک است. توجه کنید که در این جا سخن از اقسام ادراک است و نه اقسام عالم. در میان عوالم، عالم عقل یا عالم ملکوت هم وسیع‌ترین و هم متعالی‌ترین عوالم است و عالم خیال در مراتب پایین‌تر از آن قرار دارد. با آنکه صورت داشتن مُدرَکات خیالی موجب ضیق و محدودشدن آن‌ها می‌شود، این ادراک از جهتی وسیع‌ترین قسم ادراک است؛ زیرا عقل– با همه قدرت و وسعتش– ملتزم به قواعدی است و مُدرَکی که از مرز قواعد مقبول عقل فراتر برود معقول نیست و در نتیجه، از دایره ادراک عقلی بیرون می‌رود. (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۱: ۸)

نظر متفکران و عرفای اسلامی درباره خیال

۱ –صورخیال در نظر متفکران اسلامی به شکل قوه خیال مطرح است

از نظر متفکران اسلامی، خیال نه تنها به معنی صورت خیالی است بلکه به معنی قوه خیال نیز تلقی می‌شود. قوه خیال یکی از حواس باطنی است که مدرک صور جزئیه است، در برابر عقل که مدرک کلیات است. پس حس و خیال با صورت جزئیات سر و کار دارند و عقل با معنی کلیات. (مددپور، ۱۳۸۴: ۵۱)

با بررسی معانی واژه خیال، در نهایت ، به یک معنا می‌رسیم: ممکنی که هستی‌اش قائم به خود نیست، بلکه تماماً به حقیقتی اصیل قائم بوده و خود، صورت آن حقیقت است؛ یعنی چیزی که عین خود اصل نیست، بلکه فقط نمودی از اصل است و هستی‌اش به اصل وابسته است؛ یعنی نسبت به اصل مافوق خود در حقیقت، در برابر اصل خود، از حیث وجودی هیچ است؛ لیکن نشانه‌ای از آن است. (داداشی، ۱۳۸۱: ۶)

خیال در اصطلاح هم به صورت باقی مانده در نفس بعد از غیبت شیء محسوس متعلق به آن اطلاق می‌گردد و هم به مُدرک آن (هم صورت خیالی است و هم مدرک صورت خیالی). **صورت خیالی مقابل صورت عقلی قرار می‌گیرد.** (مددپور، ۱۳۸۴: ۵۱)

۲–صورت های محسوس پس از ناپدید شدن در قوه خیال باقی می مانند

از دیدگاه حکیمان مسلمان صورت‌های محسوسات، پس از ناپدید شدن آنها از حس، در قوه‌ای به نام خیال باقی می‌مانند. (سبحانی‌فخر، ۱۳۸۰: ۲۵۷) همان‌گونه که شارحانی چون نصیرالدین طوسی و قطب‌الدین رازی گفته‌اند، از منظر ابن سینا، **خیال** به معنایی که بیان شد مشهود هر فرد است و نیاز به اثبات ندارد، به این معنی که هر فرد وقتی حالات و یافته‌های خود را مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهد، در می‌یابد که با ناپدید شدن محسوسات از حس، توان احضار صورت‌های آنها را دارد. بنابراین، این صورت‌ها در جایی محفوظ‌اند. نگه-دارنده آنها همان قوه‌ای است که در اصطلاح خیال نام دارد. (سبحانی‌فخر، ۱۳۸۰: ۲۵۸) به نظر می‌رسد محقق فوق دو قوه حافظه و خیال را یگانه فرض نموده است، در دیدگاه‌های دیگر، محسوسات حسی ابتدا در حافظه ذخیره شده و سپس توسط خیال در ذهن حاضر می‌شوند.

۳–تفاوت دیدگاه ابن سینا و فارابی در باره قوه خیال

تفاوت نظر ابن سینا با فارابی در مفهوم خیال، این است که به نظر ابن سینا خیال فقط نگه‌دارنده صورت‌هاست، اما به نظر فارابی متصرف در صورت‌ها هم خیال است. به عبارت دیگر از منظر فارابی، یک قوه است که هم صورت‌ها را نگه می‌دارد و هم در آنها تصرف می‌کند و متخیله نامیده می‌شود ولی از منظر ابن سینا خیال فقط نگه‌دارنده است و متخیله متصرف، پس دو قوه است نه یکی. شیخ اشراق هم با نظر فارابی موافق است. اما ملاصدرا نظر ابن سینا را پذیرفته است. (سبحانی‌فخر، ۱۳۸۰: ۲۵۸) بحث متفکرین فوق نیز ترکیب سه قوه از حواس باطنی یعنی حافظه، خیال و متصرفه می‌تواند تلقی گردد.

۴–در نظر صدرالمتألهین کار قوه تجرد خیال حفظ صور است

حکمای اسلامی، ازجمله ابن‌سینا و صدرالمتالهین، در آثار خویش به اثبات قوه خیال پرداخته و آن را از حس مشترک جدا دانسته‌اند. برهان حکما، و از آن جمله صدرالمتالهین، بر مغایرت قوه خیال با حس مشترک و استقلال این حس چنین است: عمل حس مشترک قبول صور اشیاء است و **کار قوه خیال حفظ صور است** و قوه قبول صورت بدون حفظ انجام می‌گیرد؛ مانند آب که در وی استعداد قبول هر صورت و شکلی است، ولی قادر به حفظ شکل و صورت حاصل‌شده در خود نیست. صدرالمتالهین در بیان فرق بین حس مشترک و قوه خیال می‌گوید: ادراک محسوسات به وسیله حس مشترک در ابتدای امر نیازی جز به کسب صورت از طریق حس ندارد؛ ولی حفظ و نگهداری صور محسوسات نیازمند ازدیاد ملکه و شدت نیرو در قوه مدرکه است، به حدی که این قوه بتواند صورتی را که در نتیجه غیبت امر محسوس از لوح خاطر و ضمیر، محو یا زایل گردیده است، حاضر کند. قوه خیال یا خازنه در وجود انسان نمونه‌ای از عالم مثال یا خیال است. (مطهری الهامی، ۱۳۸۱: ۶)

برهان صدرالمتالهین در اثبات تجرد خیال: انسان‌ها صوری را تخیل می‌کنند که در عالم خارج وجود ندارد، مانند دریای جیوه و کوه یاقوت و یا دیو (پری)، و انسان تمایز بین این صور و صور دیگر را ادراک می‌کند. پس این صور اموری وجودی‌اند، چون انسان تمایز آنها را درک می‌کند؛ و همچنین محال است که محل این صورت‌ها در جسم انسان باشد، زیرا بدن قابلیت پذیرش آن صور را ندارد و حجم کوچکی دارد، در حالی که این صور متخیله بزرگ‌اند و بنابراین محل صور متخیله باید غیرمادی باشد. (مطهری الهامی، ۱۳۸۱: ۸)

۵–در نظر غزالی قوه خیال در بطن اول مغز قرار دارد

از نظر ابو محمد غزالی، خیال قوه‌ای است که در بطن اول مغز قرار دارد؛ و از حیث قابلیت، کار آن صورت‌های محسوس پس از غیبت شیء از برابر اندام حسی است و از این رو آن را قوه مصوره نیز نامیده‌اند؛ و از حیث فاعلیت یکی از قوای نفس با نام مخیله یا مفکره است و کارش جستجو، یافتن، ترکیب، تفصیل و محاکات صورت‌هاست. (داداشی، ۱۳۸۲: ۲۲)

۶–از دیدگاه اشراقی از طریق قوه خیال می توان صور عالم خیال را ادراک حضوری نمود

از دیدگاه اشراقی، تخیل ابداع صور خیالی از سوی حس مشترک نیست، بلکه ادراک حضوری یا مشاهده صور خیال در عالم خیال (مثال) به قوه خیال است. همان‌گونه که انسان با چشم چیزی را می‌بیند و تا چیزی عینیت نداشته باشد دیده نمی‌شود، با قوه خیال هم صور خیالیه عالم خیال را مشاهده می‌کند، صوری که مستقل از ذهن انسانند و وجودی واقعی و عینی دارند و صور حاضر نزد قوه خیال تنها جلوه‌گاه (مظهر) این صور است، نه علت وجودی و سبب پیدایی آنها. (مددپور، ۱۳۸۴: ۵۳)

۷–در نظر مولوی جمله مصورات از خیال می زایند

مولانا در کتاب فیه ما فیه، این‌گونه بیان می‌کند: «عالم خیال از عالم مصورات و محسوسات فراخ‌تر است، زیرا جمله مصورات از خیال می‌زاید؛ و عالم خیال نسبت به آن عالمی که خیال از او هست می‌شود هم تنگ است.» اگر در جمله مولانا دقیق‌تر بنگریم، به راحتی درمی‌یابیم که مرتبه خیال برتر از صورت‌ها و مرتبه صورت‌ها برتر از محسوسات است. (داداشی، ۱۳۸۱: ۷) به نظر نگارنده، منظور مولانا از تنگ بودن عالم خیال به عالم محسوسات مادی نیست، بلکه نسبت به مراتب عالم ملکوت، عالم خیال تنگ‌تر است.

مولانا در غزلی به ظرافت آن را به بافنده‌ای که هستی می‌بافد تشبیه می‌کند. درواقع، این قوه به معانی عقلی لباسی مناسب از صورت‌های محسوس می‌پوشاند یا به عبارت بهتر ، لباسی مناسب برای این معانی می‌بافد و آن‌ها را از عالم معنی و عدم به عالم هستی می‌آورد: (داداشی، ۱۳۸۲: ۲۱)

ساقیا گردان کن آخـر آن شراب صـــــاف را — محو کن هست و عدم را، بردران این لاف را
آن می‌ای کز قـــوت و لطف و رواقی و طرب — برکند از بیخ، هستی چو کـــــــوه قاف را
در دمـــــــاغ اندر ببافد خمر صافی تا دماغ — در زمان، بیرون کند جـــــولاه هستی‌باف را

۸–خیال قوه ای بیم عقل و حس و مادون عالم ملکوت است

در جمع‌بندی می‌توان گفت که خیال در فرهنگ اسلامی، خصوصا در نزد عرفا، جایگاهی مهم دارد. اگر به تعاریف کلمه خیال رجوع کنیم، با مراتب معنایی گوناگون مواجه می‌شویم. همانگونه که پیشتر نیز اشاره شد، خیال یکی از حواس باطنی است. این نیرو از طرفی با محیط و محسوسات سرو و کار دارد (خیال متصل) و از طرف دیگر مجرد و وحی‌گونه است و از مراتب بالای هستی سرچشمه می‌گیرد(خیال منفصل). می‌توان گفت **خیال قوه‌ای برزخی در بین عقل و حس است**. به عبارتی، کار آن محسوس کردن معقول و معقول کردن محسوس است. این قوه برزخی نه تجرد عقل را دارد و نه مادیت حس را.

صورت منعکس در آینه که دارای رنگ و شکل است و بعدی را هم القاء می‌کند در تلقی معنوی، تمثیلی از جهان ملکوتی است. صورت منعکس در آینه همان خیال است. هر چه آینه خیال

هنرمند از زنگارهای نفسانی پاکیزه‌تر باشد، تصویر و نقش کامل‌تری از حقایق آن عالم لطیف و معنوی نمایان می‌سازد، در این مرتبه هنرمند در مقام بیان مشهودات و واردات غیبی و مبادی قدسی در پرده خیال خویش است که در صور خیالی تجلی می‌کند. (مددپور، ۱۳۸۴: ۴۱۹)

۹–خیال ممدوح و خیال مذموم

خیال یا محمود است یا مذموم. خیال محمود از مبدا رحمان و ملک است و خیال مذموم از مبدأ نفس و شیطان و محاکات نیز محاکات رحمان و ملک و نفس و شیطان و مظاهر اینان در عالم کثرات. (مددپور، ۱۳۸۴: ۷۱)

۱۰–توفیق هنرمند وابسته به طهارت خیال اوست

خیال که چنین قدرت و توسعی دارد، ممکن است خطرناک هم باشد. اگر زمام خیال، به جای عقل، به دست شهوت و غضب بیفتد؛ عالمی به تباهی کشیده می‌شود. هنرمند در کار هنری بیش از دیگر مردم با قوه خیال سرو کار دارد. **توفیق هنرمند در آفرینش زیبایی بسیار وابسته به قدرت و طهارت خیال اوست**. هرآنچه ادراک می‌کنیم به نحوی از صافی قوه خیال ما می‌گذرد و رسوباتی از آن در خیال می‌ماند. هنرمند بسته به این‌که متذکر چگونه اموری باشد، قوه خیال خود را می‌پرورد و اثر هنری او از همین کوزه برون می‌تراود. قوه خیال، بسته به این‌که بیشتر با امور رحمانی سرو کار داشته باشد یا با امور شیطانی، با همان رنگ غالب خود در عالمی بسیار وسیع، و بلکه در وسیع‌ترین عالم وجود،به حرکت درمی‌آید. (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۱: ۱۱)

۱۱–ایده های هنرمندان بر اساس نفوسشان ، چهارنوع خواهد بود

باید اشاره نمود، از دیدگاه اسلامی اگر ما انواع نفوس انسان (منقول از حضرت علی(ع)) را در نظر بگیریم، مرجع ایده‌های هنرمندان متنوع و چهارگانه خواهد بود. ایشان در پاسخ به کمیل می‌فرمایند، انسان چهار نفس دارد؛ گیاهی، حیوانی، عقلانی و ملکه/ روحانی، که هریک از آنها پنج قوه دارند و دو حاصل. حاصل نفوس چهارگانه فوق به ترتیب عبارتند از زیادی و کمی، لذت و اندوه، حکمت و نزاهت و رضایت و تسلیم. (نقره‌کار، ۱۳۸۷: ۳۲۴)

نمودار ۳- منشاء ایده های ممدوح و مذموم هنرمندان و فرایندهای آنها (با توجه به حدیث حضرت علی (ع))

اگر هنرمندان صرفاً از نفوس گیاهی یا حیوانی خود الهام بگیرند، طبیعتاً معیارهای آنها در گرایشهای حسن شناسی و زیبایی ها معیارهایی بهیمی خواهد بود. در صورتیکه اگر هنرمند ایده های خود را از نفوس عقلانی و روحانی و الهامات ربوبی اتخاذ نماید، حاصل این نفوس حکمت و نزاهت است و رضایت و تسلیم و کرامت، یعنی هنرمند می تواند حق و باطل را بشناسد و داوری کند و از باطل و شر و زشتی به سوی حق و خیر و زیبایی، پاکی جوید و خود را تزهیب نماید و آثارش علم، خیر و زیبایی برخوردار گردند .

عوالم وجود از منظر حکمای اسلامی

در تفکر اسلامی عالم وجود منحصر به عالم محسوس نبود، در ورای عالم محسوس به عالم معقول اندیشه می‌شد، و چنانکه برخی متفکران اسلامی از جمله اشراقیان و عرفا بدان متذکر بوده‌اند میان این دو عالم، عالم مثال و خیال قرار می‌گیرد. در این عالم است که غیب و شهادت و ظاهر و باطن جمع می‌گردد. (مددپور، ۱۳۸۴: ۴۱۸)

از دیدگاه حکمت ذوقی و نیز حکمت متعالیه و عرفانی، **مراتب تنزل عالم وجود** را می‌توان در **پنج مرتبه اساسی** خلاصه کرد. در نزد عرفا، این مراتب **حضرات الهیه** نامیده می‌شود. حکمای اسلامی از شیخ شهاب‌الدین سهروردی به بعد نیز همین تقسیم‌بندی را پذیرفته‌اند، هرچند اصطلاحات دیگری نیز برای شرح و بیان این مراتب وجود به کار برده‌اند. حضرات الهیه یا مراتب هستی بدین قرار است:

۱) **اول** : عالم مُلک یا جهان حس و طبیعت
۲) **دوم** : عالم ملکوت یا عالم خیال
۳) **سوم**: عالم جبروت یا عالم فرشتگان مقرب
۴) **چهارم** : عالم لاهوت یا عالم اسما و صفات الهی
۵) **پنجم** : عالم الوهیت ذات یا همان مرحله غیب‌الغیوب که مخصوص ذات باری-تعالی است

مرتبه جبروت و آنچه مافوق آن است ماورای هرگونه شکل و صورت و مظهر است، در حالی که عالم خیال یا مثال صورت دارد. حکما و عرفا، از جمله صدرالمتالهین و مخصوصا محیی‌الدین عربی و عارفان پیرو او، مانند جامی، به توصیف و بسط این عالم پرداخته‌اند. (مطهری الهامی، ۱۳۸۱: ۹)

جدول ۳- عوالم وجودی هستی از منظر حکمت متعالیه

مرتبه	عوالم وجود
نخست	عالم مُلک (جهان حس و طبیعت)
دوم	عالم ملکوت (عالم خیال)
سوم	عالم جبروت (عام فرشتگان مقرب)
چهارم	عالم لاهوت (عالم اسما و صفات الهی)
پنجم	عالم الوهیات ذات (مرحله غیب‌الغیوب)

عالم مثال در سیر تنزلات وجود در قوس نزولی بعد از عالم ملکوت (ارواح) و واسطه بین عالم حس و عالم ارواح است. هردو عالم به تاویل عرفانی دو مرتبه از عالم وجود است که در بین این دو دریا، دریا یا مرتبه دیگری حایل است؛ و در تمثیل عرفانی، نسبت خیال با عالم مثال مانند نسبت جویبارها یا نهرهای بزرگی است که از آن منشعب شده است. (مطهری الهامی، ۱۳۸۱: ۱۰)

راز عالم مثال نامیدن این مرتبه از عالم وجود آن است که معانی و حقایق وجود در قوه خیال متمثل می‌شود. علاوه بر این، این عالم را مثال گویند، چون در آن است که روح نازل می‌شود و صورت مثالی پیدا می-کند و نیز حقایقی که در عالم رویا بر انسان ظاهر می‌شود در عالم مثال واقع می‌شود. در عرفان، هر چه در این عالم هست صورتی متناسب با خودش در عالم مثال دارد. غیر از اینها، این عالم را عالم مثال نامیده‌اند، از جهت اینکه مشتمل بر صور ملکوتی موجودات عالم جسمانی است و نیز تنها مرتبه‌ای از مراتب ملکوتی هستی است که صور اعیان و حقایق، به اذن حضرت حق، در آن صور مثالی پیدا می‌کنند. (مطهری الهامی، ۱۳۸۱: ۱۰)

در ترتیب آفرینش، عالم‌ها از نیستی– به اعتبار ناممکن بودن معرفت به آن ساحت قدسی و نبود هیچ-گونه تعین– به هستی آمده‌اند و از آن نیستی، در طی مراتبی، آشکار و متجلی شده‌اند که پایین‌ترین یا به عبارتی، آشکارترین مرتبه آن هستی مادی است. در ترتیب این تجلی، در رتبه‌بندی از بالا به پایین که برای نمایش تمایز این مراتب از هم به کار می‌رود، هستی مادی، درونی‌ترین حلقه‌ها و یا پایین‌ترین مراتب است و حلقه‌های بزرگتر، مراتب بالاتر و اصلی‌تر را مشخص می‌کند. اما در آفرینش انسان، که عصاره هستی یا به زبان

عرفا، کَون جامع است، ترتیب این هستی یافتن در مراتب یا حلقه‌ها معکوس می‌شود؛ یعنی حلقه‌های بیرون، مراتب هستی مادی و درونی‌ترین حلقه‌ها هستی حقیقی او را نمایش می‌دهند. (داداشی، ۱۳۸۱: ۱۰)

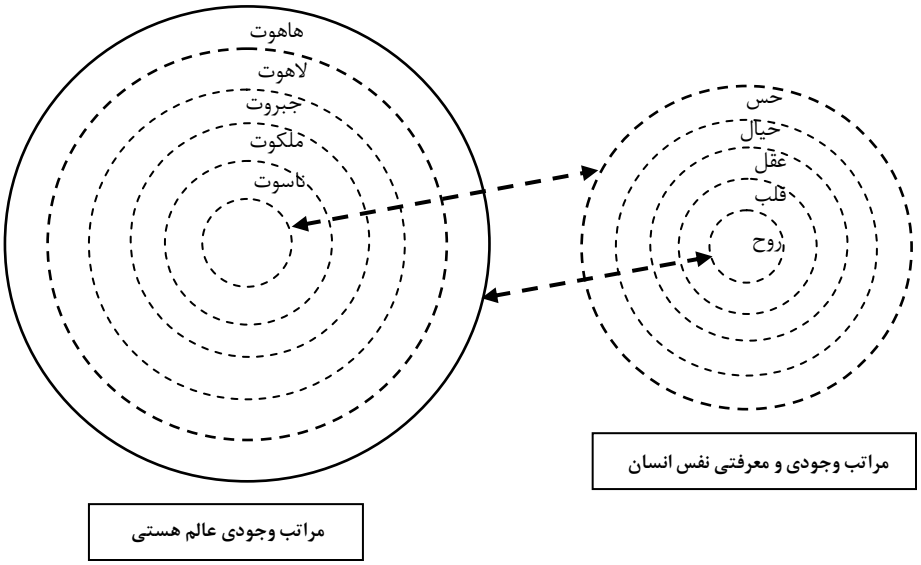
انسان دارای پنج **مرتبه وجودی** است :

۱) حس یا حواس پنج‌گانه (صورت حسی)،
۲) خیال (صورت خیالی)،
۳) عقل (صورت عقلی)،
۴) قلب، نفس،
۵) دل یا عقل شهودی (صورت شهودی دل)، روح (حواس روحانی)، (صورت روحانی، صورت بی صورتی، معنی).

عالم هستی دارای پنج مرتبه :

۱) ناسوت (عالم مُلک)،
۲) ملکوت،
۳) جبروت،
۴) لاهوت و
۵) هاموت (عالم الوهیات ذات) می‌باشد.

مراتب هستی و مراتب وجود انسان را می‌توان در نمودار زیر خلاصه نمود. (داداشی، ۱۳۸۱: ۱۱)



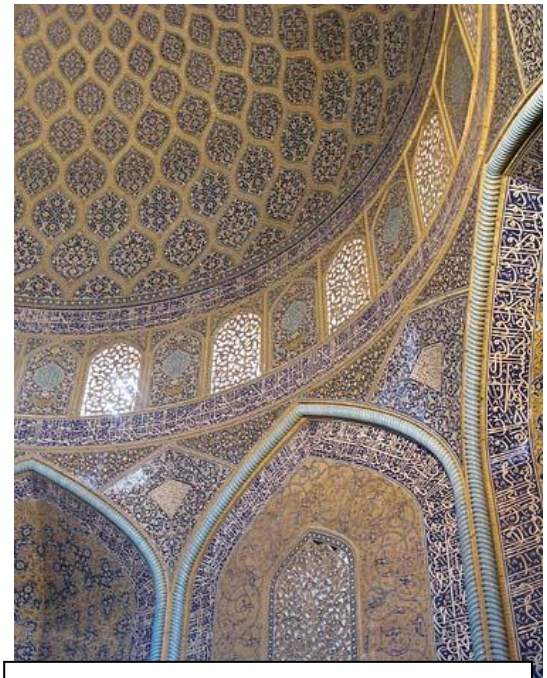
نمودار ۴- مراتب وجودی و معرفتی نفس انسان و نفس عالم هستی در برابر هم

خیال و هنر قدسی

ماده هنر و علت مادی آن، محاکات و تخیل هنرمند است. (مددپور، ۱۳۸۴: ۳۹) با هنر و صورت خیالی، وجودی که برای انسان نهان است به پیدایی می‌آید و بدین معنی کار هنرمند «ابداع» است، یعنی پیدا آوردن. (مددپور، ۱۳۸۴: ۴۰) در هنرهای زیبا شناختی، تخیل با افزودن، کاهش دادن و با این همانی کردن و یگانه شدن با هویت پدیده ها آشکار می شود. چنان که در تشبیه و مجاز مسئلهٔ کاهش وجود دارد و در اغراق و مبالغه، عمل افزودن و در استعاره، مسئلهٔ اینهمانی. (جهاندیده، ۱۳۸۷: ۱۴۴)

ابن عربی مفهوم نویی از خیال طرح می‌کند که با هنر نیز نسبت دارد و بیشتر با کشف مخیل مناسبت پیدا می‌کند. این خیال بدان معنی است که عالم دائما در تبدل است و ظهور در هر صورتی پیدا می‌کند. از اینجا عالم خیال اندر خیال است. این خیال همان وجود حق است که در مظاهر اعیان و به صور آنها ظاهر گشته است. بنابراین خیال نه خیال واهی بی‌اساس است که نوعی مرض و وسواس باشد، و نه به معنای عالم خیال است که همان عالم مثال و خیال منفصل و از حضرات خمس عرفا باشد، و نه خیال به اصطلاح فلاسفه است که خزانه حس مشترک است، بلکه مقصود از آن معنای حکمی وسیعی است که شامل هر حضرت و حالتی است که حقایق وجودی در آن به صور رمزی نمایان می‌گردد، و آن صور نیز تغییر و تبدیل می‌یابند. (مددپور، ۱۳۸۴: ۱۹۲)

بنابراین جمیع اکوان و اموری که به صور گوناگون ظاهر می‌شوند، و برای معرفت حقایق‌شان تاویل و تعبیر آنها لازم می‌نماید، خیال است. شاید فقط به هنر بتوان چنین ممیزه‌ای را نسبت داد. چون آثار هنری همه صورت‌هایی خیالی‌اند. هر صورتی نماینده یک حقیقت و معنایی است که در دل انسان الهام و تجلی می‌کند، و از آن‌جا به‌واسطه قوه خیال، آدمی صورت ممثول و مخیل معانی را پیدا می‌کند. مخاطب اثر هنری نیز به نوبت می‌تواند از این صورت ممثل و مخیل با تاویل به حقیقت آن پی برد. (مددپور، ۱۳۸۴: ۱۹۳)



تصویر ۵- مسجد شیخ لطف‌الله

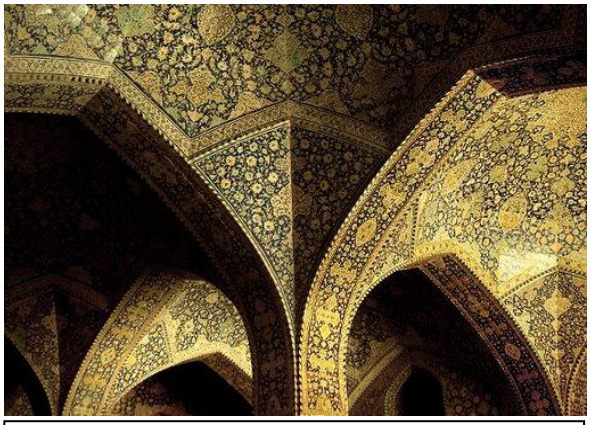
هنرمند قدسی اهل شهود است و حضور، اهل وجد است و کشف؛ زیرا کمال و گوهر هنر نوعی معرفت شهودی و حضوری در حقایق عالم وجود است و اثر هنری نتیجه آن لحظات و الهامات شهود و حضور است. جان هنر قدسی با معرفت شهودی و رویت حضوری بر هنرمند مکشوف می‌گردد؛ و این کشف هنرمند تجلی واحدی است که هم در محتوا و هم در قالب و شکل هنری ظاهر می‌شود؛ و درواقع، مایه اصلی و جان هنر همین معرفت و حکمت ذوقی است که توسط صور خیال محقق می‌شود. این نوع حکمت یا رویت شهودی و ذوقی هنرمند با احساسات لطیف و عارفانه او همراه است که در اثر هنری تجلی پیدا می‌کند. (مطهری الهامی، ۱۳۸۱: ۱۳)

نور خیال در هنر قدسی متصل به نفس قدسی هنرمند و عالم غیبی و قدسی است و نیز مبتنی بر حکمت متعالی و معرفتی عرفانی؛ و عالم خیال در این هنر، عالم

صورت‌های مثالی و ملکوتی اشیای عالم است. این صورت‌های ترسیم‌شده در نور خیال غالبا صور مدرکه خیال متصل است؛ زیرا خیال و تمثل در هنر قدسی از معانی و اسرار نزول‌یافته از عالم قدسی است. این معانی و اسرار از ام الکتاب به صورت‌هایی تنزل پیدا می‌کند و متجسد می‌گردد و به صورت صور حسی وارد عالم حس می‌شود.

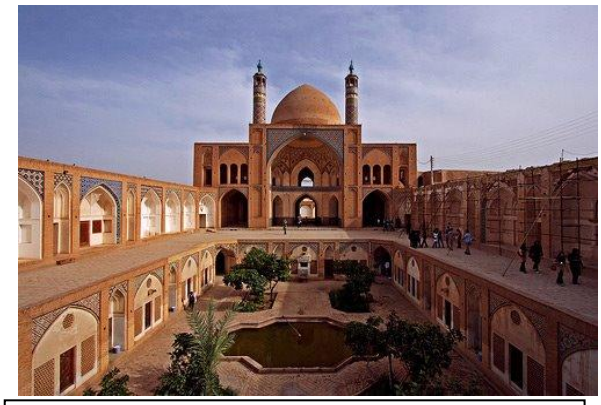
آنچه هنرمند قدسی از این صور حسی مشاهده می‌کند معانی‌ای است که از جانب حق بر قلبش تابیده است. از همین صورت‌ها و معانی است که هنرمند به جهان حکمت و عرفان سیر می‌کند؛ زیرا هر آنچه در عالم حس بر قلب ظاهر می‌شود مانند آن چیزی است که در عالم خواب (مثال) متجلی می‌شود، هرچند برخی از انسان‌ها از ادراک اسرار حقایق و معانی صورت‌ها ناتوان‌اند. در واقع، نور خیال در هنر قدسی این‌گونه عمل می‌کند که اندیشه‌های حکمت متعالیه عرفان عرشی را در جهان حس به صورت تمثیل و تصویر در نفس منعکس می‌کند. (مطهری الهامی، ۱۳۸۱: ۱۴)

ظهور صور خیال در نزد هنرمند قدسی، از آن لحاظ که هم در عالم رویا و هم در واقعه (حالتی بین خواب و بیداری) در ارتباط با عالم مثال و ماورای آن متضمن اشارات کشفی و بشارات الهی است، نوعی رویای صادقه است و از قبیل نوعی نبوت و وحی و الهام است؛ بدین معنی که چون خیال مجرد است، آنچه هنرمند در رویای صادقه می‌بیند ملهم از صور خیال و نفس قدسی او و نوعی شهود است که از عالم ماورای حس بر نفس ملکوتی هنرمند نازل می‌شود. این نفس در حال بیداری گرفتار شواغل حسی است؛ ولی در رویا از محسوسات فراغت دارد و می‌تواند با عالم ملکوت انس پیدا کند. لذا مکاشفه انوار و حقایق و صور آن در عالم رویا میسرتر است تا در عالم حس. صور قدسی از عالم بالا بر هنرمند نازل می‌شود و در خیال ظهور می‌یابد و هنرمند آنها را در رویا یا مکاشفه مشاهده می‌کند. خود این صورت‌ها، چون مبدا قدسی دارد قدسی است. بدین‌ترتیب، هنرمندی که نفسی پاکیزه دارد، معنا و محتوای قدسی را همراه با صور قدسی به مدد قوه خیال دریافت می‌کند و در عالم ماده تجسد می‌بخشد. (مطهری الهامی، ۱۳۸۱: ۱۵)



تصویر ۶- نقوش هندسی در مسجد امام اصفهان

هنرمند، مانند سایر آدمیان، با همه مراتب ادراک سر و کار دارد؛ اما از آن جهت که هنرمند است، در آفرینش هنری، با ادراک خیالی عمل می‌کند. هنرمند مفهومی را که در ذهن دارد بر لوح نقش می‌کند یا با آجر و سنگ برپا می‌سازد یا به صورت تصویر متحرک در می‌آورد یا به نغمه و لحن بدل می‌کند یا در قالب کلمات می‌ریزد. در همه این اقسام، آنچه در ذهن خود پدید می‌آورد فارغ از مواجهه حسی است. حتی وقتی از طبیعت تقلید می‌کند، آنچه می‌آفریند عین طبیعت و حتی عین آن چیزی نیست که در ذهنش، از مواجهه حسی با طبیعت نقش بسته است؛ بلکه خلاقیت و عمل خلاقانه خود او نیز در آفریده‌اش دخیل است. بعلاوه، آنچه در ذهن اوست جزئی است و صورت و شکل دارد؛ و بدین‌ترتیب، از نوع ادراک خیالی است. به



تصویر ۷- مسجد و مدرسه آقابزرگ کاشان

همین سبب است که آنچه هنرمند می‌آفریند به توان قوه متخیله او بستگی تام دارد. همچنین میزان شرافت اثر هنری وابسته به شرافت اندوخته صور خیال هنرمند است. (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۱: ۸)

آفرینش هنری به واسطه ادراک خیالی رخ می‌دهد؛ اما کار هنرمند فقط عینیت بخشیدن به صور مخیل نیست. بلکه او صور مخیل را زیبا می‌آفریند.

حال می‌افزاییم که اصولا ادراک زیبایی فقط به کمک قوه خیال میسر است. البته زیبایی را به معقولات هم نسبت داده‌اند، اما حقیقت این است که زیبایی غالبا به امور جزئی دارای شکل و صورت راجع می‌شود. به همین سبب، زیبایی بی شکل را نمی‌توان فهمید. حتی ادراک زیبایی خدا هم بی استعانت از قوه خیال به درستی برای آدمی ممکن نمی‌شود. ذات خداوند برای احدی درک‌پذیر نیست؛ و آنچه قابل درک است تجلیات خداوند در مرتبه اسماست. خداوند در اسم جمیل خود متجلی می‌شود و انسان به واسطه قوه خیال، مرتبه‌ای از این اسم را درمی‌یابد. (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۱: ۱۰)

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

خیال همواره مورد توجه متفکران قدیم و جدید بوده است و تعاریف گوناگونی برای آن ذکر شده است. در اندیشه و هنر اسلامی، خیال و نقش آن در وصول هنرمند به عوالم برتر مورد تاکید قرار گرفته و بسیاری از متفکران اسلامی بدان اشاره داشته‌اند است.

۱) در بینش اسلامی انسان علاوه بر پنج حس ظاهری، دارای پنج حس باطنی می‌باشد. خیال یکی از این حواس باطنی و نیروی ثبت و حفظ صور جزئیه در انسان است. صورت‌های جزیی که از بیرون به ذهن آدمی وارد می‌شود، در قوه خیال ثبت و ضبط می‌گردد و خیال در واقع خزانه و گنجینه حس مشترک است.

۲) در تفکر اسلامی خیال دارای مراتبی است. مرتبه‌ای عبارت است از «خیال متصل». خیال متصل همان ادراک خیالی شیء بی‌حضور حسی آن است. صورت در این مرتبه از خیال، متصل به ساحت ادراک خیالی آدمی است. این صورت ابتدا توسط حس مشترک حاصل می‌شود، و به خزانه خیال سپرده می‌شود و در جریان ادراک خیالی هنگام غیبت ماده شیء در برابر مدرک، دوباره به یاد آورده می‌شود (تخیل). این نوع، شرح خیال از دیدگاه مشایی است.

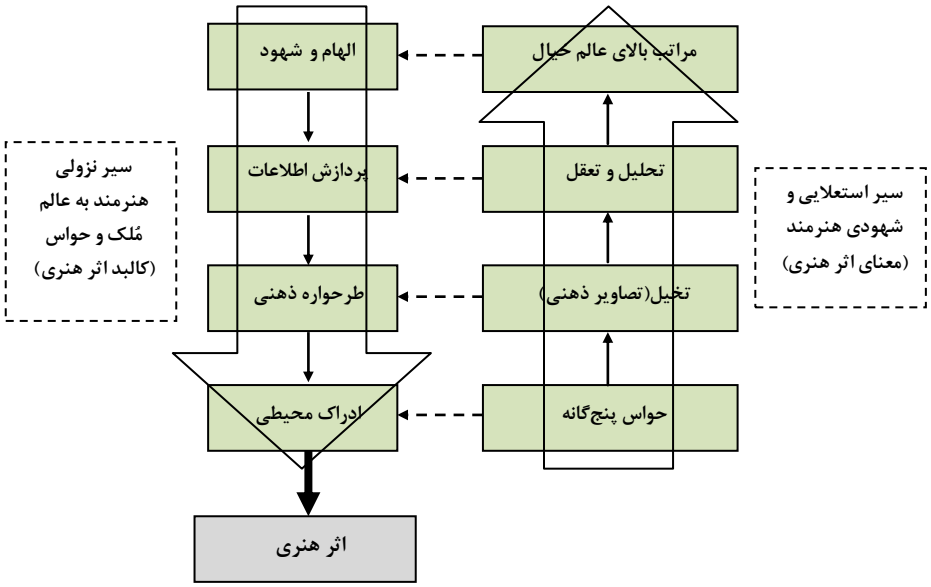
۳) مرتبه‌ی عالی‌تر خیال عبارت است از «خیال منفصل». این مرتبه از خیال در تاریخ تفکر اسلامی، به‌واسطه نحله اشراقی و صدرایی و نیز تفکر عرفانی ابن‌عربی در برابر دیدگاه مشایی طرح گردید که خیال را جسمانی تبیین می‌کرد و برای آن هیچ‌گونه تجردی قائل نبود. در این دیدگاه‌ها خیال وجودی جدا و منفصل از ساحت ادراکی انسان دارند و به همین سبب به صفت منفصل، موصوف می‌شوند.

۴) همانگونه که اشاره شد، مفهوم خیال در اندیشه غربی منجر به نوعی نگرش نسبت به هنر شد که سرچشمهٔ هنر را غرائز و عواطف و حالات انسانی هنرمند هنر می دانند. ریشه های چنین دیدگاهی را از یک سو در نظریه های روان شناسی ناخودآگاه و از سوی دیگر در نظریه های بیان گرا می توان یافت. این نظریه هنر را بیان گویایِ احساسات و عواطف آدمی با استفاده واسطه های مختلف هنری تعریف می کند. هنگامی که هنرمند دستخوش احساسات می گردد و غلیان عواطف و هیجانات درونی بر ذهن و روحش چیره می شود تلاش می کند تا تصوری روشن از احساسات خویش داشته باشد و سرانجام آنها را در قالب کلام ، رنگ، صوت یا هر واسطه هنری دیگر به نحوی گویا و شفاف ابراز کند. به بیان دیگر، آفرینش هنر نوعی مکاشفه درونی و حدیث نفس است که به صورت یک اثر هنری تجسم و عینیت می یابد. و هنرمند را شخصی می داند که حالات و ویژگی هایی را در درون خود کشف کرده و آنها را به دیگران منتقل می کند.

۵) با بهره‌برداری از آیه «سنریهم آیاتنا فی الآفاق و فی انفسهم حتی یتبین لهم انّه الحق» (سوره فصلت، آیه ۵۳): (به زودی نشانه‌های خود را در جهان طبیعت و در نفوستان به شما نشان خواهیم داد تا برای شما روشن شود، اوست حق.) و از آنجا که قران هدایتی است برای متقین «ذلک الکتاب لاریب فیه هدی للمتقین»(سوره بقره، آیه۲): (این کتاب که در آن شک و تردیدی نیست، هدایتی است برای اهل تقوی.) ملاحظه می‌نماییم اگر هنرمند در جهت رشد و تکامل معنوی خود اهل سیر و سلوک باشد، برای او از عوالم برتر و الوهیت کشف و شهودی حاصل می-گردد و از آنجا که عوالم برتر وجود، غنی‌تر، زیباتر و بسیط‌تر از عالم ماده هستند، طبیعتا در هنرمند جاذبه، شوق و انگیزه تجلی آن منظرها را در کار هنری خود ایجاد می‌نماید. ابزار و عامل درک آن عوالم و گیرنده آن ساحات وجودی (طبق نمودار شماره ۵) نفوس عقلانی و روحانی هنرمند می-باشد.

۶) در مقابل شیطان وجود و نیز نفس حیوانی هنرمند، الهاماتی را بر او وارد می‌نماید و انسان را از نور حقیقت به سوی ظلمات غیرواقعی (سوررئالیستی) می‌فریبد. آنچه امروز در اغلب آثار سوررئالیستی غرب نظیر نقاشی و معماری مشاهده می‌کنیم، دور نمودن انسان‌ها از ساحت واقعیت و حقیقت را به همراه می‌آورد تا آنجا که حتی واقعیت‌های عالم طبیعت (حسی- تجربی) منقلب و غیر واقعی نمایش داده می‌شود که مقدمه مسخ و از خودبیگانگی انسان‌هاست، زیرا حقیقت انسانی موجودیت خود را از معرفت‌های واقعی به دست می‌آورد، نه از اوهام غیرواقعی.

۷) در مقابل در اندیشه اسلامی، با توجه به مراتب ذکر شده برای خیال (متصل و منفصل)، هنرمند اهل شهود است و اثر هنری او نیز، نتیجه الهامات همین شهود و حضور اوست. در واقع خیال در هنر اسلامی، اندیشه‌های متعالی و برتر را در جهان حس به صورت تمثیل و تصویر منعکس می-کند. در چنین دیدگاهی هنر از جهان حس تاثیر نمی‌گیرد بلکه جنبه مجرد دارد، همانگونه که خیال منفصل نیز مجرد و منفصل از جهان حس می‌باشد. درمجموع، جایگاه خیال در آفرینش اثر هنری را می‌توان در نمودار زیر خلاصه نمود.



نمودار ۵- خیال در فرایند آفرینش اثر هنری

منابع

۱) ابراهیمی دینانی، غلام‌حسین. ۱۳۸۱. ادراک خیالی و هنر. فصل‌نامه خیال. شماره ۲. فرهنگستان هنر. تهران

۲) برت، آر. ال. ۱۳۷۹. تخیل. ترجمه مسعود جعفری جزی. نشر مرکز. تهران

۳) بلخاری قهی، حسن. ۱۳۸۵. قوه خیال و عالم مثال در آراء و اندیشه امام محمد غزالی. مجله هنرهای زیبا. صفحات ۳ تا ۱۲

۴) بنی‌جمالی، شکوه‌السادات و حسن احمدی. ۱۳۸۵. علم‌النفس از دیدگاه دانشمندان اسلامی و تطبیق آن با روان‌شناسی جدید. دانشگاه علامه طباطبایی. تهران

۵) پورنامداریان، تقی. ۱۳۸۶. تخیل هنری و نمودهای آن در آثار عطار. نشریه علمی- پژوهشی گوهر گویا. ؟؟؟. صفحات ۱ تا ۳۱

۶) جهاندیده، سینا. ۱۳۸۷. ساختار و ساخت‌آفرینی تخیل. فصل‌نامه ادب پژوهی. شماره چهارم. صفحات ۱۴۱ تا ۱۶۶

۷) چیتیک، ویلیام. ۱۳۸۵. عوالم خیال. ابن عربی و مسئله اختلاف ادیان. ترجمه قاسم کاکایی. نشر هرمس. تهران

۸) حسن زاده آملی، حسن. ۱۳۸۰. عیون مسائل نفس و شرح آن. ترجمه ابراهیم احمدیان و سید مصطفی بابایی. انتشارات قیام. تهران

۹) داداشی، ایرج. ۱۳۷۸. پیرامون هنر قدسی. فصلنامه هنر. شماره ۴۰. صفحات ۱۲۸ تا ۱۳۱

۱۰) داداشی، ایرج. ۱۳۸۱. خیال به روایت مولانا جلال‌الدین محمد بلخی (۱). فصلنامه خیال. شماره ۳. فرهنگستان هنر. تهران

۱۱) داداشی، ایرج. ۱۳۸۲. خیال به روایت مولانا جلال‌الدین محمد بلخی (۲). فصلنامه خیال. شماره ۵. فرهنگستان هنر. تهران

۱۲) دهخدا، علی اکبر. لغت‌نامه دهخدا. لوح فشرده

۱۳) سبحانی فخر، قاسم. ۱۳۸۰. تجرد خیال در فلسفه اسلامی. مقالات و بررسی‌ها. دفتر ۶۹. صفحات ۲۵۷ تا ۲۶۷

۱۴) عمید، حسن. ۱۳۶۳. فرهنگ عمید. موسسه انتشارات امیرکبیر. تهران

۱۵) فتوحی، محمود. ۱۳۸۱. تصویر خیال. نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه تربیت معلم تهران. شماره ۱۸۵. صفحات ۱۰۳ تا ۱۳۳

۱۶) مددپور، محمد. ۱۳۸۲. معنی خیال در هنرهای سنتی و مدرن. مجله بیناب. شماره ۳ و ۴

۱۷) مددپور، محمد. ۱۳۸۴. حکمت انسی و زیبایی‌شناسی عرفانی هنر اسلامی. انتشارات سوره مهر (حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی). تهران

۱۸) مددی، حمید. ۱۳۷۴. هنر تخیلی. فصلنامه هنر. شماره ۲۹. صفحات ۶۰ تا ۶۶

۱۹) مطهری الهامی، مجتبی. ۱۳۸۱. نور خیال. فصلنامه خیال. شماره ۴. فرهنگستان هنر. تهران

۲۰) نقره‌کار، عبدالحمید. ۱۳۸۷. درآمدی بر هویت اسلامی در معماری و شهرسازی. وزارت مسکن و شهرسازی. شرکت طرح و نشر پیام سیما. تهران.

مقاله یازدهم

رویکردی نو به مقولات پایه در معماری

عبدالحمید نقره کار
استادیار دانشکده معماری دانشگاه علم و صنعت
علی محمد رنجبر کرمانی
مربی و عضو هیئت علمی دانشگاه قم. دانشجوی دوره دکترای معماری دانشگاه علم و صنعت

چکیده مقاله

این مقاله در باره رابطه درست سه مقوله **پایه کارکرد**، **فضا** و **کالبد** (فرم) در معماری است. از دید این مقاله، **رابطه کالبدو کارکرد** را در طراحی تنها یک مرجع تعیین می کند و آن «هدف سامانه طراحی» است. اگر هدف طراحی اقتضا کند معماری می تواند **کالبدگرا، کارکردگرا** و یا هر گرایش دیگری را پی گیرد. چون این مقاله کالبد (فرم) را چیزی بیش از پوسته ای محافظ برای فضا می داند که جایی را برای انجام کاری برای انسان فراهم می کند. پس **کالبد و فضا دو روی یک سکه هستند** و میان آنها نمی تواند دوگانگی وجود داشته باشد. فرض کالبد بدون فضا، و فضای بدون کالبد برای معماران ممکن نیست. در نگرش این مقاله، **نیازهای مادی و معنوی انسان** در حوزه معماری، هم با فضا و هم کالبد برآورده می شود. فرایند طراحی باید به هردوی آنها توجه و رسیدگی کند. ولی این توجه و پرداختن، همواره و در هر فرایند طراحی ای یکسان نیست. آنچه که چگونگی این پرداخت و میزان آن را تعیین می کند همانا هدف فرایند طراحی است. فرض این مقاله این است که خود **کالبد در معماری دارای کارکرد است** و می توان از «کارکردِ فرم» سخن گفت. اگر هدف فرایند طراحی اقتضا کند خود کالبد (فرم) و ریخت، رنگ و بافت و همه ویژگی های ظاهری آن می تواند به نیازهایی معنوی از انسان پاسخ دهد و «کارکرد» داشته باشد. چنین امری در تاریخ معماری پیشینه و مصداق بسیاری دارد و نیازی به دلیل آوردن ندارد ؛ ولی به توجه دوباره به آن نیاز است. در فرض این مقاله، معماری هیچ جایگاه و شأنی جز پاسخگویی به نیازهای مادی و معنوی انسان در جهت کمال و تعالی او ندارد. معماری این تعهد را با دوگانه «کالبد– فضا» انجام می دهد، و نه دوگانه «کالبد– کارکرد».

واژگان کلیدی: کارکرد، فضا، کالبد، کارکرد فرم.

۱–واژه شناسی معماری

باید توجه داشت که امروزه **واژهٔ معماری** در دو معنای وابسته به هم بکار می رود:

- **اول** : معماری به عنوان «فرایند ساماندهی فضا» که اسم معنا شمرده شده است و به یک فعالیت آفرینشگر و خلاقه آدمی توجه دارد و بر پایهٔ دانش علمی– تجربی، هنر و فناوری ساخت پدید می آید. این برداشت بیشتر از سوی معماران بکار می رود.

- **دوم** : معماری به عنوان« دستاورد ساماندهی فضا» یا « اثر معماری»که اسم ذات شمرده شده است و به ساختمان هایی اشاره دارد که پیش از ساخت آنها این فرایند پیموده شده است. این برداشت بیشتر از سوی باستان شناسان و تاریخ نگاران معماری بکار می رود.

از معماری تعریف های بسیاری شده که گاه بگونه ای فروکاسته شده (حصری) ارائه شده ؛ و تنها در یک وجه خود خلاصه شده است. تعریف کلّی «**ساختمان سازی در ترکیب صنعت و هنر**» چندان گره گشا نیست؛ چرا که تنها به سه عامل معماری بدون توجه به ارتباط آنها اشاره دارد. «**سازماندهی فضا**» تعریف بهتری است که بسیاری از آثار بی توجّه به فضا را از معماری بیرون می کند. ولی این تعریف هم به هدف معماری توجهی ندارد. در این مقاله تعریف پایه این است : معماری« **فرایند ساماندهی و بازآفرینی فضا برای پاسخ به نیازهای مادی و معنوی انسان ها در دستیابی به کمال آنها می باشد.** »

«طراحی معماری» عبارت است از « ساماندهی فضا » برای پاسخ به نیازهای فضایی انسان. هر نیاز فضایی معمولاّ دربرگیرندۀ چند نیاز کوچکتر می شود که مجموعۀ آنها وابسته به یک بخش از زندگی انسان است. پس **در یک تعریف ساده ولی فراگیر، طراحی معماری ساماندهی یک فضا، و چندین فضا در کنار هم، برای انجام یک یا چند فعالیت انسان، به گونۀ فردی یا گروهی دانسته می شود.** این فرایند را می توان از ارجمندترین دستاوردهای بشری دانست ؛ چراکه در پیمودن آن هر سه وجه بنیادین معماری، یعنی علم، فناوری، و هنر بکار گرفته می شوند.به گفتۀ دیگر فرایند طراحی معماری دستاورد هر سۀ این حوزه ها می باشد. پس طراحی معماری گونه ای سامان دادن به محیط و فضا است، برای برآورده ساختن نیازهای مادی و معنوی انسان و جامعه انسانی، در جهت رشد و کمال درخور انسان.

۲–سه اصل پایداری یک اثر معماری از نظر ویتروویوس

از کهن ترین نظریه های بجا مانده از گذشته های دور تا کنون، در باره ویژگی های یک اثر معماری شایسته و مطلوب، دیدگاه ویتروویوس است. دیوید اسمیت کاپون سرچشمه این ویژگی ها را سه قیاس بنیادی می داند:

- قیاس معماری با جهان هستی
- قیاس معماری با نوع بشر
- قیاس انسان با جهان هستی

او می نویسد:« قیاسی که تنها با یک مقایسه هندسی میان بنا و جهان هستی آغاز شده در ادامه به قیاس ساختاری وسیعتری تبدیل شد که در آن مبانی سه گانه والایی که منتسب به هوش و ذکاوت الهی هستند بازتاب خود را در سه اصل فیرمیتاس (firmitas)، اوتیلیتاس (utilitas)، و ونوستاس(venustas) می یابند.» (کاپون، ۱۳۸۸: ۲۸) پیتر کالینز هم در این باره می نویسد: « اگر سنتی ترین و قدیمی ترین تعریف معماری خوب را ، سودمندی، استحکام و زیبایی ، مورد توجه قرار دهیم، واضح است که هیچیک از این عوامل سه گانه را در هیچ زمانی نمی توان کاملاً مردود دانست. زیرا وجود یک طرح فراخ و دلباز، یک ساختار محکم و یک ظاهر دلچسب را با هیچ چیز دیگر نمی توان تعویض و یا جابجا نمود.» (کالینز ،۱۳۷۵ : ۱۲)

این سه ویژگی برای دو هزار سال بر همه نظریه های معماری چیره بوده است. سپس آلبرتی تغییری در آنها پدید آورد و بعد هم ووتون.« بر طبق نظر ویتروویوس معماری باید سه مقصود اصلی را برآورده سازد. **پایداری، سودمندی، زیبایی**. این نظریات را هنری ووتن این گونه نقل کرده است: « در معماری مثل تمام

هنرهای عملی دیگر، نتیجه باید راهنمای عمل باشد؛ هدف باید خوب ساختن باشد ؛ خوب ساختن سه شرط دارد: **فرآورده** (commodity) [1]، **استحکام**(firmness) ، و **سرور** (delight). (لنگ،۱۳۸۱: ۲۵) جفری اسکات می نویسد:« معماری سه مقصد مجزا دارد که در عین حال همگرا هستند.آنها در یک روش واحد ترکیب شده اند؛ در یک نتیجه واحد جلوه گر شده اند؛ در عین حال هر کدام ماهیتی قابل تشخیص دارند...سودمندی یا به گفته نوربرگ شولتز ، نقش ساختمان را معماران مدرن ، هدف عملکردی ساختمان ، و سرور یا فرم را هدف زیباشناختی آن در نظر گرفته اند. » (همان)

۳ –نقد کاپون بر سه اصل پایداری یک اثر معماری ویتروویوس

کاپون به ویژگی های سه گانه ویتروویوس خرده می گیرد و بر آن نام مغالطه می نهد.(کاپون،۱۳۸۸: ۲۳) گرچه هنوز هم این ویژگی ها مورد پذیرش بسیاری از معماران هستند. ولی کاپون بر این باور است این سه اصل با هم همتراز نیستند تا بتوان کل وزن معماری را به گونه ای برابر بر دوش آنها نهاد و از هر اصل دیگری بی نیاز شد.**او در نمودارهای دایره ای شکلی که در کتابش آورده، معماری را در مرکز آن، و دانش در باره معماری را روی محیط آن، و این سه اصل را همچون شعاع های دایره اِنگاشته است**. او بر آن است که این سه اصل نمی توانند محیط دایره ، یعنی کل دانش معماری را میان خود به گونه ای برابر تقسیم کنند.« نتیجه ای که کاپون می گیرد این است که در پس اصول ظاهراً قراردادی ویتروویوس اصولی طبیعی وجود دارد؛ و این اصول مندرج در همان مقولات منطقی یونان باستان است؛ و بعدها توجه همه فلاسفه را به خود جلب کرده است. این مقولات آن چنان عام هستند که نه تنها خود معماری ، بلکه زیبایی شناسی و اخلاق را هم می توانند تبیین کنند.برای درک مفهوم کلی « معماری خوب» باید دانست که مقولات مقوم مفهوم «خوب»، همان مقولات مقوم مفهوم معماری اند.

۴ –اصول ششگانه ارسطو در مطلوبیت یک ساختمان

... ارسطو در « رساله اخلاق » خود نوشته است: « اگر بخواهیم بدانیم انسان خوب چیست؛ نخست باید ببینیم انسان از چه تشکیل شده است.» همین سخن را در باره معماری خوب نیز می توان گفت... پس نخست باید ببینیم خود خوب از چه چیزهایی تشکیل شده است. آنگاه ... می توانیم بگوییم انواع خوبی های مربوط به انسان، به طور کلی متناظر است با انواع خوبی های مربوط به ساختمان.» (سمرقند، ۱۳۷۸) او بر آن شد که رویکردی را جایگزین کند که ترکیبی از سه مقوله اولیه و سه مقوله ثانویه باشد. بدین گونه:

مقولات اولیه

۱) **شکل:** برابر زیبایی ویتروویوس، که به هندسه، تقارن و تناسب می پردازد.
۲) **کارکرد:** برابر سودمندی، ولی با خصلتی اجتماعی تر.
۳) **معنی:** باز برابر زیبایی، ولی با نگرش به آرایه ها و هنرمندی و ذوق.

مقولات ثانویه

۴) **ساخت:** برابر پایداری و استحکام ویتروویوس.

---

۱ – مترجم واژه فرآورده را برابر واژه commodity آورده است که برابر مناسبی نیست. این واژه برابر هر چیز سودمند و بدرد بخور نیز هست. (فرهنگ انگلیسی آریانپور) پس اینجا هم به همان معنای سودمندی بکار رفته است. چون یک شرط باید یک صفت باشد و نه یک اسم ذات.

۵) **زمینه**: مقوله ای پیچیده ، برابر« دور و بر»، در اشاره به جمع مفهوم مکان و احساس.

۶) **اراده**: در اشاره به خواست ، قدرت و سیاست. (کاپون ، ۱۳۸۸)

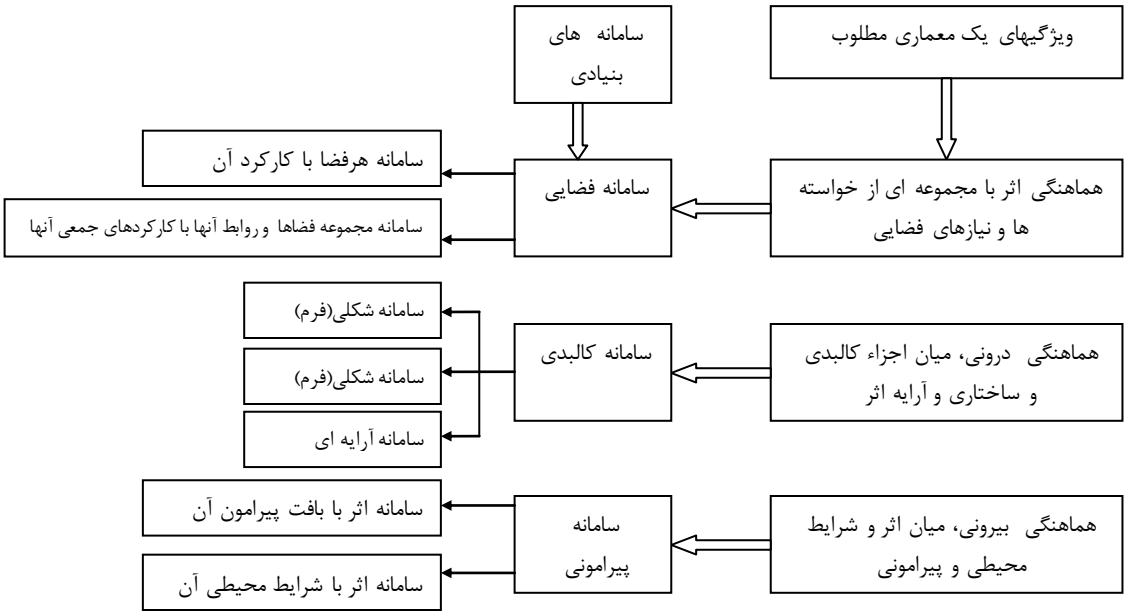
۵–سه ویژگی مطلوب یک اثر معماری

در اینجا مجال بررسی و تحلیل دیدگاه ها و خرده گیری ها نیست؛ و اینجا تنها تلاش می شود ویژگی های یک اثر معماری مطلوب تبیین شود. یک اثر معماری مطلوب باید دارای سه ویژگی زیر باشد:

۱) هماهنگی اثر با مجموعه ای از خواسته ها و نیازهای فضایی، که این مجموعه خود با یک خواست بنیادی و کمال جویانه انسان و جامعه انسانی هماهنگ شده است.نتیجه این هماهنگی، پدیدارشدن یک «سامانه فضایی» است؛که خود از گردهم آمدن دو سامانه پدید می آید: سامانه هر فضا و کارکردآن،سامانه مجموعه فضاها و روابط آنها با کارکردهای جمعی آنها.

۲) هماهنگی درونی، میان اجزاء کالبدی و ساختاری اثر؛ که نتیجه آن، پدیدارشدن یک «سامانه کالبدی» است؛ که خود از گردهم آمدن سه سامانه پدید می آید: سامانه شکل (فرم)، سامانه ساختار و اجزاء سازه ای، سامانه آرایه ها و تزیینات.

۳) هماهنگی بیرونی، میان اثر و شرائط محیطی و پیرامونی؛ که نتیجه آن، پدیدارشدن یک «سامانه پیرامونی» است. این سامانه، خود از گردهم آمدن دو سامانه پدید می آید: سامانه اثر و بافت پیرامون، سامانه اثر و شرائط محیطی آن.



نمودار۱ - سامانه های بنیادی معماری، نگارندگان

پافشاری برنامیدن مجموعه هایی از عوامل بالا به «سامانه»، از آن رو است که بر هماهنگی و وحدت یافتگی آنها برای دستیابی به هدفی خاص تأکید شود؛ و این در تعریف یک سامانه آمده است**. اگر این سه سامانه فضایی، کالبدی، و پیرامونی در یک اثر پدیدار شوند و به گونه ای در هم آمیزند که خود، سه جزء یک سامانه بزرگتر شوند؛ به گفته دیگر، بتوان اجزاء اثر را در پدیدارساختن هر سه سامانه دست اندر کار یافت ، آنگاه ما با یک اثر معماری مطلوب روبرو هستیم.** آنچه در پدید آمدن یک سامانهٔ هنری و معماری اهمیت دارد، وحدت هدفمند این سه سامانه در یک کل واحد بنام « اَبَرسامانه» است؛ برای برآورده ساختن نیازهای مادی و معنوی انسان، در راستای زمینه سازی رشد و کمال انسان ها.

۶–رابطه مقولات پایه با هم

مفهوم کارکرد در معماری در گذر زمان معانی گسترده ای را پذیرا بوده است؛ از دیدگاه های سنتی فراگیر، تا دیدگاه های فروکاسته شده امروزی که آن را در برخی نیازهای اولیه انسانی محدود می کنند. شاید بتوان گفت که پاسخ به کارکرد مهمترین دغدغه و هدف هر فرایند طراحی به شمار می رود. ولی این کارکرد دقیقاً چیست و چه نیازهایی را دربر می گیرد؟ آیا نمی توان « ایجاد حس تمرکز ذهنی برای بهره گیرنده» را کارکرد یک فضا برشمرد؟ اساساً چه تمایزی میان «کارکرد» فضا و «هدف از ساخت» یک فضا وجود دارد؟ آشکار است که پاسخ این پرسش را مبانی نظری و دیدگاه طراح در باره انسان و رده بندی نیازهای او می دهد.

۷–سه قابلیت محیطی یک معماری

در معماری سطوح مختلفی از قابلیت های محیطی را در نسبت با نیازهای انسانی می توان تشخیص داد.سه سطح مختلف برای قابلیت های محیطی برشمرده شده است که می توانند نشان دهنده سه سطح کارکرد باشند:

۱) « قابلیت هایی که مردم نیاز دارند تا به گونه ای فیزیکی با محیط تعامل پیدا کنند. این تعامل فیزیکی یا کالبدی نیازهای اساسی مردم را چون راه رفتن، خوردن، خوابیدن، و... تأمین می نماید.
۲) قابلیت هایی که مردم جهت ارتباطات و تعاملات اجتماعی و ارتباط میان فردی بدان نیازمندند. در این سطح قابلیت های فضاهای معماری واسطه ای برای رمز گذاری و رمزگشایی است.
۳) قابلیت هایی که مردم برای ارضاء خواهش ها و تعاملات نمادین(سمبولیک) و رمزگونه به همراه ویژگی های فرهنگی و روحانی از محیط انتظار دارند. محیط کالبدی این معانی و قابلیت ها را در این سطح به سایر جانداران بجز انسان ارائه می نماید.» (مطلبی، ۱۳۸۵: ۵۸)

۸–سه کارگرد معماری در فضا

با بهره گیری از گفته این نویسنده می توان سه سطح برای کارکرد در فضا برشمرد:
۱) کارکرد داشتن به معنای پاسخ به نیازهای مادی و کالبدی.
۲) کارکرد داشتن به معنای پاسخ به نیازهای اجتماعی.
۳) کارکرد داشتن به معنای پاسخ به نیازهای معنوی.

۹–سه دلیل گراهام برای جدایی هنر معماری از سایر هنرها

به گفته گوردون گراهام همه هنرها بجز معماری نیاز به توجیهی برای ارزشمند بودن دارند. ولی معماری خود به خود دارای ارزش است؛ چون « سودمند» است و نیاز به توجیه دیگری ندارد. بدین گونه باید پرسید آیا اصلاً معماری در شمار هنرها هست یا نیست؟ گراهام سه دلیل می آورد که می تواند معماری را از دیگر هنرها جدا سازد. این دلایل اینها هستند:

۱) **سودمندی و مفیدبودن معماری**: گرچه ممکن است برای دیگر هنرها نیز کارکردی یافت؛ ولی آن هنرها بدون آن کارکرد هم هنر هستند و آن ویژگی ها عَرَضی هستند. ولی در معماری ، ساختمانی که نتواند از عهده کارکرد خود برآید شکست خورده است.(گراهام، ۱۳۸۵: ۲۶۲) ولی گاه گمان می رود سودمندی و هدف داشتن برای یک ساختمان چندان هم الزامی نیست. بسیاری ساختمان ها مقصود ویژه ای را برآورده نمی کنند. گرچه ممکن است چنین پاسخ داد که تزیین هم نوعی مقصود است. (همان: ۲۶۴) یا پدید آوردن زیبایی و لذت. ولی کافی نیست که ساختمان ، زیبا باشد و این نمی تواند برای معماری هدف باشد.(همان: ۲۶۵) پس بایدپذیرفت که معماری باید سودمند باشد؛ ولی دیگر هنرها شاید سودمند هم باشند.(همان: ۲۶۶)
۲) **اهمیت مکان و همخوانی با موقعیت خود**: در حالی که آثار هنری می توانند در هر جا اثر هنری باشند.
۳) **داشتن عناصری مشخص و یک دایره واژگان**: در حالی که دیگر هنرها از عناصری بدیع پدید می آیند؛ ولی معماری ناچار است از عناصری مشخص و گاه استاندارد شده بهره گیری کند.(همان: ۲۶۷)

این ویژگی ها به درستی برای معماری برشمرده شده اند؛ ولی همه وجوه معماری را نتوانستد بازگو کنند. از این رو می توان از آنها چند جور برداشت و نتایج بدست داد. گراهام پس از آوردن دلایلش شیوه نتیجه گیری ای که مدرنیستها می کردند را آشکار می کند:« پس می توان از معماری چنین برداشتی داشت که : بکارگیری سودمندانه شیوه هایی معین ، برای تحقق کارکردهایی معین . بدین گونه معماری دارد از عرصه هنر

بیرون می رود و به یک صنعت تبدیل می شود. همان گونه که در سده بیستم معماری را ماشین هایی برای زیستن پنداشته بودند.(همان: ۲۶۸)

پنج رابطه کالبد و کارکرد یک معماری

ولی سرانجام چه رابطه ای میان کالبد و کارکرد وجود دارد یا باید داشته باشد؟ آیا آن دو از مستقل هستند یا به هم مربوط می شوند؟ پنج پاسخ به آن داده شده است:

۱–کالبد و کارکرد همنوا و یکپارچه هستند

پاسخ نخست در رابطه کالبد و کارکرد می تواند این باشد که این دو با هم پیوسته و همنوا باشند.گراهام می نویسد:« شاید بتوان گفت که ساختمان هایی که در آنها صورت و کارکرد یکپارچه اند ، بهتر از ساختمان هایی هستند که در آنها میان این دو جدایی است.(همان:۲۷۰) «چون اگر جدا باشند با گونه ای فریب روبرو می شویم. پیوجین گفته بود: ساختمانی که به آن به گونه ای طبیعی ، بدون ظاهرسازی یا پنهان کاری پرداخته شود ، امکان دارد که زیبا باشد. پس شاید بتوان گفت صداقت و توجه به اصول اخلاقی موجد زیبایی است.(همان: ۲۷۱)

ولی چگونه کالبد می تواند کارکرد درون خود را نشان دهد؟ آیا منظور بهره گیری از عناصر صوری است که یادآور کارکرد باشد؟ خود گراهام هم در جاهای دیگری به این پاسخ ایراد می گیرد:« اصلاً چگونه صورت و کارکرد می توانند یکپارچه باشند؟ صورت باید تا حدی با کارکردِ از پیش مقرر، تعیین شود؛ ولی هرگز تماماً این گونه تعین نمی یابد.» (همان:۲۸۳) «چگونه ممکن است صورت ساختمان، کارکرد آن را بیان دارد؟ چگونه وجوه معماری می توانند رساننده ایده ها باشند؟ چندان دشوار نیست که معماری بتواند کارکرد داشته باشد و در عین حال صورت دلپسندی هم داشته باشد. اما « بیان» کارکرد دشوار است. در معماری می توان ایده شکوه یا آراستگی را با کارکرد همراه کرد. سرانجام باید گفت معماری در بهترین حالت می تواند صورت و کارکرد را متحد و یکپارچه سازد؛ یا می تواند علاوه بر خدمت به کارکرد آن را بیان دارد.»(همان: ۲۸۷)

۲–کالبد از کارکرد پیروی می کند

این همان شعار معروف مدرنیست ها بود. این شعار تنها یک تفسیر مدرنیستی ندارد و می تواند این گونه هم برداشت بشود. « معماری مدرن در مهم ترین شعر خود « فرم پیرو عملکرد است» با برداشتی جبری از رابطه ما بین فرم و عملکرد در حقیقت ارائه کننده مدلی محدود از انسان و نیازهای او بود. این شعار همراه با مفهوم یک بعدی عملکرد در معماری مدرن که در آن زیبایی و معانی رمزی به مثابه امری غیر عملکردی بیان شده بود تعریفی سطحی از « عملکرد» را پیشنهاد می نمود. علاوه بر آن تک عملکردی بودن فضاهای معماری مدرن و عدم انعطاف پذیری آنها در جهت ایجاد قابلیت های متفاوت در راستای خواست های استفاده کنندگان از فضاهای معماری بارها توسط دیگر معماران و نظریه پردازان معماری مورد پرسش واقع شده بود.» (مطلبی، ۱۳۸۵: ۵۹)

ولی آیا کارکرد می تواند به همه وجوه کالبد تعین بخشد؟ چون گاه ویژگی هایی در کالبد یافت می شوند که هیچ ربطی در کارکرد نمی یابند. پس ممکن نیست که کالبد صرفاً پیروی از کارکرد بکند. حتی در ساختمان های با کارکرد پیچیده ، بسیاری از ویژگی های کالبدی هستند که از سوی کارکرد هیچ تعینی ندارند. ناتوانی کارکرد در تعین کالبد ، نوعی ناتوانی منطقی است، نه ناتوانی عملی در نادیده گرفتن سادگی. حتی توصیفی کاملاً معین از کارکرد نمی تواند رساننده توصیفی معین از کالبد باشد. وانگهی آن سادگی ای که ویژگی

ساختمان های مدرنیستی است ، نتیجه منطقی اعتقاد به کاکردگرایی نیست؛ بلکه نتیجه منطقی اعتقاد به خلاف آن است؛ یعنی به اینکه « کارکرد باید پیرو کالبد باشد.»

۳ – کارکرد از کالبد پیروی می کند

لوکوربوزیه که مهمترین تأثیر را در معماری مدرن گذاشت بر آن بود که : معماری هنری ناب است که به وسیله ساختن، به کاوش در فضا و شکل می پردازد. معماران در طراحی نباید کارکرد ساختمان را از پیش انگاشته و مقرر بدانند؛ بلکه باید آن را چیزی بینگارند که خود به وسیله کالبد ساختمان شکل پیدا می کند.

بدین گونه معمار،خالق کارکردهای نو می شود؛ نه اینکه تنها پاسخگوی کارکرد باشد. این می تواند نقش معمار را بسیار پررنگ کند. هدفی که این مکتب فکری در باطن خود داشت نه پذیرش تصوری از زیستن ، بلکه خلق چنین تصوری بود. سادگی نسبی سبک و نبود آرایه و تزیین از شعار « کالبد پیرو کارکرد است» نبود؛ بلکه از محدود کردن کارکرد در چهارچوب کالبدهای هندسی ساده ، یعنی کاوش هنری خود فضا برمی خاست. بدین گونه این معماران نیستند که باید پاسخگوی مردم باشند؛ این مردم هستند که باید از معماران بپرسند که چه گونه فضایی را دارا هستند. پس می توان نتیجه گرفت که کالبد به همان اندازه نمی تواند کارکرد را به تمامه معین سازد که کارکرد می تواند کالبد را معین سازد.

۴ – کالبد کارکرد را تأمین می کند

دکتر مُطلِبی تلاش سودمندی انجام داده تا این رابطه جبری میان کالبد و کارکرد را به رابطه ای منطقی تبدیل کند. او مفهومی ویژه همچون « قابلیت» را به میان می آورد و می نویسد:« شناخت بهتر از رابطه ما بین فرم و عملکرد در معماری بررسی چند عملکردی بودن فرم ها و فضاهای معماری به عنوان یک نیاز، می تواند از طریق توجه به مفهوم « قابلیت » صورت پذیرد. از این رو رابطه جبری ما بین فرم و عملکرد در معماری مدرن را می توان از طریق ایجاد قابلیت های بالقوه در فرم های معماری به رابطه ای احتمالی جهت گزینش قابلیت های مورد تقاضا تبدیل نمود.» (مطلبی، ۱۳۸۵: ۵۹)

« مفهوم قابلیت دارای توانایی های لازم جهت وسعت بخشی به مفهوم عملکرد در معماری ، آن هم در ارتباط با فرم های ساخته شده است. در چهارچوب این مفهوم شناخت عملکرد یک فضا قبل از ادراک فرم آن صورت می پذیرد. لذا این عملکرد فضاها است که فرم را تحت تأثیر خود قرار می دهد و نه بالعکس. اما از سوی دیگر فرم می باید قابلیت های بالقوه لازم را برای تأمین و پذیرش آن عملکردها دارا باشد. از این رو شعار لویی سالیوان به میزان زیادی مبنای مناسب برای برقراری نسبت مابین فرم و عملکرد در جهت تبیین اصول اولیه معماری مدرن بود.»(همان)

بدین گونه می توان دیدگاه این نویسنده را در شمار « پیروی کالبد از کارکرد» آورد؛ ولی با تفسیری تازه از آن که بر پایه مفهوم «قابلیت» انجام می گیرد. به گفته نویسنده : « هیچ مفهومی نمی تواند بمانند کلمه « تأمین» نظریه پردازان را در بازیابی نسبتی مناسب مابین فرم و عملکرد در معماری یاری رساند. با جایگزین کردن مفهوم «affords» به جای کلمه «follows» مستتر در گزاره زیر به نظر می رسد این گزاره به خوبی بتواند بیان کننده نسبت ما بین فرم و عملکرد در معماری باشد. ... پس « فرم ، تأمین کننده عملکردهاست، و نه پیرو آنها.» Form affords function .کلمه afford همانگونه که روشن است از مفهوم affordance که جیمز گیبسون ارائه نمود مشتق گردیده است و لذا برخلاف مفهوم follow که

نسبتی جبری و علت و معلولی مابین فرم و یک عملکرد خاص برقرار می سازد مفهومی احتمال گرایانه و غیر جبری است .» (مطلبی، ۱۳۸۵: ۶۲)

ولی نویسنده انتظاری بسیار فراتر از کاربرد یک مفهوم تازه دارد و دیدگاه خود را پاسخگوی دشواری هایی می داند که شعار مدرنیستی پدید اورده بود. او می نویسد:« این نسبت جدید مابین فرم و عملکرد در معماری مبنا و اساس محکمی در ایجاد و خلق فضاهای مناسب با نیازهای انسانی را در بستر زمان مهیا می سازد. نیازهای انسانی برخلاف آنچه تصور می شود در بستر زمان از بعد ماهیتی چندان متغیر نیستند؛ اما مفهوم قابلیت های بالقوه فضاهای معماری قوه خلاقیت طراحان را فراسوی زمان به ابعادی پایدار از فرم ها هدایت می نماید.»(همان)

نویسنده نکات بسیار سودمندی را به گفته های خود می افزاید که از مفهوم تأمین کنندگی کالبد برای کارکرد ، نه برمی آید و نه در می آید. او می نویسد:«فرم در معماری نه تنها متأثر از شرائط بیرونی است بلکه بر خواست ها و ذهنیت طراح به عنوان عاملی تأثیرگذار در فرایند طراحی استوار گردیده است. در این نگره نه تنها فرم محصول نیازهای انسانی بهره وران و طراحان است ، بلکه به ابعاد و اصول بی زمان فرم های معماری فرای ملاحظات فرهنگی ، اجتماعی و اقلیمی می پردازد. در پایان می توان گفت که فرم های موجود و در دسترس به درستی قالبی برای عملکرد بدست می دهند که در آن نحوه استفاده کننده از ساختمان را آشکار می سازند؛ اما فرم های بالقوه به ما می گویند چگونه ممکن است این فرم ها در آینده مورد استفاده دیگران قرار گیرند.» (همان: ۶۲)

۵ – کالبد ارتباطی با کارکرد ندارد

این پاسخی است که در معماری امروز نمونه های بسیار می توان برای آن پیدا کرد. یکی از مرزشکنی های سامان شکنان (دیکانستراکشن) همین بوده که خود را از قید مراعات کردن رابطه ای میان کالبد و کارکرد رها کرده اند. گرچه باید توجه داشت که تنها این شیوه ها نیستند که هیچ ارتباطی میان کالبد و کارکرد قائل نیستند. حتی در معماری گذشته و در روزگار سنت هم گاه هیچ ربطی میان کالبد و کارکرد ساختمان پیدا نمی شود.

خود گراهام به پرسش رابطه کالبد و کارکرد چنین پاسخ داده است: « پس مطلوب ما آن گونه معماری ای است که در آن صورت و کارکرد ، جهاتی کاملاً از هم جدا نیستند؛ و هیچکدام هم پیرو دیگری نیستند. درست آن است که بگوییم صورت و کارکرد باید مکمل هم باشند. برای دستیابی به این هدف، ساختمان باید نه تنها در خدمت کارکرد باشد؛ بلکه بیانگر آن هم باشد. از آن رو که پیوندی میان استواری ، تناسب، و بهجت انگیزی برقرار می کند.»(گراهام، ۱۳۸۵: ۲۸۴) « هر ساختمانی هم به صورت نیاز دارد و هم به کارکرد. هیچکدام از این دو نمی توانند به کلی دیگری را تعین بخشند. اندیشه متفاوت در این میان این است که با نسبت بیان، می توان به وحدت صورت و کارکرد در معماری دست پیدا کرد: صورت ساختمان می تواند کارکرد آن را بیان دارد.»(همان: ۲۹۱)

« در نمونه های سنتی معماری می بینیم که آنها محصول و بیان احساسات شخص واحدی نبوده اند. بلکه باید گفت مردم خودشان در گذر زمان دریافتند که چگونه آنها را به گونه ای بسازند که با کارکردشان مناسب باشند. سازندگان و معماران آن ساختمان ها کارشان را با سرسپاری به آرمان یا کمال مطلوبی خاص انجام داده اند؛ نه مجموعه شخصی از احساسات یا ایده ها. مردم گذشته هم در گذر زمان و در روند محقق شدن

کمال مطلوب ، فرا می گرفتند که چگونه مکانی بسازند در خور زندگی شان. راجر اسکروتن تأکید دارد که توجه به معماری درخشان گذشته ، تابع ذهن و تخیل فعال است، نه در یابندگی منفعلانه عاطفه یا ادراک حسی. این عملی اختیاری است. ولی به هر رو می تواند روی دهد و بدین گونه معماری می تواند ایده هایی را برای بهر گیرنده اش بیان دارد.» (همان: ۲۸۹)

امروزه دیگر کمتر کسی می تواند نادرستی های مدرنیسم را در باره کارکرد تکرار کند . بلکه اکنون با گفته هایی ارزشمندی چون گفته های گراهام روبرو می شویم: « تا اینجا دریافتیم که صورت و کارکرد نمی توانند طفیلی هم باشند. اگر هنر در نیکوترین صورت خود، یک منبع فهم است، آیا معماری می تواند در [افزایش] فهم دستی داشته باشد؟ »(همان: ۲۸۹) « آیا این قسم تبیین ارزش معماری به گونه ای با نظریه شناخت گرایی در زیبایی شناسی پیوند پیدا می کند؟ در پاسخ به این سؤال می توانیم دریابیم که رواست برخی ساختمان های بسیار درخشان را به صورت محمل هایی برای کاوش و شرح و بسط پاره ای از آرمان های انسانی تفسیر کنیم که ایمان دینی یکی از مثال های بارز آن است.» (همان:۲۹۱) گراهام به درستی بر کارکردی والا برای معماری اشاره دارد که هزاران سال در فرهنگ های گوناگون پیشینه داشته ، ولی امروزه باید برای اثبات وجود آن خود را به دردسر اندازیم و دلیل تراشی کنیم.

فضا از کارکرد پیروی می کند، نه از کالبد

ولی این مقاله به گونه ای دیگر این رابطه را تبیین می کند. در واقع، این کالبد و فرم نیست که تأمین کننده کارکرد است ؛ بلکه این فضاست که کارکرد را تأمین می کند. و کالبد فضایی که به خوبی کارکرد را تأمین کرده است ، می تواند از آن پیروی کند یا هیچ ربطی بدان نداشته باشد. اساساً رابطه کالبد و کارکرد به این استواری که معماری مدرن می پنداشت یا دیگران می پندارند نبوده و نیست. این فضا و کارکرد هستند که رابطه ای بسیار استوار با هم داشته و دارند. در واقع، آنچه که کالبد را تعین می بخشد تنها و تنها « هدف فرایند طراحی» است. اگر برای دستیابی به این هدف نیاز باشد، کالبد از کارکرد (به تعبیر درست تر، فضا) پیروی می کند؛ و اگر نباشد هدف طراحی باید بتواند به کالبد تعینی ببخشد که در راستای آن باشد.

نمودار ۲ - رابطه کالبد و کارکرد. نگارندگان

دیدگاه این مقاله هنگامی بهتر فهمیده می شود که دریابیم اصلاً کالبد معماری ، پوسته فضا نیست؛ و گاه چیزی بسیار فراتر از پوسته می تواند باشد و تأثیراتی را پدید آورد که در راستای دستیابی به هدف طراحی باشد. همین جا یادآوری می شود که این معماران مدرن بودند که با تبدیل کردن کالبد به پوسته فضای معماری ، که در مسیر گریز آنها از معماری کلاسیک روی داد، این دشواری ها را و سوء فهم ها را پدید آوردند؛ وگرنه در معماری کلاسیک غرب (و نیز معماری سنتی شرق و ایران) هیچگاه کالبد همچون پوسته ای برای فضا نبوده و گاه بسیار فراتر از آنچه کارکرد فضا اقتضا می کرده در فرایند طراحی و در گذر زمان بهره گیری از آن ، نقش آفرینی می کرده است. نمونه چنین نقش آفرینی هایی را می توان در بسیاری از ساختمان های نیایشگاه ها، در فرهنگ های گوناگون شرقی و غربی یافت.

از دید این مقاله، رابطه کالبد و کارکرد را در طراحی تنها یک مرجع تعیین می کند و آن «هدف سامانه طراحی» است و بس. در واقع، هر کدام از پاسخ های بالا(و هر پاسخ دیگری) اگر در راستای هدف طراحی عمل کنند پذیرفتنی هستند. آنها به خودی خود قابل ارزیابی نیستند. اگر هدف طراحی اقتضا کند معماری می تواند کالبدگرا، کارکردگرا و یا هر رابطه دیگری باشد. این موضع برای هنگامی است که برداشت ما از کارکرد همان باشد که مدرنیست ها مطرح می کردند. ولی این امر را باید از نگاه بالاتری بررسی کرد. اساساً هیچ مرزی میان « کارکرد» با هدف سامانه وجود ندارد. از دید این مقاله همه عوامل معماری برای پاسخگویی به سامانه کارکردی پدید می آیند و همه باید پیرو آن باشند. مشکل هنگامی بروز می کند که معنای کارکرد فروکاسته

شده و در حد پاسخ به برخی نیازهای انسان تعبیر شود. این مشکل را مدرنیست هایی چون لوکوربوزیه پدید آوردند و سالها بعد همان تعبیر نادرست، روزگار معماری مدرن را بسر آورد. اگر کارکرد را « داشتن هر سود و فایده ای در مسیر رفع نیازهای واقعی و رشد و تعالی انسان » در ساختمان بدانیم، و نه صرفاً امکان انجام یک فعالیت درون فضا، آنگاه می توانیم به کارکردهایی چون انتقال معنای والا به بهره گیرنده، ایجاد حس آرامش، خلوت و تمرکز ذهن و حضور، و ... را براستی کارکرد ساختمان بشمار آوریم.

در این نگرش به فرایند طراحی، دو وجه و نقش آنها در فرایند از یکدیگر بازشناخته می شوند: وجه کارکردی، و وجه کالبدی(فرم). گرچه شاید بحث فرم و فضا و رابطه این دو ، و بحث پیروی فرم از کارکرد، یا کارکرد از فرم اکنون دیگر کهنه شده است؛ ولی در این میانه کسی از نقش این دو وجه معماری در فرایند طراحی سخنی نگفته است؛ یا دست کم ما از آن آگاه نیستیم. این مقاله قصد دارد از «کارکردِ فرم» سخن بگوید.

اکنون به بحث در باره دوگانه کالبد– فضا پرداخته می شود. در آغاز بحث ، زندگی انسان به کارکردها و ریزکارکردها تجزیه شد. آنگاه متناظر سامانه های کارکردی ، سامانه های فضایی پیش کشیده شدند. ولی طراحی معماری را « ساماندهی فضا و کالبد» دانستیم. چرا؟

چون این مقاله کالبد را چیزی بیش از پوسته ای محافظ برای فضا می داند که جایی را برای انجام کاری برای انسان فراهم می کند. اصلاً کالبد و فضا دو روی یک سکه هستند و میان آنها نمی تواند دوگانگی وجود داشته باشد. فرض کالبد بدون فضا، و فضای بدون کالبد برای معماران ممکن نیست. چنین فضایی تنها در جو میان سیارات وجود دارد که آن هم برای معماران جالب توجه نیست و ستاره شناسان و فضانوردان بدان می پردازند. در معماری تنها از فضای شکل یافته و دارای کالبد سخن گفته می شود؛ نه از فضای تهی ستاره شناسان، و نه از کالبد توپر تندیس(مجسمه) سازان.

در نگرش این مقاله، نیازهای مادی و معنوی انسان در حوزه معماری، هم با فضا و هم کالبد برآورده می شود. فرایند طراحی باید به هردوی آنها توجه و رسیدگی کند. ولی این توجه و پرداختن، همواره و در هر فرایند طراحی ای یکسان نیست. آنچه که چگونگی این پرداخت و میزان آن را تعیین می کند همانا هدف فرایند طراحی است. چون بزرگترین عامل مؤثر در فرایند طراحی (و در پدیدآوردن هر سامانه ای) هدف آن است. در یک فرایند متوجه به کارکردهای اولیه انسان ، شاید پرداخت کمتری به آرایه بندی کالبد (و نه لزوماً ریخت آن) شود و در یک فرایند متوجه به کارکردهای والاتر، پرداخت بیشتری لازم آید. هردو در جای خود درست شمرده می شوند؛ اگر در راستای هدف اساسی فرایند باشند.

اکنون می توان از «کارکردِ فرم» سخن گفت. اگر هدف فرایند طراحی اقتضا کند خود کالبد(فرم) و ریخت، رنگ و بافت و همه ویژگی های ظاهری آن می تواند به نیازهایی معنوی از انسان پاسخ دهد و «کارکرد» داشته باشد. چنین امری در تاریخ معماری پیشینه و مصداق بسیاری دارد و نیازی به دلیل آوردن ندارد. پس دیگر چه جایی برای دوگانگی آنها برجا می ماند؟ آیا دیگر در فرایند طراحی، معنایی برای پرداخت کالبد(فرم) ، و سپس در آوردن فضایی درون آن برجا می ماند؟ آیا ممکن است فضایی کارکرددار را ساخته و پرداخته کرد و هر ریختی که فضا پیدا کرد همان فرم آن بشود؟ آیا می توان بدون اندیشیدن به کالبد، فضا را فهمید یا بدون فضا، به کالبد؟ هرگز.

بررسی یک نمونه معماری شایسته، ابر سامانه پل خواجو

یکی از نمونه‌های بسیار ارجمند در معماری سنتی ایران که براستی یک « اَبر سامانه » است، پل خواجو در اصفهان است، در این پل، خلاقیت در هر سه سامانه فضایی، کالبدی، و پیرامونی در خدمت نیازهای مادی و روحی انسان به اوج رسیده است. این ساختمان را با توجه به ویژگی‌های هر سه سامانه بررسی می‌کنیم.

۱ – سامانه فضایی پل خواجو

- این پل دارای سه گذرگاه است و گذرگاه میانی برای گذشتن عابرین سواره و پیاده سریع مردم از روی پل و دو رواق در دو سوی آن برای گذر عابرین پیاده‌ای است که از سر تفنن و گردش و نگریستن به چشم انداز شهر و رودخانه از این مسیر عبور می‌نمایند. گذر میانی سرباز و بزرگتر است، چون مردم بیشتری و با سرعت بیشتری و اغلب سواره از آن عبور می‌کنند. گذرهای کناری کوچکتر و سرپوشیده است تا بتوان در آن درنگی کرد و چشم انداز رود را نگریست.

تصویر ۱ - پل خواجو. مأخذ: نگارنده

- در دیوارهای دو سوی پل، تاق نماهایی هست که می‌توان در آنها نشست و اندکی آسود. برخی تاق نماها کور و بسته هستند و برخی دیگر رو به رودخانه باز می‌شوند، این بازشوها چشم انداز شهر را در قاب زیبایی پیش چشم بیننده قرار می‌دهند. همچون یک تالار هنری که قاب‌هایی را بر دیوار خود دارد. هر چشم انداز، از دیگری متمایز است. بدین گونه چشم انداز یکدست رودخانه و شهر، تبدیل به چندین اثر و قاب زیبا می‌شود.
- دیوارهای پل، همچون دست انداز، از افتادن مردم به رودخانه پیشگیری می‌کند.
- از ساختمان‌های دو سو و میانی پل می‌توان بر پایهٔ نیاز برای کارکردهای ویژه اعم از مادی یا معنوی بهره‌گیری کرد. امروزه در یکی از ساختمان‌ها چایخانه‌ای بر پا شده است.
- بخش زیرین پل، در میان پایه‌ها جایگاهی دنج و خنک برای آسودن و استراحت در گرمای تابستان را فراهم کرده است. آب از گذرگاه تنگ شدهٔ میان پایه‌ها به تندی گذر می‌کند و با ایجاد کوران هوا را خنک می‌کند. تاقچه و سکوی درون ستبرای پایه‌ها جایگاهی برای نشستن نیز دارد.
- پایه‌های سنگی با پل‌های کوچک سنگی به هم دسترسی دارند تا مردم بتوانند در هنگام گذر از جوی‌ها از آنها بگذرند.

۲ – سامانه کالبدی

الف – سامانه شکلی

- سامانه کالبدی این پل، یک شاهکار بی‌همتای معماری است و در جهان شاید مانندی نداشته باشد. کالبد پل دارای سه بخش است، دو سر آن و بخش میانی که به گونه یک نیم هشت است که از هر دو سوی پل رو به آب بیرون زده است و در هر پهلوی آن ایوانی زیبا روی آب باز می‌شود. پس بر خلاف سی و سه پل که ساده است، پل خواجو دارای یک نقطهٔ اوج در میان و دو نقطهٔ پرش در دو سوی خود است.
- وزن و ضرباهنگ (ریتم) تاق بندی در زیر پل با پایه‌های کلفت‌تر و تاق‌های پهن‌تر، و در روی پل در دیوارها با تاق‌های کوچکتر (برابر نیمی از تاق زیرین) باعث شده یک نمای زیبا و همنوا پدید آید، این نما برای بیننده، طنین یک نغمه زیبا را دارد و چشم را از این سو به آن سوی پل می‌کشاند.
- پیش آمدگی میانی پل همچون یک نقطه عطف، دارای نمود بصری بسیار نیرومند است و کاملاً چشمها رابه سوی خود می‌کشاند.
- دیوارهای دو سوی گذرگاه بالایی، مردم را در میان گرفته و احساس امنیت پدید آورده است. رواق‌های دو سوی دیوارها کالبد پل را پیچیده‌تر و متنوع‌تر کرده‌اند.
- سلسله مراتب کالبدی سکوهای سنگی، سپس جرزهای آجری و بعد دیوارها و رواق‌ها دارای هماهنگی کامل هستند. تناسبات هندسی و عددی در نما را می‌توان دید و شهود کرد. اندازه‌ها سازوار و متناسب هستند. هندسهٔ کامل بر اندام‌ها چیره است. دو نیم هشت در دو سوی پل و یک هشت پهلو در میانهٔ آن و دو مستطیل کشیده که این سه را به هم می‌پیوندد، کالبد پل را تا حد یک اثر هنری بی‌بدیل و بسیار زیبا ارتقاء بخشیده است.

ب – سامانه ساختاری

- ساختار پل از پایین به بالا به گونه‌ای منطقی از سنگینی به سبکی می‌رسد. پایه‌های سنگی پایدار در آب، پل را در برابر جریان آب استوار می‌سازند. سپس پایه‌های آجری به چـَفد (قوس)های آجری و گذرگاه پل می‌رسند. در بالا، چَـفدها کوچکتر و جرزها نیز نازک‌تر می شوند.

تصویر ۲ - پایه های پل خواجو. مأخذ: نگارندگان

- پایه‌های پل در آب از هر دو سو دارای آب بُرهایی هستند که با پیش آمدگی تیز خود فشار آب را به دو سو می‌شکنند و آنرا به سوی گذرگاه‌های تنگ میان سکوها در زیر پایه‌ها راهنمایی می‌کنند.

- این آب بُرها افزون بر آن همچون پشت بندی پایداری پل را افزون میکنند و از رانش آن پیشگیری می‌کنند.
- پهنای سکوها در پایین، پهنای رودخانه را تنگ می‌کنند و جوی‌های باریکی پدید می‌آورند. برای اینکه از سویی از دیدگاه ایستایی پل، پایه‌های آجری می‌بایست بر بستری پهن‌تر می‌نشستند. از سوی دیگر، تنگ شدن گذرگاه آب، باعث شده جریان کند آب زاینده رود شتاب گیرد و در سوی دیگر پل با فشار بیرون زند. اگر این پل و سی و سه پل همچون آب بند کار نمی‌کرد، شاید جریان کند آب، گل و لای بیشتری را ته نشین می‌کرد و جلوی جریان آب را می‌گرفت. پس بدین گونه این جوی‌ها به جریان آب یاری می‌رسانند.
- در میان هر جرز یک تاق نما ساخته شده که هم کارکرد دارد و هم پل را سبک‌تر می‌کند.
- سکوهای سنگی به گونهٔ پلکانی همراستا با راستای فشار وزن پل بر زمین بر بستر رودخانه نشسته‌اند. از این پله‌ها نیز مردم بهره می‌برند.
- دیوارهای دو سوی گذرگاه بالایی پل، فشار لازم را بر شانه‌های تاق زیرین وارد می‌آورند و آنها را پایدارتر می‌کنند.
- این دیوارها خود دارای یک رواق هستند که به گونه‌ای به پایداری آنها یاری می‌کنند. چون چفَدهای آن عمود بر راستای دیوار زده شده‌اند، اگر تنها یک دیوار ساده روی گذرگاه بود، شاید با نیروی باد ویران می‌شد. ولی این دیوارها دو لایه دارند و پایداری بالایی دارند.
- همهٔ چَـــفد(قوس)های پل، باربر هستند و به خوبی نیروهای وارده را به زمین انتقال می‌دهند.

پ – سامانه آرایه ای

- نمای دیوارهای درونی پل ،و نیز نمای اصلی آن، در میان لچکی ها با کاشی کاری هفت رنیگ آرایه بندی شده و با نمای خیابان های اصفهان هماهنگی شده است. به گونه ای که مردم راستای پل را با دیگر فضاهای شهری همنوا می یابند و تجربه می کنند. این امر به پیوستگی فضای شهری یاری می کند.
- ترکیب کاشی کاری و آجرکاری ساده در نماهای درونی و بیرونی پل، گونه ای همنوایی میان رنگ های سرد کاشی و رنگ گرم آجر پدید آورده که هر چشمی را می نوازد.
- در آرایه بندی تاق های کوشک هشت پهلوی میانی پل از کاربندی بهره گیری شده که در زمینه ای روشن، ترکیبی از خطوط و اشکال زیبا پدید آورده است.

تصویر ۳- چشم انداز پل خواجو. مأخذ: نگارندگان

۳ – سامانه پیرامونی

- این پل مانند هر پل دیگری، این سو و آن سوی یک

رودخانه، زاینده رود را به هم پیوند می‌زند. ساختمان پل دارای گذرگاهی برای گذر از پهنای رودخانه است. پهنای پل با میزان رفت و آمد مردم در گذشته تناسب داشته و رفت و آمد در آن به سادگی انجام می‌پذیرفته است.

- سکوهای پلکانی پل در زیر پایه‌ها جایگاهی شایسته برای نشستن و نگریستن و لذت بردن فراهم آورده‌اند. آنچنان که مردم از زیر پل، همچون یک جایگاه تفریحی بهره می‌برند. همنشینی با آب توفنده، گذر از میان پایه‌ها می‌تواند بسیار لذت بخش باشد.
- زیر پل و سکوهای بیرون آن دسترسی آسان به یکدیگر و به بافت پیرامون دارند و رهگذر را به خود جلب می کنند.
- هم زیر پل و هم روی پل یک مکان ارزشمند شهری شمرده می‌شود. مکانی از دید معماری غنی، بسیار جالب، بسیار دلپذیر و دارای جاذبه‌های زیبای شهری. این مجموعه در عین برآوردن نیاز عبور از روی رودخانه در واقع با ایجاد افت و خیزهای فضایی و احساس سکون و ارتباط عمیق با طبیعت، انگیزه تأمل و تفکر و حضور قلب را باعث شده و زمینه ساز نیازهای روحی مردم شده است.
- همه این عناصر بگونه ای با هم سامان سافته اند که مردم حسی از دوپاره شدن شهر توسط رودخانه را کمتر تجربه می کنند. در حالی که در بسیاری از شهرهای جهان که دارای رودخانه ای هستند که از درون بافت شهر می گذرد، همواره رودخانه حسی از دوتکه شدن شهر به این سو و آن سوی پل پدید می آورد. این امر خوشایندی در شهرسازی بشمار نمی رود. پل خواجو با دیوارهایش، و ضرباهنگ تاق هایش دو بخش شهر را به هم می دوزد؛ انگار که این خود اصفهان است که از روی پل گذر می کند.

جمع بندی و نتیجه گیری

همان گونه که گذشت نقطه آغاز این تبیین در کشف ماهیت طراحی معماری ، تجزیه و تحلیل نیازهای اساسی انسان به نیازهای جزئی تر ، و تک فعالیت هایی است که برای رفع آن نیازها انجام می شد. ولی آیا همه نیازهای انسان به معماری با انجام یک یا چند فعالیت برطرف می شوند؟

از دید این مقاله ابداً چنین نیست. این همان کجروی و انحراف نهفته در معماری مدرن در پی تعریفی است که مدرنیسم از نیازهای انسان ارائه کرده است. هنگامی که نیازهای انسان به چند نیاز اولیه فروکاسته شد که هر کدام فعالیتی بیرونی و عینی متناظر خود داشتند، آنگاه چنین نتیجه گرفته شد که ساختمان، ظرف انجام این کارکردهاست. بدین گونه کارکرد ، برابر پاسخ آن نیازها شد و کالبد(فرم)، جدای از آن ، تشخصی ویژه بدست آورد که می توانست از آن پیروی کند یا نکند.مدرنیست ها فرم را پیرو کارکرد دانستند و ساختار شکنان(دیکانستراکشن) رابطه آن دو را نفی کردند. سده بیستم جولانگاه بحث های فراوان در باره رابطه فرم و کارکرد بود. آن سده پایان یافت و هنوز هم کالبد(فرم) و کارکرد دو تشخص جداگانه دارند و رابطه آن دو نیز روشن نشده است.

در نگرش جامع به معماری ، معماری هیچ جایگاه و شأنی جز پاسخگویی به نیازهای مادی و معنوی انسان در جهت کمال و تعالی او ندارد. معماری این تعهد را با دوگانه «کالبد– فضا» انجام می دهد، و نه دوگانه «کالبد– کارکرد».

هر اثر معماری و هر ساختمان از دو بخش پر و تهی تشکیل می‌یابد. بخش پر یا «کالبد»(فرم) آن، همان « تودهٔ » شکل و حجم یافته و سامان‌بندی شده‌ای است که در برگیرنده و تعریف کنندهٔ بخش تهی یا « فضا » است. بدین گونه ، هم فضا و هم کالبد، هر دو پاسخگوی نیازهای انسان هستند. اگر نیازهای انسان را فرونکاهیم و آنها را در یک رابطه طولی در مسیر کمال در نظر آوریم ، آنگاه دوگانگی کالبد– کارکرد بکلی از میان می رود. اصلاً این دو از جنس هم نیستند تا با هم قیاس شوند که کدام از دیگری پیروی می کند.

آنچه در این میان می تواند مطرح شود این است که آیا کالبد از فضا پیروی می کند یا فضا از کالبد؟ حتی بحث پیروی فرم از کارکرد هم به قصد پاسخ به همین پرسش پیش کشیده شده است و می خواسته این را مطرح کند که آیا در فرایند طراحی نخست باید به کالبد (فرم) اندیشید و به آن پرداخت؛ و سپس در فضای پدید آمده کارکرد را در آورد؛ یا اینکه باید فضایی کارکرددار را ساخته و پرداخته کرد و هر ریختی که فضا پیدا کرد همان فرم آن خواهد بود؟ پس دوگانه فرم– کارکرد از اصل بی مورد بوده و می بایست در باره دوگانه کالبد– فضا بحث انجام می گرفته است.

منابع:

۱. سمرقند، د.۱۳۷۸ . اصول نظریه معماری قرن بیستم در تازه‌ترین پژوهش نظری معماری . معمار. شماره ۸
۲. کاپون، دیوید اسمیت. ۱۳۸۸. مبانی نظری معماری غرب. ترجمه علی یاران . نشر ثمین .
۳. کالینز، پیتر. ۱۳۷۵. دگرگونی آرمانها در معماری مدرن. ترجمه: حسین حسن پور. نشر قطره.
۴. گراهام، گوردون.۱۳۸۵. فلسفه هنرها. ترجمه مسعود علیا. نشر ققنوس.
۵. لنگ، جان.۱۳۸۱. آفرینش نظریه معماری. ترجمه علیرضا عینی فر. انتشارات دانشگاه تهران.
۶. مُطلِبی، قاسم.۱۳۸۵. بازشناسی نسبت فرم و عملکرد در معماری. هنرهای زیبا. شماره ۲۵. دانشگاه تهران.

مقاله دوازدهم

دیدگاه متفکران اسلامی در بررسی تاثیر محیط بر اخلاق انسان و درطراحی محیط

عبدالحمید نقره کار
دانشیار دانشگاه علم و صنعت ایران
مهدی حمزه نژاد
دانشجوی دکترای دانشگاه علم و صنعت ایران
محسن دهقانی تفتی
دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه علم و صنعت ایران

چکیده مقاله

امروزه با گسترش مکاتب طبیعت گرا، برخی تلاش کرده اند که با مبنایی نسبیت گرایانه تفاوت هویت های فرهنگی را در گوناگونی زمینه های اقلیمی و طبیعی تفسیر نمایند. در تعالیم دینی متونی در تایید این تاثیر و متونی در رد و یکپارچگی هویت انسانی ـ الهی وجود دارد. بررسی دقیق میزان و نوع تاثیر محیط بر اخلاق و رفتار می تواند در تنظیم مبانی طراحی محیطی راهگشا باشد.

این پژوهش تلاش دارد تا در مبحث حاضر به تشریح اندیشه اسلامی بر گرفته از نصوص دینی پرداخته و به موازات آن نظر متفکران اسلامی (در شاخه های مهم تفکر اسلامی) نظیر ابن سینا و فارابی در فلسفه مشاء، سهروردی در فلسفه اشراق، ابن عربی در حوزه عرفان و ابن خلدون در مبحث جامعه شناسی و علم تاریخ را در جهت اکتشاف، تحلیل و توسعه متون دینی به کار گیرد و جایگاه این نظریات را در میزان تاثیر گذاری اقلیم بر رفتار نسبت به چهار مکتب روانشناسی رفتاری مقایسه نماید.

روش پژوهش حاضر استدلالی ـ تحلیلی است و با طرح سوالات مکاتب معاصر، به دنبال یافتن پاسخ، در میان اندیشه های اسلامی می باشد و اندیشمندان اسلامی تلاش نموده اند در یک بحث عقلی و دینی، نوع و میزان صحیح این تاثیر را بیان نمایند. بر اساس یافته های این تحقیق اقلیم های سخت و خشن که دارای قابلیت های کمتری برای آسایش انسان هستند زمینه ساز بروز و نمود رفتار و اخلاق های مناسبتری برای انسان می باشند و اقلیم های معتدل با قابلیت های محیطی بالا، زمینه های انحراف اخلاقی را برای انسان در پی دارد.

از مباحث مهم و ارزشمند نظریه پردازان اسلامی که امروزه کمتر مورد تحلیل قرار گرفته آن است که برای اقلیم های چهارگانه «سرد و خشک»، «گرم و مرطوب»، «گرم و خشک» و «معتدل(سرد و مرطوب)» استعدادها و قابلیت های رفتاری متفاوتی را بیان نموده اند که از این میان طبع و اقلیم های گرم و خشک قابلیت های بیشتری را برای پرورش معنوی انسان در جهت بروز رفتارهای مناسب و تکامل اخلاق، فراهم می آورد.

واژگان کلیدی: طبع، مزاج، اقلیم، اخلاق، متفکران اسلامی

مقدمه

روانشناسان عصر حاضر نشان داده اند که واکنش های حسی، روانی و اخلاقی فرد با دوران طفولیت، پرورش ذهنی و عاطفی و نیز محیط زندگی او پیوندی منطقی و ناگسستنی برقرار می کند.(نوحی، ۱۳۸۸: ۸۸) اما سوالاتی که متخصصان این علم امروزه با آن مواجه اند در میزان و چگونگی تاثیر گذاری متقابل ، نوع و کیفیت رفتارهای انسان در قبال ویژگی های سرشتی و ارتباط با محیط خارجی است. این نوشتار در صدد بیان و تشریح صورت مسئله کنونی و یافتن پاسخ هایی بر اساس اندیشه اسلامی است به طوری که با طرح فرضیاتی برخاسته از آموزه های قرآنی آغاز می گردد و در ادامه به کندوکاو در آثار متفکران اسلامی در جهت تشریح، بسط و اثبات آن می پردازد. برای حصول نتیجه جامع برای پژوهش، دامنه جامعه مورد تحقیق وسیع بوده و عموم مکاتب اسلامی اعم از فلسفه مشاء و اشراق، عرفان و جامعه شناسی را شامل می گردد. از اینرو نظرات ابن سینا در فلسفه مشاء، سهروردی در فلسفه اشراق، ابن عربی در عرفان و ابن خلدون در علم جامعه شناسی و تاریخ انتخاب گردیده اند. بویژه این که متفکران اسلامی از منظر دینی به مسئله نگریسته و اخلاق الهی مد نظر آن هاست در حالی که در روانشناسی رفتارگرا، رفتار زیست مادی انسان ها مورد مطالعه است.

طرح مسئله و مبانی تحقیق

برخی تحقیقات انجام شده که مبنای تحقیق خود را متون دینی قرار داده اند، اثبات کرده اند که قرآن نظریه تاثیر محیط بر اخلاق را پذیرفته است. داستان قوم سبا مبنی بر تفرقه و طغیان در سرزمین های مناسب و خوش آب و هوا ، استکبار و فساد قوم عاد و ثمود به علت داشتن توانایی بدنی، مالی و ایجاد بناهایی تراشیده از سنگ ، شهر مکه و هجرت حضرت ابراهیم به مکانی سنگلاخ (مکه) و سرزمین اقوام دیگر که مستقیما در قرآن بدان ها اشاره شده مصداقی مناسب برای پیگیری پژوهش می باشد. (دهقانی و دیگران، ۱۳۸۹ : ۲۵۵) با بررسی سرزمین های قرآنی عاد، ثمود، سبا و داستان هایی که برای این اقوام به وقوع پیوسته به نظر می رسد به میزانی که زمین دارای اقلیم مساعد و مناسب باشد و از قابلیت های محیطی بالا بهره ببرد محیط تاثیر بیشتری بر رفتار انسان به جا گذاشته و نقش محیط پررنگتر از نقش انسان می شود و زمینه های انحراف اخلاقی برای انسان مضاعف می گردد.

حضرت علی درباره مردم بصره می فرمایند: « سرزمین شما بصره به آب نزدیک و از آسمان دور است ... .»[۱] (خطبه ۱۳ نهج البلاغه، ترجمه آیت الله طالقانی) از سویی دیگر سرزمین هایی که دارای اقلیم سخت، خشن و نامساعد می باشند و امکانات و قابلیت های محیطی پایینی دارند همانند شهر مکه، به همان میزان دارای ساکنانی با توانایی و شایستگی بالا در جهت بروز رفتارهای مناسب هستند(دهقانی و دیگران، ۱۳۸۹ : ۲۵۵) که دعای حضرت ابراهیم در قرآن نیز موید این مطلب می باشد. «پروردگارا من فرزندانم را در وادی سنگلاخ و غیر قابل کشت، نزد خانه محترم تو سکونت دادم، پروردگارا تا نماز را به پا دارند.» [۲](آیه ۳۷ سوره ابراهیم) حضرت علی (ع) در نهج البلاغه نیز دلیل آن که خداوند خانه اش را در سرزمین بد آب و هوا قرار داده ابتلای مومنین به سختی ها و اصلاح اخلاق آن ها دانسته اند. (نهج البلاغه، خطبه ۱۲۹)

۱- « بلاد الله تربه : اقربها من الماء و ابعدها من السماء و بها تسعه اعشار الشر المحتبس فیها بذنبه و الخارج بعفو الله کانی .....» (خطبه ۱۳ نهج البلاغه)

۲- «ربنا انی اسکنت من ذریتی به واد غیر ذی زرع عند بیتک المحرم ربنا لیقیموا الصلاه» (آیه ۳۷ سوره ابراهیم)

پیشینه تحقیق

پیشینه این تحقیق را می توان در دو حوزه غربی و تفکر اسلامی دنبال نمود. در تحقیقات غربی که به اجمال مروری بر آن خواهد شد پیش از آن که محیط جغرافیایی و اقلیمی مد نظر قرار گیرد به مطالعه تاثیر محیط انسان ساخت بر رفتار انسانی پرداخته شده است همچنین روش تحقیق آن ها از نوع تجربی و آماری است. به عنوان مثال کریستیان نوربرگ شولتز در کتاب روح مکان (۱۹۸۰) تلاش نموده ریشه بسیاری از مظاهر فرهنگی ـ اخلاقی و حتی اعتقادی را زائیده ی خصلت های محیطی و مزاج منطقه ای و به تعبیر خودش روح مکان آن منطقه معرفی نماید. شولتز اسلام و همه مظاهر آن را زائیده روح کویر و بیابان می داند و مسیحیت و یهود را به خاطر تکامل در محیط پر برکت فلسطین، حالت تعدیل شده و انسانی معرفی می کند. (شولتز، ۱۳۸۸: ۶۹) او تلاش می کند ریشه ی اعتقاد توحیدی و ظهور مطلق الهی را خصلت بیابان معرفی نماید که ریشه این تفکر به نظریه جبر محیط می انجامد.

برخی نظریه پردازان دینی به نظریه ی روح مکان او پرداخته اند در حالیکه به نظر می رسد اگر بر اساس تعالیم متفکران اسلامی محیط را مظهر الهی بدانیم سخن او می تواند در گام نخست قابل قبول باشد. خداوند در هر منطقه ابتدا از طریق محیط و بعد از طریق دین و معارف بر آن ها تجلی نموده است. تعالی انسان در گرو تکامل از تمایزات اقلیمی و رسیدن به ساحت مشترک الهی ـ انسانی است. از دیگر تفاوت های دو حوزه غربی و تفکر اسلامی می توان به تفاوت اخلاق و رفتار اشاره داشت. بحث اخلاق ارزش های انسانی را به همراه دارد در حالیکه رفتارها بدون در نظر گرفتن ارزش ها مورد مطالعه اند. فلاسفه و عرفا اسلامی به طور روشن تری به بررسی مسئله اخلاق پرداخته اند که در ادامه تلاش می گردد آراء هر دو گروه مورد بررسی قرار گیرد.

سؤالات و فرضیه های پژوهش

۱) موضع مکاتب روانشناسی رفتاری در رابطه با تاثیر اقلیم بر رفتار چه تناسبی با نظر قرآن و تعالیم اسلامی دارد؟ (میزان تاثیر)

۲) محیط ها و به طور خاص اقلیم های گوناگون چه اقتضائاتی برای رفتار انسان دارند؟ (نوع تاثیر)

۳) کدام اقلیم و محیط قابلیت های بیشتری را برای پرورش معنوی انسان در جهت بروز رفتارهای مناسب و تکامل اخلاق، فراهم می آورد و چگونه می توان جامعیت ویژگی های حاصل از طبع های مختلف و تعدیل طبع های یکجانبه را فراهم کرد؟

۴) معماری و محیط انسان ساز چگونه می تواند بستر ساز تعدیل ویژگی های طبعی و محیطی باشد؟

به نظر می رسد دو فرضیه در پاسخ به سوالات، مبنای این پژوهش باشد :

۱) اقلیم های گوناگون هر یک اقتضائاتی برای رفتار انسان داشته که شناسایی آن ها نیاز به دو بعد مطالعات تجربی و مطالعات فلسفی و فکری دارد. (دانشمندان از هر دو بعد به موضوع پرداخته اند.)

۲) محیط هایی که دارای مطلوبیت و امکانات طبیعی پایین باشند زمینه افزایش توانایی معنوی ساکنانشان را فراهم می کنند و حتی در حالتی که شایستگی های فرد کم باشد از جهت استفاده از فرصت های رفتاری محدودتر شده و فشار محیط سبب جلوگیری از طغیان فرد می گردد به

طور مثال اقلیم و طبع گرم و خشک قابلیت های بیشتری برای پرورش وتکامل معنوی انسان در پی دارد و احتمال ظهور رفتارهای طغیانگرانه در آن کم است.

چهار رویکرد تأثیر محیط بر اخلاق و رفتار انسان

در مورد رابطه محیط و رفتار چهار موضع گیری نظری قابل تشخیص است که شامل:

۱) رویکردهای اختیاری
۲) امکان گرا
۳) جبرگرا
۴) احتمال گرا

می باشد.

۱) **رویکرد اختیاری** (libertarianism) معتقد است که محیط هیچ اثری بر رفتار انسان ندارد. اما باید چنین گفت که برای انسان محدودیت های زیست شناختی وجود دارد که رویکرد اختیاری را غیر قابل دفاع می کند.

۲) **صاحب نظران مکتب جبر** (determinism) به قاطعیت و تعیین کننده بودن دخالت و تاثیر عوامل طبیعی اعتقاد راسخ دارند. رویکرد جبری، رابطه محیط و رفتار را رابطه علّی می داند. (لنگ، ۱۳۸۳ : ۱۱۴) بسیاری از طراحان نو خرد گرا را می توان از جمله طرفداران این نظریه به حساب آورد. از نظر این طراحان، کیفیت طراحی محیطی به مثابه کیفیت و صفتی، ذاتیِ محیط کالبدی بوده و به شکل مستقل از ناظر وجود دارد. آنان کیفیت طراحی محیط را ماهیتی متعلق به محیط و به طور مشخص متعلق به فرم می دانند. از پیروان این نظریه می توان به آلدوروسی و کریستوفر الکساندر اشاره نمود. (گلکار،۱۳۸۰: ۶۵-۴۰)

۳) **امکان گرایان** (possibilism) محیط را تامین کننده رفتار انسان و کمی بیشتر از آن می دانند. تحلیل رفتار های انسان نشان می دهد که مردم به اندازه ای که امکان گرایان فرض می کنند در رفتار خود آزادی عمل ندارند هر فردی مجموعه ای از انگیزه ها و شایستگی ها را در خود دارد که حداقل بخشی از آن توسط محیط های جغرافیایی، اجتماعی و فرهنگی تعیین می شود. (لنگ، ۱۳۸۳: ۱۱۴) از نظر طراحان محیطی این نظریه کیفیت های طراحی محیطی به مثابه مقوله ای کاملا ذهنی و سلیقه ای است که توسط ناظر ساخته شده و ارتباطی با خصوصیات محیط کالبدی ندارد.*(گلکار،۱۳۸۰؛ ۶۵-۴۰)* بنا به این تحلیل ها به نظر می رسد موضوع تاثیر محیط بر رفتار انسان بیش از آن چیزی است که امکان گرایان متصور شده اند و میزان تاثیر محیط بر رفتار درصدی مابین مکتب جبر و امکان می باشد.

۴) **مکتب احتمال گرا** (probabilitism) به عدم قطعیت نظام وقوع رفتار های انسان و محیط عمل طراحان معتقد است ولی فرض می کند که اساس رفتار انسان متغیر نیست. موضع احتمال گرایانه مبنای بیشتر تحقیقات اخیر رابطه رفتار و محیط بوده است. (لنگ، ۱۳۸۳ : ۱۱۴) طراحان محیطی این نحله فکری جان لنگ، لینچ، نسر و اپلیارد می باشند که معتقدند خصوصیات کالبدی محیط از یکسو و الگوها، رمز های فرهنگی و توانایی های ذهنی از سوی دیگر در شناخت کیفیت های محیطی اثرگذارند. (گلکار، ۱۳۸۰: ۶۵-۴۰) بنابراین در یک دسته بندی کلی مکتب اختیاری میزان تاثیر محیط بر رفتار را بسیار پایین در نظر می گیرد و مکاتب امکان گرا، احتمال گرا و جبرگرا به ترتیب میزان تاثیر بالاتری برای تاثیر محیط بر رفتار را بیان نموده اند

تأثیر اقلیم بر اخلاق انسان در دیدگاه فارابی

ابو نصر فارابی دانشمند ایرانی در فلسفه مشاء اختلاف اخلاق ها را در نتیجه اختلاف آب و هوا می داند و می گوید مردم در هر منطقه که زندگی می کنند تحت تاثیر وضع آب و هوا، زمین، عوامل جغرافیایی و اوضاع اقلیمی آن می باشند.(فارابی، ۱۳۷۱: ۳۸) با بررسی فصل های مختلف کتاب سیاست المدنیه وی می توان تعلیم و تربیت، اقلیم، طبیعت و نوع خلقت را در موضوع اختلاف اخلاقیات موثر دانست.(سبحانی، ۱۳۷۱: ۴۷)

رابطه اقلیم و مزاج و اخلاق انسان در فلسفه ابن سینا

۱–تأثیر اقلیم بر اخلاق انسان در دیدگاه ابن سینا

برای تبیین موضوع تاثیر اقلیم بر رفتار و اخلاق در اندیشه های ابن سینا ابتدا باید به مسئله رابطه متقابل نفس (حالت روانی و اخلاقی) و بدن (خصوصیات جسمانی) اشاره گردد. ابن سینا معتقد است که روح دارای مزاج خاصی است که بر اساس اختلافی که در آن حادث می گردد متغییر می شود و حامل قوای مختلف می گردد. او این روح را از قلب می داند از اینرو اولین عضوی که روح به آن تعلق می گیرد قلب است. و از طریق قلب سایر اعضا تدبیر می گردد. (زارع، ۱۳۸۸: ۶۰) به عقیده او تغییرات حالت روح و نفس با تغییر حالات جسمانی نسبت دارد. شیخ بر آن است که احوال نفسانی تاثیر مستقیم بر بدن دارد. اما این که چگونه نفس مجرد با ماده ارتباط برقرار می یابد از منظر وی به واسطگی جسم لطیفی به نام روح بخاری است. (زارع، ۱۳۸۸: ۵۹)

شیخ در این باره چنین می گوید:« نخستین مرکب سواری قوای نفسانی بدن، جسم لطیف می باشد که در منافذ نفوذ می کند و روحانی است و این جسم همان روح بخاری است ... و نسبت این جسم لطیف به لطافت اخلاط و بخاری بودن آن مثل نسبت اعضا به غلظت اخلاط است.» (ابن سینا،۱۳۸۶: ۳۰۸) وی در مقام پزشک فیلسوف از تاثیرات متقابل نفس و بدن آگاهی داشت و علاوه بر تاثیرات نفس بر بدن از تاثیرات بدن بر نفس و به طور خاص مزاج ها که از ویژگی های تن می باشد صحبت به میان آورده است.

وی ارتباط حواس ظاهر را با اشیا در شکل گیری برخی تصورات و عادات دخیل می دانست. وی به نقل از جالینوس در تاثیر تن بر نفس چنین می نویسد: «**گرم مزاجی مغز**، در هم شدن عقل و پراکنده گویی (هذیان) را به بار می آورد که این حالت سبکسری و شتاب در تدبیر و ناپایداری در تصمیم را به دنبال دارد. **سرد مزاجی مغز**، کند فهمی و کم جنبی را بوجود می آورد و این حالت دیر فهمی و بی فکری و تنبلی را به بار می آورد. **خشک مزاجی** سبب بی خوابی می شود و مردمان بی خواب را باید خشک مزاج شناخت.» (ابن سینا، ۱۳۶۷: ۳۱ و۳۲) ابن سینا در کتاب قانون در طب، در موارد متعددی از تاثیرات بدن بر نفس سخن می گوید. (جدول۱)

جدول۱ – بررسی تاثیر مزاج، بر رفتار، اخلاق و ویژگی های ظاهری انسان، (ولایتی، ۱۳۸۸)

کیفیت غالب	گرمی	سردی	تری	خشکی
ویژگی های خُلقی و رفتاری (مزاج قلب)	شجاعت، نشاط در کار، شتابزدگی، زودخشمی،	بددلی، کسالت در انجام کار	از هر کاری سریعا متغیر شدن، زود خشمگین و زود برطرف شدن، تغییر سریع رای	لجبازی، آرام، ولی اگر خشمگین شود دیر آرام می شود
ویژگی های ظاهری	تنفس و نبض عظیم و سریع، سرخی چشم آن، سینه ی پهن و پر مو، خواب سبک	تنفس و نبض صغیر، سینه بدون مو، خواب کامل و سنگین	نبض نرم، بزرگی چشم، خواب سنگین و زیاد	نبض صلب، کوچکی چشم خواب کم

ابن سینا انسان های با مزاج معتدل را از حیث کنش های حسی و جنبشی نیرومند و کردارشان را معتدل و مرتب می داند. ابو علی سینا در مقام پزشک به درمان سوء مزاج ها می پردازد و برای هر یک راهکارهایی دارویی بیان می کند.

۲–هفت جزء تأثیر پذیری از اقلیم تا اخلاق انسان

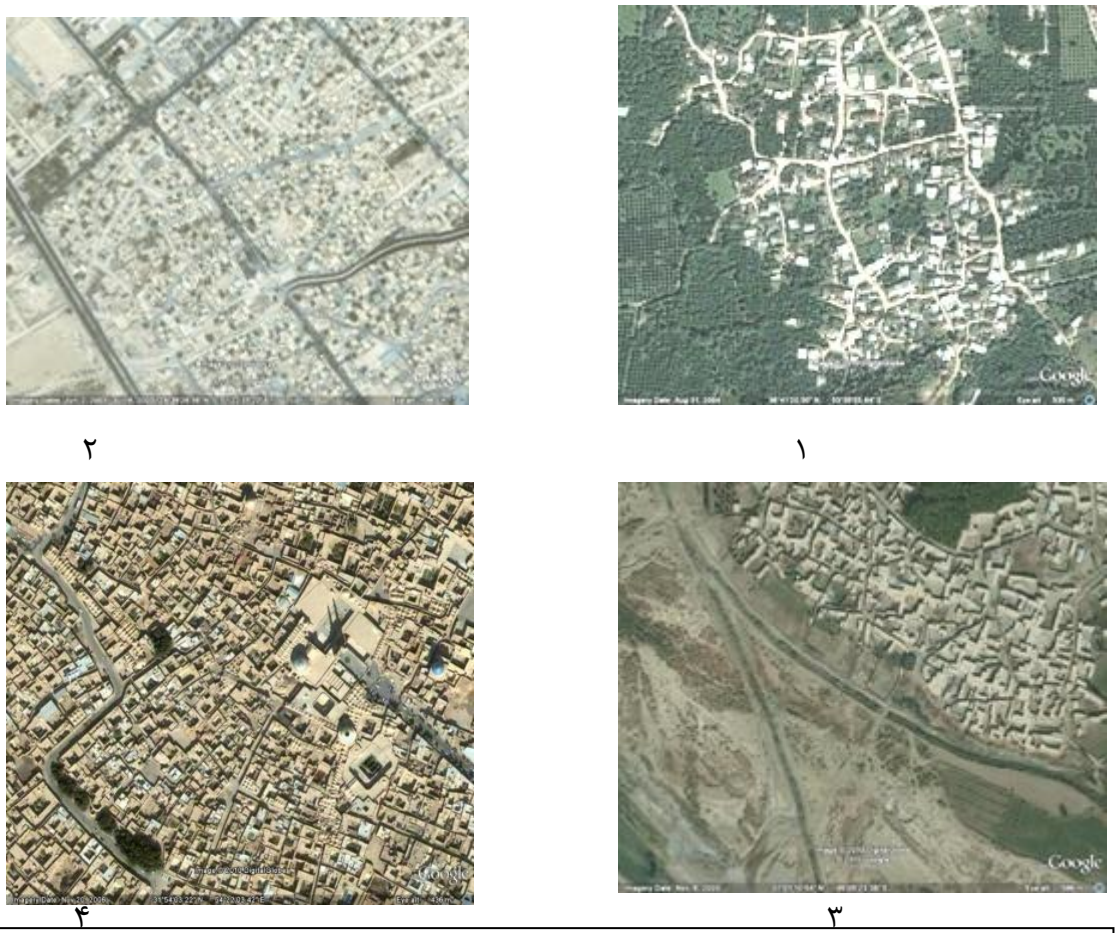
در مبانی طب سنتی ایران امور طبیعیه به اموری گفته می شود که به وجود آمدن و تعادل انسان به آن ها بستگی دارد و شامل هفت جزء است که مراتب تاثیر اقلیم تا اخلاق را نشان می دهد. (ولایتی، ۱۳۸۸) (نمودار ۱)

نمودار۱ – سلسله مراتب امور طبیعیه و تاثیر مزاج اقلیم بر مزاج انسان و خُلق و خو

امور طبیعیه از ارکان چهارگانه حرارت، برودت، یبوست و رطوبت آغاز می گردد و با ترکیب این چهار رکن موالید جماد، نبات و حیوان بوجود می آید و از ترکیب آن ها اخلاط پدید می آید.(نصر، ۱۳۷۷: ۳۹۱) "ارکان اجسام بسیط هستند و اجزاء اولیه بدن و غیره است و قابل تقسیم به اجسامی که دارای صور مختلف است نیست. انواع مختلف کائنات از امتزاج آن بوجود می آیند." (ابن سینا، ۱۳۶۷: ۷) بنابر این همه موجودات و کائنات دارای مزاج می باشند و تمام کیفیاتی که در آن ها دیده می شود از ترکیب عناصر و اخلاط سرچشمه می گیرد.(نصر،۱۳۸۸: ۲۲۹) از نظر ابن سینا و اطبا اسلامی مکان ها و اقلیم ها، جنس ها، اعضا بدن، فصل ها و زمان ها دارای مزاج می باشند.

۳–تأثیر گزاری اقلیم ها بر مزاج های انسان

مکان های مختلف تأثیرات متفاوتی در مزاج افراد دارد و مزاج افراد هر منطقه نیز به جغرافیای آنجا وابسته است. مزاج مناطق کوهستانی سرد و خشک، مزاج مناطق بیابانی گرم و خشک، مزاج مناطق کنار دریا سرد و تر است. *(ولایتی، ۱۳۸۸)* (تصویر ۱)



تصویر ۱ – بافت اقلیم های چهارگانه متناظر با طبایع چهارگانه، ـ به ترتیب از راست به چپ ـ بافت پراکنده و آزاد در اقلیم های سرد و مرطوب ، بافت پراکنده و منظم در اقلیم گرم و مرطوب، بافت فشرده و آزاد در اقلیم سرد و خشک و بافت فشرده و منظم در اقلیم گرم و خشک ـ بافت بخش هایی از مازندران، بندرعباس، کردستان و یزد (ماخذ ؛ Google earth)

ابن سینا اعتدال مزاج انسان را بسته به نژاد، آب و هوای موطن او می داند. آب و هوا نه تنها از لحاظ عوامل طبیعی در مزاج موثر است بلکه از لحاظ سماوی و رابطه و انطباق نزدیکی که بین انسان و جهان وجود دارد نیز اثر خود را باقی می گذارد. به عنوان مثال اقلیم چهارم که معتدل ترین اقالیم است موطن مردمانی است که مزاج آن ها از بقیه ساکنان کره ی زمین معتدل تر است.(نصر، ۱۳۷۷: ۳۹۴) ابن سینا درباره ی ارتباط مزاج انسان و مکان چنین می گوید :" به نظر می رسد که هر یک از اصنافِ ساکنان زمین دارای مزاج خاصی است موافق با آب و هوای اقلیم آن و در هر مورد مزاج که دارای جنبه افراط و تفریط می گردد." (ابن سینا، ۱۳۶۷: ۸)

بنا به آنچه بیان شد از نظر ابن سینا و اطباء اسلامی، مزاج مکان موافق با مزاج انسان است و با بررسی مزاج مکان، مزاج انسان نیز مورد بررسی قرار می گیرد. بعبارتی دیگر با مشاهده کیفیت های فیزیکی عناصر چهارگانه در محیط پیرامون می توان به خصوصیات رفتاری و اخلاقی انسان ها با مزاجی متناسب با همان عناصر پی برد. به عنوان مثال رطوبت و آب که دارای شکل مشخص نیست و متناسب با ظرف خودش شکل پذیر می گردد و با تغییر ظرف سریعا تغییر شکل می دهد متناظر با انسانی است که دارای طبع نزدیک به رطوبت بوده که ادراکات را سریع فهم می کند و زود از خاطرش فراموش می شود یا شی یابس و خشک که سخت شکل می گیرد و هنگامی که شکل گرفت نیز بسیار سخت تغییر شکل می دهد همانند خصوصیات رفتاری و اخلاقی انسانی است که دارای طبع نزدیک به یبوست است. این افراد دیر می فهمند ولی وقتی فهمیدند هرگز از یادشان نمی رود. *(رجوع شود به تحلیل های سهروردی که در ادامه ذکر خواهد شد)* همچنین که رطوبت انعطاف پذیری می داد، حرارت سبب ایجاد تحرک، پویایی و جنبش در اجسام و پدیده ها می شود و بعبارتی تندی و شدت برآمده از طبع و اقلیم گرم می باشد. در مقابلش برودت سبب کاهش تحرک و جابجایی می گردد و به انسان و سایر موجودات دارای این طبع، کندی و رخوت می دهد. بنابراین ویژگی های طبعی انسان با محیط طبیعی همساز است.

رابطه اقلیم و اخلاق در تعالیم شیخ اشراق، سهروردی

رویکرد اشراقی سهروردی سبب می شود که منشا همه ی اقلیم ها و خصلت ها را عالم مثالین و ملکوتی بداند وجود چنین منشا ثابتی برای همه ی پدیده های طبیعی موضوع جبر جغرافیایی و جبر فراجغرافیایی را قوی تر می کند. سهروردی ریشه های اخلاقی و روانی انسان را در مزاج می بیند و به زبان تمثیل و شعر به شرح آن ها می پردازد.

وی معتقد است که انسان در نهایت می تواند از بند خصیصه ها و صفاتی که برآمده از مزاج، طبع و محیط های گوناگون است رهایی یابد و چنین می گوید : «هر که خواهد بدان شهرستان رسد، این چهارطاق با شش طناب بگسلد و کمندی سازد، و زین عفت بر مرکب شوق نهد و ...» (سهروردی،۱۳۷۸: ۱۰۴) که منظور از **چهار طاق عناصر چهارگانه** و **شش طناب جهات ششگانه** می باشد. (مایل هروی، ۱۳۷۸: ۱۰۴) سهروردی **بدن انسان** را ترکیبی از روح، عضو، خلط و قضا می داند و روح را متشکل از سه قسمت روح نباتی، روح حیوانی و روح نفسانی می داند و در ادامه محل روح نفسانی را در طبقات سه گانه دماغ معرفی می کند. (سهروردی، ۱۳۷۸: ۱۰۵) برای فهم بهتر بیان تمثیلی سهروردی درباره تاثیر مزاج بر نفس لازم است قوای نفس یا **روح نفسانی** را معرفی نمود که شامل حس مشترک، خیال، وهم، عقل و حافظه است.[۱] (ابن سینا، ۱۳۷۵: ۱۸۱و ۱۸۲)

---

[۱]- ابن سینا در توصیف این قوا می گوید :

– حس مشترک یا نیروی بنطاسیا آن قوه ای است که همه ی صورت های حواس پنجگانه در آن نقش می بندند به مانند حوضی که پنج نهر مختلف به آن آب برسانند. حس مشترک صورت های گوناگونی که توسط حواس از محسوسات به ذهن می رسد را می پذیرد و ادراک می کند. و احیانا از حسی به حس دیگر منتقل می کند. ابن سینا محل آن را در قسمت پیشین تجویف (حفره) اول دماغ (مغز) قرار داده است.

– قوه مصوره یا خیال قوه ای است که آنچه را که حس مشترک از حواس پنجگانه دریافت می کند حفظ و نگهداری می نماید و بعد از پنهان شدن و غیبت و زوال محسوسات باز آن صور در این نیرو محفوظ است. ابن سینا محل این قوه را در تجویف اول دماغ بیان کرده است.

– قوه وهم قوه ای است که معانی غیر محسوس را که در محسوسات جزئی موجود است درک کند و محل آن در تجویف اواسط دماغ است.

– قوه متخیله (متفکره) کارش این است که به اختیار میان آنچه که در مصوره و خیال پدیدار آمده با دیگر قسمت های آن ترکیب ایجاد کند یا به اراده می تواند برخی صور را از برخی دیگر جدا سازد. مرکز آن در قسمت پیشین تجویف میانی دماغ است.

وصف طبقه اول چنین است که « در طبقه اول دو حجره است و در حجره اول تختی بر آب نهاده است و یکی بر آن تکیه زده، طبعش به رطوبت مایل است» (سهروردی، ۱۳۷۸: ۱۰۵) نجیب مایل هروی در مونس العشاق در شرح آن آورده که تخت آب از حس مشترک است و طبیعت حس مشترک به رطوبت مایل می باشد. (مایل هروی، ۱۳۷۸: ۱۰۵) از ویژگی های ساکنان این بطن می توان به زیرکی عظیم و نسیان غالب ایشان اشاره نمود که سهروردی چنین می گوید :«هر مشکلی بر او عرضه کنی بگشاید و لاکن بر یادش نماند» (سهروردی، ۱۳۷۸: ۱۰۵) در حقیقت حفظ مطلب از شئون قوت خیال است که در ساکنان این حجره موجود نمی باشد. (مایل هروی، ۱۳۷۸: ۱۰۵)

در حجره دوم از بطن اول تختی از آتش گسترده شده و بر آن تخت شخصی تکیه زده است که طبعش به یبوست مایل است از ویژگی های اهالی این حجره قوت خیالشان است. به گفته سهروردی « کشـــف رموز دیر کند اما چون فهم کند هرگز از یادش نرود » (سهروردی، ۱۳۷۸: ۱۰۶) به عبارتی طبعش به یبوست مایل است قوت خیال چون به صورت محسوس ادراک می کند دیر ادراک کند ولیکن چون ادراک کند زود از یادش نرود. از آسیب های قوت خیـال می توان به تخیلات بی فایده اشـاره کرد. بنابراین انسان باید قطعا مطـاوعت و متابـعت قوت خیال نکند. (مایل هروی، ۱۳۷۸: ۱۰۷)

در توضیحات بیان شده از طبقه اول و دو حجره ی آن چنین برداشت می شود که حس مشترک از حواس پنجگانه است و بیرون از کالبد انسان اتفاق می افتد و در بستر رطوبت بهتر رشد می کند و قوت خیال در ذهن و درون جسم انسان واقع شده است و در خشکی فعال تر است فرّار و پرحرکت بودن خیال به خاطر عنصر آتشین، و سکون و کندی حس مشترک به خاطر مبنای آبی آن است. لازم به ذکر است همسایگی این دو حجره ایجاد فصل مشترکی کرده که حد و مرز مشخصی ندارد و در صورت تمایل به هر سمت اشخاص متصف به صفات بیان شده در هر یک از حجره ها می شوند.

در طبقه دوم یا بطن اوسط نیز دو حجره واقع شده است « در حجره اول تختی بر باد گسترده و یکی بر آن تکیه زده که طبعش به برودت مایل است.» (سهروردی، ۱۳۷۸: ۱۰۷) ساکنان این حجره طبعشان به برودت نزدیک است و قوت وهمی در آن ها غالب می باشد. بنابراین هر که طبیعت او به برودت مایل باشد وهم بر او مستولی شود و از ادراک معقولات قاصر می گردد به عنوان مثال ترکستانیان (آسیای صغیر کنونی) که اقلیمشان در نهایت برودت است قوت وهمیشان بالاست و قادر به ادراک معقـولات نمی باشند. از آسیب های اخلاقی این طبع دروغ گفتن، تهمت زدن، هرزه گفتن، از راه بردن دوست می باشد. (مایل هروی، ۱۳۷۸: ۱۰۷)

در حجره دوم تختی بر بخار نهاده شده و شخصی بر آن تکیه زده که طبعش به حرارت مایل است.»(سهروردی، ۱۳۷۸: ۱۰۸) این شخص از قوت متخیله برخوردار است. بخار از بابت این که از اجزای آتشی و آبی تشکیل شده دو عمل انجام می دهد که یکی از اجزای آبی و ادراک محسوسات با حس مشترک است و دیگری از اجزای آتشی و قوت خیال می باشد. طبعی که به حرارت مایل است قوت متخیله در شان آن می باشد و « ترکیب و تفاصیل هم متعلق به اوست همچنان که مشایخ را در خلوت دست می دهد که ارواح انبیا و اولیا را

– قوه حافظه یا ذاکره قوه ای است که قوه وهم از معانی جزئی چون مهر مادر به کودک و یا ترس گوسفند از گرگ ادراک می کند و آن را حفظ می نماید و جای آن در تجویف آخر دماغ است. (کاهانی مقدم، ۱۳۸۶، ۳۹و۴۰)

مشاهده می کنند چنان که پیامبر، جبرئیل را در صورت دحیه کلبی مشاهده می کرد [1] و این ها از کار قوت متخیله می باشد.» (سهروردی،۱۳۷۸: ۱۰۸)

آسیبی که در این طبع بیان شده است مجاورت آن با حجره برودت و تلقین با وهم می باشد. اگر چنین شود شخص مردم را به خود مشغول سازد تا از ادراک معقولات محروم بمانند. (مایل هروی،۱۳۷۸: ۱۰۸) بنابر این طبایع بطن دوم به دنبال فهم و درک معقولات هستند که با متمایل شدن طبع به برودت یا حرارت، ادراک اشخاص در شناخت وهم و عقل نوسان می کند. در صورتی که در دو حجره طبقه اول، ادراک طبیعت مطرح بود که در مرتبه ای پایین تر از عقلانیت و شعور قرار دارد.

در طبقه آخر یک حجره موجود است و « در آن تختی از خاک گسترده، و بر آن تخت یکی تکیه زده که طبعش به اعتدال نزدیک است و تفکر بر او غالب می باشد.»(سهروردی، ۱۳۷۸: ۱۱۰) طبقه سوم و بطن آخر دماغ محل قوت حافظه است و در بالاترین مرتبه قرار دارد.(جدول ۲)

از نمودار کلی متصور از بحث های مشخص است که طبایع و اقلیم ها دارای ویژگی ها و صفاتی می باشند که در سلسله مراتبی شامل حس مشترک، خیال، وهم، عقل و حافظه می شود. به نظر می رسد در طبقه اول که سطحی ترین ادراکات است هر چه اقلیم خشک تر، قوه ی خیال قوی تر و در طبقه دوم که ادراکات مجرد انسانی آغاز می گردد هر چه اقلیم گرم تر، قوه ی متخیله و متفکره قوی تر است.به این ترتیب گرمی و خشکی سبب تقویت «فکر و خیال» و سردی و تری سبب تقویت «وهم و حس مشترک» می گردد. ولی در شدت گرمی و خشکی نباید از اعتدال کلی که مبنای کار مطلوب قوه تفکر است خارج گردد. در رابطه با سهروردی و تضارب آراء اش با نظریات غرب می توان وی را در مکتب احتمال گرا در بحث اثرات محیط بر روان و اخلاق قرار داد زیرا از یک سو به ارتباط اخلاق با طبایع و اقلیم قائل است و از سویی دیگر راهکارهایی متناسب با هر اقلیم برای درمان خُلق بیان می کند.

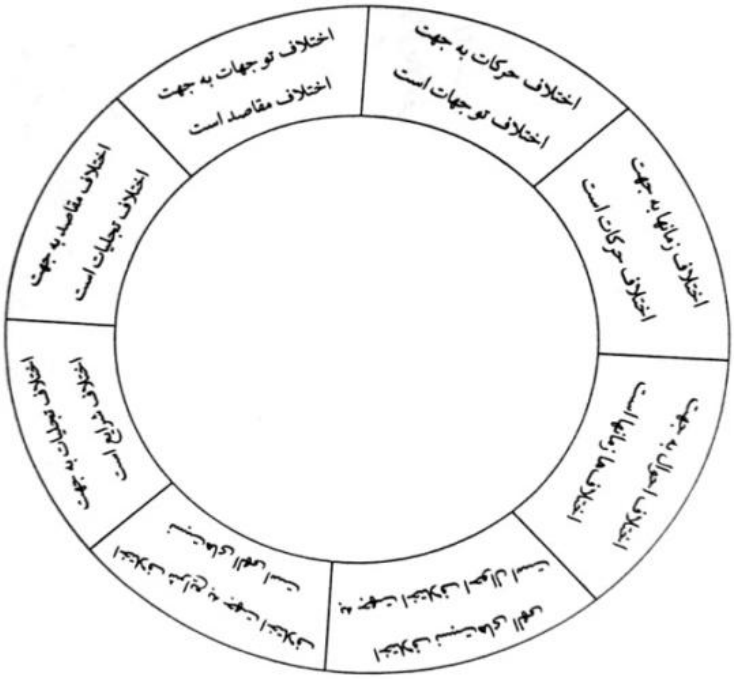
جدول۲ ـ سهروردی طبایع را در سه طبقه و پنج حجره می بیند که هر یک از طبایع و اقلیم ها با هم نسبت دارند همین نسبت سبب می شود در هر اقلیمی یکی از قوای انسان قوی تر عمل کند. جدول حاضر به ترتیب حجره های طبقه از بالا به پایین تنظیم شده است. ـ جدول نظرات شیخ اشراق در رابطه با اقلیم، طبع و اخلاق

طبقه سوم دماغ	طبع	اعتـــــــدال	
	عنصر طبیعی	خاک	
	ویژگی های اخلاقی	قوت تفکر	
طبقه دوم دماغ	طبع	سرد	گرم
	عنصر طبیعی	باد	بخار
	ویژگی های اخلاقی	قوت وهم، دروغگویی، تهمت و هرزه گویی	قوت متخیله، حافظ و مدرک، چاپلوسی، مشغول ساختن دیگران به خود
طبقه اول دماغ	طبع	مرطوب	خشک
	عنصر طبیعی	آب	آتش
	ویژگی های اخلاقی	حس مشترک، زیرکی بالا و نسیان غالب	قوت خیال، حافظ ادراکات، تخیلات بی فایده

۱- دحیه بن خلیفه الکلبی از اصحاب مشهور پیامبر اکرم و از زیباترین مردان زمان خود بود و جبرئیل گاه به صورت او بر پیامبر خدا نازل می‌شد.(لغت نامه دهخدا)

رابطه اقلیم و اخلاق در تعالیم ابن عربی

برای بررسی تاثیر اقلیم بر اخلاق و احوال انسان ها می بایست به چرخه ی علل اختلاف ها که ابن عربی در باب معارف کتاب ارزشمند فتوحات مکیه مطرح نموده است، رجوع نمود. شیخ انسان را در سطح محیط این دایره به گردش در می آورد و علت ها و معلول ها را در اختلاف تجلیات، شرایع، نسبت های الهی، احوال، زمان ها، حرکات، توجهات و مقاصد بیان می کند. (ابوزید، ۱۳۸۷ ؛ ۳۲۹) (نمودار۲)



نمودار ۲ - چرخه ی علت تفاوت ها در میان انسان ها، از منظر ابن عربی (ابن عربی،۱۹۲:۱۳۸۶)

همانطور که از نمودار شماره دو بر می آید اخلاق زیر مجموعه ای از احوالات انسان است و به صورت مستقیم و غیر مستقیم با زمان، نسبت های الهی و اختلاف حرکات و بقیه عوامل نامبرده، در ارتباط است که این ویژگی ها به نوبه خود سبب بوجود آمدن اقلیم هایی در مکان های گوناگون شده است. بنابراین تاثیر طبیعت، اقلیم و مکان بر اخلاق و احوال همه موجودات و از جمله بشر در هر یک از موارد هشتگانه فوق به ظهور می رسد و همه اعضا آن منطقه به عنوان فرزندان آن اقلیم مطرح می شوند.

واژه اخلاق جمع خُلق است که هم به معنای شخصیت (character) و هم به معنای خصلت (character trait) می باشد. واژه خلق در قرآن دو بار و در حدیث به کرات به کار رفته است. این واژه تنها در تلفظ و (نه در نوشتار) با واژه خَلق که نوعاً به creation ترجمه می شود متفاوت است بنابراین خود واژه خُلق با خَلق مرتبط است و به عبارت دیگر خلق و خو ریشه در خلقت، یعنی ماهیت بالفعل اشیا دارد. بنابراین می توان برای ویژگی های اخلاقی و زمینه های پیدایش آن از منظر ابن عربی به ریشه های خلقت و طبایع گوناگون مراجعه نمود. (چیتیک،۱۳۸۹ : ۶۵)

ابن عربی در باب معرفت و مقام فراست، خلق جسم حیوانی را ترکیبی از چهار طبع صفرا، سودا، بلغم و خون می داند و معتقد است که خداوند در این اخلاط چهارگانه قوایی روحانی قرار داده است که آثار آن ها در جسمی که از آن ها پدید می یابد آشکار است. بنابر این اگر اخلاط در جسمِ ظاهرِ از آن ها بر اعتدال یا نزدیک به آن باشد سبب امور نیکو و خیر در ظاهر انسان و اخلاق وی می گردد و اگر ترکیب اخلاط در انسان بر حد اعتدال نباشد به حسب آن مقدار که از اعتدال انحراف یافته بیماری هایی در جسم، و بر نفس خلق و خوهایی نامناسب پدید می آید و اصلاح مزاج توسط طبیب جسم و روح را راه درمان خروج از اعتدال می داند. (ابن عربی، ۱۳۸۵، باب ۱۰۳: ۴۶۶) ابن عربی به مداوای جسم و اخلاق امید دارد و ریاضت ، تمرین و استعمال علم را در راه درمان هر صفت نکوهیده موثر می داند تا جایی که عادت را طبیعت پنجم نامیده که در طبیعت اصلی اثر دارد. (ابن عربی، ۱۳۸۵، باب ۱۴۸: ۴۷۵) به تعبیر امروزی با تداوم یک حالت و عادت دادن یک موجود می توان آن ویژگی را به خصلت طبیعی و ذاتی آن تبدیل کرد چنانکه دانشمندان علوم تجربی در حال حاضر نمونه های فراوانی از این تجربه دارند.

طبع و مزاجی که در آثار ابن عربی مطرح است ترکیبی از اصول و ارکان چهارگانه "حرارت و برودت" به عنوان فاعل و "رطوبت و یبوست" منفعل می باشد. به گفته ابن عربی حرارت و برودت پدران طبیعی و رطوبت و یبوست مادران طبیعی هستند (ابن عربی، ۱۳۸۵، باب ۱۱ : ۱۶۷) و هر یک متصف به صفاتی نظیر حیات (حرارت)، علم (برودت)، اراده (یبوست) و قدرت (رطوبت) می باشند. (ابن عربی، ۱۳۸۵، باب ۵۱ : ۱۰۸) بنابر این با امتزاج این اصول و ارکان اقلیم ها و طبایعی «گرم و خشک»، «گرم و مرطوب»، «سرد و خشک» و «سرد و مرطوب» (معتدل) پدید می آید.

از دیدگاه ابن عربی حالات و رفتار های اخلاقی که بر گرفته از ترکیب اخلاط و ارکان می باشد صفاتی ثابت و تغییر ناپذیر برای انسان ایجاب می کند و آن را در این نشاه دنیایی، ذاتی و مزاج خاص فرد یا موجود می داند. (ابن عربی، ۱۳۸۵، باب ۲۹۸ : ۴۰۷)

وی همه خُلق ها را از صفات الهی می داند و در نتیجه همه آن ها را جزو مکارم اخلاق به حساب می آورد. به نظر ابن عربی خلق و خوها کاملا مذموم و ممدوح نیستند بلکه تابع شرایطی هستند که مردم در آن واقع می شوند. لذا اگر شرایط به طور مناسب تغییر کند خلق و خو هایی که رذایل نامیده می شوند به فضیلت بدل می گردند. بنابراین خُلق ها فی نفسه مباح می باشند و واژه هایی نظیر مستحب، مکروه، حرام و حلال در رابطه با نحوه اِعمال اخلاق و عوارض خارجی آن به کار می رود. (چیتیک، ۱۳۸۹: ۷۸) وی همچنین به برخی از ویژگی های صورت ظاهر و نسبت آن با اخلاق نیز مطالبی بیان کرده است(۳) و طبع حضرت محمد(ص) را به صفرا و سودا نسبت داده (اعتدال) تا کمال برای نشاه ایشان فراهم شود. (ابن عربی،۱۳۸۵، باب ۱۴۸ : ۴۷۲) (جدول ۳)

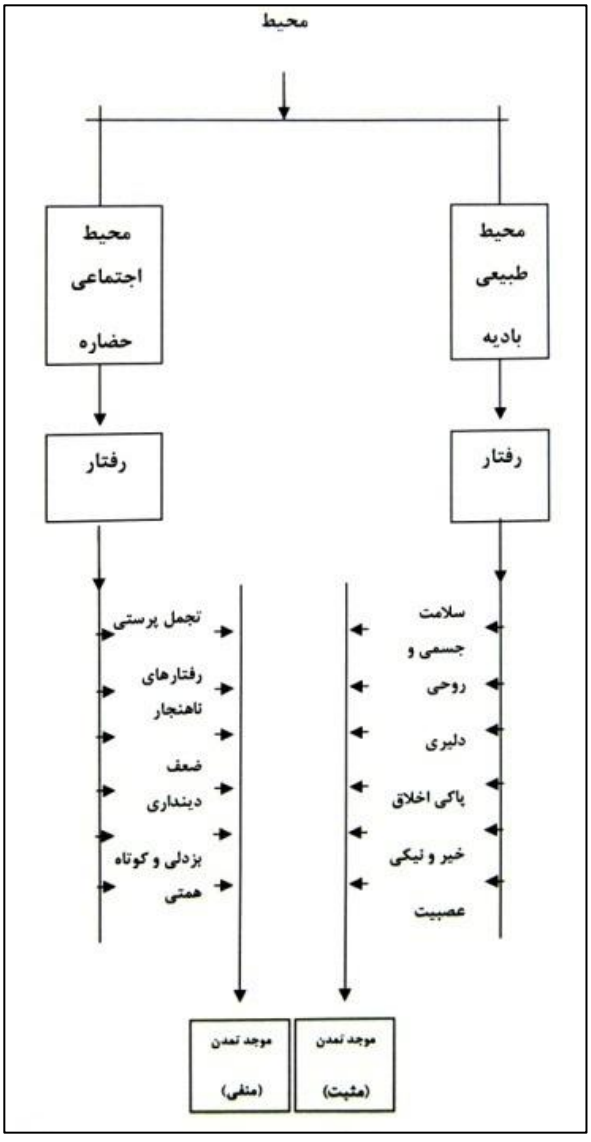
جدول ۳ ـ چهار رکن کلی از صحبت های ابن عربی استخراج می شود که با نکاح اینها چهار طبع و عنصر بوجود می آید. هر یک از ارکان نیز متصف به صفات و نسبت های الهی هستند. وی ماه های سال را نیز در ارتباط با طبایع می داند و در چهار دسته طبقه بندی می کند. ـ خلاصه ای از آراء ابن عربی در مورد ارکان، عناصر و طبایع

منفعل	فاعل	پدران طبیعی (عالم علوی)			
	ارکان مزاج	حرارت (حیات)	برودت (علم)		
(مادران طبیعی (عالم سفلی)	رطوبت (قدرت)	سرد و مرطوب	گرم و مرطوب	اقلیم	ویژگی فرزندان حاصله
		علم و قدرت	حیات و قدرت	صفت	
		آب	هوا	عنصر اصلی	
		تیر، آبان و اسفند	خرداد، مهر و بهمن	ماه	
	یبوست (اراده)	سرد و خشک	گرم و خشک	اقلیم	
		علم و اراده	اراده و حیات	صفت	
		خاک	آتش	عنصر اصلی	
		اردیبهشت، شهریور و دی	فروردین، مرداد و آذر	ماه	

با توجه به نکاتی که از ابن عربی بیان شد می توان چنین نتیجه گرفت که خُلق ها، وجودشان برای انسان امری جبری می باشد ولی در شیوه هایی که به کاربرده می شوند و اختیار انسان در آن نقش دارد تغییر پذیرند. بنابراین از یک سو آراء ابن عربی در بحث وجود شناسی اخلاق و تاثیرپذیری آن از طبع و اقلیم، در مکتب جبرگراها و از سویی دیگر در بحث به کارگیری و اِعمال خصلت ها و اخلاق در مکتب احتمال گرا ها قابل طبقه بندی است زیرا از یک طرف اثرات مزاج و اقلیم را بر رفتار بیان می کند و از سویی دیگر با فرض متغییر نبودن اساس رفتار برای درمان آن راهکارهایی ارائه می دهد.

رابطه اقلیم و اخلاق در تعلیمات جامعه شناس مسلمان؛ ابن خلدون

شیوه ی ابن خلدون در بیان نظرات خود و نوع شناسی اجتماعی تقریبا شبیه به کار دانشمندان کلاسیک است و به صورت مقایسه ای و تطبیقی است(ربانی، ۱۳۸۵: ۷۲-۵۳) و تا حدودی نسبت به جریان های



مودار ۳- تأثیر محیط بر رفتار از دیدگاه ابن خلدون، (ربانی و رمضانی ، ۱۳۸۵، ۵۹)

فکری رویکرد تجربی تری دارد و با نگرش پدیدار شناسانه ای به بررسی جوامع پرداخته است.

وی برای ارائه نظرات خود پیرامون موضوع اقلیم و اخلاق به معرفی اقلیم های هفتگانه موجود در جهان پرداخته و تحلیل هایی در رابطه با محیط و تاثیر آب و هوای هر اقلیم بر جسم و روان انسان ها دارد. ابن خلدون از جمله پیروان نحله ی جبر جغرافیایی است و معتقد است که در طول تاریخ تمدن های بزرگ در اقلیم های معتدل کره ی زمین شکل گرفته اند.(کتابی، ۱۳۶۶: ۲۰-۱۶) از دیدگاه ابن خلدون کره ی زمین در هفت اقلیم جمع می گردد که اقلیم های اول و دوم دارای آب وهوای گرم وسوزان، اقلیم سوم تا پنجم معتدل و میانه و اقلیم های ششم و هفتم سرد می باشند. وی ساکنان اقلیم های میانی را به سبب زیستن در محیطشان کاملتر می داند و مردمان شام، حجاز، یمن، عراق، ایران، هند، چین، یونان و روم را جزء این اقلیم ها به حساب می آورد.(ابن خلدون، ۱۳۵۹: ۱۵۱) ابن خلدون درباره ی تاثیر آب و هوا در اخلاق بشر نیز مطالبی بیان کرده است. وی سبکسرسی، سبکی و شادابی و طرب بی اندازه را در سیاهپوستان و محیطشان می بیند و علت آن را در حرارت هوا و فعل و انفعالات بر مزاج و اصل تکوینی انسان بیان می کند (ابن خلدون، ۱۳۵۹: ۱۵۷) و چادر نشینان ساکن دشت و بیابان های اقلیم گرم و خشک که کمبود حبوبات و اغذیه در آن ها به چشم می آید را از لحاظ جسمی و اخلاقی سالم تر از جلگه نشینانی مرفه و در آسایش می داند و می گوید: « بادیه نشینان حال نیکوتر نسبت به شهرنشینان دارند و قیافه آن ها کاملتر و زیباتر و اخلاقشان دورتر از انحراف و ذهنشان برای فراگرفتن دانش ها و دریافت معارف آماده تر و روشن تر است.»(ابن خلدون، ۱۳۵۹: ۱۶۱)

خداوند در قرآن کریم در رابطه با بادیه نشینان چنین می گوید : « بادیه نشینان کفر و نفاقشان بیشتر است و بغفلت از حدود آن چیزها که خداوند بر پیغمبر خویش نازل کرده شایسته تر هستند ... و برخی بادیه نشینان به خدا و روز جزا ایمان دارند و آنچه انفاق می کنند مایه تقرب به خدا و دعای پیغمبر می دانند.»(آیات ۹۹-۹۷، سوره توبه)[1] بنابراین بادیه نشینان کفر و نفاقشان از طبقات دیگر بیشتر است و این به خاطر دوریشان از تمدن و محرومیتشان از برکات انسانیت از قبیل علم و ادب است این گروه زمخت تر و سنگین دل تر از سایر طبقاتند و پاره ای دیگر از ایشان به خدا ایمان دارند و او را به یگانگی می پرستند.(طباطبایی، ۱۳۶۳: جلد۹، ۵۸۵-۵۸۱) همانطور که پیامبر اسلام در حدیثی چنین می فرمایند: «هر کس ساکن بادیه شد سخت خو خواهد بود.» و در روایتی دیگر «هر که بادیه نشین بود سخت خو شد.»(محمدامیریان، ۱۳۸۰: ۳۶۵) بنابراین تاثیر محیط بادیه بر رفتار به اندازه ای که ابن خلدون با قاطعیت به تعریف از آن پرداخته، نمی باشد. در نهایت می توان چنین نتیجه گرفت که ابن خلدون اهالی اقلیم های میانه و بخصوص بادیه نشینان بیابان های گرم و خشک را انسان های کاملتری از نظر سلامت جسم، روان و اخلاق نسبت به سایر اقالیم معرفی می کند. (نمودار ۳)

جمعبندی نظرات فلاسفه و حکما اسلامی (مباحث نظری)

به طوری که ملاحظه شد اکثر اندیشمندان اسلامی خُلق ها را وابسته به ذات و در حقیقتشان امری جبری برخاسته از تاثیر مزاج، طبع و نوع خلقت می دانند ولی در شیوه بکارگیری و نمودشان توسط انسان نقش اختیار انسان را موثر دانسته و تغییر پذیر معرفی می کنند. بنابراین از یک سو در بحث وجودشناسی اخلاق و تاثیر آن از اقلیم و طبع، موضوع را جبری می دانند و از سویی دیگر در نحوه بکار گیری و اعمال اخلاق و رفتار نقش اختیار انسان و درمان را بیان می کنند. از این رو اگر نظرات مکتب احتمال گرا را راه حلی مابین مکتب جبر (با احتمال

[1] - « الاعراب اشد کفرا و نفاقا و اجدر ان لا یعلموا حدود ما انزل الله علی رسوله و الله علیم حکیم و ...» (آیات ۹۹-۹۷ سوره توبه)

صد) و امکان (با احتمال پنجاه) بدانیم، این نظریه شباهت به فرموده امام صادق(ع) پیدا می کند که می فرمایند : « نه جبر است و نه اختیار، بلکه امری مابین این دو است». [1](مجلسی، ۱۳۸۷: جلد۳، ۵)

دین عامل تعدیل اقتضائات محیطی است بعبارتی اخلاق دارای دو مبنای طبیعی و الهی می باشد. بر اساس این تحقیق، اخلاق در ابتدا مبنای طبیعی داشته و تعالی انسان نیاز به اصلاح آن بر اساس مبانی اخلاق الهی دارد بعبارتی اخلاق در ابتدا ماهیت پسینی (a posteriori) و زائیده ی طبیعت داشته و در مراحل تکامل نیاز به اصلاح بر اساس مبانی پیشینی دینی ـ الهی (a priory) دارد.

در رابطه با اقتضائاتی که اقلیم های گوناگون در رفتار دارند باید به نقش قابلیت ها و امکانات محیطی متاثر از آب و هواهای مختلف اشاره داشت. به نظر می رسد هر چه قابلیت محیطی بالاتر رود قابلیت ها و شایستگی های انسان تقلیل یافته و زمینه های انحراف اخلاقی فراهم می گردد و بالعکس هر چه از قابلیت های محیطی کاسته شود توانایی ها و انگیزش های انسان در جهت تکامل و رشد اخلاقی افزایش می یابد. بنابراین اقلیم گرم و خشک دارای پتانسیل بیشتری در جهت شکوفایی استعداد های معنوی می باشد. این امر با برخی متون دینی سازگاری قابل توجهی دارد.

از منظر نگارنده گان از آنجا که تاثیر محیط بر انسان به مرحله جبر مطلق نمی رسد و همواره انسان می تواند ابعاد مثبت و منفی خود و محیط خود را شناخته و با آزادی و اختیار در اصلاح ابعاد منفی و تقویت ابعاد مثبت خود تلاش نماید، لذا وجود انسان های برجسته و رشد یافته و تمدن های پیشرفته در سایر اقالیم اگرچه مشکل تر است، اما دور از دسترس اراده و اختیار انسان ها نیست. در نهایت می توان گفت عوامل محیطی و عناصر طبعی و خَلقی انسان، ابعادی اعتباری هستند، نظیر فقر و غنی برای انسان، در قرآن چه اغنیاء و چه فقرا دعوت به تکامل و رشد خُلقی و معنوی شده اند، اما هر کدام با داروهای متفاوت، اغنیاء با داروی رحمت، انفاق و عدم اسراف و فقرا با داروی صبر، تلاش و عزت نفس، بنابر این از منظر اسلامی با اذعان به تاثیر عوامل محیطی و خَلقی (بخصوص بر جسم انسان)، اراده تکامل جوی انسان را بر عوامل محیطی و خَلقی حاکم می داند، آن گونه که می تواند با معرفت و عمل شایسته (ایمان و عمل صالح) بر همه آن عوامل چیره شده و به اعتدال وجودی یعنی فطرت الهی خود بازگشت (توبه) نماید.

شاید بتوان مفهوم هبوط انسان به عالم دنیا، که عالم کثرت است و عروج او را به عالم بهشت موعود، که عالم وحدت و عالم رضایت است از همین منظر تفسیر و تاویل نمود. ـ واللـه اعـــــلم (۱۳۸۹ هجری شمسی) ـ

نتیجه گیری در راستای طراحی محیطی (مباحث کالبدی)

توجه به فاکتورهای خُلقی هر اقلیم می تواند از بعد هویت بخشی مادی و معنوی هر مکانی قابل استفاده باشد. از بعد مادی سازگاری کالبدی و سازگاری رفتاری قابلیت های هویتی ـ کالبدی ویژه ای که زبان منطقه خواهد بود ایجاد می کند. از بعد معنوی، ایجاد شخصیت ها، ذوق ها و سلیقه های متنوع به تفاوت های زبان طراحی می انجامد. لازم به ذکر است موارد بیان شده در زیر تنها به عنوان شاهدی برای درک بهتر مباحث فوق مطرح شده اند و اثبات علمی و تجربی آن ها مجالی بیش از محدودیت های یک مقاله را می طلبد.

---

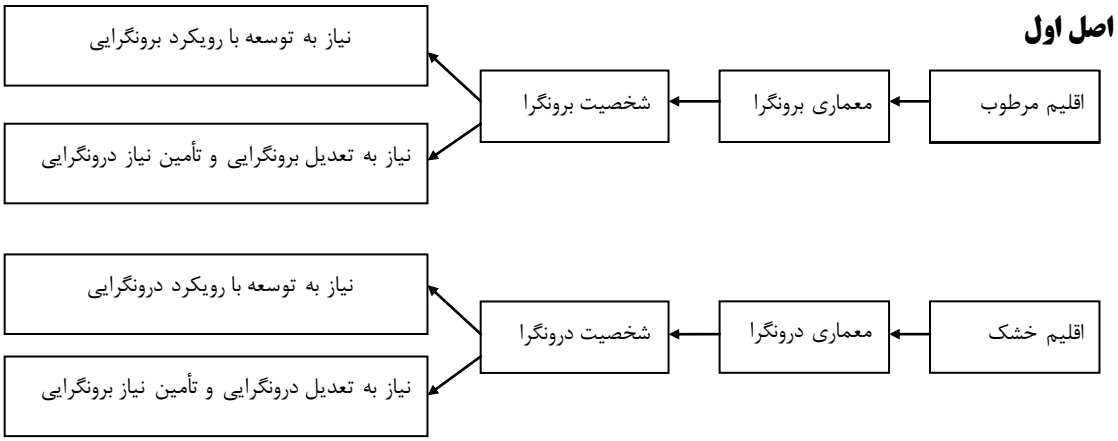
۱ – «لا جبر و لا تفویض بل امر بین الامرین» (بحارالانوار، جلد سوم، ص۵)

۱ – درونگرایی در اقلیم های گرم و خشک و برونگرایی در اقلیم های مرطوب

پیش از این براساس اندیشه فیلسوفانی همچون ابن سینا و سهروردی نشان داده شد که خشکی، عامل تقویت حافظه و تخیل است و این ویژگی زمینه تقویت شخصیت درونگرا را فراهم می آورد و به عکس رطوبت با انتقال ویژگی های آب، یعنی شکل پذیری و دگرگونی گرایی، زمینه ساز تقویت برونگرایی شخصیت می باشد. (رجوع شود به بخش فلسفی)

تاثیر برونگرایی و درونگرایی کالبدی معماری بر برونگرایی و درونگرایی شخصیتی برای نشان دادن نمونه ها و شواهدی از این رابطه بسیار راحت تر از اثبات این رابطه در جهت عکس است. کالبد معماری درونگرا اگرچه در درجه اول به دلیل نیاز اقلیمی، درونگرا شده است اما می تواند به تدریج زمینه ساز ایجاد فرهنگ رفتاری و اخلاقی درونگرا باشد. به عکس شخصیت درونگرا علاقه به کالبد معماری درونگرا دارد و اگر در اقلیم برونگرا واقع باشد با ایجاد تعادلی این نیازهای متضاد انسانی و محیطی را پاسخ می دهد.[۱]

غلامحسین معماریان در دو کتاب گونه شناسی مسکن درونگرا و برونگرا در ایران شاخصه اصلی این دو مفهوم را در ایجاد ارتباط بصری بین درون و بیرون و همچنین وجود کانون اصلی سازماندهی در درون و بیرون تعریف نموده است و مهمترین عامل تاثیر گذار در آن را ابتدا اقلیم و بعد فرهنگ می داند. به گفته او عوامل اقلیمی در شکل گیری اولیه خانه های درونگرا و برونگرا نقش داشته اند. (تصویر ۲) ولی در گذر زمان عوامل دیگری همچون عوامل فرهنگی، دینی و اخلاقی در تشدید آن موثر است. (معماریان،۱۳۸۶: ۱۳) به گفته وی :"درونگرایی قبل از آن که رنگ معماری به خود بگیرد از دیدگاه اخلاقی و عرفانی در برگیرنده معانی و مفاهیمی همچون تودار بودن،گرایش به حالات درونی و پرهیز از نشان دادن آن حالات به صورت تظاهر می باشد." (معماریان،۱۳۸۶: ۱۳) او نشان می دهد که این روحیات در اکثر مناطق ایران قبل و بعد از اسلام ریشه دار بوده است ولی به طور مستقیم ارتباطی را بین مبانی اقلیمی و فرهنگی توضیح نمی دهد.(نمودار ۴)



نمودار ۴ - تاثیرات متقابل اقلیم های مرطوب و خشک بر درونگرایی و برونگرایی معماری و خصوصیات رفتاری و شخصیتی انسان

۱ – در زمینه مطالعات روانشناختی تاثیر شخصیت درونگرا و برونگرا و کالبدی معماری می توان به کتاب زیباشناسی گروتر صفحات ۷۵ و ۱۱۳ مراجعه نمود.

تصویر۲ ـ درونگرایی در بافت های گرم و خشک و برونگرایی در اقلیم های مرطوب (http://www.Google.com)

۲ – رنگ، هندسه و نشانه های آرام و عمیق در اقلیم های گرم و خشک و رنگ، هندسه و نشانه های تند و جذاب در اقلیم های مرطوب

دو نوع ذوق آرام و هیجانی در بررسی هنر اقوام مشاهده می شود به طور مثال نمونه هایی از هیجان گرایی تزیینات و هندسه در کشور های شرقی نظیر هند و پاکستان در مقابل آرامش گرایی مناطق کویری مرکزی ایران و عربستان (مهد تولد اسلام) قابل توجه است. در این زمینه تحقیقاتی در رابطه با طیف رنگی متناسب با چهار عنصر اصلی طبیعت ـ شامل هوا (گرم و مرطوب)، آتش (گرم و خشک)، خاک (سرد و خشک) و آب (سرد و مرطوب) ـ به عمل آمده است و نتایج نشان می دهد که عنصر آب (رطوبت) طیف گسترده تری از رنگ ها را نسبت به سایر عناصر طبیعت شامل می شود. (Young-In Kim, 2005 : 347)

برای اثبات این ادعا نیز می توان دو سبک رازی و اصفهانی را قیاس کرد که اولی تک رنگ و دومی چند رنگ است. (اردلان، ۱۳۸۰؛ ۶۸) در تحلیل این تفاوت به دلایل فرهنگی و اقلیمی اشاره شده که بین این ها ارتباط است. خاستگاه و بستر رشد دوره رازی مناطق کویری و گرم و خشک بوده و خاستگاه دوره اصفهانی، بیشتر شهر معتدل تر اصفهان می باشد. جالب است که در مسجد جامع اصفهان حتی در بخش سلجوقی که مربوط به دوره ی رازی است همچون ایوان شرقی (صفه شاگرد) کاشیکاری کامل و اصیل سلجوقی مشاهده می شود. (پیرنیا، ۱۳۸۰؛ ۱۸۲) در حالی که در دیگر بناهای رازی این حالت کم رونق تر است. در معماری سبک اصفهان، رنگ قوانین و غنای ویژه و گسترده ای پیدا می نماید.(پیرنیا، ۱۳۸۰؛ ۲۸۴)

گروتر به تاثیر عوامل فرهنگی اجتماعی و شخصیتی در تعریف رنگ ها اهمیت می دهد. به گفته او بر اساس آزمایش های به عمل آمده برای بچه ها رنگ مهم تر از فرم و هندسه در ذهن آنها تاثیر گذار است و اهمیت بیشتری دارد همچنین افراد دارای شخصیت برونگرا بیش از افراد درونگرا به رنگ اهمیت می دهند. (گروتر،۱۳۸۶؛ ۴۹۶) ریشه یابی فلسفی این مسئله را در اندیشه های فلسفی بیان شده مشهود است. کندی و سکون حاکم بر مزاج گرم و خشک سبب می شود حتی در صورت ظهور رنگ های گرم، رنگ، زندگی و هیجان نداشته باشد چرا که حیات، سرزندگی و پویایی و تنوع از ویژگیهای مزاج مرطوب است. به این ترتیب چه مزاج

گرم و چه مزاج سرد براساس شرایط و نیاز اقلیمی گاه به رنگ هماهنگ با مزاج یا به رنگ مکمل مزاج، رو می کنند اما این تمایل صرفا تک رنگ بوده و مات و کم هیجان است در حالیکه در اقلیم مرطوب رنگ به صورت زنده و با تضاد زیاد مورد استفاده قرار می گیرد. بازتاب این موضوع در رنگ البسه اقوام ایرانی نیز مشهود است. در مناطق شمال ایران، رنگ لباس اقوام ترکمن، گیلکی و مازندرانی و ... به تنوع و هیجان، و پوشش اقوام ساکن در مناطق مرکزی و جنوب ایران بیشتر به رنگ هایی ساده و روشن نزدیک است. (ضیاء پور، ۱۳۷۸، ۵۷-۵۴) (نمودار ۵)

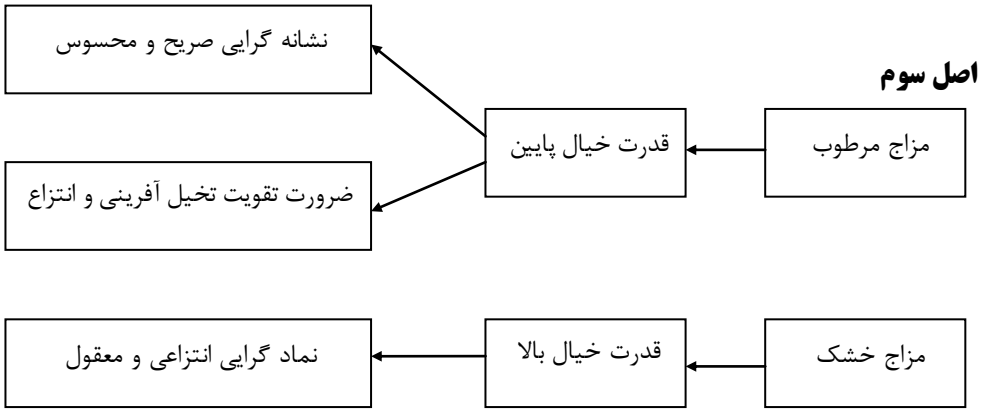
اصل دوم

۳ – انتزاع گرایی در اقلیم های گرم و خشک و صراحت گرایی در اقلیم های مرطوب

در مباحث فلسفی به خوبی، قدرت بالای تخیل در مزاج خشک در مقابل صراحت گرایی و کاهش خیال انگیزی ذهن در مزاج مرطوب بیان گردید. طبیعی است که در عرصه های گوناگون هنری در مناطق خشک نوعی انتزاع گرایی و نمادگرایی های عقلانی و مفهومیِ خیال انگیز ایجاد گردد. البته نباید دو بعد مکمل سادگی و پیچیدگی که نشان از چند لایگی و چند معنایی بودن آن است را از نظر دور داشت. شعر عراقی و معماری های نمادگرایی رازی، آذری و اصفهانی همه مظاهر این اندیشه اند. در مقابل صراحت و توصیف مستقیم طبیعت، ویژگی مزاج مرطوب است که به عنوان نمونه در عدم ایجاد تزیینات و نمادهای چند لایه و با معناهای عقلانی در فضاهای قدسیِ مناطق مرطوب شمال و جنوب می توان مشاهده کرد. این عامل سبب شده این مناطق از سبک شناسی رایج معماری ایران فاصله داشته باشند.

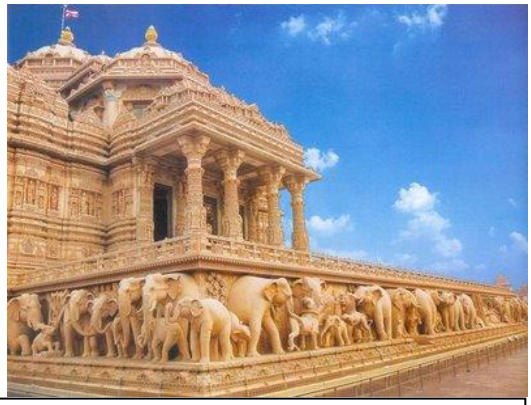
حتی در مظاهر دینی و قدسی نمادین کشورهای آسیایی و آفریقایی می توان وجود حالتِ انتزاعی در مناطق خشک و تشبیهی در مناطق مرطوب را نشان داد. (مقایسه ی عبادتگاه های آفریقا و معابد هند)

به نظر می رسد با این مبنا در طراحی محیط در این دو منطقه ذوق عمومی متفاوتی حاکم باشد که لازم است تا حدودی با طراحی به تعدیل این قوه پرداخت. بعبارتی دیگر اگرچه در محیط مرطوب و سرد تمایلی به نماد گرایی انتزاعی و تخیل برانگیز نیست ولی از آنجا که تقویت خیال برای پیشرفت و تکامل معنوی انسان ضروری است لازم است تا با تمهیداتی نسبت به پرورش تدریجی این گرایش در آثار محیطی اقدام نمود. (نمودار۶) (تصویر ۳)



اصل سوم

نمودار ۶ – تاثیر مزاج و اقلیم مرطوب و خشک بر قوه خیال و انتزاع و صراحت گرایی



تصویر ۳ - تفاوت در قوه خیال، در مناطق خشک حالتی تجریدی و انتزاعی و در مناطق مرطوب حالتی واقع گرایانه تر یافته است. – تصویر راست، تزیینات تشبیهی معابد هند، تصویر چپ، نقوش هندسی و انتزاعی در مسجد شیخ لطف الله (http://www.Google.com)

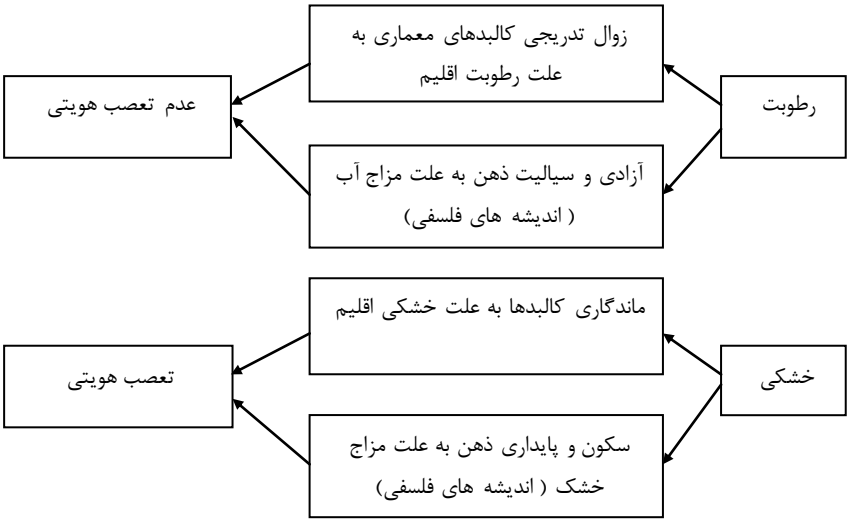
دارد. از جهت کالبدی، خشکی سبب پایداری کالبدی مظاهر معماری و شهر می شود و بقا و تداوم آثار گذشتگان به تقویت هویت گرایی می انجامد. در صورتی که رطوبت سبب عدم پایداری آثار گذشته شده و از بین رفتن آثار، به کم رنگ شدن حساسیت هویتی می انجامد.

تصویر ۴ ـ تاکید بر هویت گرایی و تعصب هویتی در مناطق گرم و خشک ـ حسینیه شاه ولی تفت (ماخذ؛ http://www.negarestantaft.com)

این اصول در تداوم اصل درونگرایی و برونگرایی است و سبب می شود در اقلیم گرم و خشک و حتی سرد، علاوه بر محصوریت، نوعی فشردگی و محدودیت در محیط دنبال شود که ریشه در نگرش بسته و هویت گرایی زیاد در تفکر آن ها دارد در حالیکه در اقلیم مرطوب حساسیت هویتی و محدودیت گرایی کم بوده و تمایل به آزادی و گستردگی و انبساط هویتی، بیشتر است. (تصویر ۵) این سبب می شود در مناطق گرم و خشک و سرد، تاریخ با حساسیت بیشتری حفظ شود در حالیکه در مناطق مرطوب علاوه بر تاثیر اقلیمی رطوبت، ویژگی های شخصیتی نیز به کم رنگ بودن این تعصب می انجامد. (تصویر ۴)

از طرف دیگر بر اساس مبانی فلسفی رطوبت بر اساس خصوصیت ذاتی آب مزاجی شکل پذیر، آزاد و سیال دارد و مزاج های مرطوب قابلیت تطابق و تغییر بیشتری دارند. مزاج خشک (سرد یا گرم) در مقابل حالتی ماندگار و ثابت و کم تحرک دارد و این عامل در تقویت حس هویتی در این مناطق نقش دارد. (نمودار ۷)

اصل چهارم

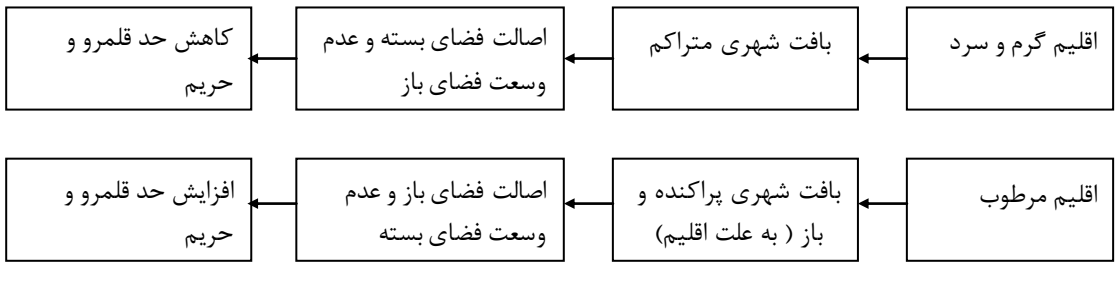


نمودار ۷ ـ هویت گرایی و تعصب هویتی در مناطق گرم و خشک و آزادی هویتی در مناطق معتدل

۵– ممدودیت و فشردگی در اقلیم های گرم و خشک و آزادی و گستردگی در اقلیم های مرطوب

اقلیم های غیر مطلوب سرد وگرم به نوعی گریز از محیط، تراکم و فشردگی کالبدی می انجامد. در مقابل در اقلیم مرطوب، معماری با بسط در محیط، تلاش در بهره مندی بیشتر از طبیعت خواهد داشت.(تصویر ۵)

این ویژگی در نسبت فضای باز به بستر در معماری و شهر و همچنین تغییر حد قلمرو و حریم نقش دارد. گروتر با استناد به تحقیق ادوارد هال در کتاب بعد پنهان به تفاوت این قلمرو میان اعراب (اقلیم گرم و خشک) و انگلیسی (اقلیم معتدل) اشاره می کند. برای اعراب حد حریم بسیار کوچک است در حالیکه افراد انگلیسی حتی ورود از فاصله دور به حد خانه ی خود را به معنی بی احترامی به حریم شخصی تلقی می کنند. (گروتر، ۱۳۸۶: ۲۲۶) (نمودار ۸)



نمودار ۸- تاثیر اقلیم گرم و سرد و مرطوب بر میزان فشردگی، تراکم بافت و حد قلمرو

تصویر ۵ ـ فشردگی در اقلیم های گرم و خشک (قبض) و آزادی و گستردگی در اقلیم های مرطوب (بسط) – بافت قدیم یزد و بافت روستاهای مازندران (مأخذ : Google earth)

نتیجه گیری

بیشتر بحث های روانشناسی محیطی در تحلیل رابطه محیط با شخصیت و روان، به بررسی تجربی پارامترهای محیطی بر روان انسان می پردازند. حجم تحقیقات در جهت تاثیر پارامتر های شخصیتی در ویژگی های محیطی کمتر است. در تحقیقات موجود عمدتا با گونه شناسی شخصیتی در چند شاخصه، نتایج محدودی در حوزه طراحی محیط با شیوه تجربی بدست می آورند. حکمتِ فلسفی ـ عرفانی کهن، از مزاج افراد سخن می گوید و مبانی و گونه شناسی مزاج را از هستی شناسی استخراج می کند. این تحقیق با بررسی مبانی فلسفی و عرفانی اندیشمندان اسلامی مولفه های شخصیتی را از دیدگاه آنان مطرح و تا حدودی نتایج آن را در طراحی محیط تشریح نمود. این مبانی اگرچه در معماری و شهرسازی گذشته به طور طبیعی در جریان بود ولی در مطالعات جدید به طور کامل مورد غفلت قرار گرفته است و نیاز به مطالعه آن، کاملا آشکار است. این مطالعه اگرچه نوپاست ولی می تواند افق جدیدی را در جهت شخصیت شناسی رفتاری ـ اقلیمی و تعریف راهبردها و اصول طراحی اقلیمی نه صرفا به منظور آسایش جسمی بلکه برای تامین نیازهای روحی روانی و شخصیتی در هر مزاج و اقلیم بگشاید.

مزاج زاییده اقلیم، شخصیت زاییده مزاج و اخلاق و رفتار زاییده شخصیت است ویژگیهای کالبدی معماری از دو سوی این طیف هم زاییده اقلیم و هم زاییده رفتارند و اثبات رابطه بین اقلیم و رفتار نشان از همبستگی مبانی انسانی و محیطی شکل دهنده به معماری و شهر سازی خواهد بود.

منابع و مآخذ :

۱. قرآن کریم سوره های ابراهیم و توبه
۲. نهج البلاغه خطبه های ۱۳ و ۱۲۹
۳. ابن خلدون، عبدالرحمان بن محمد. ۱۳۵۹. مقدمه ابن خلدون . ترجمه محمد پروین گنابادی. جلد اول. بنگاه ترجمه و نشر کتاب تهران. چاپ چهارم

۴. ابن سینا، حسین ابن عبدالله. ۱۳۸۶. النفس من کتاب الشفاء. تحقیق حسن حسن زاده آملی. انتشارات بوستان کتاب. چاپ دوم
۵. ابن سینا، حسین ابن عبدالله. ۱۳۷۵. ترجمه و شرح اشارات و تنبیهات. ترجمه و شرح حسن ملکشاهی. جلد اول. انتشارات سروش
۶. ابن سینا، حسین ابن عبدالله، ۱۳۶۷، قانون در طب ، ترجمه عبدالرحمن شرفکندی، کتاب سوم، جلد اول، انتشارات سروش، چاپ دوم
۷. ابن عربی، محی الدین. ۱۳۸۵. فتوحات مکیه . ترجمه محمد خواجوی. جلد ۱۰-۱. انتشارات مولی
۸. ابوزید، نصر حامد. ۱۳۸۷. چنین گفت ابن عربی ، ترجمه سید محمد راستگو. نشر نی. چاپ دوم
۹. اردلان، نادر. ۱۳۸۰. حس وحدت . نشر خاک. اصفهان
۱۰. پیرنیا، محمد کریم. ۱۳۸۰. سبک شناسی معماری ایران . ویرایشگر غلامحسین معماریان. انتشارات سروش دانش. تهران
۱۱. چیتیک، ویلیام. ۱۳۸۹. عوالم خیال. ترجمه قاسم کاکایی. انتشارات هرمس. چاپ چهارم
۱۲. دهقانی تفتی، محسن، حمید نقره کار، مهدی حمزه نژاد. ۱۳۸۹.« الگوهای سازماندهی شهر بر اساس ارتباط انسان با طبیعت »، ارائه شده در کنفرانس بین المللی هنر نبوی ۴. اصفهان
۱۳. ربانی، رسول، محمد رمضانی. ۱۳۸۵. «بررسی تاثیر محیط بر رفتار فردی و اجتماعی از دیدگاه ابن خلدون». مجله انقلاب اسلامی. شماره ۱۳. صفحات ۷۲-۵۳
۱۴. زارع، مهدی کمپانی. ۱۳۸۸. « نفس در حکمت سینوی». مجله اطلاعات حکمت و معرفت. شماره ۴۷. صفحات ۶۱-۵۶
۱۵. سبحانی، سید جعفر. ۱۳۷۱. ترجمه و تحشیه سیاست مدنیه. سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. چاپ دوم
۱۶. سهروردی، شیخ شهاب الدین. ۱۳۷۸. مونس العشاق به انضمام شرح مونس العشاق . تصحیح و توضیح نجیب مایل هروی. نظم عماد الدین عربشاه یزدی. تهران. انتشارات مولی
۱۷. شولتز، کریستیان نوربرگ. ۱۳۸۸. . **روح مکان** . ترجمه محمدرضا شیرازی. نشر رخداد نو. چاپ اول
۱۸. شهابی، شهرام. ۱۳۸۹. سایت پایگاه علمی سازمان نظام پزشکی و چاپ شده در مجله Journal of Alternative and Complementary Medicine
۱۹. ضیاء پور، جلیل. ۱۳۷۸. « پوشاک ایل ها، چادرنشینان و روستائیان ایران». انتشارات مرکز مردم شناسی
۲۰. طباطبایی، محمدحسین. ۱۳۶۴. تفسیر المیزان . ترجمه سید محمد باقر حسینی همدانی. نشر بنیاد علمی و فکری علامه طباطبایی و موسسه انتشارات امیرکبیر
۲۱. فارابی، ابونصر محمد. ۱۳۷۱. سیاست مدنیه. ترجمه و تحشیه سید جعفر سحابی. سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. چاپ دوم
۲۲. کاهانی مقدم،کاظم. ۱۳۸۶. تعلیم و تربیت در اندیشه بوعلی سینا . انتشارات سخن گستر. چاپ اول
۲۳. کتابی، احمد. ۱۳۶۶. « انسان و طبیعت ». مجله کیهان فرهنگی. شماره ۴۰. صفحات ۲۰-۱۶

۲۴. گروتر، یورگ ۱۳۸۶. زیباشناسی در معماری . ترجمه جهانشادپاکزاد و عبدالرضا همایون. انتشارات دانشگاه بهشتی. تهران
۲۵. گلکار،کوروش. ۱۳۸۰. « مولفه های سازنده کیفیت طراحی شهری ». مجله صفه. سال یازدهم. شماره سی و دوم. بهار و تابستان
۲۶. لنگ، جان. ۱۳۸۳. آفرینش نظریه معماری ؛ نقش علوم رفتاری در طراحی محیط . ترجمه علیرضا عینی فر. انتشارات دانشگاه تهران. چاپ دوم
۲۷. مایل هروی، نجیب. ۱۳۷۸. شرح مونس العشاق. انتشارات مولی. تهران.
۲۸. محمد امیریان، محمد. ۱۳۸۰. روش تحقیق علوم اجتماعی از اثبات گرایی تا هنجار گرایی . ترجمه عبدالقادر سواری. انتشارات پژوهشکده حوزه دانشگاه و المهد العالمی للفکر الاسلامی
۲۹. مجلسی، محمد باقر. ۱۳۸۷. بحار الانوار. ترجمه محمد حسن ارومیه ای. نشر کتابفروشی اسلامیه
۳۰. معماریان غلامحسین. ۱۳۸۶. آشنایی با معماری مسکونی ایرانی ، گونه شناسی درونگرا . انتشارات سروش دانش. تهران
۳۱. نصر، سید حسین. ۱۳۷۷. نظر متفکران اسلامی درباره ی طبیعت. انتشارات خوارزمی. چاپ چهارم
۳۲. نصر، سید حسین. ۱۳۸۸. علم و تمدن در اسلام. ترجمه احمد آرام. شرکت انتشارات علمی و فرهنگی. چاپ چهارم
۳۳. نوحی، حمید. ۱۳۸۸. تاملات در هنر و معماری. چاپ دوم. انتشارات گنج هنر
۳۴. ولایتی، علی اکبر. ۱۳۸۸. پزشکی در فرهنگ و تمدن اسلامی. نهاد نمایندگی مقام معظم رهبری در دانشگاه‌ها. دفتر نشر معارف. ارائه شده در power point « مبانی طب سنتی ایران ؛ مزاج ها » توسط دکتر مجید نیمروزی

۳۵. http://www.Google.com
۳۶. Google earth
۳۷. http://www.negarestantaft.com
۳۸. Young-In Kim, 2005, "Color and Symbolic Meaning of Elements in Nature", Human Environment & Design, Volume 31, Number 4, P.P 341- 349

مقاله سیزدهم

هویت اسلامی در بناها و بافت شهری معماری معاصر [1]

عبدالحمید نقره‌کار
محمدعلی طبرسا

مقدمه

کسب هویت مطلوب و اصیل و رهایی از هویت‌های بحران‌زا و بحران هویت از دغدغه های تاریخ انسانیت و فرهنگ‌های انسانی بوده و هست و به اعتبار آزاد منشی و فضلیت آرمان خواهی و کمال طلبی انسان همیشه خواهد بود. به تأکید می‌توان گفت انسان به آن دلیل انسان است که موجودی هویت‌ساز و خواستار هویتی استعلایی و آرمانی است.

واژه «هویت» مرکب از «هو+یت» مصدری عربی است که از چه بودن «هو» یا «او» و در مقام پاسخ به پرسش «ما هو» یعنی «آن چیست» سخن به میان می‌آورد؛ بنابراین می‌توان آنرا «چیستی» ترجمه نمود. هویت در مفهوم عرفانی به معنای «خداوند» آمده است و بیشتر عرفا، هستی خداوند یا ذات الهی را تنها هویت موجود می‌دانند. هویت در رهیافتی فلسفی، به معنای «هستی و وجود» بکار می‌رود. معنای سوم هویت که علاوه بر برخی رهیافت‌های فلسفی بر فهم عمومی و عامیانه آن هم استوار شده «ماهیت یا تشخیص» است. بدین ترتیب آنچه موجب شناسایی شیء باشد یا به عبارت دیگر چیستی شیء هویت آن را تشکیل می‌دهد.

امروزه معماران معاصر در برابر بحران هویت و ناهماهنگی‌ها و ناسازگاریهای موجود، رویکردهای گوناگونی را پیش گرفته‌اند. در حقیقت بحران در هویت معماری و به ویژه «هویت اسلامی در معماری» چه در سطح جهان و چه در ایران براثر مشکل فراگیر تحویل یا فروکاستن یک کل سامان‌مند به نام هویت فرد یا جامعه و به تبع آن، هویت معماری به یکی از اجزاء سامانه بوده است. هویت یک مفهوم عام است و برای هویت داشتن مجموعه‌ای از ویژگیها باید در چیزی جمع باشد درحالیکه امروزه در عرصه‌های فرهنگی هر گروهی ویژگیهای خاصی را برای هویت داشتن بر می‌شمرد که تنها یک یا چند عنصر از مفهوم کلی هویت را مدنظر قرار می‌دهد، این در شرایطی است که رویکرد اسلام به مسئله هویت مانند بسیاری موارد دیگر نگاهی فراگیر (اشتمالی) است. به این دلیل لازم است برداشت‌های ناقص از اسلام در میان معماران ایرانی از بعد بینشی و ارزشی اصلاح شود تا این دین بتواند راهکارهای خود را بازگوید. در این راستا، این مقاله می کوشد با مروری بر مبانی فکری و اعتقادی اسلامی، مؤلفه ها و اصول سامانمند هویت اسلامی را تبیین نماید تا بلکه روزنه ای به سوی مفهوم هویت ایرانی– اسلامی در برابر دیدگان محققان و اندیشمندان معماری بگشاید.

[1] – متن این مقاله با بهره‌برداری از بخش‌هایی از کتاب «درآمدی بر هویت اسلامی در معماری و شهرسازی» تالیف عبدالحمید نقره‌کار و همکاران (علی‌محمد رنجبر کرمانی و مهدی حمزه‌نژاد) توسط نگارندگان انجام شده است.

آموزه هایی از خانه کعبه و مناسک حج

۱–نکاتی از آیه مبارکه حج

معمار اصلی خانهٔ کعبه دربارهٔ شکل و محتوای کار خود می‌فرماید: «**ان اول بیت وضع للناس ببکه مبارکاً و هدي العالمین فیه آیات بینات مقام ابراهیم و من دخله کان امناً**» (آل عمران، ۹۷ و ۹۶) «همانا نخستین خانه‌ای که برای مردم ساخته شده همان است که در مکه است، که فرخنده و مایهٔ هدایت برای جهانیان است. در آن نشانه‌های تابناک است، مقام ابراهیم و کسی که به آن درآید، ایمن خواهد بود.» نکاتی که از این آیه دریافت می‌شود اینگونه است :

۱) از بابت زمانی، اولین خانه است

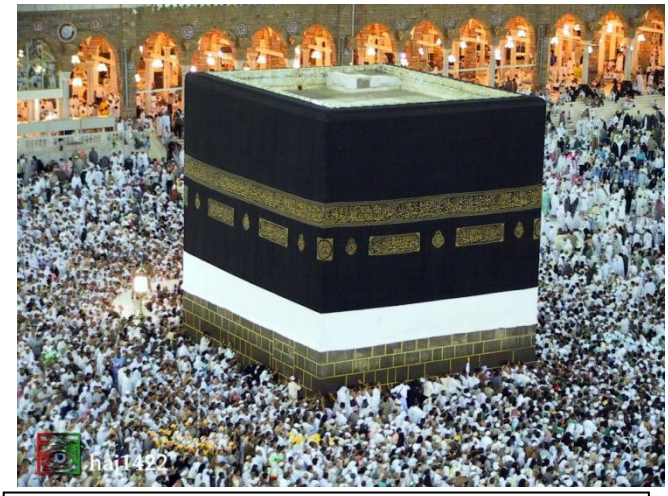
۲) از بابت مکان، در جایگاه مشخصی یعنی مکه قرار گرفته است.

۳) از بابت مصرف کننده فضا، برای همه مردم جهان بی هیچ وابستگی به قوم و نژاد و قاره ساخته شده است.

۴) از بابت کارکرد آن، خانه (بیت)، یعنی فضای محصور و محل امن و آرامش است.

۵) از بابت هدف و غایت آن، این خانه مبارک و فرخنده و هدایت بخش است، و در سعادت و رستگاری انسان نقش دارد.

۶) از بابت دامنهٔ تأثیر آن، برجهان شمول بودن و تاریخ شمول بودن آن و برای همه انسانها بودن تأکید می‌شود.



تصویر۱ - خانه کعبه محل امن و آرامش

در آیه‌ای دیگر نیز خداوند دربارهٔ معماری خود چنین می‌فرماید: «**جعل الله الکعبه البیت الحرام، قیاماً للناس**» (مائده،۹۷) «خداوند، کعبه آن خانه محترم را مایهٔ قیام مردم گردانیده است.» نکاتی که از این آیه بر گرفته می‌شود:

۲–ویژگی های خانه کعبه

خانه کعبه که طراح آن خداوند و سازندگان آن پیامبران بوده‌اند، نخستین خانه‌ای است که برای پذیرش توبه آدم و محل عبادت و قیام او ساخته شده است و خداوند آن را برای هدایت انسان و مبارک معرفی می‌نماید. این خانه دارای ویژگیهای استثنایی و فوق‌العاده نسبت به دیگر نیایشگاهاست، این ویژگی‌ها چنین هستند:

۱) یک بت و مجسمه یا شیء مستقل نسبت به انسان نیست، بلکه یک خانه و یک فضای خالی برای حضور انسان است.

۲)جدار خارجی آن فقط یک پوسته است، با درگاهی که به درون راه دارد. و حجم آن یک مکعب است، که منظم‌ترین حجم با سطوح متشابه و یکنواخت و یالهای قائم و قیام کرده بر زمین می‌باشد.

۳)این حجم کاملاً منظم است و نسبت به طبیعت اطراف آن یعنی کوهها و صخره‌ها و دامنه دره پرنشیب و فرازآن و چشم‌انداز افق به عنوان یک حجم کاملاً خلاقانه و خارق‌العاده و بدیع تلقی شده و مکمل فضای طبیعت طراحی شده است.

۴)نقشه کف آن مربع می‌باشد که در میان بی‌نهایت اشکال منظم و نامنظم، بیشترین تأثیر برای ایجاد تعادل و آرامش را در انسان دارد. زیرا چهار پهلوی آن بر چهار وجه انسان منطبق شده و در او ایجاد سکون می‌نماید، و محورها و قطرهای آن نیز به صفر می‌رشد و هیچگونه جاذبه حرکت فیزیکی ایجاد نمی‌نماید و می‌تواند انسان را در کانون فضا کاملاً آرام نگه‌دارد.

۳ –تأثیر کالبدی فضایی خانه کعبه بر انسان

تأثیر کالبدی فضایی خانه کعبه بر انسان نیز قابل ملاحظه است. این تأثیر از دید بیننده بیرونی چنین ویژگی‌هایی دارد:

۱) این کالبد با حجم مکعبی شکل، در دامن و بستر طبیعت دست‌نخورده و نمودهای نابسامان آن، به عنوان یک پدیده دست ساخت و بسامان، یک ابداع و نوآوری بی‌مانند شمرده می‌شود.

۲) وجوه و یالهای این کالبد (بویژه با وجود یک در) ، پوسته و پوششی برای فضای درونی آن شمرده می‌شود و انسان را به درون می‌طلبد.

۳) برابر بودن تقریبی سه بعد (درازا، پهنا و بلندا) و داشتن زوایا و یال‌های قائم و وجوه متشابه و سادگی یکنواختی و هماهنگی حجمی، این کالبد شایسته‌ترین کالبد برای پدید آوردن تعادل، توازن، آرامش و سکون فیزیکی در انسان بوده که مقدمه پویایی فکری و روحی و ورود به عالم معقول است[۱] و هرچه بیشتر انسان را به فضای داخلی آن جذب می‌نماید.

از سوی دیگر **کلی‌ترین وجوه نیازهای انسان در مسیر تکامل** و غایت متعالیش را از دیدگاه اسلام می‌توان در سه وجه به شرح ذیل خلاصه کرد:

- حرکت عرضی، بیرونی و مادی: سیر در آفاق
- حرکت جوهری، درونی و معنوی: سیر در انفس
- نیاز به رهبری‌های الهی و پیامبران درونی (عقل) و پیامبران بیرونی

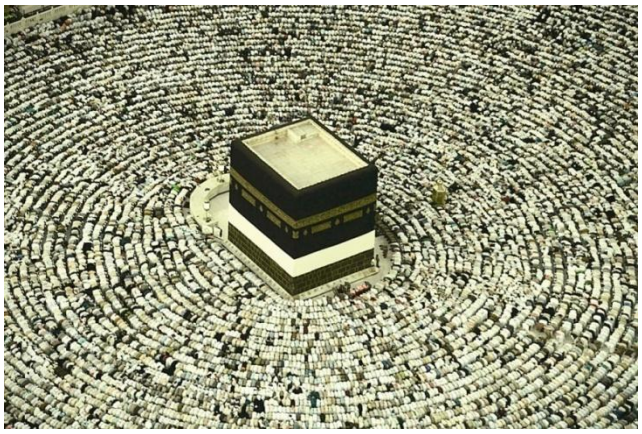
از نظر معارف ما این سه وجه از نیازها و نتایج آن کلی‌ترین وجوهی است که یک انسان یا جامعه انسانی برای رشد و تعالی و سعادت جاودانی خود نیاز دارد و باید زمینه هر سه آنها در کنار هم فراهم باشد تا انسانها در حیات دنیوی و در واقعیت زمان و مکان، سیر کمالی داشته باشند. وگرنه از شمول فطرت و سنت‌های الهی «شجره طیبه» خارج و مشول کلمهٔ «شجره خبیثه» و فساد و تباهی می‌شوند.

متناظر با **سه وجه و نیاز تکاملی انسان**، در مناسک حج ظاهر نیز سه عمل پیش‌بینی شده است:

- هفت بار طواف پیرامون خانه کعبه
- هفت بار سعی بین دو کوه صفا و مروه
- دورکعت نماز در مقام حضرت ابراهیم (ع)

[۱]– حضرت علی (ع) می‌فرماید: «سکوت باغ اندیشه‌ها است» و از اسطو و ابن‌سینا نیز نقل شده است که «سکون مقدمه تفکر است».

۴-رابطه شکل و محتوی در مناسک حج

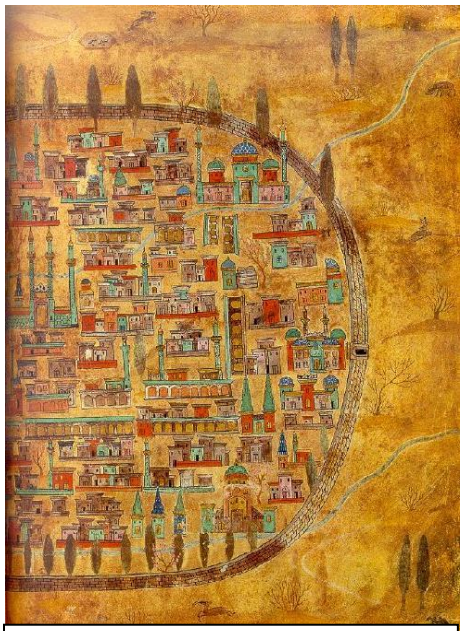


تصویر۲- سه مناسک حج ظاهر، متناظر سه نیاز تکاملی انسان

با توجه به بررسی‌های انجام شده مفاهیم و ارزشهایی که در فرهنگ غنی و سرشار اسلامی چه از نظر تاریخی و چه از نظر آیات و روایات می‌شناسیم، رابطهٔ شکل و محتوا را در مناسک حج چنین ارزیابی می‌کنیم.

۱) حرکت خطی انسان در دامن طبیعت (حرکت سعی) بهترین زمینه‌ای است که انسان را در زمان معین هرچه بیشتر با پدیده‌ها و عناصر گوناگون مرتبط می‌کند و در برابر درک از راه حواس پنجگانه قرار می‌دهد. از این رو ، این حرکت بهترین نوع «فضا-هندسه» برای «سیر در آفاق» است یعنی (انسان متحرک، نقطه دید او نیز متنوع و متغیر و متحرک).

۲) حرکت انسان پیرامون یک دایره (حرکت طواف) و گرداگرد کانون آن یعنی «خانه کعبه» که یک پدیده مصنوع و واحد با یالها و وجوه متشابه و منظم است، آن هم دریک زمینه طبیعی و آزاد، کاملاً برانگیزاننده و متمرکز کنندهٔ توجه بوده و یاری عبارات و مفاهیم، مشوق تأمل، تفکر، و تذکر انسان است و همه این ویژگی‌ها مقدمهٔ سیر درونی انسان خواهد بود یعنی (انسان متحرک، نقطه دید او ساکن)



تصویر۴- جایگاه مسجد در شهر اسلامی؛ تبریز

۳) در مراسم عبادی نماز، انسان در جای خود «ساکن» است و نقطه دید او نیز باید «ساکن» باشد و در مجموع انسان و حرکاتش با طمأنینه و آرامش همراه است، یعنی حواس فیزیکی او متمرکز می‌شود و با بیان و درک مفاهیم والا و فکری باید شرایط قبولی نماز یعنی «حضور قلب» را کسب کند. حضور قلب یعنی همان بازشدن دیده جان و مقدمه سیر باطنی و جوهری و برای انسانهای کامل، یعنی ورود به عالم مشهود و زیارت حضرت حق.

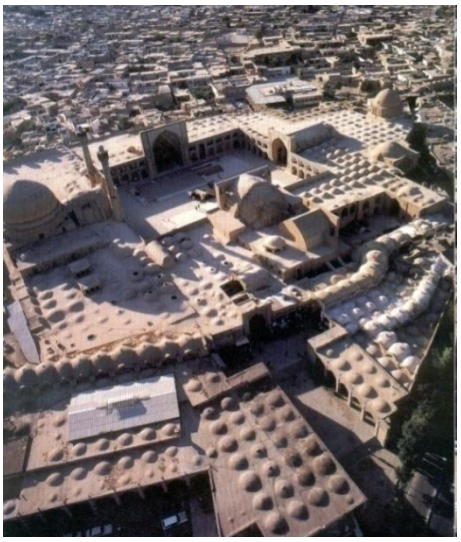
در یک نگاه کلی از منظر نگارنده به این دریافت می‌توان رسید که تجربه «فضایی - حرکتی» انسان در مجموعه «هندسی - فضایی» بیت الله الحرام و حج ظاهر به صورت یک سامانهٔ (سیستم) جامع و کامل، زمینه ساز سیر انسان از جهان کثرت به جهان وحدت و از حیات دنیوی و سیر در آفاق و حرکت عرضی به حیات روحی و سیر در انفس و حرکت جوهری می‌باشد و انسان در این مناسک آنرا تمرین می‌نماید. روشن است که نبود هر کدام از عناصر این سامانه، دسترسی به هدف جامع را مخدوش خواهد کرد.

بررسی مولفه‌های فضایی معماری شهر مسلمانان

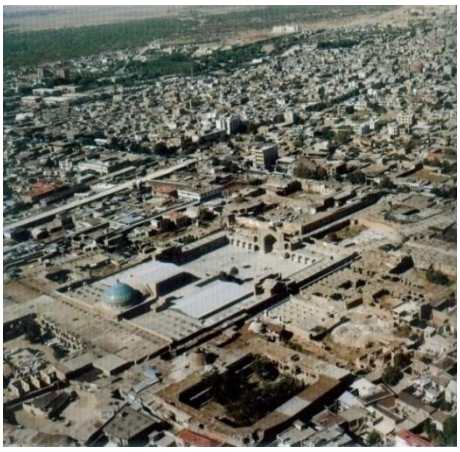
۱-جایگاه مسجد در شهر اسلامی

مسجد در شکل‌نهایی خود در میان جامعه مسلمین و در تمدن اسلامی مناسب‌ترین فضا برای خودسازی و جامعه‌سازی و سیر همه انسانها از زندگی مادی و طبیعی به زندگی معقول و ملکوتی در پرتو هدایت و رهبری انسان کامل، یا انسان افضل می‌باشد.

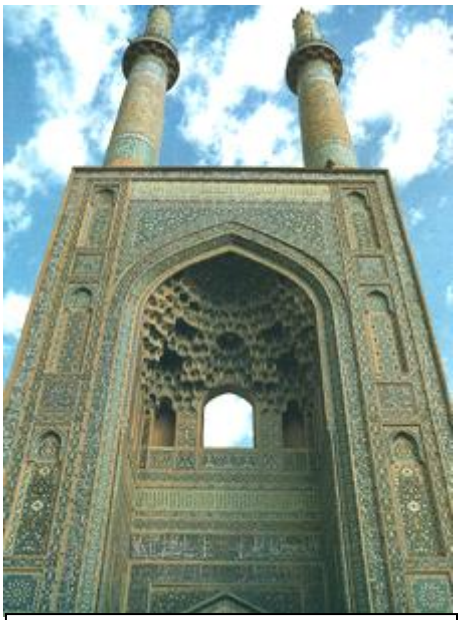
شهر اسلامی باید آباد باشد، و مسلمانان بنابر توصیه‌های دینی و نفی رهبانیت، شهرآباد و پرجمعیت را ترجیح می‌دهند. در طراحی شهری مسیرها و گذرهای عبوری بر بستر طبیعت و هماهنگ با آن هندسه‌ای بی‌نظم و آزاد و رها دارند و در کنار آنها فضاهای معماری چون مساجد از میان طبیعت برآمده، زمین پیرامون آنها و بدنه دیوارهایشان هماهنگ با مسیرهای عبوری ودر عین حال درونگرا می‌باشند. بدنه‌ها ونماها در عناصری که عملکرد مشابه دارند. از نظرحجم و ارتفاع و مواد و مصالح و رنگ نسبتاً هماهنگ هستند.



تصویر۵- جایگاه مسجد در شهر اسلامی؛ قزوین



تصویر۶- جایگاه مسجد در شهر اسلامی؛



تصویر۷- نمای اصلی مسجد با همه عظمتش تنها طاق نصرتی است برای ورود نمازگزاران

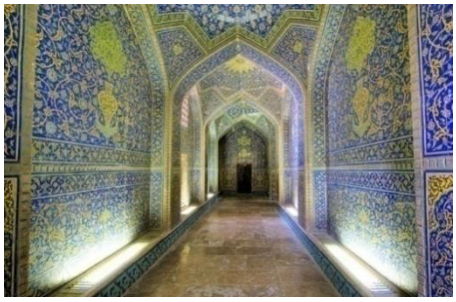
۲–ویژگی‌های فضایی مساجد

حجم خارجی مسجد هر شکل می‌خواهد باشد، در ابعاد و نقشه زمین تابع بافت شهر و امکانات موجود است، هرجا که لازم شد و از هر طرف که امکان بود بر سطح مسجد افزوده می‌شود. هندسه، مقهور دستان توانای معمار و اصول انعطاف‌پذیری است که هر فرم سرکش را رام می‌نماید.

او با هر زمینی، هندسه لازم را سامان می‌دهد، بدنه‌های خارجی را، استوار و متین و هماهنگ با بدنه‌های سایر ساختمان‌های شهری و از زمین قیام کرده می‌سازد، همچون اندام انسان برآمده بر زمین، حاشیه زمین دیوارها را از مصالحی می‌سازد که هم ساختمان را از عوارض طبیعی حفظ کند و هم بدنه ها را از زمین جداسازد. جرزها بی‌شکلی طولی دیوارها را آنچنان سامان می‌بخشد که بر زمین قیام کرده باشد و کتیبه‌ها عروج عمودی جرزها را متعادل می‌کنند. آنچنان که خط آسمان از ظرافت و زیبایی مادی یا معقول خالی نباشد. پنجره به بیرون برای دید، لازم نیست. چرا که باید دیده بردل نشیند تا بار عام یابد و هواکشها و روزنها را دور از دسترس دید و منظر انسان و بر بلندا می‌سازد و با شبکه‌ها از غلظت و شدت نور آن می‌کاهند.

در مجموع **نماسازی بدنه‌ها** ساده، بی‌پیرایه و درحدی که جدار خارجی از حد یک پوشش و حفاظ برای فضاهای داخلی، خارج نشود و چهره بیننده را به سوی ورودی بازگرداند. فضای ورودی چون چتری دلپذیر و چون شاخساری سربرهم آورده، برای دعوت و تعظیم حضور انسان آغوش برگشوده است. خط صاف زمین قطرات انسانی را به دریای حضور می‌خواند. ساقهای آن برآمده و متناسب با حالت قیام انسان است و قوس سر در مظهری از بی‌نهایت آسمان می‌شود، سردر از خط آسمان بدنه‌های مسجد، سری برآورده تا برجسته‌تر شود و بر پیکر خود کتیبه‌ای بر فراز، تا ورود بی‌اذن و نام خدا نباشد.

نسبت بلندتر طول به عرض **ایوان**، ورودی را دلباز و در دسترس قرار می‌دهد و هندسه برافراشته بدنه‌ها نهایتاً با هندسه کهکشانی رسمی‌ها و مقرنس‌ها، فضا را از جهان کثرت تا ابدیت و از زمین تا آسمان تمثیل می‌کند و این همه چتری می‌شود زیبا و شاخصار و سایه‌بانی پرشکنج که بر سر انسان خمیه زده است و در مجموع مهمان پذیر، دعوت کننده، امنیت بخش و سلامی به مهربانی لبخند و لطف با خود دارد و صفات جلال و جمال حضرت حق را با هم متجلی نموده است و همه تنها طاق نصرتی برای دعوت نمازگزاران.

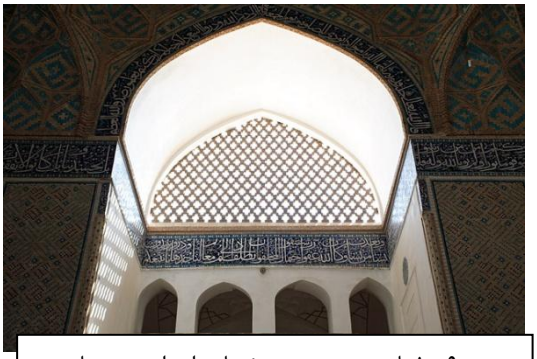


تصویر۸- هندسه کهکشانی ؛ مسجد شیخ لطف

ایجاد **حریم ها و مفصل‌های متعدد** و گوناگون این شگرد تحیرانگیز را در طراحی معماری مساجد ظاهر می‌سازد که فضای عبادی در قلب فضاهای خدماتی دیگر در آرامش کامل و بدون مزاحمت‌های همجواری قرار می‌گیرد. علاوه بر دیوارهای قطور در میان ایوان ورودی مسجد، ارتفاع کوتاه و قاب متناسب و قطر کافی درگاه‌های چوبی، حریم داخل را حفاظت می‌کنند. هشتی‌ها و

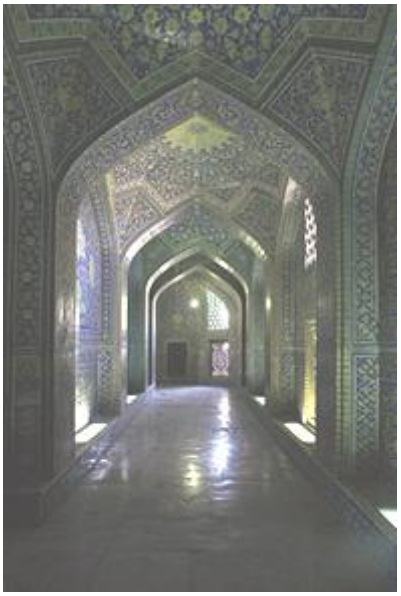
راهروهای متعدد تاریک و نیمه تاریک و پیچ و خمهای مسیر آنها به سوی صحن جداسازی کامل فضای بیرونی و درونی را بعهده دارند.

اگر جهت‌گیری هندسی در فضاهای عبوری تابع شیب و فراز زمین و دامنه پرموج و نامنظم طبیعی است و این بی‌نظمی و کثرت گوناگون جهت‌ها و حتی قطعه بندی‌های زمین را نیز بی‌نصیب نگذاشته است و تابع هیچ مرکز و جهت واحدی نیست و نگاه را به هر طرف می‌کشاند و می‌گریزد و سیر در آفاق را برای انسان تسهیل می‌بخشد و زمینه تغییر و تنوع و تکثیر دید را فراهم می‌نماید.



تصویر۹- غنای هندسی و تزئینات انتزاعی و مناسب در قضاهای مختلف مسجد

در مسجد جهت تغییر می‌کند و این خود بر غنای هندسی بافت می‌افزاید، جهت واحد می‌شود و تمام هسته‌های فضایی را به نظمی برگرد محور خود فرا می‌خواند.



تصویر۱۰- فضاهای داخلی شبستان‌ها؛ سکون‌آفرین، تمرکزگرا و تفکرانگیز

پلان نظم می‌یابد و گرد محور قبله تعادل می‌گیرد و ورودی‌ها و ایوانها و فضاهای اصلی و فرعی بر حول این محور ارزش گذاری می‌شوند. این سرآغاز جداسازی نظم فضایی داخل از خارج بوده و مقدمه‌ای برای ایجاد توجه، تمرکز و باروری اندیشه و ورود به هسته‌های فضاهای داخلی است که دارای تمرکز و استقلال و در عین حال هم جهت قبله می‌باشد.

عرصه‌های داخلی از دو فضای اصلی سرباز و سرپوشیده تشکیل یافته، وقتی بدنده‌ها از خارج حریم می‌یابند و روزنها و پنجره‌های خارجی به حداقل ممکن می‌رسند، معمار خود را از منظر آسمان ظهور و روشنایی و ترنم کوران باد و نگاه به آب و سبزه محروم نمی‌کند. حیاط داخلی این همه را باخود بی‌مزاحمت‌های همجواری به ارمغان می‌آورد. فضاهای سرپوشیده محدودیتی ندارند و هر آنچه را که نیازهای مذهبی، فرهنگی و سیاسی و اجتماعی جماعت طالب باشد و ظرفیت‌ها و امکانات بپذیرند و در موارد مشخصی منع شرعی و کراهت نداشته باشد به فضاها افزوده می‌شود در جامع قابل جمع است. مدرس‌ها، حجره‌ها، کتابخانه‌ها، حسینه‌ها و . . . مجموع فضاهای مورد نیاز برای امور خدماتی و بهداشتی و غیره ...

فضاهای داخلی برحسب ارزش و جایگاه خود درجه‌بندی شده و در نقشه کف جایابی می‌شوند، محراب و فضاهای عبادی، ایوانهای اصلی که محل ورود به شبستانها و گنبد خانه‌ها می باشند در کانون محور اصلی حیاط با قبله قرار می‌گیرند، درها و ایوانهای فرعی‌تر و رواق‌ها و ورودی‌های سایر فضاهای داخلی در محور عرضی حیاط و اطراف آنها طراحی می‌شوند.

فضاهای خدماتی و ارتباطی در کنج‌ها و در دورترین نقطه از محور مرکزی جایابی می‌شوند. فضاهای خدماتی، بهداشتی، وضوخانه‌ها، تا آنجا که ممکن است از صحن اصلی و حیاط مرکزی کنار می‌کشند و در اطراف درگاه ورودی و حیاط‌های فرعی و زمین‌های ناقص جایگزین می‌گردند، در این نظم و آرامش هندسی آنچه که بیش از همه به چشم می‌نشیند، ایوانهای اصلی و شبستانهای عبادی است. هندسه اصلی هسته‌های فضایی در همکف مساجد ایران همچون کعبه و مسجدالنبی از مربع آغاز می‌شود که یک ضلع آن به سمت قبله می‌باشد. در بین بی‌نهایت اشکال منظم و نامنظم هندسی مربع مناسب‌ترین شکلی است که انسان را از نظر مادی آرام و متعادل نگه می‌دارد، زیرا اولاً چهارضلع آن با چهار وجه انسان منطبق می‌شود و همچون پنج ضلعی یا دایره یا اشکال نامنظم انسان را تشویق به حرکت نمی‌کند و دوم، از آنجاکه برآیند طول و عرض و اقطار آن دریک نقطه و در مرکز قرار می‌گیرند در انسان هیچ نوع جاذبه حرکت و توجه به اطراف ایجاد نمی‌کند و با حضور انسان در مرکز، فضا، انسان قطب و کانون فضای داخلی می‌شود.

تصویر ۱۱ - شبستان مسجد؛ فضایی آرام و متعادل برای حضور قلب

تناسب اصلی، در عناصر فضایی شبستان مساجد همیشه به تأثیری که شکل مربع بر انسان دارد، نزدیک می‌شود و اگر شکل دیگری که حداکثر مستطیل می‌باشد اتفاق افتد با استمداد از جرز بندی‌های مستطیلی در جهت عکس مستطیل اصلی و ایجاد هندسه فضایی تمرکزآفرین در سقفها، معمار سعی می‌کند در فضا به

تأثیر شکل مربع نزدیک شود. و در مجموع فضا را از نظر کالبدی آرام و متعادل گرداند. در این توسعه و گسترش همیشه هر هستهٔ فضایی استقلال خود راباز می‌یابد. در حالی که با تمام وسعت لازم با سایر فضاها هماهنگ و هم بستر و هم آغوش و وحدت بخش است. اگر چه صیغه مسجد شرایطی را از نظر حقوق شرعی برای زمین مسجد ایجاد می‌نماید، ولی مبنای آن برای نمازگزار در اتصال انسان به جماعت و امام است و هر جا که در این حلقه، پشت سر امام و در اتصال جماعت و در جهت قبله، قرار گرفتی، به حضور معبد ازلی بار یافته‌ای و در محضر حضرت حقی، فقط امام باید خاشع‌تر باشد و در فرودین‌ترین نقطه زمین سر بر سجده گذارد.

منبر مظهر رابطه هدایت‌گری و موعظه امام است با امت. بنابراین از این نظر شبستان، بنحوی شکل می‌گیرد که تمام نمازگزاران بتوانند مخاطب در دسترس و آشنای امام باشند و امام بر منبری فراز می‌آید تا ذکر را و پیام را بهتر به آنان منتقل نماید و قدرت و توجه و تفکر و تعقل مخاطبین را که مقدمه حال دعا و نیایش و حضور قلب است، برانگیزاند و تعامل متقابل امام و امت تسهیل شود و حجت‌ها تمام. از این بعد محور عمود بر قبله به دلیل جهت صوت و دیدن روی امام رجحان می‌یابد.

صف جماعت مظهر ارتباط جمعی و بی‌واسطه همه انسانهای مؤمن با خداست. بنابراین با توجه به استحباب پرکردن صفهای جلو و طویل بودن آن و شرایط شرعی اتصال صفوف، شبستانها و صحن‌ها در همکف به تبعیت از صفوف نمازگزاران با هم ادغام می‌شوند و علی رغم استقلال فضایی خود به صورت منظم از هر طرف گسترش می‌یابند. از این بعد طولانی‌تر شدن محور موازی قبله رجحان می‌یابد، با توجه به رعایت دو بعد فوق که در دو جهت مخالف می‌باشند، برآیند آنها شکل کلی شبستان‌ها را باز به شکل مربع نزدیک می‌گرداند.

محراب، یک فضای مستقل نیست، یک نشانه و یک جهت است به مفهوم یکی بودن هدف و یکی بودن سیر تکاملی انسانها، در هر کجا که باشند و هر که باشند، تجلی این مفهوم علی رغم واحد بودن مکانش یعنی خانه کعبه که در فاصله بعید است، و نمود مادی و حضوری ندارد باعث شده است هندسه همکف از تمرکز حول یک نقطه محدود رها شده و حول محورهای عمود برهم با سرزندگی و آزادی به هر طرف که ضرورت یابد گسترش گیرد و بر استقلال هسته‌های فضایی و تقدس همنوای مجموع فضاهای شبستان بیافزاید.

اصول و راهبردهای هویت اسلامی در معماری مساجد

در اینجا به عنوان نتیجه‌گیری اصول معماری برای مساجد امروز در سه بخش ارائه می‌شود: راهبردها، برنامه‌های کاربردی، توصیه‌های کالبدی.

تصویر۱۲- مسجد جامع یزد

۱–راهبردها

۱) مساجد و مراکز مذهبی باید قلب و کانون روح بخش و معنویت آفرین و تفکر برانگیز شهرها و محلات باشد.

۲) مساجد و مراکز مذهبی در کنار نهادهای فرهنگی باید با شکوه‌ترین و برجسته‌ترین نماد شهرهای اسلامی بوده و در عین حال عظمت را با لطافت و سادگی توام نماید.

۳) محورهای عبوری، تجاری، خدماتی و اصلی شهر نیز همانند محلات مسکونی نباید از نمادهای مذهبی و نیایشی برجسته و ارزشمند خالی باشد.

۴) از آنجا که در وضعیت موجود مکان‌یابی و احداث مساجد از توازن و تعادل لازم و برحسب جمعیت و طول دسترسی برخوردار نیست، ساختن مساجد در نقاط مورد نیاز از اولویت برخوردار می‌باشد. (از آنجا که در احادیث معتبر تا چهل خانه در هر طرف همسایه مسجد تعریف شده، بنابراین طول دسترسی به مسجد حدوداً به شعاع ۴۰۰ متر می‌باشد)

۵) از آنجا که بسیاری از مساجد موجود در شرایطی با حداقل امکانات ساخته شده‌اند؛ احیاء و نوسازی و بازسازی ساختمان‌های نامناسب انها مطابق نیازهای امروز و در شأن نظام جمهوری اسلامی از اولویت برخوردار است.

۶) مکان‌یابی مساجد تا آنجا که ممکن است در مرکز محلات و بادسترسی آسان و امن عابرین پیاده و دسترسی بدون مزاحمت عابرین سواره پیش‌بینی شود.

۷) مکان‌یابی مساجد در محورهای عبوری و خیابانهای اصلی به گونه‌ای پیش‌بیینی شود که علاوه بر میدان دید طولانی و وسیع، حتی‌المقدور در کنار فضاهای باز و سبز شهری (پارکها و محوطه‌های باز) از امکان پارک خودرو نیز برخوردار باشند.

۸) مکان‌یابی مساجد تا آنجا که ممکن است در کنار مراکز آموزشی – فرهنگی و سایر خدمات عمومی که هماهنگی بیشتری با امر نیایش و فرهنگ دارند پیش‌بینی شود.

تصویر۱۳ - مسجدآقابزرگ کاشان

تصویر۱۴ - مسجد الازهر قاهره

۲–برنامه‌های کاربردی

۱) کاربرد اصلی مساجد، فضای شبستان مردانه و زنانه آن است که متناسب با جمعیت مورد نظر (در مراسم‌های مختلف در طول سال) و عملکردهای گوناگون آن مانند (نماز جماعت، مراسم وعظ و سخنرانی، اعیاد، سوگواری‌ها و ...) باید پیش‌بینی و ساماندهی شود. فضاهای جنبی و خدماتی شبستان شامل اتاق کنترل صوتی و تصویری، قفسه‌های کتب و ادعیه، منبر و محراب، جا مهری، جالباسی و عبا و...

۲) یک کتابخانه و قرائت‌خانه و امکانات لازم و متناسب با شرایط و نیازهای محلی از اولویت برخوردار است.

۳) داشتن فضاهای آموزشی و در صورت لزوم کارگاه‌های هنری و کارآموزی متناسب با نیازهای محلی و برای اقشار مختلف ضروری است.

۴) داشتن یک نمایشگاه و فروشگاه محصولات فرهنگی –هنری و تبلیغات مذهبی با دسترسی مناسب از خارج و داخل مسجد.

۵) داشتن یک مقدمه ورودی و فضای انتظار مناسب جهت جداسازی فضای بیرونی از درون و ایجاد آرامش و سکون لازم برای عبادت و جداسازی فضاهای فرعی از ورودی شبستان‌ها.

۶) واحدهای مدیریت و اداری شامل اتاق امام جماعت، هیأت امنای مسجد، اتاق جلسات و مسئولین آموزشی، تبلیغاتی، بسیج برادران، بسیج خواهران و ... متناسب با نیازهای مدیریتی واحدهای مربوطه.

۷) تالار چند منظوره برای مراسمی مانند: ختم و بزرگداشت درگذشتگان، جشنها، نمایش فیلم یا تأتر برای خردسالان و نوجوانان، همایش‌ها و سخنرانی‌ها و سایر نیازهای محلی، بویژه در مناطقی که تالار اجتماعات مناسب ندارند. (این تالار می‌تواند نیاز مدارس همجموار را نیز تا آنجا که ممکن است تأمین نماید.)

۸) فضای چند منظوره، مناسب برای نمایشگاه‌های مختلف و تبلیغات و انتخابات در کنار فضای ورودی یا فضاهای انتظار.

۹) وضوخانه و دستشویی و پاشویی آبریزگاه (توالت)ها به تعداد لازم و با کیفیت مناسب با فاصله از ورودی شبستانها و در عین حال دسترسی آسان به آنها.

۱۰) فضای آبریزگاه‌ها نیمه مستقل و در کنار وضوخانه پیش‌بینی شود.

۱۱) در صورتیکه آبریزگاه اجباراً در زیر زمین پیش‌بینی می‌شود، دارای ورودی مستقل برای خانم‌ها و آقایان بوده و یک وضوخانه نیز در هم سطح شبستان آنها طراحی شود.

۱۲) آبدارخانه متناسب با وسعت شبستانها و با دسترسی مستقیم به داخل شبستانها و ورودی آن از خارج شبستانها

۱۳) آشپزخانه در صورت نیاز در زیر زمین با دسترسی مستقیم از خارج با فضای ورودی با کیفیت لازم و تامین نیازهای ضروری مانند: بارانداز و بالابر، انبار وسائل، انبار مواد خشک و تر و سردخانه، فضای آماده سازی و ... با تجهیزات و تهویه مناسب.

۱۴) کفش کن در کنار ورودی شبستانها با وسعت مناسب و دسترسی آسان و تهویه لازم.

۱۵) فضای زندگی خادم مناسب برای یک خانواده جوان با اشراف به فضای ورودی و حتی‌المقدور مستقل و دور از چشم مراجعین.

۱۶) کاربردهای جنبی که براساس نیازهای محل و با درخواست مدیریت مساجد باید پیش‌بینی نمود: صندوق قرض‌الحسنه شامل قسمتهای ورودی و مراجعین، اداری و رسیدگی و مدیریت و دبیرخانه و اسناد و ...

- ♣ واحد خدمات عمومی شامل قسمتهای مانند: رسیدگی به امور محرومین و ایتام، تأمین جهیزیه، تعاونی تولید و مصرف، واحد حل اختلاف محلی
- ♣ فضای ورزشهای سبک و آموزشهای رزمی و خدمات جنبی آن برای واحد بسیج.
- ♣ ایجاد یک فضای باز و پردرخت در محوطه پیش ورودی مسجد به گونه‌ای که بتوان از آن برای مراسمی خاص مانند تعزیه‌داری، پرده‌خوانی، نمایش‌های مذهبی و ... استفاده نمود.

۱۷) در مجتمع‌های زیستی بزرگ (برجهای مسکونی) که دسترسی مناسب به مساجد فراهم نباشد می‌توان از شبستانهای چند منظوره استفاده نمود.

۱۸) در مجتمع‌های تجاری بزرگ که امکان دسترسی مناسب به مساجد فراهم نباشد می‌توان از فضای نمازخانه بهره‌برداری نمود.

۱۹) داشتن آبنما در مناطقی که امکان‌پذیر است. آب جاری به طراوت و نشاط و روحیات فضای درونی می‌افزاید و برای گرفتن وضو نیز با ایجاد امکانات لازم می‌توان مفید باشد.

۳-توصیه‌های کالبدی

۱) مصداق الهام بخش طراحی مساجد خانه کعبه است، که با القاء الهی توسط اولین پیام آور عالم حضرت آدم (ع) ساخته شد و شیخ الانبیاء حضرت ابراهیم (ع) بر همان قواعد آنرا بازسازی نمود و پیامبر خاتم (ص) آنرا از وجود بت‌ها و بدعت‌ها پاکسازی نمود و انسان کامل مولای متقیان (ع) در آن متولد شد.

۲) سایر مساجد اصیل دوران اسلامی، مانند مسجد قباء و مسجد النبی و ... از قواعد و اصول این مصداق ارزشمند الهام گرفته و می‌گیرند.

۳) مهمترین ویژگی الهام بخش خانه کعبه، مانند غار حراء، درونگرایی آن است. همچون شب در مقابل روز، فضای درونی خانه کعبه، آرامش بخش و فضای خلوت انس با معبود است فضای مناسب سیر در انفس، در مقابل فضای طبیعت که مناسب سیر در آفاق است. در طراحی مساجد حفظ حریم فضاهای داخلی از خارجی و رفع هر نوع مزاحمت همجواری آنها باید پیش‌بینی شود.

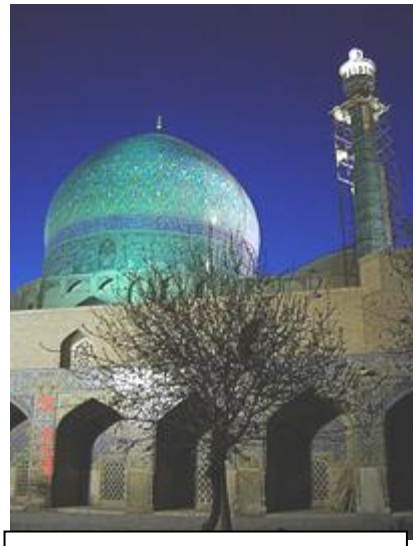
۴) خانه کعبه از منظر بیرون و از احساس درونی، کالبدی ساده، ساکن، با ثبات، آرام، متین و وحدت بخش است. در طراحی مساجد رعایت اصل سادگی وقار، هماهنگی مواد و مصالح و عناصر و جزئیات و پرهیز از آرایه‌های نامناسب و تزئینات نابجا از اصول اولیه معماری آن است.

۵) خانه کعبه از منظر بیرون در چهار جهت اصلی، به سمت همه راه‌ها و همه جهات بال گشوده است اما از یک جهت و با یک درب مهمان می‌پذیرد.

۶) خانه کعبه نیایشگاه یک خانواده بوده است، در مساجد محلی و مساجد جامع، احداث ورودی‌های متعدد در محورهای مهم مناسب است اما ایجاد یک سردر باشکوه و ممتاز در محور اصلی به وحدت و هماهنگی مجموعه می‌افزاید.

۷) ویژگی‌های فضایی و هندسی مکعب و مربع، داشتن مرکز واحد و مجرد از ماده و دارابودن محورها و یالها و سطوح قرینه است که آرامش‌بخش و تمرکز آفرین باشد.

۸) انتخاب ایده فضایی و هندسی در طراحی مساجد باید با الهام از اصول فوق، تمرکز آفرین، وحدت بخش و آرامش بخش باشد تا سکون فیزیکی مقدمه مناسبی برای تفکر و تذکر عقلانی و حضور قلب و شهود عرفانی باشد و حیات معنوی و روحانی انسان انبساط یافته و شکوفا گردد.



تصویر۱۵- ایده فضایی و هندسی مسجد؛ تمرکز آفرین، وحدت‌بخش و آرامش‌بخش است

۴–مؤلفه‌های خانه مطلوب از نظرگاه احادیث

دربارهٔ ویژگی‌هایی که یک مسکن و خانهٔ مطلوب باید داشته باشد روایاتی از امامان معصوم (س) در دست است که محورهایی از آنها را به شرح ذیل ارائه می‌نماییم:

- توصیه به عمران و آبادانی. (میزان الحکمه: عنوان ۱۱، احیاء زمین)
- توصیه به داشتن خانه مناسب. (همان: عنوان ۲۳۸، مسکن)
- توصیه به گزینش همسایگان پیش از گزینش جای خانه. (همان: عنوان ۸۷، همسایه)
- توصیه به حریم داشتن خانه. (همان: عنوان ۲۳۸، مسکن)
- پرهیز از اشراف متقابل خانه‌ها. (همان: عنوان ۲۳۸، مسکن) (همان: عنوان ۱۲۰، حقوق)
- پرهیز از هر نوع مزاحمت همجواری بین خانه، ارتباط با طبیعت و نگهداری بعضی از حیوانات اصلی در خانه، ارتفاع خانه، جهت گیری خانه، نور در خانه، تزئینات در خانه، استحکام و ایمنی خانه، رعایت بهداشت پاکیزگی و بوی خوش در خانه، (همان: عنوان ۲۳۸، مسکن) (همان: عنوان ۱۳۳، حیوان) (بحار، ج ۷۳: باب مسکن)
- پرهیز از هر نوع خودنمایی و تظاهر و اسراف در خانه سازی و رعایت حد اعتدال و نیاز. (میزان الحکمه: عنوان ۲۸۰، شهرت) (همان، عنوان ۲۳۰، اسراف) (همان: عنوان ۴۵۳ ، کبر) (همان: عنوان ۴۵۰، قناعت) (همان: عنوان ۳۳، ولخرجی)
- ضرورت ایجاد فضاهای مناسب برای عبادت، پذیرایی از مهمانان، شستشو و حمام. (همان: عنوان ۱۳۴، حیاء)
- توصیه به زیباسازی و زیبا دوستی. (همان: عنوان ۷۴، جمال) (همان: عنوان ۲۱۰، زینت)
- توصیه به دور از چشم بودن دستشویی و آبریزگاه‌ها (همان: عنوان۱۲۸، حمام)
- توصیه‌هایی در مورد ابعاد معنوی خانه، نظیر شرف و برکت خانه، مبارکی خانه، لزوم حلال بودن ساختمایه (مصالح) در خانه سازی. (همان: عنوان ۳۶، برکت) (همان: عنوان ۱۲۴، حلال)

- توصیه به اینکه خانه باید محل آرامش باشد و در این خصوص در قرآن، خانه مترادف همسر و شب برای آرامش انسان مطرح شده است و در نقطه مقابل و مکمل آن، روز ، زمین و یا طبیعت معرفی شده است. یعنی شب مکمل روز و خانه مکمل طبیعت برای انسان پیش‌بینی و خلق شده است. (همان، عنوان ۲۳۸، مسکن)

تصویر۱۶- خانه عامری‌ها در کاشان

تصویر۱۷- خانه امیر نظام در تبریز

تصویر۱۸- خانه قدکی در تبریز

تصویر۱۹- خانه مشروطه در تبریز

۵–مؤلفه‌های محله مطلوب از نظرگاه احادیث

دربارهٔ ویژگی‌هایی که یک محله مطلوب باید داشته باشد، روایاتی از امامان معصوم ارائه شده است که محورهایی از آنها را به شرح ذیل ارائه می‌نماییم:

۱) توصیه به زندگی اجتماعی و در شهرهای بزرگ به دلیل برخورداری بیشتر از دین و دانش

۲) توصیه اکید به خوشرفتاری و همنشینی با همسایگان و برادران دینی و خَلقی با توجه به اینکه تا حدود چهل خانه از هر محور همسایه تلقی شده است. همبستگی محلی در واحد همسایگی.

۳) توصیه به تعظیم شعائر اسلامی و ساختمان مسجد و شرکت در جماعت مسلمین

۴) توصیه به برآوردن حاجات و نیازمندی‌های اجتماعی، ایجاد مجموع فضاهای مورد نیاز عمومی، توصیه به وقف.

۵) توصیه به تعلیم و تعلم، دین و دانش و صنعت و هنر و مراجعه به متخصص عالم و مجتهد.

۶) ارزش گذاری فضاهای یک محله «بهترین محل برای نشستن، مساجد و بدترین آن، بازارها و راههاست» یا «محبوب‌ترین فضاها در نزد خداوند مساجد و بدترین جاها بازارهاست.»

۷) پرهیز از مزاحمت سواره بر پیاده و قوی بر ضعیف.

۸) پرهیز از هرنوع مزاحمت متقابل فضاهای عمومی و خصوصی، حتی مزاحمت منار مساجد برای خانه‌ها.

۹) توصیه به رعایت تقوا بین زنان و مردان در فضاهای عمومی و جداسازی‌ها در موارد لازم.

از بررسی **معماری محله‌ها در شهرهای سنتی،** مهمترین تاثیراتی که از بایدها و نبایدهای حکمت عملی اسلام در آنها می‌توان دریافت به شرح زیر هستند:

۱۰) ایجاد شهرهای بزرگ و آباد، علی رغم مشکلات امنیتی و اقلیمی

۱۱) ایجاد بافتهای بسیار فشرده با بهره‌گیری از عناصر گوناگون و متنوع شهری با کمترین مزاحمت همجواری، خصوصی‌ترین فضاها یعنی خانه‌ها در کنار عمومی‌ترین فضاها، یعنی بازارها، آرامش بخش ترین فضاها یعنی مراکز عبادی و آموزشی در کنار پرازدحام‌ترین فضاها یعنی مراکز تجاری و صنعتی با کمترین مزاحمت همجواری تعامل می یابند.

۱۲) طراحی و قدرت خلاقانه معماران، با ایجاد حریم ها و مفصل بندی‌های مناسب و پیش‌بینی فضاهای باز داخلی از طریق رعایت ارتفاع موزون بدنه‌های داخلی باعث شده است که دسترسی سریع انسان به هر دو عرصهٔ فضایی و برخورداری کامل از آنها، مزاحمت‌های هریک بر دیگری را به حداقل برساند.

۱۳) ترکیب فضایی محله‌ها و شهر، دارای ابعادی نمادین بوده و با معنی و هدفدار است. خانه‌ها در مجموع نمادی هماهنگ و متعادل و متناسب دارند، هم از جهت ارتفاع و حجم و هم از نظر مواد و مصالح و تزیینات خارجی و در مجموع از سادگی و متانت و هماهنگی برخوردارند و خودنمایی و تظاهر و فخر فروشی به حداقل می‌رسد. در مقابل آنها مراکز عمومی مانند بازارها و مراکز تجاری، ورزشی، بهداشتی، صنعتی و اداری، تقریباً هم عرض با هم و با شکوه و عظمت بیشتر در بستر محله و شهر تداوم می یابند. و نهایتاً این فضاهای مذهبی و زیارتی و آموزشی هستند که همچون قطب و کانون و قلب تپنده محله‌ها و شهرها با شکل نمادین و پرجاذبهٔ خود، چه ازنظر حجم و چه از نظر مواد و مصالح و

رنگ و نور از سایر عناصر شهری اوج می‌گیرند. و صبح و شام، مردم را به معراجگاه می‌خوانند و به اعتلاء و کمال انسانی دعوت می‌کنند و حال ذکر و نیایش می‌آفرینند.

۱۴) حرکت از کثرت به وحدت و از سیر در آفاق به سیر در انفس را می‌توان در طراحی بافت‌ها و هندسهٔ آنها دریافت؛ بگونه‌ای که راهها، هماهنگ با خطوط شیب زمین و جاری نهرها، هندسه‌ای مواج و پردامنه می‌یابند و نقاط دیدی گوناگون و متکثر را درنظر می‌آورند و از ایجاد قرینه‌سازی و نظم بر حول یک محور و ایجاد دورنمای (پرسپکتیو) یک نقطه‌ای در طول مسیر می‌پرهیزند، و در عرض مسیر خود با ایجاد محور منظم و قرینه سازی سردرها، بیننده را به آرامش و سکون و حضور در فضای درون دعوت می‌نمایند.

تصویر۲۰- شهر یزد

تصویر۲۱- شهر فاس؛ مراکش

تصویر۲۲- شهر صنعا؛ یمن

تصویر۲۳- بندر لنگه

۶-تحلیل سامانمند خاستگاه معماری دوران اسلامی

در آغاز دوران اسلامی، معماران از اجزاء و عناصر کالبدی معماری ساسانی و معماری رومی (بیزانسی) بهره‌برداری می‌نمودند، اما محتوا و مفهوم آنرا مبتنی بر ارزش‌های

اسلامی کاملاً دگرگون می‌کرده‌اند. هنرمندان و معماران مسلمان، به گواه تاریخ، هیچ‌گاه در ساماندهی فضا، که پایهٔ معماری است و نسبت به جنبه‌های ساختاری و آرایه‌ای از اهمیت بسیار بیشتری برخوردار است، مقلد و الگو بردار نبوده‌اند. آنها به شیوه‌ای کاملاً آگاهانه، عناصر و اندام‌های معماری را به کار گرفته و ساختمان‌هایی را پدید می‌آورند که در عین اینکه اندام‌هایی آشنا و با پیشینه‌ای تاریخی داشت، نوآورانه و ابتکاری و از نظر معنا و مفهوم و تأثیر آن بر انسان کاملا متفاوت بوده است.

۷–ارزیابی سامانه کالبدی

همانگونه که در بسیاری از نوشته‌ها و پژوهشها آمده بیشتر اجزاء و عناصر معماری روزگار اسلامی دارای پیشینه‌ای از پیش از اسلام می‌باشند. برخی از آنها هم به اقتضای نیازهای تازه در همان دوره و به تدریج پدید آمده‌اند. اما درباره آرایه‌ها و تزیینات ساختمانی که در بستری از میراث گذشته رشد کرد و در سده‌های پس از آن به شکوفایی و اوج جلوه‌گری رسید، در این باره هنرمندان مسلمان نوآوری‌های بسیاری داشتند که همانندش در گذشته هرگز پدید نیامده بود.

در سده‌های نخست بهره‌گیری از نگاره‌های گیاهی و هندسی، که در معماری گذشته ساسانی و بیزانسی رواج داشت، ادامه یافت و سپس با توجه به دیدگاه فرهنگ اسلامی در حرمت مجسمه‌سازی و نقاشی، این روند به سوی انتزاع و هندسه مجردتر و بخصوص بهره‌برداری از کلام الهی و معصومین و اشعار عرفانی کشیده شد. آنگاه در سده‌های ششم و هفتم و هشتم هجری به اوج نقش پردازی هندسی رسید. در ایران که تا پیش از اسلام نقش‌پردازی تنها با گچبری انجام می‌شد، پس از اسلام و بویژه در زمان سلجوقیان به اوج کار نقش پردازی با آجر رسید و پس از آن در روزگار مغولان و تیموریان بهره‌گیری از کاشی نیز به گچبری و آجرکاری افزوده شد. نخست آمیزه‌ای از کاشی و آجر (معقلی) و سپس کاشی کاری یکدست در عصر تیموری و صفوی و نهایتاً اوج بی‌بدیل تزیینات را در آینه کاری زیارتگاه‌ها می‌توان یافت که با هندسه و رنگ و نور انسان را فضایی کهکشانی قرار می‌دهند که متعلق به عالم ملکوت با ماده نورانی و صور لایتناهی، چنین اوجی در تبلور فضای ملکوتی در هیچ تمدنی به ظهور نرسیده است.

تصویر۲۴- اوج نقش‌پردازی هندسی و کلام در معماری دوران اسلامی

تصویر۲۵- ارگ علیشاه تبریز؛ استوار بر تارک معماری ایران

۸–ارزیابی سامانه سازه‌ای

تمدن اسلامی به طور طبیعی مانند

هر تمدن دیگری عناصر کالبدی خود را نخست با بهره‌گیری از تجربیات موجود شکل داد و سپس بر حسب لزوم، آنها را متکامل نمود و ماهیت آنها را بر پایهٔ فرهنگ خود دگرگون ساخت. این تمدن با توجه به شرایط جغرافیایی خود و گسترش مرزهای شمالی و شرقی و غربی با تمدن‌های کهن آن زمان یعنی ایران و سومر و آشورو کلدانی و بیزانس و مصر ارتباط برقرار نمود و از تجربیات فنی آنها بهره‌گیری کرد.

در ایران به طور کلی در شرق، ساختمان‌ها براساس شیوه‌های ساسانی ساخته می‌شدند و در کشورهای همسایه بیزانس، براساس شیوه‌های روم شرقی. چگونگی ساختمان سازی و به ویژه ساختار پوشش‌ها و سقفها کاملاً از این دو سرچشمه الگوبرداری شده بود. گرچه شیوه‌های محلی همواره کاربرد داشت، ولی هنگامی که حاکمان اموی و عباسی دست اندرکار ساختمانی می‌شدند، بیشتر معماران برجسته محلی را به کار می‌گرفتند وآنها نیز شیوه‌های مرسوم خود را به کارمی‌بستند.

بیشتر مسجدهای ساخته شده در سده‌های نخست اسلام در غرب نیز از روش‌های تاقی زنی مرسوم بهره‌گیری می کردند. نخستین مسجد ایرانی که به گفته استاد پیرنیا، مسجد فهرج باشد، با شیوه سازه‌ای کاملاً ساسانی ساخته شد. همچنین مسجد تاری خانه دامغان که پس از آن با همین شیوه ساخته شد. در شام و سپس در سرزمین‌های دیگر اسلامی، بیشتر از تاق سازی رومی بهرگیری شد. اما نظام سازه‌ای بیزانسی و ساسانی تنها زمنیه و بستر یک دوره طولانی از رشد و پیشرفت را آماده کرد. این امر، بیشتر در معماری بعد از اسلام ایران و کمتر در معماری دیگر کشورهای اسلامی دنبال شد. بدین گونه که از سده سوم و چهارم به بعد، معماران توانمند ایرانی با پشتوانه قوی سازه‌ای از معماری پیش از اسلام، به نوآوری‌های ارجمندی نائل شدند که در جهان بی‌مانند بود.

۹–ارزیابی سامانه کارکردی

ما براین باوریم که مهم‌ترین و ارجمندترین نوآوری‌ها در معماری روزگار اسلامی در این بخش رخ داده است. تمدن اسلامی بر پایهٔ نظام دینی و اجتماعی خاص خود، کارکردهای تازه‌ای را در جامعه اسلامی پدیدار ساخت که تا پیش از آن نمونه‌ای نداشت. مهمترین این کارکردها در زمینه عبادت و نیایش بود. نحوه خاص نیایش در اسلام با همه قواعد و مناسک توصیه آن که در هیچ دینی بدینگونه مطرح نبود، به فضای ویژه و درخور نیاز داشت.

نخستین نمونهٔ این فضا در همان آغاز برای جامعه اسلامی آماده بود، خانه کعبه و پیرامون آن که در آن مناسک حج به جا آورده می‌شد. ولی مراسم نماز جماعت که برای نخستین بار مسجدی ساده و بی پیرایه توسط پیامبر اکرم (ص) و یارانش در مدینه ساخته شد. فضایی محصور که بخشی از آن سرگشاده (بی سقف) و بخشی دیگر برای جلوگیری از تابش آفتاب، سرپوشیده بود. یعنی زمینی با میانسرایی درون آن و یک شبستان ستون‌دار در سوی قبله. این طرح ساده، الگوی همه مسجدهای سده نخست و پس از آن در همه کشورهای مسلمان نشین شد.

در ایران با این الگو مسجدهای فهرج، تاری‌خانه دامغان، جامع ساوه، جامع نایین و اردستان، و اصفهان و شوشتر و بسیاری جاهای دیگر ساخته شد. این الگو همچنان پایدار ماند و هرگز کنار گذاشته نشد. حتی کریم‌خان زند، مسجد نور را در شیراز برخلاف معمول زمان، به همین شیوه ستوندار ساخت.

سخن ما براین است که کارکردهای تازه در تمدن اسلامی، معماران را به نحو خاصی از ساماندهی فضا نیازمند ساخت. کیفیت و محتوای انسانی معماری در نحوه ساماندهی فضا و در رابطه متقابل صورت و معنا و جزء و کل و ظاهر و باطن و به اعتباری سیر از کثرت به وحدت پدیدار می‌شود. وگرنه بررسی یک بعدی و تجزیه شده عناصر و اجزاء کالبدی معماری مانند آن است که ما اجزاء لاشه یک موجود زنده را جداگانه تحلیل و ارزیابی کنیم. با تأسف در بسیاری از پژوهشها و بررسی‌ها در تاریخ معماری، به چگونگی ساماندهی فضاها و ارتباط متقابل آنها، بسیار اندک پرداخته می‌شود. شاید به این دلیل که این پژوهشها توسط باستان شناسان و مورخین هنر انجام می‌گیرد و نه توسط معماران و طراحان باطن‌گرا، و به دنبال همین خطا، تایخ معماری، آکنده از تجزیه و تحلیل‌ها درباره اندام‌ها و عناصر و آرایه‌ها و تزییناتی است که تنها ظاهر و لاشه معماری را مطرح می‌نمایند.

جمع بندی مهمترین اصول معماری دوران اسلامی

معماری پس ازاسلام چه ویژگی‌هایی دارد؟ آیا می‌توان برای دستاورد چهارده سده معماری، قاعدهٔ و نظریه پردازی کرد؟ آیا ویژگی‌های مشترکی را می‌توان یافت که در گذر زمان کمابیش برجای مانده باشند و به گونه‌ای در آثار معماری آشکار شده باشند؟ و مهم‌تر آنکه آیا می‌توان این اصول را در معماری امروز و آینده ایران و جهان به کار گرفت؟

پرسش بعدی باید این باشد که این ویژگی‌ها و قواعد (اگر وجود داشته باشند) چه نسبتی با متن دین اسلام دارند و همچنین چه نسبتی با باورهای دینیی که مردم از آنها پیروی می‌کرده‌اند؟ چه اندازه از آنها برگرفته شده یا تأثیر پذیرفته‌اند؟ پاسخ به این پرسشها می‌تواند هویت اسلامی معماری را در عمل برای امروز و فردای معماری ما روشن کند.

۱ – اصل بر عدالت محوری در خلق آثار معماری

از منظر اسلامی در مباحث نظری (حقیقت مداری) و در خلق آثار هنری، عدالت مداری بعنوان اصل بنیانی و سامان دهنده سایر اصول پذیرفته شده است، زیرا آنچه که در عالم ماده و طبیعت به دست انسان‌ها ایجا می‌شود، باید اولاً متناسب و بجا و منطبق با نیازهای متنوع و متغیر انسانها باشد. دوماً شرایط بسیار متفاوتی سازمانی و مکانی (تاریخی و جغرافیایی) در ایجاد آثار معماری، معماران واقعیت‌گرا و اصول‌گرا را به رعایت الزامات موجود، توصیه و تأکید مینماید. به نظر ما اصل بجا و متناسب بودن (عدالت محوری) بزرگترین و مهمترین اصل است که در آثار هنری دوران اسلامی مورد توجه بوده و در واقع سرچشمه سایر اصول تلقی می‌شود.

۲ – اصل سیر از کثرت به وحدت

این اصل، بنیادی‌ترین اصل در هنر و معماری سنتی از سوی بسیاری از پژوهندگان شمرده شده و برداشت‌های نه چندان گوناگونی از آن هم بدست داده شده است. این اصل که یادآور جنبه‌های مابعدالطبیعی و فلسفی معماری است، در نگاه نخست امری به شدت تجریدی و انتزاعی جلوه می‌کند.

از این رو در توصیف بازتاب آن در جهان هنر و معماری، حوزه بسیار گسترده‌ای پدید می‌آید که زمینه را برای انواع برداشت‌ها فراهم کرده است. مشکل اصلی بیشتر دیدگاه‌ها در آمیختن دو مفهوم Unite و Uniform یا وحدت حقیقی و وحدت ظاهری است. به عقیدهٔ گنون مشکل اصلی مدرنیزم در گرفتاری آن در دام Uniform و عدم تمایز این دو مفهوم است. گنون در راستای نظریهٔ معروف خود که آخر الزمان را

همزمان با وارونه شدن سنت و همه مفاهیم سنتی می‌داند، Uniform را هم وارونه مفهوم Unite می‌داند. مظاهر این اصل جدید در یکسان انگاری همه انسانها، ماشینی‌شدن و متحد الشکل شدن همهٔ امور، رونق امور پیش ساخته و استاندارد و رونق گرفتن سبک‌های بین‌المللی و ارائه نسخه‌های جهانی و ... بوده است. (گنون، ۱۳۶۵: ۵۹) او تأکید می‌کند که «هرچه در عالم متحدالشکل‌تر و همسان‌تر شود، به همان اندازه از متحد بودن به معنی واقعی آن دورتر می‌گردد.» (همان: ۶۰) گنون جلوگاه دیگر بحث وحدت حقیقی و دروغین را در سادگی و پیچیدهگی می‌داند، چرا که وحدت دروعین عمدتاً ثمرهٔ ساده سازی و ساختن نظام فکری و مطلق کردن یک اصل خاص است و در حالی که وحدت حقیقی اگرچه تقسیم ناپذیر اما به همان اندازه پیچیده است. (همان: ۹۰)

اساساً باید دانست وحدت، صفت اجزاء یک سامانه نیست. در معماری، وحدت هرگز صفت یا ویژگی فضایی و کالبدی آنها نمی‌تواند باشد. وحدت صفتی است که یکباره بر کل سامانه چیره می‌شود. وحدت همواره صفت کل است نه جزء به باور ما بهره‌گیری از هندسه و تناسب و تکرار عناصر هرگز نباید به معنی وحدت داشتن تلقی شود. ما هندسه و تناسبات را با قواعد دستور زبان مقایسه کردیم. گرچه تفاوت‌هایی در میان آندو هست، اما نتیجه بهره‌گیری از آنها یکی است. یعنی همانگونه که اتکاء صرف به دستور زبان به خلق اثر ادبی منجر نمی‌شود، رعایت هندسه و تناسب صرف هم نمی‌تواند پدید آورندهٔ وحدت به معنای واقعی آن باشد. هندسه و نه تکرار و مشابهت، تنها می‌تواند مفهوم وحدت را آسان‌تر کند و برای همین هم از آن در معماری بسیار بهره‌گیری می‌شود.

۳–اصل محوربندی فضایی

با جمع‌بندی آنچه گذشت می‌توان گفت که مفهوم «وحدت» که متکی به اصل توحید در جهان بینی اسلامی می‌باشد، موجود و پدید آورندهٔ اصل «حرکت از کثرت به وحدت» بوده است. این اصل هنگامی که به زبان معماری و شهرسازی ترجمه می‌شود و در نمونه‌ها و مصادیق فضایی و کالبدی آشکار می‌شود خود را در اصول زیر نمودار می‌سازد:

تصویر۲۶- تیمچه مظفریه بازار تبریز؛ رعایت اصل محوربندی فضایی

۱) تناسب، همکاری، هماهنگی عوامل، و پدید آوردن یک سامانه از عناصر کالبدی و فضایی
۲) تأکید بر مرکز فضایی – کالبدی با گرایش به الگوهای ساماندهی مرکزی
۳) تأکید بر تقارن و محور بندی فضایی – کالبدی
۴) تأکید بر مرکزیت در آرایه‌سازی‌ها و نگاره‌های اسلیمی
۵) جایگیری فضاهای اصلی روی محورهای اصلی
۶) جایگیری فضاهای فرعی و ارتباطی روی محورهای فرعی
۷) جایگیری فضاهای میاندر (میانجی) در دو سوی محورهای اصلی.

تصویر۲۷- اصل مرکزگرایی در معماری ایرانی

همه اصول یادشده به گونه‌ای در پدید آمدن اصل حرکت از کثرت به وحدت مؤثر هستند. این اصول‌گاه از سوی برخی به گونه‌ای پراکنده و

بی‌ارتباط با هم عنوان می‌شوند. ولی به گمان ما همهٔ آنها بسیار به هم وابسته و در ارتباط با هم هستند و باید گفت وجوه متعدد یک پدیده هستند.

۴–اصل مرکزگرایی

از مفاهیم مطرح در معماری ایران مرکز گرایی می‌باشد که ارزیابی‌های متفاوتی از آن صورت گرفته است. برخی از اندیشمندان تقارن را لازمهٔ استواری و قوام در یک فرهنگ می‌دانند.

تصویر۲۸- سلسله مراتب قضایی در شهر فاس مراکش

تمرکز آفرینی و ایجاد آرامش فضایی با محور بندی کردن فضاهای باز و نیمه باز و بسته انجام می‌گیرد. هسته‌های فضایی که برحسب شأن فضایی و نوع عملکرد آنها در ساختار هندسی بنا سامان می‌یابند. برای مثال، فضاهای اجتماعی و خانوادگی مانند نشیمن و پذیرایی بر فضاهای شخصی و فردی، خواب و کار، و فضاهای نشیمن و خواب نسبت به فضاهای خدماتی و بهداشتی و نهایتاً فضاهای عملکردی بر فضاهای عبوری، یعنی راهروها و پله‌ها اولویت می‌یابند.

۵–اصل رده‌بندی یا سلسه مراتب فضایی

اصل رده‌بندی یا سلسله مراتب فضایی را می‌توان در سه سطح آشکار دید:

۱) رده‌بندی فضایی میان درون و بیرون که بر مرزبندی حریم‌های فضایی تأکید دارد.

۲) رده‌بندی کالبدی میان کالبدهای جزء و کالبدهای کل برای نمایش سیر از جزء به کل و از ساده به پیچیده.

۳) رده بندی در نگاره‌ها و آرایه‌ها از نگارهٔ مبنا تا نگارهٔ کل.

۶–اصل تقدم درونگرایی بر برونگرایی

تصویر۲۹- افزایش درونگرایی و محرمیت با نزدیکتر شدن به خانه

در معماری‌های درونگرا، نمای بیرونی بسیار ساده کار می‌شود، به گونه ای که با گذشتن از گذرگاه‌های بیرونی، هویت ویژهٔ هر ساختمان به آسانی بازشناخته نمی‌شود. اما در ساختمان‌های برونگرا، به نماهای بیرونی بسیار توجه شده و در آنها پرداخت صورت می‌گیرد.

بیشتر کسانی که به بررسی معماری اسلامی و معماری ایرانی (پیش و پس از اسلام) پرداخته‌اند بر توجه خاص در این معماری به اصل درون‌گرایی تأکید کرده‌اند، که البته علل و انگیزه‌های متفاوتی را برای آن برشمرده‌اند. این انگیزه‌ها را می‌توان

در دو دسته متفاوت بررسی کرد:

دسته اول – انگیزه‌ها و علت‌های مادی (امنیت، اقلیم و ...)

برخی اندیشمندان بر ویژگی درونگرایی در معماری ایرانی و اسلامی تأکید می‌کنند، اما آن را از ویژگی‌های عام معماری می‌دانند که جدای از اقلیم و یا جهان‌بینی و یا ... همیشه رو به درون دارد. (هاشمی، ۱۳۷۵، ۲) برخی دیگر این اصل را یک ویژگی همگانی در دنیای کهن می‌دانند که برای ایجاد امنیت بیشتر و همچنین مصونیت‌های اقلیمی دنبال می‌شده است. (افشار نادری، ۱۳۷۴: ۷۰)

این نوع نگرش‌ها و تبیین‌های حصری مدتهاست که جای خود را به دیدگاه‌های فراگیرتر و اشتمالی داده‌اند که در آنها به جنبه‌های مختلف مسئله و پیچیدگی فراوان شکل‌گیری یک موضوع توجه می‌شود. چرا که بسیاری از نظریات حصری دیگر را می‌توان یافت که با نظریات بالا سازگار نیست. به طور مثال به نظر برخی متفکران مسئله امنیت آنقدر عامل جدی نبوده که بتوان برخی معماری‌های ملل کهن از شرق یا غرب را از برونگرایی دور کند و به سمت درونگرایی بکشاند.

دسته دوم – درونگرایی به عنوان نوعی تفکر و جهان‌بینی

برخی دیگر از اندیشمندان افزون بر علل بالا، علل دیگری همچون فرهنگ، تفکر و جهان‌بینی را هم در جهت گیری ساختمان به سوی درون یا برون مؤثر می‌دانند.

اما خود این گرایش هم انواع گوناگونی دارد، برخی آن را به طور خاص ویژگی معماری ایرانی می‌دانند، برخی دیگر ویژگی دنیای شرق و برخی دیگر از مشخصات معماری دنیای اسلام که شاید صحیح‌ترین نظر این باشد که همه این تفکرات بهره‌های کم یا زیاد از این اصل برده‌اند. پیرنیا ریشه‌ها را نیز استخراج می‌کند. یکی از اصلی‌ترین این عوامل همان عامل اقلیم است که درونگرایی را ضروری می‌کند (پیرنیا: ۳۰) اما عامل دیگر عامل فرهنگی، اجتماعی است. چرا که مفهوم خانوادهٔ ایرانی در شکل‌گیری فضای خانهٔ ایرانی سهم مهمی دارد. (پیرنیا ۱۳۵۰: ۲۳)

با همه اینها برخی از معماران ایرانی با نگاهی فراگیرتر، درونگرایی را از ویژگی‌های نوع تفکر عرفانی شرق می‌دانند که در معماری اسلامی نیز ظهور کرده‌است. (شیخ زین‌الدین، ۱۳۷۴: ۲۴) داراب دیبا نیز این ویژگی را هم شرقی و هم اسلامی می‌داند و می‌گوید: «به طور اعم براساس تفکر شرقی و در سرزمینهای اسلامی، جوهر فضا در باطن است و حیات درونی، به وجود آورنده اساس فضاست.» (دیبا، ۱۳۷۸: ۹۸) باید توجه داشت که به طور مطلق نمی‌توان این اصل را شرقی دانست، چرا که نمونه‌هایی از معماری‌های بت‌واره و مجسمه گونه در معماری هند کم نیست. ضمن اینکه در معماری خانه‌های ژاپنی نیز انواعی از معماری نیمه باز و آمیخته با زندگی همسایگان قابل مشاهده است. از نظر

تصویر۳۰- هندسه انتزاعی و تمرکزآفرین در معماری دوران اسلامی

ما اساس درونگرایی به انسان‌شناسی اسلامی باز می‌گردد که تحول جوهری و تکاملی انسان را در نهایت از درون و سیر در انفس باز می‌یابد یعنی سکون مادی و گذر از عالم حواس و سیر در برون می‌تواند مقدمه تکامی معنوی و روحی شود.

۷–اصل سیر از هندسهٔ آفاقی در شهر به هندسهٔ انفسی در معماری

انتخاب و کاربرد هندسه در معماری و شهرسازی کاملاً متناسب و هماهنگ با نیازهای انسان و نوع عملکرد و نقشی است که این عنصر معماری و شهرسازی در زندگی روزمره انسانها بعهده دارد.

شکستن محورهای ورودی تا فضای اصلی حیاط مرکزی، برای تشدید محرمیت و امنیت داخلی فضا و نوع هندسه افقی در نقشه کف در هر یک از فضای داخلی، متناسب است با میزان درونگرا بودن آنها (یعنی فضاهای کاملاً داخلی) یا نیمه درون‌گرا بودن آنها (یا فضاهای میانی)و فضاهای برون گرا (یا فضاهای ایوانها) این هندسه کاملاً تغییر می‌نماید و در طراحی محوطه و حیاطها، هندسه خاصی در جهت بهره‌برداری انسان از ترکیب آب و گیاهان و دید آسمان به کار می‌رود و در مقاطع به کمک ستونها و برجستگی جرزها هندسه آرام و ساکن نقشه کف را به هندسه سیال و قیام کرده بدنه‌ها و در نهایت به هندسه کهکشانی و آسمانی سقفها پیوند می‌زند.

بکار بردن شبکه‌های منظم و ریز و پنهان هندسی در پلان (پیمون) باعث شده که علی رغم تناسبات بسیار گوناگون و ضرباهنگ‌ها و اشکال بسیار مختلف، یک هماهنگی و وحدت باطنی و نامریی و قدسی بین همه اجزاء و عناصر متفاوت هندسی ایجاد شود، همانند آنچه در رابطه تار و پود قالی‌ها ملاحظه می‌شود.

تصویر ۳۱- گنبد مسجد بعنوان نشانه و راهنما

در فضاهای شهری نیز علی‌رغم انواع هندسه‌ها و حجم‌های گوناگون و متکثر به کار برده شده در ساختار فضاهای شهری، از یک طرف این شریان‌های عبوری و بازارهای سرپوشیده و سرباز این پیوستگی و هماهنگی را بین مجموعه فضاهای شهری ایجاد می‌نماید و از طرفی ترکیب تعادل و متوازن و با معنای عملکردهای مخالف از قبیل واحدهای مسکونی باهم و با سایر واحدهای خدماتی و در نهایت، تناسب آنها با مراکز مذهبی و عبادی به گونه‌ای است که در مجموع، از مفهوم کثرت به وحدت و از سیر در آفاق به سیر در انفس و از دنیا به آخرت و از ظاهر به باطن را کاملاً تداعی می‌نماید.

۸–اصل نشانه گرایی

انواع نشانه‌گرایی را می‌توان به گونه‌های زیر دسته بندی کرد:

نشانه گرایی قراردادی: مانند علامات راهنمایی و رانندگی یا حروف مورس یا اعداد ریاضی و حروف‌ها در نوشتار و اصوات در زبان که رابطه دال و مدلول یا رابطه نماد و موضوع مورد اشاره یک رابطه قراردادی است.

تصویر ۳۲- نشانه‌گرایی محتوایی و مفهومی

نمادگرایی شبیه سازی و تخلیصی (استیلیزه): مانند آنچه در هنرهای تجسمی و گرافیک، یا نقوش قالی‌ها و گچبری‌ها، که صورت حیوانات و گیاهان را خلاصه و ساده می‌نمایند.

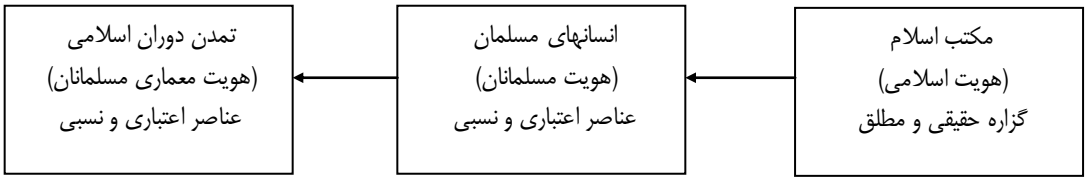
۱) نمادگرایی شکلی و صوری: الهام گرفتن یا تقلید و نسخه برداری از ظاهر پدیده‌ها. اغلب هنرمندان نقاش و مجسه ساز، از شکل و حجم و صورت مادی حیوانات و گیاهان و مجموعاً عناصر و اجزاء طبیعی و مصنوعی برای ایجاد خاطره و یادآوری صورت آن عنصر تقلید می‌کنند.

۲) نشانه‌گرایی آیه‌ای و مفهومی: درنشانه‌گرایی آیه‌ای و مفهومی که اغلب در تمدن اسلامی به کار گرفته می‌شود، همه عناصر طبیعی مظهر و تجلیات صفات و اسماء الحسنی الهی تلقی می‌شوند و هر بیننده خردگرا و اندیشمند از هر برگ سبز دفتری از آیات و صفات آفریننده‌ای مدبر و حکیم و حیات بخش را درک می‌کند و علاوه بر برخورداری‌های مادی از طبیعت، مضامین فکری و معنوی آن توشه سیر و سلوک عرفانی او می‌شود. در این آیه‌پردازی، صورت‌ها نه خنثی هستند و نه تجسد معنا در صورت است بلکه مفاهیم معقول در کالبدها تجلی می‌یابند. یعنی «مفاهیم در صورت‌ها هستند ولی با آنها یکی هستند ولی از آنها جدا نیستند». مانند انسانی و تصویرش در آیینه‌ها.

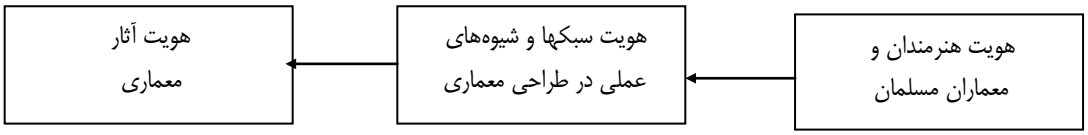
جمع بندی و نتیجه گیری

در کلام آخر علاوه بر اصولی که به عنوان مهمترین اصول معماری دوران اسلامی مطرح شد به چند محور مهم که موجب اختلاف نظرها و تقابل‌های نظری و عملی و موضع‌گیری‌های ناصواب در حوزه مباحث نظری هنر و معماری و در برنامه‌ریزی‌ها و قانون‌گذاری‌ها و تصمیمات عملی و اجرایی شده است، اشاره می‌نماییم.

- در مورد رابطهٔ مکاتب فلسفی و اعتقادی و از جمله اسلام با سبکها و آثار هنری و معماری، دیدگاه‌های بسیار متفاوت و متناقضی ارائه شده است. این امر بیشتر ناشی از تفکیک نکردن موضوعات گوناگونی است که یک مکتب به آن می‌پردازد؛ و عدم دقت در نوع رابطه این موضوعات، و مبانی و اصول حاکم بر آنها است. در نمودار زیر این موضوعات و رابط آنها نشان داده می‌شود:



نمودار ۱- رابطه هویت اسلامی با هویت مسلمانان و آثار آنان



نمودار ۲- رابطه هویت هنرمندان مسلمان با هویت سبک های آنها و هویت آثارشان

- مکتب اسلام مدعی تعریف حقیقی و جامع و مانع از هستی و انسان و جامعه و ... و گرایش‌های زیبایی‌شناسی انسانها و مسیر تکاملی آنهاست. منطقاً، تنها یک تعریف جامع مانع از هر پدیده‌ای می‌توان داشت. پس می‌توان دیدگاه همه مکاتب فلسفی و اعتقادی را درباره چنین موضوعاتی با دیدگاه اسلام سنجید و جامع و مانع بودن دیدگاه اسلام را بر پایه کلام الهی و معصومین (س) و با بهره‌برداری از تجربه‌های حسی و استدلال‌های فلسفی و منطقی و تجربه‌های شهودی به بحث گذاشت. پذیریش این حقایق برای غیر مسلمانان الزامی نیست؛ ولی برای مسلمانان و در کاربردی‌های اجتماعی آن در نظام جمهوری اسلامی بدیهی و الزامی است. در این حوزه، هویت اسلامی به معنای پاسخ روشن و عمیق (جامع و مانع) اسلام در مورد فلسفه حس شناسی و زیبایی شناسی انسان‌ها در همه ابعاد و موضوعات مربوط به آن است.
- انسان مسلمان موجودی است نسبی و اعتباری. چون انسان بالفعل، موجودی است نسبی و اعتباری و مسلمانی انسانها نیز نسبی و اعتباری است. بنابراین «هویت مسلمانان» نیز واقعیتی نسبی و اعتباری و متغییر و وابسته به مجموع شرایط زمانی و مکانی دارد. به گفته دیگر، هویت یک مسلمان به میزان آگاهی‌های او از باورهای اسلامی و نیت و عمل او در هر لحظه هویتی سیال و متغیر است. بنابراین نمی‌توان اطلاقی کلی و قطعی و جامع به مسلمانان یا هریک از آنها نسبت داد، چه در اندیشه و چه در اعمال و آثار.
- با توجه به این مطالب، تمدن اسلامی و هویت معماری و شهرسازی مسلمانان که در آثار هنرمندان مسلمان نمود پیدا کرده، قطعاً نسبی و اعتباری و متغیر و وابسته به مجموع شرایط زمانی و مکانی خواهد بود و نباید هیچ یک از آثار تمدن اسلامی را مستقیماً و بطور مطلق (جامع و مانع) به اسلام نسبت داد. بنابراین به باور ما بکار بردن عنوان «معماری اسلامی» جایز نیست؛ و تنها می‌توان از «معماری مسلمانان» یا «معماری دوران اسلامی» سخن گفت. چون مسلمانان نسبی هستند و آثار معماری آنها نیز نسبی است.

- پس در پاسخ به کسانی که یا کلاً منکر رابطه فرهنگ اسلامی با هنر و معماری تمدن اسلامی می‌شوند و یا آثار تمدن دوران اسلامی را بطور مطلق به اسلام نسبت می‌دهند، باید گفت که مکتب اسلام بطور جامع و مانع حقیقت حسن و زیبایی را تبیین نموده است. معماران مسلمان و آثار آنها هم به نسبتی که آن حقایق را در وجود خود و در آثار خود تجلی بخشیده‌اند، بطور نسبی دارای هویت اسلامی می‌باشند. درباره آثار دیگر معماران نیز به نسبتی که توانسته باشند حقایق حسن‌شناسی و زیبایی شناسی اسلامی را که فطری و ذاتی همه انسانها است در خورد و آثار خود متجلی نمایند، به همان نسبت آثارشان هویت اسلامی دارد.

نکته بسیار مهم پیروی اساتید ایرانی از روش تحقیق و تدریس فلسفه هنر و معماری در فرهنگ معاصر غربی است. متأسفانه محققان و مدرسان ایرانی و مسلمان این مبانی و روشها را آموزش می‌بینند، ترجمه می‌کنند، تحت تأثیر آنها تحقیق و تألیف نموده، و متون ترجمه شده را در کلاسهای خود تدریس می‌نمایند. آثار و نتایج نامناسب و ناشایست این رویکردها را می‌توان در برنامه‌ریزی‌ها، تدوین قوانین و طراحی‌ها و ساخت و سازها یافت. در این باره بر چند نکته اساسی، مجدداً تأکید و توصیه می‌شود:

- معماری علاوه بر مهندسی ساختمان، هنر است و از بعد علت فاعلی و علت غایی آن باانسان، آنهم لطیف‌ترین عواطف انسانی سروکار دارد، بنابراین مقوله معماری و شهرسازی از بعد هنری و محتوایی و هویت ساز آن در حوزه علوم انسانی است. در علوم انسانی نیز برپایه مکاتب مختلف فلسفی و اعتقادی تعاریف گوناگون و متضادی از انسان و گرایشهای او مطرح می‌باشد. بنابراین هر محقق و مدرسی باید بدواً موضوع و مبنای مکتبی خود را صریح و روشن مطرح نماید.
- محقق و مدرس مباحث هنر و معماری یا باید خود فیلسوف مؤسس باشد یا پیامبر مرسل. به جز اینها باید ضمن معرفی کتب مورد اعتقاد خود، مبنای تعاریف و استنباطهای خود را مبتنی بر مکتب معرفی شده بصورت مستند و از متون اصلی و تأیید شده آن مکتب ارائه نماید.
- مباحث علوم انسانی، استدلالی و در عین حال تجربی است؛ پس محقق و مدرس باید در یک بررسی تطبیقی، جامع و مانع بودن تعاریف مکتب خود را در مقایسه با سایر مکاتب مطرح جهان، اثبات نماید
- با توجه به منابع چهارگانه اجتهاد شیعی (نقلی و عقلی)، محقق و مدرسی که مبنای تحقیق او مکتب اسلام و هویت اسلامی است باید در یک سیر طولی ضمن استفاده از منبع عقل (عقل بالفعل شخصی) و مراجعه به اجماع (اجماع خبرگان ذیصلاح) صحت استنباطها و استنتاجات خود را با محک و معیار کلام الهی و معصومین (س) مورد سنجش و داوری قرار دهد.
- از آنجا که از منظر شناخت شناسی اسلامی، عالم ظاهر آیه و تجلی عوالم باطنی است، محقق و مدرس مسلمان می‌تواند در تأیید تحلیل‌ها و استنباطها و استنتاجات عقلی و فلسفی و عرفانی خود، از وجوه تمثیلی عالم طبیعت نیز مثال آورد. همچنان که می تواند ضمن نظریه پردازیهای فلسفی و عرفانی، از تجربیات میدانی نیز بهره‌برداری نماید و روشهای کمی و کیفی تحقیق را مبتنی بر کلام وحی و کلام معصومین (س) در طول یکدیگر و مؤید هم بداند؛ نظیر روشی که در قرآن مجید از تجربیات تاریخی و اجتماعی اقوام گذشته ارائه شده است.

- رعایت اصولی که در تفکیک گزاره‌های نظری، عملی و مصادیق مطرح شد یعنی (گزاره‌های نظری حقیقی، گزاره‌های عملی حقیقی + اعتباری و آثار اعتباری و نسبی هستند) در تحلیل‌ها و ارزیابی‌ها و استنباط‌ها و استنتاجات، بسیار مهم و اساسی است؛ پس معیارهای ارزیابی اصول مربوط به حسن شناسی و زیبایی که امری وجودی و حقیقی است با اصول مبتنی بر سبکها و شیوه‌های خلق آثار هنری و مصادیق که اموری اعتباری و نسبی و ... هستند، را باید از هم تفکیک نمود و در تحلیل‌ها و ارزیابی‌ها مورد توجه قرار داد.

منابع

۱. نقره‌کار، عبدالحمید، رنجبر کرمانی، علی‌محمد، حمزه‌نژاد، مهدی. ۱۳۸۷. درآمدی بر هویت اسلامی در معماری و شهرسازی. وزارت مسکن و شهرسازی
۲. افشار نادری، کامران. ۱۳۷۴. «همنشینی اضداد در معماری ایرانی». مجله آبادی. شماره ۱۹
۳. پیرنیا، محمد کریم. ۱۳۵۰. معماری ایران. سخنرانی در کرمان. آرشیو مرکز تحقیقات معماری
۴. دیبا، داراب. ۱۳۷۸.«حصول زبانی نو برای معماری امروز ایران». مجله معماری و شهرسازی.
۵. شیخ زین‌الدین، حسین. ۱۳۷۴. «معماری ایرانی». مجله آبادی . شماره ۱۹
۶. هاشمی، سید رضا. ۱۳۷۵. «جبران خسارت». مجله معمار . شماره ۱۰
۷. گنون،رنه. ۱۳۶۵. سیطره کمیت و علائم آخرالزمان. ترجمه علی محمد کاردان. مرکز نشر دانشگاهی
۸. میزان الحکمه