



دانشگاه پیام نور

مبانی نظری معماری

(رشته معماری)

عبدالحمید نقره کار

سرشناسه	نقره کار، عبدالحمید، ۱۳۲۲ -
عنوان و نام پدیدآور	مبانی نظری معماری / عبدالحمید نقره کار.
مشخصات نشر	تهران: دانشگاه پیام نور، ۱۳۸۹.
مشخصات ظاهری	هشت، ۴۴۶ ص.
فروست	دانشگاه پیام نور؛ ۱۴۶۵. گروه معماری؛ ۱/۲.
شابک	978-964-387-676-0:
وضعیت فهرست نویسی	فیپا
موضوع	معماری -- آموزش برنامه ای
شناسه افزوده	دانشگاه پیام نور
رده بندی کنگره	۱۳۸۹ م ۲۷/ن/NA۲۰۰۰
رده بندی دیویی	۷۲۰/۷۶:
شماره کتابشناسی ملی	۲۰۷۱۳۸۰:



مبانی نظری معماری

عبدالحمید نقره کار

تهیه و تولید: مدیریت تولید محتوا و تجهیزات آموزشی

چاپ و صحافی: انتشارات دانشگاه پیام نور

تعداد: ***

چاپ: ۱۳۸۹،.....

قیمت: ***

کلیه حقوق نشر اعم از چاپی، الکترونیکی و اینترنتی برای دانشگاه پیام نور محفوظ است.

بسم الله الرحمن الرحيم

پیشگفتار ناشر

کتاب‌های دانشگاه پیام نور حسب مورد و با توجه به شرایط مختلف یک درس در یک یا چند رشته دانشگاهی، به صورت کتاب درسی، متن آزمایشگاهی، فرادرسی، و کمک درسی چاپ می‌شوند.

کتاب درسی ثمره کوشش‌های علمی صاحب اثر است که براساس نیازهای درسی دانشجویان و سرفصل‌های مصوب تهیه و پس از داوری علمی، طراحی آموزشی، و ویرایش علمی در گروه‌های علمی و آموزشی، به چاپ می‌رسد. پس از چاپ ویرایش اول اثر، با نظرخواهی‌ها و داوری علمی مجدد و با دریافت نظرهای اصلاحی و متناسب با پیشرفت علوم و فناوری، صاحب اثر در کتاب تجدیدنظر می‌کند و ویرایش جدید کتاب با اعمال ویرایش زبانی و صوری جدید چاپ می‌شود.

متن آزمایشگاهی (م) راهنمایی است که دانشجویان با استفاده از آن و کمک استاد، کارهای عملی و آزمایشگاهی را انجام می‌دهند.

کتاب‌های فرادرسی (ف) و **کمک درسی** (ک) به منظور غنی‌تر کردن منابع درسی دانشگاهی تهیه و بر روی لوح فشرده تکثیر می‌شوند و یا در وبگاه دانشگاه قرار می‌گیرند.

مدیریت تولید محتوا و تجهیزات آموزشی

فهرست

۱	فصل نخست: پیش‌نیازها
۱	۱-۱- درباره مبانی نظری
۱۲	۲-۱- شناخت‌شناسی
۲۱	۳-۱- انسان‌شناسی
۲۹	۴-۱- معبودشناسی
۳۴	۵-۱- فلسفه تاریخ
۳۷	۶-۱- جامعه‌شناسی
۴۱	فصل دوم: زیبایی در معماری
۴۲	۱-۲- رابطه زیبایی با معماری
۴۳	۲-۲- واژه‌شناسی
۴۴	۳-۲- زیبایی در فرهنگ غرب
۵۶	۴-۲- زیبایی در فرهنگ شرق
۵۸	۵-۲- زیبایی‌شناسی از دیدگاه فرهنگ اسلامی
۹۳	۶-۲- جمع‌بندی و نتیجه‌گیری
۱۰۴	۷-۲- زیبایی در معماری
۱۲۳	فصل سوم- هنر در معماری
۱۲۳	۱-۳- واژه‌شناسی هنر
۱۲۴	۲-۳- تعریف هنر
۱۲۶	۳-۳- تعریف جامع و مانع از هنر
۱۲۷	۴-۳- علل بحران در عرصه هنری
۱۲۹	۵-۳- رابطه هنر و معماری
۱۳۰	۶-۳- سرچشمه هنر
۱۳۷	۷-۳- هدف هنر
۱۴۲	۸-۳- زمانبندی سرچشمه و هدف هنر
۱۴۶	۹-۳- گونه‌های هنر
۱۵۰	۱۰-۳- رابطه هنرمند، اثر هنری و مخاطب
۱۵۴	۱۱-۳- نتیجه‌گیری

۱۵۹	فصل چهارم - شناخت معماری و عناصر آن
۱۵۹	۱-۴- تعریف معماری
۱۶۱	۲-۴- فضا
۱۸۲	۳-۴- کالبد
۱۸۷	۴-۴- هندسه و تناسبات
۲۰۵	۵-۴- طبیعت در معماری
۲۳۵	فصل پنجم — شناخت معماری در نظر
۲۳۵	۱-۵- نگرش سامانه‌ای به معماری
۲۶۲	۲-۵- تحلیل سامانه‌ای از تعاریف معماری
۲۷۷	۳-۵- نمادپردازی
۲۹۴	۴-۵- نتیجه‌گیری
۲۹۷	فصل ششم: شناخت معماری در عمل
۲۹۷	۱-۶- بررسی رویکردها در معماری معاصر
۳۵۱	۲-۶- بازشناسی معماری شایسته از دیدگاه فرهنگ اسلامی
۳۵۴	۳-۶- آموزه‌هایی از نمادگرایی در معماری آفرینش و معماری معصومین(س)
۳۷۸	۴-۶- معماری مسجد
۳۹۲	۵-۶- معماری خانه و محله مطلوب
۳۹۹	فصل هفتم - مهم‌ترین اصول معماری دوران اسلامی
۳۹۹	۱-۷- ارزیابی آثار معماری در دوران اسلامی
۴۱۴	۲-۷- اصول و قواعد معماری دوران اسلامی

مقدمه

گرچه دروس عملی و تجربی هر یک بخش کوچکی از گرایش معماری را مورد بررسی تجربی و عملی قرار می‌دهند و از چگونگی اجزاء و عناصر این رشته مهم بحث می‌نمایند، ولی درس مبانی نظری معماری از کل رشته معماری و ارتباط ایده‌ها و ایده‌آل‌های معماران با روش‌ها و شیوه‌های طراحی آن‌ها و نهایتاً، ارزیابی آثار معماری را مورد توجه قرار داده و از چرایی‌های آن سخن می‌گوید.

فرهنگ معاصر غربی به دلیل محدود ساختن خود به علوم حسی - تجربی و محروم ساختن خود از کلام الهی قادر به تبیین جامع و مانع از استعداد های فطری و ابعاد عقلانی و روحانی انسان‌ها نیست و عملاً در حوزه نیازهای معنوی و روحانی انسان و معیارهای زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر دچار شکاکیت و نسبی‌گرایی شده است. از آنجا که عمل انسان، جبراً تابع ایده و نظر اوست، عدم ثبات در مبانی نظری و معیارهای زیبایی‌شناسی، باعث پوچ‌گرایی و هرج و مرج (نیهیلیسم و آنارشیزم) در حوزه فلسفه هنر و ارزیابی و سنجش آثار هنری و معماری شده است. بنابراین ارسال پیامبران برای تبیین استعدادهای فطری و تکوینی انسان‌ها و تشریح غایات و سرانجام تکاملی آن‌ها امری ضروری و اجتناب‌ناپذیر است.

فرهنگ اسلامی مبتنی بر کلام الهی و معصومین (س) و به‌عنوان آخرین و کامل‌ترین دین الهی، ضمن تبیین مجموع نیازهای تکاملی انسان‌ها، در مقایسه با سایر مکاتب جامع و مانع‌ترین مبانی نظری را در فلسفه هنر و معماری در دو حوزه حکمت نظری و حکمت عملی ارائه و تشریح نموده است. در عالم تجربه نیز آنجا که مسلمانان

از این فرهنگ غنی الهام گرفته و بر مبنای آن به خلق آثار هنری و معماری پرداخته‌اند، شایسته‌ترین آثار هنری را به جهان عرضه نموده‌اند و هر کجا از این فرهنگ دوره شده‌اند از قافله فرهنگ و تمدن بشری فاصله گرفته‌اند.

انقلاب عظیم و تاریخ‌ساز ایران اسلامی به برکت ایثار مردم غیور و رهبری پیامبر گونه آن طلیعه درخشانی است در جهت اصلاح رویکردهای جهانی در همه امور از جمله در معماری و هنر که قطعاً موجب شکوفایی بی‌نظیر در تمدن معاصر خواهد شد. بدینوسیله از دوستان عزیز آقایان مهندس سید نعیم اورازانی، مهندس مهدی حمزه‌نژاد و مهندس علی محمد رنجبر کرمانی که در تهیه این کتاب همکاری اساسی داشته‌اند، سپاسگزاری می‌نمایم.

عبدالحمید نقره‌کار

تیرماه ۱۳۸۹

فصل اول

پیش‌نیازها

۱-۱ درباره مبانی نظری

۱-۱-۱ واژه‌شناسی

واژه «مبانی» جمع مُکسر واژه مبنا، از ریشه «بُن» به معنی پایه، اساس، بنیاد، ریشه، منشأ، اصل و ... و متضاد با فرع، حاشیه می‌باشد. واژه «نظری» هم به معنای فکری، تئوریک، فلسفی و عقلی، در مقابل عملی، تجربی است.

واژه «معماری» مرکب از «معمار» (صیغه مبالغه در زبان عربی) + ی (یای نسبت) از ریشه «عَمَرَ» به معنی آبادانی، و واژه «معمار» به معنای «بسیار آبادکننده» است. (دهخدا، ۱۳۷۳) در فارسی برای واژه «معمار» برابر (مترادف)‌های فراوانی آمده است؛ مانند مهرآز^۱، والادگر^۲، دیسا^۳، باخیزان^۴، رازیگر^۵، دزار، دژار، زاویل.

۱. این واژه در لغت‌نامه دهخدا نیامده است. نویسندگان «فرهنگ مهرآزی ایران» آورده‌اند که این واژه در مقدمه کتاب دکتر میر شمس‌الدین ادیب سلطانی در ترجمه کتاب «سنجش خرد ناب» آمده است.

۲. در لغت‌نامه دهخدا این واژه مرکب از «والاد» به معنای سقف یا پوشش خانه و «گر» پسوند شغل ذکر شده و آن را معادل عمارت‌کننده یا دیوارساز دانسته‌اند. (دهخدا، ۱۳۷۳، ۲۰۴۲۳) اما در فرهنگ مهرآزی این واژه را معادل سرکارگر و دارای رتبه‌ای بالاتر از کارگر و پایین‌تر از استاد بنا برشمرده‌اند. (رفیعی سرشکی، رفیع‌زاده، رنجبر کرمانی، ۱۳۸۲، ۴۴۰)

۳. نویسندگان فرهنگ مهرآزی آن را معادل معمار و رازیگر دانسته‌اند. (رفیعی سرشکی، رفیع‌زاده، رنجبر کرمانی، ۱۳۸۲، ۲۲۴)

۴. در فرهنگ مهرآزی این کلمه معادل والادگر آمده است. (رفیعی سرشکی، رفیع‌زاده، رنجبر کرمانی، ۱۳۸۲، ۴۴۰)

۵. در لغت‌نامه این واژه نیامده است اما واژه «راز» از ریشه «رائز» و به معنای مهتر بنایان نقل شده است. (دهخدا، ۱۳۷۳، ۱۰۲۹۲) ظاهراً «گر» به‌عنوان پسوند شغل به این واژه عربی که خود مبین شغل است اضافه شده است. با توجه به پانویس ۲ همین صفحه، ظاهراً بین نظر دکتر ادیب سلطانی درباره ریشه پهلوی واژه «راز» و دیدگاه نویسندگان لغت‌نامه دهخدا اختلاف نظر وجود دارد. در «المنجد» راز از ریشه «روز - راز» به معنای آزمودن آمده است و خود واژه راز به معنای رئیس بنایان آورده شده است. (بندرریگی، ۱۳۷۷، ۶۳۸)

درباره این واژه در «فرهنگ مهرازی» چنین آمده است: «واژه مهراز، آمیخته از دو بخش «مه»، پیشوندی برابر «بزرگ»، و «راز»، از ریشه پهلوی راییدن و آراییدن و بسامان کردن است. پس واژه «مهراز»، برابر «معمار» می‌تواند برگزیده شود. این واژه روی هم برابر است با «سرمعمار»، یا کسی که شالوده‌ریزی (طراحی) می‌کند و تا پایان ساختمان‌سازی سر است و دیدگاه‌های او کار را پیش می‌برد. از آن روی این واژه، برابر واژه اروپایی «آرشیئتکت» پیشنهاد می‌شود؛ که ساختاری درست همانند واژه «آرشیئتکت» دارد. چون واژه «آرشیئتکت» از ریشه یونانی Architecton و لاتینی Architectus، از دو پاره آرشی Archi برابر سر (رئیس) و تکتون Tecton برابر کارکننده در ساختمان، شالوده‌ریز ساختمان و سرپرست ساختمان‌سازی است.^۱ (رفیعی سرشکی، رفیع‌زاده، رنجبر کرمانی، ۱۳۸۲)

تبار واژگانی Architect نیز مرکب از Archi به معنای رئیس و Tecton به معنای سازنده و در کل به معنای رئیس سازندگان است. بدین گونه می‌توان گفت در زبان‌های غربی برگرفته از زبان لاتین بیشتر جنبه مدیریت و سازندگی معمار در نظر گرفته می‌شده است. اما در تبار عربی این واژه تأکید بر وجه آبادانی و محتوایی معماری است.

با توجه به واژه‌شناسی نام درس، این درس باید بتواند فرصتی برای دانشجو پدید آورد تا درباره ریشه‌ها و پایه‌های تفکر و اندیشه معماری، که آباد کردن فضای زیست انسان‌ها است، موشکافی و تدقیق کند.

۱. نویسندگان فرهنگ مهرازی در این باره نوشته اند: «به گمان ما واژه راز: مهتر بنایان، چندان ارتباطی با این برابرها پیدا نمی‌کند. وانگهی در فرهنگ کهن «لغت فرس» اسدی توسی در برابر واژه «راز» آمده: «بتازی طیان را گویند. دیگر گلکار بود.» (اسدی. لغت فرس. رویه ۱۷۷) او هیچ از تازی بودن آن نمی‌گوید. این نوشته می‌رساند که راز پارسی است و در تازی یک واژه برای آن هست. استاد پیرنیا واژه راز را برگرفته از «رژ» و «رایش»، برابر «آراستن» و «بسامان کردن» می‌داند. (برگرفته از پیرنیا، محمدکریم. سبک‌شناسی ... باستان‌شناسی. شماره ۱۰. رویه ۴۵). یادآور می‌شویم که واژه پارسی «رژه» هم برابر ریسمان والادگران است و نیز فرهنگستان دوم آن را برای رژه سربازان برگزیده است. (برگرفته از دهخدا، علی‌اکبر زیر واژه رژه) (رفیعی سرشکی، رفیع‌زاده، رنجبر کرمانی، ۱۳۸۲، زیر واژه راز)

۱-۱-۲- تعریف مبانی نظری معماری

«مبانی نظری» شاخه‌ای از دانش است که موضوع آن بررسی اندیشه‌ها و دیدگاه‌ها و روشن ساختن درستی و نادرستی آن‌ها است. مانند هر شاخه دیگری از اندیشه بشری، شیوه طرح و بیان و نقد و تحلیل در این رشته، منطقی- فلسفی و بر پایه بازگشت به سرچشمه‌ها و شالوده‌های اندیشه، و گسترش دادن، بازاندیشی و گاه بازنگری در آن‌ها است.

معماری مانند بسیاری دیگر از شاخه‌های دانش و تجربه بشری، دارای جنبه‌ای نظری و جنبه‌ای عملی است. جنبه نظری آن، دربردارنده اندیشه‌ها و افکار معماران و منتقدان معماری است و جنبه عملی آن شامل روش‌های اجرا، شناخت مواد و مصالح، شناخت اقلیم و هر آنچه به کار ساخت ساختمان مربوط می‌شود، می‌باشد.

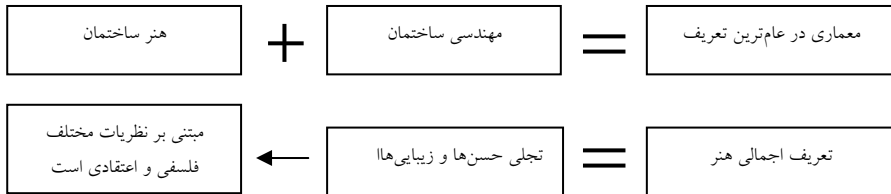
اولین پرسش از همین جا پدید می‌آید که این دو جنبه چگونه با هم ارتباط دارند؟ با وجود مباحث فراوان در این باره، پذیرفتنی است که جنبه عملی معماری متأثر از جنبه نظری آن است. به گفته دیگر همانگونه که هیچ انسان سلیمی را نمی‌توان یافت کرد که واقعاً به گزاره «الف درست است» باور داشته باشد و در عمل از گزاره «الف درست نیست» پیروی کند؛ در عرصه معماری هم نمی‌توان معماری را یافت که برخلاف اصول اندیشه و باورهای خود دست به خلق اثر معماری بزند.

از آنجا که انسان‌ها دارای شالوده‌های اندیشه گوناگونی هستند و از سرچشمه‌های گوناگونی بهره می‌برند، در عمل ما با «مبانی‌های نظری معماری» روبرو هستیم؛ به این معنا که هر معمار یا منتقد اندیشمند، بر پایه اصول و شالوده اندیشه خویش، ساختاری از «مبانی نظری معماری» را برمی‌سازد و آن را دستگاه نقد آثار خود و دیگران قرار می‌دهد.

ما نیز بر آن هستیم که با اتکا به اصول اندیشه اسلامی می‌توان کامل‌ترین دستگاه مبانی نظری معماری را تعریف و تبیین کرد. بر همین پایه است که رویکرد ما در کل کتاب، طرح خط فکری ویژه‌ای است که برخاسته از اندیشه‌های اسلامی است. اما از آنجا که در کار نظری باید آرای موافق و

مخالف در حد امکان طرح و بررسی شود تا کاستی‌ها و توانایی‌های رویکرد اصلی آشکار گردد، ما نیز به طرح و نقد کلی‌ترین و مطرح‌ترین گرایش‌ها و اندیشه‌های موجود در معماری جهان می‌پردازیم.

تعریف اجمالی هنر و معماری



در ساده‌ترین معنایی که تا حدود زیادی مورد اتفاق نظر است، معماری را مرکب از صنعت و هنر ساختمان دانسته‌اند. مهندسی ساختمان شامل تمام دستاوردهای علوم تجربی با روش استقراء عقلی است و نتایج آن در شرایط همسان در همه زمان‌ها و مکان‌ها مشابه است. در مورد هنر ساختمان، به‌طور کلی می‌توان گفت که هنر، تجلی حسن‌ها و زیبایی‌هاست و در تعریف حسن‌ها و زیبایی‌ها باید گرایش‌های انسان‌ها در این باره را بررسی کرد. بنابراین هنر ساختمان و مبانی و معیارهای زیبایی‌شناسی آثار هنری در حوزه علوم انسانی است و از دیدگاه فیلسوفان و ادیان مختلف، دارای تعاریف متفاوت و اغلب متضادی است که به آن خواهیم پرداخت.

۱-۳- دسته‌بندی دانش‌ها و جایگاه معماری

دانش‌های بشری را به روش‌های گوناگونی دسته‌بندی کرده‌اند. یکی از معروف‌ترین روش‌ها، دسته‌بندی دانش‌ها بر اساس موضوع و محتوای آن‌ها است. بر این پایه دانش‌ها به سه دسته زیر می‌شوند:

۱. دانش‌های طبیعت: مربوط به موجودات بی‌جان^۱ طبیعت (جمادات)
۲. دانش‌های زیستی: مربوط به جانداران غیر از انسان (گیاهان و جانوران)

۱. توجه به این نکته ضروری است که منظور از بی‌جانی این دسته موجودات، نبود حیات بیولوژیک است.

۳. دانش‌های انسانی: مربوط به انسان (در ابعاد فردی و اجتماعی و تاریخی) در روشی دیگر، دانش‌ها را با توجه به علل چهارگانه ارسطویی به دو دسته کلی تقسیم کرده‌اند:

۱. دانش‌های مرتبط با علل فاعلی و غایی.

۲. دانش‌های مرتبط با علل صوری و مادی.

و در سومین روش، دانش‌ها به دو حوزه زیر دسته‌بندی شده‌اند:

۱. دانش‌های ناظر به بینش یا گزاره‌های نظری

۲. دانش‌های ناظر به روش یا گزاره‌های عملی

دسته‌بندی حوزه‌های علوم و بیان ویژگی هر یک



بنابراین هرگاه ما در مورد انسان و آثار وابسته به او مانند فلسفه زیبایی‌شناسی و هنر و یا فرایند طراحی و آثار معماری می‌خواهیم بحث نماییم، ابتدا باید منبع و مرجع انسان‌شناسی خود را مشخص نماییم، تا مخاطب ما بداند ما از منظر کدام مکتب فلسفی یا دینی مطالب خود را مطرح می‌نماییم. زیرا معانی و مفاهیم کلماتی که ما به کار می‌بریم، گاه در دو مکتب مختلف تا حدود زیادی با هم متناقض است.

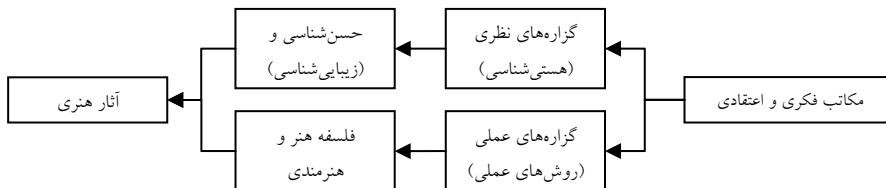
فارغ از این که کدام تقسیم‌بندی را برای علوم می‌پذیریم، با توجه به فرایند طراحی و ساخت اثر معماری، معمار برای به انجام رساندن هدف خویش در ساخت ساختمان به دانش‌های هر دو حوزه نیازمند است: کالبد آثار معماری با استفاده از مواد و مصالح بی‌جان طبیعت برپا می‌شود و شکل می‌گیرد. بستر و زمینه آثار معماری، فضای طبیعی است و معماری در طبیعت و هماهنگی با آن صفای لازم را می‌یابد. از سویی اثر معماری فضای زیست انسان است و برای او طراحی می‌شود. این فضا ارتباط مستقیمی با نیازها و خواسته‌های مادی و روحی انسان‌ها دارد. کالبد معماری با علوم طبیعت و معماری به‌عنوان فضای مصنوع، همزاد و همراه فضای طبیعی طراحی می‌شود و علت نهایی و هدف از ایجاد اثر معماری تأمین نیازهای مادی و روحی انسان‌ها با ایجاد فضای مصنوع می‌باشد.

۱-۱-۴- روند طولی شناخت و ارتباط آن با مبانی نظری معماری

حکمای قدیم و از جمله حکمای اسلامی مباحث مطرح در مکاتب فلسفی و اعتقادی را به دو حوزه نظری (هستی‌شناسی، انسان‌شناسی و ...) و حوزه عملی (باید و نبایدها و احکام عملی و ...) تقسیم می‌نمودند.

ما از طریق گزاره‌های نظری به تعریف زیبایی و از طریق گزاره‌های عملی به تعریف سبک‌ها و روش‌های طراحی مناسب و شایسته، راه می‌بریم. یعنی از طریق هستی‌شناسی و انسان‌شناسی ایده‌ها و ایده‌آل‌های هنرمندان را ارزیابی می‌نماییم؛ و از طریق گزاره‌های نظری به تعریف زیبایی و از طریق گزاره‌های عملی روش‌ها و سیره‌های عملی آن‌ها را مورد نقد و ارزیابی قرار می‌دهیم. بدیهی است با توجه به تفاوت دیدگاه‌های فیلسوفان و ادیان، مباحث در این حوزه‌ها باید به‌صورت تطبیقی و با ارائه منابع و مأخذ معین ارائه شود.

رابطه مکاتب فکری و اعتقادی با آثار هنری از طریق گزاره‌های نظری و عملی

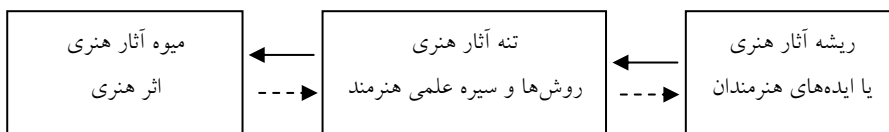


مکاتب فکری و اعتقادی از بُعد نظری بر هستی‌شناسی و انسان‌شناسی هنرمندان و مخاطبان آن‌ها و بر مبانی زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر آن‌ها و تفسیری که از هنر معماری دارند، به‌عنوان گزاره‌های حقیقی تأثیر مستقیم دارند. از بُعد عملی نیز نتایج دیدگاه‌های نظری به‌صورت اعتباری بایدها و نبایدها و ارزش‌های عملی و کاربردی‌ای را در پی دارد که قطعاً در چگونگی پدیدآمدن آثار هنری و معماری بسیار مؤثر خواهد بود.

در برابر گزاره‌های نظری، مصادیق و آثار هنری و معماری هستند که وابسته به گزاره‌های عملی و اعتباری هستند و با اراده انسان پدید می‌آیند. و چون در ظرف زمان و مکان ویژه پدیدار می‌شوند، وابسته به مجموع شرایط زمانی و مکانی (موضوع و مخاطب اثر هنری و ...) هستند. پس محکوم به مادی بودن و جزئی و متکثر بودن و نسبی بودن می‌باشند. بدین‌گونه، ویژگی بنیادی آن‌ها «عدالت‌مداری» یعنی «بجا و متناسب بودن» است.

۱-۱-۵- ویژگی‌های گزاره‌های نظری، عملی و آثار هنری

با توجه به مطالب مطرح شده، یک اثر هنری یا معماری همانند یک درخت از سه عنصر اصلی یعنی (ریشه، تنه، میوه) تشکیل شده است. ریشه آثار هنری همان ایده‌ها و ایده‌آل‌های هنرمندان یا گرایش‌های حسن‌شناسی و زیبایی‌شناسی آن‌ها است و تنه درخت، روش‌ها و سیره عملی هنرمند در خلق آثار هنری و میوه آثار هنری همان محصول اثر هنری می‌باشد.



از دیدگاه اسلام هویت همه موجودات به‌جز انسان، امری جبری و مقدر است و با اراده الهی پدیدار می‌شود. ولی انسان دارای هویتی با دو وجه است: یک هویت نوعی فطری و ذاتی که جبری و مقدر الهی است و یک هویت ارادی که در گذر عمر دارا می‌شود و برحسب نوع ایمان و عملش می‌تواند از عالی‌ترین درجات ممکن در هستی [اعلا علین] تا پست‌ترین درجات [اسفل السافین] هویت‌های مختلف در زمان‌های مختلف داشته باشد. آنچه که انگیزه رفتار و کردار انسان می‌شود، باور به مجموعه‌ای از گرایش‌ها و باید و نبایدهاست که بر پایه دیدگاه انسان به خود و جهان و رویکرد او به زندگی و باور به هدف زندگی پدید می‌آید. بدین‌گونه هویت انسان دارای دو وجه بنیادی می‌شود:

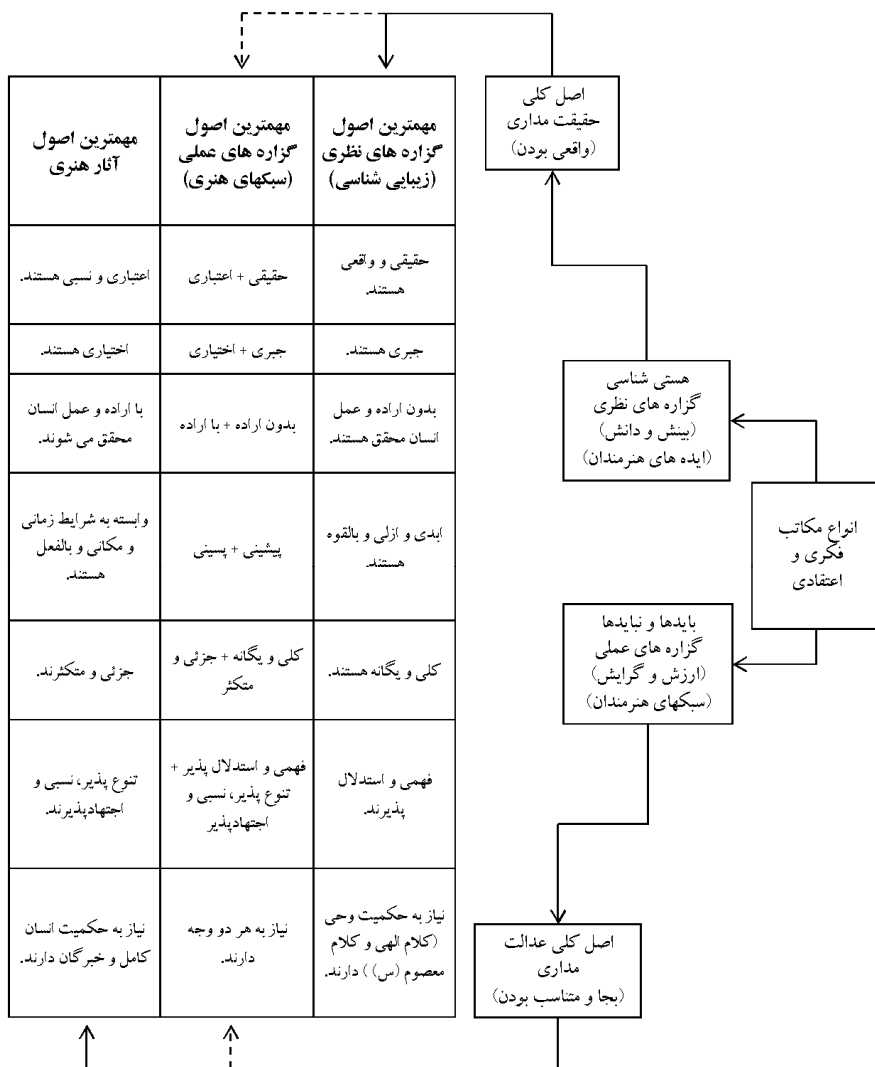
۱. هویت‌بینشی: که دربرگیرنده همه ویژگی‌های هویت انسان بر پایه آگاهی‌های به‌دست آمده می‌باشد.

۲. هویت گرایشی: یا ارزشی: که دربرگیرنده همه ویژگی‌هایی است که هویت آدمی باید داشته باشد.

هنگامی که مجموعه هست‌ها و بایدها در جهان اندیشه، بسامان می‌شود و انسجام منطقی پیدا می‌کند سامانه‌ای (سیستم) را در کالبد یک «مکتب» ارائه می‌کند. ویژگی‌های بنیادین سه حوزه از گزاره‌های نظری و عملی و مصادیق آثار هنری را می‌توان چنین تبیین کرد.

- گزاره‌های نظری یا هست‌ها، باید مبتنی بر واقعیت و حقیقت باشند؛ وگرنه نادرست، غیر واقعی و باطل خواهند بود. بنابراین ویژگی بنیادین گزاره‌های نظری، «حقیقت مداری» است.

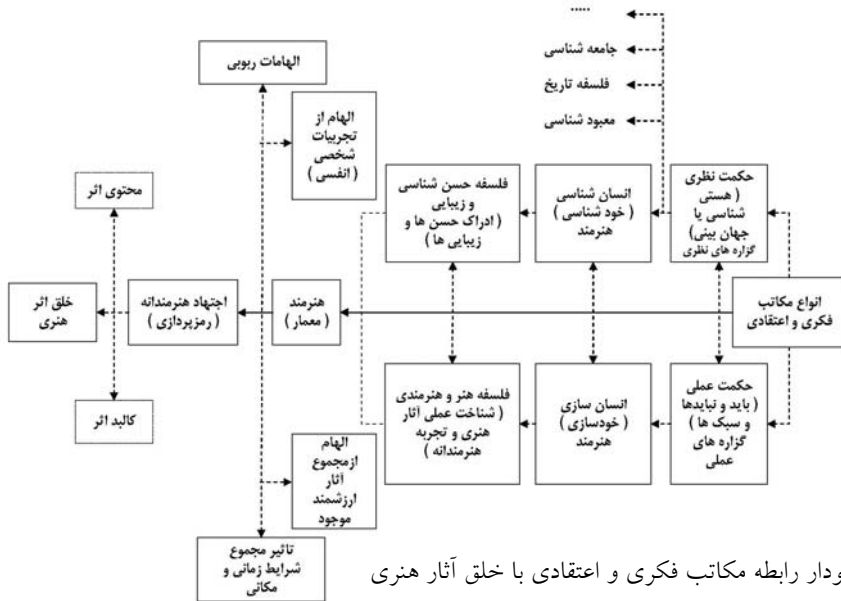
- از آنجا که این گزاره‌ها ذهنی و مفهومی هستند و مرزی میان درست بودن یا نبودن دارند، بنابراین کلی و قطعی، شمرده می‌شوند و در عین حال وابسته به شرایط زمانی و مکانی نیستند و تحقق آن‌ها به اراده انسان ربطی ندارد.



مهم‌ترین اصول گزاره‌های نظری و عملی و آثار هنری

۱-۱-۶- موضوع‌شناسی مباحث درس

با توجه به مطالب مطرح شده، موضوعات همچون دانه های تسبیح با هم در ارتباط بوده و بدون طرح یکی، دیگری قابل تبیین نخواهد بود. موضوعات مطروحه در این درس به اختصار در نمودار زیر نشان داده شده است.

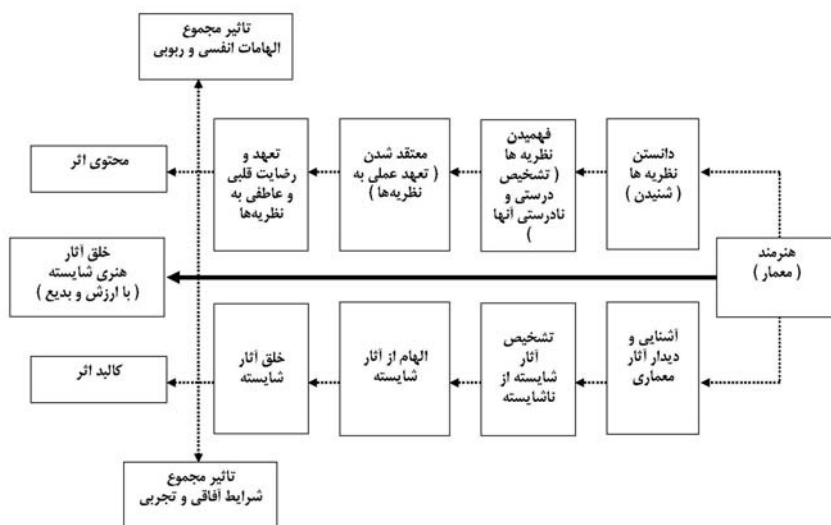


۱-۱-۷- سیر تکاملی هنرمندان و معماران در دو بعد نظری و عملی

با توجه به نمودار بالا می‌توان گفت که هنرمندان برای پرورش ایده‌ها و ایده آل‌های خود و رشد و تکامل آن‌ها، باید در یک بررسی تطبیقی با شنیدن دیدگاه‌های مختلف به‌خصوص کلام الهی و کلام معصومان (س) (انسان کامل و عقل کل)، ابتدا فهم و درک خود را از استعدادها و فطریات خویش بالا ببرند؛ یعنی فقط به شنیدن دیدگاه‌ها پر کردن حافظه خود قناعت نمایند، بلکه با محک زدن آن‌ها به تشخیص حق و باطل و صحیح و ناصحیح برسند. سپس ادراکات و فهم‌ها و ایده‌آل‌های مورد اعتقاد خود را در مرحله عمل به تجربه آورند، تا به تدریج جزء عواطف و احساسات درونی و تمایلات نفسانی

آنها قرار گرفته و تا پس از آن خودآگاه یا ناخودآگاه در آثار هنری آنها تجلی یابد.

در حوزه عمل نیز، معماران که با عناصر و اجزاء طبیعی و شکل‌ها و رنگ‌ها و نقوش آنها سروکار دارند باید ابتدا حافظه بصری خود را از صورت‌ها و رنگ‌های متنوع طبیعی و دیدن اجزاء آثار معماری پر کنند و با تمرین‌های طراحی آنها را به حافظه بصری خود بسپارند و ذخیره نمایند. سپس به تدریج به تشخیص جنبه‌های مثبت و منفی آثار هنری بپردازند و آثار هنری را به کمک استادان خود مورد نقد و ارزیابی قرار دهند. آنگاه می‌توانند از جنبه‌های مثبت آثار هنری الهام گیرند. در نهایت وقتی حسن‌شناسی و زیبایی‌شناسی آنها درونی و انفسی و متکامل شد و در عمل نیز مراحل لازم را تجربه نمودند، با خودآگاهی و مخاطب آگاهی می‌توانند آثار هنری اصیل و ارزشمند و بدیع خلق نمایند.



رابطه هنرمند (معمار) با اثر هنری (اثر معماری)

۱-۲- شناخت‌شناسی

شناخت‌شناسی بدان گونه که امروزه به‌عنوان دانشی ویژه و شالوده‌همه‌بینش‌ها و مکتب‌های فکری شمرده می‌شود به‌طور مستقل نزد اندیشمندان گذشته مطرح نبوده است. ولی زمینه‌ها و پرسش‌ها و پاسخ‌های بنیادی آن همواره در جهان فلسفه و مکاتب اعتقادی، از سوی اندیشمندان و پیامبران مورد بررسی و ارزیابی بوده است و مکتب‌های گوناگون فکری و مکاتب مذهبی بدان توجه داشته‌اند.

از دیدگاه اندیشمندان مسلمان، شناخت را نمی‌توان تعریف کرد؛ چون مفهومی بدیهی است. اما به هر رو درباره آن تعریف‌هایی ارائه شده که در واقع تعریف نیست، بلکه توجه دادن به وجوه آن است. در واقع هر کس معمولاً می‌داند که چیزهایی را می‌داند. اما فیلسوف می‌خواهد دریابد که چگونه آگاهی‌های به‌دست آمده را باید ارزش‌گذاری کرد؟ چگونه آگاهی به‌دست می‌آید؟ و چگونه می‌توان به آگاهی یقینی دست یافت؟ و ...

شناخت‌شناسی را می‌توان بر پایه پرسش‌های بنیادینی که در این زمینه مطرح می‌شود دنبال کرد. این پرسش‌ها چنین هستند:

۱. امکان شناخت: آیا می‌توان چیزی را شناخت؟ آیا شناختن و یافتن آگاهی شدنی است؟ و اگر شدنی است، آیا دریافت شناخت یقینی و بی‌چون و چرا امکان دارد؟

۲. ابزار شناخت: به چه وسیله می‌توان چیزی را شناخت؟ چه ابزاری را انسان در اختیار دارد؟

۳. روش شناخت: این ابزار چگونه به‌کار گرفته می‌شود؟ به چه روشی می‌توان به شناخت رسید؟ و کدام روش به یقین نزدیک‌تر است؟ ویژگی‌های هر روش کدام است؟

۴. مراحل شناخت: در این روش‌ها، چه مراحل تا دستیابی به شناخت باید پیموده شود؟

۵. سرچشمه شناخت: سرچشمه و منبع شناخت کدام است؟ ما آگاهی‌های خود را از کجا به‌دست می‌آوریم؟

۶. موضوع شناخت: چه چیزهایی را می‌توان و باید شناخت؟ از چه چیزهایی می‌توان چگونه شناختی به‌دست آورد؟
۷. محتوای شناخت: چندگونه آگاهی وجود دارد؟ و هر گونه چه ویژگی‌هایی دارد؟
۸. ملاک شناخت: ملاک درست یا نادرست بودن یک آگاهی کدام است؟ ملاک حقیقت چیست؟
۹. معیار شناخت: ما از چه راهی می‌توانیم به حقیقت دست یابیم؟
۱۰. انواع شناخت: شناخت، کلاً بر چند گونه است؟ و ویژگی‌های هر کدام از شناخت‌ها چیست؟
۱۱. ثبات و تغییر در شناخت: آیا شناخت، امری ثابت است و پس از دریافت آن هیچ تغییری نمی‌کند؟
۱۲. تکامل شناخت: آیا شناخت، مطلق است یا در حال تکامل؟ و می‌توان شناختی مطلق داشت؟
۱۳. درجات شناخت: آیا شناخت، امری مرتبه‌دار است؟ و چه درجاتی دارد؟
۱۴. انگیزه شناخت: شناخت برای چه انجام می‌گیرد؟ (مطهری، مجموعه آثار. ج ۱۳، ۴۵۶)

۱-۲-۱- ابزار شناخت

- انسان به چه وسیله و ابزاری و با چه نیرویی به شناخت و آگاهی دست می‌یابد؟ ابزار شناخت کدام‌ها هستند؟ اندیشمندان در این باره سه نیروی حس، عقل و شهود درونی را در شمار می‌آورند، که بسته به اینکه کدام‌یک از این ابزار را یقین‌آورتر یا مهم‌تر می‌دانند، می‌توان آن‌ها را به چهار دسته کرد:
۱. حس‌گرایان که تنها به ابزار حس ظاهری می‌پردازند و عقل و شهود درونی را نمی‌پذیرند.
 ۲. عقل‌گرایان که تنها به عقل تکیه دارند.
 ۳. شهودگرایان که نه حس و نه عقل را قابل اعتماد نمی‌دانند و تنها راه شناخت یقینی را شهود درونی و راه قلب می‌دانند.

۴. دسته چهارمی هستند که هر سه ابزار حس و عقل و شهود قلبی را به عنوان ابزارهایی برای شناخت می‌پذیرند، ولی برای هر کدام حوزه ویژه‌ای را در نظر دارند. بیشتر اندیشمندان و فیلسوفان اسلامی در شمار این دسته هستند.

۱-۲-۲- روش شناخت

آگاهی‌های ما به سه روش به دست می‌آیند: حس و عقل و قلب یا دل. بر همین پایه می‌توان سرچشمه‌های شناخت را چنین برشمرد: طبیعت، تعقل و خردورزی، قلب یا دل، تاریخ.

ابزارهای شناخت از سوی انسان هر کدام به روش ویژه خود برای دستیابی به آگاهی به کار گرفته می‌شوند. از این رو بر پایه انواع ابزار شناخت می‌توان چند روش زیر را مطرح کرد:

الف) روش تجربه و آزمون علمی: در این روش بیشترین توجه به یافته‌های حسی است، و آگاهی‌ها بر پایه تکرار تجربه و آزمون مکرر به دست می‌آیند.

ب) روش تعقل و خردورزی: در این روش تنها به یافته‌های عقلی و آگاهی‌هایی که به یاری عقل و تفکر به دست آمده‌اند اعتماد می‌شود و آن‌ها را یقین‌آور می‌دانند. از دیدگاه اندیشمندان مسلمان، شیوه‌های دستیابی به معرفت به روش تعقل عبارت‌اند از: تمثیل، استقراء و قیاس.

۱. تمثیل: شیوه‌ای که در آن، معرفت به یک چیز، از همانندی آن با چیز دیگری که آن را می‌شناسیم، به دست می‌آید. یعنی هر شناختی که از آن داریم، به چیز همانند آن هم سرایت می‌دهیم. این شیوه تنها ما را به گمان و احتمال می‌رساند و هرگز یقین‌آور نیست.

۲. استقراء: شیوه‌ای که از شناخت نمونه‌هایی چند از یک چیز، شناخت را به همه نمونه‌های آن سرایت بدهیم.

۳. قیاس: در این روش بر پایه یک قیاس منطقی عام، ما به شناخت نمونه‌ای از مصداق آن می‌رسیم. در میان اقسام قیاس، تنها قیاسی یقین‌آور است که هم از نظر محتوا و هم از نظر شکل قیاس یقینی باشد؛ یعنی مقدمات قیاس از بدیهیات اولیه و وجدانیات باشد، یا بدان‌ها بازگشت کند و قیاس به شکل

درست، سامان یافته باشد. چنین قیاسی «برهان» نامیده می‌شود و انواع دیگر قیاس هم یقین‌آور نیستند.

در مقایسه راه استقراء با قیاس باید گفت استقراء در مقابل قیاس قرار می‌گیرد. استقراء استدلال و سیر از خاص به عام و از جزئی به کلی است. ولی قیاس، استدلال و سیر از کلی به جزئی و از عام به خاص است.

پ) روش شهود: در مکاتب اشراقی شناخت حقیقی شناختی است که انسان از راه تزکیه نفس و صفای قلب و الهام دل و الهام باطن به آن می‌رسد. این مکاتب را در درجه اول باید آن را به عرفا نسبت داد. اما گروهی از فلاسفه نیز چون راه عقل در شناخت را انکار نمی‌کنند و تحت این عنوان که راه قلب هم راهی برای شناخت است و باید از هر دو راه استفاده کرد، در درجه بعد قرار می‌گیرند.

۱-۲-۳- محتوای شناخت

آگاهی‌ها و شناخت‌های ما به چند گونه هستند؟ بیشتر اندیشمندان با آنکه برخی از آگاهی‌ها را یقینی نمی‌دانند، اما به‌طور کلی به دو گونه آگاهی محسوس و معقول باور دارند. اندیشمندان اسلامی در یک تقسیم‌بندی کلی شناخته‌ها و معرفت و علم را به دو دسته کرده بودند:

۱. شناخت و علم حضوری: گونه‌ای آگاهی و علم است که بی‌واسطه برای ما کشف می‌شود، چون وجود واقعی و عینی معلوم نزد ما حاضر می‌شود. به گفته دیگر، شناخت، شناسنده و شناخته شده یا علم و عالم و معلوم، یکی هستند. ویژگی دوم آن این است که خطاناپذیر است. ویژگی سوم آن این است که دارای شدت و ضعف می‌باشد و همگان به یک اندازه از آن برخوردار نیستند. آگاهی ما به خودمان و حالات روانی و احساسات خود از نمونه‌های علم حضوری هستند.

۲. شناخت و علم حصولی: گونه‌ای آگاهی است که به واسطه صورت‌های ذهنی ما بدست می‌آید. همه آگاهی‌های حسی که با حواس پنجگانه بدست

می‌آید و آگاهی‌هایی تعقلی، از نمونه‌های علم حصولی هستند. شناخت‌های حصولی به دو دسته تقسیم می‌شوند: تصورات و تصدیقات.

۱. تصور، یک پدیده ذهنی ساده است که نشانگر چیزی و رای خودش می‌باشد. مانند تصور کوه دماوند و مفهوم کوه.

۲. تصدیق، گردآمده چند تصور است که یک داوری و حکم و یا یک گزاره منطقی را بازگو می‌کند.

تصورات ما دو دسته هستند: یا جزئی هستند یا کلی. یعنی یا بازگو کننده یک مصداق ویژه هستند، یا نمایشگر چندین مصداق، مانند تصور جزئی کوه دماوند و تصور کلی کوه. تصورات جزئی را به سه دسته کرده‌اند: حسی، خیالی و و همی و تصورات کلی نیز سه دسته هستند: مفاهیم ماهوی، منطقی و فلسفی.

به تصورات کلی، «معقولات» گویند و مفاهیم ماهوی را «معقولات اولی» و مفاهیم منطقی و فلسفی را «معقولات ثانی» نامیده‌اند.

۱-۲-۴- معیار شناخت

ما پس از آنکه تعریف حقیقت را هر چه باشد پذیرفتیم، از چه راه بدست آوریم که یک شناخت، درست است یا نادرست؟ حقیقت چگونه به دست می‌آید؟ دو دیدگاه در این باره وجود دارد:

۱. معیار شناخت از نوع خود شناخت است. یعنی اندیشه و آگاهی، معیار آگاهی است. علمای اسلامی چنین باور داشتند و آگاهی‌ها را به دو دسته کرده بودند، بدیهی و نظری و معیار درستی آگاهی‌های نظری را آگاهی‌های بدیهی می‌دانستند.

۲. معیار شناخت، عمل است و تجربه. حقیقت با عمل به دست می‌آید. علمای جدید و ماده‌گرایان چنین پذیرفته‌اند.

بسیاری از عقل‌گرایان که طرفدار منطق ارسطویی بودند، بر این باور بودند که آگاهی‌های ما دو گونه است: تصور و تصدیق. و هر کدام از آن‌ها نیز به دو گونه است: بدیهی یا نظری.

- شناخت بدیهی، خود- معیار است. یعنی آگاهی‌هایی است که نیازی به معیار ندارد و بدیهی است. مانند اصول نخستین ریاضیات و هندسه. این گونه آگاهی‌ها، پایه و معیار همه آگاهی‌های دیگر قرار می‌گیرد.

- شناخت نظری، یعنی آگاهی‌هایی که نیاز به معیار دارد. (همه آگاهی‌های غیر بدیهی). آن‌ها را باید به گونه‌ای به شناخت‌های بدیهی برگرداند تا ثابت شوند. بدین گونه، معیار شناخت، از نوع خود شناخت می‌شود.

از دیدگاه اندیشمندان اسلامی، همان گونه که گذشت، ما دو گونه معرفت داریم: حضوری و حصولی. معرفت حضوری، اساساً خطاناپذیر است و به معیاری برای ارزیابی نیاز ندارد؛ و تنها معرفت حصولی است که به معیار نیاز دارد.

افزون بر آن، دسته‌ای از معرفت‌های حصولی هستند که بدیهی هستند و معیار ارزیابی شناخت‌های دیگر شمرده می‌شوند. ولی از آنجا که حوزه معرفت حضوری محدود است و بخش عمده معرفت‌های بشری همچون فلسفه، ریاضیات و علوم تجربی حصولی هستند، اندیشمندان اسلامی در پی معیارهایی دیگر برای ارزیابی برآمده‌اند.

پاسخ حکمای اسلامی به اندیشمندان گوناگون در باب شناخت‌شناسی را می‌توان به گونه خلاصه، چنین ارائه کرد:

۱. در برابر شک‌گرایان

۱/۱- حواس پنج‌گانه انسان برای درک مرتبه مادی هستی همواره ابزار مفید و مؤثری بوده است؛ چرا که می‌تواند اگر خطا نکند خود آن را دریابد. در فهم واقعیت هستی نیز این یک حقیقت مهم است که غیر از ذات احدیت (واجب‌الوجود)، دیگر پدیده‌ها ممکن‌الوجودند و واقعیتی اعتباری و آیه‌ای دارند.

۱/۲- انسان می‌تواند واقعیت‌های مادی حس‌شدنی را از راه حواس پنج‌گانه دریابد.

۱/۳- همچنین انسان می‌تواند از راه بدیهیات اولیه عقلی به آگاهی‌های بیشتری دست یابد.

نمودار انواع مکاتب فکری و اعتقادی از بعد انسان‌شناسی مبتنی بر ابزار و متدهای شناخت				
مکاتب از بعد شناخت‌شناسی		ابزار شناخت	متد شناخت	حاصل معرفتی شناخت
۱	شک‌گرایان و سوفسطائیان افراطی	هیچ ابزاری قابل اعتماد نیست (خطاپذیر نیست)	هیچ متدی قابل اعتبار نیست (بی‌نتیجه است)	شناخت حقیقت وجود میسر نیست یا (حقیقتی وجود ندارد) (نمی‌دانیم)
۲	نسبی‌گرایان: فردگرایان تاریخ‌گرایان جامعه‌گرایان نژادگرایان	ابزارها فردی، وابسته به هر دوره تاریخی، شرایط طبقاتی و اجتماعی افراد و یا نژادهای مختلف است	متدهای هر فرد، هر دوره تاریخی، هر طبقه و اجتماع و یا هر نژاد با دیگران متفاوت است	حقیقت و معرفت برای هر فرد، اجتماع و طبقه، دوره تاریخی و نژاد با دیگران متفاوت است
۳	حس‌گرایان بیرونی و درونی	حواس پنج‌گانه حواس پنج‌گانه + احساسات درونی	حس و تجربه بیرونی و درونی	محسوسات و علوم تجربی و پدیده‌های نفسانی
۴	عقل‌گرایان	عقل	تحلیل معقولات فطری	علوم عقلی
۵	مشائیان	حواس + عقل	حس و استنتاج عقلی	علوم بدیهی و نظری حسی-تجربی و عقلی
۶	اشراقیون و عرفا	شهود قلبی	احاطه اشراقی نفس از طریق تزکیه درون	معرفت حضوری به واقعیات
۷	حکمت متعالیه	حواس + عقل + شهود (اولیه و ثانویه) + داورى کلام الهی و معصومان (س)	حس و تجربه + استنتاج عقلی + اشراف بی‌واسطه به حقایق درون نفس + اتصال وجودی به معقولات از طریق تکامل نفس	(علوم حصولی): حسی و تجربی - عقلی + (علوم حضوری): شهود درونی به حالات به حالات نفسانی + الهام + مکاشفه وحی

۱/۴- افزون بر آگاهی‌های حسی و عقلانی، انسان می‌تواند به حالت‌های درونی و روحی خود آگاهی بی‌واسطه حضوری داشته باشد. آگاهی‌هایی مانند غم، شادی، حیات، عظمت، قدرت، دانایی و...

۲- در برابر نسبی‌گرایان

۲/۱- هویت فردی و شخصی انسان‌ها ناشی از مجموع شرایط وابسته به زمان و مکان می‌باشد؛ مانند وراثت، تربیت، شرایط تاریخی و طبقات اجتماعی و نژادی. این هویت، کسب شدنی، اعتباری، ثانوی، بالفعل و نیز قابل دگرگون شدن است.

۲/۲- انسان غیر از این هویت، دارای یک ذات و فطرت نوعی، بالقوه، و ثابت نیز می‌باشد. این ذات مشترک، ضامن تفاهم و درک متقابل و ارتباط عمیق وجودی میان همه انسان‌ها در طول تاریخ بوده و می‌تواند باشد. تفاوت عمیق رابطه انسان‌ها با یکدیگر و با دیگر پدیده‌ها در این وجه است.

۲/۳- انسان دارای چهار وجه است: وجه گیاهی، حیوانی، عقلانی و روحانی؛ و دارای ویژگی‌هایی که وابسته به هر کدام از این وجوه هستند. با همه این‌ها، انسان موجودی است آزاد؛ و خود می‌تواند هویت بالفعل خویش را برگزیند. از این رو انسان در وجه حیوانی و در جبر غرایز خود، هویتی منفعل، از خود بیگانه و وابسته به همه عوامل بیرونی می‌یابد؛ ولی در وجه اراده و عقلانیت و خودآگاهی روحی، می‌تواند فطرت انسانی و نوعی خود را بالفعل، محقق کند.

۳- در برابر حس‌گرایان بیرونی

۳/۱- برای نتیجه‌گیری علمی از تجربیات حسی دانشمندان عملاً از استقراء عقلی بهره می‌گیرند. چون بدون آن تعمیم تجربیات حسی امکان‌پذیر نیست.

۳/۲- حواس پنج‌گانه برای درک مرتبه نازلی از هستی که عالم طبیعت باشد مفید است. برای درک کلی‌تر و عمیق‌تر مراتب وجود، نیاز به بهره‌برداری از استعدادهای بالاتر انسان، یعنی استنتاجات عقلی و نهایتاً معرفت‌های بی‌واسطه و حضوری می‌باشد.

۴- در برابر حس‌گرایان بیرونی و درونی

۴/۱- افزون بر پاسخ‌های بالا باید گفت انسان یک موجود یک بعدی و تک‌ساحتی نیست؛ بلکه پدیده مرکبی است که استثنائاً عناصر ترکیب‌شونده وجود او، استقلال خود را حفظ کرده‌اند. از این رو تمایلات و انگیزه‌ها و احساسات درونی او فقط غریزی و غیر ارادی نیست؛ آن گونه که در روانشناسی و روانکاوی امروز متکی بر جبر غرایز حیوانی و بالفعل او شناخته می‌شود. بلکه او موجود آزادی است که می‌تواند با استمداد از استعدادهای بالقوه عقلانی و

روحانی خود مراتب هستی را کشف کند و همه ابعاد وجودی خود را محقق سازد.

۵- در برابر عقل گرایان

۵/۱- انسان در آغاز زندگی خود پس از آگاهی‌های حسی، می‌تواند آگاهی‌های معقول و دریافت‌های ذهنی و عقلانی داشته باشد. پس او به هر دو روش شناخت نیازمند است و با هر دو روش، به تناسب ویژگی‌های آن‌ها می‌تواند آگاهی‌ها و دریافت‌هایی داشته باشد. در ضمن اینکه حقایقی در عالم وجود دارند که تنها با استمداد از قوای عقلانی بشر قابل تفسیر و توجیه نیستند و درک آن‌ها نیاز به دیگر روش شناخت، یعنی روش شهودی دارد.

۶- در برابر اندیشمندان مشاء

۶/۱- دریافت‌های حسی و عقلی، با ارتباط با واسطه با عالم خارج به دست می‌آیند از گونه «علوم حصولی» هستند. ولی انسان با وجه روحانی خود می‌تواند با روش تزکیه روح، هم ابعاد برتر وجودی خود را بالفعل نماید و هم به عوالم برتر وجود، معرفت بی‌واسطه و حضوری داشته باشد.

۶/۲- عقل در نهایت، یقین و معرفت با واسطه و حصولی ایجاد می‌کند، نه یقین و معرفت بی‌واسطه و حضوری. با این همه دریافت‌های حضوری و عرفانی نیز مستلزم طی مراحل طی است و سرانجام با این روش هم نمی‌توان به حقایق برتر هستی دست یافت. به همین دلیل ارسال پیامبران و فروفرستادن وحی برای هدایت انسان‌ها ضرورتی اجتناب‌ناپذیر شمرده می‌شود.^۱

۷- در برابر عارفان

۷/۱- با توجه به آنچه گفته شد رشد و کمال معرفتی انسان‌ها در طول زمان و به تدریج روی می‌دهد؛ بدین گونه که وجوه نازل‌تر وجود او زمینه نیل به مراتب برتر می‌شوند.

۱. هوالذی بعث فی الامیین رسولاً منهم (۶۲/۲). خود پیامبر هم نسبت به وحی الهی ابتدائاً آمی است. خداوند به پیامبر اکرم «ص» فرمود: «و علمک مالک تکنون تعلم (۲/۲۶۸)». «خداوند به تو چیزی آموخت که نمی‌توانستی یاد بگیری». خداوند به همه می‌فرماید: «یعلمکم مالک تکنون التعلمون». انبیاء چیزی را به شما یاد می‌دهند (کلام وحی) که نمی‌توانید بدانید، نه فقط نمی‌دانید.

ولی همان گونه که گفته شد معرفت‌های حضوری هم به تنهایی برای درک حقایق هستی کافی نیست.

۷/۲- میزان معرفت عارفان به حقیقت هستی، مرتبه‌مند است. مراتب وجود هم تا مرتبه بی‌نهایت ذات احدیت می‌رسد. می‌دانیم که عارفان در انتقال معرفت‌های حضوری خود به ما از تفسیر و تأویل استفاده می‌کنند و در تفاسیر آن‌ها نیز ناهمگونی‌هایی یافت می‌شود. به همین دلیل است که وجود انسان کامل که به عالی‌ترین درجات معرفت و یقین حضوری رسیده باشد در جهت تفسیر و تبیین وحی و هدایت انسان‌ها امری واجب و اجتناب‌ناپذیر شمرده می‌شود.

با توجه به جدول دسته‌بندی باید گفت که نه تنها ابزار شناخت و شیوه‌های معرفت و حاصل درک و شعور انسان [هنرمند] یگانه نیست و ساختاری طولی دارد؛ به همین ترتیب زیبایی‌ها نیز تک بعدی و یگانه نیستند. بلکه برحسب مراتب وجود، از سطح به عمق انواع داشته و از زیبایی‌های مادی تا زیبایی‌های معقول و زیبایی‌های ملکوتی و تا زیبایی‌های برتر، سیری از ظاهر به باطن و از مادی تا معنوی و روحی را می‌توانند شامل شوند.

هنرمند نیز تا خود از همه ابزارهای معرفتی و شیوه‌های درک حقایق برخوردار نگردد و به درک همه مراتب زیبایی نایل نشود هرگز قادر نخواهد بود هنری اصیل و عالی بیافریند. پس سیر و سلوک و درک و شهود باطنی هنرمندان و عابدان و عالمان و زاهدان و مبتکران از هم جدا نیست و علم و مذهب و اخلاق و هنر و زیبایی و ابداع از یک سرچشمه می‌جوشند.

باید توجه داشت که تجزیه کردن و متضاد دانستن علم و مذهب و اخلاق و هنر و زیبایی موجب تشدید از خود بیگانگی انسان‌ها و سیطره کمیت و خیال‌پردازی‌های موهوم و پوچ و ویرانگر بوده و تضادها و بیماری‌های مهلک و ویرانگر فرهنگی و تمدنی را باعث شده و خواهد شد.

۱-۳- انسان‌شناسی

امروزه نگرش‌های انسان‌شناسانه را می‌توان در یکی از دسته‌بندی‌های زیر جا داد:

۱-۳-۱- نگرش پسینی و نگرش پیشینی

الف) انسان موجودی با هویت پسینی است. بسیاری از اندیشمندان امروزی از انسان، تصویری پسینی (بُعدی) ارائه می‌دهند؛ به گفته دیگر تنها گزارشی از وضع موجود انسان‌ها داده و به ارزش‌های پیشینی (قبلی) و فطری برای انسان باور ندارند. این نگرش‌ها، انسانیت را مفهومی آزاد، سیال و شناور می‌دانند که در روند تکامل تاریخی رشد می‌کند.

چنین نگرشی بسیار تحت‌تأثیر فرضیه تکوین انواع داروین شکل گرفته و جزیی از «داروینیسیم اجتماعی» به‌شمار می‌آید. این نگرش انسان را نیز مانند دیگر گونه‌های جانوران، اما با توانمندی‌های بیشتر بررسی می‌کند. در این دیدگاه، اصل تنازع که در فرضیه داروین جایگاهی ویژه دارد، برای انسان به مسابقه و رقابت تبدیل شده است؛ انسان هم لوح سفیدی است که به‌تدریج و بر اثر شرایط شکل می‌گیرد و همچون سیر تاریخی فیزیولوژی‌اش، به لحاظ شخصیت انسانی هم در طول تاریخ در حال تکامل است.

ب) انسان موجودی با هویت پیشینی است. از دیدگاه برخی دیگر از اندیشمندان، نخست اینکه هیچ دلیل منطقی برای سیر تکاملی تاریخی مفهوم انسانیت وجود ندارد؛ ثانیاً انسان دارای نوعی ساختار و تعریف اولیه، و هویت و گرایش‌های پیشینی است. برخی از طرفداران این نظریه انسان را دارای گرایش‌های ذاتی و اولیه خوب دانسته و برخی دیگر او را دارای گرایش‌های ذاتی بد می‌دانند.

پ) انسان، موجودی با هویت اولیه فطری و هویت ثانویه بر ساخته خود است. از دیدگاه دین اسلام، انسان دارای دو ساحت قوه و فعل است. انسان به عنوان مخلوق خداوند، همچنان که خود در قرآن می‌فرماید بر فطرتی الهی سرشته شده است. «فطره الله التي فطر الناس عليها». پس نمی‌تواند هویت اولیه نداشته باشد. از آنجا که این فطرت، الهی است پس می‌توان انسان را دارای گرایش‌های اولیه الهی و خوب دانست. ولی در ساحت فعل، اسلام انسان را موجودی آزادی بر می‌شمرد که در شکل دادن به خود آزاد است و می‌تواند بین اعمال و ارزش‌های گوناگون دست به انتخاب بزند. از همین

روست که به رغم گرایش ذاتی اولیه انسان، بسیاری از انسان‌ها هویت ثانویه خود را بر مبنای غیر الهی بر می‌سازند. قرآن کریم نیز انسان را با هر دو نوع ویژگی خوب و بد معرفی کرده است.

دیدگاه‌های پسینی، پیشینی و اسلامی درباره انسان		
نظریه	تبیین	نظریه پرداز
۱- انسان موجودی با هویت پسینی	انسان لوح سفیدی است که به تدریج بر اثر شرایط شکل می‌گیرد و معنای انسانیت در طول تاریخ در حال تکامل است	متأثر از فرضیه داروین
۲ و ۳- انسان موجودی با هویت پیشینی	انسان از آغاز با ساختار و گرایش‌های خوب خلق شده است. انسان از آغاز با ساختار و گرایش‌های بد خلق شده است	کانت، دکارت، هابز
۴- انسان موجودی با هویت اولیه فطری و هویت ثانویه برساخته خود	انسان در آغاز بر اساس فطرتش بالقوه خوب است ولی در شکل دادن به خود آزاد است، و شکل‌های گوناگون خوب و بد پیدا می‌کند.	بسیاری از اندیشمندان اسلامی

۱-۳-۲- فرو کاهش انسان به وجوه درونی (انفسی) و بیرونی (آفاقی)

برخی انسان را یکی از حیوانات دارای ویژگی‌های خاص شمرده اند؛ که آن‌ها را می‌توان در دو سطح درونی و بیرونی دسته‌بندی کرد.

الف) فرو کاهش انسان به وجوه بیرونی: برخی با توجه انحصاری به یکی از وجوه بیرونی (آفاقی) مانند جامعه، طبیعت، تاریخ و... هویت انسان را به یکی از این وجوه فرو کاسته‌اند و انسانیت انسان را برگرد آن تعریف کرده‌اند.

فروکاهش تعریف انسان به وجوه آفاقی	
فروکاهش انسان به وجه زیر:	مکتب فکری
انسان ← جامعه و طبقه اجتماعی	مارکسیسم
انسان ← تاریخ و زمان	اگزیستانسیالیسم
انسان ← طبیعت	حکمت ذن
انسان ← فنا مطلق	حکمت بودیسم

ب) فروکاهش انسان به ابعاد درونی: در برابر آن، برخی دیگر انسان را به وجوه درونی اش فروکاسته‌اند و انسانیت وی را برگرد یکی از وجوه درونی اش تبیین کرده‌اند.

فروکاهش تعریف انسان به وجوه انفسی		
تأثیرگذار در مکتب هنری	مکتب فکری	فروکاهش انسان به
کارکردگرایی رفتارگرایی Functionalism Behaviorism	پراگماتیسم آمپریسم	انسان به ← عمل انسان به ← تجربه
کالبدگرایی مفهوم گرایی Formalism Conceptualism	پوزیتیویسم اینتیشنیسم	انسان به ← درک و نیاز حسی انسان به ← درک و نیاز شهودی
سازه گرایی ساختار گرایی سامان‌شکنی Structuralism Constructivism Deconstructivism	راسیونالیسم اگزیستانسیالیسم	انسان به ← فکر / عقل انسان به ← خلاقیت
ابراز گرایی احساس گرایی Expressionism Romanticism	روانکاوی روانکاوی	انسان به ← خیال انسان به ← عاطفه و احساس

۱-۳-۳- انسان در اسلام

از دیدگاه حکمت اسلامی انسان یک نوع و گونه خاص از حیوانات و یا حتی جانداران نیست؛ بلکه کامل‌ترین تجلی الهی است که به قولی می‌توان او را «حی متأله ماث» «یا زنده خداگرای دارای مرگ جسمانی» تعریف کرد.

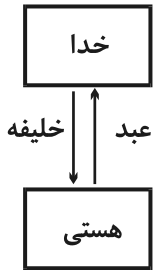
در حکمت متعالیه صدرایی، انسان نوع نیست، بلکه انواع است. انسان خود شکل خود را تعیین می‌کند. چون تجلیات الهی همه سطوح هستی را در برمی‌گیرد، انسان باید مرتبه خود را در هستی تعیین کند. او می‌تواند بر اساس حرکت جوهری از پست‌ترین مراحل وجود تا بالاترین مرتبه را جایگاه خود دانسته، خود را به آن مرتبه برساند. این شکل حرکت در حکمت متعالیه به صورت اسفار اربعه (سفرهای چهارگانه) از سوی صدرالمثلهین توضیح داده شده است.

نکته قابل توجه در این بحث، وجود اشتراک و افتراق میان نگرش اسلامی و دیدگاه اگزیستانسیالیسم است. فلاسفه اگزیستانسیالیست (و همچنین

مارکیست‌ها) انسان را در آغاز تولد، پذیرا و منفعل محض می‌دانند؛ مانند یک صفحه سفید که نسبتش با هر نقشه که روی آن ثبت شود یکسان است. درحالی‌که از دیدگاه اسلام، انسان در آغاز تولد، «بالقوه و به نحو امکان استعدادی، خواهان و متحرک به سوی یک سلسله دریافت‌ها و گرایش‌هاست و یک نیروی درونی (با کمک شرایط بیرونی) او را به آن سو سوق می‌دهد و اگر به آنچه بالقوه دارد، برسد؛ به فضیلتی که شایسته اوست و «انسانیت» نامیده می‌شود رسیده است. و اگر فعلیتی غیر آن فعلیت در اثر قسر و جبر عوامل بیرونی به او تحمیل شود، یک موجود مسخ شده خواهد بود... نسبت انسان در آغاز پیدایش، با ارزش‌ها و کمالات انسانی، از قبیل نسبت نهال گلابی با درخت گلابی است؛ که یک رابطه درونی به کمک عوامل بیرونی، اولی را به صورت دومی درمی‌آورد؛ نه از قبیل [نسبت] تخته چوب با صندلی، که تنها عوامل بیرونی، آن را به این صورت درمی‌آورند.» (مطهری، ۱۳۷۸، ۳۱۳، زیرنویس)

امیرالمومنین (ع) در پاسخ به کمیل که از ایشان در باره نفس (خویشتن) پرسش می‌کند، نوعی انسان‌شناسی چهار وجهی را معرفی کرده‌اند. (مشکینی، ۱۴۰۶، ۲۲۲) شهید مطهری در این رابطه می‌گوید انسان موجود مرکبی است برخلاف سایر موجودات مرکب که عناصر ترکیب شونده، هنگام ترکیب، خواص خود را از دست می‌دهند عناصر ترکیب شونده او، وجود و خواص خود را از دست نمی‌دهند.

انواع نفوس انسان و قوا و خواص هریک از آنها منقول از امیرالمومنین (ع)						
انواع نفوس انسان	قوای پنج‌گانه نفوس					خواص دوگانه آنها
۱. رشدکننده گیاهی	جذب‌کننده	هضم‌کننده	دفع‌کننده	پرورش‌دهنده	نگهدارنده و مهارکننده	کم و زیاد شدن (تحریک در برابر رویدادهای محیط)
۲. حس‌کننده حیوانی	شنیدن	دیدن	بویدن	چشیدن	لمس کردن	خشنودی و ناراحتی (تحریک در برابر رویدادهای محیط)
۳. تدبیرگر قدسی	فکر (تدبیر)	ذکر (یادآوری)	علم (دانایی)	حلم (بردباری)	تنبه (بیداری و پندپذیری)	حکمت و نزاهت (فهم خوبی‌ها و بدی‌ها)، عدم تحریک در مقابل محیط
۴. ملکه الهی	بقا در فنا	تعمد در سختی	عزت در ذلت	فقر در غنا	صبر در بلا	رضایت و کرامت



فلسفه ظهور انسان در این عالم شناخت و عبادت و عشق نسبت به خداست و در مقابل انسان خلیفه خدا در هستی است و همه هستی از طریق انسان با خدا ارتباط دارند. خداوند برخی خاطرات ازلی را در معرفی و شناخت انسان به تأکید به او یادآوری می‌کند. یکی از مهم‌ترین این خاطرات ماجرای خلقت اوست. مراحل مهم آفرینش چنین بوده:

الف) خلقت انسان در حضور ملائک و با دو دست خداوند: خلقت انسان در حضور ملائک و به وسیله دو دست خداوند انجام می‌شود. (ص/۷۵) . از دیدگاه ابن عربی «این جزء اختصاصات و شرافت‌های ویژه انسانی است که با دو دست الهی خلق شده است. این عین جامعیت انسان است و اشاره به دو بُعد در وجود آدمی دارد.» (ایزوتسو، ۱۳۷۸، ۲۴۴) این دو دست خداوند به هر حال با هم در تقابل‌اند. شاید به این دلیل که با هر یک به بخشی از ساحات وجود انسانی پرداخته شده است. ابن عربی این دو دست را نمادی برای دو دسته از صفات الهی می‌داند: یعنی همان صفات جمال و صفات جلال که هر دو در وجود انسان متجلی شده‌اند. (حسن زاده آملی، ۱۳۷۸، ۵۰)

ب) دمیدن روح خدا در کالبد انسان: «... اَنّی خالق بشرًا من صلصال من حماء مسنون فاذا سَوَّیْتُهُ وَ نَفَخْتُ فِیْهِ مِنْ رُوحِی فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِیْنَ» (حجر/۲۸ و ۲۹) «من بشری را از سفالی از گل سرشته شده خلق می‌کنم. هنگامی که او را بسامان کردم و از روح خود به او دمیدم همه به او سجده کنید.»

پ) تعلیم کل اسماء و خلافت الهی: مرحله بعد از نفخه روح، تعلیم اسماء الهی است. «و عَلَّمْ اَدمَ الْاَسْمَاءَ كُلَّهَا» (بقره/۳۲) نشانه خلیفت الهی انسان نیز آنجا در قرآن آمده است: «وَ اِذْ قَالَ رَبِّکَ لِلْمَلٰٓئِکَةِ اِنِّیْ جَاعِلٌ فِی الْاَرْضِ خَلِیْفَہٗ...» (بقره/۳۰) . مفسران و از جمله ابن عربی بر این باورند که خلافت الهی انسان به سبب همین آگاهی از کل اسماء است. ملائک توان درک و تجلی همه اسماء الله را ندارند.

ت) آزمایش با درخت منهیة و هبوط: شیطان که عامل اصلی کفرش، حسادت به انسان و مقام اوست، انسان را به خوردن از درخت منهیة تشویق می‌کند و خوردن میوه ممنوعه باعث هبوط انسان می‌شود. (بقره/۳۵ و ۳۶) این ماجرا به خوبی حکایت از اختیار انسان از یک سو و امکان سقوط وی از سوی دیگر است.

ث) تلقی کلمات و توبه انسان: انسان پس از هبوط از طریق تلقی کلمات از سوی خداوند، به سوی خداوند توبه می‌کند. (بقره/۳۷) امام خمینی (ره) در تفسیر این آیه، منظور تلقی را دریافت توأم با مجاهده و سیر و سلوک می‌داند. چرا که از لفظ «القی» استفاده نشده است. (امام خمینی، ۱۳۷۸، ۲۰۱) به بیان دیگر مرحله تعلیم اسماء «موجودیت بالقوه فطری» و مرحله تلقی کلمات «موجودیت بالفعل کسبی» انسان را تشریح می‌کند. این ماجرا به خوبی نشان از توانایی ذاتی انسان در حرکت به سوی کمال و نیکی حتی پس از اشتباه و گناه است.

ج) قبول امانت الهی از سوی انسان: یکی از ویژگی‌های انسان که او را از دیگر مخلوقات جدا می‌کند، قبول امانت الهی است: (احزاب/۷۲) «ما امانت را بر آسمان‌ها و زمین (تمامی خلقت) عرضه کردیم. اما آن‌ها از حمل آن ابا کردند و از آن ترسیدند؛ ولی انسان آن را حمل کرد.» در مورد چیستی این امانت الهی دیدگاه‌های گوناگونی از مفسران قرآن نقل شده است. علامه طباطبایی (ره) در تفسیر گرانسنگ المیزان، ضمن رد کردن شش قول مختلف، «ولایت الهی» را امانت خداوند برمی‌شمرد. آیت الله بهاء‌الدینی (ره) و حضرت امام (ره) نیز با اندک تفاوتی با آن نظریه همدستان هستند.

انسان کامل، کامل‌ترین تجلی خدا و خلیفه او در همه هستی است. ارتباط او با همه آفاق همچون ارتباط او با بدن خود است. همچنان‌که خداوند ظاهر و باطن همه هستی است، انسان کامل هم ظاهر و باطن همه هستی است. جایگاه او عرش الهی است و تدبیرگر امور است. همه انسان‌ها از دو طریق سیر آفاقی و سیر انفسی می‌توانند به انسان کامل معرفت پیدا کنند. برپایه

حکمت اسلامی همهٔ انسان‌ها برای کمال خود در هر لحظه باید در ارتباط دو طرفه با انسان کامل باشند. چرا که:

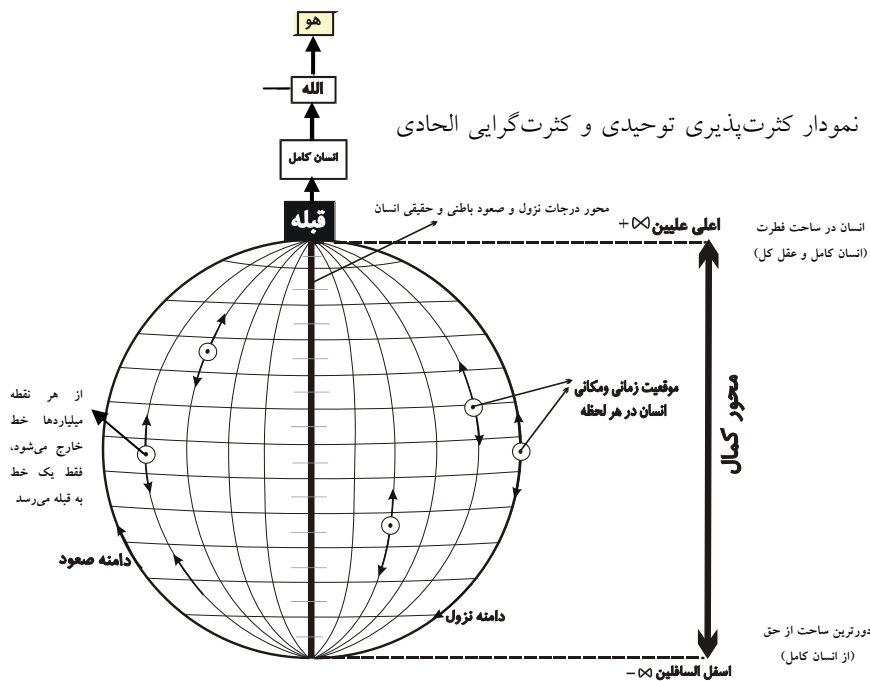
- انسان کامل به همهٔ هستی نظارت دارد و زندگی همه انسان‌ها در هر لحظه تحت مشاهده اوست. به همین جهت او به طور حقیقی همهٔ هستی را پرکرده است، این به خاطر خلافت مطلقه الهی توسط اوست. انسان مسلمان نیاز دارد که در محیط خود به شکلی نمادین دائماً حضور انسان کامل را یادآور شود و به آن توجه نماید و به همین جهت معماری اسلامی این وظیفه را دنبال می‌کند.

- انسان کامل الگوی کاملی برای تکامل انسان‌هاست. به همین جهت همه انسان‌ها باید با تسلیم به او و سلام بر او مسیر تکامل را با هدایت او طی کنند.

اشکالی که برخی متفکران به مسئله الگوپذیری از انسان کامل در اسلام وارد می‌کنند این است که از آنجا که انسان‌ها در شرایط مختلف زمانی و تاریخی، اجتماعی، نژادی و... متولد می‌شوند نمی‌توان الگوی خاصی برای همه انسان‌ها معرفی کرد. آن‌ها بر آن هستند که هر فرد باید با توجه به شرایط ویژه خود الگوی خاص خود را انتخاب کند. پاسخی که اسلام به این دسته می‌دهد این است که:

اگرچه شرایط ظاهری زندگی افراد مختلف متفاوت است؛ اما انسانیت انسان امری مادی و محدود به شرایط نیست. آنچه قرآن از آن به صراط مستقیم یاد می‌کند باطن مسیر کمال است. اگرچه تلاش افراد مختلف با شرایط متفاوت در راه کمال ظاهراً در بسترها و مسیرهای متفاوتی صورت می‌گیرد، اما در باطن همه این امور نمودی روی خط مستقیم الی الحق پیدا می‌کنند و واجد مرتبه‌ای از مراتب کمال می‌شوند.

اسلام ضمن پذیرش مراتب و درجات افراد در عالم، دو نوع الگوی کامل و نسبی را تأیید می‌کند که در ارتباط طولی با یکدیگر قرار دارند. بنابراین در راه رسیدن به الگوی نهایی لازم است از الگوهای نسبی، البته در طول الگوی نهایی و نه در جایگاه او، استمداد جست.



درباره نمودار کثرت‌پذیری توحیدی در برابر کثرت‌گرایی الحادی باید گفت:

- ۱- کثرت‌پذیری اولیه مکانی و زمانی: هیچ دو انسانی در موقعیت مکانی و زمانی یکسان نیستند. انسان‌ها از این حیث در جبر زمانی و مکانی هستند.
- ۲- کثرت‌پذیری اولیه دوری و نزدیکی: انسان‌ها بر حسب جایگاه و رتبه‌ای که در بدو تولد دارند از انسان کامل دور یا به او نزدیک‌اند. این جایگاه و رتبه به دلایل وراثتی برای انسان ایجاد شده و انسان از این بابت مختار نیست.
- ۳- اختیار و آزادی انسان در انتخاب مسیر: هر انسانی در انتخاب مسیر و جهت آزاد است و می‌تواند انتخاب‌ها، اعتقادات و مسیرهای متفاوتی را برگزیند.
- ۴- صراط مستقیم: برای هر انسان تنها یک راه مستقیم برای رسیدن به جایگاه انسان کامل وجود دارد. صراط مستقیم دارای هدف ثابتی است. سایر راه‌ها بر حسب زاویه انحراف از موقعیت انسان کامل دور می‌شوند.

۴-۱- معبود شناسی

۴-۱-۱- جایگاه معبود در هنر و معماری معاصر

مسئله معبودشناسی نسبت به شناخت‌شناسی و انسان‌شناسی مسئله خاص‌تری است و

بر خلاف آن‌ها مورد توجه و اظهار نظر همه مکاتب قرار نگرفته است. عصر امروز به تعبیری عصر بحران است و انسان معاصر به نوعی آزادی‌آزاده‌نده (زندگی بدون ارزش و ضد ارزش) دچار شده است.

به نظر می‌رسد گزارش نیچه در رابطه با «مرگ خدا» برای انسان امروز سخن درستی بود. فوکو به سخن نیچه این گفته را افزود که انسان امروز، با کشتن خدا در واقع خود را کشته است. پس دلیل اصلی انسانی نبودن فرهنگ و تمدن امروز ما، الهی نبودن آن است.

پیش از این معبود انسان، مجموعه‌ای از آرمان‌ها و اهداف او بود که همراه و دوست همیشگی او بود. او در همه زندگی انسان، حتی در پیش پافته‌ترین امور حضور داشت. به همین جهت همه فعالیت‌های انسانی به شکلی نمادین این حضور را نشان می‌دادند. این نماد الهی هرگز چیزی تصنعی و یا قراردادی نبود، بلکه حقیقتی بود که همه مردم همیشه با آن مأنوس بودند.

انسان دینی خدا را پرکننده همه هستی می‌بیند و فاصله خود را با خدا نزدیک‌تر از رگ گردن و یا درمیانه بین خود و قلب خود می‌بیند. اما انسان مدرن خود را گم کرده است و به همین جهت دیگر هیچ نشانی از خدا ندارد و نمی‌داند چگونه باید به دنبال خدا بگردد. انسان مدرن در حضور نیست، او با خدا زندگی نمی‌کند و از او بیگانه است و رابطه او با خدا محدود به ساعات خاصی در هفته است. او خدا را نمی‌بیند و تنها از دور گاهی خدایا می‌کند. خدا دیگر برای او نام «محیط» و یا «حاضر» و یا «ناظر» حتی هیچ اسمی دیگری ندارد؛ او خالق مرده است. به همین جهت چنین انسانی آرمان و یا هدف با عظمتی ندارد و حداکثر هدف او دستیابی به برخی لذات سریع است. او عالم را در ارتباط با آرمان‌ها و هوشمند نمی‌بیند و به شکل ابزاری بی‌جان به عالم نگاه می‌کند.

در تفکر اسلامی عدالت که ویژگی مطلقه خداوند متعال است در آفرینش عالم و همه امور آن جاری است. هر انسانی با توجه به شرایط خاصی که با آن مواجه است مورد سؤال قرار می‌گیرد. آیه «لا یكلف الله نفسا الا وسعها» همین را می‌گوید. تفاوت ظاهری افراد خدشه‌ای در مسیر تکامل از نتیجه انسانی آن‌ها وارد نمی‌کند. بحث رایج در معماری امروز، معماری انسان‌گراست؛ معماری‌ای صرفاً متوجه انسان و خواسته‌های او. بدون اینکه رنگی از معبود در آن باشد. غافل از اینکه تعریف انسان مستقل از خدا، نمی‌تواند تعریف دقیق و کاملی باشد و همه ویژگی‌های او را مورد توجه قرار دهد. هنر آزاد و هنر معطوف به معبود را می‌توان این گونه خلاصه کرد.

هنر آزاد	جزیی‌نگر، بی‌آرمان، دارای اهداف آزاد و پسنی، کاملاً شکل‌پذیر و تابع شرایط
هنر آرمانی و معبودگرا	کل‌گرا، آرمان‌گرا، دارای اهداف مشخص پیشینی و پسنی، هماهنگ با هستی در جهت زمینه‌سازی کمال انسان‌ها

۱-۴-۲- ویژگی‌های معبود در نگرش‌های گوناگون

۱-۴-۲-۱- انواع شناخت معبودها

نگرش‌های موجود در باب معبود به سه دسته می‌شوند:

الف) معبود پسینی: معبود چیزی است که در هر دوره زمانی مورد توجه مردم قرار می‌گیرد. در واقع معبود از فرهنگ برگرفته می‌شود؛ در نتیجه ویژگی آثار فرهنگی و شرایط اجتماعی است که معبود پسینی را تعریف می‌کند. از میان افراد معتقد به معبود پسینی برخی به معبود حقیقی نیز باور دارند و برخی نیز به او باور ندارند و تنها از دیدگاه پسینی وجود خدا را توجیه می‌کنند. از جمله اینکه خدا موجودی مفید است که در طول تاریخ بشر به او نیاز بوده است و نیاز انسان به وجود او تا زمانی است که بشر به مرحله‌ای از تکامل برسد که به تنهایی قادر به رفع همه مسائل خود باشد. برخی هم خدا را موجودی اساطیری و برگرفته از افسانه‌ها و خیالبافی‌های بشر می‌دانند.

ب) معبود پیشینی: نمود آن معبود در ادیان الهی است. بر این پایه خداوند، پیشین و مقدم بر عالم است و تمام هستی، آفریده اوست. صفات خداوند در تمام آفریده‌ها جاری و متجلی است. پس وجود معبود، مولد و عامل ایجاد فرهنگ است نه محصول آن.

پ) شکل تکامل یافته و دربر گیرنده هر دو دیدگاه: باور به معبود پیشینی و پسینی است. معبودی که هم مولد و هم محصول فرهنگ است. به این معنی که همان گونه که در اعتقاد به معبود به عنوان مولد فرهنگ، حرکت و سیری از وحدت به کثرت روی می‌دهد، می‌توان با مشاهده آیات الهی در عالم که همه یک صدا سرود حضور او را سر می‌دهند به وجود معبود نزدیک شد و سیری از کثرت به وحدت داشت. این مرحله تنها در انسان‌های متعالی که به شهود باطنی دست یافته‌اند رخ می‌دهد.

نظریه‌های پسینی و پیشینی درباره معبود			
عنوان نظریه	تبیین	نتیجه	نمونه
معبود پسینی	معبود به‌عنوان محصول فرهنگ سیر از عمل به نظر	اعتقاد به معبود حقیقی علم اعتقاد به معبود حقیقی	یهودیت و مسیحیت تحریف شده موجود، مارکسیسم و ...
معبود پیشینی	معبود به‌عنوان مولد فرهنگ سیر از نظر به عمل	تعریف خدا با صفاتش	ادیان الهی
معبود پیشینی و پسینی	معبود به‌عنوان مولد و محصول فرهنگ سیر از نظر به عمل	توصیف صفاتی و شهود مراتب علی‌تر هستی	عارفان

۱-۴-۲- مراتب ظهور معبودها

معبودها را در سه سطح می‌توان معرفی کرد: چیستی ذات، ویژگی‌ها و صفات، کارها و افعال. حوزه ذات، بخش مشترک همه فرهنگ‌ها است. این حوزه همواره به شکل مبهم غیب مطلق و الوهیت مطرح می‌شود. پس برای بررسی تطبیقی باید به سراغ صفات و افعال معبود رفت. در برخی از فرهنگ‌ها همچون آیین بودایی معبود هیچ تعین خاصی از قبیل صفات و افعال ندارد و یک معنویت و الوهیت محض است. همچنین برخی فرهنگ‌ها همچون یهود دست خداوند را برای انجام هر کاری بسته‌اند. خدای آن‌ها تنها در آغاز خلقت نقش داشته و امروزه تنها به نظاره هستی نشسته است. اسلام تأکید فراوانی بر ویژگی‌ها (صفات) و کارها (افعال) الهی دارد و به شدت از دیدگاه‌های غلط یهودی و مسیحی انتقاد می‌کند.

۱-۴-۲-۳- تکامل تاریخی شناخت ویژگی‌های معبودها

شناخت معبودها در طول تاریخ بشری همراه با تکامل ادیان در حوزه صفات و افعال کامل‌تر شده است. هر پیامبری به میزان شناخت خود از معبودش او را برای انسان‌ها معرفی کرده است.

کامل‌ترین معرفی معبود در دین اسلام روی داده است. در اسلام تأکید فراوانی بر معرفی ویژگی‌های معبود شده است؛ به گونه‌ای که هیچ مکتبی را نمی‌توان یافت که به اندازه اسلام بر اسماء و صفات الهی تأکید داشته باشد. بیشتر آیات قرآن با یک یا دو اسم خداوند تمام شده‌اند و بارها این اسماء به عنوان ویژگی‌های برتر (اسمای حسنی) مورد تأکید بوده‌اند. مجموع آن‌ها ۹۹ اسم است. این ویژگی‌ها هم شامل هر دو نوع صفات جمال و جلال می‌شوند و سوره‌هایی همچون توحید، حدید و حشر که بر اسماء الهی تأکید دارند را برای فهم مردم آخرالزمان توصیف کرده‌اند. علت آن است که هر چه عقل بشر تکامل پیدا کند، درک او از خداوند و نیاز به یافتن اسماء و صفات او بیشتر می‌شود. از میان همه اسماء الهی هفت صفت به عنوان مادر دیگر اسماء دانسته شده که عبارت‌اند از، متکلم، قادر، مرید، حی، سمیع، بصیر، علیم.

خدایان بی‌تعیین	نام مکتب	نام خدا	نحوه ظهور صفات	صفات اصلی مقام واحدیت	کارهای اصلی مقام مشیت	ارتباط با او	سازمان عددی
مقام احدیت	بودیسم (هند)	دارما	تنزیه مطلق (نفی صفات)	رفع رنجها (آسایش)	عدم	ریاضت (بودی سائوا)	
	ذن (ژاپن)	بی نام		سکون محض (پایه حرکت در عالم)	حلول	عدم شدن (ساتوری)	تهی (صفر)
	دانویسم (چین)	دائو		تجلی در گره (بین و یادگ)	حلول	رسیدن به دائو	
خدایان جلالی	یونان	زئوس (طافوت) خدایان المپ دیونیزوس اپولون	تشبیه مطلق	زندگی انسان	فرمانروا	اطاعت	تعدد سلسله مراتبی
	یهودیان	یهوه	تشبیه جلالی	ده سفیروت: کثر: غیب مطلق حکمت: حکمت مبتدا: بصیرت هست: عشق و قانون: یثساء: نصرت، دین قدرت: یقوه: شفقت (جمال) هود: عظمت (جلال) شحینا: سکونت (نورا) سود: عدالت	خالق، حاکم	اطاعت	وحدت سه گانه (ابراہیم، روح القدس)
خدایان جمالی	هندویسم	برهمن	تشبیه مطلق	تکلیف مقدس: برهما: ایزد شیوا: فنا و نشو و ایفا	صدیر، خالق	موکشا (یکم شدن یا خدا) عبادت و محبت (مراتبی)	وحدت سه گانه (تعدد سلسله مراتبی)
	زرتشتیان	اهورامزدا اهریمن	تشبیه جمالی	امش سپند: ۶ گانه برهمن: پاک، آشفند: عشق اردیبهشت: راستی، خرد: کمال مرداد: جاودانگی، شهریور: اقتدار	مربی، خالق	عبادت و محبت	وحدت در گانه (تعدد سلسله مراتبی)
	مسیحیان	قنوم های سه گانه	تنزیه جمالی	اب: وجود ابن: علم روح القدس: حیات	پدر، خالق	عبادت و محبت	وحدت سه گانه
	اسلام اشعری	الله	تنزیه جلالی	هفت صفت اصلی: الحی، البصیر، المتکلم، القادر، السميع، العليم (نفی وحدت صفات)	مربی، حاکم	اطاعت جبرگرا	وحدت عددی هفتگانه
خدایان در اسلام	اسلام معتزلی	الله	تشبیه (جمالی)	صفات صد گانه قرآنی (نفی وحدت افعال)	خالق، حاکم	عبادت اختیارگرا	وحدت عددی
	اسلام شیعی	الله	تشبیه و تنزیه جمالی و جلالی	صفات صد گانه قرآنی (وحدت ذاتی، صفاتی، افعالی)	تجلی، مربی حاکم	اطاعت عبادت محبت	وحدت عددی

نگاه اجمالی به ویژگی‌های خدایان در ادیان گوناگون

۱-۵- فلسفه تاریخ

رابطه انسان و تاریخ، از جمله دغدغه‌های همیشگی اندیشمندان بوده است. یکی از پرسش‌های اصلی درباره رابطه انسان و تاریخ، مقوله «جبر تاریخی» است. برخی از اندیشمندان به جبر دوره‌های تاریخی معتقدند. اینان تاریخ را دارای اصالتی حقیقی و جبری دانسته و انسان‌ها و جوامع را در جبر دوران‌های تاریخ محصور می‌دانند. در مقابل اندیشمندانی هستند که تاریخ را فاقد اصالت حقیقی دانسته و انسان‌ها و جوامع را کاملاً از موقعیت تاریخی آزاد و رها می‌دانند. اسلام، در مقابل این دو رویکرد، برای تاریخ هویتی مرکب و حقیقی قائل است که عناصر آن یعنی انسان‌ها و جوامع، خود دارای هویتی حقیقی و جزئی هستند.

مسئله دیگر، جایگاه تاریخ نسبت به اکنون است. به گفته دیگر این پرسش مطرح است که بین «اکنون» و «تاریخ» (یا گذشته) چه نوع رابطه‌ای برقرار است. در این باره سه گرایش کلی وجود دارد:

۱. گرایش گذشته محور (از نگاه تاریخی به اکنون): برخی تاریخ و گذشته را معیار سنجش وضعیت معاصر می‌دانند و از زاویه دید تاریخ اکنون را مورد نقد قرار می‌دهند.

۲. گرایش اکنون محور (نگاه اکنونی به تاریخ): گروهی دیگر با اصل قراردادن شرایط اکنون، نگاهی نقادانه به تاریخ دارند. شکل افراطی این نگاه، به اصالت همه چیزهای جدید و نفی کامل گذشته می‌انجامد.

۳. گرایش ارزش محور (نگاه ارزشی به تاریخ و اکنون): در منابع الهی، ارزش‌ها و معیارها مفاهیمی جاودانه‌اند و وابستگی به زمان و مکان ندارند که بتوان با قید اکنونی بودن یا تاریخی بودن آن‌ها را نفی یا اثبات کرد. بنابراین از نقطه نظر اسلامی آنچه بجا و مناسب است، نگاه ارزش محور به هر دو مقوله اکنون و تاریخ است.

۱-۵-۱- تاریخ، سیر صعودی یا نزولی؟

یکی از نکات مهم در بحث فلسفه تاریخ، نگاه جبرگرایانه است که در برخی

مکاتب به مقوله تاریخ وجود دارد.

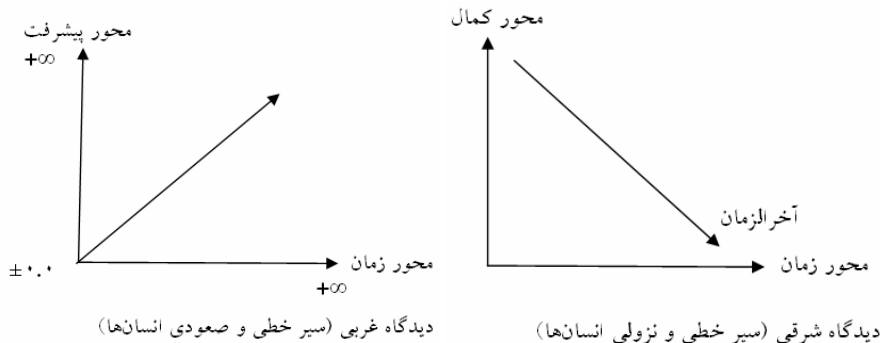
الف) نگاه خوش‌بینانه به سیر تاریخ (اصالت پیشرفت)

این نظریه که از ویژگی‌های اندیشه مدرن به شمار می‌رود، قائل به تکامل بشر در طول تاریخ است. اندیشمندان معروفی چون ارسطو و هگل (در فلسفه) و یواخیم فیوره‌ای (در الهیات) هربرت اسپنسر و آگوست کنت (در علوم اجتماعی) را می‌توان از جمله مدافعان این نظریه دانست.

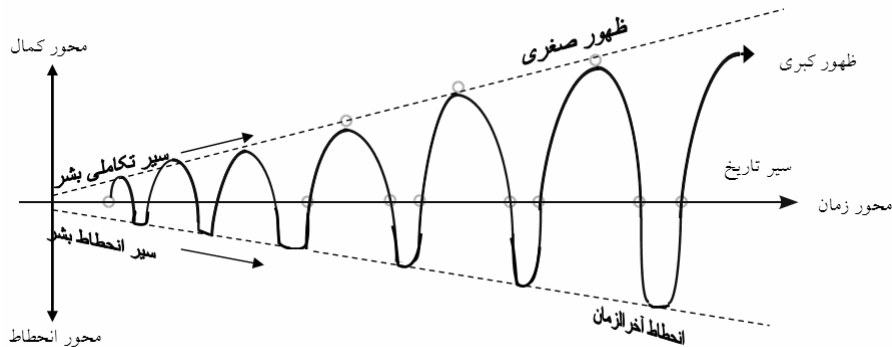
اصلی‌ترین پرسشی از این دسته اندیشمندان می‌توان مطرح کرد و بی‌پاسخ مانده است، این است که به کدام دلیل می‌توان انسان امروز را در ارزش‌های اجتماعی، کمال انسانی و توانایی‌های فردی، برتر از گذشته دانست؟ این دیدگاه که در شکل عوامانه اش به «اسطوره پیشرفت» تبدیل شده است، ناشی از نوعی خطای استنتاجی است. در واقع بشر، پیشرفت در زمینه علوم تجربی را که امری صحیح و قابل دفاع است به بقیه حوزه‌ها تسری داده و گمان کرده است که در بقیه حوزه‌ها نیز پیشرفت کرده است.

ب) نگاه بدبینانه به سیر تاریخ (اصالت انحطاط)

این نظریه که در سنن شرقی از جمله آیین هندو مطرح است. سیر کلی تاریخ را رو به انحطاط می‌داند و معتقد است هرچه به آخرالزمان نزدیک می‌شویم، بشر به مرحله پایین‌تری سقوط می‌کند.



پ) دیدگاه اسلامی (اصالت انسان): اسلام، تاریخ را بستر کمال و انحطاط انسان می‌داند و معتقد است این بستر در طول زمان امکانات گسترده‌تری را هم برای هبوط و هم برای صعود انسان فراهم می‌آورد. در این شرایط، «انتظار»، آماده شدن برای نقطه عطف یعنی ظهور کبری انسان کامل است.

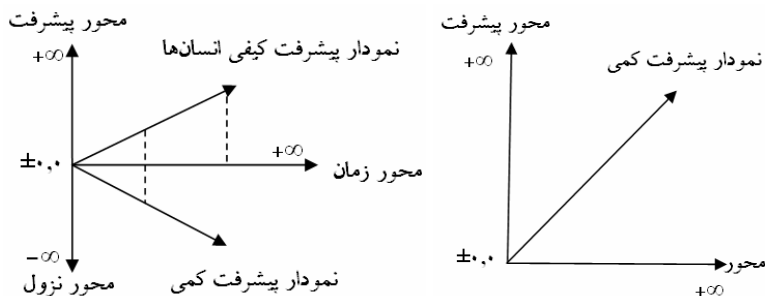


دیدگاه ابن‌خلدون (سیر دوگانه صعودی و نزولی انسان‌ها)

- در مقایسه با دو دیدگاه سیر صعودی یا نزولی تاریخ، باید گفت از منظر اسلامی دو بعد کمی و کیفی پیشرفت را باید از هم تفکیک نمود.

از نظر کمی، یعنی پیشرفت‌های فنی مهندسی و مجموع دستاوردهای علوم تجربی، از آنجا که تحقیق این علوم از طریق افزایش تدریجی تجربیات انسانی در طول تاریخ فراهم می‌شود، بنابراین پیشرفت آن در بردار زمانی همواره مثبت و در حال صعود است.

اما از بعد کیفی، یعنی تکامل و تعالی روحی انسان‌ها، از آنجا که تعالی انسان‌ها امری اختیاری است و با اراده تک تک افراد انسانی محقق می‌شود و می‌تواند هم به سوی بینهایت مثبت و هم به سوی بینهایت منفی باشد، بنابراین پیشرفت کیفی انسان‌ها غیر وابسته به شرایط زمان و مکان تاریخی است. در ارزیابی کلی باید گفت در طول تاریخ جمع جبری افراد شایسته و ناشایسته در حال افزایش می‌باشد.



۱-۶- جامعه‌شناسی

جامعه‌شناسی که در شمار علوم اجتماعی محسوب می‌شود، در روزگار ما بسیار مورد توجه قرار گرفته و گرایش‌های تخصصی فراوانی در درون آن بوجود آمده است که از میان آن‌ها می‌توان به «جامعه‌شناسی هنر» نیز اشاره کرد. از آنجا که جامعه، متشکل از افراد است، یکی از اولین پرسش‌هایی که در جامعه‌شناس مطرح می‌گردد، نوع رابطه فرد و جامعه و میزان اعتبار و اصالت هر یک از این دوست.

۱-۶-۱- رابطه فرد و جامعه



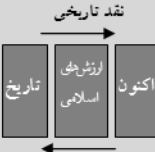
درباره رابطه فرد و جامعه، دیدگاه کلی را می‌توان مطرح کرد:

الف) اصالت کامل فرد: بر این پایه، جامعه دارای وجود حقیقی نیست و قانون و سنت و سرنوشتی به آن تعلق نمی‌گیرد. آنچه اصالت دارد، تنها افرادند و سرنوشت هر فرد، مستقل از سرنوشت دیگری است.

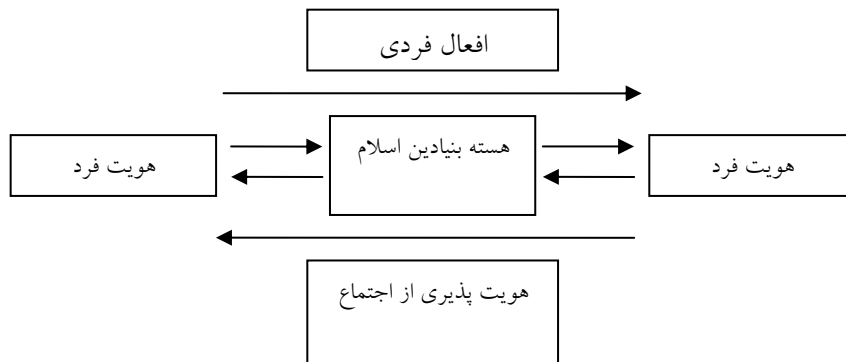
ب) اصالت کامل جامعه: «بنا بر این نظر، هر چه هست روح و وجدان و شعور و اراده جمعی است. شعور و وجدان فردی نیز مظهري از شعور و وجدان جمعی است و بس.» (مطهری، ۱۳۷۸، ج ۲، ۳۳۹)

پ) اصالت فرد و جامعه: این نظریه، فرد و جامعه را توأمان دارای اصالت می‌داند. این دیدگاه «از آن نظر که وجود اجزاء جامعه (افراد) را در وجود جامعه حل شده نمی‌داند و برای جامعه وجودی یگانه مانند مرکبات شیمیایی قائل نیست، اصالت انفرادی است؛ اما از آن جهت که نوع ترکیب افراد را از نظر مسائل روحی، فکری و عاطفی از نوع ترکیب شیمیایی می‌داند که افراد در جامعه هویت جدید می‌یابند که همان هویت جامعه است هرچند جامعه هویت یگانه ندارد، اصاله اجتماعی است. (همان)

نحوه نگاه به تاریخ

مدل	مکاتب	تبیین	عنوان نظریه
	سنت‌گرایان تاریخی	● نگرشی عتیقه‌دوستانه و یادبودی و بیان تفاخرات تاریخی به عنوان معیار سنجش وضعیت معاصر	نگاه تاریخی به اکنون
	نوگرایی سامان‌شکنی	● اصالت دادن به شرایط امروز، استعطاق و محاکمه‌ی بی‌محابای تاریخ	نگاه اکنونی به تاریخ
	حکمت متعالیه و سنت‌های الهی	● دو نوع نگاه تاریخی به اکنون و نگاه اکنونی به تاریخ نمی‌شود اما معیار نهایی، ارزیابی اکنون و تاریخ براساس ارزش‌هاست.	نگاه ارزشی به تاریخ و اکنون

دیدگاه اسلامی، با نظر سوم قابل انطباق است. قرآن برای جامعه‌ها (امت‌ها) سرنوشت مشترک، نامه عمل مشترک، فهم و شعور و طاعت و عصیان قائل است.^۱ خداوند در قرآن برای اجتماع نوعی از حیات را برمی‌شمرد که حیات اجتماعی است: «و لکلّ امّه.... و لایستقدمون» (اعراف/۳۴) «هر امتی (هر جامعه‌ای) مدت و پایانی دارد. مرگی دارد؛ پس آنگاه که پایان کارشان فرارسد، ساعتی عقب‌تر یا جلوتر نمی‌افتد.» این حیات به امت تعلق دارد، نه به افراد. همچنین در آیه ۱۰۸ سوره انعام آمده است: «زینا لکلّ امّه عملهم» «عمل هر امتی را برای خود آن‌ها آراستیم» و این نشانه فکر و شعور و معیارهای ویژه هر امت است.



توجه به این نکته ضروری است که قرآن کریم با آن که برای جامعه، طبیعت و شخصیت، نیرو و حیات و مرگ و عصیان و طاعت قائل است، اما صریحاً فرد را در باب امکان سرپیچی از جامعه توانا دانسته، او را در جبر مطلق اجتماعی اسیر نمی‌داند: «یا ایها الذین آمنوا علیکم انفسکم لا یضُرُّکم مَن ضَلَّ اِذَا اهْتَدَیْتُمْ» (مائده/۱۰۵) «ای اهل ایمان، بر شما باد خودتان. هرگز گمراهی دیگران (بالاجبار) سبب گمراهی شما نمی‌شود.» اصل «امر به معروف و نهی از منکر» دستور اسلام به طغیان فرد است علیه فساد و تبهکاری جامعه.

۱-۶-۲- شالوده تشکیل و قوام جوامع

در باره شالوده تشکیل جوامع و عنصر قوام دهنده به آن‌ها، دیدگاه‌های گوناگونی ابراز شده است. مهم‌ترین آن‌ها را چنین بر شمرده اند: زبان مشترک، نژاد، جغرافیا، حکومت، رنگ پوست، طبقه اقتصادی، و طبقه تولیدی مشترک. به وضوح می‌توان مشاهده کرد که در عین تأثیرگذاری کم یا زیاد برخی از این موارد در تشکیل یا قوام یافتن جامعه، هیچ یک از این گزینه‌ها را نمی‌توان به صورت مطلق معیار تشکیل و قوام جوامع دانست.

در اسلام نیز جامعه با تعریف متعارف خویش چندان مدنظر نبوده است و آنچه مخاطب وحی الهی است، انسان و امت است. گروهی از مردم هستند که بینش‌ها و گرایش‌های مشترک یا شبیه به هم داشته و اعمال و رفتارشان بر گرد رسیدن به هدف و آرمان مشترکی شکل می‌گیرد. با این تعبیر می‌توان

جوامع متعارف را به امت‌هایی جدا از هم تقسیم کرد. پس هیچ یک از موارد گفته شده مطلق نیست؛ بلکه افکار و اعمال و اهداف مشترک است که شالوده جامعه است.

۱-۶-۳- ویژگی‌های امت اسلامی

- بینش اسلامی و گرایش اسلامی در اندیشه و عمل.
- اعتقاد و التزام به محوریت الهی در ساختار رهبری جامعه (که در فقه امروز شیعه بصورت ولایت فقیه متجلی است).
- تقدم حقوق الهی و جمعی بر حقوق فردی.
- تقدم حقوق مادی افراد است بر والیان و حاکمیان.
- اجتهادپذیری اعمال مبتنی بر اصول ثابت اعتقادی، با توجه به جمیع شرایط زمانی و مکانی.
- برابری، برادری، مهربانی و رحمت نسبت به دیگر افراد است و شدت وحدت در برخورد با ظلم و جور، چه بصورت فردی و به صورت جمعی (حکومت ظالم).
- تعهد به امر به معروف و نهی از منکر با رعایت جمیع شرایط آن.
- نمود داشتن تقوی و عبادت در عرصه زندگی جمعی.
- رشید، خودکفا و غیر وابسته به دیگران.
- عدم تقلید از غیر مسلمان.

فصل دوم

زیبایی در معماری

در دنیای غرب در چند سده اخیر، دانشی به نام «زیبایی‌شناسی»^۱ پدید آمده که به بررسی تعریف و جایگاه زیبایی و ویژگی‌های آن و رابطه آن هنر می‌پردازد. با رسیدن به دوره جدید به گفته بیشتر اندیشمندان، یک دگرگونی بنیادین در ساختار اندیشه رخ داد که بر روی همه بخش‌های دیگر تأثیر گذاشت و آن چیرگی معرفت‌شناسی بر هستی‌شناسی بود. علم نوین «زیبایی پژوهی» را که حدود دو سده از پدیدارشدن آن می‌گذرد باید پیامد همین دگرگونی بنیادین دانست. این علم اگرچه نخست روش تجربی داشت؛ ولی در عرصه فلسفه و بر پایه شکل جدید آن پی گرفته شد.

این بحث در میان اندیشمندان مسلمان بدین گونه هیچ‌گاه مطرح نبوده است. بحث زیبایی نزد اندیشمندان مسلمان همواره همراه با دیگر عناصری که در حکمت نظری و عملی بدان وابسته است بررسی شده است. آن تفکیک و سامانمندی دیدگاه غربیان درباره زیبایی‌شناسی، در اینجا به یک دیدگاه جامع درباره هستی و هرآنچه نیک شمرده می‌شود و باید شمرده شود، تبدیل می‌گردد. از دیدگاه اندیشمندان مسلمان نخست اینکه بحث زیبایی، جدا از سرچشمه و غایت و هدف آن نمی‌تواند در نظر گرفته شود و اساساً هیچ چیزی جدا از بستر و زمینه و تکیه‌گاه و مبدأ و منشأ خود دیده نمی‌شود. و دوم اینکه زیبای حقیقی عینی است که درباره همه موجودات صدق می‌کند. از این رو این بحث را نزد آن‌ها باید در خلال بحث‌های فلسفی، عرفانی و... که

در نوشته‌های مختلف و در اشعار و رساله‌ها آمده است یافت و این مسئله هیچ‌گاه به گونه تفکیک شده با عنوان «زیبایی‌شناسی» میان آنان مطرح نبوده است.

اشاره به این نکته خالی از لطف نیست که برخی از فیلسوفان بزرگ مغرب زمین همچون هگل و هایدگر این گونه بحث‌های نظری را مربوط به روزگار زوال هنر و پایان تمدن می‌دانند. روزگاری که بشر به شکلی حضوری و درونی نمی‌تواند زیبایی را درک کند و ناچار به چنین بحث‌هایی رو می‌آورد.

۲-۱- رابطه زیبایی و معماری

چگونگی نگرش ما به زیبایی به گونه‌ای سراسر است و روشن در آفرینش اثر هنری و معماری تأثیرگذار است. هنر، آفرینش زیبایی است و شاید بتوان گفت ارجمندترین شأن اثر معماری وجه هنری آن است. از این رو باید پذیرفت نیاز به روشن کردن شئون زیبایی برای ارزیابی دیدگاه‌ها و نیز بررسی و تحلیل آثار معماری امری آشکار است.

باید توجه داشت که زیبایی‌شناسی نمودار و برآمده از ارزش‌های فرهنگی، و نشانگر سمت و سوی دگرگونی‌های فرهنگی و اجتماعی است و با مطالعه آن می‌توان سیر فرهنگی جامعه را ارزیابی کرد. زیبایی‌شناسی به گونه‌ای سراسر است و بی‌نیاز به آموزش، تنها با تکرار و عادت دادن، گونه‌ای نگاه و لذت بردن از زندگی را برای انسان‌ها تعریف کرده و آن‌ها را با یک جهان‌بینی خاص وابسته به خود تربیت می‌کند. پس اگر ارزش‌های زیبایی‌شناسانه دچار بحران شود کم‌کم همه ابعاد جامعه به سوی بحران حرکت می‌کند. می‌توان نشان داد که مهم‌ترین ویژگی‌های معماری معاصر جهان و ایران از رویکردهای زیبایی‌شناسانه چیره بر سبک‌ها و ذهن معماران سرچشمه می‌گیرد.

به گمان ما میان زیبایی‌شناسی و مبانی بینشی و ارزشی آن رابطه سامانه‌ای وجود دارد و نمی‌توان یک گونه زیبایی‌شناسی را در فرهنگی جدا از مبانی فرهنگی آن به کار گرفت. در عین حال باید توجه داشت که هم در حوزه

معماری و هم در حوزه اندیشه باید دو سطح عمومی و تخصصی را از هم جدا نمود.

۲-۲- واژه‌شناسی

واژه زیبایی در زبان پارسی برابرهای چندی دارد که بسته به موصوف آن در جاهای گوناگون به کار می‌رود. در لغت نامه دهخدا «زیب» که ریشه واژه زیبایی است، به نقل از لغت‌نامه‌ها و فرهنگ‌های معتبر، برابر واژگان زیر آورده شده است: «زیبایی، خوبی، زینت، نیکویی، آرایش، حسن، جمال، زیور، حلیه، ملاحه، لطیف، و جمیل» (دهخدا) واژه «زیب» به مفهوم «زیننده» و «برازنده» به وجه بجا بودن و متناسب بودن و شایسته بودن مفهوم زیبایی اشاره می‌کند. همچنین واژه «زیبا» که صفت فاعلی است به معنای زیننده، نیکو، خوب، جمیل، صاحب جمال، خوشنما، آراسته، شایسته، ملیح، قشنگ، خوشگل، و سیم و خو بروی آمده و متضاد زشت، بد و بدگل دانسته شده است. (همان) در فرهنگ معین زیبایی چنین تعریف شده: «نظم و هماهنگی‌ای که همراه عظمت و پاکی در شیء وجود دارد، و عقل و تخیل و تمایلات عالی انسان را تحریک می‌کند و لذت و انبساط پدید می‌آورد، و آن امری است نسبی.» (فرهنگ معین)

واژه «جمال» در عربی به زیبایی فراوان ناشی از ترکیب بجا و متناسب چند چیز در حداقل ممکن می‌گویند. همچنان‌که واژه «جمله» به معنی ترکیب چند چیز، و واژه «اجمال» به معنی خلاصه و کوتاه شده هر چیز است. واژه «حُسن» علاوه بر دلپسندی بر نیکویی و فایده رسانی و سودمندی هم دلالت دارد؛ چنانکه در قرآن هم در باره حوریه‌های بهشتی، دو صفت خیر و حُسن را کنار هم قرار داده و آن‌ها را «خیرات حسان» نامیده و نیز در مورد چگونگی رفتار با پدر و مادر، حُسن رفتار را سفارش نموده است.

معنای واژه «Beauty» در زبان انگلیسی چنین است: «ویژگی چیزها، آواها، احساس‌ها یا مفاهیم عقلانی، رفتار و مانند آن، که با کمال شکل به دست آمده و از آمیزش هماهنگ عناصر گوناگون، آدمی را به درجات بالایی خشنود

کرده یا برمی‌انگیزد.» (webster, 1999, 124)) تولستوی می‌گوید: «در تمامی زبان‌های اروپایی، کلمات beau, beautiful, schon, beue درحالی‌که معنای زیبایی شکل (form) را حفظ کرده‌اند برای رساندن معنای «خوبی» نیز آمده‌اند.» (تولستوی، ۱۳۵۶، ۲۲)

در کتاب «فرهنگ فلسفی» زیبایی این گونه تعریف شده است: «در نظر فیلسوفان زیبایی صفتی است که در اشیاء مشاهده می‌شود و در درون انسان سرور و رضامندی ایجاد می‌نماید. زیبایی از صفات چیزی است که مربوط و متعلق به رضایت و لطف است و یکی از مفاهیم سه‌گانه‌ای است که احکام ارزشی به آن‌ها منسوب است. این مفاهیم عبارتند از: زیبایی، حق و خیر.» (صلیبا، ۱۳۶۶، ۲۸۴) و نویسنده «زیبا» را نحوهٔ موجودیت موجودی می‌داند که طبع به آن متمایل باشد و جان آن را بپذیرد. (همان)

در «فرهنگ علمی و انتقادی فلسفه» ابتدا به گفته کانت، زیبایی «آنچه به‌طور عام خوشایند و بدون مفهوم (concept) است» تعریف شده و در تعریفی دیگر، زیبایی «آنچه مربوط است به بعضی هنجارهای تعادلی، شکل‌پذیر (پلاستیک)، تناسب‌های هماهنگ، کمال در جنس خود و دیگر کیفیت‌های مشابه» دانسته شده است. (لاند، ۱۳۷۷، ۸۶ و ۸۵)

از این تعاریف چنین بر می‌آید که زیبایی دارای دو گونه ویژگی است: ویژگی‌های بیرونی و دیدنی که با حواس انسان درک می‌شود و ویژگی‌های درونی و نادیدنی که با اندیشه و عقل انسان درک می‌شود.

۲-۳- زیبایی در فرهنگ غرب

۲-۳-۱- زیبایی چیست و چه ویژگی‌هایی دارد؟

پرسش از حقیقت زیبایی، چگونگی ادراک آن، سرچشمه‌ها و تأثیرات آن بر انسان در طول تاریخ اندیشه بشر همواره مطرح بوده است. مکتب‌های گوناگون هر کدام بر پایهٔ شناخت‌شناسی و جهان‌بینی خود پاسخ‌هایی به این پرسش‌ها داده‌اند. از کهن‌ترین دیدگاه‌ها در باره زیبایی دیدگاه اندیشمندان

یونان باستان است. بحث مدون از زیبایی در یونان باستان از فیثاغورس آغاز شد. (دورانت، ۱۳۷۸، ۲۱۹)

الف) افلاتون

افلاتون زیبایی را نمود یک حقیقت مطلق می دانست که در این جهان پدیدار می شود. بر پایه نظریه او اصل و حقیقت آنچه در این جهان پدیدار است در یک جهان دیگر وجود دارد و پدیده های این جهان سایه ها و بازتاب آن حقایق ازلی هستند. او آن حقیقت ها را «ایده» می نامید که در فلسفه اسلامی به «مثال» ترجمه شد.

معیاری که افلاتون برای زیبایی یک پدیده به دست می دهد این است که هرچه بیشتر با سرمشق خود برابری کند. (همان، ۵۶) ولی خود زیبایی چیست؟ او در بازگویی از گفته های سقرات اشاره به ویژگی های زیبایی می کند و می گوید که این ها هیچ کدام، خود زیبایی نیستند. پس خود زیبایی چیست؟ «زیبایی عبارت است از هماهنگی اجزاء با کل.» (همان، ۵۶) شهید مطهری در انتقاد از این تعریف می گوید: «اولاً معلوم نیست که این تعریف در این حد، تعریف درستی باشد. ثانیاً بر فرض درست بودن، تعریف کاملی نیست.... به فرض که این تعریف صحیح باشد، خود تناسب یک نسبت خاصی است و نمی توان آنرا تعریف کرد.» (مطهری، آشنایی با قرآن، ج ۲، ۱۹۹ و ۱۹۸) بدین گونه از دید شهید مطهری، افلاتون زیبایی را با تناسب می شناساند؛ اما نمی گوید خود تناسب با چه شناخته می شود.

از دید افلاتون ادراک و فهم زیبایی امری ذهنی نیست؛ چرا که او برای دستیابی به آن راه سیر و سلوک را نشان می دهد. او دستیابی به هرگونه آگاهی را یکسره «یادآوری» می شمرد، نه کشف حقیقت. چون روح انسان پیش از این زندگی، همه آن ها را می دانسته و هنگامی که به این جهان آمده آن ها را فراموش کرده است. اما پس از یادآوری هم هنوز علم ما به کمال، و سیر و سلوک ما به انجام نرسیده است.

ب) ارستو

از دید ارستو زیبایی، دستاورد هماهنگی و تناسب و سازواری اجزاء در یک سامانه (سیستم) شمرده می‌شود که در آن همه اجزاء لزوماً وحدت یافته هستند. زیبایی طبیعت که چنین است. شرط زیبا شدن یک پدیده دست ساخت بشر و فرآورده هنری، نیز همین هماهنگی و تناسب می‌باشد. ولی معیار تناسب و هماهنگی چیست؟

پ) کانت

از دید کانت زیبایی اساساً امری ذهنی است و به تصور و پندار ذهن درک کننده زیبایی مربوط می‌شود. کانت هر چیزی را که بتواند در کسی لذت پدید آورد، زیبا می‌داند. زیبایی هدفی است که خودش فرجام خود است؛ گونه‌ای نظم و هماهنگی است که به هیچ کاری نمی‌آید، جز جلب توجه به نظم خود. دریافت زیبایی از دید کانت کاملاً وابسته به ذهن است، و به هیچ امر واقعی در عالم خارج وابسته نیست. کانت نمی‌پذیرفت که تجربه زیبایی‌شناسی، فقط به توانایی حسی روان آدمی وابسته باشد. کانت این تجربه را پیش از هر چیز، تجربه لذتی خاص معرفی کرد.

ت) هگل

هگل دریافت و ادراک زیبایی را امری کاملاً وابسته به ذهن، آن‌گونه که کانت می‌گفت نمی‌شمرد. بلکه آن را به ویژگی خاص هماهنگی اجزاء طبیعت و یگانگی ساختاری آن وابسته می‌داند که توسط ذهن درک و دریافت شده است. پس از دید او زیبایی امری عینی است. با این همه زیبایی ذهنی که دستاورد کار ذهن است به مراتب در چشم او والاتر شمرده می‌شود و دریافت این گونه زیبایی البته کار ذهن است. (ستیس. ۱۳۵۷. ۶۱۹)

هگل تفسیری از چیز زیبا ارائه می‌کند که نشان می‌دهد او صفت زیبایی را صفتی واقعی و عینی می‌داند که دستاورد یگانگی (وحدت) اجزاء با کل است. این دیدگاه به دیدگاه افلاتون نزدیک می‌شود که او هم زیبایی را

هماهنگی اجزاء با کل می‌دانست. اما تفسیری که هگل از چگونگی پدیدار شدن زیبایی در یک چیز ارائه کرده، بسی فراتر از تعریف افلاتون است. شاید بتوان آنچه را که هگل بدان اشاره می‌کند، همان تعریف یک سامانه (سیستم) دانست که هماهنگی مجموعه‌ای از اجزاء که با هم روابط متقابل دارند، شالوده یک سامانه را پدید می‌آورد و دقیقاً همان ویژگی‌هایی را که هگل بر می‌شمارد، می‌باید داشته باشد.

می‌توان برای هر کدام از صفات هماهنگی و تناسب کمابیش تعریفی بدست داد. می‌توان هماهنگی را چنین تعریف کرد که اگر اجزاء یک مجموعه به گونه‌ای بهم پیوند یافته باشند که به کاربرد و نقش یکدیگر یاری رسانند و هیچ‌کدام در دیگری هضم نشده باشند، هماهنگی به‌دست می‌آید. می‌توان تقارن و توازن را نیز کمابیش تعریف کرد. آنگاه اگر پرسیده شود خود زیبایی چه ویژگی دارد؟ می‌توان چنین پاسخ داد که زیبایی، دستاورد این ویژگی‌هاست.

۲-۳-۲- هدف زیبایی

از گفته افلاتون در باره ویژگی بنیادی زیبایی یعنی «حقیقت» شاید بتوان این‌گونه برداشت کرد که زیبایی از دید او هدفمند است و اگر کسی نداند که هدف آفریننده زیبایی چه بوده نمی‌تواند در باره درستی آن هم داوری کند. (احمدی، ۱۳۷۴، ۵۶) غایت زیبایی از دید او رسیدن به کمال مطلق است. آدمی با آفرینش زیبایی در واقع از آن زیبایی مطلق یاد می‌کند و فریفته جمال می‌شود. (فروغی، ۱۳۳۹، ۴۲)

کانت چون زیبایی را اساساً امری ذهنی می‌داند و آن را وابسته به ذهن درک کننده آن می‌شمرد طبعاً هیچ هدف و ویژه‌ای که همگانی باشد برای آن قائل نیست. بویژه آنکه او ویژگی اساسی زیبایی را لذت بخش بودن می‌داند. کانت بی‌هدف بودن و رهایی از بهره و سود را از ویژگی‌های اساسی چیز زیبا می‌انگارد.

هنگامی که کانت می‌گوید چیز زیبا متعلق یک رضایت بی‌غرض و علاقه است مقصودش این است که همگان از آن رضایت دارند، یا باید داشته

باشند. فردی که آن را زیبا می‌داند معتقد می‌شود که حق دارد به دیگران هم رضایتی مشابه با آنچه خود احساس کرده نسبت دهد. زیرا این رضایت بر پایه تمایلات شخصی او نبوده و بنابراین از زیبایی چنان سخن می‌گوید که گویی زیبایی خصوصیت عینی آن چیز است.

۲-۳-۳- گونه‌های زیبایی

بر پایه آنچه درباره دیدگاه افلاتون گفته شده می‌توان چنین برداشت کرد که او ظاهراً سه گونه زیبایی را از هم جدا می‌کند: زیبایی مطلق که به مثل مربوط است، زیبایی طبیعت، و زیبایی هنری. (احمدی، ۱۳۷۴، ۵۸)

بر پایه دیدگاه کانت، زیبایی می‌تواند به دو گونه باشد: زیبایی طبیعی و زیبایی دست ساخت بشر؛ که این دومی دارای یک غایت و هدفی است و نمی‌تواند تنها لذت بخش باشد. گرچه به گفته کانت زیبایی دست ساخت، باید دارای این ویژگی باشد که گویی حاصل و مولود طبیعت است. منظورش این بوده که میان این دو گونه زیبایی ویژگی‌های مشترکی هست. بدین گونه باید چنین برداشت کرد که ویژگی‌های زیبایی‌های طبیعی به گونه‌ای در زیبایی‌های دست ساخت نمودار می‌شود. اساساً زیبایی طبیعت است که پایه زیبایی‌های دست ساخت قرار می‌گیرد. این گفته برخلاف دیدگاه هگل است که زیبایی‌های طبیعی را به مراتب پایین‌تر از زیبایی‌های هنری می‌شمرد.

هگل همچون دیگران به زیبایی حسی و عقلی باور دارد. (ستیس، ۱۳۵۷، ۶۲۰) زیبایی طبیعت دارای مراتبی از پست تا بالاست که بسته به پیچیدگی اندام‌ها و ساختارهای سامانه‌های طبیعی درجه‌بندی می‌شود و هرچه یگانگی در اندام‌ها بیشتر باشد، آن سامانه زیباتر است.

تفسیری که هگل از سامانمندی سامانه‌های طبیعی ارائه کرده و توجه به روابط متقابلی که میان اجزاء آن‌ها برقرار دیده و چگونگی وابستگی اجزاء این سامانه‌ها، همه نشان دهنده توجه عمیق هگل به ماهیت زیبایی طبیعت است. اساساً دیدگاه هگل به روح مطلق و مثال متوجه است. این دیدگاه که جزء

ساختار جهان‌بینی هگلی است، بر تعریف او از زیبایی نیز اثر گذارده است. ولی او به زیبایی طبیعت بی‌اعتنا نیست.

پس به‌طور خلاصه از دید هگل، زیبایی به‌طور کلی به دو گونه است: زیبایی طبیعی و زیبایی هنری که از دید وی دومی ارجمندتر از اولی است. (احمدی، ۱۳۷۴، ۱۰۱) این دیدگاه همانند دیدگاه کانت است که دو گونه زیبایی طبیعی و زیبایی صنایع ظریفه را برمی‌شمرد و میان آن دو تمایز قائل بود. هگل انواع هنر را به ترتیب لطافت مواد چنین برمی‌شمرد: «نخست صنعت ساختمان^۱ که در او سنگ و گل و مانند آن‌ها بکار است، و مصالحش درشت و زمخت است. دوم صنعت پیکر تراشی که هر چند آن نیز مواد و مصالحش سنگ و فلز است، به لطافت نزدیک‌تر است. سوم صنعت پیکر نگاری که موادش رنگ است، و بسی لطیف‌تر از مصالح ساختمان و پیکر تراشی است. چهارم صنعت نوازندگی که ماده‌اش نوا و آواز است و لطافتش دلنواز. پنجم صنعت شعر که ماده‌اش سخن است، یعنی لطیف‌ترین و عالی‌ترین آثار انسانی که صورتش به معنی از همه چیز نزدیک‌تر است. و آن جامع همه صنایع دیگر است، و آنچه از معانی آن‌ها همه دارند، او تنها دارد.» (فروغی، ۱۳۳۹، ۱۲۹)

۲-۳-۴- بنیادهای آفاقی زیبایی

۲-۳-۴-۱- علت صوری: نظم و بی‌نظمی

بیشترین بحث‌های زیبایی‌شناسی هنر معاصر مربوط به «صورت» زیبایی است. عموماً دو دیدگاه اصلی در آن‌ها از هم جدا می‌شود که معمولاً این دو حالت در طول تاریخ به‌صورت دوره‌ای جای خود را عوض کرده‌اند:

۱. نظم: ایجاد تناسب و تقارن و تعادل در ترکیب‌بندی.

۲. بی‌نظمی: آزادی در ترکیب‌بندی و نفی تقارن و تعادل و تناسب در آن.

به گمان ما در یک تعریف فراگیر باید جایگاه هریک از آن‌ها مشخص شود. همچنین آنچه به‌عنوان تناسب و تعادل مطرح می‌شود معمولاً یک تناسب عَرَضی است. در صورتی که در فرهنگ‌های عرفانی از تناسبات فَرّه‌ی و ولایی صحبت می‌شود که از

۱. فروغی این واژه را برابر Architecture آورده است.

نوع تناسبات طولی است. به این معنا که نه تنها ابعاد مادی کالبد اثر باید متناسب باشد؛ بلکه به‌طور کلی صورت اثر باید با سرچشمه آن و غایت آن که همان معنا و باطن اثر است تناسب داشته باشد.

۲-۳-۴-۲- علت مادی: طبیعت، تاریخ، انسان، معبود، وجود

مکاتب مختلف ماده اصلی زیبایی را از یکی از بخش‌های هستی‌شناسی خود تأمین می‌کنند. این بخش‌ها همان‌طور که در فصل دوم به طور گسترده مورد بحث قرار گرفته عبارتند از:

طبیعت: زیبایی طبیعت اولین و ساده‌ترین زیبایی مورد ادراک همه انسان‌هاست. ولی آیا این زیبایی بالاتر یا پایین‌تر از زیبایی انسانی است؟ در متون دینی و خصوصاً قرآن کریم بارها از زیبایی‌های طبیعی آسمان و زمین به عنوان زیبایی‌های اعتباری و کم ارزش در مقابل زیبایی انسانی یاد شده است. به تعبیر قرآن کریم: «ما آنچه در زمین است زینت زمین قرار دادیم»^۱

جامعه: هر جامعه‌ای به تدریج براساس شیوه‌های زندگی‌اش نظام زیبایی‌شناسی را پی می‌ریزد. قرآن کریم این نسبت اجتماعی را تا حدودی پذیرفته و حتی به خدا نسبت می‌دهد و می‌فرماید: «برای هر امتی کردار خودشان را آراستیم»^۲

تاریخ: سنت گذشتگان و شیوه زندگی و عمل نیاکان، یکی از سرچشمه‌های پدید آمدن زیبایی در همه فرهنگ‌ها بوده است.

انسان: زیبایی انسانی از مهم‌ترین سرچشمه‌های زیبایی است، در طول تاریخ زیبایی انسانی را گاه تنها در بدن او و گاه در دانش او و گاه در اخلاق او خلاصه کرده‌اند که در دیدگاه کامل باید ارزش هر مرتبه را به‌طور جداگانه در نظر گرفت.

معبود: ویژگی‌های آرمانی معبود آخرین مرحله‌ای است که بسیاری از مکاتب و حکمت‌های شرقی زیبایی‌شناسی خود رابه آن مستند می‌کنند. در نظریه افلاتون هم «مُثُل» حالتی آرمانی همچون اسماء و صفات الهی دارند. در دین اسلام و قرآن کریم که صفات الهی اهمیت بسیار دارند، اصلی‌ترین این صفات به صورت صد صفت از

۱. "انا جعلنا ما علی الارض زینه لها" سوره کهف، آیه ۷

۲. "کذلک زینا لکل امه عملهم" سوره تین، آیه ۴

جمله اراده، حیات، تکلم و... در قرآن کریم بیان شده‌اند و همه هستی از جمله طبیعت به میزانی که از این صفات بهره دارند، زیبا هستند و زیبایی انسان و خلافت او به خاطر بهره‌مندی فراوان از آنهاست. مکاتب غربی به‌طور ناخواسته و ناآگاه هر از چندی یکی از این ویژگی‌ها را پایه فرهنگ و هنر خود می‌شمرند. برای نمونه مکتب هنری اکسپرسیونیسم ریشه در صفت «تکلم» و مکتب فلسفی اگزیستانسیالیسم و تمامی مکاتب هنری ناشی از آن، ریشه در صفت «اراده» و مکتب ارگانیکی ریشه در صفت «حیات» دارند.

وجود: فراگیرترین دیدگاه درمورد ماده زیبایی را می‌توان در نظریه اصالت وجود یافت. در این دیدگاه همه مراتب بالا در موضوع «وجود» به وحدت می‌رسند و مراتب وجود، مراتب زیبایی را ایجاد می‌کند. در دیدگاه صدرالمآلهین از آنجا که خداوند وجود مطلق است ویژگی‌های وجود همان ویژگی‌های الهی است. به این ترتیب این تعریف زیبایی به هیچ وجه محدود نمی‌شود و تمامی تعریف‌های دیگر را در برمی‌گیرد.

۲-۳-۵- بنیادهای انفسی زیبایی

۲-۳-۵-۱- علت فاعلی: استعدادهای نظری و عملی

علت فاعلی درک زیبایی، «انسان» و استعدادهای اوست. درک زیبایی توسط دو بخش از قوای نظری و عملی انسان و جایگاهی بین آنها شکل می‌گیرد. قوای نظری به شناخت زیبایی می‌انجامد و همه بحث‌های شناخت‌شناسی از همین جا وارد حوزه زیبایی‌شناسی می‌شوند. همین جاست که شکاکیت و نسبت به زیبایی‌شناسی راه پیدا می‌کند. ولی برخی قوای انگیزش عملی هم به عنوان سرچشمه زیبایی قرار می‌گیرند که مهم‌ترین آنها را می‌توان لذت، تعجب، ابهام، دلهره، نشاط، شادی و ... را دانست که برخی مکاتب، تعریف زیبایی‌شناسی خود را از همین جا می‌آورند.

۲-۳-۵-۲- علت غایی: کمال و لذت

زیبایی می‌تواند سلسله مراتبی از غایات را داشته باشد که نهایی‌ترین غایت آن در غالب مکاتب، باز به انسان باز می‌گردد، در حالی که در حکمت اسلامی باطن و عمق زیبایی‌های انسان، به زیبایی الهی می‌رسد. به این ترتیب هدف زیبایی را می‌توان در دو دسته اصلی طبقه‌بندی کرد:

۱. زیبایی در صدد تعالی انسان به حوزه الوهیت است؛ در این حالت انسان در خدمت زیبایی است و زیبایی اصیل و پیشینی است.
۲. زیبایی درصدد تأمین لذائد و بهره‌های انسان است، در این حالت زیبایی در خدمت انسان است و زیبایی اعتباری و پسینی است.

۲-۳-۶- جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

دیدگاه اندیشمندان غربی را می‌توان به گونه زیر خلاصه کرد:

افلاتون	ارستو	کانت	هگل	هایدگر
تعریف	هماهنگی اجزاء با کل	همانگی اجزاء با کل	هر چیزی که لذت‌آفرین باشد.	مجموعه‌ای از اجزاء که مکمل هم هستند
هدف	رسیدن به کمال مطلق	بی‌هدفی	پیوند با روح مطلق، نمودارسازی وجهی از ذات مطلق	ظهور حقیقت در کار هنری
ویژگی‌ها	برابری با مثال خود، تناسب، تقارن	تناسب	ستودنی بودن، لذت‌بخش بودن	برابری با مثال خود، تناسب، تقارن
چگونگی درک	عینی و بیرونی	عینی و بیرونی	ذهنی و درونی	عینی و درک ذهنی
گونه‌ها	۱. زیبایی مطلق ۲. زیبایی طبیعت ۳. زیبایی هنری	۱. زیبایی طبیعت ۲. زیبایی هنری	۱. زیبایی طبیعت ۲. زیبایی دست ساخت	۱. زیبایی هنری ۲. زیبایی طبیعت

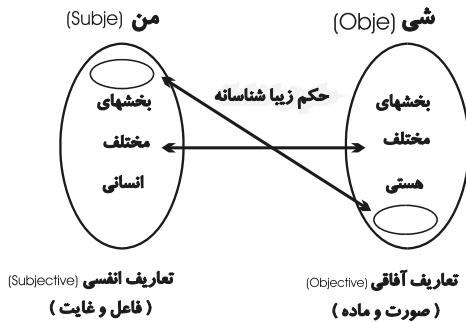
در این میان لازم است در باره ویژگی‌های بنیادی دیدگاه‌های بالا توضیح بیشتری داده شود. هر کدام از این دیدگاه‌ها را می‌توان در یکی از دو گانه‌های زیر گنجانند.

۲-۳-۴-۱- دیدگاه عین‌گرا و دیدگاه ذهن‌گرا

همان‌گونه که گذشت بسته به اینکه زیبایی چیزی بیرونی و صفتی واقعی برای چیزهای دیگر دانسته شود یا چیزی درونی و ذهنی که ما آن را می‌یابیم و به چیزهای دیگر نسبت می‌دهیم؛ دو گونه برداشت پدید می‌آید: عین‌گرایی و ذهن‌گرایی در زیبایی. بیشتر اندیشمندان غربی این دو گونه رویکرد را به پدیده

زیبا داشته‌اند: رویکرد عین‌گرا Objective، و رویکرد ذهن‌گرا Subjective. شاید بتوان این دو رویکرد را با دو رویکرد «آفاقی» و «انفسی» یکی دانست. در رویکرد نخست، به وجه برونی و در رویکرد دوم، به وجه درونی پدیده زیبایی توجه می‌شود. کانت نمونه رویکرد نخست، و ارسطو نمونه رویکرد دوم هستند.

به باور ما دریافت و درک



زیبایی، یک کنش میان این دو سو است. بدین گونه که زیبایی یک چیز بیرونی است و صفتی برای یک چیز، و همانگاه، درک آن از سوی ما انسان‌ها از آن رو است که ما به گونه‌ای هستیم و ساخته شده ایم که می‌توانیم آن زیبایی را درک کنیم. پس زیبایی نه صرفاً بیرونی و نه صرفاً درونی است.

به باور ما یک تعریف کامل باید به هر دو سو توجه کافی نماید. مهم آن است که مشخص شود که با چه رویکرد انسان‌شناسانه و هستی‌شناسانه این ارتباط را تعریف می‌کنیم؛ استعدادهای انسان و اهداف و غایات او را چه می‌دانیم؛ چه تعریفی از هستی ارائه می‌کنیم و جایگاه زیبایی را در نسبت بین آن‌ها چگونه تبیین می‌کنیم.

۲-۳-۴-۲- دیدگاه بیرونی و دیدگاه درونی

به‌طور کلی می‌توان دو گونه نگاه به یک پدیده داشت: نگاه از بیرون و نگاه از درون. در نگاه از بیرون، باید بتوان آنقدر از یک پدیده دور شد که در زاویه نگاه ما بگنجد و آنگاه درباره وجوه و ابعاد آن و پیرامون آن و رابطه آن با دیگر چیزها سخن گفت. ما هرچه به پدیده‌ای نزدیک‌تر شویم، کمتر می‌توانیم همه وجوه آنرا ببینیم و باید بپذیریم که هنگام توصیف، نگاه ما احتمالاً تحت تأثیر جاذبه اجزائی از آن پدیده قرار خواهد گرفت.

آگاهی‌ای که در نگاه از بیرون بدان دست می‌یابیم، معمولاً از جنس علم حصولی است و دستاورد تجزیه و تحلیل ذهنی و مقایسه آگاهی‌های تازه با دیگر آگاهی‌های پیشین ذهن است. اما آگاهی‌ای که در نگاه از درون به دست

می‌آید معمولاً از جنس علم حضوری است. در درک زیبایی هم، این خود زیبایی است که به درون ما رخنه می‌کند.

در نگاه از بیرون می‌توان زیبایی را در نسبتی که با دیگر مقولات پیدا می‌کند بررسی کرد؛ چنان که برخی زیبایی را بر پایهٔ همین رابطه‌ها تعریف می‌کنند؛ مثلاً زیبایی در رابطه با لذت و سود و... چون تنها هنگامی که از بیرون به چیزی نگاه شود، می‌توان از رابطه آن با دیگر چیزها آگاه شد و پیوندها و رابطه‌های بیرونی در نگاه بیرونی آشکار می‌شوند. اما در نگاه از درون، رابطه و پیوندهای زیبایی با دیگر مقولات به چشم نمی‌آید، چون نمی‌توان به درون یک چیز نظر کرد و از بیرون آن آگاه شد.

دو نگاه بیرونی و درونی می‌توانند مکمل هم باشند و به یکدیگر یاری رسانند. با این همه هنگامی که هر کدام دیگری را طرد کند و رویاروی یکدیگر قرار گیرند، آنگاه دستاوردهای یکدیگر را نفی می‌کنند. در یک رویکرد افراطی نگاه از بیرون می‌تواند به نگاه به ظاهر و کالبد صرف بیانجامد و گونه‌ای آگاهی از هستی به‌دست ما دهد که همه «صورت» است و از «معنا» تهی شده است. در عرصهٔ علوم تجربی، این نگاه به ما تصویری از جهان ارائه می‌کند که ریاضی‌وار و خشک و بی‌روح است و از دیدن روابط درونی میان پدیده‌ها باز می‌ماند و گاه به دیدگاهی جزء گرا منجر می‌شود که رویکردی تک‌سویه و مکانیستی به جهان دارد. بدین‌گونه نگاه از بیرون به «نگاه به بیرون» تبدیل می‌شود. از سوی دیگر نگاه از درون نیز می‌تواند در رویکردی افراطی به نگاه به باطن و معنای صرف بیانجامد و گونه‌ای آگاهی از خود و هستی به ما دهد که همه «معنا» است و صورت فراموش شده است. بدین‌گونه نگاه از درون به «نگاه به درون» تبدیل می‌شود.

نگاه از بیرون به سطحی نگری می‌انجامد و در آن برخی از پیوندها و روابط ماهوی میان پدیده‌ها ندیده گرفته شده از تأثیر آنها نیز غفلت می‌شود. نگاه از درون نیز ممکن است با رویکردی تأویل‌گرا و با گریز از واقعیت عینی به هر سویی که نگاه پژوهنده می‌خواهد کشیده شود و فارغ از عینیت، دست به تفسیر و تأویل بزند. به‌طور منطقی ما می‌توانیم و باید خود را نیازمند هر دوگونه نگاه به پدیده‌های هستی بدانیم. چرا که هرکدام اعتبار و ارزش ویژهٔ خود را دارند و مجموع آن‌ها می‌توانند شناختی جامع‌تر و فراگیر را دربارهٔ

پدیده‌های هستی برای ما حاصل کنند. بسنده کردن ما به یکی از این دو نگاه، ما را از آگاهی کامل باز خواهد داشت.

۲-۳-۴- دیدگاه پسینی دیدگاه پیشینی

دسته‌بندی دیگری که می‌توان درباره دیدگاه‌ها به زیبایی مطرح کرد، دیدگاه پسینی یا پیشینی آن‌ها درباره زیبایی است. در زیبایی‌شناسی پسینی، امیال و خواسته‌ها و آرزوهای انسان اصل می‌شود و تعریف و معیارهای زیبایی بر پایه آن‌ها ارائه می‌گردد. پس آنچه که همین انسان زیبا بداند، زیباست. در زیبایی‌شناسی پیشینی تعریف و معیارهای زیبایی از پیش روشن است و اثر زیبا آن است که چنان ویژگی‌هایی داشته باشد.

تقسیم‌بندی مکاتب زیبایی‌شناسی از بعد رویکرد پسینی و پیشینی

عنوان نظریه	ویژگی	تبیین	اصالت	قوه درک	مکتب نمونه
زیبایی‌شناسی پسینی	توصیفی	چون ما آن را می‌خواهیم پس زیبا و خوب است.	اصالت زیبایی	غریزه (احساس خام)	زیبایی‌شناسی پست مدرن
زیبایی‌شناسی پیشینی	ایجابی	چون زیبا و خوب است، پس باید آن را بخواهیم.	اصالت حقیقت	سلیقه (احساس پرورده شده)	زیبایی‌شناسی مدرن
زیبایی‌شناسی فراگیر	توصیفی - ایجابی	آنچه می‌خواهیم زیبایی اولیه است و آنچه باید بخواهیم زیبایی بیشتر ثانویه است.	وحدت حقیقت و زیبایی	کنترل غریزه و رشد سلیقه	هنرهای استعلایی

۲-۳-۴- دیدگاه شناخت‌شناسانه و دیدگاه هستی‌شناسانه

در طول تاریخ دو رویکرد در زیبایی‌شناسی مطرح بوده است: در رویکرد نخست، شالوده زیبایی‌شناسی در هستی‌شناسی و جهان‌بینی، و در رویکرد دوم، شالوده آن در معرفت‌شناسی است. یکی از تفاوت‌های بنیادین میان تفکر فلسفی معاصر غرب با فلسفه دوران اسلامی در همین موضوع نهفته است.

در رویکرد هستی‌شناسانه پرسیده می‌شود که چه چیزی زیباست؟ و در رویکرد معرفت‌شناسانه پرسیده می‌شود که زیبایی چگونه چیزی است؟ و آیا

اصلاً هست یا ما چنین می‌پنداریم که زیباست؟ پس در رویکرد نخست، زیبایی واقعی‌تری جدا از ماست و ما با شناخت هستی آن را می‌یابیم؛ ولی در رویکرد دوم، زیبایی، چیزی است وابسته به درک و شناخت ما از هستی، و ما آن را این‌گونه برداشت می‌کنیم.

۲-۴- زیبایی در فرهنگ شرق

زیبایی در فرهنگ شرقی و به‌ویژه در هند برپایه نظریه هندی «راسا» است. «برای این واژه برابری‌های گوناگون آورده شده است؛ مثل ذوق، ذائقه، عصاره، طعم، و رنگ و بو. این نظریه قرن‌ها است که بر هنر هندی چیره است و برگرفته از گونه‌ای جهان‌بینی است که رویدادهای هستی را گونه‌ای رقص متقابل عالم کبیر و عالم صغیر یا بازی متقابل و موزون جاودانگی و ابدیت، همراه با دگرگون شدن در جریان همیشگی اخذ و ترک صورت‌های درونی و بیرونی می‌داند.» (واتسایان، ۱۳۷۹، ۲)

به گفته کوماراسوامی در چین و ژاپن این دیدگاه از سوی برخی نقاشان و هنرمندان دنبال می‌شود. ولی در هند، نظریه فلسفی راسا به خوبی تبیین شده است. شالوده این نظریه بیش از آنکه به اوپانیشادهای هندوی مربوط باشد به یوگای بودیسم مربوط است. به گفته او: «اگر چه معمولاً پیشینه کامل‌ترین نظریه جمال را به پیش از سده دهم یا یازدهم میلادی می‌رسانند، ولی آموزه «راسا» پیشتر در «ناتیا شاسترا» باهاراتا به وضوح تبیین شده بود؛ که شاید مقدم بر سده پنجم میلادی باشد و خود آن نیز از منابع کهن‌تر اشتقاق می‌یابد.» (سوامی، ۱۳۸۳، ۴۸) «در نظریه هنر هندی مهم‌ترین اصطلاح «راسا» است که گاهی به «زیبایی برین» برگردانده شده؛ ولی معنای لفظی آن «محلول تعفین» (ممزوج شده) یا عصاره و افشره است، و عموماً در سیاق کنونی به «طعم» ترجمه می‌شود. از تجربه زیبایی‌شناختی به چشیدن طعم یا فقط «ذوق» تعبیر می‌کنند؛ صاحب ذوق را راسیکه و اثر هنری را راساوت (آکنده از ذوق) می‌خوانند.» (همان، ۴۳)

سوامی به خاطر اهمیتی که تعریف تجربه زیباشناختی در آنجا دارد، همانند نوشته کتاب را با ترجمه واژه به واژه و روان به دو گونه زیر آورده است:

- ترجمه واژه به واژه: طعم راسا را کسانی می‌چشند که معرفتی فطری به ارزش‌های مطلق دارند. در اوج سرور، آگاهی محض همچون حقیقتی منیر و تابناک، در مقام توأم سکر و صحو، عاری از تماس با چیزهای دانستنی، برادر دو قلوبی برای ذوق برهمایی، که ظهورش چون آذرخش رخشان فوق مادی، همچون جنبه‌ای ذاتی در فردیت فرد است.

- ترجمه روان: تجربه زیباشناختی ناب از آن کسانی است که در آنان، معرفت زیبایی برین امری فطری است. این معرفت به طور شهودی در وجدی عقلانی، بدون همراهی صورت‌های ذهنی، در بالاترین مرتبه هستی‌هشیار و خودآگاه دانسته می‌شود. ظهور و بروز این معرفت، که همزاد بصیرت الهی است، گویی همچون آذرخشی تابناک با منشأ دنیوی است که، هر چند نمی‌توان آن را تحلیل کرد. در شاکله هستی‌مان جای دارد.» (سوامی، ۱۳۸۳، ۴۳)

بدین‌گونه دو نکته را می‌توان برداشت کرد: نخست آنکه درک زیباشناسانه حالتی فطری و عام دارد و موهبتی است که از ترکیب هوشیاری (صحو) و سرمستی (سکر) یا عقل و اشراق حاصل می‌شود. مسئله دوم تأکیدی است که بر وجود ارزش‌های مطلق زیبایی- الهی برهمایی شده است.

سوامی تأکید دارد که در این نظریه «اوج لذت ستوه» (خلوص و صفا) مربوط به حالت جدایی از مصادیق جزئی است. در این حالت، استحاله احساس و بالاتر از آن استحاله ادراک، ایجاد می‌شود و این بالاتر از نظریه استتیک است. (همان) ریشه‌این استحاله‌ها در رسیدن و اتصال به برهمن است که در آنجا زمان و فضا و هستی به گونه‌ای دیگر درک می‌شود.

آنچه سوامی در نهایت به‌عنوان خلاصه‌ای از نظریه زیبایی‌شناسی و هنر شرقی ارائه می‌دهد و در عین حال آن را اساس همه نظریات شرقی و غربی (غیر از دوره جدید) می‌داند بدین‌گونه است:

۱. تجربه زیباشناسانه وجدی است که کنه آن تعریف‌ناپذیر است؛ ولی تا جایی که می‌توان آن را تعریف کرد، افتتاح و لذت قوه عاقله است.
۲. اینکه اثر هنری، که همچون محرکی برای گشایش و برای رهایی روح از همه بازدارنده‌های بصیرت عمل می‌کند، فقط در مقام چیزی است که برای نیل به غایات خاص به خدمت گرفته شود. ملکوت و ناسوت در این قیاس هنری به وحدت می‌رسند. همان هنری که حس را به‌صورت عقل انتظام می‌بخشد و به کمالی غایی می‌گراید که در آن، بیننده همه آنچه در خود او به تصویر در آمده، درک می‌کند.» (همان، ۵۰)

این سخن اگر چه بسیار حکیمانه است و در سخنان اندیشمندان اسلامی هم فراوان وجود دارد؛ اما تأکید اصلی آن بر حالت انفسی و بعد معرفت‌شناسانه زیبایی است و کمابیش می‌توان گفت رنگی از هستی‌شناسی ندارد. سوامی که تلاش دارد بحث زیبایی‌شناسی خود را به شکل تطبیقی پیش برد تنها نظریه معارض با این زیبایی‌شناسی را دیدگاه نوگرا (مدرن) دانسته و در عین حال همجنسی کامل این نظریه را با دیدگاه کهن یونانی، فلسفه مسیحی مدرسی و حتی دیدگاه اسلامی مورد تأکید قرار می‌دهد. سخن زیر از یک متفکر غیر مسلمان شرق پژوه بسیار حائز اهمیت است که می‌گوید: «این هنر اسلامی است که به روش‌های بسیار، شرق را به غرب می‌پیوندد و با این همه با مشخصه پرهیز از بت و شمایل پرستی، ظاهراً در برابر هر دو ایستاده. آنقدر که با آن‌ها در تعبیر لفظی مغایر است در اصول بنیادین چندان مغایرتی ندارد.» (سوامی، ۱۳۸۳، ۵)

۲-۵- زیبایی‌شناسی از دیدگاه فرهنگ اسلامی

همان‌گونه که در آغاز فصل آمد در فرهنگ اسلامی دانشی جداگانه به‌نام زیبایی‌شناسی هیچ‌گاه پدیدار نشده است و این امر دلایلی دارد. آنچه که در این باره می‌توان یافت این است که «در متون فقهی بحث زیبایی و هنر به‌صورت مستقل طرح نمی‌شود. تنها می‌توان گفت که در احکام فقهی به‌صورت ضمنی مباحثی درباره موسیقی، غنا، نقاشی و مجسمه سازی طرح شده است. اما این‌ها

بحث‌های زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر نیست. در متون کلامی اساساً چنین مواردی طرح نمی‌شود. می‌ماند آثار حکمی و عرفانی. در آثار فلسفی مثلاً در آثار فارابی، ابن‌سینا یا سهروردی و ملاصدرا و از جهتی دیگر در آثار ابوحنیفه توحیدی، می‌توان اشاراتی در باره زیبایی و بعضی هنرها دید. در آثار عارفانی مثل ابن عربی و مولوی اشارات بیشتری یافت می‌شود؛ ولی وقتی همه این اشارات را یکجا جمع کنیم هیچ چیزی به‌صورت سیستماتیک که به‌توان آن را فلسفه هنر یا زیبایی‌شناسی اسلامی نامید، از آن‌ها در نمی‌آید.» (پازوکی، ۱۳۸۴، ۱۲)

ولی پس چگونه هنرمندان عالم اسلام در طول سده‌ها دست به‌کار خلق چنین آثار ارزشمندی بوده‌اند؟ آیا می‌توان بدون درک و شهود شئون زیبایی و هنر چنان خلاقیتی را پدید آورد؟

پاسخ در این است که اساساً جهان‌بینی اسلامی اقتضای پدیدآمدن چنین دانشی را به‌طور مجزا نداشته است. بر پایه دیدگاه اندیشمندان مسلمان آنچه که مبانی نظری هنرمند را در مسیر آفرینش هنری‌اش شکل می‌دهد علم حضوری، شهودی و درونی‌ای است که به زیبایی پیدا کرده است. برای این کار لازم است که هنرمند درون خود را زیبا کرده باشد. اینجاست که اخلاق جایگاه مهمی در فلسفه هنر پیدا می‌کند و مبانی نظری هنر به‌تدریج در فرآیند تزکیه اخلاقی در درون هنرمند شکل می‌گیرد. پس باید توجه داشت که ویژگی بسیار مهم زیبایی‌شناسی اندیشمندان مسلمان این است که این دانش فقط ماهیت ظاهری و تجربی ندارد، بلکه لایه‌های عمیق‌تر آن برتر و غنی‌تر و لذت‌بخش‌تر است؛ از این رو است که آن‌ها هم هرگز تلاش نکرده‌اند که به شکلی تحصّلی و محدود مبانی نظری هنر بنویسند.

ولی در عین حال بجز سیر درونی برای درک زیبایی، راه کسب بیرونی نیز نفی نمی‌شود. هنرمند بیش از آنکه بخواهد برای کسب مبانی نظری، فلسفه بخواند و آثار اندیشمندان را مطالعه کند؛ با خود آثار هنری ارتباط برقرار

می‌کند و مبانی هنر را به طور شهودی و حضوری بر اثر زندگی با این آثار به دست می‌آورد.

اشعار حافظ و مولوی نمونه‌های هنری ای هستند که بر اثر انس و ارتباط درونی با آن‌ها می‌توان حکمت درونی آن‌ها را یافت. نمونه کامل‌تر و نابتر آن انس با قرآن است. هنرمند حکیم می‌تواند بر اثر انس با قرآن کریم، به درک درونی و شهودی از قرآن دست یابد و خود با روح قرآن که انسان کامل و پیامبر اکرم (ص) است یکی شود و همین را در هنرش ظهور دهد.

۲-۵-۱- دیدگاه اندیشمندان مسلمان در باره زیبایی

۲-۵-۱-۱- ابن هیثم

یکی از دانشمندان نامدار جهان اسلام ابن هیثم است. او در شمار بزرگان علمی سده چهار و پنج هجری تمدن اسلامی است و نزد غربیان شهرت فراوانی دارد. صبرا که «کتاب المناظر» او را تصحیح و چاپ کرده است، تعریف زیبایی او را جامع‌ترین و گسترده‌ترین تعریف زیبایی به زبان عربی می‌داند که لازمه فهم رخدادهای فرهنگ هنرهای بصری در دوران اسلامی آن زمان است. به گفته نویسنده مقدمه «کتاب المناظر»: ^۱ «ابن هیثم زیبایی (حُسن) را نه به عاملی بسیط، بلکه به تعامل پیچیده‌ای میان بیست و دو عامل تعریف کرد: نور، رنگ، فاصله، مکان، سختی، شکل، اندازه، جدایی، تداوم، تعداد، حرکت، سکون، زبری، نرمی، شفافیت، کدورت، سایه، تاریکی، زیبایی، زشتی، همانندی، ناهمانندی.» (نجیب اوغلو، ۱۳۸۰، ۲۵۸) این نکته‌ای بسیار ظریف است که ابن هیثم به مفهوم فراگیر و تصویری حُسن می‌پردازد. تنها دو تا از این عوامل، نور و رنگ (که خود خاصیتی برگرفته از نور است) نیروی انگیزش دارند. یعنی می‌توانند در نفس تأثیری ایجاد کنند که صورتی زیبا جلوه کند.

۱. جای هیچ شکی نیست که علوم تجربی در تمدن اسلامی جایگاهی والا و حکیمانه داشته و دانشمندان این علوم با نگرش کلی به برخی اصول حکمی و فلسفی هم می‌پرداختند.

غربیان معمولاً ابن هیثم را با اسم کوچکش الحازن Alhazan که همان «الحسن» است می‌نامند. برای نکو داشت نام این دانشمند نام یکی از کوههای سطح کره ماه را هم به نام او گذاشته‌اند. مطالعات نور و اپتیک او بسیار مشهور است و به عنوان پایه علم اپتیک در غرب به شمار می‌رود. کتاب «المناظر» او بارها در اروپا چاپ دوباره شده است.

بیست عامل دیگر جزء مقوله کیفیات زیبایی‌شناسانه هستند و باید طی جریان ادراک بصری در ذهن ترکیب شوند.

ابن هیثم به دو عامل نور و رنگ، عامل سومی هم که توان پدید آوردن زیبایی را دارد، افزود. «گاه حُسن متشکل از چیزهایی باشد جز این دو که ذکر شد، و آن تناسب و ائتلاف است.» او در بخش جالبی از نوشته خود استدلال می‌کند که در وضعیت خاصی، تناسب خود به تنهایی می‌تواند پدیدآورنده زیبایی باشد. «گاه تناسب به تنهایی حُسن می‌آفریند؛ مشروط بر اینکه اجزاء، خود کریه نباشند. هر چند که حُسنشان به کمال هم نباشد. لذا چون صورتی هم دارای حُسن شکل جمله اجزاء، و هم حسن اندازه، و هم ترکیبشان و هم تناسب اجزاء به لحاظ شکل و اندازه و مکان، و هم جمله دیگر اعراض، لازمه تناسب باشد. و زیادت براین چون اجزاء با شکل و اندازه کل صورت، متناسب باشد، آن خود حسن کامل است. خط نیز نیکو نباشد جز آنکه حروفش در شکل و اندازه و جای و نظم متناسب باشد. چنین است در جمله مشهودات که مرکب از اجزاء مختلف‌اند. پس چون صُور نیکو در جمله مشهودات را بررسی کنیم دریابیم که حسن بیش از آنکه نتیجه هر یک از اعراض خاص باشد، یا از پیوند اعراض خاصی بر آید که در آن صورت (نیکو) در جوار یکدیگر آمده‌اند، زاده تناسب است. چون جلوه‌های نیکوی برآمده از پیوند اعراض خاصی را بیازماییم، حسن حاصل از آن پیوند را صرفاً نتیجه تناسب و ملایمت واقع در میان آن اعراض مرتبط خواهیم یافت... پس حسن، زاده اعراض خاصی است، لکن تمامیت و کمال آن تنها زاده تناسب و ملایمتی است که میان اعراض خاصی حاکم باشد.» (همان)

ابن هیثم در بخش دیگری از تعریف خود به زیبایی در خط و پدیده‌ها (مشهودات) می‌پردازد: «حُسن خط تنها از صحت اشکال حروف و ترکیبشان با هم برآید. چندان که چون ترکیب و نظم حروف، بهنجار و متناسب نباشد، خط نیکو نبود... همچنین صورت بسیاری از مشهودات تنها به سبب ترکیب و نظم میان اجزایشان، نیکو و خوشایند نماید.» همان‌طور که «حُسن تمام» در خط، تنها از ارتباط شکل و مکان بر می‌آید، نقش انتزاعی نیز می‌تواند کمال زیبایی

را از راه سامان‌بندی سازوار (متناسب) ترکیب اشکال همنوا (متوافق) به دست آورد.

تناسب (نظم هندسی نور) و رنگ (از خواص مادی نور) که به گفته ابن هیشم دو عنصر از سه عنصر ممتازی هستند که بیشترین قابلیت را در پدیدار کردن زیبایی تصویری دارند، سخت به عنصر سوم یعنی نور، وابسته‌اند. نور، سرچشمه فرجامین زیبایی تصویری (منبع غایی جمال بصری) و لازمه دیدن است. زیرا «جمله اعراض مشهود را تنها از صوری ادراک می‌توان کرد که به‌وسیله اشکال رنگ و نور و چیزهای مشهود در چشم حاصل می‌گردد.» (همان، ۲۵۹)

۲-۱-۵-۲- زیبایی‌شناسی ماهوی: محمد غزالی

غزالی زیر عنوان «پیدا کردن حقیقت نیکویی، که چیست؟» در کتاب «احیاءالعلوم» به بحث زیبایی می‌پردازد و آنرا تعریف می‌کند: «بدان که کسی که به بهایم نزدیک است و راه، جز به احساس چشم نداند، باشد که گوید: نیکویی هیچ معنی ندارد، جز آنکه روی سرخ و سپید و اعضاء متناسب بود. و حاصل آن با شکل و لون (رنگ) آید. و هر چه شکل و لون ندارد، ممکن نبود که نیکو بود. و این خطا است.» (غزالی، ۱۳۶۱. ۷۷۵)

پس غزالی زیبایی را صرفاً در زیبایی شکل و رنگ محدود نمی‌بیند. او زیبایی‌هایی را یادآوری می‌کند که شکل و رنگ محسوس ندارد. او تعریف خود را از نیکویی چنین می‌نویسد: «پس معنی نیکویی آن بود که هر کمال که به وی لایق بود، حاصل بود و هیچ چیز در نیاید.» پس بر پایه تعریف غزالی، حسن هر چیز در این است که کمال سزاوار و ممکن خود را دارا باشد. پس اگر چیزی دارای همه کمالات سزاوار و ممکن خود باشد در نهایت زیبایی است. آنگاه او به نمونه‌هایی اشاره می‌کند: «کمال خط، تناسب حروف وی بود و دیگر معانی [که گفتم] و شک نیست که در نگریستن به خط نیکو و سرای نیکو و اسب نیکو لذتی است. پس نیکویی به صورت روی، مخصوص نیست. لکن این همه محسوس است به چشم ظاهر و باشد که کسی بدین اقرار دهد و لکن گوید که چیزی که به چشم آنرا نتوان دید نیکو چون بود؟ و این نیز

جهل است؛ [چرا] که ما می‌گوییم که فلان، خلق نیکو دارد و مروتی نیکو دارد و گویند علم با ورع، سخت نیکو بود و شجاعت با سخاوت، سخت نیکو بود، و پرهیزکاری و قناعت و کوتاه طمع از همه چیزی نیکوتر. این و امثال این، معروف است. و این همه به چشم ظاهر نتوان دید، بلکه به بصیرت عقل در توان یافت... پس پیدا شد که جمال، دو است: ظاهر و باطن. و جمال باطن، خوب است همچون ظاهر، بلکه محبوب‌تر است نزدیک آنکه اندکی عقل دارد.» (همان)

غزالی همچنین بر این باور است که «هر چیزی دارای کمال ویژه خود می‌باشد و این گونه نیست که کمال چیزی، کمال چیز دیگر هم باشد. گاهی ممکن است کمال چیزی، ضد کمال چیز دیگر باشد.» از نظر او زیبایی، لازمه کمال است، و هر جا کمال وجود داشته باشد، زیبایی نیز هست. و علاوه بر آن، زیبایی‌ها براساس تعداد و کمال در هر شیء متعدد است. این تعریف شامل همه انواع زیبایی می‌شود، چه محسوس، چه معقول، چه مادی و چه معنوی. (جلال‌الدین کشفی، هنر اسلامی، فصلنامه هنر، شماره ۱۱)

بر پایه آنچه گفته شد دیدگاه غزالی درباره کمال و زیبایی دیدگاهی کمال‌گرا است و زیبایی باطن در آن به مراتب ارجمندتر از زیبایی ظاهر شمرده می‌شود و عامل جاذب افراد است تا به آن سو میل کنند. به گفته او: «سبب اول آن است که [آدمی] خود را و کمال خود را دوست دارد. و از ضرورت این، آن است که حق تعالی را دوست دارد که هستی وی و هستی کمال وی و صفات وی، همه از هستی اوست. اگر نه فضل وی بودی، به آفرینش وی هست نبودی. و اگر نه فضل او بودی، به نگاهداشت وی نمادی. و اگر نه فضل او بودی، به آفرینش اعضاء و اوصاف و کمال وی از وی ناقص‌تر نبودی.» (غزالی، کیمیای سعادت، ۷۷۶)

غزالی زیر عنوان «حقیقت دوستی»، دوستی را «میل به چیزی که خوش بود» می‌داند و آنگاه «خوش آمدن» را توضیح می‌دهد: «هیچ چیز ترا خوش نیاید تا از آن آگاهی نیابی، و آگاه بودن از چیزها، به حواس بود و به عقل. و حواس پنج است و هر یکی را لذتی است و به سبب آن لذت وی را دوست

دارند. یعنی که طبع بدان میل کند. لذت حاسه چشم، در صورت‌های نیکوست، و در سبزه و آب روان و مثل این، لاجرم این را دوست دارند و لذت گوش در آوازه‌های خوش است، و موزون و لذت شَم در بوی‌های خوش و لذت ذوق در مطمع‌ها و لذت لمسی در ملموسات نرم، و این همه محبوب است و یعنی که طبع را بدان میل است و این همه بهایم را باشد.»

به گفته غزالی لذتی که از حواس پنجگانه بدست می‌آید میان آدمی و جانوران یکسان است. ولی لذتی دیگر هست که ویژه آدمی است. «اکنون بدان که حاسه‌ای هست در دل آدمی که آنرا عقل گویند و نور گویند و بصیرت گویند. هر عبارت که خواهی می‌گویی. آنچه آدمی بدان ممیز است از بهایم، وی را نیز مدرکات است که آن وی را خوش آید و آن محبوب وی باشد.» (غزالی، ۱۳۶۱، ۷۷۳)

البته باید توجه داشت که غزالی هرگز اصالتی برای لذایذ دنیایی به طور مطلق قائل نیست. بلکه آن‌ها را اگر تنها مقدمه‌ای برای درک لذایذ حقیقی باشند، می‌پذیرد و می‌گوید: «پس همه لذت‌ها مذموم نیست، بلکه لذتی که بگذرد و نماند، و این نیز جمله مذموم نیست، که این دو قسم است، یکی آن است که اگر چه وی از دنیاست و پس از مرگ بماند، و لکن معین است بر کار آخرت... پس مذموم از دنیا آن باشد که مقصود از وی نه کار دین است، بلکه آن سبب غفلت و بطر و قرار گرفتن دل بود در این عالم، و نفرت گرفتن وی از آن عالم.» (غزالی، ۱۳۶۱، ج ۱، ۸۰)

غزالی با آوردن نمونه‌های گوناگون به بررسی ویژگی مشترک انواع زیبایی که همان کمال باشد، می‌پردازد. «حسن و جمال هر چیزی در آن است که کمالی که او را ممکن است و بدو لایق، او را حاصل بود. و اگر همه کمالات ممکن حاضر باشد، در غایت جمال بود. و اگر بعضی از آن حاضر باشد، حسن و جمال بر اندازه آن بود. پس اسب خوب آن است که جامع باشد و همه چیزها را که به اسب لایق بود، از هیئت و شکل و رنگ و نیک دویدن، و میسر شدن کمر و فرّ بر وی. و خط خوب آن است که جامع بود کل آن چیزها را که به خط لایق بود، از تناسب و توازن حرف‌ها و استقامت ترتیب و

حسن انتظام آن. و هر چیزی را کمالی است که بدو لایق باشد. پس خوبی هر چیزی را در کمالی است که بدو لایق است. پس خوب نباشد آدمی به چیزی که اسب بدان خوب بود، و خط خوب نشود به چیزی که آوازی بدان خوب شود و خوبی آوند به چیزی حاصل نیاید که خوبی جامه بدان خوب بود و همچنین [دیگر] چیزها. (احیاء علوم الدین، ۱۳۵۸، ۸۳۵)

از دید غزالی زیبایی و جمال به دو گونه است: پیدا و ناپیدا. یا همان زیبایی حسی و زیبایی عقلی. به باور او زیبایی باطن که همان حُسن خُلُق است از همه ارزشمندتر و محبوب‌تر است، ولو اینکه آن را به چشم نمی‌توان دید و شکل و رنگ ویژه‌ای هم ندارد. به گفته غزالی: «سبب این دوستی، جمال معانی و صفات ذات آن‌هاست. و حاصل آن چون نگاه کنی با سه جزء آید: یکی جمال علم، که عالم و علم محبوب است از آنکه نیکوتر و شریف است. هر چند علم، بیشتر و معلوم، شریف‌تر [باشد] آن جمال بیشتر [است]. شریف‌ترین علم‌ها، معرفت خدای تعالی است.» (غزالی، همان، ۷۷۸)

۲-۵-۱-۳- زیبایی‌شناسی وجودی: فارابی

فارابی بحث زیبایی و زینت و جمال را در فصل هشتم کتاب سیاست المدینه تحت عنوان «شناخت پدید آورنده اول و صفات او» می‌آورد و زیبایی هر چیزی را در نزدیک شدن به او معرفی می‌کند. به گفته او: «زیبایی و جمال آرایش در هر هستی بسته به آن است که سرشت در نوع خود به هستی برتر دست یازد و به پایان کمالی که هدف است برسد. با نگریستن به این که هستی پدیدآورنده نخست رساترین و برترین هستی‌هاست، پس جمال و زیبایی او برتر و با فضیلت‌تر از هر زیبایی و جمال دارندگان جمال و زیبایی خواهد بود و جمال و زیبایی پدید آورنده نخست، هم به خویشتن است و این زیبایی به دریافتی است که او از گوهر خویش خواهد داشت.» (فارابی، ۱۳۷۶، ۸۶)

فارابی از اندیشمندان متقدم فلسفه اسلامی است. او خود دستی در هنر داشته و خصوصاً در باب موسیقی پژوهش‌های ارزشمندی ارائه کرده است. ارزش فلسفه او در این است که تنها در حوزه نظری باقی نمانده و به حوزه

عملی هم پرداخته است. این سبب شده که به مباحث شهر و شهروندی هم به شکلی گسترده پردازد. در کتاب «الموسیقی الکبیر»، او هنر موسیقی را در سه مرتبه نشاط انگیز، دلنشین و خیال انگیز طبقه‌بندی می‌کند. هنر یا موسیقی خیال انگیز هنری است که افق‌های جدیدی را به روی انسان می‌گشاید. (فلامکی، ۱۳۶۷، ۱۴۱) همچنین او در کتاب احصاء العلوم، معماری را از مقوله علم الحیل می‌داند که مجموعه‌ای از علم و هنر است. (همان)

بحث اصلی او در حکمت عملی مربوط به تفکیک شهر فضیلت و ردیلت است. شهر فضیلت ویژگی‌های فراوانی دارد که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از:

۱. تدریجی بودن شکل‌گیری شهر فضیلت
۲. پذیرش وجود سرشت‌های گوناگون
۳. وجود بینش اجتهادی در برخی افراد ویژه
۴. ضرورت فرمانروایی مجتهدان فرزانه
۵. وجود حکمت نظری و هستی‌شناسی کامل خردمندانه یا نمادین در میان همه اعضا

از بحث‌های بسیار زیبای فارابی موضوع نماد پردازی در شهر فضیلت است. به عقیده او از آنجا که همه مردم شهر فضیلت نمی‌توانند ساختار هستی را به طور حکیمانه درک کنند؛ نماد پردازی راهی است که کمک می‌کند تا در طول زندگی این حقایق هستی‌شناسی به طریق نشانه‌ها بر جان شهروندان عادی شهر فضیلت بنشیند. (فارابی، ۱۳۷۶، ۱۹۵ تا ۲۲۷) در مقابل فارابی به شکلی گسترده به تشریح شش گونه از نادان شهرها (مدینه‌های جاهله) می‌پردازد. او در ابتدا تأکید می‌کند که شکل‌گیری نادان شهرها هم کاملاً تدریجی و آهسته است.

مباحث او به میزان زیادی برای نقد و ارزیابی فرهنگ معاصر قابل توجه است. به راستی بسیاری از شهرهای بزرگ امروز را می‌توان مظهر نادان شهر حریت دانست که مظهر اعلای آن در فرهنگ آمریکایی جلوه‌گر است. فارابی به شکلی گسترده وضعیت این شهرها را در رابطه با ساختار شهری و نحوه

انتخاب حاکمان و برنامه‌ریزی و... تحلیل کرده و خصوصاً مفهوم جمهوریت را به بوته نقد و سنجش می‌کشد. (همان، ۲۷۰ تا ۲۹۰)

۲-۵-۱-۴- اخوان‌الصفاء

اخوان‌الصفاء شنوایی و بینایی را که مهم‌ترین حواس پنجگانه‌اند قابل‌ترین ابزار برای انتقال حس بهره‌مندی از جمال مطلق به روح دانسته‌اند؛ حسی که با کلمات نمی‌توان بیان کرد. آن‌ها می‌گویند تناسبات مطلوب، بازتاب هماهنگی در آسمان‌های برین است که مثال‌های برین جهان مادی کون و فساد در آن است. همچنان که نزدیکی میان روح و هماهنگی موسیقایی می‌تواند موجب شود که روح از آهنگ‌های سنجیده احساس لذت کند، اشکال بصری هم که به نظم ترکیب شده باشد، می‌تواند روح را به حیرت برانگیزد. (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹، ۲۵۵)

اخوان‌الصفاء در رساله موسیقی خود یادآور می‌شوند که هدفشان آموزش نواختن موسیقی نیست، بلکه «معلوم کردن تناسبات و کیفیت نظم است که دانستن آن در مهارت جمله فنون لازم است». اخوان با این استدلال که هندسه شالوده مشترک همه فنون است، و هیچ فنی نمی‌تواند بدون پشتوانه دانش نسبت‌ها و تناسبات به کمال شایسته خود برسد، در یک رساله کل به موضوع نسبت و تناسب پرداخته‌اند. در مورد حرفه‌هایی که نسبت و تناسب بنیان آن‌هاست، الحان را در موسیقی، عروض را در شعر، حروف را در خط منسوب، الوان موافق و اشکال متصل متناسب را در نقاشی و علم آلات حیل مثال آورده‌اند. قواعد عروض را «که میزان شعر است» با قواعد موسیقی «که با قواعد عروض قیاس توان کرد» سنجیده‌اند و تناسبات حاکم بر آن‌ها را به آنچه در خط و نقاشی نهفته است، تشبیه کرده‌اند. همچنان که «اکمل مصنوعات آن است که قوامش منتظم‌تر و ترکیبش نیکوتر باشد». آن‌ها خط را تنها وقتی زیبا می‌دانند که حروف مختلف آن از لحاظ اندازه و نظم به تناسب نوشته باشند. اخوان‌الصفاء از نقاشان می‌خواهند که برای در انداختن صورت‌های نیکو در

رنگ‌ها و اشکال و اندازه تصاویر، تناسبات صحیح را مراعات کنند. (همان، ۲۵۷)

اخوان‌الصفا مشهودات را به شرطی زیبا می‌دانند که در بردارنده تناسبات موزون و تقارنات عالم باشد که هنرمندان زبردست الگوی غایی خود اختیار می‌کنند و می‌گویند: «فی الواقع جمیل در این عالم اثری است از نفس کلی سماوی» این یادآور سخن فلوئین است که می‌گفت: «جمال اثر هنری مادی از صورت‌های مثالی در ذهن یا نفس هنرمند نشأت می‌گیرد که خود تابع جمال معنوی است.» (همان)

۲-۵-۱-۵- سهروردی

سهروردی در رساله «صغیر سیمرغ» می‌گوید: «حدیث اثبات لذت عبارت است از حاصل شدن کمال هر چیزی را و دانستن حصول آن؛ که اگر کمال چیز حاصل گردد و یابنده را خبر نبود، کمال نباشد. چشم را چون کمال چیز حاصل شود و آن رؤیت بصراست مر چیزهای ملائم را دریابد و متلذذ گردد. و سمع را لذتی است و آن ادراک مسموع ملایم است از آواز خوش. و شم را لذت ادراک ملایم است از بوهای خوش. و همچنین براین قیاس. این همه قوا را و روان گویا را کمال، معرفت حق است و دانستن حقایق. پس روان را آن حاصل آید کمال اعلای او از اشراق نور حق است؛ و انتقالش به کمال کبریا یابد که لذت وی عظیم‌تر باشد. زیرا که ادراک وی شریف‌تر است و شریف‌ترین دریابندگان نفس انسان است. و حق، عظیم‌ترین معلومات است. پس لذت انسان کامل‌تر و وافرتر بود. ولکن کودک را از لذت وقاع خبر نبود. و اگر نیز شنود که مردان را از آن قسط تمام است و خوش گفته است آن مرد پیر: «من لم یذق لم یعرف». و این سخن اثبات لذت و محبت است.» (دینانی، ۱۳۷۹، ۶۱۳)

از مهم‌ترین نکاتی که در جمال‌شناسی سهروردی اهمیت فراوان دارد، تبیین و تشریح عالم مثال است. او همچون افلاتون عالم مثال را در ورای این جهان می‌داند که تنها با خیال و تخیل حقیقی می‌توان آن را دریافت. ولی عالم

مثال او به مُثُل افلاتونی بسنده نمی‌کند. او بسیاری از حوزه‌های مثالین را بدان می‌افزاید و براین باور است که این‌ها در مثل افلاتونی نیست. (هروی، ۱۳۶۳، ۱۸۸)

۲-۵-۱-۶- زیبایی‌شناسی جامع: ملاصدرا

زیبایی‌شناسی وجودی ملاصدرا که امروزه کمتر مورد پژوهش قرار گرفته، یک زیبایی‌شناسی چهار مرحله‌ای است که در آن با یک سیر پویا، انسان در آغاز به حوزه زیبایی‌های حقیقی وارد می‌شود؛ آن‌ها را کسب کرده و سپس دوباره به همین عالم باز می‌گرداند. این سلوک چهار مرحله‌ای پایگاه مهمی را پدید می‌آورد که همه مکاتب دیگر فلسفه اسلامی را در درون خود جمع می‌کند.

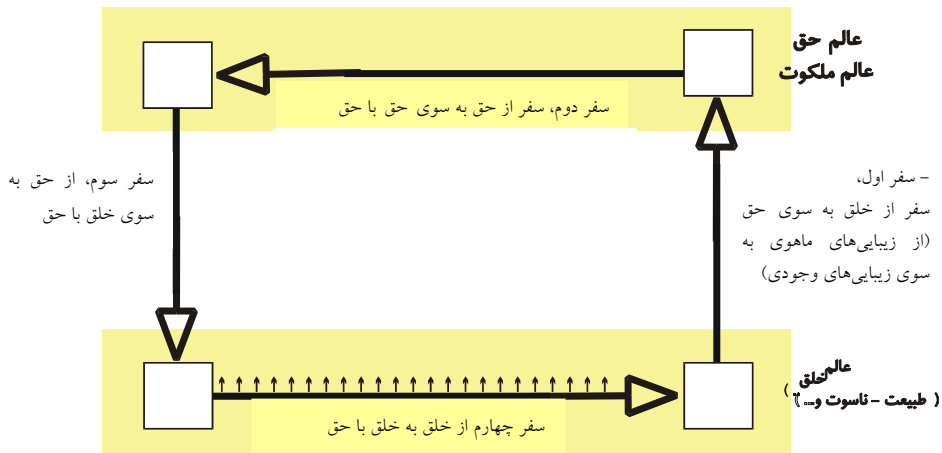
- **سفر نخست:** سفر از خلق به سوی حق، از ماهیت به وجود و از کثرت به وحدت: در پایان این سفر، دیگر مفهوم زشتی وجود ندارد. هرچه هست زیباست. این یک نگاه فرازگرا است که از بالا به این عالم نگاه می‌کند. زشتی مربوط به نگاه ماهیت‌گرا است که زیبایی را یک ویژگی و حالت اضافه شدنی بر ذات اشیاء می‌داند. دید ماهیت‌گرا نگاه فرد پیاده بر روی زمین است. اگر هنرمند با یک سیر و سلوک به نگاهی فرازگرا دست یابد، همه چیز را در جای خود می‌بیند و مراتب زیبایی اشیاء را درک می‌کند.

- **سفر دوم:** سفر از حق به سوی حق و با حق، طی مراتب وجود و ادراک مراتب برتر: در سفر دوم انسان در درون مراتب وجود و مراتب زیبایی سفر می‌کند و آن را درون جان خود می‌نشانند و از قوه به فعل محقق می‌کند و با آن یکی می‌شود. از اینجا به بعد علم او به حقیقت زیبایی و مراتب آن و به تعبیری همه هستی علم حضوری و شهودی است؛ یعنی همه هستی، در درون اوست.

- **سفر سوم:** سفر از حق به سوی خلق و با حق: او پس از این سیر دوباره به عالم طبیعت برمی‌گردد. درون او چون چشمه جوشانی است که حقایق را از باطن به ظاهر و یا از ملکوت به ناسوت می‌آورد. اگر تا پیش از این مرحله

زبان هنری او بسته بود، در این مرحله هر کاری که از او صادر می‌شود الزاماً جلوه‌ای از زیبایی با خود ظهور داده و هنر حقیقی را ارائه کرده است.

- **سفر چهارم:** سفر در خلق به سوی خلق و با حق، مرحله چهارم مرحله تربیتی یک هنرمند است. او در این مرحله به پرورش انسان‌ها می‌پردازد و آنان را برای رسیدن به حقیقت زیبایی و علم و حیات و ... آماده می‌کند. یعنی اثر او، حالت حرکت بخش برای مخاطبین خود دارد و آنان را برای طی کردن این مراحل یاری می‌بخشد؛ به آنان زیبایی‌های فراتر از ماده را معرفی کرده و راه رسیدن به آن را پیش پایشان می‌نهد. رسالت پیامبرگونه هنرمندان در این مرحله محقق می‌شود.



۲-۵-۱-۷- فریتهوف شوان

فریتهوف شوان با بهره‌گیری از نگرش سنتی، ریشه و خاستگاه مفهوم زیبایی را در معنویت، مخصوصاً الوهیت می‌داند و آن را رویاروی مفهوم ریاضت شمرده و می‌گوید: «در تنظیم وسایط معنوی، زیبایی که ایجابی و رحیم است، به یک معنا در نقطه مقابل ریاضت که سلبی و بی‌رحم است، قرار می‌گیرد. در عین حال، هر یک از این‌ها همواره شامل بخش اندکی از دیگری است. زیرا هر دو از «حقیقت» نشأت می‌گیرند و بیانگر حقیقتند. گرچه از دیدگاه‌های متفاوت، جستجوی امر نامطبوع تا آنجا موجه است که نوعی ریاضت باشد. اما این کار

نباید منجر به ستایش زشتی شود، زیرا به انکار وجهی از حقیقت خواهد انجامید.» (شوان، ۱۳۷۷، الف، ۱۲۷)

او این مفهوم رحیمانه و ایجابی زیبایی را در نوشتاری با نام «زیبایی‌شناسی کامل»^۱ تشریح کرده است. مقصود او از کمال و کامل بودن، همان فراگیری (اشتمال) آن بر همهٔ ساحات انسان است که برگرفته از کمال الهی است. او این مفهوم را به تعبیر گوناگونی نشان می‌دهد. یکی از تعبیر مهم او تجلی بهجت و حقیقت الهی در زیبایی است، به تعبیر او: «زیبایی بازتابی از برکت الهی است. و از آنجا که خدا حقیقت مطلق است، بازتاب پرکشش، آمیزهای از بهجت و حقیقت خواهد بود که در همهٔ زیبایی‌ها یافت می‌شود. زیبایی، منعکس‌کننده بهجت و حقیقت است. بدون عنصر «بهجت» فقط صورت برهنه؛ صورت هندسی، موزون یا جز آن باقی می‌ماند و بدون عنصر «حقیقت» فقط یک شادی یکسره ذهنی، یا می‌توان گفت یک تفنّن یکسره ذهنی باقی می‌ماند. زیبایی بین صورت انتزاعی و لذت کور قرار می‌گیرد یا بهتر بگوییم، آن‌ها را چنان با هم می‌آمیزد که صورت واقعی را سرشار از لذت و لذت واقعی را سرشار از صورت می‌کند.» (شوان، ۱۳۷۷، الف، ۱۲۹)

شوان پدیدار شدن زیبایی و در پی آن کمال را مشروط به پدید آوردن توازن و تعادل میان نظم و سامان در اجزای اثر هنری و دربرداشتن رمز و راز در بطن آن می‌داند. او این همنوایی ظاهر و باطن را موجب کمال می‌شمرد. «در هنر مقدس انسان در همه جا و بالضروره نظم و قاعده و رمز و راز می‌یابد. مطابق یک مفهوم غیر دینی؛ که به کلاسیسیزم مربوط است زیبایی حاصل نظم و قاعده است. اما این زیبایی، عاری از بعد و عمق است. زیرا فاقد رمز و راز و نتیجتاً فاقد هرگونه طنین و خروش مربوط به عدم تناهی است. در هنر مقدس ممکن است که رمز و راز بر نظم و قاعده غلبه کند، یا برخلاف آن، نظم و قاعده بر رمز و راز فائق آید، ولیکن هر دو عنصر همواره حضور دارند، و توازن آن‌ها موجب کمال می‌شود.» (همان)

شوان این دو وجه ظاهری و باطنی زیبایی را در سرچشمه زیبایی یعنی ذات خداوند هم یادآور می‌شود: «تجلی جهانی (مربوط به عالم وجود) بالضروره مبدأ را برطبق اطلاق و همچنین عدم تناهی منعکس ساخته یا فرا می‌افکند. اما برخلاف، مبدأ متضمن و دربردارنده منشأ تجلی وازپیش متمثل‌کننده (ارائه‌دهنده) آن و همینطور منشأ کمال است و این همان لوگوس است. لوگوس، نظم و قاعده و رمز و راز را در ذات خداوند تلفیق می‌کند و آن بدین معنا، جمال متجلی خداوند است، ولیکن، این تجلی انتساب به مبدأ دارد و جهانی نیست. گفته‌اند که خداوند یک هندسه دان است، اما علاوه بر آن، مهم این است که او را یک موسیقی دان نیز بدانیم.» (همان)

۲-۵-۱-۸- محمد تقی جعفری

علامه جعفری باتوجه به دو سرچشمه بیرونی و درونی در پدیدار شدن زیبایی، که یکی واقعیت بیرونی است و دیگری محتوای ذهنی دریافت‌کننده و درک‌کننده زیبایی است، دو مرتبه زیبایی را از هم تفکیک می‌کند: زیبایی فی نفسه (در خود)، زیبایی لغیره (برای دیگران). وی توضیح می‌دهد که چگونه مکتب واقع‌گرایی (رنالیسم) با اصالت دادن به زیبایی فی نفسه و وجه برون ذات و مکتب ذهن‌گرایی (ایده‌آلیسم) با اصالت دادن به زیبایی لغیره و وجه درون ذات، به مسیر انحراف از حقیقت افتادند. از این میان نقد نظریه دوم اهمیت بیشتری دارد، چرا که به گفته وی برخی عرفای ما نیز به آن تمایل داشته‌اند و از برخی از اشعار مولانا همین مفهوم برداشت می‌شود. (جعفری، ۱۳۷۸، ۱۸۹)

علامه جعفری مراحل دریافت و ادراک زیبایی را در جایی به سه مرحله و در جای دیگری به پنج مرحله تقسیم می‌کنند که در تقسیم دوم مرحله سوم خود به سه مرحله تقسیم شده است. مجموع این پنج مرحله را می‌توان به شکل زیر آورد:

۱. نگاه یا تماس سطحی (احساس نخستین): در این مرحله تنها ارتباطی بین دو وجه درونی و بیرونی برقرار شده ولی وجه درونی هنوز غیر فعال است و به همین جهت هیچ واکنشی نشان نداده است.

۲. تماشا (نگاه دقیق): در این مرحله وجه درون ذات با ذهنیت خاص خود به صورتی فعال نسبت به قطب برون ذات واکنش نشان می‌دهد که ممکن است به صورت لذت، نفرت، جذب یا دفع و یا ... باشد.
۳. نظاره داوری (نظر و تحلیل): در این مرحله عقل با کمک «قطب درون ذات» (ذوق حس و شهود) به تطبیق و مقایسه زیبایی با محتویات خود می‌پردازد و آن را مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد.
۴. نظاره با احساس دوم (بصیرت و دریافت کلی): در این مرحله، این زیبایی جزئی در ارتباط با ادراک کلی از عالم قرار می‌گیرد. یعنی فرد از مجرای قطب درون ذات خود و درکی که نسبت به کل هستی دارد، نگاه دوباره‌ای به مورد زیبا می‌کند و آن را در ارتباط ارگانیک با آن‌ها می‌بیند.
۵. گذر از زیبایی به کمال (شهود): این نگاه، نافذترین مشاهده است که عمق زیبایی را تا سرچشمه آن می‌کاود و چنین نگاهی از عهده قطب درون ذات مردم عادی خارج است.» (همان، ۲۵۸-۲۵۵)

۲-۵-۱-۹- شهید مطهری

از دیدگاه شهید مطهری یکی از گرایش‌های مهم در نهاد انسان، گرایش به زیبایی است. یعنی خود زیبایی، بی‌هیچ چیز دیگر مطلوب ذات انسان است. به این ترتیب زیبایی به خاطر خود زیبایی، همیشه یکی از اهداف انسان بوده است. به گفته وی: «مسئله‌ای امروز مطرح است که آیا هنر و علم و زیبایی خودشان هدفند یا در خدمت زندگیند؟ آیا هنر برای هنر، یا هنر برای زندگی؟ آیا علم برای علم، یا علم برای زندگی؟ جوابش این است، هر دو. یعنی علم و زیبایی برای بشر، هم به اصطلاح طلبه‌ها مطلوب با لذات است و هم مطلوب بالغین.» (مطهری، فطرت، ۸۲)

علت این امر همان فطری بودن ریشه هنر و زیبایی و علم است. «در انسان گرایش به جمال و زیبایی چه به معنی زیبایی دوستی و چه به معنی زیبایی‌آفرینی که نامش هنر است، به معنی مطلق وجود دارد. این هم خود یک گرایشی است در انسان و هیچ‌کس نیست که از این حس فارغ و خالی باشد.

(مطهری، ۱۳۸۰ و نبوت، ۲۰) «زیبایی معقول یعنی زیبایی که فقط عقل انسان آن را درک می‌کند، یعنی نه حس انسان آن را درک می‌کند و نه قوه خیال انسان. در یک اوج و مرتبه‌ای بالاتر است و به آن می‌گویند زیبایی عقلی» (مطهری، فلسفه اخلاق، ۱۰۷) تقسیم ایشان از انواع و مراتب ادراک زیبایی، براساس توجه به آثار زیبایی است. در این تقسیم زیبایی، در چهار رده حسی، خیالی، عقلی و قلبی اثرگذار و قابل درک است. از دید افلاتون همان گونه که زیبایی‌های حسی ناشی از تناسب است، یعنی تناسب یک عامل اساسی در پیدایش زیبایی حسی است، تناسب درامور معنوی و روحی نیز عامل جمال و زیبایی روحی است و انسان بالفطره عاشق جمال و زیبایی است. کار اخلاقی یعنی کار زیبا و زیبایی عقلی ناشی از تناسب است.

اما همان‌گونه که شهید مطهری می‌گوید: «نکته مهم، تعیین معیار تشخیص «تناسب» است که معمولاً دوباره به‌عنوان کلی «میان‌روی» و «حد وسط» محول می‌شود و تناسب را وابسته به حالتی می‌دانند که اندازه یک چیز از حالت افراط و تفریط به دور باشد. منتها صحبت در این است که ما این معیار را از کجا به دست آوریم و حد وسط را چگونه تعیین کنیم؟ مثلاً خشم انسان چقدر باشد حد متوسط است؟» (مطهری، همان)

استاد برای بیرون رفتن از این دور، که تناسب به حد وسط وابسته شده و حد وسط، بدون معیار واگذاشته شده، به معیار «هدفمندی» اشاره می‌کند و می‌گوید: «یک میزان و تعریف هم می‌شود برای تعیین حد وسط بدست داد که حتی یک پله از زیبایی حسی بالاتر باشد و آن این است که بنابر اصل غایت که یک اصل قطعی است، هر قوه و استعدادی برای هدف و غایتی ساخته شده و مجموع هم غایتی کلی دارد، پس اگر بخواهیم بفهمیم که یک قوه در حد وسط است یا در افراط و یا در تفریط باید این جهت را کشف کنیم که این قوه اصلاً برای چه آفریده شده؟ آنچه که برای آن آفریده شده حد وسط است.» (مطهری، تعلیم و تربیت، ۱۲۵)

به نظر او اینکه زیبایی و زشتی امری متغیر در میان انسان‌ها دانسته شود هم درست و هم نادرست است. استاد با استناد به مباحث علامه طباطبایی دو رده مطلق و نسبی زیبایی را از هم تفکیک می‌کند. (مطهری، ج ۱، ۳۵۱)

شهید مطهری با استناد به سخنان بوعلی در الهیات شفا مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار در شدت قوه زیبایی شناسی حقیقی را طهارت روح، تقوا، ریاضت صحیح از خواسته‌های مادی و عبادت می‌داند. به گفته ایشان دلیل اینکه امروزه علیرغم پیشرفت در تمدن، هنرمندان بزرگی همچون سعدی و حافظ یافت نمی‌شوند به همین دلیل است. چرا که مسلماً کسی که روح خود را از آلودگی‌ها پاک نگه داشته و با انس با خدا آن را لطیف کند نسبت به زیبایی‌ها حساسیت لطیف‌تری دارد و در مقابل روحی که آلوده به فحشاء و پلیدی یا غرق در مادیات است نمی‌تواند زیبایی‌های لطیف روحانی را درک کند. (ده گفتار، ۵۶)

در تعاریف نوین زیبایی، معمولاً لذت جایگاهی بنیادین دارد و در عصر جدید بیش از همه کانت بر آن تأکید کرد. از دید استاد فعالیت حیوانات است که عمدتاً با هدف التذاذی است و انسان‌ها علاوه بر این اعمال گونه‌ای از فعالیت‌های تدبیری هم دارند که ممکن است با لذت هماهنگ نباشد. اساساً نه می‌توان لذت را تماماً غیر اخلاقی دانست و نفی کرد و نه می‌توان آنرا تنها هدف انسان‌ها دانست. لذت یک شرط اولیه و ضرورت زندگی و نه هدف و غایت آن است و به تعبیری شرط لازم و غیر کافی آن است. (اصول فلسفه، ج ۲، ۱۹۳) (الهیات شفا، ج ۱، ۱۴۸)

استاد مطهری با استناد به سخنان بوعلی و خواجه نصیر، زیبایی را وابسته به حکمت عملی زندگی انسان می‌دانند. از دید ایشان ابتکار و نوآوری خود یک نیاز فطری است و با آفرینش هر اثر هنری (مانند یک شعر) هنرمند در اولین قدم حس نوحواهی خود را پاسخ می‌دهد و در صورتی که بتواند با این آفرینش همه خواسته‌های فطری خود همچنین حقیقت‌جویی، زیبایی‌خواهی، پرستش و ... را هم پاسخ دهد نتیجه کاملاً متناسب با کمال انسان خواهد بود.

۲-۵-۱-۱۰- جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

اگرچه در میان حکیمان و اندیشمندان مسلمان بحثی پردامنه و خاص و در شأن منابع اسلامی در حوزه زیبایی‌شناسی، بطور مستقیم مطرح نشده است؛ ولی همچنان‌که به همه موضوعات انسانی توجه کرده‌اند، به مبحث زیبایی‌شناسی هم در ذیل مباحث معبود شناسی و هستی شناسی پرداخته‌اند. این موضوع را شاید بیش از ما برخی از محققان منصف و اسلام شناس غربی مورد مطالعه قرار داده‌اند و مقالات فراوانی در مورد زیبایی‌شناسی برخی فیلسوفان، متکلمان و حکیمان اسلامی از جمله ابن سینا، فارابی، غزالی و ... ارائه کرده‌اند.

بر پایه دیدگاه این اندیشمندان آنچه که مبانی نظری هنرمند را در مسیر آفرینش هنری‌اش شکل می‌دهد، علم حضوری، شهودی و درونی‌ای است که به زیبایی پیدا کرده است. برای این کار لازم است که هنرمند درون خود را زیبا کرده باشد. اینجاست که اخلاق جایگاه مهمی در فلسفه هنر پیدا می‌کند و مبانی نظری هنر به تدریج در فرآیند تزکیه اخلاقی در درون هنرمند شکل می‌گیرد. پس باید توجه داشت که ویژگی بسیار مهم زیبایی‌شناسی اندیشمندان مسلمان این است که این دانش فقط ماهیت ظاهری و تجربی ندارد بلکه لایه‌های عمیق تر آن برتر و غنی تر و لذت بخش تر است؛ از این رو است که آن‌ها هم هرگز تلاش نکرده‌اند که به شکلی تحصّلی و محدود مبانی نظری هنر بنویسند.

ولی در عین حال بجز سیر درونی برای درک زیبایی، راه کسب بیرونی نیز نفی نمی‌شود. هنرمند بیش از آنکه بخواهد برای کسب مبانی نظری، فلسفه بخواند و آثار اندیشمندان را مطالعه کند؛ با خود آثار هنری ارتباط برقرار می‌کند و مبانی هنر را به طور شهودی و حضوری بر اثر زندگی با این آثار به دست می‌آورد.

از دیدگاه اصالت وجود، «وجود»، وجه مشترک هویت‌هاست و بر پایه نظریه وحدت وجود، هندسه، نظم و زیبایی همه هستی در یک ارتباط سامانه‌ای تعریف می‌شود و در نتیجه زیبایی هم امری فراگیر در همه هستی خواهد بود. ولی ماهیت، بخش متمایزکننده هویت‌هاست و مجموعه‌ای از عرضیات زائد بر ذات یک شیء می‌باشد که آن را تعریف کرده و از دیگر

چیزها جدا می‌کند. اگر زیبایی جزء ماهیت شیء دانسته شود، آنگاه پایگاه آن بر کثرت گذارده شده است. هرچیز، زیبایی خاص خود را دارد که عامل زیباکننده آن، هندسه، رنگ، جنس، آرایش و دیگر عرضیات آن خواهد بود. چنین زیبایی‌ای با هر تغییر و چک در ظاهر جسم تغییر می‌کند و می‌توان آن را یک زیبایی ظاهری دانست. نمودار زیر مبین این رابطه می‌تواند باشد.

ولی اگر زیبایی از جنس وجود دانسته شود، آنگاه دگرگونی‌پذیر نیست و تغییر آن بر پایه حرکت جوهری است. البته حکیمان قائل به اصالت ماهیت، هرگز به اصالت زیبایی ظاهری و نفی زیبایی باطنی حکم نمی‌کنند. بلکه ویژگی مشترک همه حکیمان اسلامی در تفکیک این دو سطح از زیبایی و اعتباری دانستن زیبایی ظاهری و ضرورت نگاه آیه‌ای به آن و قناعت و پرهیزگاری و تقوی در توجه به زیبایی ظاهری است. ولی این حکیمان کثرت موجود در هستی را حقیقی و اصیل دانسته و آن را ناشی از آفرینش حق تعالی می‌دانند و به همین جهت به مطالعه این کثرت اهمیت می‌دادند. در حقیقت هر دو گروه به یک هستی نگاه می‌کنند و یکی آن را از بالا به پایین (از وحدت به کثرت) می‌بیند و دیگر از پایین به بالا (از کثرت به وحدت). کار مهم ملاصدرا در این است که در عین اینکه اصالت را به وجود داده این دوگانگی را در یک حرکت پویا جمع کرده و در طی اسفار چهارگانه خود تلاش کرد مسیر دوسویه‌ای از کثرت به وحدت و از وحدت به کثرت برای انسان توصیف کند.

مکاتب زیبایی‌شناسی فلسفی			زیبایی‌شناسی ماهوی فلسفه اشراق			زیبایی‌شناسی وجودی فلسفه مشاء		زیبایی‌شناسی جامع حکمت متعالیه	
اندیشمندان	غزالی	سهروردی	اخوان‌الصفاء	فارابی	ابن سینا	ملاصدرا	امام خمینی	سنت‌گرایان (نصر و..)	
بستر زیبایی‌شناسی	کمالات	انوار	اعداد	وجود	وجود	سلسله مراتب وجود			
علت فاعلی	حس، عقل، خیال، شهود لذت	حس، عقل، خیال، شهود	حس، عقل، بهجت	حس، عقل، بهجت	حس، عقل، شهود	سلسله مراتب لذت و بهجت			
علت مادی	صفات حق تعالی	صفات حق تعالی	صفات وجود مطلق	صفات وجود مطلق	صفات وجودی حق تعالی				
علت صوری	تناسبات عرضی و طولی	تناسبات عرضی و طولی	تناسبات عرضی و طولی	تناسبات عرضی و طولی	تناسبات عرضی و طولی				
علت غایی	از کثرت به وحدت	کمال ماهیتی	کمال وجودی	از وحدت به کثرت	تکامل ماهیتی و وجودی	سیر بین کثرت و وحدت			

همان‌گونه که گذشت در حکمت اسلامی، بنیاد مبانی نظری هنر بر علم حضوری و شهودی به زیبایی است و همین جهت عرفان که درصدد دستیابی به چنین مرتبه‌ای از دانش است نقشی کلیدی در آن دارد. شکی نیست که حکیمان و فیلسوفان بزرگی همچون ملاصدرا و شیخ اشراق و ... به خوبی به این موضوع توجه داشته‌اند و تلاش کرده‌اند تا با دقت به تشریح مبانی برهانی عرفان اصیل اسلامی بپردازند. ولی از آنجا که حوزه اندیشه این بزرگان تخصصی است و نیاز به سال‌ها مطالعه فلسفی دارد کمتر در طول تاریخ مورد استفاده مستقیم هنرمندان بوده است. آنچه در این میان نقش واسطه را ایفاء کرده است، عارفان و حکمای هنرمندی هستند که این حکمت و عرفان ناب را در قالب هنر و به زبان ساده و همه فهم هنرمندان ارائه کرده‌اند.

مهم‌ترین دسته‌بندی در حوزه عرفان اسلامی دو دسته عارفان هشیار و سرمست (صحویه و سکریه) هستند. از هرگروه مهم‌ترین نمونه‌هایی که توانسته‌اند عرفان را در زبان عموم مردم و در قالب هنر ارائه کنند، حافظ و مولوی هستند را نام برد.

توجه به مجاز و تشبیه در میان عارفان هوشیار بیشتر است و همین است که اشعار حافظ را دارای تفاسیر متعدد کرده است. درحالی‌که در اشعار مولوی صراحت و رک گویی خاصی وجود دارد. ماجرای برخورد شمس تبریزی (استاد مولوی) با اوحدالدین کرمانی و انتقاد شمس از توجه او به مجاز به جای حقیقت بسیار خوب شیوه او را معرفی می‌کند.

انتقاد اصلی به هوشیاران به خاطر توجه به عشق مجازی است. در مورد حافظ و برخی دیگر از عرفا از سوی فیلسوفان و فقیهان (همچون علامه جعفری و آیت‌الله مکارم شیرازی) انتقاداتی وجود دارد. اینان تا این حد مجاز گویی را که سبب می‌شود بسیاری در مرحله ظاهری آن باقی بمانند و حقیقت موضوع را درک نکنند، نمی‌پسندند. ولی در مقابل به سرمستان هم انتقادات فراوانی شده است. چرا که آنان هوشیاری لازم را برای توجه به مسائل واقعی اجتماعی نشان نمی‌دهند و عموماً حالتی آشفته و بی‌توجه به ظاهر پیدا می‌کنند. به همین جهت بسیاری از روشنفکران (همچون دکتر شریعتی) به انتقاد از

مولوی پرداخته‌اند و نه تنها او را الگوی سازنده تمدن اسلامی نمی‌دانند، بلکه بروز و ظهور امثال وی را آغاز افول این تمدن می‌دانند.

حقیقت این است که در انسان‌های تکامل یافته سرمستی و هوشیاری جدایی ناپذیر است و در سیر و سلوک‌های ناقص و مراتب پایین‌تر از هم جدا می‌شوند. آنچه مغایرت تلقی می‌شود، نحوه بیان هنرمند عارف است. برخی شیوه سرمستانه را بر می‌گزینند؛ مانند مولانا و برخی شیوه بیان هوشیارانه و مجازگویی را، مانند حافظ. صحیح‌تر آن است که در پرتو تعالیم انسان‌های کامل که عارفان حقیقی‌اند به این مباحث توجه کنیم و در عین حال از ظواهر سخن این بزرگان گذشته و به حقیقت سخن آنان دست پیدا کنیم. این مسیری است که به تعبیر شهید مطهری، عرفان در تکامل هزار ساله خود پس از ملاصدرا با ظهور عرفایی همچون امام خمینی بدان دست یافته است.

۲-۵-۲- واژه زیبایی در فرهنگ اسلامی

واژه زیبایی در فرهنگ فارسی کاربردهای فراوان دارد، و صفت زیبا برای موصوف‌های گوناگون و در زمینه‌های گوناگون به‌کار رفته است. همه صفاتی را که همراه و در کنار زیبایی به‌کار رفته‌اند می‌توان از خانواده صفات «نیک» شمرد.

در زبان عربی واژه‌هایی که به معنی زیبایی به‌کار رفته‌اند بسیارند. گفته شده: «در زبان عربی، بیش از سیصد واژه هست که همه به معنی زیبایی است، و سی تای آن‌ها مهم‌تر از بقیه است. در زبان فارسی هم کلماتی که به معنی زیبایی به‌کار می‌روند وجود دارد. البته وسعت معنی در زبان عربی بیش از پارسی است که امروزه به‌کار می‌بریم.» (جوزی، زیبایی و الفاظ وابسته، نشریه اشاعت، ۹)

به گمان ما این واژه‌ها را باید هم خانواده نامید. به‌طور کلی نمی‌توان میان یک خانواده از واژه‌ها، برتری برای واژه‌ای قائل شد و همه را منسوب به یک واژه شمرد. مگر اینکه بتوانیم نشان دهیم که وجه مشترک همه آن واژه‌ها در این یک واژه نهفته است. در بحث زیبایی شاید بتوان وجه مشترک همه

واژه‌های هم خانواده را «خوبی» دانست، نه «زیبایی». آن‌ها را خانواده صفات «خوب» نامید. خانواده مفهومی، نه لفظی. برابر واژه زیبایی در عربی واژه «حُسن» است. با این سخن اکنون دیگر چندان شگفت نمی‌نماید که صفات هم خانواده زیبایی، سیصد تا باشند و اگر بیش از این هم گفته می‌شد جای شگفتی نبود. چون ما تقریباً به هر آنچه «خوب» می‌دانیم یا فطرتاً «خوب» می‌یابیم «زیبا» می‌گوییم.

به گمان ما معنی واژه زیبایی یا حسن را می‌توان به دو روش بدست آورد:

۱. روش نخست بر پایه ریشه‌یابی واژه‌های هم خانواده و بررسی کاربرد آن‌ها در فرهنگ‌ها و واژه نامه‌ها و در میان سخنوران شکل می‌گیرد. به گمان ما این گونه بررسی‌ها و ریشه‌یابی واژه‌ها نمی‌تواند دستاوردی قابل اعتماد بدست دهد. چرا که گزینش واژه‌ها و کاربرد آن‌ها، اساساً امری اعتباری و قراردادی است و روش ریشه‌یابی گاه ممکن است به کژراهه بیانجامد. کسانی گمان کرده‌اند که کلید فهم یک پدیده در نامی که برای آن نهاده‌اند، نهفته است. از این رو به بررسی دستوری و صرف و نحوی و بدست آوردن ریشه کلمه در گذشته و سیر تاریخی آن می‌پردازند. آنچه مسلم است این است که ریشه‌شناسی واژه‌ها کاری سودمند و گاه ضروری است. ولی این واقعیت را نمی‌توان نادیده گرفت که گزینش و نهاده شدن یک واژه و نام بر یک پدیده در گذشته، کمتر با درک کامل و بر پایه شناخت روشن و یقینی از سوی گذشتگان انجام شده است که ما اکنون بخواهیم بدان یقین تکیه کنیم؛ بلکه نامیدن پدیده‌ها اغلب امری اعتباری و قراردادی بوده است. گرچه بررسی دلایل برگزیدن یک واژه نیز به ما آگاهی‌های سودمندی می‌دهد، ولی نمی‌تواند مبنای یک تعریف استوار و جامع و مانع از آن پدیده قرار گیرد.

اما این دیدگاه یک مورد استثناء مهم دارد و آن، کلام خداوند، قرآن است. واژه‌هایی که خداوند برای رساندن پیام خود به انسان‌ها به کار برده، قطعاً با دلیل و بجا بوده است و البته این واژه‌ها شایان بررسی و ریشه‌شناسی

هستند. این واژه‌ها را می‌توان به یاری آیات دیگر قرآن معنی کرد و به شیوه علامه طباطبایی برای تفسیر آن‌ها از دیگر آیات یاری گرفت. همچنین گفتار معصومان (ع) که بیشتر آن‌ها بر پایه همان دستگاه واژگانی قرآنی ارائه شده است.

درباره شیوه ریشه‌یابی گفته شده است «ما در زبان فارسی و عربی تعابیر و اصطلاحاتی داریم که به معنای زیبایی است. تفاوت و تمیز این کلمات برای ما روشن نیست ... تعابیری مثل جمال، بهاء، حُسن، صِبَاحَت و مِلَاحَت و کلماتی از این دست که در فرهنگ لغات وجود دارند، و در فارسی در لفظ زیبایی و در عربی در لفظ حُسن^۱ تجلّی می‌یابند. برای رسیدن به تمیز کلمات، بهتر است به منابعی مراجعه کنیم که اهل فکر و نظر، سخنوران حقیقی و شاعران نگاه‌شسته‌اند و در رأس آن‌ها قرآن کریم قرار دارد. البته شعرا و نویسندگان زیاد در بند این نیستند که کلمه‌ای را در معنای خاصی به کار برند و گاهی تعابیر گوناگونی به آن می‌دهند.» (همان)

پس اگر چنین است رجوع به آن منابع شاید سودمند باشد، اما چگونه ما را به یک تعریف درست و دقیق می‌رساند؟ اساساً سخنوران حقیقی کدام‌ها هستند؟ و آیا میان صاحب نظران اتفاق نظر در این باره وجود دارد؟ اگر اتفاق نظر میان نظرات آن سخنوران پیدا نشد، چه باید کرد؟ اینجا است که این دیدگاه کاستی خود را می‌نمایاند.

مصباح یزدی درباره تحلیل‌های لفظی روی واژه‌ها می‌گوید: «تأکید می‌کنیم که در مباحث فلسفی نباید روی بحث‌های لفظی، تکیه شود و احکام دستوری و زبان شناختی نباید مبنای حل مشکلات فلسفی قرار گیرد و همواره باید مواظب باشیم که ویژگی‌های الفاظ ما را در راه شناخت دقیق مفاهیم، گمراه نسازد و نیز ویژگی‌های مفاهیم، ما را در شناختن احکام موجودات عینی به اشتباه نیندازد.» (مصباح، آموزش فلسفه، ج ۱، ۲۵۴) او در جایی دیگر می‌گوید: «بدیهی است که این گونه بحث‌های زبان‌شناسانه، جایی در فلسفه

۱. مترادف زیبایی فارسی در عربی «جمال» است و «حسن» با نیکی و خوبی مترادف است. که مفهومی جامع‌تر و شامل‌تر از مفهوم زیبایی جمالی است.

نخواهد داشت و پرداختن به آن‌ها نه تنها مشکلی از مشکلات فلسفه را حل نمی‌کند، بلکه بر مشکلات آن می‌افزاید، و نتیجه‌ای جز کژاندیشی و انحراف فکری به بار نخواهد آورد.» (همان، ۲۵۶)

به گمان ما کلام الهی و کلام معصوم (س) را در هیچ زمینه‌ای با کلام هیچ مرجع دیگری نباید مقایسه نمود. چرا که قرآن و واژگان آن از آنجا که از ناحیه عقل کل نازل شده است، دارای ابعاد و لایه‌های متعدد هستند و می‌توانند سندی مطمئن برای استخراج مفاهیم از واژه باشند.

۲. روش دوم، تحلیل و یافتن وجوه مشترک معنایی و مصداقی میان واژه‌های هم خانواده (هم خانواده مفهومی و هم لفظی) و تفسیر آن‌ها به یاری یکدیگر است. ما می‌توانیم با بر شمردن وجوه مشترک معنایی و موصوف‌هایی که این صفات هم خانواده برای آن‌ها به کار می‌روند به طور کلی به معنایی دست یابیم. درواقع اعتباریات پیشین، مبنای یک اعتبار تازه می‌شوند.

قرشی نویسنده قاموس قرآن می‌گوید: «هر دو معنی زیبایی و نیکی را می‌توان بر پایه آیات قرآن پذیرفت.» (قاموس قرآن، علی اکبر قرشی) همچنین در قاموس آمده که «راغب گوید حُسن، عبارت است از هر چیز سرور آور و خوش آیند.» و گفته راغب، جامع هر دو معنای بالاست. زیرا خوش آیند، شامل هر دو از زیبایی و نیکویی است. «همچنین برابر واژه جمال آمده است: زیبایی فراوان، خوش منظری و زینت» (همان)

در فرهنگ اسلامی و به ویژه آیات قرآنی، واژه‌ای که بیشترین کاربرد را همراه واژه‌های هم خانواده‌اش یافته، برای بیان هر آنچه که نزد خداوند، خوب و نیک شمرده می‌شود و نزد انسان نیز باید شمرده شود، واژه «حُسْن» است. معنای این واژه همه نیکی‌های مادی و معنوی (صوری و مفهومی) را در بر می‌گیرد و در بیشتر آیات، خشنودی خداوند از امری با صفت «احسن» معرفی می‌شود که به معنی «نیکوترین» (نه نیکوتر) است. «حُسن، عبارت است از هر چیز سرور آور و خوشایند و به طور کلی دارای چهار معنی است که همگی به هم وابسته هستند: زیبایی، نیکی، کمال، حق و صدق.» (جوزی، ۱۳۷۸: ۵)

در قرآن خداوند خود را با صفات حسن معرفی نموده است. «وَلِلّٰهِ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنٰی فَادْعُوهُ بِهَا» «نامهای نیکو برای خداوند است. پس او را با آن صفات بخوانید». مجموع این صفات که زیبایی مطلق خود را با آنها معرفی نموده است، در قرآن به یکصد صفت می‌رسد. (۹۹+۱) این صفات جامع‌ترین بیان از زیبایی را به دست می‌دهد که از مجموع مکاتب زیبایی‌شناسی و کتب آسمانی غیر از قرآن مجید قابل استنتاج و استنباط می‌باشد.

یکی از واژه‌هایی که در قرآن برابر زیبایی بکار رفته واژه «جمال» است. این واژه یک بار بکار رفته، ولی از هم خانواده‌های دیگر آن نیز در قرآن یافت می‌شود. در سوره نحل آمده که «ما چهار پایان را برای شما آفریدیم و برای شما در آنها «جمال است». در تفسیر کشف‌الاسرار میبیدی آمده که جمال در این آیه، به معنی «آرایش» و «زینت» و «آراستگی» است. (جوزی، همان) و باز آمده که مراد از جمال، «زینت» و «حسن منظر» است. یعنی اگر چشم انسان به آن بیفتد آن را زیبا می‌یابد. جمیل از مشتقات جمال است. و در قرآن از صبر جمیل و هجر جمیل سخن رفته است و منظور از آنها آن‌گونه رفتاری است که پسند خداوند است و او را بسیار خوشنود می‌کند.

یکی دیگر از واژه‌هایی که در نیایش‌های رسیده از معصومان (ع) به کار رفته «بهاء» است و به معنی روشنی و درخشندگی و زیبایی و نیکویی و زینت و آرایش و عظمت و کمال و شکوه و فره است. (فرهنگ معین)

حضرت امام خمینی (ره) در کتاب ارجمند «شرح دعای سحر» درباره تمایز دو واژه بهاء و جمال، گفتاری لطیف آورده‌اند. ایشان می‌فرمایند: «بهاء، آن نور و زیبایی است که جهت [و سرچشمه] بروز و ظهور آن، در آن دیده شده است و جمال، آن نور و زیبایی است که جهت ظهور، در آن دیده نشده است.» (امام خمینی، ۱۳۷۳، ۳۱ و ۴۳)

برای تفهیم این تمایز می‌توان چنین پنداشت که انسان عادی، هنگامی که پدیده‌ای را «زیبا» می‌یابد کمتر به یاد می‌آورد که آنچه می‌بیند به دلیل نور خورشید و روشنایی آن است و اگر خورشید نبود، چیزی هم به چشم نمی‌آمد. پس سرچشمه نور، خورشید است و سرچشمه نور خورشید، آفریننده آن

است. ولی انسان عارفی که اهل شهود و عرفان باشد، در برخورد با یک پدیده زیبا و درخشنده، به سرچشمه درخشندگی متوجه می‌شود. محدوده نگاه انسان عادی در دیدن همان ظاهر و صورت یک پدیده زیباست. او پشت به خورشید دارد و روبه آن پدیده، ولی در محدوده نگاه انسان عارف، هم پدیده زیبا می‌گنجد و هم خورشید که جلوه‌ای از درخشندگی مطلق است.

امام خمینی «بهاء» را صفتی می‌دانند که هم ویژگی «جمال» و هم «جلال» یا عظمت و شکوه در آن یکجا جمع است. ایشان می‌فرمایند: «صفات ثبوتیه خداوند، همگی جمال است ولی همگی بهاء نیست ...» (همان)

۲-۵-۳- تعریف زیبایی

حضرت امام خمینی (ره) در تعریف مفهوم زیبایی و به دنبال این عبارت از دعای سحر می‌فرمایند: «الهم انی اسئلك من بهائک بابهاء و کل بهائک بهی. الهم انی اسئلك ببهائک کله». «خدایا از تو می‌خواهم، از زیباترین زیبایی‌هایت، و همه زیبایی‌هایت زیباست، خدایا از تو می‌خواهم از همه زیبایی‌هایت.»

«بهاء به معنی زیبا است و زیبایی عبارت است از وجود. زیبایی عبارت است از وجود، به نسبت قوت او. پس هر چه خیر و زیبایی و حسن و ثناست، همه از برکات وجود است و سایه آن است. تا آنجا که گفته‌اند مسئله اینکه وجود عبارت از خیر و زیبایی است از بدیهیات می‌باشد. پس وجود همه‌اش زیبایی و جمال و نور و روشنی است. هر قدر وجود قوی‌تر باشد، زیباتر خواهد بود. پس هیولی (عالم ماده) به واسطه آنکه پست‌ترین مرحله وجود است و فعلیتش ناقص است، خانه وحشت و تاریکی است و مرکز شرها و سرچشمه پستی است. با این حال جایگاه رشد و نمو درخت انسانیت و مزرعه بروز حقایق وجودی و محل انوار طاهره است و اگر نبود، نه کمالی بود و نه برای کسی فناء در بقاء. شیخ ما فرمود: «دنیا را به خاطر آنکه در صف تعالی وجود و آخرین مرحله تنزل آن قرار گرفته اسفل السافلین خوانند، هر چند به نظر اهل دنیا، بسیار زیبا و در کامشان شیرین است. ولی هنگامی که سلطان آخرت ظهور کرد و حجاب‌ها از چشم دل برداشته و حقیقت مکشوف گردید و چشم‌ها از خواب غفلت بیدار گشت و جان‌ها از گورستان جهالت برخاست،

آن وقت است که حال دنیا و مرجع و مآل آن شناخته گردد، و پرده از روی پستی ما و زشتی‌ها و وحشت آن برداشته شود.» (امام خمینی. ۱۳۷۳. ۳۴-۳۱)

بدین‌گونه تعریف زیبایی از دیدگاه امام این است: «زیبایی مساوی است با وجود، به نسبت قوت آن». این تعریفی بسیار فراگیر است و گسترده‌ترین ظهور و حضور زیبایی را باور دارد. وانگهی مفهوم زیبایی را با چند صفت محدود، نمی‌شناساند.

ولی سرچشمه وجود کجاست؟ خداوندی که همه صفات نیک را داراست و این صفات حسن و زیبایی در قرآن در فراگیرترین ترکیب، یعنی یکصد صفت به نام «اسماء الحسنی» معرفی شده است.

۲-۵-۴- سرچشمه زیبایی در فرهنگ اسلامی

از دیدگاه اسلام و قرآن سرچشمه همه چیز از خداست و پایان همه چیز نیز به سوی اوست. او جهان را آفریده و ما انسان‌ها را نیز چنان آفریده که می‌توانیم جهان را درک کنیم و دریابیم. پس او سرچشمه و پدیدآورنده همه حسن‌هاست و همه زیبایی‌های محسوس آفریده او هستند. همچنین سرچشمه همه حسن‌های نامحسوس و عقلی و قلبی نیز اوست. همه زیبایی‌های اخلاقی و رفتاری و شهودی نیز بدو باز می‌گردد و مبنای هر کار اخلاقی خداوند است.

اما واقعیت از این هم بالاتر است. نه تنها هر چه زیباست را خدا آفریده، بلکه هر چه را آفریده، زیباست و آدمی به هر اندازه که به هستی و پدیده‌های آن «آگاه‌تر» شود، این زیبایی را نیز بیشتر در می‌یابد. این آگاهی از آگاهی حسی آغاز می‌شود و سپس به آگاهی‌های ژرف‌تر عقلی و نهایتاً قلبی و شهودی به دریافت حضوری حقیقت نائل می‌شود، که به زبان عرفا، هستی بر آدمی تجلی و ظهور و انکشاف پیدا می‌کند. بدین‌گونه مراتب وجود در پدیده‌های هستی، مراتب زیبایی آن‌ها نیز شمرده می‌شود، و هر پدیده به هر اندازه که از هستی بهره‌مند شده، از زیبایی نیز بهره‌مند شده، و به کمال نزدیک‌تر شده است.

از نظر سهروردی شناختِ سرچشمه لذت، مهم‌تر از شناختِ ماهیت لذت است. این رویکرد همواره نزد اندیشمندان مسلمان، به ویژه کسانی که از ذوق عرفانی هم بهره‌مند بوده‌اند رواج داشته است. رویکردی که در آن جایگاه هستی‌شناسانه (شأن وجودی) کمال و زیبایی و حُسن، بسیار مهم‌تر از ماهیت و چیستی و ویژگی‌ها و اعراض پدیده‌های کامل و پدیده‌های زیبا در هستی شمرده می‌شود. سخن خود را از سرچشمه آغاز می‌کنند و نخست بدان می‌پردازند و این درست نقطهٔ مقابل رویکرد اغلب اندیشمندان غربی است.

امام خمینی (ره) در کتاب «طلب و اراده» دربارهٔ فطرت می‌فرمایند: «بدانکه خدای تبارک و تعالی گرچه بر ماده‌هایی که قابلیت داشتند همان را که در خور استعداد و لیاقتشان بود، ... افاضه فرمود، ولی در عین حال فطرت همه را... بر فطرت الله قرار داد و در سرشت همهٔ انسان‌ها، عشق به کمال مطلق را بر سرشت و خلاصه آنکه فطرت آدمی، عاشق کمال مطلق است و به تبعیت این فطرت (عشق به کمال)، فطرت دیگری در نهاد آدمی است و آن عبارت است از فطرت انزجار از نقص هرگونه نقصی که فرض شود. و معلوم است که کمال مطلق و جمال صِرف و علم و قدرت و دیگر کمالات ... به جز در ذات باری تعالی یافت نمی‌شود ... پس انسان به جمال الله، عاشق است، و حقیقت و جانش میل به آن دارد، و گرچه خودش از این میل و علاقه غافل باشد.» (امام خمینی، ۱۳۶۲، ۱۵۳)

در اینجا امام (ره) ابتدا به جایگاه هستی‌شناسانه و شأن وجودی کمال و جمال پرداخته است و نه به ویژگی‌ها و حدود و شروط کمال و جمال. این رویکرد، امروزه نیز در میان سخنوران ایرانی دیده می‌شود و این امر نشانگر این است که از دیدگاه اندیشمندان مسلمان، نخست باید جایگاه هستی‌شناسانه زیبایی و حُسن و کمال را بررسی کرد و آنگاه بر پایهٔ آن، دربارهٔ ویژگی‌های آن سخن گفت. این رویکردی است که در بحث‌های زیبایی‌شناسانهٔ اندیشمندان غربی، به ویژه پس از روزگار نوزایی (رنسانس) و در سده‌های اخیر، به ویژه با رویکرد ذهن‌گرا دربارهٔ زیبایی، کاملاً مغفول مانده است و در بیشتر بحث‌ها

دربارهٔ زیبایی، تنها به ویژگی‌های آن و رابطهٔ آن با دیگر شئون پرداخته شده است.

۲-۵-۵- زیبایی، مفهوم ماهوی یا مفهوم فلسفی؟

باید توجه داشت که این سخنان که «بعضی از اوصاف وجود، عین وجود است، مانند زیبایی، علم، نور» به شدت استعداد کج فهمیده شدن دارد. و در گفتن آن، گمان می‌رود گونه‌ای خلط و آمیختگی میان مفاهیم رخ داده است. اگر این نکته را پی‌گیری کنیم بدین نتیجه می‌رسیم که در برخی از نوشته‌ها و گفته‌های متفکران معاصر نیز در بحث از زیبایی و جمال و کمال این گونه آمیختگی‌ها یافت می‌شود.

برای روشن ساختن این خلط مبحث باید به موضوع مفاهیم و تصورات در فلسفه نگاهی بیان‌دازیم. همانگونه که می‌دانیم مفاهیم و تصورات ذهنی دو دسته هستند: کلی و جزئی. مفاهیم کلی (یا معقولات) نیز سه دسته هستند:

۱. مفاهیم ماهوی (معقولات اولی)

۲. مفاهیم فلسفی (معقولات ثانی فلسفی)

۳. مفاهیم منطقی (معقولات ثانی منطقی)

چون زیبایی و کمال و این گونه مفاهیم جزء مفاهیم کلی یا معقولات هستند به این دسته می‌پردازیم. به گفتهٔ حکما مفاهیم ماهوی، نمایانگر چیستی یا ماهیت یک پدیده و پدیده‌های همانند آن هستند، و حدود چیستی آن‌ها را روشن می‌دارند. این مفاهیم (یا معقولات اولی) در عالم خارج مصداق جزئی دارند؛ مانند انسان و سفیدی. پس این مفاهیم روشن‌کنندهٔ «اشتراک در ماهیت» مصداق‌های خود هستند. سرانجام اینکه ما برای شناختن ویژگی‌ها و صفات هر پدیده‌ای تنها از مفاهیم ماهوی بهره می‌گیریم.

اما مفاهیم فلسفی نمایانگر چیستی یا ماهیت ویژه‌ای نیستند. آن‌ها کاری با صفات و ویژگی‌های پدیده‌ها ندارند. آن‌ها تنها دربارهٔ اصل هستی پدیده‌ها و به ویژه روابط وجودی آن‌ها سخن می‌گویند. آن‌ها اصلاً در عالم خارج مصداق جزئی ندارند. این مفاهیم روشن‌کنندهٔ «اشتراک در جایگاه

هستی‌شناسانه» (یا شأن وجودی) پدیده‌ها هستند. یعنی اینکه بدانیم آیا پدیده‌ای هست یا نیست؟ یا این پدیده چگونه ربط وجودی با پدیده دیگر دارد؟ علت است یا معلول؟ و نظایر آن‌ها. نمونه این مفاهیم «علت»، «معلول»، «وجود»، «وجوب»، «امکان» و ... می‌باشند. مثلاً معلول بودن یک پدیده هیچ گونه آگاهی‌ای از ماهیت آن و ویژگی‌های آن به ما نمی‌دهد و نمی‌تواند بدهد. وجوب و امکان نیز نمی‌توانند ویژگی‌های چیزی را تعریف کنند. یا مفهوم وجود که مفهومی بسیط است و نمی‌توان آن را تعریف کرد. وجود از مفاهیم عامه است و عام‌ترین مفهوم جهان است. در این باره شهید مطهری در مقاله هفتم اصول فلسفه به تفصیل سخن گفته است. این مفهوم درباره «جایگاه هستی‌شناسانه» پدیده‌ها سخن می‌گوید و نه درباره ماهیت و ویژگی‌های آن‌ها. اساساً به گفته حکما، معقولات ثانیه را هرگز نمی‌توان به اشاره حسی یا عقلی به هیچ مصداقی ویژه نسبت داد. اکنون به بحث خود باز می‌گردیم.

اکنون باز هم می‌توان این جمله را گفت: «بعضی از اوصاف وجود، عین وجود است.»؟ وجود را که نمی‌توان وصف کرد، بلکه موجود را می‌توان وصف کرد. یعنی دست از وجود یا عدم برداشت (و جایگاه بحث را عوض کرد) و به «ماهیت» آن پرداخت و آن را با بهره‌گیری از مفاهیم ماهوی یا معقولات اولی وصف کرد و گر نه ما هر چه در تعاریف پدیده‌ها از مفاهیم وجود، وجوب، علت و ... بهره بگیریم، کوچک‌ترین آگاهی‌ای از ماهیت و صفات و ویژگی‌های آن ارائه نکرده‌ایم.

اینکه بگوییم «زیبایی، عین جمال است.»، «جمال، عین کمال است.»، «ظهور، عین انکشاف و رفع حجاب است.» چیزی را روشن نکرده‌ایم. مگر اینکه پس از آن روشن سازیم مقصود ما از معنی هر واژه چیست؟ و به گفته حکما، حد و رسم آن چیست؟ باید روشن سازیم انکشاف یعنی چه و چه ویژگی‌هایی دارد؟

وگر نه این گونه سخنان که در گفتار و نوشتار نویسندگان مسلمان معاصر هم کم نیست، همگی در شمار قضایای «توتولوژیک»^۱ هستند، یعنی ما

یک چیز را بر خودش بار می‌کنیم، که اصطلاحاً به آن «حمل شیء بر نفس» می‌گویند. اگر به ما بگویند «جمال عین کمال است»، یا «اوصاف وجود، عین وجود است»، ما هیچ چیز و هیچ نکته‌ای را از ماهیت و ویژگی‌های جمال و کمال و شرایط و ضوابط آن‌ها و ... در نخواهیم یافت.

اینجاست که باید بگوییم بحث دربارهٔ زیبایی در میان این اندیشمندان و اندیشمندان غربی دو شیوهٔ مجزا را می‌پیمایند که هرگز نمی‌تواند با هم مقایسه شوند. غربیان بیشتر زیبایی را از مقولهٔ مفاهیم ماهوی می‌شمردند (البته شاید بدین نکته صریحاً نپردازند) و این‌ها آن را جزء مفاهیم فلسفی می‌شمردند. مقایسهٔ میان این دو موجب خلط مفاهیم، و البته موجب مغالطه می‌شود.

ما نخست باید در بحث زیبایی روشن سازیم آیا دربارهٔ معنی زیبایی، مفهوم آن، ویژگی‌های آن، شرایط و ضوابط آن، و رابطهٔ آن با دیگر پدیده‌ها و عوامل پدید آورندهٔ آن و ... می‌خواهیم سخن بگوییم؟ یا اینکه دربارهٔ هستی و جایگاه هستی شناسانهٔ آن و سرچشمهٔ آن؟ ما نمی‌توانیم پاسخ پرسش‌های دستهٔ اول را برای دستهٔ دوم و بالعکس به‌کار ببریم. این دو بحث کاملاً از هم جداست و البته هر دو هم مربوط به زیبایی است. تنها اینکه پاسخ پرسش‌های دستهٔ نخست را می‌توان در خلق آثار هنری به‌کار بست و ... ولی با پاسخ پرسش‌های دستهٔ دوم، حتی نمی‌توان به شناخت و ویژگی‌های یک پدیدهٔ زیبا دست یافت. افزون بر آن، علم ما به هستی و وجود زیبایی، ما را از علم به چیستی و ماهیت آن بی‌نیاز نمی‌کند و آگاهی از حیثیت وجودی یک چیز ما را از آگاهی از چیستی آن، بی‌نیاز نمی‌کند. به گمان ما تأکید بیش از اندازه در پرداختن به سرچشمه زیبایی که الزاماً مربوط به جایگاه هستی‌شناسانهٔ آن می‌شود، باعث شده از معنی و ماهیت آن در بحث زیبایی‌شناسی در دیدگاه اندیشمندان معاصر غفلت شود و به بحث دوم کمتر پرداخته شود.

۲-۵-۶- زیبایی در قرآن و روایات

در آیات قرآن صفات جمال و حُسن، هم به زیبایی‌های محسوس نسبت داده شده و هم به زیبایی‌های نامحسوس. پس باتوجه به اینکه انسان ابزارهای

حس و عقل و دل را برای شناخت در اختیار دارد می‌تواند چند گونه زیبایی را نیز بشناسد:

۱. با حواس پنج‌گانه و با شیوه آزمایش و تجربه مستقیم، زیبایی‌های محسوس را درک کند.

۲. با نیروی خیال و یا شیوه تخیل زیبایی‌های خیالی را درک کند.

۳. با نیروی عقل و با شیوه‌های فلسفی و منطقی زیبایی‌های معقول را درک کند.

۴. با قلب یا دل و با شیوه تزکیه نفس و سیر و سلوک عرفانی زیبایی‌های ملکوتی و زیبایی‌های برتر را کشف و شهود کند.

دسته‌بندی‌های گوناگونی در مورد توجه قرآن به حسن‌ها و زیبایی‌ها انجام شده است. در اینجا تنها به چند نکته مهم که از آیات برداشت شده بسنده می‌کنیم.

الف) خداوند سرچشمه حسن‌ها و زیبایی‌ها

«صَبَّغَهُ اللَّهُ وَ مِنْ أَحْسَنِ مَنْ اللَّهُ صَبَّغَهُ» (بقره / ۱۳۸) «همه جا به رنگ خدا است و چه کسی رنگش زیباتر از رنگ خدا است.» در قرآن سرچشمه زیبایی‌ها خداوند و صفات اوست و زیباترین زیبایی صادر شده از او، انسان است. پس از انسان، سراسر هستی و طبیعت نشانه‌هایی از زیبای مطلق هستند. به زبان قرآن راز زیبا شدن حقیقی، رنگ خدا گرفتن است. «وَلِلَّهِ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَى فَادْعُوهُ بِهَا» (اعراف. ۱۸۰) «نام‌های نیکو برای خداست. پس با آن‌ها بخوانیدش.»

ب) مراتب زیبایی متناسب با ذات هر موجود

«إِنَّا جَعَلْنَا مَافِي الْأَرْضِ زِينَةً لِّهَا» (کهف/۷) «ما آنچه روی زمین است را زیبایی‌های زمین قرار دادیم.»

در توصیف قرآن زیبایی در خور هر موجود باید با ذات آن متناسب باشد. به همین جهت زیبایی طبیعت از زیبایی انسان جدا شده و بسیاری از

جلوه‌های طبیعت زیبایی زمین دانسته شده است. اگر چه قرآن برخی زیبایی‌ها را از سنگ‌ها و جواهرات و دارایی‌ها و کشاورزی و فرزندان و همسران و ... را برای انسان در زندگی دنیا زینت داده شده می‌داند: «زَيْنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالْأَنْعَامِ وَالْخَرْثِ ذَلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَاللَّهُ عِنْدَهُ حَسَنُ الْمَأَبِ» (آل عمران، آیه ۱۴) ولی در جایی که از زیبایی‌های حقیقی انسان نام می‌برد از رنگ خدایی ایمان نام می‌برد.

پ) مفهوم زیبایی در پرتو مفهوم گسترده حسن

در قرآن گرایش‌های ذاتی و فطری انسان‌ها در مفهوم زیبایی (جمال) خلاصه و محدود نمی‌شود و تمامی نیکویی‌ها (اسماء الحسنی) وجود مطلق و زیبایی مطلق را در برمی‌گیرد. هستی تجلی همه نیکویی‌ها است و انسان نیازمند همه آن‌ها. یکی از جلوه‌های این مسئله را می‌توان در آیات ۵ تا ۸ سوره نحل دید: «چهار پایان را برای شما آفرید که پوشش، تغذیه و فایده‌های دیگر دارد و برای شما زیبایی دارند؛ وقتی که صبح به چرا می‌روند و وقتی که غروب باز می‌گردند. و بارهای سنگین شما را که جز به مشقت بسیار نمی‌توانید حمل کنید از این شهر به آن شهر می‌برند همانا خدا برای شما مهربان و رؤوف است. اسب و استر و الاغ را برای سوار شدن و همچنین زینت و تجمل شما قرار داد و بسیاری چیزها آفرید که شما نمی‌دانید.» همین امر را در چند آیه بعد در مورد فرآورده‌های دریایی هم یادآوری می‌شود. نکته مهم در حالت سامانه‌ای اهداف است که تأمین زیبایی هم یکی از اهداف چندگانه آن است.

ت) مراتب زیبایی و برتری زیبایی‌های باطنی بر ظاهری

«لَا مَؤْمَنَةَ خَيْرٌ مِنْ مَشْرُكَةٍ وَ لَوْ اعْجَبَتْكُمْ» (بقره / ۲۲۱) «یک کَنیز با ایمان بهتر از زن مشرک است، هر چند زیبایی او شما را به شگفت آورد». بنابراین اولاً زیبایی بر حسب مراتب وجود دارای مراتب است؛ ثانیاً وجودهای برتر زیبایی غنی‌تر و برتری دارند و از حسن‌های بیشتری برخوردار می‌باشند. زیبایی ظاهری گاه خطرناک می‌شود و باید در چنین مواردی با معیار قرار دادن باطن

از ظاهر پرهیز نمود. قرآن نمونه‌های فراوانی از اقوام مشرک نقل می‌کند که نعمت‌های فراوان و باغ‌های عظیمی همچون باغ بی‌نظیر ارم و یا کاخ‌های بزرگ کوهستانی عاد و ثمود داشتند، ولی از آنجا که این نعمت‌ها همراه با یاد خدا نبود، مورد غضب و عذاب خدا قرار گرفتند.

در زیر به انواع زیبایی‌ها در آیات قرآن اشاره می‌شود:

(الف) توجه و تأیید زیبایی‌های مادی و ظاهری: «والانعام خلقها لکم فیها دفء و منافع و منها تاکلون» (نحل. آیات ۵ تا ۸) که ترجمه آن آمد.

(ب) توجه و تأیید زیبایی‌های معقول: «افلا ينظرون الى الابل كيف خلقت». «آیا به شتر نمی‌نگرند که چگونه خلق شده است» (الغاشیه. ۱۷)

«انه لا يحب المفسرفین» «خداوند اسراف‌کنندگان را دوست نمی‌دارد» (اعراف. ۳۱)

«ان الله لا يحب من كان مختالاً فخوراً» «همانا خدا کسی را که خود پسند و فخر فروش است دوست نمی‌دارد» (نساء. ۳۶)

(پ) توجه و تأیید زیبایی‌های معنوی و روحی (اخلاقی): «فاصبر صبراً جمیلاً». «پس شکیبایی کن شکیبایی نیکو» (معارج. ۵)

هنوز پژوهشی درخور در زمینه زیبایی در روایات انجام نگرفته است. بخش مهمی از آن بررسی‌ها مربوط به توصیف زیبایی خداوند است که در نیایش‌های معصومین (س) به‌عنوان کمال و جمال مطلق، توصیف و تقدیس شده است.^۱ از بهترین نمونه‌های آن می‌توان دعای جوشن کبیر، دعای سحر و مناجات شعبانیه را نام برد. ولی بخش دیگر روایاتی است که در مورد مفهوم زیبایی انسانی مطرح شده‌اند. به گفته شهید مطهری: «در قدیمی‌ترین کتاب‌های روایی‌ای که در دست داریم، مانند اصول کافی که یادگار هزار سال پیش است، بحثی تحت عنوان «باب تجمل والزینت» وجود دارد. از پیامبر اکرم (ص) و امیر المؤمنین (ع) هر دو بازگو شده که: «ان الله جمیل و یحب الجمال» «خداوند زیباست و زیبایی را دوست دارد». امام صادق (ع) فرموده است: «خداوند زیبا است و دوست دارد که بنده خود را بیاراید و زیبا کند و برعکس فقر و تظاهر

۱. برای بررسی نمونه‌هایی از این نوع می‌توان به کتاب «هنر و زیبایی در اسلام» از علامه جعفری، صفحات ۲۶۸

به فقر را دشمن می‌دارد. اگر خداوند نعمتی به شما عنایت کرد، باید اثر آن نعمت در زندگی شما نمایان گردد.» (مطهری، مسئله حجاب. ۱۴۸) در این باره شهید مطهری دست کم به پنج روایت اشاره کرده‌اند که همه را از باب «زینت و تجمل» کتاب «وسائل الشیعه» بازگو کرده‌اند.

۲-۶- جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

۲-۶-۱- تعریف زیبایی

در نتیجه‌گیری از همه مباحثی که در این فصل با عنوان زیبایی در فرهنگ اسلامی مطرح شد می‌توان گفت که چون این دیدگاه‌ها جز در مواردی جزئی مؤید و مکمل هم و در طول یکدیگرند و استنباط‌های فردی اندیشمندان، تأویل و تفسیر کلام الهی و کلام معصومین (ع) بوده؛ از این رو به گونه‌ای هماهنگی رسیده است. پس به گمان ما می‌توان این دیدگاه‌ها را به جمع‌بندی واحدی رساند و آن را مبین فلسفه حسن شناسی و زیبایی‌شناسی در فرهنگ اسلامی دانست.

به باور ما ثبات مبانی نظری حسن شناسی، با همه گوناگونی و تکثر سبک‌ها و مصادیق آثار هنری با حفظ اصالت‌ها و ارزش‌های زیباشناسانه ناشی از موهبت فرهنگ توحیدی، مبتنی بر کلام تحریف نشده وحی الهی و کلام معصومین (ع) و هستی‌شناسی و انسان‌شناسی جامع و مانع این مکتب الهی است.

فرهنگ غرب از یونان باستان تا امروز بدلیل نبود دآوری جامع و مانع و الهی همواره فاقد ثبات نظری در مقوله هستی‌شناسی و انسان‌شناسی بوده است. مکاتب غربی نیز در پی آن به افراط و تفریط و یک بعدی نگری دچار بوده‌اند؛ از این رو زیبایی‌شناسی آن‌ها نیز تا به امروز از این جزئی نگری و تضاد و چندگانه بینی به آرامش و ثبات و اعتدال و عمق و اصالت و حقیقت نرسیده است. تأثیر مکاتب شک‌گرا و نسبی‌گرا در حوزه هستی‌شناسی و به‌طور خاص انسان‌شناسی نظری و تعریف ناقص و محدود و یک بعدی از انسان و ابزار و شیوه‌های ادراکی او و مراتب نفس او باعث پدیدآمدن مکاتب ناقص و فروکاسته شده (حصری) در مقوله زیبایی‌شناسی شده و طبعاً پیامد آن بر آثار هنری، بحران در رویکرد‌های هنری معاصر است. در این بخش به برخی از

اشکالات این مکاتب از منظر اسلامی و پاسخ‌های آن می‌پردازیم.

تعریف زیبایی انواع مکاتب	تعریف حسن و زیبایی	نقد و ارزیابی
۱. شکاکان و سکولارها	زیبایی قابل تعریف نیست	با نداشتن تعریف زیبایی، عملاً هر نوع معیار و مبنایی برای ارزیابی آثار هنری نفی می‌شود؛ که پیامد آن نوعی پوچ انگاری و هرج و مرج طلبی در حوزه هنر است.
۲. نسبی‌گرایان (فردی یا اجتماعی و یا تاریخی)	زیبایی قابل تعریف نیست و بر حسب افراد یا طبقات اجتماعی و یا دوران‌های تاریخی متفاوت و متغیر تعریف می‌شود.	تعاریف آنان حقیقی و فطری و بر پایه مراتب وجود نیست و گرایش‌های ماهیتی و اعتباری و کسبی و متغیر و تربیت‌پذیر انسان مطلق شده و اصیل شمرده می‌شود.
۳. حس‌گرایان بیرونی	زیبایی در صورت‌های مادی و کالبدی تعریف می‌شود.	حقیقت لایتنهای زیبایی در صورت‌های کالبدی آن محدود و ناقص تعریف می‌شود.
۴. حس‌گرایان درونی	زیبایی با لذت‌های غریزی و انفعالی مربوط به نفس انسان تعریف می‌شود.	حقیقت لایتنهای زیبایی در لذت ناشی از گرایش‌های غریزی و حیوانی انسان محدود و ناقص تعریف می‌شود.
۵. عقل‌گرایان دکارتی	زیبایی را با مفاهیم ذهنی و با صفات محدود تعریف می‌نمایند.	زیبایی‌شناسی آن‌ها محدود به یک یا چند صفت حسن شده و ناقص است.
۶. حکمای اسلامی (حکمت متعالیه)	بر پایه تعریف زیبایی: «وجود به نسبت قوه آن» جامع و مانع ترین تعریف ارائه شده است.	بر پایه این تعریف صورت و محتوای زیبایی، هم در ظاهر (عالم ماده و طبیعت) به صورت جامع و مانع تعریف شده و هم در عوالم برتر بر پایه مجموع صفات حسن که در قرآن مجید آمده تبیین شده است.

در تعریفی که از زیبایی داده شده، به باور ما زیبایی هم در وسیع‌ترین و عمیق‌ترین امکان خود تعریف و تبیین شده و هم به هیچ وجه حقیقت نامتناهی آن محدود و ناقص نشده است. با این تعریف تمامی تجلیات زیبایی مطلق در عالم ماده و طبیعت، در تمامی صور و عناصر آن تبیین کالبدی شده و از سوی دیگر زیبایی مبتنی بر مراتب وجود و انواع ابزار و شیوه های ادراکی انسان شده است. همچنین تعریف زیبایی در مراتب سطحی و نازل هستی متوقف و محدود نگشته و زیبایی‌های عوالم معقول و ملکوتی و شهودی نیز تبیین شده است. بنابراین می‌توان گفت در فرهنگ اسلامی زیبایی و حسن در جامع و مانع ترین شکل خود تبیین شده است. با توجه به این امر ما زیبایی را از دیدگاه اسلامی این گونه تعریف می‌کنیم:

«زیبایی، وجودی است حقیقی، که در عالم ماده با صورت‌های مادی به وسیله حواس و در عالم معقول با صفات مفهومی به وسیله عقل و در عالم ملکوت به وسیله دل (روح)، به نسبت قوه و ظهور وجود و ظرفیت مخاطبین ادراک می‌شود.»

۲-۶-۲- بررسی تطبیقی مکاتب درباره زیبایی

در زمینه صفات حسن و گرایش‌های فطری و زیباخواهی انسان کسانی هستند مانند ساختارشکنان، که اصولاً زیبایی را قابل تعریف نمی‌دانند. دیگران هم یا زیبایی‌شناسی خود را در توصیف چند جزء و عنصر طبیعی و مادی و صوری محدود می‌کنند؛ مانند رویکردهایی به هندسه موجی و فراکتال، و یا آشوب در معماری؛ و یا با چند صفت مفهومی، بصورت ناقص و محدود تعریف می‌کنند؛ مانند سادگی در نوگرایی (مدرنیسم)، پیچیدگی و ابهام در فرانوگرایی (پست‌مدرنیسم).

نمودار انواع زیبایی از منظر مکاتب مختلف و ارزیابی آن‌ها از دیدگاه‌های حکمای اسلامی

انواع مکاتب	دیدگاه‌ها	دیدگاه‌های زیبایی‌شناسی (انواع زیبایی)	نقد و ارزیابی دیدگاه‌ها
۱. شکاکان و سکولارها		مفهوم زیبایی قابل تعریف و تبیین نیست	منکر ادراک زیبایی و لذت‌های ناشی از آن می‌شوند. (ارتباط زیبایی‌شناسانه انسان‌ها و تعامل هنرمندان، آثار هنری و مخاطبان را منکر می‌شوند).
۲. نسبی‌گرایان (فردی، طبقات اجتماعی و نژادی یا دوره‌های تاریخی و ...)		ادراک زیبایی قابل تعریف فطری و نوعی، انسان‌ها نیست. ادراک زیبایی، نسبی، متفاوت و متغیر است.	با عدم اعتقاد به فطرت نوعی انسان‌ها، وجه اعتباری و عارضی و متغیر و تربیت‌پذیر انسان‌ها را مطلق می‌کنند. منکر تعامل هنری انسان‌ها در طول تاریخ و بین طبقات اجتماعی می‌شوند.
۳. حس‌گرایان بیرونی		فقط زیبایی‌های مادی را که از طریق حواس ادراک می‌شود می‌پذیرند.	انواع زیبایی و ابزار ادراکی انسان را در عالم ماده و حواس پنجگانه محدود می‌کنند.
۴. حس‌گرایان درونی		فقط زیبایی‌های غریزی را که از طریق انفعالات نفس انسانی است می‌پذیرند.	انواع زیبایی و ابزار ادراکی انسان را در نفس بهیمی انسان و انفعالات غریزی محدود می‌نمایند.
۵. عقل‌گرایان دکارتی		فقط زیبایی‌های ذهنی و مفهومی را مورد توجه و تأکید قرار می‌دهند.	انواع متنوع زیبایی را فقط در زیبایی‌های ذهنی و ذهنی محدود و ناقص مطرح نموده‌اند.
۶. حکمای اسلامی (حکمت متعالیه)		احساس زیبایی و لذت را ناشی از ادراک وجود دانسته و از آنجا که وجود و ابزار ادراکی انسان را متنوع می‌دانند برای زیبایی انواع قابل هستند.	با طرح مراتب وجود و انواع ابزار ادراکی انسان، متناسب با آن مرتبه وجودی و در نتیجه طرح انواع زیبایی‌ها، توانسته‌اند سیر انسان را از زیبایی‌های ظاهری به سوی زیبایی مطلق تبیین و توصیه نمایند.

بر پایه مبانی برگرفته از حکمت اسلامی فراگیرترین حوزه تعریف‌گر این صفات را باید حوزه صفات و اسماء الهی دانست. در قرآن اصلی‌ترین این صفات در صد صفت مطرح شده‌اند؛ (صد به عنوان عدد کامل) و به شکلی گسترده و جامع و مانع صفات قابل تصور یکجا گردآورده شده است. ترکیبات این صفات در دعای جوشن کبیر به هزار صفت تبدیل می‌شود. حقیقت ترکیبات این صفات در عالم وجود همان کلمات الهی است که به بیان قرآن

مجید اگر همه درختان، قلم و همه دریاها مرکب شوند قادر به نوشتن آن نخواهند بود.

این دیدگاه تبیین زیبایی‌شناسی مکتبی است که از نظر وجودی انسان را جهان اصغر (شامل همه مراتب وجود) می‌داند و از سویی بر آن است که «خداوند در زمین و آسمان نمی‌گنجد، اما در قلب مؤمن حضور می‌یابد.»

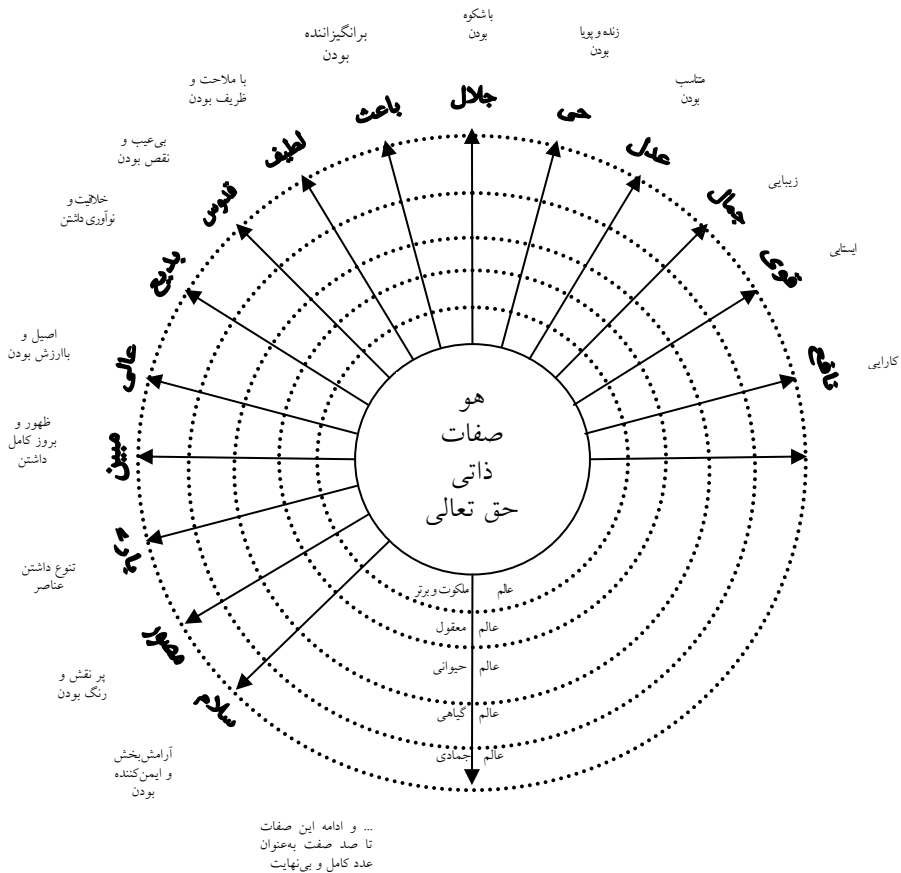
۲-۶-۳- اسماء و صفات الهی در قرآن کریم:

۱. هو	او (آن معبود وصف‌ناپذیر که جان‌ها در هوای اوست)	۲. الله	آن معبود جامع صفات کمال آن معبود آشنای دل‌ها
۳. احد	یگانه در ذات و صفات (وحدت)	۴. واحد	تنها، بی‌شریک (هماهنگی، هماوایی، همبستگی)
۵. اول	ازلی، آنکه از نخست بوده است.	۶. آخر	ابدی، آنکه همیشه خواهد بود.
۷. ظاهر	پیدا و نمایان	۸. باطن	نهان، آنکه ذاتش از ابصار و اوهام پوشیده است.
۹. جبار	قاهر، چیره، مسلط بر همه کس و همه چیز اجبارکننده.	۱۰. جلیل	با جلال و عظمت، باشکوه و ارجمندی
۱۱. حق	راست، درست، سزاوار، ثابت	۱۲. رقیب	نگاهبان و پاسدار
۱۳. رب	پروردگار، پرورش دهنده	۱۴. سلام	آرامش‌بخش، ایمن‌کننده
۱۵. صمد	تویر، نفوذناپذیر و بدون خلل	۱۶. علی	برتر، عالی‌تر از وهم و خیال و تصور
۱۷. عزیز	توانا	۱۸. عظیم	بزرگ‌تر
۱۹. غنی	بی نیاز	۲۰. قدوس	پاکیزه از عیب و نقص
۲۱. ملک	فرمانروا	۲۲. مؤمن	نگهدار ایمان، وفاکننده وعده‌ها
۲۳. مهیم	نگاهدارنده، دانای رازها، پر راز و رمز	۲۴. کبیر	با عظمت و کبریا، بزرگ
۲۵. مجید	برگزیده، برتر و منزّه	۲۶. مبین	روشن و آشکار، واضح
۲۷. ماجد	دارای مجد و عظمت و بزرگواری	۲۸. نور	نور، روشنائی و مایه روشنائی
۲۹. وارث	ارث برنده، بازستاننده، همه چیز به او باز می‌گردد	۳۰. بر	نیکو، نیکوکار
۳۱. بصیر	بینا، بینای پنهان و آشکار	۳۲. حکیم	دانای کامل، دانای به گذشته و حال و آینده و سرآمدهای خوب و بد محم کار
۳۳. معید	بازآورنده، برگرداننده	۳۴. حلیم	بردبار
۳۵. حی	زنده، زنده جاویدان	۳۶. خبیر	بسیار آگاه، آگاه بر ضمائر و اندیشه‌ها
۳۷. رحمن	بسیار بخشنده، مطلق بخشندگی در دنیا و آخرت	۳۸. رحیم	بخصوص بخشنده به مؤمنین و در آخرت
۳۹. رئوف	مهربان، مهرورز	۴۰. سمیع	شنوا، شنوای هر نوع سخن
۴۱. شکور	شکرپذیر، سپاس‌پذیر	۴۲. شاهد	ناظر، گواه‌دهنده
۴۳. صبور	با مقاومت و پایدار	۴۴. علیم	دانا

۴۵.	غفار	پوشاننده عیوب و گناهان	۴۶.	قادر	توانمند و با قدرت
۴۷.	قاهر	مسلط و مستولی بر جمیع موجودات	۴۸.	کریم	بسیار بخشنده بخشنده بیش از استحقاق
۴۹.	محصى	حسابگر و حسابرسنده	۵۰.	ودود	دوستدار
۵۱.	خالق	آفریدگار پدیده‌ها از نیستی به هستی	۵۲.	باری	آفریدگار پدیده‌ها که از هم ممتازند
۵۳.	باعث	برانگیزاننده	۵۴.	باسط	بسط‌دهنده، گسترش‌دهنده
۵۵.	بدیع	نوآور، آفریدگار پدیده‌ها تازه	۵۶.	تواب	توبه‌پذیر، عفوکننده
۵۷.	جامع	کامل	۵۸.	حسیب	حسابرس
۵۹.	حافظ	نگهبان، حفظ‌کننده	۶۰.	رازق	روزی‌دهنده
۶۱.	رافع	رفعت‌دهنده، بلندکننده	۶۲.	رشید	بسیار رشد‌دهنده، بسیار کامل‌کننده
۶۳.	ستار	پوشاننده، پنهان‌کننده	۶۴.	ضار	زیان‌زننده عقاب‌کننده بدکاران
۶۵.	عادل	قراردهنده هر چیز به صورت متناسب و موزون و به‌جا	۶۶.	فتاح	بازگشاینده
۶۷.	لطیف	با ملاحظت و ریز بین	۶۸.	مانع	منع‌کننده، جلوگیری‌کننده
۶۹.	مبدء	آغازکننده، شروع‌کننده	۷۰.	مجیب	روا دارنده، برآورنده
۷۱.	محي	زنده‌کننده، حیات‌بخش	۷۲.	مذل	خوارکننده، رهاکننده، ترک‌کننده
۷۳.	مصور	صورت‌بخش، پدیدآورنده صورت‌ها و نقش‌ها و شکل‌های مختلف	۷۴.	معز	برتر، ارجمند، پرتوان، نیرومند
۷۵.	مغنی	بی‌نیازکننده	۷۶.	قاسط	تقسیم‌کننده با عدالت
۷۷.	مقیمت	نگهبان، حافظ	۷۸.	ممیت	میراننده
۷۹.	نافع	سود‌دهنده، مفید	۸۰.	منعم	نعمت‌بخشنده، انعام‌کننده
۸۱.	واسع	فراگیر، گشایش‌دهنده، محیط بر همه چیز	۸۲.	والی	یاری‌دهنده و سرپرستی‌کننده (وال = دوست و نگهدار)
۸۳.	وکیل	نماینده، مرجع همه امور، پیش‌برنده کارها	۸۴.	وهاب	خیلی بخشنده و کریم
۸۵.	هادی	راهنما، راهبر، پیداکننده	۸۶.	قیوم	پایدار، بی‌زوال، پاینده به ذات خود، نگهدار همه هستی‌ها
۸۷.	متقن	استوار و محکم	۸۸.	کافی	کفایت‌کننده
۸۹.	حفی	مهربان، نوازشگر	۹۰.	حمید	ستوده‌شده، شایسته
۹۱.	مولی	یار، دوست، سرپرست	۹۲.	صانع	سازنده، ایجادکننده
۹۳.	مالک	صاحب، دارا	۹۴.	نصیر	مددکار، یاور
۹۵.	شفیع	واسطه خیر، فیض‌رسان به مخلوقات بدون واسطه	۹۶.	صادق	درست‌گفتار، راستگو
۹۷.	خیر	نیکوکار، امداد‌رسان	۹۸.	باقی	پابنده، ابدی
۹۹.	قریب	بسیار نزدیک			

در این جدول میزان بهره‌گیری هر اثر از یک صفت خاص بررسی و مراتب ظهور آن صفت در انواع زیبایی‌ها ارزیابی شده و ارزش نهایی آن را به‌طور نسبی می‌توان جمع‌بندی و مشخص نمود. (نمودار زیر)

نمادی جامع از زیبایی‌شناسی اسلامی مبتنی بر صفات حسن و عوالم وجود



دوایر نمودار: نمایه انواع مراتب وجود و متناظر انواع مراتب ظهور زیبایی‌ها یا مراتب طولی و عمقی حسن و زیبایی است. شعاع‌های نمودار: نمایه انواع صفات وجود و متناظر انواع صفات حسن یا مراتب عرضی حسن و زیبایی است. توضیحات:

۱. از نظر مراتب زیبایی، هرچه از پیرامون دایره (عالم جمادات) به مرکز دایره (مرز واجب‌الوجود) نزدیک‌تر می‌شویم، زیبایی از عمق و قوت و هستی بالاتر و ماندگارتری برخوردار است.
۲. از نظر صفات حسن و زیبایی، یک پدیده هر چه مظهر صفات بیشتری باشد، (سطح بیشتری از دایره را اشغال نماید) از حسن و زیبایی وسیع‌تر و همه‌جانبه‌تری برخوردار است.
۳. کمترین زیبایی یک پدیده وقتی است که زیبایی او متعلق به عالم جمادات و فقط در یک صفت (مثلاً جمیل، مصور یا ...) خلاصه شود.
۴. کامل‌ترین زیبایی یک پدیده وقتی است که تمامی سطح دایره ممکنات را اشغال نماید؛ یعنی هم مفید باشد، هم قوی باشد، هم بجا و متناسب باشد و هم باعث و سلام و لطیف و قدوس و ...

نمودار جامع در جهت ارزیابی آثار هنری و معماری از بعد از انواع و صفات حسن

صفت حسن و زیبایی	نوع زیبایی	نافع	قوی	جمیل	بدیع	باعث	عدل	قدوس	جلیل
		مفید	با استحکام	زیبا	نو	برانگیزاننده	مناسب	بی عیب و نقص	با عظمت
زیبایی های مادی		٪۶۰	٪۴۰	٪۵۵	٪۷۰				
زیبایی های خیالی و معقول		٪۳۰	٪۵۰						
زیبایی های ملکوتی		٪۸۰							

تمامی مجموعه احوال وجود

۲-۶-۴- مفهوم زشتی

به باور ما زشتی از جنس نیستی و نبود است. این زشتی نیز در عالم انسانی بروز و ظهور پیدا می کند. به طور کلی مفهوم زشتی را می توان به مفهوم «سطحی» و «مرتبه پست هستی» تعریف کرد. پس مراتب پایین تر وجود نسبت به مراتب بالاتر و در مقایسه با آن ها نازیباتر هستند.

گاهی مفهوم زشتی ناشی از محدودیت در تجلی برخی از صفات حسن است. برای نمونه یک اثر هنری ممکن است بدیع باشد؛ ولی در مقایسه با دیگر آثار، مفید و باعث و عالی نباشد. گاه زشتی ناشی از ناهماهنگی بین وجود و ماهیت انسان، یا ناهماهنگی میان استعدادهای ذاتی و بالقوه انسان با وجود بالفعل و موجود او است. انسانی که ذاتاً برای عالی ترین مرتبه وجود تعیین یافته، وقتی به زیبایی های سطحی و غریزی قناعت می کند و راضی می شود و از صیروت وجودی و ادراک زیبایی های برتر باز می ماند، زشتی ظاهر

می‌شود. در این مقوله، زشتی یعنی نابجا و نامناسب و ناشایست. بنابراین مفهوم زشتی یعنی:

۱. از بعد هستی‌شناسی، به مفهوم نیستی و نبود وجود. مانند تاریکی در برابر نور.

۲. از بعد مقایسه دو موجود، به مفهوم وجود نازل‌تر نسبت به وجود برتر، یا زیبایی کمتر

۳. در مقوله حسن‌شناسی، به مفهوم عدم برخورداری پدیده‌ها از برخی صفات حسن به معنای ناقص و ناکافی

۴. در مقوله انسانی، به مفهوم غفلت از زیبایی‌های برتر و راضی شدن به زیبایی‌های ظاهری و غریزی یعنی (نابجا و نامناسب و ناشایست)

۲-۶-۵- زیبایی‌های هدایت‌گر و زیبایی‌های گمراه‌کننده

این مسئله از موضوعات ویژه گرایش‌های دینی است و بسیاری از گرایش‌های شرقی و غربی از جمله افلاتون بر آن تأکید دارند. در عین حال مکاتب فلسفی و هنری امروز، همچون انسان امروز، حاضر به پذیرش تأثیر شیطان در بسیاری از امیال و خواسته‌هایش نیستند. باید توجه داشت جذابیت زیبایی سبب تمایل و پذیرش و حرکت ذاتی به سوی شیئی زیبا می‌شود، درحالی‌که گاه زیبایی ظاهری زشتی‌ها را از دید ما پنهان می‌نماید و گاه باطل را جذاب و دوست داشتنی می‌کند. به همین جهت همه اندیشمندان مسلمان نسبت به بسیاری از مظاهر زیبایی با نگاهی پرهیزگاران می‌نگرند.

با توجه به هشدار قرآن نسبت به تزیین و زیانمایی شیطان به نظر می‌رسد باید زیبایی و به تبع آن هنر را به دو دسته رحمانی و شیطانی تقسیم کرد. گاه زیبایی هدایت‌گر حقیقت و گاه گمراه‌گر به سوی باطل است. معیار زیبایی باطل هر جذابیتی است که انسان را از مسیر کمال خود باز داشته و سرگرم خود کند. بسیاری از زیبایی‌های طبیعی یا تاریخی هم اگر چه ارزشمند و هدایت‌گر هستند ولی همچنان‌که برخی حکیمان همچون حضرت امام توضیح داده‌اند می‌توانند مانعی از سیر کمالی انسان باشند. چرا که روح ضعیف

انسانی به سرعت زیبایی را به خود نسبت می‌دهد و به فخر و مباهات نسبت به زیبایی طبیعت یا تاریخ می‌پردازد. و این او را از درک کمال انسانی باز می‌دارد و یا انسان مقهور زیبایی‌ها و لذایذ غریزی شده و از کمال مقدر خود غافل و از خود بیگانه می‌شود.

۲-۶-۶- مراتب زیبایی انسانی برپایه گفتار حضرت علی (ع)

همچنان‌که در مباحث انسان‌شناسی بر اساس حدیثی از حضرت امیر(ع) وجود نفسانی انسان در چهار ساحت گیاهی، حیوانی، عقلانی و روحانی تعریف شد؛ برای هر یک از این نفوس نیز جذابیت و زیبایی‌های ویژه آن وجود دارد و این بسته به فعال بودن آن نفس در وجود انسان است. آنچه در میان همه انسان‌ها فراگیر هست لایه گیاهی و حیوانی وجود انسان است. امروزه ثابت شده که گیاهان هم نسبت به برخی از اصوات زیبا حساسند و آهنگ زندگیشان تغییر می‌کند. ولی حداقل زیبایی قابل تعریف برای آن‌ها تنظیم شرایط محیطی است که برای حیوان و انسان هم ضروری است. در مورد حیوانات وضعیت متفاوت است و برخی لذایذ غریزی برای آن‌ها وجود دارد که دلپسند است. این‌ها معمولاً مربوط به حواس پنج‌گانه و امیال غریزی حیوان است و انسان‌ها هم همین لایه از لذت‌ها و ادراک زیبایی را به شکلی فعال دارند.

ولی آنچه در همه انسان‌ها فعال نیست زیبایی‌شناسی عقلانی، و بالاتر از آن روحانی است که برای فعال شدن چنین لذایذی انسان باید تکامل وجودی پیدا کند. در واقع حقیقت انسان و نقطه تمایز او با سایر حیوانات نیز از این نفس آغاز می‌شود که قوای آن (تفکر و تذکر و ...) است و نتیجه فعالیت این قوا انسان را به «حکمت و نراحت» یعنی داوری بین نیک و بد و زشت و زیبا و گرایش به سوی نیکی و زیبایی می‌رساند. نفس روحانی نیز با قوای پنج‌گانه خود انسان را به رضایت و کرامت نایل می‌نماید؛ پس انسان عملاً از تحقق کامل استعدادهای ذاتی خود و ادراک زیبایی و حیات مطلق (معبود خود) سرشار از لذت و بهجت و رضایت می‌شود. چنین موجودی ذاتاً فیاض است و سرچشمه فیض و کرامت می‌گردد. هنرمند در این مقام، خودآگاه و

ناخودآگاه منبع سرشار خلاقیت و رحمت و برکت هنری برای خود و مخاطبین می‌گردد. خلاصه‌ای از بحث بالا را می‌توان در نمودار زیر مشاهده کرد:

نمودار انواع ادراک زیبایی و لذت از بُعد نفوس چهارگانه انسان (بر پایه گفتار حضرت علی (ع))

انواع نفوس انسان	لذت	احساس زیبایی و لذت
۱. نفس گیاهی	لذت حیات و رشد (ادراک حیات گیاهی و زیستی)	ادراک زشتی و اندوه ناشی از آن (بیماری و ظلم مربوطه)
۲. نفس حیوانی	لذت‌های غریزی به‌وسیله حواس (ادراک لذت‌های غریزی از طریق حواس پنج‌گانه)	محرومیت حواس از مطلوبات غریزی (عدم ادراک مطلوبات غریزی حواس پنج‌گانه)
۳. نفس عقلانی	لذت ناشی از ادراک حسن‌ها و زیبایی‌های معقول (لذت ناشی از ادراک خوبی‌ها و بدی‌ها زیبایی‌ها و زشتی‌ها و گرایش به نیکی و زیبایی) (حکمت و نراحت)	عدم ادراک حق و باطل، خیر و شر، زیبایی و زشتی، عدم توانایی در تشخیص حق و باطل و زیبایی، خیر و شر، زشتی و در نتیجه عدم گرایش به حقیقت و خیر و زیبایی
۴. نفس روحانی	لذت بی‌واسطه و حضوری از ادراک زیبایی‌های مراتب والاتر وجود و انکشاف و انبساط و سیروت وجودی و جوهری خود (رضایت از تحقق استعدادهای فطری خود و کریم شدن به مفهوم فیضان وجود برتر آمده)، (تحقق خلیفه الهی انسان و ادراک زیبایی مطلق)	غفلت از استعدادهای بالقوه و روحی خود (معطل و راکد ماندن استعدادهای عظیم و روحانی (خلیفه الهی) انسان و مهجور ماندن و دوری از حقیقت و زیبایی مطلق)

نتیجه اینکه تعریف مفهوم زیبایی از دیدگاه اسلامی اشکالات دیگر دیدگاه‌ها را ندارد. چرا که دیدگاه اسلامی وجود را دارای مراتب، و انسان‌ها را فطرتاً یک نوع دانسته و قوای ادراکی آن‌ها را شامل تمام عناصر و شیوه‌های ادراکی یعنی معرفت‌های فطری و حضوری اولیه بعلاوهٔ مجموع ابزارهای شناخت (حواس، خیال، عقل و دل) می‌داند. بنابراین مدعای جامع و مانع بودن و حقیقی و واقعی بودن مباحث انسان‌شناسی اسلامی نسبت به دیگر مکاتب و رویکردها، با توجه به مطالب مطرح شده، قطعی و قابل اثبات خواهد بود.

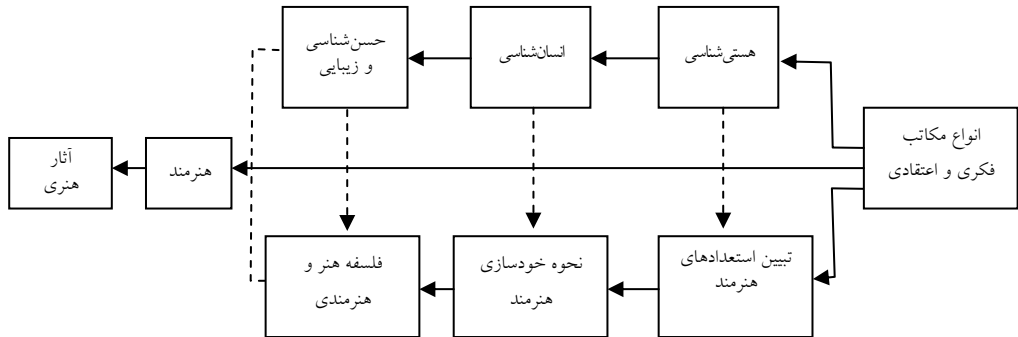
۲-۶-۷- جایگاه حسن‌شناسی و زیبایی در تحقق آثار هنری

با توجه به آنچه در فصل دوم گذشت سیر معرفت‌های نظری هنرمند به صورت طولی از هستی‌شناسی و انسان‌شناسی (معرفت‌النفس) سرانجام به

فلسفه حسن‌شناسی و زیبایی می‌رسد. از سوی دیگر سیر عملی هنرمند از استعداد‌های ذاتی و تجربه عملی او شروع و سرانجام به فلسفه هنر و جایگاه هنرمند منتهی می‌گردد.

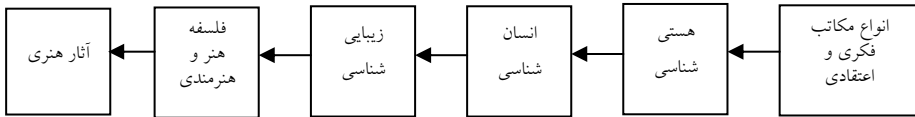
در یک تبیین عرضی رابطه هستی‌شناسی هنرمند با استعداد‌های او و رابطه انسان‌شناسی هنرمند با تجربیات خود‌سازی او و رابطه زیبایی‌شناسی او با فلسفه هنر و هنرمندی او رابطه گزاره‌های حقیقی با اعتباری است. به گفته دیگرما تا گرایش‌های حسن و زیبایی‌شناسی انسان را که حقایقی وجودی و واقعی است تعریف نکرده باشیم، هرگز نمی‌توانیم از هنر و هنرمند سخنی به میان آوریم. زیرا زیبایی و حسن سرچشمه و منشأ آثار هنری می‌باشند. نمودار شماره ۶۳ این رابطه را نشان می‌دهد:

نمودار رابطه مکاتب فکری و اعتقادی هنرمند با مباحث زیبایی‌شناسی هنر و آثار هنری او



تمام اصولی که در فصل گذشته برای گزاره‌های نظری مطرح شده (حقیقی، کلی، مفهومی، قطعی و غیر وابسته به زمان و مکان و... بودن)، و برای گزاره‌های عملی (اعتباری، جزئی، تجربی، نسبی و وابسته به مجموع شرایط زمان و مکان و... بودن) برای مفهوم زیبایی و فلسفه هنر و هنرمندی نیز صادق بوده و باید مورد توجه قرار گیرد. روابط میان عوامل را می‌توان به صورت طولی و علت و معلولی با نمودار زیر نشان داد:

نمودار رابطه طولی بین مکتب فکری و اعتقادی هنرمند با آثار هنری او



۲-۷- زیبایی در معماری

از میان وجوه سه گانه‌ای که در فرهنگ غربی از زمان ویتروویوس مبنای کار معماری شمرده می‌شود؛ یعنی پایداری، کارکرد و زیبایی، بیش از همه در باره زیبایی بحث و جدل شده و دیدگاه‌های گوناگونی از سوی اندیشمندان مطرح شده است. سرچشمه این گوناگونی را باید در هستی‌شناسی‌ها و به‌ویژه انسان‌شناسی‌های گوناگون پیدا کرد.

در عرصه هنر و معماری تا پیش از روزگار نوگرایی (مدرنیسم) و تا آن زمان که اندیشه‌های کلاسیک درباره هنر و زیبایی هنوز مورد توجه بود چندان خبری از رویارویی اندیشه‌ها به میان نبود. هنر و زیبایی تعاریف مشخص و ویژگی‌های بی‌چون و چرای داشت که بیشتر هنرمندان و معماران پیرو آن بودند. ولی پس از آن با پدیدار شدن دگرگونی‌های بنیادی در فرهنگ غرب بویژه در سده چهاردهم میلادی هنرمندان بر پایه رویکردهای تازه، دیدگاه‌های تازه‌ای درباره زیبایی مطرح کردند. آن‌ها نخست تعاریف کلاسیک را به میان کشیدند و در گذر زمان بر آن‌ها افزودند و سبک‌ها و شیوه‌های تازه‌ای پدید آوردند. پیامد این دگرگونی‌ها چندان بحران‌ساز نبود یا اگر بود به چشم نمی‌آمد. تا اینکه در سده بیستم با ظهور هنر مدرن به معنای ویژه آن، تعریف زیبایی چنان گوناگونی آشفته‌ای بخود دید که در گذشته سابقه نداشت. آنچنان که دیگر اثری از آن وحدت نظرهای کلاسیک در میان نماند و سبک‌های مختلف با طول عمر کوتاه‌شان هر کدام تلاش کردند تعریفی از زیبایی ارائه دهند.

۲-۷-۱- زیباشناسی از مفهوم به مصداق

۲-۷-۱-۱- دیدگاه‌های کهن (کلاسیک) زیبایی

در جهان اندیشه در غرب نظریه‌پردازی درباره زیبایی در معماری پیشینه‌ای کهن دارد. «از آغاز دو نوع زیبایی وجود داشته است و این دوگانگی تا امروز همچنان حفظ شده است. افلاتون معتقد به دو نوع زیبایی بود: از سویی زیبایی طبیعت و موجودات زنده و از سویی دیگر زیبایی هندسه، خط و دایره. او معتقد بود که زیبایی طبیعت نسبی است؛ در حالی که زیبایی هندسی یا آنچه بدست بشر ساخته شده است مطلق است. ارسطو به زیبایی حسی عینی بخشید. در یونان باستان (مکتب هلنیسم) خلاقیت شخصی اهمیت پیدا می‌کند و معمار وسیله بیان زیبایی‌های ریاضی می‌شود، ساخته شده بر بنیان هماهنگی، تقارن و نظم. (گروتز. ۱۳۷۵. ۹۹). نمونه‌های کهن اندیشه زیبایی در معماری از ویتروویوس (۳۰ سال پیش از میلاد) بجا مانده است. مفاهیم سه گانه‌ای که او آن‌ها را عوامل اساسی معماری می‌دانست عبارت بودند از: استواری^۱، سودمندی^۲، زیبایی^۳. به گفته او: «در ساختمان‌سازی بایستی به سه ویژگی استواری، سودمندی، و زیبایی توجه داشت ... زیبایی وقتی قابل حصول است که ساختمان، نمایی مطبوع و خوشایند داشته باشد و تقارن اجزاء آن به درستی حساب شده باشد.» «منظور ویتروویوس از تقارن چیزی است که ما امروز تناسب می‌گوییم. او شش عامل را در پدید آمدن زیبایی کارساز می‌دانست:

۱. نسبت اندازه‌های اجزای ساختمان با یکدیگر و با کل ساختمان.
۲. ارتباط بین اجزای ساختمان و نظم آن‌ها در کل ساختمان.
۳. ظرافت ظاهری هر کدام از اجزاء و کل ساختمان.
۴. تناسب پیمون‌مند [مدوله] بین تک‌تک اجزاء و کل ساختمان به‌طوری‌که بتوان کوچک‌ترین واحد را در همه جای ساختمان دید.
۵. تجهیز ساختمان به ترتیبی که متناسب با نوع استفاده بنا باشد.
۶. تناسب هزینه با عملکرد و مصالح به کار رفته در آن. (همان. ۱۰۰)

این عوامل امروزه به مفاهیم بنیادی معماری بدل شده اند. از هر کدام از آنها می توان مفاهیم زیر را برداشت کرد:

۱. از عامل نخست: «هندسه و تناسبات»
۲. از عامل دوم: «چگونگی ساماندهی فضایی».
۳. از عامل سوم: «جزئیات ساختمان»
۴. از عامل چهارم: «پیمونبندی (مدولاسیون)»
۵. از عامل پنجم: «کارکرد»
۶. از عامل ششم: «اقتصادی بودن طرح»

بدین گونه هر آنچه که برای ساختمان، نیک و خوب شمرده می شده در مفهوم «زیبایی» از دید ویتروویوس نهفته شده است. آنچه پس از این در غرب روی داد تفسیرهای گوناگونی بود که از سه مفهوم اصلی ویتروویوس در گذر زمان پدیدار می شد. در سده پانزدهم میلادی دوباره دیدگاه ویتروویوس از سوی دو معمار و نظریه پرداز بزرگ یعنی آلبرتی و سپس پالادیو از نو زنده شد. آلبرتی در باره زیبایی گفت: «زیبایی در همخوانی قانونمند بین اجزاء است. طوری که نتوانیم چیزی به آن بیافزاییم یا از آن کم کنیم یا چیزی را در آن تغییر دهیم، بدون اینکه از خوش آیندی آن بکاهیم. زیبایی عبارت از نوعی هماهنگی و همخوانی بین اجزاء است که به وحدتی منجر شود؛ براساس عدد و نسبت و نظم خاص. چنان که کنسیتیناس، یعنی بالاترین قانون مطلق طبیعت، آن را می خواهد.» (همان)

پس از آلبرتی، پالادیو دیدگاه آلبرتی را دنبال کرد. او در مورد زیبایی بر این باور بود: «سرچشمه زیبایی وجود فرم های قشنگی است که در هماهنگی با فرم کلی قرار دارند. هماهنگی موجود بین اجزاء از طرفی، و اجزاء با کل از طرف دیگر باعث می گردد که ساختمان چون پیکری واحد و کامل به نظر آید.» (همان) به گفته گروتز: «برای پالادیو زیبایی مفهوم ذهنی نداشت، بلکه تنها عینی بود که در ارتباط با معماری قابل تجربه بود.» (همان)

آنچه در این تعریف‌ها از زیبایی و ویژگی‌های آن شایان توجه است این است که زیبایی امری برونی یا برون ذات شمرده می‌شود و یا صفتی بیرونی برای پدیده‌ای است که دارای این ویژگی‌ها می‌باشد. پس در پدید آمدن زیبایی، جنبه درونی یا شخص درک کننده زیبایی تأثیری ندارند و زیبایی پدیده‌ای «عینی» (ابژکتیو) شمرده شده است.

۲-۷-۱-۲- دیدگاه‌های امروزی

الف) پترکالینز

پترکالینز توضیح می‌دهد که چگونه این دیدگاه‌ها در روزگار مدرنیسم دگرگون شدند و از آن‌ها تفسیرهای تازه ای پدید آمد. در هر دوره‌ای یکی از آن مفاهیم سه‌گانه بیشتر جلوه کرد و اصالت یافت و مفاهیم دیگر در سایه قرار گرفتند. او می‌گوید: «واضح است که هیچ یک از این عوامل سه‌گانه تشکیل دهنده یک معماری خوب را در هیچ زمانی نمی‌توان کاملاً مردود دانست. زیرا وجود یک طرح فراخ و دلباز، یک ساختار محکم و یک ظاهر دلچسب را با هیچ چیز دیگر نمی‌توان تعویض و یا جابجا نمود. بنابراین، در خصوص معماری مدرن می‌توان گفت که معماری مدرن بر مبنای واژه‌ها و تصوراتی که بر این اصول سه‌گانه اضافه شده است و یا با بسط و تأکید روی یکی از این سه خصوصیت و یا تغییر در تعریف و معنی هر یک از این سه اصل پدیدار گشته است. در واقع شاید بتوان گفت که معماری مدرن با تغییری که در تعریف «زیبایی معمارانه» ایجاد نموده، متولد شده است. تمامی آنچه که به تثلیث ویتروویوسی اضافه شده این است که «فضا یک کیفیت معمارانه مثبت است و این جان کلام معماری مدرن می‌باشد». مضافاً بر اینکه «ساختار» این «فضا» نیز از اهمیت والایی برخوردار است. سایر ایده‌های انقلابی بخصوص آنچه که در نیمه دوم قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم بیشتر جلوه‌گر شدند، آن‌هایی بودند که تأکیدهایی خاص بر «توانمندی ساختاری» را شامل می‌شدند. (جایی که بیشترین ارزش‌ها را برای نمایش خالص ساختارها قائل می‌شدند و سعی

می‌شد تمامی ذوق و اشتیاق هنرمندانه و زیبایی‌شناسانه در قالب «ساختار» نمایانده شود. و یا تأکید بیش از حد در تجلّی تصوّر «سودمندی» به وقوع پیوست (جایی که پلان ساختمان‌ها به‌عنوان مهم‌ترین عامل معمارانه فرض شده و بیان «عملکردی» یک برنامه مهم‌ترین معیار طراحی معماری خوب فرض شده است.) ولی انقلابی‌ترین تلاش‌ها در جهت بیان و تجلّی این دستاوردها، در ترجمان جدیدی از واژه و مفهوم «زیبایی» معمارانه صورت پذیرفت و با توجه به اینکه این نظریه‌ها در زمان مورد بحث ما، از رایج‌ترین نظریه‌ها محسوب می‌شوند، فصل‌هایی مهم از این کتاب را به خود اختصاص خواهند داد.» (کالینز، ۱۳۷۴، ۱۳)

ب) دیوید اسمیت کاپون

دیوید اسمیت کاپون در پژوهش خود با نام «تئوری معماری» از زاویه دیگری به نظریه ویتروویوس نگریسته است. او در پس اصول ظاهراً قراردادی ویتروویوس، اصول طبیعی را پنهان می‌بیند و می‌گوید: «برای درک مفهوم کلی «معماری خوب» باید دانست که مقولات مُقَوِّم مفهوم خوب همان مقولات مقوم مفهوم معماری‌اند.» (سمرقند، ۱۳۷۹، ۵۰) وی به گفته ارسطو در رساله اخلاق اشاره می‌کند که نوشته است: «اگر بخواهیم بدانیم انسان خوب چیست، نخست باید ببینیم انسان از چه تشکیل شده است. همین سخن در مورد معماری خوب نیز صادق است.» او در دنباله می‌گوید: «همچون ویتروویوس با تناظر بر قرارکردن بین خوبی‌های انسان با خوبی‌های ساختمان و بهره‌گیری از فلسفه اخلاق نزد فیلسوفان یونان باستان و نیز اخلاق حرفه‌ای معماری امروز، بین خصلت‌های اخلاقی و ارزش‌های معمارانه تناسب برقرار می‌شود و آن‌ها نیز مانند جدول تناظر میان مقولات منطقی و مقولات معماری در شش مقوله اولیه و ثانویه جدول‌بندی می‌شود.» (همان)

جدول نگرش‌های فروکاهنده در مکاتب معماری معاصر غرب از دیدگاه کاپون

شکل	عملکرد	معنی	جهت (ساخت)	زمینه	اراده
Formalism	Functionalism	Historicism	Constructivism	Contextualism	Modernism
شکل‌گرایی	کارکردگرایی	تاریخ‌گرایی	ساخت‌گرایی	زمینه‌گرایی	نوگرایی
Minimalism	Utilitarianism	Academicism	Arts and Crafts	Regionalism	Futurism
کمینه‌گرایی	سودگرایی	گرایش‌های آکادمیک	جنبش صنایع دستی	منطقه‌گرایی	آینده‌گرایی
Mannerism	Brutalism	Post Modernism	Organic	Neovernacularism	Utopianism
شیوه‌گرایی	زبرگرایی	فرانوگرایی	گرایش‌های ارگانیک	نوبومی‌گرایی	آرمانشهرگرایی
Structuralism	Rationalism	Symbolism	Neo Gothic	Picturesque	Radicalism
ساختارگرایی	عقل‌گرایی	نمادگرایی	گوتیک نو	تصویرگرا	رادیکالیسم
زبدۀ گرایی	System Theory	Surrealism	Metabolism		Avant- guard
	نظریهٔ سامانه‌ای	سورئالیسم	متابولیسم		پیشرو
			HighTech		
			فناوری برتر		

کاپون مشکل بیشتر دیدگاه‌های امروزی را در فروکاهی (حصری) مفاهیم می‌داند. به باور او معماری نوگرا (مدرن) در برابر سه مفهوم استواری، سودمندی و زیبایی، سه مفهوم «ساختار»، «کارکرد» و «ریخت و شکل» را به گونه فروکاسته شده گذارد. کاپون سه گرایش «ساختارگرایی»، «کارکردگرایی» و «شکل‌گرایی» را در معماری نوگرا دستاورد سه نگرش فروکاهنده می‌داند. او نگاه خود را در بیشتر مکاتب معماری معاصر نشان داده و آن‌ها را در شش دسته (جدول بالا) می‌چیند.

پ) یوهانی پالاسما

یوهانی پالاسما از روزگار کنونی معماری خرده‌گیری می‌کند. از سخن او بر می‌آید که انتقاد او از دوره نوگرایی است؛ روزگاری که یک زیبایی‌شناسی خود بنیاد پدید آمد. به گفته او: «در تجربه پسا تاریخی، تجربه زیباشناسانه و سخنورانه جانشین حقیقت می‌شود. اساس حقیقت که از دست می‌رود، زیبایی‌شناسی زمام کار را در دست می‌گیرد و همه چیز، چه فن‌شناسی و اقتصاد و چه سیاست و حتی جنگ، به صورت زیبایی‌شناسی محض در می‌آید.» (پالاسما، ۱۳۷۳، ۱۶) به گفته او دستاورد این دیدگاه‌ها در زیبایی‌شناسی، به زشت‌تر شدن معماری و شهر امروز انجامیده است. (همان) چاره کار از دید پالاسما یک انقلاب فرهنگی است. شش درونمایه‌ای که از دید او نبود آن‌ها مایه تباهی معماری امروزند این‌ها هستند:

۱. **آهستگی:** «معماری برای اینکه خود را با سرچشمه خاموش دانش از نو پیوند دهد به آهستگی نیازمند است. ما به آن معماری نیازمندیم که به پاسخگویی لحظه بودن، سرعت و پسند زمانه تن ندهد.» (همان، ۱۸)
۲. **نگاه سه بعدی به معماری:** «معماری به هنر تصویر چایی بدل شده که چشم شتاب آلود دوربین عکاسی آن‌ها را ضبط کرده است و همه تنها با عکس‌ها به جلوه‌های معماری می‌پردازند. طراحی معماری هم در محدوده پلان و نما باقی مانده است.» (همان)
۳. **احساس انگیزی:** «در مقایسه با حساسیت شاعران، معماری ما بی‌شک سترون و بی‌روح است. طیف عواطفی که معماری امروز منتقل می‌سازد به دامنه تنگ تجربه زیباشناسانه بصری محدود می‌ماند و خالی از جنبه‌های سودائی و تراژیک و شورانگیز است. اما موضوع معماری عالی، سبک‌های زیبایی‌شناسی نیست بلکه تجسم بخشیدن به تصویرهای زندگی واقعی با تمامی تضادها و تناقضات آن است.» (همان، ۲۰)
۴. **اصالت و هویت:** «هنگامی که توده‌ای از اطلاعات بی‌زمان و مکان تجانس تجربه وجودی ما را از میان بر می‌دارد، از سرچشمه‌های سستی هویت خویش جدا می‌افتیم. وظیفه معماری این است که برای درک وجود خویش در جهان، و سرانجام درک خودمان، افقی فراهم سازد.» (همان)
۵. **آرمان‌سازی:** «پذیرش بی‌چون و چرای عقیده عامه یا نظر کارفرما تنها به زرق و برق و خودنمایی احساساتی می‌انجامد. معماری وظیفه دارد از سطح تمایلاتی که سخت از ملاحظات تجاری، اجتماعی ادواری متأثرند فراتر رود. امروزه ما به معماری نیاز داریم که به دنبال خود شیرینی یا لافزنی، جلب توجه یا ستایش نباشد. ما به معماری همدلی و فروتنی نیاز داریم.» (همان)
۶. **سکوت:** «سکوت ذاتی یک تجربه معماری توجه ما را به وجود خودمان معطوف می‌سازد. انسان متوجه می‌شود که دارد به وجود خودش گوش می‌دهد. ما به یک معماری زاهدانه، فکور و اندیشمندانه نیاز داریم، به معماری سکوت.» (همان)

شگفت آنکه در دنیای معماری امروز به عکس، غوغایی از خودنمایی‌ها و ابرازگرایی^۱ فردی همه جا را آکنده است.

ب) راجر اسکروتن

به گفته اسکروتن زیبایی‌شناسی نوگرا فرزندان شورشی و ناخلفی پدید آورد که ویژگی آن‌ها هرج و مرج زیباشناسانه بود. (اسکروتن، ۱۳۸۱، ۵) فرانوگرایی (پست مدرنیسم) اگر چه به سودای احیای زیبایی آمد، اما به گفته اسکروتن راه دستیابی به آن را دشوارتر کرد. پس از فرانوگرایی مسیر دستیابی به زیبایی سخت‌تر شد و به دشمنی صریح با زیبایی رسید. زشت‌گرایی که امروزه در جریان‌های سامان شکن مورد تأکید است دومین فرزند ناخلف نوگرایی است. (همان، ۷)

تبیین او از مشکلات به خوبی ما را به سوی راه حل هدایت می‌کند. او راه حل را «دستیابی به ثابت‌های زیبایی‌شناسی» می‌داند. «مسئله ما این است که یک معمار با توانایی متوسط با چه آموزه‌ای می‌تواند شایستگی‌های زیبا شناسانه را کسب کند؟ پاسخ را می‌توان در ثابت‌های زیباشناختی جست که ارزش‌های آن‌ها برای هر کس که دنبال کار برآوردن بنا باشد قابل درک است.» (همان، ۷)

پ) برونو زوی

برونو زوی نسبت به مفاهیم سه‌گانه ویتروویوس نگرشی انتقادی دارد. «هر چند شعار سه‌وجهی ویتروویوسی کلید مناسبی برای فهمیدن معماری فراهم نیاورده، با این حال اغلب نظریه‌پردازان و مورخین از آلبرتی تا بانیستر فلچر و لویس‌هاتکور آن را به طور تمام عیاری پذیرفته‌اند. از آنجا که کاربرد فن و بیان همیشه با هم هماهنگ نمی‌باشند، این موقعیت التقاطی نمی‌تواند روش منسجمی برای معماری فراهم آورد. با این حال این سه به روشی مکانیکی و

خشک بارها کنار هم قرار گرفته‌اند و سه گونه تاریخ نویسی ناهمگون پدید آورده‌اند. به‌طوری‌که نمی‌توان قضاوتی معقول و متین دربارهٔ بناهای یادبودی ارائه داد.» (خویی، ۱۳۷۸، ۳) پس زوی نه تنها آن مفاهیم را برای معماری بسنده نمی‌داند، بلکه به دلیل نادیده گرفته شدن وجه درونی زیبایی و احساسی که باید در فرد برانگیزد، آن‌ها را مکانیکی و خشک می‌شمرد. برای زوی بیش از همه چیز فضا و هماهنگی کیفیت‌های آن با حالات انسانی مهم است و زشتی و زیبایی با هماهنگی و تناقض در این رابطه ایجاد می‌شود. (زوی، ۱۳۷۷، ۱۷۴) «معماری، مکانیک نیست که با ایجاد روابط ثابتی زیبا شود. آن نظریه‌های معماری که متون حاضر و آماده زیباشناسی را برای آفریدن و یا در جهت انتقاد کردن ارائه می‌دهند محکومیتشان را با خود حمل می‌کنند. به هر جهت، ارزش فضایی که خود را به حس حرکت ما ارجاع می‌دهد، همواره در زیبایی بنا اهمیت نخست را دارد.» (همان، ۱۷۶)

از دید زوی، مفاهیم کلاسیک زیبایی با رویکردی کاملاً بیرونی و با نادیده گرفتن وجه درونی زیبایی نمی‌توانند ارزش‌های معماری ویژه‌ای برای ساختمان تعریف کنند و ما باید برای تبیین آن‌ها به جنبه‌های فضایی بیشتر توجه کنیم.

ت) یورگ گروتز

با نگاهی به نوشته گروتز درباره زیبایی‌شناسی در معماری درمی‌یابیم که شالوده پژوهش او مبانی ادراک و شناخت‌شناسی است. او در مقدمه کتاب بحث گسترده‌ای را درباره «نظریهٔ اطلاعات» ارائه کرده است و این نظریه به عنوان پایه نظریهٔ زیبایی‌شناسی و معماری اوست. او در فصل زیبایی‌شناسی کتاب خود، به شکلی گذرا مروری بر اندیشه‌های فلسفی از افلاتون و ارسطو و فلویتین و آگوستین تا کانت و هگل نموده است؛ همچنان‌که به نظریات فروید هم بی‌توجه نیست. مهم‌ترین نکته‌ای که او از آراء این اندیشمندان استفاده کرده، دوگانگی زیبایی طبیعی و زیبایی مجرد هندسی است. گروتز

تأکید دارد که این دوگانگی، ویژگی تفکر غربی است که دنیای شرق آنرا در یک راستای واحد قرار داده است. اما امروزه برای آشنایی با زیبایی‌شناسی معاصر غرب باید این دوگانگی رابه دقت درک کرد. (گروتز، ۱۳۷۵، ۱۰۲)

گروتز سپس این اندیشه‌های فلسفی سه نکته و وابسته به نظریه‌های جدیدتر فلسفه هنر را با گستردگی بیشتری طرح کرده است که شاید بتوان آن‌ها را زیربنای زیبایی‌شناسی او دانست. این نکات برگرفته از نظریه ارتباطات هستند.

ث) جان لانگ

جان لانگ را باید یکی از آخرین نظریه‌پردازانی دانست که تلاش در جمع‌بندی و دسته‌بندی نظریه‌پردازان تجربی و کاربردی زیبایی‌شناسی محیط براساس معرفت‌شناسی و روان‌شناسی (و بدون توجه به هستی‌شناسی) دارند. وی در عین حال نسبت به مکاتب دیگر کاملاً بی‌تفاوت است. او از آغاز، نظریه‌های زیبایی‌شناسی معماری را دارای دو رویکرد اثباتی و هنجاری معرفی می‌کند که می‌توان آن‌ها را همتراز با دو رویکرد پیشینی و پسینی دانست. رویکرد هنجاری از دید او وابسته به یک جهان‌بینی علمی یا فلسفی پیشینی است و حال آنکه در نظریه‌های اثباتی بیشتر با بهره‌گیری از روان‌شناسی سعی در کشف یک زیبایی‌شناسی تجربی می‌شود. (لانگ، ۱۳۸۱، ۲۰۵) او رویکرد اثباتی (پسینی) روان‌شناسی ادراک (معرفت‌شناسی) را شالوده کتاب خود کرده است. لانگ انبوهی از دیدگاه‌های نظری موجود روانکاوی معماری را با استفاده از رده‌بندی استیفن پیر^۱ در چهار طبقه به شکل زیر معرفی می‌کند.

لانگ از برخی نظرات همچون زیبایی‌شناسی ارگانیسم؛ که بدان‌ها تمایلی ندارد، به سرعت می‌گذرد. برای او دیدگاه اول (دیدگاه ماشینی) از همه قدیمی‌تر و در عین حال جامع‌تر و ماندگارتر است. و پایه شکل‌گیری همه نظریات دیگر بوده است. چنانکه فصل‌بندی کتاب لانگ هم بر اساس

1 Stephen C. Pepper, The Basis For Criticism in the Arts. Cabridge, Mass, Harvard, Press 1949

تقسیم‌بندی ساتتایانا به سه فصل زیبایی حسی، فرمی و نمادین شکل گرفته است.

طبقه‌بندی لانگ از انواع زیبایی‌شناسی در بعد روانکاوی

نظریه	نظریه پرداز	تبیین	توضیح نظریه پرداز
۱- زیبایی‌شناسی ماشینی mechanistic	جرج سانتایانا (۱۸۹۶)	توجه ماشینی به اشیاء	زیبایی- لذت ناشی از احساس که می‌تواند انواع سه گانه حسی فرمی و نمادین باشد.
۲- زیبایی‌شناسی زمینه‌گرا Contextualistic	جان دوی (۱۹۳۴)	توجه به زمینه‌های اجتماعی، تاریخی، فرهنگی و ...	زیبایی- برخاسته از زندگی روزمره
۳- زیبایی‌شناسی فرم‌گرا (Formalistic)	رودولف آرنهیم (۱۹۷۷)	توجه به دلپذیری روانی فرم‌ها	زیبایی- ذاتی فرم و معانی فرم‌ها براساس روانشناسی گشتالت
۴- زیبایی‌شناسی ارگانیسم organismistic	بونارد بوسانکوئث (۱۹۳۱)	توجه به باطن و ساختار اشیاء	زیبایی- ترکیبی از روح و جسم (معنا و ماده) و احساس و بیان (شاعرانه)

منظور او از زیبایی حسی، لذت حسی؛ خصوصاً حواس نازله (بویایی چشایی و لامسه) است و زیبایی فرمی، درک نظم ساختاری و لذت عقلی به یاری حواس دیداری و شنیداری است. زیبایی نمادین هم درک بیانی پیام‌ها و اطلاعات موجود در اثر است که آن هم یک لذت عقلی است ولی لذت فرمی بی‌واسطه و لذت نمادین با واسطه است.

۲-۷-۲- زیبایی‌شناسی از مصداق به مفهوم

۲-۷-۲-۱- لوکوربوزیه

لوکوربوزیه در نوشته خود «به سوی یک معماری»، زیبایی در معماری را به زیبایی مکانیکی نزدیک کرد. او در رویارویی فرم‌گرایی و کارکردگرایی سخنان و کارهایی به سود هر دو طرف دارد. اما هیچ کدام او را از اتهام نگاه مکانیکی به معماری دور نمی‌کند؛ اگر چه فرمالیسم حاکم بر کارهای لوکوربوزیه پیر، شاید تأکید بیشتر او را بر زیبایی‌شناختی هنری به جای دقت علمی و مکانیکی برساند. لوکوربوزیه در کتاب «به سوی یک معماری» معماری را نه با واژه‌های

ویترویوسی (سودمندی، پایداری، زیبایی) بلکه با واژه‌هایی تجسمی و تحت تأثیر سایه و روشن معرفی می‌کند. او می‌نویسد: «معماری عمدتاً بازی ظریف و دقیقی از احجام است در نور. چشم ما به گونه‌ای ساخته شده است که اشکال را در نور تشخیص می‌دهد. بنابراین، مکعب و مخروط و کره و استوانه و منشور احجامی بنیادین هستند که در نور تشخیصی ویژه دارند. این احجام نه تنها فرم‌هایی زیبا هستند، بلکه زیباترین آن‌ها نیز می‌باشند.» (کالینز، ۱۳۷۵، ۱۵)

۲-۷-۲- چارلز جنکز

چارلز جنکز منتقد پر سر و صدا در کتاب «جهان در حال جهش» می‌نویسد: «زیبایی‌شناسی جدیدی در حال پدیدار شدن است که برگرفته از روح پیچان و غلطان و موج مانند طبیعت، تپش‌های مولکول‌ها و هندسه ژن‌هاست. بازتاب آن در عرصه معماری جایگزین شدن اشکال جدید به جای اشکال ایستای جهان کلاسیک است که در آن همه چیز از جمله معماری، همچون ماشین بود. ماشینی در خدمت هدف اصلی یعنی کار آمد بودن و صرفه اقتصادی در مقابل دیدگاه مکانیکی کلاسیک معماری جهان نو، همانند خود این جهان که علوم پیچیدگی، تصویر دیگری را از آن نشان داده‌اند. جهانی خلاق، خود تنظیم، خود تغییر، غیر قابل پیش‌بینی و در حال شدن است.» (جنکز، ۱۳۷۷، ۳۳) جنکز از شکل‌گیری جریان «زیبایی برای زیبایی» و «هنر برای هنر» بدون هیچ غایت بیرونی در معماری معاصر سخن می‌گوید. (جنکز، ۱۳۸۲، ۱۷۰)

جنکز به تازگی مفهومی به نام خلسه و «معماری خلسه‌آور»^۱ را مطرح کرده که شایان توجه است. گستره این مفهوم آنقدر وسیع است که می‌تواند از معماری‌های معنوی و آیینی گذشته تا معماری‌های پیشرو (آوانگارد) امروز را شامل شود. (جنکز، ۱۳۸۲، ۱۷۶) او یکی از مهم‌ترین گونه‌های معماری خلسه‌آور را معماری لذت توصیف کرده و می‌گوید: «در دهه ۱۹۹۰ «معماری لذت» یا لذت از معماری به شکل گونه‌ای مشخص از معماری در آمده که

شکل دگرگون شده‌ای از وضعیتهای گذشته است. این امر تا حدی از عواقب افراط در جامعه مصرفی است.» (جنکز، ۱۳۸۲، ۱۶۶) در تشریح برخی جریان‌ها جنکز به خوبی ریشه‌های فردگرایانه آن را نشان می‌دهد؛ اما نه با دیدگاهی انتقادی، بلکه با نگاهی توصیفی و تشریحی و نسبتاً تحسین‌آمیز.

۲-۷-۲-۳- پیتر آیزنمن

پیتر آیزنمن از منادیان تغییرات بنیادین در مفهوم معماری براساس پیشرفت‌های بشر در عصر حاضر است. او بحث گسترده‌ای درباره تغییر مفهوم زیبایی دارد. او آغاز بی‌ثبات شدن مفهوم کلاسیک زیبایی (به مفهوم لذت ویتروویایی ناشی از خوبی طبیعی و منطقی بودن) را به کانت نسبت می‌دهد. (آیزنمن، ۱۳۷۳، ۱۴۱) به گفته او در گذشته زیبایی امری پست و دنیایی در نقطه مقابل عالی و والا و بلند مرتبه بود. کانت این دو را در هم ترکیب کرد و دستاورد این ترکیب آن شد که «عالی» معنای زیبایی را دگرگون کرد و شرایطی نابهنجار و... به آن داد. آیزنمن از این حالت جدید زیبایی در ارتباط با «عالی» با نام حالت «گروتسک»^۱ نام می‌برد. حالتی که در مقابل زیبایی‌شناسی کلاسیک می‌توان زشتی یا زیبایی جدید نامید. (همان، ۱۴۲)

ظاهراً او زیبایی را بیشتر در نامعقولی می‌بیند. او در جریان جدید معماری بیشتر نوعی زشت‌گرایی را به جای زیبایی‌گرایی توصیه می‌کند. او برای این جابه‌جایی معماری چهار جابه‌جایی زیر را ضروری می‌داند:

۱. جابه‌جایی نقش معمار به روند طراحی: چرا که شهود معمار هرگز نمی‌تواند حالتی از عدم قطعیت ایجاد کند.

۲. جابه‌جایی دو تایی‌های ارزشی «سلسله مراتبی» به «عدم قطعیت»: چرا که هیچ ارزش اصیل و برتری وجود ندارد، بلکه بیشتر ساختاری از تعادل‌هاست.

۳. ایجاد یک نگاه «بینابینی»: حالتی که تقریباً این و تقریباً آن معنی می‌دهد و ناشی از نگاه نه دقیق است.

۱. grotesque، برابر شگفت و غریب است.

۴. انکار مکان و توجه به «درون بود»^۱: «درون بود»، هیچ کاری با فضای قابل سکونت یا اندرونی ساختمان ندارد، مگر با حالتی در محدوده موجود.» (همان، ۴۵ و ۴۶)

آیزنمن در دهه اخیر گرایشی به سوی سه جریان مجازی سازی الکترونیکی، فولدینگ و بی ثباتی یا تخریب داشته است. او با زبانی ایدئولوژیک ضرورت حرکت معماری به آن سو را تأکید می کند. جنکز با اشاره به تکرار جمله «باید معماری به سوی ... برود» همگام با او این سه انگاره (پارادایم) را سه بخش مهم از نظریه کلان زیبایی شناسی معاصر جهان می داند. (آیزنمن، ۱۳۸۲، ۱۰۸) آیزنمن اگر چه ریشه های علمی و فلسفی برای این سه راهبرد (استراتژی) مطرح می کند اما به نظر می رسد این «بایدها» بیشتر ریشه در ماهیت ایدئولوژیک نژادی و علمی - تخیلی او داشته باشد. جنکز در نوشته های اولیه خود آیزنمن را دچار یک شکاکیت سیستماتیک دانسته و زیبایی شناسی بی قاعده و غیر معین او را منتقدانه رد می کرد. در حالی که امروزه به شکلی گسترده به تفسیر و توجیه دیدگاه او می پردازد.

۲-۷-۲-۴- فرانک گهری

فرانک گهری سرآمد معماری ضد کلاسیک جدید است. در کارهای او هیچ یک از اصول زیبایی شناسی کهن بجا نمانده اند و به گفته خود او معماری تا بالاترین حد به تندیس سازی و شکل گرایی سینمایی نزدیک شده است. او از زیبایی شناسی سینما و ادبیات بیش از فلسفه در معماری بهره برده است. همچنین به هیچ وجه خود را به عملکرد و سازه و ... محدود نمی کند. او لحظه حقیقت یافتن معماری را لحظه تصمیم زیبایی شناسانه برای فرم می داند. (گهری، ۱۳۸۲، ۹۸) گهری در طراحی اصلاً کاری به موضوع ندارد و بیش از آن به دنبال معرفی خود و منیت خود در پروژه است. شگفت آور بودن و مقیاس های بسیار بزرگ برخی از کارهای جدید او دو نظر کاملاً متفاوت ایجاد

کرده است. گروهی با علاقه آن را هیجان‌انگیز دانسته و گروهی دیگر آن را زشت و بدقواره معرفی کردند. (جنکز، ۱۳۸۲، ب، ۶۶)

۲-۷-۲-۵- فرانک لوید رایت

دیدگاه رایت در مورد زیبایی‌شناسی را به شکلی گسترده می‌توان در نوشته «برای اعتلای معماری» یافت. او در آنجا می‌گوید: «اگر ذات نگر باشیم باید بدانیم که برای معمار هنرمند، هیچ منبع زیبایی‌شناختی به اندازه درک قانون طبیعت، بارآور و الهام‌بخش و مفید نیست. با آنکه قرن‌هاست سمت و سوی فعالیت ما عمدتاً پشت کردن به طبیعت و جستجوی الهام در کتاب‌ها و چسبیدن کورکورانه و برده‌وار به فرمول‌های خشک و مرده بوده است، اما گنجینه الهامات طبیعت تمام ناشدنی است و چنان غنی که هر چه از آن بردارند باز پایانی ندارد.» (رایت، ۱۳۷۱، ۱۸)

گروتر در تحلیل زیبایی‌شناسی طبیعت‌گرایانه رایت می‌گوید: «فرانک لوید رایت از زیبایی در ارتباط با گل‌ها سخن می‌گوید و آن‌ها را چنین وصف می‌کند: «بافت طبیعی از فرم کلی خود به سوی بافتی خاص تکامل می‌یابد تا آن شکوفایی را که ما را به خود جلب می‌کند پیدا کند و در فرم‌هایش به ما طبیعتی را باز شناساند که پدید آورنده اوست. ما با طبیعت گیاهی سروکار داریم. قانون و نظم، مبنای ظرافت و زیبایی تکامل یافته‌اند. زیبایی، تظاهر تناسبی است اصولی به صورت خط، فرم، و رنگ. تناسبی چنان صادقانه که گویی فرم و رنگ علت وجودی خود را در به نمایش گذاردن طرحی ازلی می‌جویند.» (گروتر، ۱۳۷۵، ۱۰۲)

۲-۷-۲-۶- جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

دو شیوه کلی در میان دیدگاه‌های انجام شده در زمینه زیبایی‌شناسی معماری دیده می‌شود: برخی در یک بستر مجرد نظری به تحلیل زیبایی‌شناختی در معماری پرداخته‌اند و گروهی دیگر با دیدی منتقد و خرده بین به تحلیل وضعیت معاصر در هر دو حوزه عمومی و نخبه‌گرا. از این رو رویکرد گروه نخست را «از مفهوم به مصداق» و

گروه دوم را «از مصداق به مفهوم» نامیدیم. مطالعه گروه نخست از آن رو که اسیر جریان‌های معاصر نشده و به طور بنیادین به موضوع می‌پردازند؛ و مطالعه گروه دوم از آن رو که تحلیل‌هایی از معماری معاصر ارائه می‌کنند و سودمند است. در عین حال دیدگاه‌های فروکاسته شده (حصری) و یک جانبه آفت بزرگی است که در هر دو دسته وجود دارد. چرا که اصول جهت‌گیری زیبایی‌شناسانه معماران معاصر را می‌توان در الگوواره‌های فرهنگی و هنری حاکم بر زندگی انسان امروز مشاهده کرد.

امروزه برخی معماران شاخص و پیشرو در سبک‌سازی و ایجاد جریان‌های هنری و معماری، نوعی زیبایی‌شناسی شخصی و سلیقه‌ای را پدید آورده‌اند. در این حوزه، دیگر همچون معماری عمومی، تعریف فراگیری از زیبایی و زشتی ساختمان وجود ندارد. معنای زشتی به معنای بی‌توجهی یا سرهم بندی کردن ساختمان نیست؛ بلکه معماران آگاهانه به ارائه سبک‌هایی می‌پردازند که از دید برخی و یا گاه حتی خودشان زشت شمرده می‌شود. این مسئله را به شکلی گسترده می‌توان در نقد معماران نسبت به سبک‌های گوناگون دید.

جالب است که گاه این سبک‌ها حالتی ضد مردمی پیدا کرده و توده مردم نسبت به آن‌ها اعلام انزجار و زشتی می‌کنند. در یک نظرسنجی انجام شده آمریکا در مورد زشت‌ترین ساختمان‌های چند سال اخیر جهان، ده مورد نخست، نمونه‌هایی از کارهای نخبگان جامعه معماری از جمله «گنبد میلینوم»، اثر ریچارد راجرز «موزه گوگنهایم بیلباو» اثر فرانک گه‌ری، «موزه هنرهای معاصر نیویورک» اثر ماریو پوتا و ... بودند. (مجله معماری و شهرسازی شماره؟، ؟) این معماران خود در پی دگرگون کردن ذائقه زیبایی‌شناسی مردم بوده‌اند و ناپذیرفتن گروهی از مردم را چندان غیر منتظره نمی‌دانند. به این ترتیب دگرگونی‌های پرسرعت و تعارض‌ها و بحران‌ها از ویژگی‌های اصلی این گونه زیبایی‌شناسی شده است که آسیب‌های جدی را برای ساختار اجتماعی معماری به ارمغان آورده و خود نشانه و حتی مولد بحران فرهنگی و هنری در معماری است. مهم‌ترین اصول و ویژگی‌های زیباشناسانه این مکاتب را در مقایسه با اصول و ویژگی‌های زیبایی‌شناسی حاکم بر معماری دوران اسلامی به همراه زیربناهای هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی آن‌ها به‌طور خلاصه به‌صورت زیر ارائه نمود.

۲-۷-۳- دیدگاه برخی از اندیشمندان

در میان معماران داخلی مقولۀ زیبایی‌شناسی تنها به صورت فرعی و جنبی مطرح است و تاکنون پژوهشی گسترده درباره زیبایی‌شناسی معماری انجام نشده است و هنوز توجه معماران به تعاریف کهن و کلاسیک افلاتونی است. (فلامکی، ۱۳۷۶، ۵۶) فلامکی مقصود خود را از زیبایی در کتاب «سیری در تجارب ایران و غرب» به شکل گسترده‌تری بیان کرده است. (فلامکی، ۱۳۷۱، ۱۰۶)

خانم نجیب اوغلو در آغاز پژوهش خود می‌نویسد: «همان‌طور که اروپای قرون وسطی فاقد زیباشناسی مستقل از فلسفه مدرسی بود، در جهان اسلامی هم مقولات جمالی غالباً در مباحث مابعد طبیعی مطرح می‌شد. هنوز در ارتباط این متون فلسفی با تولید معماری و صنعتی تحقیق منظمی صورت نگرفته است. معدود تحقیقات معنایی هم معطوف به مضامین سیاسی و عقیدتی هنر و معماری است و مسائل پیچیده‌تر درباره فلسفه زیباشناسی را نادیده می‌گیرد.» (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹، ۲۵۴) او از منتقدان تفسیرهای عرفانی صرف از معماری اسلامی است و به تفصیل به نقد نظریات بورکهارت، شوان، نصر، اردلان و ... می‌پردازد و دیدگاه‌های آن‌ها را صرفاً در حد توصیف می‌داند. (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹، ۱۱۱)

او تلاش دارد تا ضمن پذیرش تأثیر اعتقادات عرفانی در معماری اسلامی به این حوزه بپردازد. از این رو در بررسی مباحث زیبایی‌شناسی تنها خود را به حوزه عرفان محدود نمی‌کند. اما دستاورد پژوهش‌های او هویت زیبایی‌شناسی اسلامی را به‌طور خاص روشن نکرده و آن را دنباله سنت کلاسیک یونانی می‌داند که به طور موازی در دو دنیای اسلام و مسیحیت رشد یافته است. اگرچه او بر تکمیل شدن آن بر پایه نگرش موحدانه اسلام تصریح می‌کند. (همان، ۲۵۴) او نکات مشترک این دو نظام زیبایی‌شناسی را به گونه زیر معرفی می‌کند: «اعتقاد به جمال متعالی، وجه مشترک زیباشناسی قرون وسطی در هر دو جهان مسیحیت و اسلام است. طرز فکر توحیدی این دو جهان بر محور علاقه هر دو آن‌ها به درک ماهیت ارتباط میان خدای متعال و عالم مخلوق می‌گردد.» (همان، ۲۷۶)

گمان می‌رود نجیب اوغلو اولاً ریشه مشترک زیبایی‌شناسی جوامع دینی را که همان الوهیت است اشتباهاً در میراث فلسفی یونان پی‌جسته است. ثانیاً او نتوانسته به عمق عرفانِ هویتِ حسن‌شناسیِ اسلامی و تفاوت‌های آن با دیگر هویت‌های همگون دست یابد. در بررسی دیدگاه‌های نجیب اوغلو چنین برداشت می‌شود که او از یک حوزه مهم برای درک مفهوم حُسن غفلت کرده و آن حوزه خداشناسی است. او باید به حوزه عرفان بیش از این توجه می‌کرد.

سرانجام باید به کتاب «حس وحدت» از نادر اردلان اشاره کرد که پیش از دیگر کتاب‌ها نوشته شده و از نخستین گام‌ها در این زمینه بوده است؛ اما گمان نمی‌رود کارهای بعدی توانسته باشند در عمق و دقت متن با او رقابت کنند. اردلان بر خلاف نجیب اوغلو فصل ویژه‌ای در کتاب خود به عنوان زیبایی ندارد؛ اما در همه فصول نظام ویژه زیبایی‌شناسی مشاهده می‌شود که بنیادهای نظری آن را می‌توان در دور دست در میان عرفایی همچون ابن عربی، مولانا، غزالی و فلاسفه‌ای همچون اخوان‌الصفا یافت و از میان اندیشه‌های متفکران معاصر که زیربنای سخن او را شکل داده‌اند می‌توان به نظریات نصر و بورکهارت اشاره کرد. شالوده دیدگاه او در زیبایی در آغاز، مفهوم وحدت، سپس مفهوم نماد و تأویل، و سرانجام، مفهوم تناسبات و نور و رنگ است. او هنگامی که از مُثُل افلاتونی سخن به میان می‌آورد، اسماء و صفات نود و نه گانه قرآنی را در نظر دارد و هنگامی که به خلاقیت و تأویل اشاره می‌کند به ظرایف ویژه آن‌ها در متون حکمی و عرفانی توجه دارد. شالوده دیدگاه زیبایی‌شناسی کالبدی او هم در مفهوم نظم و تناسبات ارائه می‌شود و با ارائه سه نوع و مرتبه مختلف از تحقق نظم، سه نوع هندسه شهری را در معماری اسلامی (و به‌طور کلی معماری و شهرسازی جهان) نشان می‌دهد. نیازی به یادآوری نیست که کار او گام نخست طی راهی است که البته چندان به استواری نیز برداشته نشده است.

فصل سوم

هنر در معماری

۳-۱- واژه‌شناسی هنر

اصل و ریشه واژه هنر به لفظ «سونر» و «سونره» سانسکریت برمی‌گردد. سونر و سونره در زبان اوستایی به هونر و هونره قلب شده‌اند. هو یا سو به معنی نیک و «نر» و «نره» به معنای مرد و زن آمده است. (مدد پور، ۱۳۷۴، ۹۰)

برخی دیگر ریشه کلمه «هو» را «خو» دانسته‌اند؛ همچون تبدیل خور به هور؛ که برای سادگی به «خوب» برگردانده شده است؛ همچون تبدیل چو به چوب. (آیت اللهی، ۱۳۸۱، ۲۰۱) پس ترکیب هونر یا هونره به معنای «نیک مرد» و «نیک زن» یا مرد و زن خوب و فرزانه بوده است. در کتاب اوستا هنر از صفات اهورامزدا به شمار رفته است: «تو در پایان گردش آفرینش با هنر خویش بدان را از نیکان بازخواهی شناخت.» (اوستا، یسنا، هات ۴۳، بند ۵)

در یونان باستان در مورد هنر از واژه Tekhne استفاده می‌کردند که به هر دو معنای امروزی فن و هنر بکار می‌رفت. واژی کهن لاتین Ars نیز تمایزی میان فن و هنر را نشان نمی‌داد. مصدر لاتین Artem به معنای گرد هم آوردن بود. هر دو واژه Ars و Art در دوران نوزایی (رنسانس) به معنای چیزهای آموختنی مورد استفاده قرار می‌گرفتند ... در این ایام این واژه بیشتر در مورد بیان نوع خاصی از حقیقت یعنی «حقیقت تخیلی» به کار می‌رفت.^۱ (احمدی، ۱۳۷۵، ۲۷)

۱. متأسفانه مشاهده می‌شود که در ترجمه‌ها و نوشته‌های بعضی از معاصرین بدون تعریف درستی از حقیقت و خیال و وهم و انواع واقعی و مجازی آن هر نوع تخیلی به‌عنوان (حقیقت تخیلی) مطرح و تبلیغ می‌شود.

بسیاری از نظریه‌پردازان همچون نصر، مدد پور و... ریشه کهن این واژه را اوستایی و سانسکریت می‌دانند. «ریشه لاتین Art یعنی Artus به معنی متصل کردن و مرتبط کردن است و ریشه کهن هند و اروپایی «آر» (AR) هم به معنی متصل کردن و پیوند دادن است. کلمه «arta» آرتا در اوستایی به معنی امر مقدس از همان ریشه «آر» آمده است، چرا که امر مقدس عامل اتصال همه عالم است. پس ریشه کلمه Art به معنی متصل کردن و پیوند دادن با وساطت امر مقدس است.» (حبیبی، ۱۳۸۰، ۹۱۰)

۳-۲- تعریف هنر

۳-۲-۱- نفی تعریف جامع هنر

بابک احمدی در مقاله گسترده «هنر و آزادی» می‌گوید: «دشوار بتوانید منکر شوید که تعریف جاودانی و همیشگی از «هنر» دست یافتنی نیست. به هر حال من برای پرسش تولستوی که «هنر چیست» نه پاسخی نهایی و آماده در اختیار دارم و نه می‌خواهم وقت شما را با تلاش برای یافتن چنان پاسخی هدر دهم. به گمانم جوابی قطعی، کامل و نهایی به آن پرسش نمی‌توان داد. اما انکار نمی‌کنم که اندیشیدن به جوانب آن به دقت نظری فلسفی‌ای نیازمند است که در این زمانه بدان سخت نیازمندیم.» (احمدی، ۱۳۷۷، ۱۸۴)

مشکلی که احمدی مطرح کرده فقط مربوط به تعریف هنر نیست. تعریف هر چیز اگر بخواهد در یک جمله کوتاه باشد، تنها فایده‌ای کلی دارد و وقتی که به شکلی گسترده در آن بحث شود فواید آن روشن می‌شود. ریشه‌این بحث همان‌طور که خود او هم اشاره دارد به شیوه تحلیل ویتگنشتاین از مفاهیمی از این دست بر می‌گردد.

۳-۲-۲- تعریف قراردادی هنر

یکی از نظریه‌های مهم و بحث‌انگیز قرن بیستم که مبنای تعریفی نوین در باره هنر قرار گرفته «نظریه نهادی» است که از سوی آرتور دانتو و جورج دیکی ارائه شده است. این نظریه بسیار فراخ دامن است و به گونه‌ای تدوین یافته که بتواند همه هنرهای متعارف و غیرمتعارف، همه مکاتب قدیم و جدید از باروک و کلاسیسم گرفته تا رومانتیسم، رئالیسم، سورئالیسم، کوبیسم و داداییسم و جز این‌ها را در شمول خود قرار دهد. (رامین، ۱۳۷۷، ۱۲) «ویژگی محوری این نهاد، عرضه داشت^۱ آثار خاص هنری

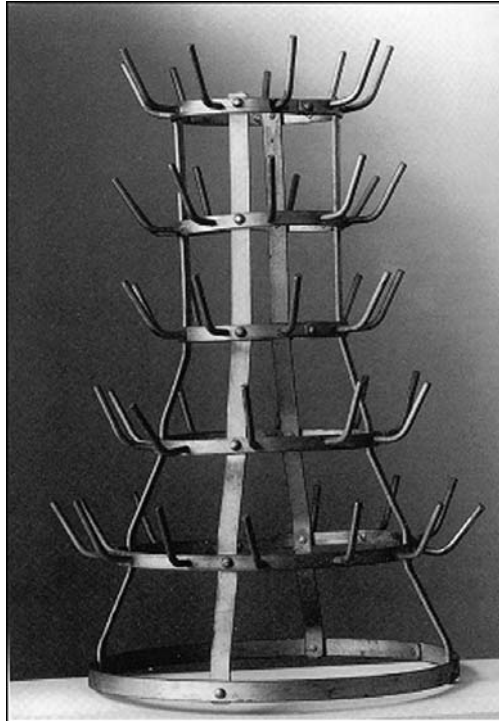
است؛ این عرضه داشت یا «اعطای شأن»^۱ است که چیزی را به اثر هنری تبدیل می‌کند. در همین خاصیت است که آثار هنری اشتراک دارند و می‌توان مفهوم هنر را براساس آن تعریف کرد.» (هنفلینگ، ۱۳۷۷، ۳۰)

کتاب‌های جدید فلسفی هنر تا حد اغراق نظریات آرتور دانتو را طرح می‌کنند. کیوی عصرکنونی را «دوران دانتو» نامیده و البته سعی کرده آغاز عصر بعدی را با مباحث خود طرح ریزد. (کیوی، ۱۳۸۰، ۱۱) هنفلینگ در مورد او می‌گوید: «طبق نگرش دانتو شیوه‌ای که شیء عادی بتواند از طریق آن به اثری هنری تبدیل شود حالتی سحرآمیز دارد. اگر به‌عنوان مناسب کتاب دانتو توجه کنیم به خوبی نظریه او را درک می‌کنیم. این عنوان: «دگردیسی اشیاء معمولی» است. اگر شیء مانند یکی از اشیاء «حاضر و آماده» دوشان باشد به اثری هنری تبدیل می‌شود و به همین عنوان مورد بررسی و ارجگذاری عامه قرار می‌گیرد. این درست همان شیء است و درعین حال آن شیء نیست که در انبار قراضه‌ها بوده است.» (هنفلینگ، ۳۷) دانتو می‌گوید: «جعبه‌های بریلوی وارهول آثار هنری محسوب می‌شوند؛ ولی نظایر معمولی آن‌ها که در انبارهای سوپرمارکت‌ها روی هم چیده شده‌اند ... آثار هنری نیستند.» (همان، ۳۳)

بینکلی در مقاله‌ای از نقش هنرمند در اندکس کردن (یا نمایه‌سازی) اشیاء سخن می‌گوید و می‌نویسد: «مفهوم اثر هنری برچسب خورده این نیست که رده‌ای از اشیاء ویژه زیباشناختی را مجزا کند. برای آنکه چیزی قطعی هنری باشد، باید فقط به‌وسیله هنرمندی به‌عنوان اثر هنری اندکس شود. صرف مقوله‌بندی مجدد یک پدیدار که شبهه‌ای در باره‌اش نباشد، کفایت خواهد کرد.»^۲ (هنفلینگ، ۱۳۷۷، ۴۱).

1. Conferring of status

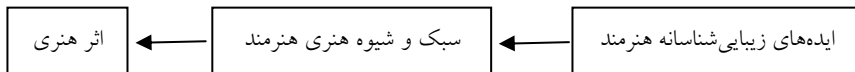
۲. بینکلی شرح می‌دهد که چگونه هنگامی که از یک نمایشگاه هنر مفهومی دیدن می‌کرده یک دفتر یادداشت قهوه‌ای رنگ سیمی نظرش را جلب کرده است. آیا این دفتر یادداشت، یکی از اقلام به نمایش گذاشته شده و اثری هنری محسوب می‌شده است؟ سپس نوشته‌ای با این عنوان توجهش را جلب می‌کند: «از اقلام نمایشگاه نیست». واکنش اولیه اش این بوده است که دفتر یادداشت را همچون چیزی فاقد ارزش نادیده انگارد. ولی بعد با خود می‌اندیشد که آیا ممکن نیست این دفتر یادداشت، با وجود آن نوشته، یکی از آثار هنری نمایشگاه باشد؟ آیا امکان ندارد که این راه دیگری باشد که هنرمند نابغه‌ای در برابر قراردادهای موجود و مرسوم اختیار کرده است و خواسته است که از رهگذر آن چیزی بسیار بدیع پدید آورد؟ بینکلی نتیجه می‌گیرد که معیار بنیادین «شأن هنر» باید قصد پدید آورنده باشد. «اینکه دشوار می‌توانیم بگوئیم که آیا دفتر یادداشت اثر هنری هست یا نیست به دلیل آن است که مقاصد پدید آورنده یا پدیدآورندگان آن در مورد شأن هنری [این کار] روشن نیست و بنابراین تشخیص موضوع دشوار است و برای آنکه بتوانیم این کار را انجام دهیم باید از قصد پدیدآورنده آگاه شویم؛ آنگاه به هیچ چیز دیگر نیاز نخواهیم داشت.» (هنفلینگ، ۱۳۷۷، ۴۱).



چنگک لیوانی/مارسل دوشان/حاضر و آماده‌ها Ready Mades

۳-۳- تعریف جامع و مانع از هنر

برای تعریف جامع و مانع از هنر و از منظر فرهنگ اسلامی، ابتدا لازم است رابطه اثر هنری را با هنرمند و ایده‌های زیبایی‌شناسانه او بررسی نماییم. این رابطه در نمودار ذیل نشان داده شده است.

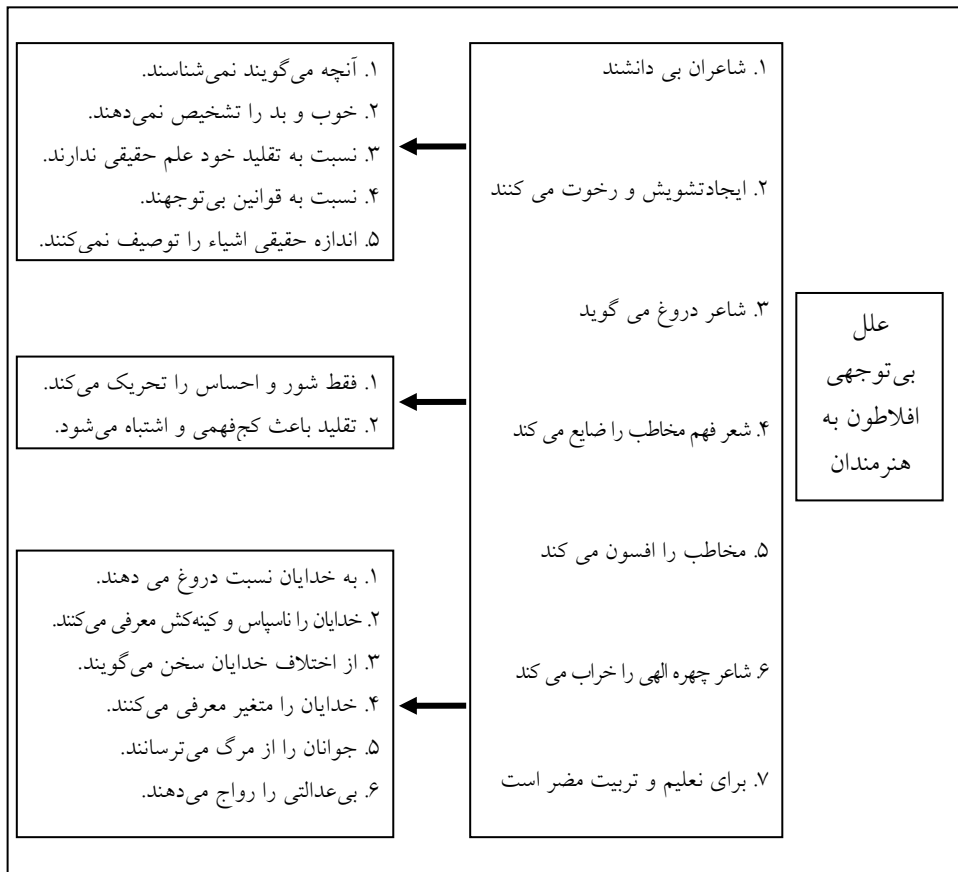


با توجه به رابطه فوق ملاحظه می‌شود که اثر هنری تابع شیوه عملی هنرمند و شیوه عملی او نیز تابع ایده‌های زیبایی‌شناسانه اوست. از منظر اسلامی، از آنجا که زیبایی امری وجودی و حقیقی تلقی می‌شود، یعنی تعریف زیبایی برابر است با وجود به نسبت قوت آن، بنابر این تعریف هنر وابسته می‌شود به تعریف زیبایی. در تعریف هنر ممدوح می‌توان گفت: هنر ممدوح تجلی انواع زیبایی‌ها و صفات حسن است در

فرآیندهای طبیعی و مصنوعی متناسب با نیازهای انسان‌ها و در جهت کمال آن‌ها. و اگر بتوان هنر مذموم را هنر نامید، می‌توان آن را اینگونه تعریف کرد: هنر مذموم تجلی نامناسب زیبایی‌های حسی و غریزی است در فرآیندهای مصنوعی و در جهت هبوط انسان‌ها.

۳-۴- علل بحران در عرصه هنر

افلاتون در بحث مدینه فاضله خود اشاره می‌نماید که هنرمندان را به دلایلی که در جدول زیر ارائه شده است، به آرمانشهر خود راه نمی‌دهد. البته منظور افلاتون هنرمندانی است که اهل غلو و خیالبافی و توهم‌گرایی هستند و اسطوره‌های غیرواقعی ساخته و مردم را گمراه می‌کنند.



قرآن نیز با اشاره به انحرافات چنین هنرمندانی، در سوره شعراء، آیات ۲۲۰ تا ۲۲۷، نفی می‌کند. «وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُنُ * أَلَمْ تَرَأَهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهيمُونَ*» اما قرآن این موضوع را مطلق نمی‌نماید و با تأکید بر استثنا می‌گوید: «الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَ...»^۱.

برخی از اندیشمندان دوران اخیر نیز مرگ هنر اصیل و انسانی را به دلایلی که اجمالاً در نمودار زیر به آن‌ها اشاره شده است بیان می‌دارند

دلایل مرگ هنر در دوره جدید از دید اندیشمندان

بودریار	تقلید از طبیعت	هنر پس از رسانی عمدتاً یاوه‌ای ناشی از تقلید و واقع‌گرایی است تنها در دوره جدید به کمک باب آرت (اندی وارهول و مارسل دوشان و ...) هنر ارزشمند انتزاعی شروع شد.
هگل	نا توانی در ارضاء نیاز والای روح	هنر به عنوان والاترین راه که حقیقت در آن هستی خود را به دست می‌آورد اعتبار ندارد.
هایدگر	جدایی از حقیقت هستی	مدرنیته با نفی تاریخ و فراموشی حقیقت از ساختن جدا شد و اعتباری خود بنیاد پیدا کرد.
مارکوزه	پسینی شدن و نفی آرمانهای متعالی در هنر	تمدن ما قلمرو آرمانها را به زندگی روزانه تبدیل کرده و وظیفه اصلی هنر به عنوان آرمانسازی نادیده گرفته شده است.
ویتگنشتاین	فقدان آرمانهای ستودنی و ماندگار	هنر و معماری چیزی را ماندگار و ستایش می‌کند و از این رو جایی که چیزی برای ستایش شدن وجود ندارد، معماری و هنر هم نمی‌تواند وجود داشته باشد.

برخی دیگر از اندیشمندان حوزه هنر و معماری نیز، دلایل بحران در عرصه هنر و معماری را موارد زیر بر می‌شمرند

۱. آیا می‌دانی شیطان‌ها بر چه کسانی نازل می‌گردد بر هر گناهکار دروغگو، ... و بر شاعران که معمولاً گمراهان پیرو آنان‌اند. آیا ندیده‌ای که آن‌ها در هر حوزه‌ای حیران‌اند. ... مگر گروهی از آنان که ایمان دارند و کارهای پسندیده می‌کنند و یاد خدا را زیاد می‌کنند.

بحران هنر و معماری معاصر از دید تحلیل گران

- ۱- نقش منفی مجلات در ایجاد اهداف کاذب
- ۲- شیوه‌های غلط اصلاح هنر
- ۳- اصالت یافتن کارفرما و مدهای اجتماعی
- ۴- فراموشی ابعاد هنری معماری
- ۵- فراموشی ماهیت معنوی هنر و معماری

یوهانی پلاسما

خطر ورود جریانهای هنر امروز به معماری

راجر اسکروتن

- ۱- از بین رفتن تفاوت بین هنرها
- ۲- افراط در خلاقیت خیالی و بی توجهی به مهارت
- ۳- افراط در نوگرایی و افراط در نسبیست
- ۴- آزاد شدن هنر از هر قید و معنا
- ۵- تاکید بر مبهم و غیرقابل فهم بودن هنر

فریتوف شوان

۳-۵- رابطه هنر و معماری

هنر بودن معماری مجموعه‌ای از ویژگی‌های خاص را به معماری می‌دهد که از مهم‌ترین آن‌ها فرهنگ‌سازی یا هدایتگری فرهنگی است. این مسئله از هر دو جهت تکامل فرهنگی یا زوال فرهنگی قابل توجه است. امروزه مبانی بسیاری از جریان‌های اخیر معماری را می‌توان در میان جریان‌های هنری ریشه‌یابی کرد. به گفته یوهانی پلاسما: «معماری به واقعیت عملی و اجتماعی ساختمان‌سازی گره‌خورده است. اما بعد هنری آن در سطح ذهنی مستقلی صورت می‌گیرد. بیان معمارانه در دو سطح اتفاق می‌افتد: سطح آشکار نیات و نمادهای آگاهانه، و سطح زیرین آرمان‌ها و پندارهای ناخودآگاه. اعتقاد به این که پیام و کیفیت هنری معماری از برآوردن کامل نیازهای

عملکردی، فنی و اقتصادی نشأت خواهد گرفت نادرست است. معماری، ساختمان سازی نیست. معماری از همان عناصر معنوی و والایی که در شعر، موسیقی، نقاشی و ادبیات وجود دارد تشکیل شده است. وظیفه معماری فقط ارتقاء و انسانی کردن دنیای واقعیت‌های روزمره ما نیست، بلکه گشودن پنجره‌ای به سمت واقعیت ثانوی است. واقعیت ادراک، رویاها، خاطره‌های فراموش شده و تخیل. معماری باید مفاهیم فراموش شده «امنیت و خانه»، «آرامش و دلهره»، «سفر و امید» را بار دیگر در ذهن بیدار کند. در این واقعیت همه ما شاعر می‌شویم.» (پلاسما. ۱۳۷۶. ۲۳)

وظیفه معماری آن است که ما را وادارد زندگی خود و محیط ملال آور آن را در سطحی از معنا و حساسیت تجربه کنیم که متعلق به ما نیست. به زبان ساده، معماری همگی ما را وادار می‌دارد که هستی سردرگم خود را با عزت و هدف تجربه کنیم. این است [ماهیت] انسانیت بخشنده و برابری طلب هنر.» (همان، ۲۵)

آنچه در آغاز باید گفت این است که هر تعریفی از هنر ناگزیر است ماهیت، آغاز و انجام هنر را روشن سازد. اینکه هنر چیست؟ از کجا آغاز می‌شود؟ چگونه پدید می‌آید؟ چه هدفی را دنبال می‌کند؟

به‌طور کلی هنر با یک الهام آغاز می‌شود. آنگاه این الهام در یک فرآیند بنام خلاقیت (آفرینش)، شکل زیبا پیدا می‌کند، و اثر هنری پدیدار می‌شود. پدیداری هر اثر هنری هم بی‌گمان هدف و آرمانی را دنبال می‌کند. در حقیقت هنر یک چیز بیش نیست و این چهار گام در یک ارتباط سامانمند با هم از پی هم رخ می‌دهند و به هم وابسته هستند. به گونه‌ای که هر یک از این گام‌ها سه گام دیگر را تعریف می‌کنند. پس این تقسیم‌بندی تنها برای روشن ساختن چستی هنر و فرآیند آفرینش آن و زمینه‌سازی برای مقایسه رویکردهای گوناگون درباره هنر است. دیدگاه‌ها و مکاتب را در مقایسه پاسخ‌هایی که به پرسش‌های بنیادی درباره هنر داده‌اند می‌توان دسته‌بندی کرد.

۳-۶- تعریف هنر

از هنر تعریف‌های بسیار گوناگون داده شده و در فرهنگ‌های گوناگون، حتی با جهان‌بینی‌های همانند، از چستی هنر، و هدف و سرچشمه آن تعبیرها و تفسیرهای بسیار شده است. از میان آن‌ها تنها به برخی از مهم‌ترین دیدگاه‌ها می‌پردازیم.

دو دیدگاه در میان دیدگاه‌ها در فلسفه هنر غرب در این باره بیش از همه مطرح است. یکی سرچشمه را بیرون از هنرمند می‌داند و نقش هنرمند را همچون آینه‌ای می‌داند که بازتاب‌دهنده هنر از سرچشمه آن است. این نظریه عمدتاً شکل بیرونی و عینی (ابژکتیو) به سرچشمه هنر می‌دهد و می‌توان آن را «نظریه بازنمایی» (تقلید) نامید.

در برابر آن «نظریه فرانمایی» است که سرچشمه هنر را در درون هنرمند معرفی می‌کند و هنرمند را شخصی می‌داند که حالات و ویژگی‌هایی را در درون خود کشف کرده و آن‌ها را به دیگران منتقل می‌کند. این نظریه بیشتر شکلی ذهنی (سبژکتیو) دارد. امروزه برخی اندیشمندان معاصر غرب از جمله‌هایدگر دیدگاهی در باره سرچشمه اثر هنری دارند که شاید دربرگیرنده هر دو دیدگاه بالا باشد. او سرچشمه هنر را «وجود» و یا «حقیقت» می‌داند که مفهومی فراگیر نسبت به جهان درون و بیرون هنرمند است.

۳-۶-۱- نظریه بازنمایی^۱

کهن‌ترین تعریف هنر براساس «نظریه بازنمایی» یا «نسخه‌برداری از طبیعت» شکل گرفته است. در این دیدگاه، «هنر عبارت از تقلید یا نسخه برداری از طبیعت است که به دست آدمی انجام می‌شود. این تعریف منسوب به افلاتون و ارسطو است که آغازگر تأملات فلسفی در باره آثار هنری‌اند. فیلسوفان متأخر، نظریه تقلید را نظریه بازنمایی خوانده‌اند و گفته‌اند که هر اثر هنری موضوعی از طبیعت جاندار و بی‌جان را منعکس می‌کند، یا باز می‌نمایاند ... براساس این نظریه، ارزش هنری هراثر به دقت و ظرافت و ریزینی هنرمند در امر بازنمایی بستگی دارد.» (رامین، ۱۳۷۷، ۱۸۷)

از دید افلاتون «هنر با حقیقت سروکاری ندارد. حقیقت عالم غیب و مثال است. حقیقت مفارق از اشیای محسوس است. حقیقت در عالم ما نیست. این عالم ظل حقایق است. هنرمند تصویر این عالم و اشیای این جهان را به ما نشان می‌دهد. بنابراین اثر و کار او نه فقط حقیقت نیست، بلکه سایه حقیقت است. یعنی نسبت به حقیقت در مرتبه

سوم قرار دارد. عالم مثال یعنی عالم معقول و حقایق ازلی. کاری که هنرمند می‌کند، گرت‌برداری از این سایه‌هاست. تقلید این سایه‌هاست.» (داوری، ۱۳۷۴، الف، ۱۸)

نظریه بازنمایی، امروزه به دو گونه افراطی و تفریطی مطرح است. گونه افراطی آن شالوده هنر رئالیستی و ناتورالیستی است که در آن به بازنمایی از طبیعت رو آورده می‌شود. شارل باتو اصل مشترک همه هنرهای زیبا را «بازنمایی طبیعت زیبا» معرفی می‌کند. (هنفلینگ، ۱۳۷۷، ۱۱) همه خرده‌گیری‌های افلاتون از همین گونه هنر تقلیدی است.

رویکرد انتزاعی‌تر به نظریه بازنمایی، دیدگاه هگل درباره هنر است. هگل «مثال‌های افلاتونی را به «روح تاریخ» تبدیل کرد و تقلید و بهره‌گیری از این روح را به شکلی کاملاً مبهم و توهمی توصیف کرد. به گفته هگل، فلسفه و دین و هنر سه جلوه از روح مطلق زمانه‌اند.

«هگل» زیبایی را شکل ظهور ایده می‌داند. به عقیده او زیبایی هنری برتر و والاتر از زیبایی طبیعی است. چرا که زاده روح سوژکتیو یا به زبان ساده‌تر، نتیجه کار کرد ذهن آدمی است. اما این کارکرد ذهنی به معنی آگاهانه بودن این آفرینش نیست. هنرمند در یک بی‌خبری و تنها با کمک الهام اثر را می‌آفریند. به همین دلیل بیان هنری بیانی مبهم و اثر هنری فاقد آشکارگی و صراحت معنایی است. الهام هنرمند نیرویی است که هنرمند از آن بی‌خبر و در واقع با آن بیگانه است. اگر احتیاط لازم را به خرج دهیم، شاید بتوان گفت هنر بیانگر روح دوران است. ولی توجه داریم که مقصود بیان معنای خاصی نیست.» (احمدی، ۱۳۷۴، ۱۰۳)

«نبود تعریف روشنی از پیام، یکی از ویژگی‌های هنر است. به نظر هگل اثر هنری که صرفاً بخواهد همان چیزی را بیان کند که پیشتر در اندیشه وجود داشته (یا به نقد در آن موجود است) هیچ ارزشی ندارد. هگل ما را به این نتیجه می‌رساند که در هنر «ساختن». یعنی آفریدن مهم است و نه بیان چیزی که پیشتر وجود داشته است. در حقیقت وجه تمایز هنر با دین و فلسفه همین است. چرا که آن دو بیانگر مفاهیم‌اند و هنر، شهود و آفرینش صرف.» (همان، ۱۰۵)

۳-۶-۲- نظریهٔ فرانمایی^۱

در این دیدگاه غرائز و عواطف و احساسات انسانی منشأ هنر شمرده می‌شود. ریشه‌های این دیدگاه از یک سو در نظریه‌های روانشناسی ناخود آگاه و از سوی دیگر در نظریه‌های ابرازگرا یافت می‌شود. «این نظریه، که نظریهٔ فرانمایی هنر نامیده می‌شود، در آغاز قرن بیستم پرورده شده است و هنر را بیان گویای احساسات و عواطف آدمی با استفاده از واسطه‌های مختلف هنری تعریف می‌کند. هنگامی که هنرمند دستخوش احساسات می‌گردد و غلیان عواطف و هیجانات درونی بر ذهن و روحش چیره می‌شود، تلاش می‌کند که ژرفای باطن خویش را بکاود و تصویری روشن از احساسات خویش داشته باشد و سرانجام آن‌ها را در قالب کلام، رنگ، صوت یا هر واسطهٔ 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 می‌یابد.» (رامین، ۱۳۷۷، ده) این نظریه که بتازگی بدان توجه بسیار می‌شود ارزیابی آثار هنری را دچار نسبی‌گرایی می‌کند. از این رو بسیاری از نظریه‌پردازان بر آن خرده گرفته‌اند.

اما در برابر این نظریه، نظریاتی هستند که با رویکرد روان‌شناسانه به تعریف هنر می‌پردازند و تلاش دارند خاستگاه درونی هنر را در ژرفای روان انسان بکاوند. امیر حسین آریان‌پور در دسته‌بندی خود رویکردهای آنان را در سه گرایش می‌داند. او هر سه گرایش را نقد و نفی کرده است و خود منشأ اصلی هنر را نه غریزه و حالتی درونی، بلکه جامعه و اجتماع بیرونی می‌داند. (آریان‌پور، ۱۳۵۴، ۴) این دیدگاه امروزه توسط بسیاری از نظریه‌پردازان از جمله پدیدارشناسان (هوسرل و ...)، اگزیستانسیالیست‌ها (هایدگر و ...)، سنت‌گرایان (گنون، نصر و ...) و حتی لیبرال‌ها (پوپر و ...) نقد شده است. مددپور به برداشت نادرستی که فروید و یونگ از الهام هنری دارند اشاره می‌کند. چرا که از دید آن‌ها، الهام، ظهور دفعی و ناگهانی قسمتی از ضمیر ناخودآگاه^۲ در سطح ضمیرآگاه^۳ است. از دید این افراد هنرمند همچون یک بیمار عصبی^۴ تلقی شده که احوالات خویش را نشان می‌دهد و ناخودآگاه خود را به ظهور می‌رساند. (همان، ۲۷)

1. Expression Theory
2. Inconscience
3. Conscience
4. neurotic

۳-۶-۳- نظریه حقیقت

دیدگاه هایدگر درباره هنر به برداشت او از حقیقت وابسته است و مفهومی که هایدگر آن را با تعبیری همچون نور و وجود پیوند می‌دهد. در زیبایی‌شناسی او زیبایی چیزی جز حقیقت وجود شیء نیست. در اینجا شأن هنر، تحقق و عرضه حقیقت و یا نور وجود در اثر هنری است.

از برخی از تعبیرهایدگر این گونه بر می‌آید که ماهیت و عمق درونی هر وجودی عدم است. نور در ظلمت ریشه دارد و حقیقت به ناحقیقت (عدم) می‌رسد. باید به دقت توجه داشت ناحقیقت و عدم هرگز به معنای پوچ و تهی نیست؛ بلکه عدم مربوط به حوزه‌ای است که ظهور نیافته و باطن و پنهان است و بیشتر به عدم ظهور بر می‌گردد. ناحقیقت هم بیشتر به معنای نا آشکارگی و احتجاب به کار رفته است. او می‌گوید: «حقیقت» چیست؟ علم ما درباره ماهیت حقیقت بسی اندک و سطحی است. همواره «حقیقت» را همچون این یا آن حقیقت منظور داشته‌اند. درحالی‌که این به معنای یک چیز حقیقی است و «حقیقت» را نمی‌نمایاند. (همان، ۵۸)

تعریف هایدگر از هنر چنین است: «به قرار آوردن حقیقت در اثر هنری». در تعریف او سه تعبیر «اثر هنری»، «حقیقت» و «به قرار آوردن» اجزاء مهمی هستند. مقصود او از حقیقت، چیزی از مقوله وجود است؛ منتها وجودی رویدادی و حادثه‌ای که در طول تاریخ پیوسته نو می‌شود. هایدگر می‌گوید: «تأمل در این باب که هنر چیست، کلاً و قطعاً از پرسش درباره وجود تعیین می‌پذیرد. هنر را نه از حوزه فرهنگ باید دانست و نه از مظاهر روان، بلکه باید آن را به رویداد^۱ متعلق دانست که از آن معنای وجود معین می‌شود. این که هنر چیست، یکی از آن پرسش‌هایی است که در رساله فوق هیچ پاسخی به آن داده نشده است.» (هایدگر، ۱۳۷۹، ۶۳)

رساله هایدگر در باب هنر با پرسش از سرچشمه هنر آغاز می‌شود. او برای تبیین سرچشمه هنر به یک دور سه‌گانه می‌رسد و می‌گوید: «پرسش از سرچشمه اثر هنری، پرسش از خاستگاه ماهوی آن است. اثر هنری بنا به تصور رایج برخاسته از کنش و فعالیت هنرمند است و از چشمه وی می‌جوشد. لکن خاستگاه هنرمند در هنر خویش کدامست؟ از کدامین طریق است که «هنرمند» همان است که هست؟

آشکار است که این طریق همان «اثر هنری» است. زیرا اثر هنری موجب می‌شود تا هنرمند تعین یابد. «هنرمند» سرچشمه اثر هنری است، و «اثر هنری» نیز سرچشمه هنرمند است. هر یک بدون دیگری بی‌محمل است. در عین حال هر یک محمل دیگری است، هنرمند و اثر هنری به طور فی نفسه و در تقابل با هم از طریق چیز سومی است که تحقق دارند و از طریق آن است که این دو نام می‌گیرند و این چیز سوم همان «هنر» است. (همان، ۱۷)

این سه کانون می‌توانند سرچشمه‌ای برای یکدیگر باشند. با این همه بر پایه دیدگاه هایدگر شالوده همه آن‌ها «حقیقت» است. او برای دیدگاه خود از تعبیر هستی و وجود و نور هم بهره می‌جوید. او برای این دور خود اصالت قائل است و درک حقیقت آن را نشان از کمال اندیشه می‌داند و می‌گوید: «باید همان طریق دوری خویش را به کمال رسانیم. لزوم این امر هرگز به دلیل ناچاری و نقصان نیست. در این راه گام نهادن نشان از قوت اندیشه دارد. چرا که حاکی از آن است که می‌توان «تفکر» را به داوری نهاد. طی طریق از جانب «اثر هنری» به سوی «هنر» و یا از جانب «هنر» به سوی «اثر هنری» نشانگر دوری باطل نیست، بلکه هر گام دیگری نیز که بخواهد به راستی در این طریق برداشته شود می‌باید در چنین «دایره» بنیادینی سیر کند.» (همان، ۱۸)

«اثر هنری در طریق خویش «وجود موجود» را مفتوح می‌دارد. این «فتوح» در اثری هنری وقوع می‌یابد. یعنی پرده حجاب، آن را می‌درد و «حقیقت موجود» را به «حضور» می‌آورد. «حقیقت موجود» در اثر هنری به قرار آورده می‌شود. «هنر» عبارت از «در اثر هنری به قرار آورده شدن حقیقت» است. این خود چه «حقیقتی» است که در طی قرون و اعصار به عنوان «هنر» وقوع یافته است؟ «حقیقت به عنوان واقعه» (حادثه)؟ این «در اثر هنری به قرار آورده شدن چیست؟» (هایدگر، ۱۳۷۸، ۴۷)

چگونگی ظهور حقیقت در اثر هنری به شکل‌های مختلفی از سوی هایدگر مطرح شده است. او حداقل سه تعبیر مختلف از قبیل قرار گرفتن، قرار دادن، ایجاد کردن، جهش کردن، عرضه کردن، ظهور کردن، عطا و هدیه کردن، بنیاد کردن و آغاز کردن را به کمک گرفته است. (همان) با این همه تعریف‌هایدگر بر هنر معاصر قابل تطبیق نیست. او یک تعریف آرمانی به دست داده است که تنها در گذشته و یا شاید آینده قابل دسترس است و امروز بسیار نادر شده است.

بسیاری از اندیشمندان مسلمان نیز به نسبت هنر و حقیقت پرداخته‌اند. برخی از آن‌ها بیشتر بر شناخت حقیقت تأکید می‌کنند و برخی دیگر بر ارائه و بیان حقیقت. محمد رجبی بر این باور است که هنر، نوعی از شناخت است. رجبی در تعریف هنر می‌نویسد: «هنر بابی از ابواب معرفت است، مثل فلسفه و علم.» و ادامه می‌دهد: «هنر عبارت است از شناخت حقیقت اشیاء از طریق صورت‌های خیالی و استعاری و گزارش دستاورد این شناخت از طریق استفاده از ابزارهای موجود، خط، فضا، تصویر ... این دریافت از حقیقت و این صورت‌ها از حقیقت، غیر از صورت‌های دیگر مانند معرفت قلبی و شهودی است که در ادبیات ما بدان «صُور خیالی» گفته می‌شود.» نکته مهم در این تعریف تأکید بر شناخت و نه برگزارش است. گویی اصل در آن است که هنرمند به شناختی دسترسی پیدا کند و بعد آن را گزارش کند و به این ترتیب هر شناختی مهم است و می‌تواند مقدمه هنر باشد، اما هر گزارشی هنر نیست، چون ممکن است دستاورد یک شناخت حقیقی نباشد.

از اندیشمندانی که بر بیان حقیقت در هنر تأکید دارند غلامرضا اعوانی است که هنر را نوعی از سازندگی که با زیبایی توأم باشد می‌داند که بدنبال بیان زیبایی است. (اعوانی، ۱۳۷۵، ۳۱۸) سپس با بازگویی اینکه «جمال و زیبایی با حقیقت ارتباط دارد و جمیل یکی از اسماء حق است ... هر کمالی مستلزم جمال، و هر جمالی مستلزم کمال است» به نوعی به جرگه اندیشمندانی که هنر را بیان حقیقت می‌دانند می‌پیوندد. (همان، ۳۲۰)

خاتمی هم هنر را هنر اسلامی را وسیله نفوذ به معنویت و حقیقت می‌داند و می‌گوید: «هنر در اسلام، وسیله نفوذ به قلب معنویت و به قلب واقعیت و به قلب حقیقت است، ... مسایل بسیار بلند و عمیقی وجود دارد که انسان از طریق علم و فلسفه و منطق به آن دسترسی ندارد، و فقط سرانگشت معجزه گر هنرمند است که می‌تواند انسان را به عمق آن واقعیت برساند.» (خاتمی، ۱۳۶۳، ۵۳۵) و می‌افزاید: «بخودی خود، شکل و فرم هنر سبب خوبی هنر نمی‌شود. هنری خوب است که... وسیله نیل به واقعیت باشد، وسیله حصول یا حضور حقیقت نزد آدمی. و البته اگر عمیق‌تر بنگریم بهتر است که ما هنر را به خوب و بد تقسیم نکنیم. ما یک هنر بیشتر نداریم، و آن هم هنری است که ما را به واقعیت برساند. اگر جوهر هنر زیبایی است، زیبایی در بینش اسلامی عین حقیقت است. هنری که در جستجوی حقیقت نباشد، زیبا نیست، و بنابر این هنر نیست.» (خاتمی، ۱۳۶۳، ۵۳۶)

آیت‌الله جوادی آملی نیز با بیان این مطلب که: «ما تلاشمان در هنرها باید این باشد که ... معقول را محسوس نکنیم، نه متخیل را محسوس، و معارف غیب را به صورت محسوس در آوریم.» به رسالت بیانگری حقیقت، از سوی هنر اشاره می‌کند. (آملی، ۱۳۸۰، ۵)

امام خمینی (ره) نیز درباره نسبت هنر و حقیقت بحث گسترده‌ای دارند. اگر چه میان دیدگاه هایدگر و این اندیشمندان گونه‌ای همانندی دیده می‌شود ولی با این همه نباید آن‌ها را یکی دانست و خاستگاه متفاوت آن‌ها را از یاد برد. هایدگر به وجود فطرت در ذات انسان باور ندارد و گوهر انسانی را در یک تکامل تاریخی وجودش تعریف می‌کند. به همین ترتیب حقیقتی که هایدگر مطرح می‌کند از نوع ابداع و ایجاد است و همچون این اندیشمندان خاستگاه فطری و الهی ندارد.

۳-۷- هدف هنر

هدف هنر چیست؟ یا به گفته روشن تر، هدف هنرمند از آفرینش اثر هنری چیست؟ و چه باید باشد؟ در این باره دیدگاه‌های بسیاری مطرح شده که شاید بتوان آن‌ها را به گونه زیر دسته‌بندی کرد.

۱. هدف هنر، خود خلق اثر هنری است. هدفی بیرون از آن برای هنر نیست.

۲. هدف هنر چیزی بیرون از آن است که هنر برای دستیابی به آن خلق می‌شود.

این هدف می‌تواند موارد زیر باشد:

- هدف بیرونی: هدف ایدئولوژیک (مارکس)، یا وسیله انتقال احساسات و پیوند میان انسان‌ها (تولستوی).

- هدف بیرونی و درونی: وسیله انتقال پیام به دیگران، و پالایش روح (افلاتون) و پارسایی هنرمند.

۳-۷-۱- هنر برای خود هنر

آرمانگرایی و هدفمندی در هنر ریشه در تمامی فرهنگ‌های قدیم و اصیل، اعم از مذهبی و غیر مذهبی دارد و به نوعی همه خواسته‌ها و ایده‌آل‌های فردی و اجتماعی را در یک بستر مشترک و تاریخی پیوندی ازلی و ابدی به هم می‌دهد. در این رویکرد که هدف هنر، خود خلق اثر هنری است بیشتر از سوی گرایش‌های لیبرال هنری دنبال

می‌شود. حقیقت آن است که کارهای انسان هرگز نمی‌توانند بدون هدف باشند. تنها می‌توان گفت که امروزه دیگر هدفی فراتر از مادیت و نیازهای مادی انسان مطرح نمی‌شود و هنر در پی ارضاء امیال انسانی است.

برخی به صراحت، توجه به آرمان‌ها و اهداف دراز مدت و غایت‌های ابدی و بی‌زمان را به باد انتقاد می‌گیرند. آن‌ها دیدگاه خود را رویاروی همه کسانی طرح می‌کنند که گونه‌ای آرمان و هدف را برای هنر برمی‌شمرند. از نمونه‌های این دیدگاه، کارل پوپر است. او بسیاری از گرایش‌های فکری غایت‌طلب (حتی غایت‌های دنیایی و مادی) را با واژه‌هایی همچون رادیکال و ایدئولوژیک نفی می‌کند و تلاش دارد تا هرگونه تعهد آرمانی را از ساحت زندگی انسان و خصوصاً هنر او بزداید.

این جریان همان چیزی است که در شکل افراطی آن به مسئله هنر برای هنر می‌انجامد. «ممکن است کسی بگوید که این اثر هنری از آن یکی بهتر به هدفی اخلاقی یا سیاسی خدمت می‌کند. ولی در این حالت او اثر را هنری ندانسته، بل آن را ابزاری برای خدمت به هدفی شناخته و از این رهگذر قیاس را برقرار کرده است. در واقع وقتی اثری هنری را در مقام اثری هنری در نظر می‌گیریم آن را در جهان قیاس‌های منطقی و بخردانه، یعنی در دنیای چند و چون‌ها جای نمی‌دهیم، بل در قلمرو بی‌مرز آزادیش قرار می‌دهیم. جایی که می‌خواهیم و باید از هرگونه ضرورت و محدودیت خلاص باشیم. جهان متن یا جهان اثر هنری دنیایی است که هنرمند آزادانه در آن به چیزی که خواهان آن است، به آرمان‌هایش، خواسته‌هایش، و به آینده‌اش شکل می‌دهد.» (احمدی، ۱۳۷۷، ۱۹۸)

از دید احمدی رسالت هنر در هر عصر آن است که آرزوهای آینده را به شکلی کاملاً آزاد تصویر کند. هنر در هر دوره دائماً این آرزوها را به عقب می‌راند و ما را به دنبال آرمان‌های موهوم در طول تاریخ به جلو می‌کشد.

شکل افراطی این گرایش برای حذف همه غایت‌های شخصی از هنر، به «اتفاق و تصادف» تن می‌دهد. در سده بیستم در نقاشی سبکی شکل گرفته است که سعی دارد هنری این گونه پدید آورند. کارهای کسی چون جکسون پولاک در این زمینه قابل توجه است. این افراد با پاشیدن رنگ بر روی بوم و استفاده از کارهای انتزاعی و تصادفی سعی می‌کنند تا هر گونه هدفی را در هنر نادیده بگیرند.

۳-۷-۲- هنر برای یک آرمان

۳-۷-۲-۱- هدف ایدئولوژیک

از میان متفکران بزرگ چند سده اخیر غرب بیش از همه، کارل مارکس است که بر وجود اهداف ایدئولوژیک در هنر تأکید دارد و به همین جهت مورد انتقاد شدید جریان‌های لیبرال قرار گرفته است. به تعبیر احمدی: «مارکس وانگلس بارها از وجود گرایش در آثار هنری دفاع کرده بودند. مارکس شعرهای بدفری لیگراس را به دلیل وجود گرایش عقیدتی آن‌ها به امر رهایی طبقه‌ی کارگر ستوده بود و انگلس از نوشته‌های جرج و برث ستایش می‌کرد که «نقش آینده‌ی طبقه کارگر» را روشن کرده است. اینان هنرمندانی سوسیالیست بودند و درکارهایشان آرمان‌ها بسیار مهم‌تر بود از جنبه‌ی هنری.» (احمدی، ۱۳۷۴، ۱۸۹)

۳-۷-۲-۲- هدف انتقال احساسات

نمونه مطلوب‌تر و پسندیده‌تر رویکرد هنر متعهد را می‌توان در دیدگاه تولستوی یافت. او می‌گوید: «کار هنر این است؛ آنچه را که ممکن است در قالب استدلال و تعقل، نامفهوم و دور از دسترس باقی بماند، مفهوم سازد و در دسترس همه مردم قرار دهد. معمولاً وقتی انسان تأثیری را که حقیقتاً «هنری» است می‌گیرد، تصور می‌کند که این حالت را قبلاً درخود احساس می‌کرده، اما از بیان آن عاجز بوده است. (تولستوی، ۱۳۵۶، ۱۱۵)

«هنر» یک فعالیت انسانی، و عبارت از این است که انسانی آگاهانه و به یاری علائم مشخصه ظاهری، احساساتی را که خود تجربه کرده است به دیگران انتقال دهد، به طوری که این احساسات، به ایشان سرایت کند و آن‌ها نیز آن احساسات را تجربه نمایند و از همان «مراحل حسی» که او گذشته است، بگذرند. (همان، ۵۷) هنر وسیله ارتباط انسان‌هاست، برای حیات بشر، و برای سیر به سوی سعادت فرد و جامعه انسانی، موضوعی ضرور و لازم است، زیرا افراد بشر را با احساساتی یکسان، به یکدیگر پیوند می‌دهد. (همان)

۳-۷-۲-۳- پالایش روح

آنچه که توسط ارسطو و افلاتون تحت عنوان پالایش^۱ طرح شده نوعی هدف درونی و برونی است که برای هنر در نظر گرفته شده است. نظارت شدیدی که افلاتون بر هنر اعمال می‌کند ناشی از توجه او به هدف هنر است. او می‌خواهد از هنر برای بسترسازی تربیت جوانان کمک بگیرد، و به همین جهت همه هنرمندانی که مزاحم این تربیت باشند را از شهر خارج می‌کند. گرچه نباید همه مصادیقی را که افلاتون در مورد مهارکردن هنر ذکر کرده تأیید کرد؛ و شاید برخی از آن‌ها هم قابل توجه نباشد؛ اما نمی‌توان منکر آن شد که یکی از اهدافی که نه تنها هنر، بلکه هر فعالیت انسانی آن را باید دنبال کند، پالایش روحی و اخلاقی است.

مشکل برخی در این است که دیدگاه روشنی نسبت به هدف انسان و تعریف انسانیت ندارند و به همین جهت به خاطر گریز از هرگونه استبداد احتمالی از پذیرش هر معیار محدود کننده هنر می‌گریزند و مفاهیمی همچون پالایش روح و روان را هم نسبی و مبهم می‌شمرند. ولی انسان‌ها دارای فطرتی همگون هستند که توسط خالقشان به آن‌ها داده شده و همین خالق معیارهایی را برای پالایش و پرورش روح ارائه کرده است. اگر انسان پیرو معیارها و موازین دینی باشد، دیگر نه دچار بی‌قیدی و نسبی‌گرایی می‌شود و نه به استبداد و خودمختاری برخی افراد تن می‌دهد.

گروهی دیگر از دیدگاه عرفانی به هنر می‌نگرند. برای نمونه شهید آوینی می‌گوید: «هنر جوششی خود بخود و یا از سر بی‌خودی و شیدایی است که هرگز از آغاز با قصد تأثیر برخی مخاطبان خاص وجود پیدا نمی‌کند.» (آوینی، ۱۳۷۴، ۱۱) «انسان عین تعهد است و هنر نیز به مثابه جلوه انسان نمی‌تواند از تعهد فارغ باشد.» (آینه جادو، ج ۱، ۱۲۲)

اره این بی‌غایتی ظاهری باید دانست این همان چیزی است که در نزد عرفا تحت عنوان فیضان و جوشش و تجلی مطرح می‌شود. بر پایه این دیدگاه هنرمند هیچ نقشی در هنر خود ندارد. او تنها واسطه انتقال یک حقیقت از عالمی به عالم دیگر است و هیچ دخل و تصرفی در آن نمی‌کند. به همین جهت بیش از آنکه هنر زاینده هنرمند

باشد، هنرمند زاییده هنراست. هنرمند نمی‌تواند قصد خاصی را در هنر خود دنبال کند، بلکه هنر است که با جهت مهار نشده‌ای که می‌گیرد، به هنرمند شکل می‌دهد.

هنر از دید دکتر شریعتی «تجلی قدرت آفریدگاری انسان در جبران و تزیین و ادامه هستی است». (شریعتی، ۱۳۷۸، ۲۹-۱۹) بورکهارت نیز در اهمیت و تأثیر هنر و غایت آن می‌گوید: «هدف هنر عبارتست از بهره‌ور ساختن محیط انسان - جهان تا آنجا که به دست انسان ساخته و پرداخته شده، از نظامی که مستقیم‌ترین جلوه پرتو وحدت الهی است. هنر دنیا را روشن و صاف می‌کند و روح را یاری می‌دهد تا از کثرت آشفتگی بخش چیزها قطع علاقه کند و به سوی وحدت نامتناهی روی آورد.» (بورکهارت، ۱۳۴۹، ۷)

از دید نصر از آنجا که غایت زندگی انسان چیزی جز معرفت و قرب الهی نیست، غایت هنر را هم باید در همین محدوده جستجو کرد. «هنر اسلامی هدف و وظیفه خود را در مقام حامی و پشتیبان وحی قرآنی برای دستیابی به غایتی که اسلام به واسطه آن الهام شده است، تحقق می‌بخشد. آن غایت، تجلی خدای یگانه از خلال زیبایی مسحور کننده آن فرم‌ها، رنگ‌ها و اصوات است که به مثابه جلوه‌های خدا، ظاهراً صوری محدودند، اما از درون به لایتناهی گشوده می‌شوند؛ و محملی برای دستیابی به حقیقتی هستند که هم جلال است و هم جمال.» (نصر، ۱۳۷۵، ۱۹۳)

علامه جعفری وضع مطلوب را در اسلام «حیات معقول» می‌نامد. «حیات معقول، تکاپویی است آگاهانه ... که شخصیت انسانی را بر این تکاپوست. آن شخصیت که لطف ازلی سرچشمه آن است و گرویدن در بی‌نهایت گذرگاهش و ورود در جاذبه ربوبی کمال مطلوبش. حیاتی که با هدف مزبور به جریان بیافتد، حیات معقول نامیده می‌شود.» (جعفری، ۲۲) «هنر پیشرو دقیقاً در ارتباط با این نوع حیات است که معنی پیدا می‌کند. هنر پیشرو، تصفیه واقعیات جاری و استخراج حقایق ناب از میان آن‌ها و قرار دادن آن‌ها در مجرای حیات معقول به شکل جالب و گیرنده می‌باشد. نبوغ سازنده در این گونه هنر، آنچه هست را به‌طور مطلق امضاء نمی‌کند و آن را به‌طور مطلق طرد نمی‌نماید، بلکه آنچه هست را به سود آنچه باید بشود تعدیل می‌نماید.» (همان، ۲۹)

۳-۸- سرچشمه هنر

سرچشمه اصلی هنر یعنی منبع الهام و کشفی که توسط عقل یا خیال رخ می‌دهد و تا پدیدار شدن شکل و صورت پیش می‌رود. از آنجا که صورت هنر در گذر زمان و در میان فرهنگ‌های گوناگون تنوع و دگرگونی‌های مشهودی دارد، بحث گسترده‌ای در مورد سرچشمه این صورت‌های گوناگون پیش می‌آید. آیا این سرچشمه‌ها هم گوناگون هستند و بر آن‌ها زمان می‌گذرد؟ و یا ریشه‌ای فرازمان دارند؟ این موضوع اساساً در میان متفکران دینی و خصوصاً مسلمان بیشتر مطرح بوده و در تفکر غرب کمتر درباره آن بحث شده است. در این باره سه دیدگاه از هم جدا می‌شوند:

۳-۸-۱- سرچشمه‌های زمانمند

در این دیدگاه ارزش‌ها و اعتباریات جامعه و فرهنگ، سرچشمه هنر است. شاید برای اینکه دستیابی به این سرچشمه‌ها آسان‌تر و امکان‌پذیرتر است؛ ولی برای رسیدن به سرچشمه‌های بی‌زمان باید از رنگ زمانه فاصله گرفت و از افقی فرازین به زمانه نگریست. از میان اندیشمندان، آنان که تکامل فرهنگی را وابسته به گسترش ارتباطات و اطلاعات و پیشرفت دانش و فناوری و اعتباریات و فرض‌های مجازی فراگیر اجتماعی می‌دانند این دید را دارند. آنان هنر را سرچشمه تمدن، و اعتباریات را سرچشمه هنر، و خلاقیت و تخیل مجاز ساز را ماده هنر می‌دانند.

برای نمونه عبدالکریم سروش بر این باور است که رشد تمدن انسانی بر پایه اعتبارسازی است و اعتبار سازی در حوزه‌های گوناگونی اتفاق می‌افتد که مهم‌ترین این حوزه‌ها هنر است. به تعبیر او هر چه دایره اعتباریات میان انسان‌ها بیشتر گسترش یابد تمدن رونق بیشتری می‌گیرد و راه اصلی طی کردن این مسیر هنر است. به همین جهت انسان و جامعه هنرمندتر، متمدن‌تر است. (سروش، ۱۳۷۷، ۲۴) پس می‌توان قوه انگیزشی نهان برای فرآیند تمدن‌سازی را در عالم هنر یافت.

اما این فرایند مانند همه فرآیندهای انسانی یک سویه نیست. به این معنا که همچنان که هنر به واسطه اعتبارسازی سرچشمه تمدن است، تمدن هم با عنصر اعتبارسازی سرچشمه هنر بعدی می‌شود. بدین ترتیب هنر با فرهنگ و

تمدن زمانه خود رابطه‌ای دوسویه دارد و با آن داد و ستد می‌کند. آن را می‌سازد و از آن شکل می‌گیرد. این سبب می‌شود که ویژگی‌های این هنر بسیار وابسته به فرهنگ و تمدن زمانه باشد.

۳-۸-۲- سرچشمه‌های فرا زمان

در این دیدگاه، هنر از الهام‌های فرا زمان از معبود، روح، ملکوت، طبیعت، انسان یا ... سرچشمه می‌گیرد. در این دیدگاه کامل فرهنگ و تمدن وابسته به تکامل انسان است و از آنجا که در تعاریف دینی روح انسان موجودی مجرد تبعید شده به عالم ماده است، درد غربت و اسارت روح در این عالم و شوق ارتباط و انس با حوزه مجرد وجود، الهامات و مکاشفات را فراهم می‌کند که سرچشمه اصلی هنر را می‌سازد.

محمد مدد پور می‌گوید: «علت مادی هنر تخیل و محاکات است. اما علت فاعلی آن غیر از محاکات است. در اینجا آدمی با معرفت و الهام و جذبه که مبدأ معرفت است سروکار دارد. جذبه حالتی است که در آن شعور و وجدان فردی انسان تحت تأثیر و استیلای القائاتی قوی و عالی فرو ریخته، و وجود خود را در وجودی متعالی مستغرق می‌یابد و احساس بهجت و سعادت می‌کند. در واقع غلبه و استیلا حالت انفعالی مخصوصی است که در آن شخصیت و تعین هویت انسان به کلی محو می‌گردد و جای خود را به حالت یا احوال روحانی غیر متعینی که بر وجود انسان تسلط یافته است وا می‌گذارد. بنابر شدت وضعف جذبه، اثر هنری گستره هویت هنرمند را کم و بیش نشان می‌دهد.» (مدد پور، ۱۳۷۴، ۲۴)

مهدی حجت نیز مایه اصلی آفرینش هنری را درد درونی هنرمند می‌داند: «هنر را زاییده درد درونی هنرمند می‌دانم. یعنی اگر افرادی شروع کنند به درک مفاهیمی پنهان که آن مفاهیم چنان در آن‌ها غلیان داشته باشد که به سوی گفتن راهی بجوید از اینجا کم کم هنر شروع می‌شود.» (حجت، ۱۳۶۲، ۵۲) او فاصله میان واقعیت و حقیقت را محرک انسان در خلق و تغییر می‌داند و می‌گوید: «به نظر من نه تنها برای هنرمند، بلکه هیچ فاعلی صرف واقعیت مبدأ حرکت نمی‌تواند بشود. یعنی فقط واقعیت بدون وجود یک حقیقت یا بدون وجود ایده آل‌هایی ناممکن است هیچ انسانی را به حرکت در بیاورد.» (همان) می‌توان دریافت که او درد درونی هنرمند را در درک همین فاصله

می‌داند. چون می‌گوید: «بر همین اساس ما هنرمند را در این جایگاه می‌بینیم که بین غیب و شهادت ایستاده است. یعنی از یک طرف ذهنش درگیر آن مسایل ایده آلی خودش است ... و از طرف دیگر ذهنش درگیر آنچه که هست. تمام درگیری هنرمند در جهت تبدیل کردن این صورتی که «هست» به آن صورتی که «باید باشد» است.» (حجت، ۱۳۶۲، ۴۵ و ۴۶)

شهید مرتضی آوینی نیز هنر را یاد بهشت و نوحه انسان در فراق می‌داند: «هنر یاد بهشت است و نوحه انسان در فراق. هنر زبان غربت بنی آدم است در فرقت دارالقرار و از همین روی همه با آن انس دارند ... هنر زبان بی زبانی است و زبان همزبانی ... مایه اصلی هنر این درد غربت است. غربت آدمی که با خطاب «اهبطوا» از دریای جوار بدین کرانه تشنه فرو افتاده است تا «تشنگی عشق» را دریابد.» (آوینی، ۱۳۷۷، ۱۳ و ۱۴) وجه مشترک همه این سخنان در آن است که سرچشمه هنر را به عرصه ای مطلق، آرمانی و بی زمان می‌کشانند.

۳-۸-۳- سرچشمه‌های فراگیر

در این دیدگاه به دانش فرا زمان و تکامل‌پذیر برخاسته از وحی و سنت نبوی توجه می‌شود. گسترده ترین مباحث در این زمینه را باید در میان برخی سنت‌گرایان به ویژه بورکهارت، شوان و نصر یافت.

به گفته نصر «برخی از نظریه‌پردازان معاصر ممکن است به وجود معنویت در هنر اسلامی هم اذعان داشته باشند. اما منشأ هنر اسلامی را در شرایط اجتماعی-سیاسی ناشی از ظهور اسلام جستجو کنند. این دیدگاه حتی اگر مقبول گروهی از مسلمانان هم باشد باز دیدگاهی کاملاً متجدد و غیر اسلامی است. چون منشأ امر باطنی را در ظاهر می‌داند و هنر قدسی و نیروی جاذبه و هاضمه خاص آن را به شرایط بیرونی و اجتماعی محض و یا همچون مورخان مارکسیست، به عوامل اقتصادی صرف تقلیل می‌دهد. این دیدگاه را می‌توان از منظر متافیزیک والهیات اسلامی که خداوند را منشأ تمام فرم‌ها می‌داند به سادگی رد کرد. چرا که اوست که بر همه چیز عالم است و بنابراین ذوات و صور همه اشیاء حقیقت خود را مدیون «خرد الهی» اند ... در واقع پاسخ را باید در خود دین اسلام پیدا کرد.» (نصر، ۱۳۷۵، ۱۱)

«معماری اسلامی ایران نمونه بارزی از این واقعیت است. نیاکان ایرانی ما چندان در بند «زمانه» نبودند که به آفرینش سبکی محلی و مقطعی پرداخته و به آن اکتفا کنند. سبکی که به دلیل همین ویژگی دیری دوام نمی‌یافت و به زودی منسوخ می‌شد. آنان به خلق هنری «بی‌زمان» پرداختند که با ابدیت پیوند داشت و به موجب همین پیوستگی، ارزش و اعتباری جاودانه یافت. کسانی که در پی ایجاد تحول در شیوه و سبک هنر قدسی، خصوصاً مسجد هستند بهتر است به این سؤال بیندیشند که چرا «زمانه» یا «دوره» آنان باید نسبت به زمان‌ها و دوره‌های دیگر که رشد و توسعه سبک‌های سنتی معماری اسلامی را موجب شدند متفاوت باشد یا مهم‌تر تلقی شود.» (نصر، ۱۳۷۳، ۵۳)

نصر منشأ هنر اسلامی و سرشت این نیروها و اصول آنرا در جهان‌بینی اسلام و وحی اسلامی می‌یابد. او یکی از جلوه‌های آن را بی‌واسطه، هنر قدسی اسلام و با واسطه را هنر اسلامی در کلیت خویش می‌داند. افزون بر آن ارتباط ارگانیک میان هنر و پرستش اسلامی، میان تفکر و تعمق در باره خداوند به صورتی که در قرآن توصیه شده و سرشت تفکر آمیز این هنر بین «ذکر الله» که هدف غایی تمام اعمال و شعائر مذهبی در اسلام است و نقشی که هنرهای تجسمی و شنیداری در زندگی هر مسلمان به طور خاص و امت اسلامی به طور عام ایفاء می‌کند؛ مؤید رابطه علی میان وحی و هنر اسلامی است.

«هنر اسلامی بدون این دو سرچشمه و منشأ (یکی قرآن و دیگری برکت نبوی) به عرصه وجود پا نمی‌نهد. هنر اسلام فقط از آن رو اسلامی نیست که مسلمین موجد آن بودند؛ بلکه این هنر همچون شریعت و طریقت از الهام اسلامی نشأت می‌گیرد. این هنر حقایق درونی الهام اسلامی را در جهان شکل‌ها متبلور می‌کنند و چون از وجه باطنی اسلام ناشی می‌شود انسان را به خلوت درونی الهام الهی رهنمون می‌گردد. هنر اسلامی از نظر پیدایش ثمره روحانیت اسلامی و از نظر شناخت مبدأ یا بازگشت به آن، نوعی یاور، مکمل و حامی حیات معنوی است.» (نصر، ۱۳۷۵، ۱۳ و ۱۱)

به یک بیان منبع و سرچشمه هنر اسلامی علم و حکمتی است که باید آن را در میان قرآن و سنت جستجو کرد. این همان علم مهم و بنیادینی است که همه متفکران سنتی آن را لازمی ضروری هنر دانسته‌اند. آن علم که بدون آن هنر به هیچ نمی‌ارزد

فقط نوع دیگری از فیزیک که دست بر قضا آن را فراموش کرده‌ایم (تکنیک‌های سنتی) نیست. آن علم علمی است دربارهٔ هماهنگی کیهانی، در بارهٔ تطابق‌ها، دربارهٔ واقعیت ذوابعاد صور، در بارهٔ هماهنگی میان صور زمینی و تأثیرات آسمانی، دربارهٔ رابطهٔ نزدیک میان رنگ‌ها، جهت‌یابی‌ها، ترکیب‌ها، شکل‌ها و همچنین صداها و بوها و نفس انسان. علمی است که نه فقط به لحاظ رویکرد و روش خود، بلکه افزون بر این به لحاظ سرشت خود با علم جدید متفاوت است. با این همه یک علم است. اساساً علمی قدسی است که فقط در چارچوب سنت که تنها همین سنت می‌تواند به عقل کل از حیث جلوه بشریش امکان فعلیت بخشی قوای کاملش را بدهد قابل دسترس است. تفاوت میان این علم و علم جدید در آن است که این علم به جز از طریق شهود تعقلی نمی‌تواند حاصل شود. شهود تعقلی نیز شرافت و اصالت ذاتی خاص و تحصیل فضایی را می‌طلبد که در بافت سنتی و در شیوهٔ تعلیم هنرها و علوم سنتی از جانب استاد به شاگرد کسب می‌گردند و از معرفت جدایی ناپذیرند. البته موارد استثنایی هم وجود دارد. ولی این فقط از آن رو است که «روح الاهی هر جا بخواهد می‌وزد». (همان، ۴۴۱)

۳-۹- گونه‌های هنر

در میان انبوه برداشت‌های گوناگون از هنر، دو گونهٔ اصلی درهمهٔ آن‌ها مطرح است. این دسته‌بندی تنها از دید موضوع هنر نیست، بلکه بیش از آن مربوط به سرچشمه و هدف هنر است. این دو گونه را می‌توان «هنر قدسی» و «هنر آزاد» دانست. گاه از هنر دینی نیز یاد شده؛ ولی یادآور می‌شویم که موضوعی چون هنر دینی به تنهایی مبهم است. این گونه هنر می‌تواند در یکی از دو دسته بالا قرار گیرد. تنها با تعیین موضوع یک هنر و بدون توجه به شکل و صورت آن نمی‌توان گونهٔ آن را تشخیص داد.

۳-۹-۱- هنر شیطانی

ریشهٔ این دسته‌بندی ناشی از آموزه‌های ادیان و بویژه قرآن کریم است. در آنجا هنر قدسی ناشی از القائات رحمانی دانسته شده؛ و در برابر آن، هنر آزاد ناشی از القاء شیطان معرفی شده است. در قرآن کریم در آیات فراوانی سخن از وحی و القاء شیطان در ذهن دوستانش آمده است: «می‌خواهید بدانید که شیطان‌ها بر چه کسی نازل

می‌شوند. بر هر فرد دروغگوی گناهکار نازل می‌شوند. بیشتر آن‌ها گوش می‌دهند، ولی به دروغ نقل می‌کنند. و همچنین شاعران که پیشوای گمراهان‌اند. آیا ندیده اید که آنان در هر وادی سرگردانند. و چیزهایی می‌گویند که خود انجام نمی‌دهند جز کسانی از آن‌ها که ایمان دارند و کارهای شایسته می‌کنند و خدا را بسیار یاد می‌کنند و در مقابل ظلم به دنبال یاری هستند و ...» (آیات ۲۲۱ تا ۲۲۷ سوره شعرا) در آیه دیگر: «ان الشیاطین لیوحون الی اولیائهم لیجادلوهن»؛ «شیاطین به دوستانشان وحی می‌کنند تا فتنه و جدال به پا کنند» (انعام، ۱۲۱)

در آیه‌ای دیگر: «رب بما اغویتنی لازینن لهم ما فی الارض و لاغویتهم اجمعین الاً عبادک منهم المخلصین» (حجر ۴۰/۳۹) «خدایا چون مرا فریفتی من هم برای آن‌ها آنچه را در زمین است تزیین می‌کنم و همه را به جز بندگان پاک سرشت، گمراه می‌کنم.» تزیین به معنای نازیبا را زیبا جلوه دادن یک هنر مذموم است. شیطان با استفاده از تزیین انسان را در عالم صورت و غریزه محدود می‌کند و نمی‌گذارد که به زیبایی‌های روحی برسد. دنیای فلسفه و تمدن امروز غرب شیطان و دیو را فراموش کرده و القائنات او را نادیده می‌گیرد و به همین جهت خود اسیر شیطان شده است.

فلسفی کو دیو را منکر بود در حقیقت فتنه دیوی شود

نکته مهم در اینجاست که این دوگانگی در هنر اصالت ندارد. چون شیطان یا اهریمن، وجودی هم عرض رحمان ندارد. شیطان تنها واسطه‌ای است که حقیقت رابه شکلی که مطلوب لذائذ نفسانی باشد تغییر شکل می‌دهد.

از دیدگاه اسلامی هنری که انسان را در سبک‌ها و روش‌ها و زیبایی‌های صوری نگه داشته و به زیبایی‌های معقول نپردازد و در خدمت کمال انسان نباشد ناپسند و مذموم است. از آن سو هنری که در جهت کمال انسان باشد تقدس پیدا می‌کند و هر چه از شکوفایی استعدادهای بالقوه او جلوگیری می‌کند نامقدس می‌باشد. بنابراین به میزانی که انسان از صفات الهی (حسن‌ها و زیبایی‌ها) برخوردار باشد و بتواند این صفات را در کار خود متجلی سازد هنر او هنر قدسی و به میزانی که صفات شیطانی را در اثر متجلی کند هنر او شیطانی است.

۳-۹-۲- هنر قدسی

تعریفی که اندیشمندان مسلمان از هنر قدسی و به‌طور خاص هنر اسلامی ارائه می‌دهند، تعریفی متناظر با وجود و حقیقت وجودی اشیاء است. دو اصل مطرح شده در این حوزه «ذات‌گرایی» و «نمادگرایی» است که بر پایه هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی فراگیر خود شکل می‌گیرند. نصر می‌گوید: «هنر در بینش اسلامی «شرافت بخشیدن به ماده» است ... اسلام از طریق کیمیاگری و علوم جهان‌شناختی مشابه فضایی ایجاد نمود که هم در صورت و هم در معنا اسلامی بود. فضایی که در آن، اصول دینی و روحانی در ماده تجلی می‌کرد و بر محیط زندگی روزمره انسان که تأثیری چنین عمیق بر گرایش‌های فکری و روحی او دارد، نقش می‌نهاد.» (نصر، ۱۳۷۳، ۴۴) «زیبایی بخشیدن به ماده، زدودن کدورت آن و تبدیل آن به مظهری از مراتب برتر هستی که هدف هنر قدسی و فی‌الواقع هنر سنتی می‌باشد مستلزم سنت روحانی زنده و پویایی است تا تصوّر عالم معقول را میسر سازد و راه را برای شناخت سرّ درونی نماد یا سمبل هموار نماید.» (همان، ۴۱)

در تبیین نصر از هنر سنتی دو واژه «معرفت» و «رحمت» جایگاه خاص دارند. برای نصر حکمت که زاییده معرفت و رحمت است هم آغاز هنر است و هم پایان آن. هم آفریننده آن است و هم هدف آن. هنر از دو ساحت معرفت و رحمت تغذیه می‌کند و همین دو ساحت را ارائه کرده و پرورش می‌دهد. (نصر، ۱۳۸۰، ۴۲۴)

مهم‌ترین معیارها و ویژگی‌های هنر قدسی از دیدگاه نصر را می‌توان به‌صورت زیر خلاصه کرد:

۱. توجه به طبیعت ذاتی اشیاء به جای ویژگی‌های عَرَضی آن
۲. توجه به سلسله مراتب هستی (وجود)
۳. توجه به محوریت انسان درعالم و ارتباط او با خدا
۴. توجه به قوانین حاکم در نظام هستی
۵. توجه به قوانین حکیمانه رمزپردازی (ظهور مراتب برتر در مراتب پایین‌تر)
۶. توجه به نظام صورت‌های وابسته به سنت معنوی مربوطه
۷. توجه به عمل و کارکرد در معنای جامع آن مربوط به همه ابعاد وجود انسان
۸. توجه به فایده و سود در معنای جامع آن مربوط به همه ابعاد وجود انسان. (نصر، ۱۳۸۰، ۴۲۴)

به گمان ما همچنان که مهم‌ترین الگوی مادی هنر قدسی، مخلوقات الهی هستند؛ مهم‌ترین الگوی معنوی آن، صفات الهی؛ و قداست آن وابسته به ظهور قداست الهی یا اسماء و صفات او در هنر است. در بسیاری از آیات قرآنی می‌توان ظهور این صفات را در این عالم بررسی نمود. بیان اسماء و صفات الهی در قرآن گاه با سیر از وحدت به کثرت و گاه به عکس مشهود است. آیه ۱۸ سوره حشر یکی از بهترین آیاتی است که در آن چگونگی به وجود آمدن خلقت (هنر الهی) و سلسله مراتب تنزل آفرینش تا مرحله صورت به بهترین شکلی بیان شده است: «هو الله الخالق البارء المصور له اسماء الحسنى».

در این آیه شش مرتبه تنزل از غیب مطلق تا آثار پدید آمده در هستی توصیف شده که عبارت‌اند از:

۱. «هو»: مرتبه ذات نامتعیین الهی که تنها با ضمیر مبهم می‌توان به آن اشاره کرد. مرتبه غیب مطلق که تنها با اشاره و نماد به آن توجه می‌شود.
 ۲. «الله»: مرتبه صفات و ویژگی‌ها. اولین مرتبه تعین الهی و طبیعت همه اسماء.
 ۳. «خالق»: مرتبه فعل. که به واسطه آن هستی از درون نیستی شکل می‌گیرد.
 ۴. «بارء»: مرتبه فعل. هستی متعین می‌شود و ویژگی‌های خاص هر موجود تعریف می‌شود.
 ۵. «مُصَوِّر»: مرتبه فعل. صورت و شکل برخورد متناسب برای هر موجود ایجاد و به او تعلق پیدا می‌کند. به طوریکه وابستگی با ذات آن موجود دارد.
 ۶. «له اسماء الحسنی»: مرتبه بازگشت از کثرت به وحدت است.
- در اینجا تنها معیارهای زیبایی‌شناسی به‌عنوان اسماء و صفات خداوند معرفی می‌شود. این مراحل شش گانه در آفرینش هر اثر، در نظام سنتی و قدسی طی می‌شود و ثمره آن ظهور این مراتب به‌صورت نمادین و ذاکرانه در آثار هنری است که یادآور و معرفی‌گر عالم غیب در دنیای مادی است.
- به باور ما تعریف هنر را می‌توان چنین پیشنهاد کرد: «هنر، تجلی عادلانه حُسن‌ها است در پدیدارها، به میزان ظهور آن‌ها و متناسب با نیازهای مادی و روحی انسان‌ها»

۳-۱۰- رابطه هنرمند، اثر هنری و مخاطب

یکی از بحث‌های مهم و پردامنه فلسفه هنر، وابستگی و رابطه میان هنرمند با مخاطب به‌وسیله اثر هنری است. آیا رابطه بین صورت اثر هنری یا سرچشمه و آرمان اثر یک رابطه ذاتی است که هر کس با رویارویی با اثر نتواند آغاز و انجام آن اثر را بشناسد؟ در این رابطه سه دیدگاه وجود دارد:

الف) نبود رابطه میان هنرمند، اثر هنری و مخاطب

این دیدگاه چیره بر هنر معاصر است که در آن هیچ رابطه‌ای میان مخاطب و هنرمند، و میان صورت اثر هنری با معنی و محتوای آن نیست. نه تنها هنرمند (یا مؤلف) و نیت خاص او، بلکه خود اثر هنری هم مرده است و مخاطب است که اثر را زنده می‌کند و روح معنا را در آن می‌دمد. هر بار رویارویی و خواندن تازه اثر، زاینده معنایی تازه برپایه جهان‌بینی مخاطب است.

گرایش‌های گوناگون این دیدگاه را دارند. مانند فمینیست‌هایی همچون لوسه ایریگاری که نقش جنسیت را در معنای اثر مهم می‌دانند. برخی مارکسیست‌ها همچون لوکاچ تأثیر طبقه و موقعیت اجتماعی افراد را مطرح می‌کنند و بسیاری از نظریه‌پردازان دیگر همچون گادامر، ریکور، دریدا و... تأثیر عوامل فراوان تاریخی و اجتماعی را در متنوع بودن این ادراک تأکید می‌کنند. (احمدی، ۱۳۷۵، ۳۸۹)

به تدریج اندیشمندان هرمنوتیک مدرن نه تنها نیت هنرمند، بلکه اساساً معنای نهایی داشتن اثر را نوعی جزم‌گرایی مشکل‌ساز دانستند. به باور آن‌ها هر اثر هنری (یا متن ادبی) دارای معنایی جاودانه نیست که هنرمند این معنا را در آن کار گذاشته باشد؛ بلکه اثر هنری در روزگاران متفاوت و بنا به تأویل‌های گوناگون معناهای تازه‌ای پیدا کند که چه‌بسا دور از نیت آفریننده آن باشد. پس آشکارا نقش بزرگی به عهده مخاطب است و بحث از جنبه‌های مهمی به توان‌های فرهنگی و فکری او باز می‌گردد. کشف این نکته را به بهترین شکلی گادامر در کتاب «حقیقت و روش» و ریکور در کتاب «زندگی در دنیای متن» به خوبی نشان داده‌اند. (همان، ۴۰۶)

شالوده‌شکنان (دیکانستراتیویست‌ها) نیز وجود معنای نهایی متن و یا اثر را رد می‌کنند. ولی دعوت آنان به قلمرو بی‌معنایی، فراخوانی است به جهانی مبهم و ناروشن؛ و نه به این یقین که هیچ‌گونه معنایی وجود ندارد. (همان، ۵۰۰) دریدا از «پراکندگی

معنا» در متن یا «معنای نامتعیین» سخن می‌گوید و همین سبب می‌شود که ما هرگز به خواندن متن و یا فهم کامل یک اثر مطمئن نباشیم. در حقیقت بر اساس تفسیر پل دمان از دریدا، اثر هنری «غیر قابل فهم» یا «غیر قابل خواندن» است. البته این به آن معنا نیست که همه مخاطبان در برابر یک اثر برابرند. یک مخاطب و یک خواننده خوب کسی است که این اصل بزرگ را رعایت کرده و نپذیرد که یکی از تفسیرهای ممکن را به جای کل آنچه اثر می‌خواهد بگوید، قرار دهند و از معنای متن یاد کند. اسلوب درست خواندن متن، فهم منش درونی متناقص و «به خواندن در نیامدنی متن» است. (همان، ۵۰۶)

روشن است که این دیدگاه به گوناگونی یا کثرت تفسیرها و تأویل‌ها از اثر هنری می‌انجامد که همگی به یک‌باره مطرح هستند.

ب) وجود ارتباط میان هنرمند، اثر هنری و مخاطب

این دیدگاه به رویکرد «هرمنوتیک رمانتیک» معروف است. بر پایه آن فهم اثر ارتباطی به موقعیت تاریخی آن ندارد و چگونگی ارتباط با اثر در یک سطح فرا تاریخی انجام می‌شود. یعنی در درک شاهنامه فردوسی و یا یک تابلوی نقاشی از رافائل و داوینچی هیچ فرقی میان درک ما با درک هم‌عصران آن‌ها نیست. بر این دیدگاه نسبت به دیدگاه قبل کمتر تأکید شده است.

برای نمونه تولستوی به هم‌زمانی درونی به یاری هنر باور دارد. به گفته او هنر باید معنایی را که هنرمند مد نظر داشته به‌طور یکسان به همه انسان‌هایی که ذوق آن‌ها آلوده نشده متقل کند. (تولستوی، ۱۱۶) علامه جعفری با این نگرش تولستوی موافق نیست و در نقد آن می‌گوید: «تولستوی اصرار می‌ورزد که هنر باید برای مردم عادی قابل فهم باشد ... ولی ما معتقدیم که قضاوت یک «آماتور هنر» در جهان کنونی می‌تواند به کمک کسانی که شناخت بهتری دارند، تصحیح گردد.» (جعفری، ۱۳۶۸، ۵۱)

از دید جعفری هنر در هر دوره باید به دنبال زبان جدید باشد و این زبان جدید در آغاز نیاز به جاباز کردن در میان مردم دارد و این کاملاً متفاوت با ارزش‌گذاری محتوایی آن است. علامه جعفری با استناد به نمونه‌هایی از هنر آونگارد و آثار امپرسیونیستی فرانسوی که جزء شاهکارهای هنر معاصرند، دیدگاه تولستوی را نقد می‌کند.

پ) همراهی نسبی میان هنرمند، اثر هنری و مخاطب

آثار هنری که در عالم ماده و طبیعت و شکل و صورت و رنگ و هندسه (و یا صوت و کلام و ...) تحقق می‌پذیرند، هرگز نمی‌توانند مفاهیم عقلانی و مشاهدات و ادراکات عرفانی هنرمند را که از مراتب عالی تر وجود او و ابعاد متعالی تر هستی بالقوه او منشا یافته‌اند مستقیماً بیان نموده و به ظهور رسانند. بلکه صورت‌ها می‌توانند حداکثر به صورت آیه‌ای و رمزگونه و تمثیلی مفاهیم عقلانی و عرفانی را برای مخاطب رازآشنای خود متجلی نموده و واسطه ذکر و یادآوری شوند.

به گمان ما دو دیدگاه بالا را می‌توان در یک دیدگاه انسان‌شناسی اسلامی با هم جمع کرد. در این باره باید چند حوزه را از هم جدا کرد:

۱- همراهی کامل در هستی‌شناسی هنرمند و مخاطب

هستی‌شناسی و انسان‌شناسی (حکمت نظری) حوزه مباحث عقلی و فلسفی است. گزاره‌های این حوزه فارغ از زمان و مکان و فارغ از اراده و خواست و یا تشخیص و فهم انسان یا درست هستند یا نادرست؛ و پذیرفتن و نپذیرفتن انسان‌ها تفاوتی در درستی یا نادرستی آن‌ها ندارد. ضمانت صحیح بودن گزاره‌های این حوزه حقیقت و واقعیت هستی و آفرینش جهان و هویت و ذات فطری و نوعی انسان‌هاست و ضمانت تفاهم و درک متقابل انسان‌ها در طول تاریخ و عرض جغرافیا (هنرمند و مخاطبان) در همین ذات فطری و نوعی آن‌هاست. اگرچه این وجه از وجود انسان، بالقوه باشد و انسان از آن در غفلت به سر برد و حقیقت را بیمارگونه یا متعصبانه و ... نپذیرد.

۲- نسبی بودن شرایط هنرمند و مخاطب

شیوه‌های زندگی هنرمند و مخاطب (حکمت عملی) مربوط به حوزه مسائل اخلاقی و بایدها و نبایدهای احکام می‌باشد. از آنجا که این اصول مبتنی بر اراده و عمل انسان است که باید در مجموع شرایط زمانی و مکانی تحقق پذیرد؛ پس وابسته به مجموع شرایط فردی و اجتماعی اوست و تابع احکام اولیه و ثانویه و اضطراری و مصلحتی و ... می‌گردد. داوری در این حوزه و درک متقابل هنرمند و مخاطب مبتنی بر دو پایه است:

اول: اصول ثابت پنج‌گانه (حلال و حرام)

دوم: در نظر گرفتن مجموع شرایط فردی و اجتماعی هنرمند و مخاطب در زمان و مکان خاص هر یک.

۳- رابطه هنرمند با اثر هنری

هنرمند در دو حوزه با اثر هنری خود رابطه دارد:

- شرایط فطری و نوعی و درونی هنرمند به عنوان یک انسان، سرچشمه پایان ناپذیری است که او و اثر او را به سمت حقایق جاودانی و مراتب عالی تر وجود و زیبایی های برتر هدایت می کند و تا زیبایی مطلق و رضایت و لذت بی پایان جذب و دعوت می نماید.

- شرایط کسبی، فردی و بیرونی هنرمند واقعیاتی است ناشی از مجموع شرایط زمانی و مکانی و تجربیات و خاطرات هنرمند؛ که او و اثر او را برخوردار از تشخیص فردی و وابستگی ها می نماید. هر چه محتوای این واقعیتهای بیرونی در اثر هنری یا حقایق فطری و انفسی (عقلی و روحی) هنرمند نزدیک تر و هماهنگ تر باشد، هنر ناب تر، خالص تر، انسانی تر و الهی تر می شود. وگرنه، اثر هنری غیر اصیل تحت تاثیر هواپرستی ها و غرایز حیوانی و تعصبات جاهلی و ... هنرمند خواهد شد.

۴- رابطه مخاطب با اثر هنری

مخاطب نیز در دو حوزه با اثر هنری رابطه دارد:

- شرایط کسبی، فردی و بیرونی مخاطب واقعیاتی است مبتنی بر مجموع شرایط زمانی و مکانی و تجربیات و خاطرات مخاطب که در نوع رابطه و درک مخاطب از اثر هنری تاثیر گذاشته و برداشت ها و تفسیرها و تعبیر و تاویل یا به عبارتی قرائت شخصی و آفاقی او را از اثر تشکیل می دهد.

- شرایط فطری و نوعی و درونی مخاطب در صورتی که از قوه به فعل تحقق یافته باشد و بتواند ادراکات آفاقی و تجربیات و خاطرات شخصی خود را تعدیل نماید و عقل راز گشا و دل راز آشنا داشته، به همان نسبت می تواند خارج از محدودیت های کسبی و اعتباری و شخصی از مفاهیم عقلانی و تجلیات عرفانی به ظهور رسیده در اثر هنری، رمزگشایی و پرده برداری و درک متناسب داشته باشد. در غیر این صورت مخاطب چهره شخصی خود را در اثر دیده و هواها و تعصبات جاهلی خود را بازبینی خواهد نمود.

۵- تعهد و مسئولیت هنرمندان

انواع دیدگاه‌ها در مورد تعهد و مسئولیت هنرمندان به شرح زیر است:
الف) هنرمندان نسبت به کلیه اصول نظری و مصادیق کالبدی برای همیشه و مطلقاً آزادند. این دیدگاه لیبرالیسم و سکولاریسم است که به بی معیاری، هم در نظر و هم در عمل باور دارد.

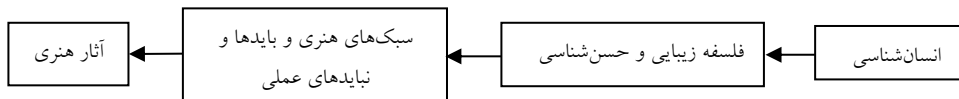
ب) هنرمندان نسبت به هر اصل نظری و حتی کالبدی برای همیشه و مطلقاً مقید و مسئولند. این دیدگاه مطلق‌گرایی در اصول نظری و اشکال کالبدی، و مقید بودن نظری و عملی است.

پ) هنرمندان نسبت به شناخت قوانین موجود در هستی، متعهد؛ و در خلق اثر، آزاد؛ اما نسبت به تأثیر آثار خود، مسئول می‌باشند. دیدگاه اسلامی آزادی انسان را در میان دو جبر تعریف می‌نماید. «حق‌گرایی» در نظر و «عدل‌گرایی» در عمل.

۳-۱۱- نتیجه‌گیری

در آغاز هر گونه ارزیابی و تحلیل سبک‌ها و آثار هنری و هنرمندان، به باور ما نیاز است که مبانی و معیارهای زیبایی‌شناسی (حسن‌شناسی) در یک سامانه عقلانی ارائه شود تا پس از آن بتوان در مورد معیار داوری و تحلیل‌ها در آثار هنری به تفاهم نسبی رسید.

نمودار رابطه طولی بین انسان‌شناسی، فلسفه زیبایی، هنر و آثار هنری



در فرهنگ غرب، شکاکیت و نسبی‌گرایی در حوزه نظری (هستی‌شناسی و انسان‌شناسی) و برداشت‌های فروکاهنده از انسان، مستقیماً وارد فلسفه زیبایی‌شناسی شده و مبنا و معیارهای داوری و ارزیابی سبک‌ها و آثار هنری را لرزان و عملاً تباه نموده و فلسفه هنر معاصر را به سوی پوچ‌گرایی (نیپیلیسم) و هرج‌ومرج‌گرایی (آنارشیزم) کشانده است.

ولی در حوزه فرهنگ اسلامی به دلیل پابندگی کلام الهی (وحی) و حفظ و صیانت از کلام معصومین (س) با همه اختلافات موجود میان اندیشمندان و فیلسوفان مسلمان، حقایق نظری اسلام همچنان با قدرت و ثبات می‌درخشد و در میدان تحلیل و استدلال و عرفان خدشه‌ناپذیر باقی مانده است. بنابراین با توجه به ثبات مبانی و

معیارهای حسن‌شناسی و زیبایی در فرهنگ اسلام، می‌توان در میدان عمل سبک‌ها و آثار هنری را به سمت آرمان‌های مطلوب و استعلایی و روشن هدایت نمود. همچنین باید گفت که جدانکردن گزاره‌های نظری (هست‌ها) از عملی (بایدها و نبایدها) باعث بروز مغالطه‌های بزرگ در حوزه فلسفه هنر شده است. به چند نکته در این باره باید اشاره کرد:

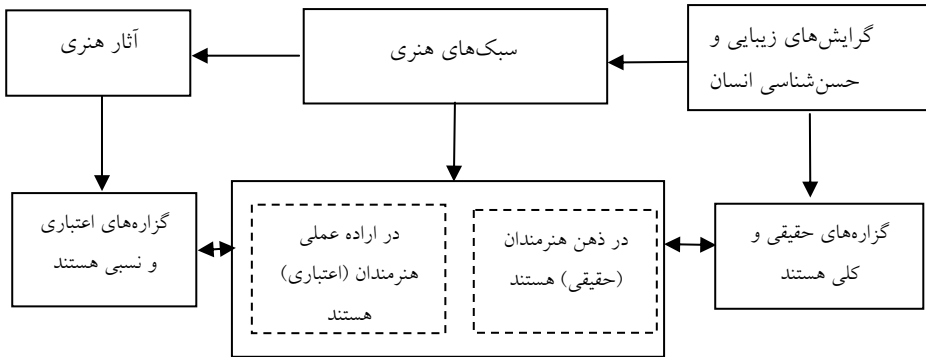
یکی اینکه گزاره‌های نظری در مورد انسان و گرایش‌های حسن‌شناسی و زیبایی‌شناسی او، حقیقی، کلی، قطعی، نوعی، فهمی، بالقوه، غیر قابل تبدیل و تحویل و غیر وابسته به شرایط زمانی و مکانی هستند. به گفته دیگر، انسان‌ها نوعاً و ذاتاً دارای گرایش‌های زیبایی‌شناسی مشترک می‌باشند که تجربیات تاریخی و استدلال‌های فلسفی و عرفانی آن را تأیید می‌نمایند. وگرنه عملاً معیار داوری آثار و تفاهم نسبی هنرمندان و مخاطبان و جهت‌گیری استعلایی و تکاملی آثار هنری، با هنرمندان و مخاطبان از دست می‌روند و هنر و هنرمندان در سراشیب پوچ انگاری و هرج و مرج رها خواهند شد.

در برابر آن، اگر سبک‌ها و راهکارهای عملی در خلق آثار هنری و یا عوامل صوری و مادی و کالبدی آثار هنری مطلق انگاشته شوند و به اصول گزاره‌های نظری نسبت داده شوند؛ مغالطه‌ها و نابسامانی‌های بزرگ در عرصه فلسفه هنر پدید می‌آیند.

به باور ما اصول برگرفته از گزاره‌های عملی گزاره‌هایی برزخی و واسط هستند؛ به گونه‌ای که از سویی در ارتباط با هست‌ها (یعنی در ذهن هنرمند) گزاره‌های حقیقی شمرده شده و از سوی دیگر در ارتباط با اراده و عمل هنرمندان و شرایط زمانی و مکانی تحققشان، (یعنی در اراده عملی او) نسبی و اعتباری می‌شوند. همچنین این گزاره‌ها، در مقام خلق در عالم ماده و مصداق گزاره‌هایی، اعتباری، جزئی، نسبی، تجربی، بالفعل، و وابسته به مجموع شرایط زمانی و مکانی می‌گردند و در عین حال متغیر، تربیت‌پذیر و اجتهادی؛ که نباید در مورد آن‌ها مطلق‌گرایی نمود.

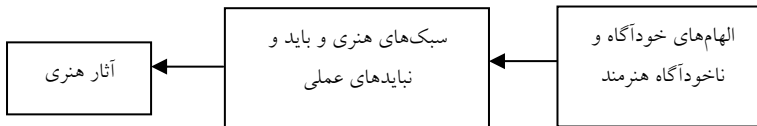
به گفته دیگر بر پایه مبانی و معیارهای حسن‌شناسی و زیبایی‌شناسی نوعی و فطری انسان‌ها، می‌توان هزاران سبک جدید و هزاران اثر هنری متنوع و بدیع و اصیل و استعلایی خلق نمود که هر کدام به‌صورت نسبی می‌توانند حسن‌ها و زیبایی‌ها را متجلی سازند. (نمودار زیر)

نمودار تفکیک اصول حاکم بر زیبایی، سبک‌های هنری و آثار هنری



نکته دیگر در رابطه با تعریف یک بعدی و محدود از ابعاد وجودی و مرکب انسان است که با توجه به نمودار زیر به شرح آن می‌پردازیم.

نمودار رابطه طولی میان ایده‌های هنرمندان و سبک‌ها و آثار آنان



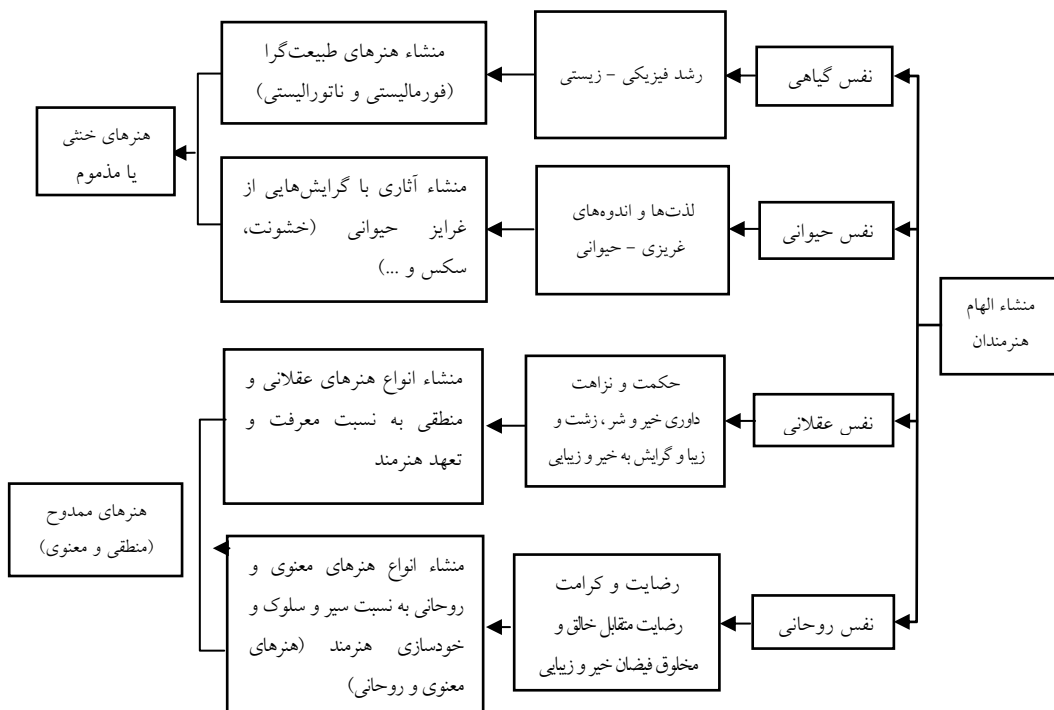
اگر همچنانکه در مباحث انسان‌شناسی مطرح شد، ما انواع نفوس انسان که در گفتار حضرت علی(ع) آمده را در نظر بگیریم و مرجع الهام هنرمندان را صرفاً نفس گیاهی یا نفس حیوانی او بدانیم، طبیعتاً معیارهای ما در گرایش‌های حسن‌شناسی و زیبایی‌ها معیارهایی حیوانی خواهد بود. بدین گونه آثار هنری، دیگر نمی‌توانند حاصل نفوس عقلانی و روحانی انسان، یا «حکمت و نزاهت» «رضایت و کرامت» باشند. همچنین توان دآوری بین هنرهای ممدوح و هنرهای مذموم را از دست می‌دهیم. شاید بتوان گفت این موضوع از مهم‌ترین عوامل بحران در فلسفه هنر معاصر غرب است.

توجه و تأکید مطلق به ناخودآگاه هنرمندان و خلاقیت‌های غیر اصیل و غیرعالمانه در خلق آثار هنری، باعث عدم توجه به آموزش‌های فرهنگی و تخصصی و تلاش هنرمند برای رشد در حوزه‌های علمی و 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 حوزه‌های علوم و به خودآگاهی رساندن تخصصی آن علوم دارد.

تأکید بر ناخودآگاه، آثار هنری را پیچیده و مبهم، آشفته، دور از واقعیت و سور رئالیستی 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 و محیط زیست انسان‌ها مخدوش می‌کند.

پس سرچشمه الهام هنرمندان یگانه نیست. اگر هنرمند الهام هنری خود را از نفس بهیمی و جنود شیطانی بگیرد، از این سرچشمه دوزخی، الهامات کثیری که شامل گرایش‌ها و انگیزه‌های غریزی همه حیوانات می‌تواند باشد، می‌جوشد و روح هنرمند را تسخیر میکند و او را بسوی لذت‌های غریزی - حیوانی، برمی‌انگیزاند و در نتیجه هنرهای مذموم خلق میشود. در نقطه مقابل اگر هنرمند الهام‌ها و الگوهای خود را از نفس عقلانی و روحانی و الهامات ربوبی بگیرد، حاصل این نفوس حکمت و نزاهت است و رضایت و کرامت. یعنی هنرمند می‌تواند حق و باطل، خیر و شر و زیبا و زشت 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. (نمودار زیر)



فصل چهارم

شناخت معماری و عناصر آن

۴-۱- تعریف معماری

واژه «معماری» در زبان عربی از ریشه «عَمَرَ» به معنای عمران و آبادی و آبادانی است و «معمار»، یعنی بسیار آباد کننده. در زبان فارسی برابری برای آن آمده است. برای نمونه واژه «والادگر»، برابر دیوارساز و کسی است که سفت کاری می‌کند. «واژه «رازیگر»، برابر استاد بنا است. واژه «مهرآز»، برابر مهتر و بزرگ بنیان است و از دو بخش «مه»، یعنی بزرگ، و «راز»، یعنی سازنده درست شده است. این واژه برابر «مهندس معمار»^۱ به تعبیر امروزی می‌تواند گرفته شود. در زبان لاتین نیز واژه architect از دو بخش archi به معنای سر، سرپرست و رئیس و tekton به معنای سازنده درست شده که کاملاً هم‌تراز با واژه مهرآز می‌باشد.» (رنجبر کرمانی، رفیعی، رفیع‌زاده. ۱۳۸۲. زیر واژه مهرآز)

از معماری تعریف‌های بسیاری شده که برخی به گونه‌ای فروکاسته شده (حصری) ارائه شده است؛ به گفته دیگر معماری تنها در یک وجه خود خلاصه شده است. تعریف کلی «ساختمان‌سازی در ترکیب صنعت و هنر» چندان گره‌گشا نیست؛ چرا که تنها به سه عامل معماری بدون توجه به ارتباط آن‌ها اشاره دارد. «سازماندهی فضا» تعریف بهتری است که بسیاری از آثار بی‌توجه به فضا را از معماری بیرون می‌کند. ولی این تعریف هم به هدف معماری توجهی ندارد. ما این تعریف را پیشنهاد می‌کنیم: معماری، «فرایند بازآفرینی و ساماندهی فضا، با بهره‌گیری از عوامل مادی و صورتی، متناسب با نیازهای مادی و روحی انسان‌ها، و در جهت کمال آن‌ها» می‌باشد.

در این تعریف تلاش شده به چهار پرسش بنیادی که انسان در رویارویی با هر چیزی بدان پاسخ می‌دهد، پاسخ داده شود. این چهار پرسش این‌ها هستند:

۱. برای چه پدید می‌آید و هدف آن چیست؟ پاسخ آن، «علت غایی» معماری است.

۲. چه کسی آن را پدید می‌آورد؟ پاسخ آن «علت فاعلی» معماری است.

۳. از چه پدید می‌آید؟ پاسخ آن «علت مادی» معماری است.

۴. چگونه پدید می‌آید؟ پاسخ آن «علت صوری» معماری است.

با بهره‌گیری از دسته‌بندی علل چهارگانه ارسطویی می‌توان به تجزیه و تحلیل معماری پرداخت. بهره‌گیری از مبانی فلسفی این سود را دارد که نقش و جایگاه هر کدام از علل و عوامل پدید آورنده معماری روشن شده و نسبت و رابطه هر کدام با هم نیز تبیین می‌شود.

این چهار علت را این گونه معرفی می‌کنیم:

۱. انگیزه‌ها، اهداف و غایاتی که معمار دنبال می‌کند و به‌خاطر دستیابی به آن‌ها معماری پدید می‌آید، علت غایی معماری هستند. این انگیزه‌ها و غایات گاه آشکار و گاه پنهان هستند و به هر رو همواره وجود دارند؛ چه بر آن‌ها تصریح شود و چه نشود. تاریخ معماری پر است از این انگیزه‌ها و غایات گوناگون و هر کدام بر نگرش و دیدگاه خود پافشاری دارند. تمام سبک‌ها و مکتب‌های معماری را می‌توان از زاویه انگیزه‌ها و اهدافی که دنبال می‌کنند، بررسی و مقایسه کرد. در همه تعریف‌هایی که از معماری شده و می‌شود می‌توان انگیزه‌ها و اهدافی را باز شناخت. پرسش بنیادی «معماری برای چه؟» همواره زنده بوده و هست. هر اثر معماری ممکن است به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه دارای یک یا چند علت غایی باشد. این علت‌ها (اهداف) ممکن است در طول یکدیگر یا در عرض یکدیگر قرار گیرند.

۲. علت فاعلی معماری، معمار و همه کسانی هستند که دست‌اندرکار پدید آوردن یک اثر معماری هستند. ساماندهی فضا و ساخت آن، دست‌آورد کار ذهنی و عملی هنرمند معماری است که پیش از هرکاری دارای یک ذهن و تفکر سامان‌یافته درباره اهداف و غایات معماری باشد.

۳. هر اثر معماری و هر ساختمان از دو بخش پر و تهی تشکیل می‌یابد. بخش پر یا «کالبد» آن، همان «توده» شکل و حجم یافته و سامان‌بندی شده‌ای است که در

برگیرنده و تعریف کننده یک «فضا» شده است. پس توده یا ساختمایه (مصالح)، بدون در نظر گرفتن شکل و حجم آن، علت مادی فضا می‌باشد. روشن است که تا هنگامی که علت صوری درکار نباشد، به صرف بودن علت مادی، هیچ فضایی هم پدید نمی‌آید.

۴. آنچه که پدید آورنده شکل، فرم، حجم و صورت فضای معماری می‌شود، علت صوری فضا است. در معماری تمام علل و عواملی که در شکل دهی به فضای معماری مؤثر هستند در شمار علل صوری هستند. یعنی همه علوم پایه، فنون و هنرهایی که معماران‌ها را در کار شکل دهی به فضا بکار می‌گیرد؛ دانش ریاضی و هندسه پایه و کاربردی؛ دانش شناخت محیط و طبیعت و شناخت آب و هوا (اقلیم)؛ فنون ایستایی و شناخت ساختمایه‌ها و فناوری ساخت و ساز و همه هنرهای مربوط به ساخت و آرایه بندی و ...

این همه هنگامی علت صوری فضا شمرده می‌شوند که به گونه‌ای در شکل دهی به فضا مؤثر افتاده باشند. از این میان، دانش هندسه و تناسبات به جهت این که همواره در طول تاریخ معماری تأثیر بسزایی در شکل دهی به فضا در فرهنگ‌های گوناگون داشته‌اند در این نوشته مورد توجه و تأکید قرار گرفته‌اند.

۴-۲- فضا

۴-۲-۱- تعریف فضا

مفهوم فضا یکی از مفاهیم بنیادی در معماری است. درباره 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 درباره معماری، «ساماندهی فضا» است.

به گمان ما بحث و کنکاش درباره مفهوم فضا از سوی نویسندگان و نظریه پردازان به‌طور 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 بر مفاهیم آن انجام می‌شود، به آشفتگی و

پیشانی بیشتر نیانجامد. این آشفتگی با ارائه انواع تعاریف ناسازگار با هم و یکسونگری و... بیشتر می‌شود.

در فرهنگ معین واژه عربی فضا چنین معنی شده است:

۱. مکان وسیع، زمین فراخ، ساحت.

۲. مکانی که کره زمین در منظومه شمسی اشغال می‌کند. (معین)

در هر دو تعریف، واژه مکان بکار رفته و این نشان می‌دهد که فضا، دارای مکان است، یا همان مکان است که می‌توان به درون آن رفت. پس فضا قطعاً یک جای تهی است، مانند هوا. گرچه در لغت نامه‌های کهن، هوا و فضا یکسان نیستند. گستره فضا، همه هستی است و فضا همان «جای تهی» است که می‌تواند پر شود. این تعریف با همه سادگیش به گمان ما می‌تواند شالوده بحث فضا قرار گیرد و بر پایه آن می‌توان به بررسی دیدگاه‌های گوناگون پرداخت.

ولی برخی برآن هستند که گروه‌های گوناگون مردم، معناهای گوناگون از مفهوم فضا دارند: «فلاسفه و ریاضی دانان شرق و غرب از دیر باز به مفهوم «فضا» توجه کرده و از آن تعریفی به دست داده‌اند. افلاتون 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 تلقی و تعریف ایشان در فضا به تعمق بیشتر در مفهوم معمارانه فضا کمک کند، ارتباط مستقیمی با آن ندارد و شاید پرداختن به آن در محدوده این گفتار کوتاه، موجب آشفتگی مطلب و دوری از مطلوب گردد. از طرف دیگر به نظر می‌رسد آنچه فارسی زبانان و عربی زبانان عرفاً از واژه «فضا» اراده می‌کنند، نیز 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، رواق، ش ۱، ۱۳۷۷، ۱۸)

این سخن مانند این است که گفته شود واژه «طبیعت» برای فیزیک‌دانان و شیمی‌دانان و نقاشان و جنگل بانان و شاعران، بیشتر مشترک لفظی است تا معنوی! ولی 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 از آن پدید می‌آید. فضا، نام یک پدیده 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 و حس می‌کند. پس باید بتوان از آن یک تعریف بیرونی که مورد پذیرش همگانی‌تر باشد، به دست داد و در عین حال هرکس می‌تواند از بعد هستی‌شناسی خود تفسیر و تعبیری از آن داشته باشد.

نکته مهم دیگر این است که نه ما از جهان معماری و نه هیچ‌کس دیگر از رشته‌های گوناگون علمی و فلسفی و ... نمی‌تواند برای خود تعریف ویژه‌ای از یک پدیده خارجی، مختص خود داشته باشد. در غیر این صورت ما به پیریشانی و آشفتگی در برخورد اندیشه‌ها دچار خواهیم شد و تفاهم، خدشه‌دار می‌شود. 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 ناهم‌هنگ. بنابراین آدمیان می‌توانند از بسیاری از پدیده‌های جهان تعریف‌های مشترک داشته باشند. اساساً برای تأکید روی یک یا چند وجه تمایز، نیازی نیست همه 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 درباره ذرات معلق در آن و میدان‌های جاذبه و ... پژوهش می‌کنند، شیمی‌دانان درباره گازهای تشکیل دهنده آن، فیلسوفان درباره متناهی یا نامتناهی بودن آن و شاعران درباره 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.

چهار مقصود از کاربرد واژه فضا چنین بر شمرده شده است:

۱. فضا، یعنی اتاق، تالار و حیاط و میدان و پارک.
۲. فضا، یعنی مجموعه‌ای که خصوصیت مشترکی دارند، فضای باز، فضای بسته.
۳. فضا، یعنی قسمت‌های خالی و پر نشده شهر و...
۴. فضا، یعنی کیفیت معماری و تأثیر آن بر انسان، فضای دل‌باز، فضای دلگیر.» (همان)

در هر چهار مقصودی که نویسنده از فضا ارائه کرده یک ویژگی مشترک یافت می‌شود: همه از مکان و جای تهی سخن می‌گویند. خود نویسنده 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) پس 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 بر ما می‌گذارد، توجه کرده‌ایم. نکته بسیار مهم این است که به گمان ما هر برداشت حسی، کاربردی و فیزیکی و نیز شهودی، فرا طبیعی (متافیزیکی) و عرفانی از فضا، باید سرآغاز آن بر پایه همین تعریف ساده از فضا باشد.

۴-۲-۲- بررسی دیدگاه‌ها درباره فضا

مفهوم فضا یکی از مفاهیم بنیادی در هستی‌شناسی است و از این رو سیر تاریخی آن در گذر زمان می‌تواند شایان بررسی باشد. در دائرةالمعارف آمریکانا دو تعریف اساسی از فضا آمده است:

الف) دیدگاه نخست «فضای خالی» را مبنای تعریف خود قرار می‌دهد؛ و فضا ظرف یا چهارچوبی شمرده می‌شود که اشیاء درون آن هستند و رویدادها درون آن رخ می‌دهند. در این دیدگاه، فضا چیزی فراتر از جهان ماده است و هر چیز دیگر از جمله فرم، نسبت به وجود آن فضای مطلق تعریف می‌شوند. این کتاب از اندیشمندان کهن، افلاتون را، و از اندیشمندان جدیدتر، دکارت، نیوتن، حتی برتراند راسل را نزدیک به این دیدگاه شمرده است.

ب) دیدگاه دوم 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 این دیدگاه فضا از توابع یک شیء و خواص آن دانسته شده که با درنظر 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 مادیت جهان است و از خواص و توابع آن، نه به‌عنوان ظرفی که ماده درون آن قرار گیرد. (353,99, 1975, Americana)

این دیدگاه اگرچه درمیان اندیشمندان جدید گسترش فراوان یافته، ولی ریشه‌های آن در دیدگاه ارسطو یافت می‌شود. از فلاسفه جدید، دیدگاه لایب نیتس، کانت، برگسون، ماکس، و غالب پدیدار شناسان و فیلسوفان و دانشمندان قرن بیستم به این دیدگاه نزدیک است. (همان)

این دو دیدگاه بدین گونه نیز طرح شده است: «در عهد باستان دو نوع تعریف مبتنی بر دو گرایش فکری برای فضا یافت می شود:

۱. تعریف افلاطونی که فضا را همانند یک هستی ثابت و از بین نرفتنی می بیند که هر چه به وجود آید در داخل این فضا جای دارد.

۲. تعریف ارسطویی که فضا را به عنوان topos یا مکان بیان می کند و آن را جرئی از فضای کلی تر می داند که محدوده آن با محدوده حجمی که آن را در خود جای داده است تطابق دارد.

تعریف افلاطون موفقیت بیشتری از تعریف ارسطو در طول تاریخ پیدا کرد و در دوره رنسانس با تعاریف نیوتون تکمیل شد و به مفهوم فضای سه بعدی و مطلق و متشکل از زمان و کالبدهایی که آن را پر می کنند، درآمد. دکارت بر خصوصیت متافیزیکی فضا تأکید دارد؛ ولی در عین حال با تأکید بر فیزیک خالص و مکانیکی اصل سیستم مختصات راست گوشه را برای قابل شناسایی کردن وسعت ها بکار برد. بعد از رنسانس به تدریج مفاهیم فضا از موجودیت واقعی آن جدا و بیشتر به جنبه های متافیزیکی آن توجه شد؛ ولی در زمینه های علمی، فضا مفهوم مکانی بیشتری را پیدا کرد. (لقایی. معماری و فرهنگ. ش. ۱. ۱۳۷۸. ۶۸)

پیتر کالینز درباره مفهوم کلاسیک فضا می نویسد: «آنچه که برای نظریه پردازان کلاسیک حائز اهمیت بود، در زمانی که معماری به مثابه هنر ساختمان سازی تعریف می شد، مفهوم ساختار^۱ بود و این مفهوم هرگز ضرورتاً فضای در برگرفته شده توسط ساختار را معنی نمی کرد، بلکه گویای کلیتی بود که جسمیت داشت؛ مثل یک ستون سنگی یا یک طاق پیروزی (که در این ساختارها، فضای داخلی به تعبیری وجود نداشت یا قابل چشم پوشی بود). مجموعه های پیچیده مرکب از حیاط های داخلی به هم پیوسته با ارتباطات فضایی از پیش تعریف شده کمتر توسط معماران دوره کلاسیک ساخته شدند.» (کالینز، ۱۳۷۵، ۳۵۶) کالینز به مفهوم کلاسیک فضا انتقاد دارد؛ چون

۱. درباره نوشته بالا نخست باید گفت که کاربرد واژه «ساختار» که در این جا بکار رفته چندان درست نمی نماید و بیشتر، همان کالبد است که جسمیت دارد. ساختار تنها به معنی چگونگی بر پا داشته شدن و استخوان بندی ساختمان و سازمان است. ماده ساختار و آنچه ساختار از آن پدید می آید، «سازه» نام دارد که همان استخوان ساختمان است، (نه استخوان بندی ساختمان). این امکان هست که در یک ساختمان، تمام حجم کالبد ساختمان و جسم آن را سازه آن تشکیل دهد و هیچ پوسته و آرایه و تزیینی هم در کار نباشد. در آن صورت، کالبد و سازه (نه ساختار) با هم یکی می شوند. وگرنه در بیشتر ساختمان ها کالبد، هم در برگیرنده سازه و هم عناصر و ساختمایه (مصلح) ای است که بدان افزوده می شود و توسط سازه بر پا نگه داشته می شود.

در آن فضا هیچ‌گونه اصالتی نداشته و گاه اصلاً اعتنائی بدان نمی‌شده است. او در برابر آن به حیاط، به عنوان یک فضای تعریف شده توجه دارد.

گروتز نیز می‌گوید: «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 تشکیل‌دهنده 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.» (گروتز، ۱۳۷۵، ۱۹۱) «برعکس معماری یونان که نوعی «مجسمه‌سازی» بود، معماری رومی تبدیل به «فضاسازی» گردید. فضای داخلی پرداخته‌تر و فعال‌تر گردید و از این طریق نقش اول را در معماری برعهده گرفت.» (همان، ۱۹۰)

گفته ادموند بیکن چندان با دیدگاه گروتز همراه نیست. او می‌نویسد: «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)

می‌توان بر پایه آنچه این نویسندگان می‌گویند نمونه معماری برای دیدگاه نخست را نیایشگاه‌های یونانی دانست. برونو زوی ساختمان پارتنون را نمونه‌ای از فراموش شدن فضا در معماری می‌داند و می‌گوید: «کسی که معبد یونانی را از لحاظ معماری و بیش از هر چیز، مفهوم فضایی آن بررسی می‌کند، نمی‌تواند با خشم از آن دور نشود، و با غضب به‌عنوان اثری غیر معماری به آن اشاره نکند ... معبد یونانی به مفهوم خانه‌ای برای باورداران [مؤمنین] در نظر گرفته نشده بود، بلکه به مثابه مسکنی بود برای خدایان و جایگاهی بود که ورود به داخل آن امکان نداشت ... به این ترتیب، تمدن یونانی خود را خارج از فضای داخلی و مسکن انسانی و خارج از حتی معابد الهی در برابر صحن‌های مقدس در بالا حصارها (اکروپلیس) و در تماشاخانه‌های روباز و در واقع فضاهای باز بیان کرد.» (زوی، ۵۸)

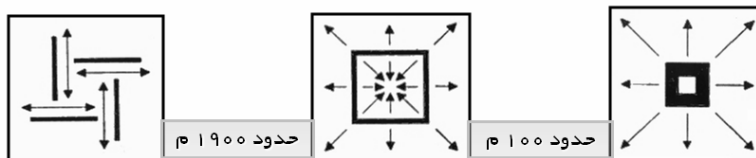
گروتر دیدگاه کالبد به جای فضا را، نخستین دیدگاه از سه نگرش به فضا در معماری اروپا می‌شمرد. او نگرش دوم را به معماری رومی نسبت می‌دهد و معتقد است که این دیدگاه تا پایان قرن نوزدهم ادامه یافت. پس بدین گونه باید نتیجه گرفت که دو دیدگاه بنیادی در باره این دو وجه اثر معماری یعنی ساختمان که شامل کالبد یا توده + فضا می‌شود وجود دارد:

الف) دیدگاه برتری فضا بر کالبد (توده)

ب) دیدگاه برتری کالبد بر فضا

گروتر دو گونه «فضای مرکزی» و «فضای خطی» در معماری رومی را معرفی می‌کند که نمودار برتری فضا بر کالبد هستند. نمونه اصلی فضای خطی در معماری رومی، همانگونه که همگان آن را می‌شناسند، «باسیلیکا» است که ساختمان دادگاه عالی شهر آتن بوده و این واژه هم یونانی است. پس از ظهور مسیحیت و همه گیر شدن آن در سده چهارم و پس از آن، فضای باسیلیکای رومی، از آن زمان تاکنون مهم‌ترین الگوی فضایی برای کلیساهای مسیحی بوده است: فضایی کشیده که در درازای آن در دو سو دو رواق ستون‌دار بدان پیوسته است. نمونه اصلی فضای مرکزی نیز همانگونه که شناخته شده، ساختمان پانتئون است: یک نیمکره که بر روی استوانه‌ای قرار گرفته که قطر نیم‌کره با بلندای سقف، برابر می‌باشند.

دیدگاه گروتر درباره سیر تحول نگرش به فضا



فضا در قرن حاضر دیگر محفظه ای محصور و بسته نیست بلکه به یک حوزه یا بهانه تبدیل می‌شود. رابطه بین فضای داخل و فضای خارج نیز متحول می‌گردد. فضای نیمه باز، تنها در معماری قرن ۲۰ پیدا شده است.

معماری رومی تبدیل به فضاسازی گردید. در این معماری برای کاربردهای گوناگون، فضاهای متفاوت در نظر گرفته شد. فضای داخلی پرداخته تر و فعال تر گردید و نقش اول را در معماری بر عهده گرفت.

معماری در این دوره به صورت مجسمه بوده که می‌بایست در بخشش آن در تمامی فضای بی پایان جلوه گر باشد. نقش فضای داخلی در این دوره نقشی ثانوی بوده و به آن چندان توجهی نمی‌شده است.

باید توجه کرد که این دو گونه فضا پیشینه کهن تری هم در معماری سنتی ما دارد. در معماری کهن ایرانی نیز چند الگوی بنیادی ساختمانی وجود داشته و دارد که دوتای از آن‌ها همین الگوی فضای خطی و الگوی فضای میانی هستند. نمونه کهن فضای خطی، طرحی تقریباً همانند باسیلیکا دارد که البته پیشینه آن سده‌ها کهن‌تر از باسیلیکا است و در نیایشگاه‌های آراتویان در شمال غرب ایران بازشناسی شده است. یکی از کهن‌ترین این نیایشگاه‌ها در تپه حسنلوی ارومیه شناسایی شده است. نمونه اصلی فضای میانی را باید آتشکده‌هایی شمرد که دارای یک چهارطاقی گنبددار هستند و در ایران نمونه‌های کهن فراوانی از آن‌ها شناسایی شده است. به گفته استاد پیرنیا کهن‌ترین آن‌ها چهارطاقی بازه هور در خراسان است که در میانه روزگار اشکانیان ساخته شده است. (پیرنیا، گنبد، اثر، ش ۲۰، ۴)

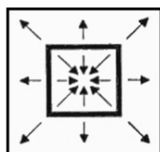
به هر رو سیر تحولات در نگرش به فضا در غرب ادامه یافت که در مقایسه، در معماری سنتی ایران این سیر چندان با افت و خیز همراه نبوده است. در روزگار نوزایی (رنسانس) الگوهای فضایی کهن غربی بازبایی و شناسایی شدند و همراه با دگرگونی‌هایی از سوی برخی معماران بزرگ روزگار به کار گرفته شدند.

همزمان با دگرگونی‌های بزرگ در نگرش‌ها، اندیشمندانی پدیدار شدند که شاید بدون آنکه خود بخواهند در نگرش کمی به فضا مؤثر بودند. «کار دکارت تکمیل این حرکت بود. در تبیین هندسی او هر نقطه متناظر با یک عدد و کمیت محض می‌شود و برای ارائه شناسنامه هویتی هر نقطه، تنها باید مختصات آن را تعیین کرد. در این سامانه (سیستم) هم فضا کاملاً هم ارز و همگون است. این سامانه بهترین ابزار برای تبیین سامانه یکپارچه 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 شیوه طراحی معماری در آن عموماً 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) «استفاده از شبکه‌های عمود بر هم در الگوهای شهرسازی نمونه‌ای دیگر از این تأثیر است.» (همان)

در سده بیستم دانش فیزیک و علوم طبیعی نگاه 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 قطعیت هایزنبرگ. درحالی‌که خود فیزیکدان‌ها در باره پیامدهای این اصول و جایگاه آن‌ها بحث‌های فراوانی داشتند، هنرمندان به‌طور سطحی از ظاهر این اصول برداشت‌هایی کردند و سخن از ویژگی‌های نوین فضایی باب روز شد. گیدئون در کتابش تصور فضایی عصر ما را چه در علوم و چه در هنرها برخاسته از تمدن جهانی معاصر دانسته است. (گیدئون، ۱۳۷۸، ۸)

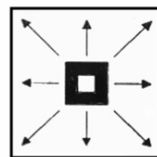
دیدگاه گیدئون درباره سیر تحول نگرش به فضا



در سومین مرحله دوباره اهمیت حجم در شکل دادن به فضای خارج مورد توجه قرار گرفت، البته توجه به فضای داخلی هم بر جا ماند. نمونه:
معماری معاصر



در دومین مرحله توجه به فضای داخلی شد. این مرحله تا آخر قرن هیجدهم ادامه یافت. نمونه:
معماری رومی



مرحله نخستین که ترکیب اتمام ساختمانهای مختلف با یکدیگر است و معمار به فضای داخلی توجهی ندارد. نمونه:
معماری سومری مصری و یونانی



پیتر کالینز درباره اهمیت فضا در معماری مدرن می‌گوید: «تمامی آنچه که به تثلیث ویترووسی اضافه شده این است که فضا یک کیفیت معمارانه مثبت است و این جان کلام معماری مدرن می‌باشد، مضافاً بر اینکه ساختار این فضا نیز از اهمیت والایی برخوردار است.» (کالینز، ۱۳۷۵، ۱۳)

در اواخر سده بیستم که دو پدیده دیگر هم در کنار مباحث فلسفی و فیزیکی روز قرار گرفت و داعیه تعریف جدیدی از فضا را سرداد: یکی 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 نظریه فضای اطلاعات و ارتباطات پیچیده^۱ نام برد و دوم، مطالعات جدید ریخت‌شناسی^۲ بر روی طبیعت و تفسیرهای هماهنگ با روز از آن بود که نظریه‌هایی همچون آشوب، اغتشاش و فراکتال و ... نمونه‌های آن هستند. همه این چهار نوع فضا مشترکات فراوانی دارند و درصدد تعریف یک فضای هوشمند، اَبَر فضا^۳ و یا یک فضای مجازی^۴ هستند که ویژگی‌های کلی آن سیالیت، ابهام، پیچیدگی، ناهمگونی، و عدم تجانس و ... می‌باشد.

با همه ابهامات فراوان در این نگرش‌های فضایی و عدم تناسب آن‌ها با نیازهای روحی انسان در فضای مسکون، برخی از مدعیان معماری پیشرو (آوانگارد)، به طور سطحی نسبت به این موضوعات اقبال فراوانی نشان داده‌اند. این بحث‌ها را در مجلات امروزی معماری به وفور می‌توان مشاهده کرد که بیشتر آن‌ها بیانی بسیار ناقص و نیم بند دارند. برای نمونه در یک نوشته فضا در معماری معاصر به مثابه یک شیء نامرئی یا مجازی با ویژگی‌های میدانی تعریف شده است. «فضا مدلی ساختاری است که به صورت همزمان دارای ابعاد فیزیکی و متافیزیکی است ... فضا یا مدل ساختاری، ابداع رابطه‌ای است غیر ممکن میان پدیده‌ها و بنابراین قضاوت پذیر است، و معیار آن بدعت آن است.» (معماری و شهرسازی ش ۵۳، ۳۷) نویسنده نمونه این توجه میدانی به فضا را در رویکرد اخیر آیزمن با نام (Ungraunded Architecture) یا نفی شیء‌گونگی در معماری می‌داند که در آن نگاه میدانی فضایی و فرمی نامرئی مطرح شده است و «در حقیقت هرچه پیش می‌روید به چیزی نمی‌رسید و فضا خطی و افقی است که نقطه گریز ندارد.» این برداشت از فضا برداشتی پر ابهام و آشفته است و مفهوم مشخصی از آن نمی‌توان برداشت کرد. نویسنده می‌افزاید: «شهرهای تاریخی ایران هم براساس همین تئوری میدانی فضا سازماندهی شده‌اند و آن‌ها را باید براساس نظریه شیء نامرئی بررسی کرد نه به مثابه شیء بر روی زمین. یعنی رابطه شیء و زمینه در این معماری در درجه اهمیت قرار ندارد و به همین جهت همه تلاش‌های تقلید شکلی از آن تصنعی و بی‌نتیجه‌اند.» (همان)

1 Sybernetic space

2 Morphology

3 Hyper Space

4 Virtual Space

چنین نوشته‌هایی در میان مقالات و مجلات امروز ما کم نیست. وحدت‌گریزی و عدم آرامش و سکون ویژگی بارز و مشخص چنین برداشت‌هایی از فضا است. «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)

همهٔ این نوشته‌ها با دیدی غیر علمی و مبهم به سراغ دستاوردهای حوزه‌های مختلف علوم بشری می‌روند و تلاش دارند معماری امروز را متناسب با آن‌ها توجیه کنند. ادعای استقلال معماری از حوزه‌های دیگر که توسط برخی از معماران امروزه مورد تأکید قرار می‌گیرد (شکوفی، ۱۳۷۸، ۴۳) ادعایی بیش نیست که خود مدافعان آن هم هرگز به آن پای‌بند نیستند. 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. 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.

۴-۲-۳- گونه‌های فضا

امروزه از سوی برخی اندیشمندان و به‌ویژه روانشناسان به مسئله «چگونگی درک فضا» جدای از خود فضا توجه ویژه‌ای می‌شود. چنین رویکردهایی را باید پیامد روزگار نوگرایی و اهمیت یافتن درک انسان و چگونگی نگاه او به هستی و جهان ذهنی او دانست. یورگ گروتز دو گونه فضا را به نام فضای ریاضی و فضای ادراکی از هم جدا می‌کند، و فضای ریاضی را فضایی با ویژگی‌های کمی معرفی می‌کند. او ویژگی‌ها و تمایزات آن دو را چنین برمی‌شمرد:

۱. در فضای ریاضی تمامی نقاط در یک درجه از اهمیت قرار دارند و هر جهتی را به‌دلخواه 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.

۲. در فضای ادراکی تمام عناصر با یکدیگر در ارتباطاند، عقب، جلو، چپ، راست و غیره ... پس فضای ادراکی وابسته به شخص ناظر است و به همین دلیل نه تنها به وسیله اشخاص مختلف به گونه‌های مختلف احساس می‌شود، بلکه در مورد یک ناظر ثابت نیز برحسب وضع فیزیکی او در تغییر می‌باشد.

۳. 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.

۴. اختلاف دیگر این است که فضای ریاضی و اندازه 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 مراحل از تاریکی و روشنایی قرار دارند.

۵. در فضای ریاضی اختلافی میان فضای عمومی و خصوصی نیست، اما در فضای ادراکی این اختلاف اهمیت بسیاری دارد. (گروتر. ۱۳۷۵، ۲۲۳)

می‌توان دریافت که مقصود از فضای ریاضی او، فضایی است که در عالم خارج به‌عنوان یک پدیده وجود دارد و البته هم دارای ویژگی‌های کمی و هم کیفی است؛ ولی فضای ادراکی، 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. پس به واقع، فضا یک چیز است و همان است که هست؛ ولی هنگامی برای ما شایان بررسی و مهم می‌شود که در ارتباط با ما دیده شود. بنابراین یک تعریف عام از فضا داریم که همان فضای ریاضی است و یک تعریف خاص که همان فضای معماری است، یعنی فضای ریاضی به‌علاوه حضور انسان در آن.

در این باره گفته شده: «در قرون اخیر فضای انسانی مورد توجه و مطالعه روانشناسان قرار گرفته و در زمینه «درک فضا» نیز مطالعات زیادی صورت گرفته است. از آن جمله می‌توان به مطالعات ژان پیر پیاژه در مورد فضای ادراکی کودک اشاره کرد. این مطالعات فضا را در زمینه پنج مورد مطالعه قرار داده اند: (لقایی. معماری و فرهنگ. ش. ۱. ۱۳۷۸. ۶۸)

۱. فضای پراگماتیک و رفتار فیزیکی، که بشر را با محیط طبیعی در می‌آمیزد.

۲. فضای ادراک و توجه آنی، که اساس شناخت و هویت بشر به صورت یک فرد است.

۳. فضای هستی یا به وجود آورنده تصور دائمی بشر از محیطش.

۴. فضای قابل شناخت دنیای فیزیکی که انسان در آن قادر به تفکر درباره فضا است.

۵. فضای تجریدی روابط منطقی محض که وسیله‌ای برای تشریح و توصیف فضاهای دیگر است.

نویسنده به این دسته‌بندی این گونه خرده می‌گیرد: «موردی که در این تقسیم‌بندی از قلم افتاده این است که از روزگاران قدیم رابطه بشر با فضا تنها منحصر به شناخت آن نبوده است؛ بلکه او فضا فضا را درک کرده، در فضا به وجود آمده و در باره آن تفکر نموده است. ولی باز هم برای انسجام دنیای خود به صورت تصویری واقعی دست به آفرینش فضا زده است. (همان)

درباره گونه‌های فضا نویسنده دیگری چنین می‌نویسد: «می‌توان فضا را از چند وجه بررسی کرد: فضای اعمال فیزیکی، فضای ادراک مستقیم، فضای هستی، فضای مجرد روابط هندسی، فضای شناختی و فضای معماری. در هر کدام از این وجوه، تأثیر فضا بر انسان به گونه‌ای دیگر است. فضای ادراک مستقیم وجهی از فضا است که می‌توان آن را درک یا لمس کرد. ابعاد و اندازه 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.» (افشار نادری، ۱۳۷۸)

اشکال این گفته در این است که در آن مبنای دسته‌بندی گاهی عنصر ادراک شونده است و گاهی ادراک‌کننده، یعنی انسان؛ و آن‌ها را هم‌تراز هم می‌نشانند. در حالی که این گونه‌ها در فضای معماری می‌توانند به وحدت موضوع رسیده و همه آن‌ها در رابطه با تأثیرشان بر انسان تحلیل شوند. در بیان تأثیر ویژگی‌های فرهنگی و فردی نیز نباید مطلق‌گرایی نمود و از ماهیت فطری و نوعی انسان‌ها و از اشتراک حیات عقلانی و روحانی آن‌ها غافل شد، که حقیقت انسان بودن به آن استوار می‌شود. نویسنده به درستی یادآوری می‌کند که «در معماری مدرن، ادراک آنی فضا بر ادراک پایدار پیشی گرفته، در حالی که فضای هستی نیازمند شناسایی عناصر معنی‌دار است.

معماری نیازمند آن است که بین تأثیرات لحظه ای حسی و ادراک پایدارتر فضای هستی، تعادلی برقرار کند.» (همان)

«معماری، هنر به نظم در آوردن فضا است و برای این کار باید نخست، انسان فعلیت‌های زندگی خود را به نظم در آورده باشد و به زندگی سامان داده باشد.» (افشار نادری، معمار، ش ۶، پاییز ۱۳۷۸) این سخن هم می‌تواند پیش درآمد معماری با گرایش به فضا و مکان باشد و هم مقدمه معماری کارکردگرا که نادری نوشته خود را به قصد رد کردن آن ارائه کرده است. افشار 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 می‌کند که: «خاصیت معماری همین است که جایی را تبدیل به مکان کند، این به معنی به فعل در آوردن محتوای بالقوه محیط است.» (همان)

به گمان ما نیز معماری هنر ساماندهی فضا است؛ 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 نتیجه 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 ویژه آن است و نه به معنای به ترتیب کردن و ردیف کردن فعالیت‌ها. از دیدگاه ما این تعریف‌ها دارای اشکال بنیانی و اساسی است. چون در برخی از آن‌ها فضا بدون تأثیر آن بر ادراک‌کننده یعنی انسان مورد توجه قرار گرفته و حداکثر فضای ریاضی را تعریف می‌نماید و نه فضای معماری را که با حضور ادراک‌کننده 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 بُت‌واره‌ها و هیولاهای مهاجم تبدیل نموده است، همین نگرش مادی به فضا به‌خصوص بسط آن به فضای معماری و شهرسازی است.

سه رویکرد در تعریف فضای معماری و مبانی علمی و فلسفی آن‌ها

معماری	جامعه‌شناسی	روانشناسی	فلسفه وجودی	ویژگی‌ها	
کریستین نوربرگ شوئلتر	گاستون بشلار	ژان پیر پیاژه	هایدگر	نسبی، قطبی، تابع زمان	فضای وابسته به انسان (فضای ادراکی)
معماری	زبان فیزیک	زبان فلسفی مدرن	زبان فلسفی کلاسیک	ویژگی‌ها	
میس و نذر روهه والتر گرونیوس	نیوتون بطلیموس	دکارت	افلاتون اقلیدس	مطلق، غیرقطبی، $isotrope$ ، بدون ارتباط با زمان، همسان و بی‌محور	فضای ریاضی دکارتی، اقلیدسی
پیتر آیزنمن فرانک گهری زاها حدید	انیشتین هایزنبرگ	کانت	ارسطو	نسبی چند قطبی و محوری $anisotrope$ غیر همگن بدون ویژگی‌های کیفی میدانی	فضای ریاضی غیر دکارتی، نااقلیدسی
فضای غیر وابسته به انسان (فضای علمی)					

معماری عملکردگرا همان‌گونه که افشارنادری از آن انتقاد می‌کند ناچار است برای طراحی، مجموعه‌ای از فعالیت‌های انسانی را دستچین کرده و آن‌ها را به ترتیب کند و به هیچ عامل دیگری اجازه تأثیر ندهد و برای این دست فعالیت، یک فضا طراحی کند. اساساً در روند استانداردسازی در زمینه فضای معماری در غرب، بسیاری از عوامل، عمده یا غیر عمد نادیده گرفته شده و به‌شمار نیامده است. مقوله استانداردسازی مناسب در معماری خود بحث بسیار جدی و مهمی است که باید با توجه به تجربیات تاریخی در معماری دوران اسلامی به آن پرداخته شود. 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» می‌دانیم. بدین‌گونه فضای معماری به جای اختصاص داده شدن به یک کارکرد ویژه به مجموعه‌ای از فعالیت‌ها و کارکردهایی که به‌گونه‌ای به هم مربوط‌اند 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 مصرف‌کننده 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.

به باور ما فضای معماری، یعنی فضای مؤثر بر ادراکات مخاطب و بهره‌برداران فضاها، یعنی انسان‌ها. تحول و تحلیل فضای معماری فقط از این دیدگاه قابل طرح و ارزیابی است. در حالی که نگاه استقلال به نوع فضا، مربوط به فضای ریاضی و فیزیکی است و با حوزه فضای معماری به صورت مستقیم و مستقل قابل طرح نیست. در همین راستا نوشته شده:

«وقتی واژه 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: مُدرک (ادراک‌شونده یا امر عینی و

ابژکتیو) و مُدرک (ادراک‌کننده یا امر سوژکتیو). بنابراین فضا امری صرفاً عینی و خارج از ذهن انسان نیست. همچنین امری صرفاً 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 می‌یابد و تصویر فضای عینی و خارج از ذهن، در آینه 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 مُدرک است.» (حجت، رواق.ش ۱۳۷۷، ۱، ۱۹) «پس فضا و کیفیت فضایی نه صرفاً از ماهیت عینی و کالبدی فضا برمی‌آید و نه صرفاً از شخصیت و وجود ادراک‌کننده آن. بلکه حاصل تعامل و ترابط این دو است، به عبارتی «امر بین امرین» است. ما معمولاً به اهمیت مُدرک و کالبد فضا واقفیم و به همین سبب است که می‌بینیم در مدارس و مقالات و کتب معماری، اعم از داخلی و خارجی، به همه وجوه کالبدی فضا می‌پردازند و آن‌ها را به شایستگی تحلیل می‌کنند. اما از اهمیت مُدرک و تأثیر او بر امر فضا غافلیم.» (همان)

«یکی از هدف‌های اصلی معماری، تعالی بخشیدن به واقعۀ زیستن است. بنابراین معماری باید فضاهایی متمایز برای فعالیت‌های مختلف فراهم آورد و آن‌ها را به خوبی به هم پیوند دهد که محتوای باطنی آن کنش خاص در حیات آدمی که در آن فضاها رخ می‌دهد، تقویت شود.» (بیکن، ۱۳۷۶، ۱۹)

بیکن معماری را این گونه تعریف می‌کند: «معماری، بیان فضا است، به نحوی که در شرکت‌کننده تجربه‌ای معین از فضا در ارتباط با تجارب پیشین و آتی او ایجاد کند.» (بیکن، همان ۲۱) در اینجا بیکن معماری را براساس تأثیری که فضای معماری بر بهره‌گیرنده از آن می‌گذارد، تعریف می‌کند. ما می‌دانیم هنگامی یک رویداد ساده در پیرامون ما به یک تجربه معین تبدیل می‌شود که به راستی با پیشینه ذهنی ما درگیر شده و ما بر پایه محتویات ذهنی و تجربیات گذشته آن را نیز هضم و درک کرده باشیم و به انبان تجربیات خود بیافزاییم. اگر هیچ شناختی و سابقه‌ای در ذهن وجود نداشته باشد، طبعاً تجربه‌ای هم رخ نمی‌دهد. این بدان معناست که در ساماندهی فضا یا در معماری، ما به ناچار باید سابقه ذهنی شرکت‌کننده و بهره‌گیرنده از فضا را شناخته باشیم و بر آن چیره شده باشیم، وگرنه فضا را بر او تحمیل خواهیم کرد. ما ضمن تأیید جمله فوق،

یادآوری می‌نماییم که سابقه ذهنی شرکت‌کننده و بهره‌گیرنده از فضا را نباید به نحوی مطلق نمود که بُعد فطری و نوعی و آرمانی آن‌ها مورد غفلت و بی‌توجهی قرار گیرد. اگر بحث حرکت جوهری انسان را پذیرفته باشیم، آنگاه روشن می‌شود که ماهیت و هویت هر فضا بر پایه رویدادهای انسانی که در آن و با آن رخ داده شکل می‌گیرد و فضا با آن رویداد، «این همانی» پیدا می‌کند. همچنین مرتبه 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 پایه ارزش آن عمل، فضاها ماهیتی ملکوتی یا شیطانی می‌یابند.

مهم‌ترین ساحت‌های فضای ادراکی را در نسبت با انسان می‌توان با استمداد از آیه ۵۳ سوره فصلت^۱ در دو بخش زیر تقسیم کرد:

الف) فضای آفاقی: این فضا با الهام از فضای طبیعت، وجهه طبیعت‌گرایانه و مادی و متکثر و تنوع طلب انسان را ارضاء می‌کند و عموماً در ساحت عمومی و بیرون نمود دارد و مناسب سیر در آفاق انسان می‌باشد.

ب) فضای انفسی: این فضا زمینه ایجاد خلوت و حضور درونی آدمی است که حالت خودیابی و خودآگاهی را برای انسان فراهم می‌کند و عمدتاً در فضاهای درونی مورد توجه بوده است و مناسب سیر در انفس و کمال جوهری انسان می‌باشد.

تفکیک این دو حوزه فضایی از مسائل بسیار مهم در فهم ساختار فضایی معماری سنتی است. نهایتاً «علت صوری» و «مادی» این تفاوت را باید در ویژگی‌های کالبدی فضا جستجو کرد که معمار، آگاهانه برای ایجاد این کیفیت‌های ارزشی به آن‌ها توجه داشته است. این ابزارهای محدود را می‌توان مواردی همچون هندسه، شکل، بافت، نقش، رنگ، تزئین، و ... دانست. همچنین تنظیم ساختار ارتباطات فضایی متناسب با عملکردهای مختلف فضا نیز جهت دیگر توجه معمار برای دستیابی به مقاصد کیفی است.

۱. «سنریم آیاتنا فی الافاق و فی انفسهم حتی یتبین 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 زمینه مورد توجه انسان آفاق هستی (طبیعت) و وجود خودش هستند. در ادامه آیه ضرورت وجود نگاه شهودی در هر دو زمینه مطرح شده است که ما در مراتب عمقی فضا به آن خواهیم پرداخت.

برای نمونه از مهم‌ترین اصولی که به‌طور مشخص در انفسی کردن فضا نقش مهمی دارد، مسئله قطبیت فضا^۱ و هر نوع نظم تمرکز آفرین با محورسازی و قرینه‌سازی مجموع تناسباتی که به مربع و مکعب نزدیک شود، می‌باشد که به گفته نصر و اردلان، جزء مهم‌ترین عوامل کیفی کردن فضای انفسی است. (نصر، ۱۳۷۵، ۴۷) و (اردلان، ۱۳۶۶، ۱۱)

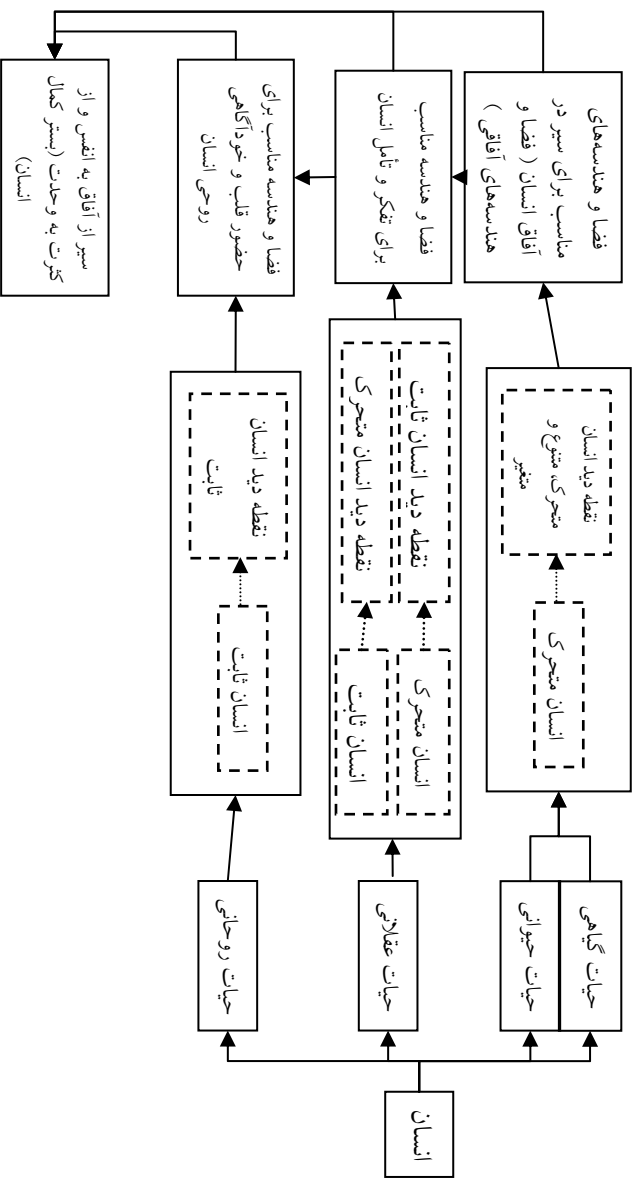
از مهم‌ترین اصولی که به ویژه در آفاقی نمودن فضا نقش بنیادی دارد، تشدید حرکت کالبدی (مکانیکی و فیزیکی) است؛ به گونه‌ای که عناصر تشکیل‌دهنده فضای معماری در انسان، انگیزه حرکت و عبور را تشدید و تشویق نمایند. انواع هندسه‌های خطی و موجی، نامنظم، بدون محور و مرکز و قرینه‌سازی و ... شکل‌های نامتعین و امتدادهایی که از نقطه دید خارج می‌شوند و ... در آفاقی کردن فضا مؤثرند.

۴-۲-۴- مفهوم فضای معماری از دید حکمت اسلامی

از دیدگاه حکمت اسلامی «فضا» یک پدیده در جهان و یکی از آفریده‌های خداوند با ویژگی‌های خاص خود است، و این حقیقت به خوبی از یکی از بخش‌های دعای جوشن کبیر به دست می‌آید که از خداوند به نام «یا رب الفضاء و الهواء» «پروردگار فضا و هوا» یاد شده است. از این رو فضا نیز مانند دیگر اجزاء طبیعت، سازوکار (ارگانیسم) 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 تجربیدی و بدون ارتباط با انسان دارد که در برگیرنده ویژگی‌های کمی در مراتب مختلف وجود و فضا بدون ارتباط با ادراک انسان است و نیز یک جنبه مهم‌تر و اصلی‌تر در ارتباط با انسان دارد که به نام «فضای مشهود»، جایگاه زیست و رشد و تعالی انسان است.

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 سستی 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.

نمودار تأثیر فضا و هندسه معماری بر انسان‌ها



آنچه بسیار مهم است این که خداوند آن فضای کالبدی و ریاضی‌ای را که علوم تجربی آن را به ما سیال و ناهمگن معرفی می‌کند، به گونه 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 آرامش‌بخش باشد، «والله جعل لکم من بیوتکم سکنا»، 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 فضاهاى سیر در آفاقی‌رهایی داده و ارتقاء بخشد. به گفته اردلان «تفاوت فضای کمی با فضای کیفی در این است که فضای کمی، براساس تناسبات مادی شکل گرفته و حالتی زمان‌دار دارد، اما فضای کیفی براساس تناسبات روحی شکل یافته و در بی‌زمانی به سر می‌برد. به عقیده او، علت نو شدن همیشگی معماری سنتی همین تأویل کیفی است.» (اردلان، ۱۳۵۳، ۳۷) و در همین راستا رنه گنون فیلسوف فرانسوی می‌گوید که «دنیای معاصر به شدیدترین وجهی گرفتار تأویل کمی شده است.» (گنون، ۱۳۶۵، ۳)

ما نیازمند درک ریاضی فضا هستیم تا از آن برای ساختن و آفرینش فضایی شایسته «انسان معنوی» بهره ببریم. از سویی ما هرگز نمی‌توانیم به این فضا دست پیدا کنیم، مگر اینکه با مؤلفه‌ها و ویژگی‌های بنیادی وابستگی‌ها و رابطه 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 گفته 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 تأمین‌کننده 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 حوزه حیات مادی و حیوانی.

۴-۳-۳-کالبد

۴-۳-۱- تعریف شکل و کالبد

فضای معماری هنگامی پدیدار می‌شود که معمار (علت فاعلی) برای هدفی (علت غایی)، برای توده و ساختمایه (علت مادی) شکل و کالبد ویژه‌ای (علت صوری) پدید آورده باشد. «هر اثر معماری واجد دو جنبه است، که عبارت‌اند از:

۱. مفاهیم و موضوعاتی که جنبه مادی و ملموس ندارند.
 ۲. مواد و خصوصیات که کاملاً ملموس بوده و قابل اندازه‌گیری هستند.
- [جنبه] اول یک نگرش کیفی است، در این نگرش، اثر معمارانه یا بنا را در جنبه‌های زیباشناختی یا روان‌شناختی مثل القاء عظمت،... یا از باب مفاهیم اعتقادی مورد مطالعه قرار می‌دهیم.

[جنبه] دوم نگرش کمی است که بیشتر به جنبه‌های ملموس و کاربردی اثر توجه دارد. مواد و مصالح، خصوصیات عملکردی، فناوری، اندازه‌ها و تناسبات، موضوعات این مطالعه هستند.» (شیخ زین الدین، ۱۳۶۸، ۱۶۷)

در تعریف‌هایی که از فرم و شکل شده، فرم هم دارای وجه ساختاری می‌باشد (که اسم معنی است) و هم دارای وجه سازه‌ای است (که اسم ذات است). پس فرم هم می‌تواند به وجه ملموس و مادی یک چیز اشاره کند و هم به وجه ناملموس آن. وجه ملموس آن، خود اجزاء و عناصر شیء است، و وجه ناملموس آن به روابط و نسبت‌های میان اجزاء و چگونگی پدید آمدن این روابط اشاره می‌کند. اگر ما ساختمان یا اثر معماری را یک سامانه (سیستم) تعریف کنیم، یعنی مجموعه‌ای از اجزاء که با هم روابط متقابل دارند، آنگاه باید گفت فرم هم می‌تواند به اجزاء مادی اشاره کند و هم به روابط میان اجزاء که آن‌ها را در کنار هم نگه می‌دارد.

- فرم عبارت است از ترکیب، ترتیب و آرایش اجزاء در کنار همدیگر، همچون قرارگیری عناصری که برای ایجاد یک ترکیب کامل، مثل ترکیب نت‌های موسیقی یا اشکالی که در یک تابلوی نقاشی با هم ترکیب می‌شوند ... یک فرم صحیح باید دارای تناسبات، اندازه یا مقیاس و هماهنگی باشد.

- تعریف دیگری که از فرم می‌شود تأکید بر جنبه غیر محتوایی آن دارد و به چیزی که حواس ما مستقیماً در معرض آن قرار می‌گیرد، اطلاق می‌شود.

- در تعریف سوم، فرم مفهومی است که دلالت بر وجود چیزی می‌کند که باعث تمایز آن از موضوعات دیگر می‌شود. چنین تعریفی از فرم، تأکید بر جنبه صوری و عینی دارد که به صورت ظاهری یا شکل خارجی شیء بروز می‌کند. Morphe که در فارسی به ریخت و قالب ترجمه شده است.

- در تعریف چهارم فرم، گوهری‌ترین ماهیت یک شیء است که باعث کمال آن می‌شود. با این تعریف فرم، محتوی قلمداد می‌شود. یعنی همان تعریفی که افلاطون از فرم ارائه داده. فرم یک ماهیت است، حقیقتی بالاتر از حقایق صوری و ادراکی بشر که در عالم ایده وجود دارد که ایده‌های همه کارهای بشر در آن عالم است و انسان برای رسیدن به آن کمال فقط قادر به تقلید از آن‌هاست.

- در تعریف پنجم، فرم عبارت است از تعریفی که ذهن قادر است برای ما بسازد که به وسیله آن ساختی را بر جهان حسی ما اعتبار کند. نقد خرد نظری کانت، این معنای فرم را به صورت توان ادراکی بشر به صورت پیشین بیان کرده است. براساس این تعریف، مقولات ذهنی بشر را فرم می‌گویند. (منصوری، ۱۳۷۸، ۱۳۲)

این پنج تعریف به همه عوامل پدید آورنده اشاره می‌کند. در تعریف نخست، به چگونگی روابط میان اجزاء اشاره دارد. تعریف دوم به خود اجزاء اشاره می‌کند و تعریف سوم به قالب یا کالب و حجم توجه دارد. تعریف چهارم به تعریف «صورت» نزدیک شده است. تعریف پنجم شاید گسترده‌ترین تعریف باشد.

در یک نتیجه‌گیری کلی باید گفت که دو واژه «شکل» و «فرم» را می‌توان نزدیک به هم دانست. این دو واژه گاه به «اجزاء سامان یافته» و «شکل یافته شده» اشاره می‌کنند و گاه به «چگونگی سامان‌بندی و شکل‌یابی اجزاء» یا «چگونگی و نوع رابطه میان اجزاء». در یک رویکرد سامانه‌ای (سیستمی) به معماری هر دو وجه بسیار مهم هستند.

واژه دیگری هم هست که فراگیرتر از این، می‌تواند جنبه مادی معماری را دربرگیرد. واژه «کالبد»^۱ که به چند معنی آمده است: کالو یا تنه و بدنه، ریخت و شکل

۱. این واژه در زبان پهلوی، «کالپد» بوده است. (فره‌وشی، فرهنگ فارسی به پهلوی) و در زبان سانسکریت، «کلوپ»، (لاریجانی، محمدعلی، ۱۳۶۲) و به زبان یونانی رفته و «کلوپذین» (Kalopothion)) شده است. (رَمپس، ۱۳۶۸) واژه قالب، برگرفته از همین واژه کالبد است. (رنجبر کرمانی، رفیعی، رفیع‌زاده. ۱۳۸۲)

و پیکر، کالبد یا قالب و نمونه یا الگو (فرهنگ معین). اگر همه این معانی را با هم در نظر بگیریم، می‌توانیم به هر دو جنبه مادی و صوری معماری پردازیم.

۱. توده یا ساختمایه (مصالح) سازنده تنه و بدنه ساختمان، کالو.

۲. فرم یا شکل بیرونی و نمای دو بعدی ساختمان که حد و مرز بیرونی آن را روشن می‌دارد، ریخت.

۳. حجم یا شکل بیرونی و نمای سه‌بعدی ساختمان یا همان قالب یا کالبد.

۴. شکل که فرم و حجم و بافت و رنگ و نقش درونی و بیرونی ساختمان را در برمی‌گیرد. پیکر.

همه این عوامل در کنار یکدیگر گرد می‌آیند تا دستاورد اصلی معماری یعنی «فضا» پدیدار شود. پس فضا را می‌توان معلول همه این عوامل و علل برشمرد. بدین‌گونه با بهره‌گیری از تعاریف فلسفی علت و معلول و تقسیم علل چهارگانه ارسطویی، عوامل اصلی معماری و جایگاه و رابطه آن‌ها با یکدیگر را به گونه‌ای منطقی تبیین کرده‌ایم.

از واژه‌های وابسته به Form که شایان بررسی هستند، واژه Shape و Figure هستند که هر دو را می‌توان به معنی فرم نزدیک دانست. Shape به وضع و حالت نیز ترجمه شده و Figure به پیکر و اندام و رخساره. (آریان‌پور، ۱۳۷۷)

یکی دیگر از واژه‌هایی که با این تعاریف گفته شده از فرم، باید بدان پرداخت «سامان‌بندی»^۱ (ترکیب‌بندی) است. هر فرمی دارای یک سامان‌بندی ویژه‌ای است. آنچه شکل را بخصوص در یک کالبد سه‌بعدی و معماری سرپا نگه می‌دارد، ساختار آن است و ساختار هر شکل نشان‌دهنده سامان‌بندی آن است و آنچه شکل را پدیدار می‌سازد، خط، سطح، حجم، رنگ و بافت چهره بیرونی و درونی آن است.

۴-۳-۲- بررسی رویکردها در باره کالبد

در مباحث فلسفی در غرب و از زمان یونان باستان به این موضوع توجه خاصی شده است. «افلاتون اولین کسی است که در آنجا با طرح موضوع ایده به‌عنوان الگوهای (فرم) ابدی و یا صورت‌های مثالی به آن پرداخت. در مورد نظریات سایر فرهنگ‌ها در

این مورد احتیاج به مطالعات گسترده‌تری می‌باشد. به عقیده او فرم ابدی^۱ جوهر تغییر ناپذیری بود که تنها می‌توانست به وسیله چیزهای مادی و محسوس دریافت و تقلید شود.» (ظفرمند، ۱۳۷۴، ۲۲) «اما شاگرد او ارسطو این برخورد تجربیدی با شکل را به هم ریخت و درباره علل پدیدار شدن یک شیء، علت صوری و علت مادی و علت فاعلی و علت غایی را تفکیک کرد و علت صوری یا صورت و شکل (فرم) را شرط پدیدار شدن یک شیء دانست که شیء نمی‌تواند بدون آن پدید آید. بر پایه دیدگاه ارسطو فرم، نظام و سازمانی است که عناصر مادی یک شیء، بر پایه آن شکل پیدا می‌کنند.» (همان، ۲۳) پس سازمان و نظام است که فرم شیء را پدید می‌آورد.

به تدریج اندیشمندان پس از روزگار نوزایی (رنسانس) به سراغ بحث ادراک فرم رفتند و از آن پس مسئله نسبی بودن ادراک فرم‌ها در میان فلاسفه غرب بسیار گسترده شد. در نزد کانت شکل یک خاصیت از فکر و ذهن بود. وی معتقد بود که شکل از تجربه نشأت گرفته است و یا به عبارت دیگر به وسیله شخص بر اشیاء مادی تحمیل شده است. وی زمان و فضا را به عنوان دو شکل از حس تشخیص برمی‌شمرد. (279, Volum7, 1975, Britanica) چنین دیدگاهی امروزه بازتاب فراوانی در فلسفه و هنر غرب دارد. به عنوان نمونه می‌توان کتاب «احساس و فرم» نوشته سوزان لانگر را نام برد که به موضوع چگونگی ادراک احساس فرم پرداخته است. (لقایی، ۱۳۷۸، ۷۱)

اندیشمندان اسلامی معمولاً از واژه شکل و صورت بهره‌گیری می‌کرده‌اند. در نزد آن‌ها صورت از مواهب الهی به اشیاء شمرده می‌شود و صفت اصلی «مُصَوِّر» تنها از آن خداوند است و برای همین است که این صورت، هم‌نوایی با مصور خود یافته و تصویری از حقیقت می‌شود. حدیثی از حضرت صادق (ع) بازگو شده است که: «حقیقه‌الشیء بصورة لایماده» یعنی ذات هر شیء و شئییت آن به صورت آن است نه به ماده آن^۲ (نوروزی طلب، ۱۳۷۳، ۱۶) بر این پایه، صورت، همان حقیقت هر چیز است و خداوند سبحانه «صورت الصور» و «حقیقت الحقایق» است. (همان) ظاهراً مقصود از شئییت‌الشیء و یا حقیقت‌الشیء همان مفهوم ماهیت در فلسفه است که چپستی هر شیء را روشن می‌سازد و تمایز شیء را از دیگر اشیاء مشخص می‌کند

1 Eternal Form

۲. جمله‌ای مشابه همین مضمون در فلسفه صدرایی طرح شده است که «شئییت‌الشیء بصورة لایماده» و گویا این بحث را او به این حدیث مستند کرده است.

۴-۳-۳- مفهوم کالبد در فرهنگ اسلامی

در میان معماران کم نیستند کسانی که کالبد و فرم را به خودی خود واجد ارزش می‌دانند و از تأثیر فرم بدون توجه به فضا سخن می‌رانند. از دیدگاه آن‌ها انسان به گونه‌ای در برابر فرم و کالبد، منفعل است و از ویژگی‌های آن متأثر می‌شود. برای آن‌ها بازتاب این تأثیر در انسان به خودی خود و بدون تأکید بر هدفی خاص، شایان توجه است.

امروزه معماری معاصر غرب به سوی معماری کالبدگرا گرایش پیدا کرده است؛ به گونه‌ای که همهٔ وجوه معماری مانند کارکرد و یا حتی سازهٔ ساختمان هم پیرو کالبد آن شده است. بعضی از معماران امروز معماری را به هنرهایی همچون مجسمه‌سازی و نقاشی فرو کاسته‌اند و از این رو مهم‌ترین جایگاه را در معماری، به سامان‌بندی پیکر ساختمان و نمونک (ماکت) آن داده‌اند.

ادموند بیکن به خوبی به بحرانی که امروزه در پی شکل‌گرایی افراطی در معماری معاصر پدید آمده، اشاره دارد. او می‌گوید: «به‌طور کلی معماری از دو عنصر اصلی توده و فضا تشکیل یافته است. جوهر اصلی طراحی رابطه متقابل این دو عنصر است. در فرهنگ ما معمولاً فقط توده در نظر گرفته می‌شود، تا آنجا که بسیاری از طراحان کورفضا شده‌اند. آگاهی از فضا تنها منوط به فعالیت مغز نیست، بلکه کلیه حواس و عواطف انسان در آن دخالت دارد. برای ادای دین به فضا باید «خود» انسان به تمام و کمال در آن درگیر شود.» (بیکن، ۱۳۷۶، ۱۵)

برخی معماران نظریه‌پرداز ایرانی نیز برداشت‌هایی از معماری ارائه می‌کنند که از سویی همه چیز را در کالبد خلاصه می‌کند و بسیار به کالبدگرایی نزدیک می‌شود؛ از سوی دیگر از فضا و ارزش‌های فضایی هم سخن می‌گویند. اگر شکل‌گراها به روشنی معماری را همان مجسمه‌سازی می‌دانستند، این معماران در تعریف از معماری مرز میان آن را با تندیس‌سازی به‌صورت ناآگاه با ابهام می‌پیمایند و از این رو کار آن‌ها گاه به تندیس‌سازی نزدیک می‌شود.

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 گفته دیگر می‌توان کالبد را دستاورد رویارویی پدیداری^۱ با محیط دانست و فضا را حاصل از برخورد دیداری.^۲ طبیعتاً فرهنگ‌هایی که به ادراک آفاقی، پدیداری و محسوس اهمیت بیشتری می‌دهند، به اصالت کالبد و شکل‌گراییش پیدا می‌کنند و در برابر آن، فضا برای فرهنگ‌های انفسی، دیداری و شهودی مهم خواهد بود. به خاطر همین انفسی بودن درک فضا، انسان به یک «این همانی با فضا» می‌رسد و هویت خود را در آینه فضای پیرامونش می‌بیند.

محتوای یک محیط، عبارت از این تصویر انسان است که در فضا متبلور می‌شود. عموم مردم به‌طور عینی در میان هویت خود زندگی می‌کنند و با آن این همانی دارند. به این ترتیب خانه پدری، مدرسه، مسجد، بازار، و همه محیط زندگی یک فرد، مجموعه‌ای هستند که جزء «من» «او» یا «ما»ی جامعه شده است و استمرار هویت آن‌ها با پیوستگی شکل فضایی در طول تاریخ دنبال می‌شود.

در احادیث اسلامی نیز تکیه بر نیت و اراده انسان و آزادی او در مقابل عوامل محیطی از جمله معماری و فضای مصنوع مطرح شده است. مانند این حدیث شریف از معصومان (س) که: «مؤمن در مسجد، مانند ماهی است در آب. و منافق در مسجد، مانند ماهی است در بیرون آب.» در این حدیث، اعتبار اصلی به نوع و کالبد و فضای معمارانه مسجد داده نشده است، بلکه به وضع روحی و معنوی انسان استفاده کننده داده شده است.

۴-۴- هندسه و تناسبات

۴-۴-۱- تعریف هندسه و تناسبات

معماری ساماندهی فضا است و از روزگاران کهن معماران برای طراحی و ساماندهی فضا از علوم و فنون گوناگون و سامانه (سیستم) های سامان دهنده بهره‌گیری می‌کرده‌اند. یکی از دانش‌هایی که از دیرباز برای ساماندهی به شکل و کالبد فضا به کار

1 Phenomonologic

۲. Nomenologic؛ راجع به نگاه دیداری و شهود و یا «دیدار بینی» 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 سنت‌گراتر 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 Subjective است.

گرفته می‌شده، هندسه^۱ است. هندسه دانشی است که به ویژگی‌ها و روابط میان شکل‌ها و اندازه‌ها می‌پردازد. توجه به ریشه واژه هندسه که از «هندازه» و «اندازه» پارسی برگرفته شده، می‌رساند که دانش «تناسبات» را نیز باید بخشی از دانش هندسه به شمار آورد که در بخش تناسبات بدان می‌پردازیم. آنچه روشن است این است که در زمینه این دانش، دو مفهوم عدد و شکل وابسته به هم می‌باشند. این دانش وابستگی تامی به دانش ریاضیات دارد و گاه این دو با هم یکی گرفته می‌شوند و تعبیر «ریاضیات عدد» و «ریاضیات شکل» برای آن‌ها بکار برده می‌شود. ابوریحان بیرونی هندسه را به معنای «دانستن اندازه‌ها و خاصیت صورت‌ها و شکل‌ها که اندر جسم موجود است». تعریف کرده است. (بیرونی، التفهیم، ۳)

ابن خلدون دانش هندسه را این گونه تعریف می‌کند: «دانش هندسه عبارت از اندیشیدن در مقادیر است بر اطلاق با مقادیر منفصل از جهت معدود بودن آن‌ها یا متصل و آن یا دارای یک بعد است که خط باشد، یا دارای دو بعد که سطح است، یا دارای سه بعد.» (ابن خلدون، مقدمه، ۱۰۰۰)

ابن خلدون یکی از فروع علم هندسه را «مخروطات» می‌شمرد و آن را دانشی تعریف می‌کند که «درباره اشکال و قطوع اجسام مخروطی شکل» گفتگو می‌کند. (همان) او فایده آن را در صنایع عملی چنین برمی‌شمرد: «درودگری و بنایی و چگونگی ساختن مجسمه‌ها و پیکره‌های شگفت آور و ساختمان‌های بلند نادر و اینکه چگونه و با چه تدابیری بارهای سنگین می‌کشند و ساختمان‌های بلند را با هندام (ماشین)^۲ و منجیق و نظایر آن‌ها انتقال می‌دهند.» ابن خلدون از فروع دیگر را «هندسه مساحت» می‌شمرد و می‌نویسد: «آن فنی است که در مساحت زمین بدان نیاز می‌شود و دیگر از فروع این فن، هندسه مناظر است و آن دانشی است که بدان اسباب خطا و غلط در ادراک بصری از راه شناختن چگونگی وقوع آن آشکار می‌شود و این امر مبتنی

۱. این واژه از «هندازه» و هندچاک پهلوی برگرفته شده است که به معنی اندازه است. همچنین گفته شده این واژه از هن + دا + سک درست شده است به معنای هم + آفریدن و ساختن. واژه‌هایی مانند دادار به معنای خالق و آفریننده و قانون گذار و داد به معنی عدالت و قانون از همین ریشه است + استوار کردن و برپا کردن. دهخدا آنرا استوار کردن و یا کنند زمین دانسته است. پس معنای کلی آن باید چیزی همچون «قاعده کلی ساختمان» باشد. این واژه سپس به زبان عربی رفته و به صورت هندسه در آمده و واژه مهندسی را از آن ساخته‌اند. مهندس یا مهندز کسی است که با توجه به اندازه و مقیاس چیزی بسازد.

۲. واژه هندام یا اندام به معنی تن و کالبد و نیز اجزای یک دستگاه و عضو می‌باشد (فرهنگ معین) و مترجم کتاب، استاد محمد پروین گنابادی آن را این گونه برابر ماشین گرفته‌است.

بر این است که ادراک بصر به واسطه مخروطی شعاعی است که رأس آن مخروط، نقطه بیننده و قاعده‌اش شیء مرئی است و چه بسا که به غلط دیدن چیزی که نزدیک است، بزرگ نشان داده می‌شود و چیزی که دور است کوچک می‌نماید ... در این دانش موجبات و کیفیات خطاهای بصری با براهین هندسی بیان می‌شود ... در این فن گروهی از یونانیان به تألیف پرداخته‌اند و نامورترین مؤلفان اسلامی در این دانش، ابن الهیثم است.» (همان، ۱۰۱۹) این گفته او نشان می‌دهد که دانش دورنمایی (پرسپکتیو) نزد ابن خلدون کاملاً شناخته شده بوده و ابن هیثم درباره آن کتاب هم نوشته بوده است.

سنجش میان اندازه دو چیز، یک نسبت را پدید می‌آورد و سازواری یا تناسب، به برابری این نسبت‌ها گفته می‌شود. هر دستگاه ساماندهی تناسب، دارای نسبت‌های ویژه‌ای است که میان بخش‌ها با هم و نیز هر بخش با کل بر پا است. بشر از دیر باز به رابطه میان اندازه‌ها و شکل‌ها پی برده و تلاش کرده با اندازه‌ها به شکل‌ها برسد یا با شکل‌ها، اندازه‌ها را نشان دهد. شالوده دانش هندسه و زمینه بنیادی آن، شکل‌ها و اندازه‌ها هستند. بنیاد طبیعت و چیزهایی که در آن هستند، بر پایه تناسبات ویژه‌ای پی ریزی شده است و بشر از گذشته‌های دور در پی کشف این تناسبات بوده است، تا هم به کنجکاوی خود پاسخ دهد و هم از این تناسبات در آفریده‌های خویش بهره‌گیری کند. هدف بنیادی همه نظریه‌ها درباره تناسبات در کار هنری، پدید آوردن احساس نظم و سامانمندی میان بخش‌های یک آمیزه دیدگانی یا ترکیب بصری است. با اینکه تناسبات در نگاه نخست شاید به چشم بیننده نیاید، ولی آن ساماندهی دیدگانی پدید آمده، در یک رشته تجربیات پیوسته، می‌تواند پدید آورنده حس زیبایی شود.

۴-۴-۲- پیشینه هندسه و تناسبات

۴-۴-۱- در شرق

به گفته بیشتر پژوهندگان کهن‌ترین پیشینه دانش ریاضی و هندسه از آن سومریان بوده است. سومریان تیره‌هایی بودند که در زمانی کهن و نه چندان روشن، از شمال ایران به میانرودان (بین‌النهرین) کوچ کردند و تمدن سومری را پی‌ریزی کردند. (جنسن، تاریخ هنر، بخش اول) این تمدن به همراه تمدن ایلامی شوش، کهن‌ترین تمدن بشری به

شمار می‌آیند. آثاری که از معماری سومریان برجایمانده و در کتاب تاریخ هنر جنسن بررسی و تحلیل شده است نشان دهنده بهره‌گیری سومریان از خواص هندسه در ساخت فضاهای راست گوشه و گونیا می‌باشد. همچنین آثار معماری برجا مانده در شوش ایلامیان نیز نشان‌دهنده آگاهی آن‌ها به ریاضیات و هندسه کاربردی است.

«در سرزمین شوش از حدود چهار هزار سال پیش از میلاد، تمدن‌هایی برپا بوده و میان آن فرهنگ‌ها با فرهنگ سومری درکنار خود مراودات و تماس‌های فرهنگی قوی برقرار بوده است. در شوش نیز همانند سومر نیازهای عملی به تقسیم زمین، شمارش آجرها، حسابداری میزان محصول، گاهشماری روزها و فصول سال، حسابداری معاملات و بهره‌تجاری و مانند این‌ها از دیر باز وجود داشته است.» (فرشاد، ۱۳۶۴، ۴۹۰)

ابن خلدون نیز در مقدمه مشهور خود در فصل «توجه ایرانیان به علوم عقلی» می‌نویسد: «باید دانست که ملت‌های پیش از اسلام که اخبار آنان را ما دریافته‌ایم، بیش از همه دو قوم بزرگ به علوم عقلی توجه داشته‌اند و آن‌ها ایرانیان و رومیان بوده‌اند که بازار علوم در نزد آنان بر طبق اخباری که به ما رسیده رونق و رواج داشته است. زیرا عمران ایشان به حد وفور بوده و دولت و سلطنت پیش از اسلام و هنگام ظهور اسلام به آنان اختصاص داشته است. از این‌رو در شهرها و نواحی متعلق به ایشان دریای بیکرانی از این علوم یافت می‌شده است.» (ابن خلدون، مقدمه، ۱۰۰۱) او ادامه می‌دهد: «و اما ایرانیان بر شیوه‌ای بودند که به علوم عقلی اهمیتی عظیم می‌دادند و دایره آن علوم در کشور ایشان توسعه یافته بود. زیرا دولت‌های ایشان در منتهای پهنآوری و عظمت بود و هم‌گویند که این علوم پس از آنکه اسکندر، دارا را کشت و بر کشور کیانیان غلبه یافت، از ایرانیان به یونانیان رسیده است.» (همان، ۱۰۰۲)

همان‌گونه که گذشت از گذشته‌های دور بهره‌گیری از تناسبات در فضا، نقشه کف، و نمای ساختمان‌ها رواج داشته است. در کهن‌ترین فرهنگ‌های آدمی یعنی تمدن ایلامی در ایران باستان، هند باستان و سومریان در میانرودان، به‌کارگیری هندسه و تناسبات به روشنی در بازمانده‌های ساختمانی آن‌ها پیداست. بهره‌گیری از کالدهای راست گوشه با اندازه‌های ویژه در نیایشگاه‌ها (به‌ویژه زیگورات‌ها) را می‌توان از ویرانه‌های بر جای مانده دریافت.

گمان می‌رود بهره‌گیری از تناسبات به گونه هندسی در ایران، پیش از پدیدار شدن مفهوم «عدد» و دانش اعداد رخ داده باشد. در دنیای باستان، ریاضیات به گونه علم اعداد مفهومی نداشته و هنوز عدد اختراع نشده بوده است. اما بازمانده‌های معماری نشان می‌دهند که از تناسبات شاید به روش هندسی بهره‌گیری می‌شده است. ایلامی‌های کهن و بابلی‌ها روش‌هایی برای اندازه‌گیری مساحت چند پهلوها داشته‌اند و از آن برای مساحت کردن زمین‌های کشاورزی بهره می‌بردند.

در روزگار هخامنشیان، پس از ابداع واحدهای اندازه‌گیری درازا، گُنَج (حجم) و مسافت از ریاضیات در مهندسی ساختمان بهره‌گیری شد. این واحدهای اندازه‌گیری سپس در میان ملت‌های گوناگون زیر فرمان شاهان هخامنشی در دنیای آن زمان گسترش یافت. ساختمان‌های تخت جمشید و پاسارگاد همگی دارای دستگاه تناسبات و پیمون‌بندی شده هستند. تهرنگ (زمینه طرح) بنیادی سکوی تخت جمشید و کاخ‌های آن همه دارای تناسبات ویژه هستند و این نسبت‌ها در کالبد و نماها هم به کار رفته است. همچنین کاخ‌های ساسانی همچون سروستان، کاخ خسرو در تیسفون و نیایشگاه‌هایی چون آتشکده فیروز آباد، چهارتاقی‌های نیاسر، نمونه‌های ارجمند کاربرد تناسبات هستند. تمام آثار بر جای مانده از معماری ساسانی می‌توانند چنین جلوه‌گری داشته باشند.

دانش هندسه نزد مسلمانان و در نزد روزگار اسلامی همچون بسیاری دیگر از دانش‌ها بسیار پیشرفت کرد. با آنکه نمونه‌های ارزشمند آثار معماری برجا مانده از تمدن اسلامی به خوبی نشانگر بینش گسترده و آگاهانه معماران از دانش هندسه می‌باشد؛ اما درباره چگونگی کاربرد آن در ساماندهی فضا و کالبد ساختمان هنوز وحدت نظر وجود ندارد. گرچه در این باره در سال‌های اخیر تلاش‌های ارزشمندی انجام گرفته و بر پایه اندک آثاری که بر جامانده تا حدودی روند تبدیل دانش نظری هندسه به دانش کاربردی معماری و ساختمان سازی روشن شده است.

الاسعد معتقد است که کاربرد هندسه در معماری جهان اسلام شیوه‌ای بسیار انعطاف پذیرتری در قیاس با معماری غرب داشته است و نظریه‌پردازان غربی درباره کاربرد هندسه نگرش‌های مطلق‌گرایانه‌ای ابراز داشته‌اند. او بدین اشاره دارد که هندسه در جهان اسلام رهنمودهای کلی‌ای را به‌دست می‌داد؛ نه این که اصول مشخص طراحی

را قانون‌مند کند. او می‌نویسد: «نظریه‌پردازان سنن معماری غرب عموماً نگرش انحصاری را در قبال به‌کارگیری هندسه ابراز داشته‌اند. همچنان که در تمایل آنان به شکل‌های ابتدایی و خالص مانند مربع و دایره و به سیستم‌های تناسبی همچون سیستم مقطع طلایی مشهود است. برای مثال آلبرتی نُه شکل اساسی هندسه را برای طراحی کلیسا توصیه می‌کرد که شش تای آن از دایره و سه دیگر از مربع مشتق می‌شد. در نظر آلبرتی معماری خوب به ادغام تناسب‌ها و بهره‌گیری از هندسه محض بستگی داشت.» (الاسعد، ۱۳۷۶، ۳۴)

همچنین الاسعد در مقایسه نگرش آلبرتی و کاشانی نشان می‌دهد که کاشانی نگرش انعطاف‌پذیرتر داشته است. آلبرتی می‌گوید: «در طراحی کلیساهای مدور، ارتفاع دیوار تا سقف باید یک دوم، دو سوم یا سه چهارم قطر نقشه باشد. کاشی در مفتاح‌الحساب، جزوهای در توضیح اصول هندسی، مباحثی راجع به طراحی گنبد، شبستان و سقف‌های مقرنس مطرح می‌کند و یک بخش را به شیوه تعیین طرح‌های ارتفاعی واحدهای مقرنس اختصاص می‌دهد. او توصیه می‌کند که ارتفاع هر واحد دو برابر عمق آن باشد. اما با موضوع ارتفاع با مسامحه برخورد می‌کند و می‌افزاید که آنرا می‌توان بنابه تشخیص صنعت‌گر افزایش یا کاهش داد.» (همان)

در معماری پس از اسلام بهره‌گیری از هندسه شکل و اندازه در ساماندهی فضا رواج بیشتری یافت. همچنین برخی از هندسه دانان بسیار ارجمندی پدیدار شدند که با بهره‌گیری از تجارب گذشتگان دست به نوآوری‌هایی در زمینه ریاضیات و هندسه زدند که در تاریخ این دانش‌ها ماندگار شد.

بر پایه نوشته‌های برجای مانده، برخی از روزگاران پس از اسلام در ایران را می‌توان روزگار درخشش ریاضیات مهندسی در ایران دانست. بهره‌گیری از تناسبات در معماری پس از اسلام نیز دنبال شد و به ویژه با پدیدار شدن نظریات دانشمندان بزرگی چون اخوان‌الصفا در زمینه عدد و تناسبات در سده چهارم و پنجم هجری کاربرد تناسبات ویژه در کار معماری همچون یکی از بنیادها و بلکه بنیاد کار شمرده شد.

همراه با پیشرفت در فناوری و در ساماندهی فضا در طی سده‌های چهارم و پنجم هجری، ساختمان‌ها کم‌کم هندسه پیچیده‌تری پیدا کردند. این روند حتی پس از هجوم مغولان ادامه یافت و در روزگار تیموریان به اوج خود رسید. ساختمان‌هایی

چون گنبد قابوس مربوط به شیوه رازی و یا ساماندهی‌های پیچیده‌ای چون «رباط شرف» از شیوه رازی، شاهکارهای بهره‌گیری از هندسه شکل و تناسبات هستند.

در روزگار پس از تیمور در شیوه آذری کاربرد تناسبات به اوج خود رسید. به ویژه که کار ساختمان‌سازی رونق فراوان داشت و برای پرهیز از آشفتگی و ناهمسازی در ساختمان‌ها، تناسبات و اندازه‌هایی استاندارد (استاندارد) شده به کار گرفته شد. در این روزگاران دانشمندان بزرگی که در سراسر جهان اسلامی می‌درخشیدند از ایران پدیدار شدند و ریاضیات کاربردی را گسترش دادند و کتاب‌هایی در این زمینه نگاشتند.

باید اذعان کرد که در همه ساختمان‌های برجای مانده از معماری سنتی ایران می‌توان کاربرد هندسه را در ساماندهی و طرح نقشه و فضا و نماها و کالبد ساختمان یافت. آوردن نمونه تنها جنبه یادآوری دارد. مثلاً ساختمان مدرسه غیاثیه خرگرد از دوره تیموریان نمونه‌ای عالی کاربرد هندسه در هر بخش از کالبد ساختمان است. از دیگر نمونه‌های ارزشمند بهره‌گیری از هندسه می‌توان از حمام گنجعلی خان در کرمان و مدرسه آقا بزرگ کاشان نام برد. در اینجا به ویژه باید از کاربرد هندسه در تزئینات معماری نیز یاد کرد. این روند در شیوه‌های اصفهانی در روزگار قاجاریان نیز ادامه یافت، ولی دیگر آن رونق گذشته را از دست داده بود. گرچه کاربرد هندسه با همان قوت گذشته در خانه‌های سنتی ما که تقریباً اکثر آن‌ها از روزگار قاجاریان به جا مانده، ادامه داشت و نمونه‌ها آنقدر فراوان هستند که نمی‌توان از میان آن‌ها گزینش کرد.

۴-۲-۲-۴- در غرب

دانش هندسه نزد یونانیان کهن با فیثاغورس آغاز می‌شود. یونانیان دانش هندسه را منظم و بسامان کردند و آنرا گسترش دادند. هندسه دانان بزرگی نزد آنان پدید آمدند که باعث شدند این دانش از جایگاه درخوری بهره‌مند گردد و کاربردهای فراوان بیابد.

«افلاتون هندسه و عدد را به‌عنوان اساسی‌ترین و اصیل‌ترین و لذا مطلوب‌ترین زبان فلسفی به شمار آورد. لکن هندسه و عدد تنها از آن روی که به عنوان سطح معینی از واقعیت عمل می‌کنند می‌توانند به صورت محملی برای تعمق فلسفی در آیند.» (همان، ۸)

«هندسه عبارت است از نظم مکانی از طریق اندازه‌گیری روابط اشکال. هندسه و حساب همراه با نجوم که علم زمانی از طریق مشاهده حرکت دوری است، رشته‌های

عمده علمی آموزش عهد باستان را تشکیل می‌داد. چهارمین عنصر این آموزش چهارگانه، مطالعه در هارمونی و موسیقی بود. قوانین هماهنگی‌های ساده بسان کلیاتی در نظر گرفته می‌شد که رابطه و تبادل بین حرکات زمانی و رویدادهای آسمانی و نظم مکانی و سیر زمانی روی زمین را تعیین می‌نمود.» (همان، ۸)

بررسی در تاریخ هنر و معماری ما را به این می‌رساند که نخستین سرچشمه‌های دستیابی به تناسبات برای بشر، کالبد طبیعت و به ویژه موجودات زنده آن بوده است، یعنی اندام انسان، جانوران، گیاهان و ... راب کریر نیز در این باره می‌گوید: «بدن انسان همواره نمونه ارزشمندی برای بررسی ترکیب در معماری بوده است. یک سازنده با تجربه در اندام انسان، فرم هماهنگ آرمانی را می‌یابد. نیازهای کارکردی و ساختاری آن در حد کمال برآورده شده و این امر در ساختار حیرت‌آور نظم و سلسله مراتب نمایان است. استخوان‌ها، اندام‌ها، عضلات و بافت‌ها، نه تنها به منظور دست یافتن به بهترین وضعیت کارکردی، بلکه برای تحقق جوانب زیبایی‌شناسی سازمان یافته‌اند.» (کریر، ۱۳۸۰، ۳۱) کریر هندسه را در معماری چنین برمی‌شمرد: «در معماری، هندسه، کنترل‌کننده کمی هماهنگی بناست، که اگر چنین نبود، همچنان نامفهوم باقی می‌ماند و به گونه‌ای مبهم تعریف می‌شد.» (کریر، ۲۰)

شاید منظور کریر این است که هندسه‌ای که به کمیت ابراز نشود، مبهم و غیر قابل فهم می‌شود. کریر می‌افزاید: «اشاره به شکل‌های نمادین و عرفانی در بناهای مقدس و مذهبی می‌تواند قابل توجیه باشد، ولی این امر با خانه‌های معمولی چه ارتباطی دارد؟» با این همه او گرایش به این هندسه مبهم را توجیه‌پذیر می‌داند و می‌گوید: «معبد اگر چه تجلی‌گاه پروردگار است، ولی چیزی بیش از صورت مجلل خانه جاودانگان نیست. هر کس معبد را در حالت فیزیکی آن، فرم بی‌نظیری می‌داند که در ماندگاری، متمایز و در جوهره نمونه مطلوبی از یک خانه در فرم اولیه است. از طرفی این خانه در مقیاس غیر قابل پیش‌بینی منطقی و کارکردی و در عین حال شکوهمند است و از آنجا که انسان و خدا در وجودشان به یکدیگر وابسته‌اند، اشتیاق انسان به خدا گونه بودن کاملاً قابل درک است. پس انسان چنین می‌طلبد که خانه‌اش همواره بدل باشکوهی از نمونه آرمانی یک معبد باشد.» (همان، ۲۰)

دربارهٔ پیشینه کاربرد هندسه در غرب باید گفت که در مصر کهن، کاربرد سامانه‌های تناسب در ساختمان‌ها از گذشته‌های دور رواج داشته است. یونانیان این تناسبات را از آن‌ها الگو گرفتند و در زمان درخشش تمدن یونانی در سدهٔ پنجم پیش از میلاد، آنرا به اوج خود رساندند. دستگاه‌های تناسب آن‌ها از این فرضیه فیثاغورس که می‌گوید: «همه چیز عدد است» و از این باور که برخی نسبت‌های عددی نمایانگر ساختار هماهنگ جهان هستند، سرچشمه می‌گرفتند. کاربرد این تناسبات تا سده‌های میانه دنبال شد، ولی در شیوهٔ گوتیک، جایگاه خود را از دست داد. تا اینکه در روزگار نوزایی (رنسانس) بار دیگر با تلاش‌های معماران ارجمندی چون برونلسکی، آلبرتی، و دیگران جایگاه گذشته را به دست آورد و از آن فراتر رفت. با اینکه در روزگار مدرنیسم بنیادهای معماری کلاسیک به شدت از اعتبار افتاد، ولی معماران بزرگی چون لوکوربوزیه و رایت در سدهٔ بیستم در زمینهٔ تناسبات و پیمونبندی، کارهای زیادی کردند.

دسته‌هایی از تناسبات یا سامانه‌های معماری هر یک با هویت، گونه‌گونی و اسطوره‌های ویژه خود در معماری پدیدار شده‌اند. درک این تناسبات راه ورود به ادراک پیشینیان است. اگرچه کسی نمی‌تواند مدعی شود که همهٔ آن‌ها را دانسته است. دستگاه‌های تناسبات روش‌هایی معمارانه برای آفرینش هماهنگی در جهان آشفته هستند.

فرشاد در نوشتهٔ خود به تفاوت دیدگاه یونانیان و ایرانیان دربارهٔ هندسه و ریاضی اشاره دارد: «ریاضیات یونانی، اساساً رنگ هندسی داشته و حتی ضرایب معادلات در راه حل یونانی، سرشت هندسی داشته و از نوع «قطعه خط» بودند. در جبر خیام این ویژگی تغییر می‌کند و جای خود را به جواب‌هایی که سرشت عددی (و نه هندسی) دارند می‌دهد. بدین‌سان عمر خیام در راه تلفیق هندسه و عدد گام برمی‌دارد. وی با تعریفی که از علم جبر کرده است، راه را برای امتزاج هندسه و جبر هموار می‌سازد، راهی که دکارت گام‌های فراتری در آن برداشت.» (فرشاد، ۱۳۶۴، ۵۳۳)

۴-۳- چگونگی کاربرد هندسه و تناسبات در معماری

در معماری ایران بهره‌گیری از تناسبات ویژه همواره برجا بوده است. شاید بتوان گفت که کهن‌ترین تناسبات در بازمانده‌های ارزشمند معماری ایران یافت می‌شوند. در

معماری ایلامی و زیگورات چغازنبیل و در معماری بجا مانده از مادها و به ویژه در معماری هخامنشیان نمونه‌هایی از تناسبات یافت می‌شوند. نمونه‌هایی از تناسبات نام‌آور که هم در معماری ایران و هم در معماری اروپا بکار رفته اند این‌ها هستند:

۱. نام‌آورترین تناسبات در معماری جهان، تناسب طلایی است که با عدد $1/618$ نشان داده می‌شود.

۲. تناسب دیگر $\sqrt{2} = 1/414$ است که امروزه بسیار کاربرد دارد. از نمونه‌های نام‌آور کاربرد آن را می‌توان در کاخ‌های تخت جمشید، بویژه در کوشک آپادانا یافت. میان اندازه درازای تالار میانی و درازای تالار همراه با یک ستاوند، از تناسب $\sqrt{2}$ بهره‌گیری شده است. به گفته دیگر مربعی که همه کوشک در آن جای می‌گیرد $1/414$ برابر مربعی است که تالار میانی در آن جای می‌گیرد.

۳. تناسب دیگر $\sqrt{3} = 1/73$ است که استاد پیرنیا آن را «تناسب طلایی ایرانی» می‌نامد. این تناسب، میان درازا و پهنای یک مستطیل درون یک شش پهلوی منتظم یافت می‌شود. نمونه آن در تالار بلند میانی کاخ کسری در تیسفون یافت می‌شود.

۴. در معماری ایران یک تناسب دیگر نیز هست که تاکنون کسی بدان نپرداخته و در معماری جهان نیز نمونه آن را نیافته ایم؛ و آن تناسب $1/118$ است. این تناسب را می‌توان در بسیاری از ساختمان‌ها یافت. از نمونه‌های شگفت آن، تناسب درازا به پهنای دو کاخ مهم ساسانی، کاخ سروستان و کاخ کسری می‌باشند که هر دو تناسب $1/118$ دارند؛ با آنکه کالبد کاخ کسری بسیار بزرگ تر کاخ سروستان است. شگفت‌آورتر اینکه درازا به پهنای حیاط مرکزی درون کاخ سروستان نیز همین تناسب را دارد.

یکی از نمونه‌های شگفت‌آور دیگر تناسبات در بزرگترین کوشک پاسارگاد است. در نقشه این ساختمان سه تناسب نام‌آور $1/414$ و $1/73$ و $1/118$ همراه هم بکار گرفته شده اند. این ساختمان نزدیک به نیم سده پیش از ساختمان پارتون ساخته شده که نمونه نام‌آور تناسب $1/618$ در معماری اروپاییان می‌باشد. شاید بتوان چنین گفت که ایرانیان پیش از یونانیان آنرا بکار برده اند. این سه تناسب بدین گونه هستند که تالار میانی کوشک، دارای تناسب $1/414$ است؛ دو بخش تورفته ساختمان، در دو سوی این تالار دارای تناسب $1/118$ می‌باشند؛ و سرانجام اینکه اندازه درازای بال غربی ساختمان

(یک ستاوند+ دو اتاق کناری) به پهنای آن (یک تالار میانی + دو ستاوند در دو سوی آن) دارای تناسب ۱/۶۱۸ می‌باشد.

در معماری روزگار اسلامی نیز نمونه‌های شگفت بسیار یافت می‌شوند. مسجد گوهرشاد، رباط شرف، گنبد کاووس، مدرسه غیاثیه خرگرد، آرامگاه خواجه ربیع مشهد و مجموعه شاه نعمت‌اله ولی در ماهان، و کوشک‌های هشت بهشت و چهل ستون آکنده از تناسبات گفته شده هستند.

چگونگی کاربرد هندسه شکل و اندازه در معماری به‌طورکلی و به‌ویژه در معماری ایران بدین گونه می‌باشد:

۱. بهره‌گیری از واحدهای اندازه‌گیری ستی در اندازه‌ها و به‌ویژه در به‌دست دادن پیمون (مدول) که این اندازه‌ها از یک سامانه (سیستم) یگانه اندازه‌گیری پیروی می‌کردند و همه آن‌ها با هم نسبت عددی داشتند.

۲. طراحی و ساماندهی فضا در یک شبکه چهارخانه (شطرنجی) که بر پایه یک پیمون پایه انجام می‌شده است. بدین گونه همه اندازه‌ها در کالبد و فضا از یک پیمون یگانه پیروی می‌کردند و اختلاف و گوناگونی در اندازه‌گیری از میان می‌رفت.

خانم گلرو نجیب اوغلو نمونه‌های کهن بهره‌گیری از شبکه چهارخانه را در طراحی یادآور می‌شود. «از پلان‌هایی که از عهد عثمانی بر جا مانده و بر روی کاغذ شطرنجی ترسیم شده و از قدیمی‌ترین نمونه‌هاست که می‌توان به اواخر قرن نهم و قرن دهم نسبت داد و نیز از مینیاتوری مربوط به قرن دهم که بابر، امیر کورگانی هند را در حال واری طرح باغی نشان می‌دهد، می‌توان به وجود چنین نقشه‌هایی [در آن دوران] پی برد. در بخشی از این مینیاتور، معماری تصویر شده که تخته رسم سرخی به دست دارد که بر روی آن با گچ سفید شبکه‌ای شطرنجی کشیده‌اند و می‌خواهد طرح باغی راست گوشه بر آن ترسیم کند. کاربرد روش ترسیم طرح بر روی زیر نقش شطرنجی و قواعد تصویری آن که احتمالاً از عهد تیموری - ترکمان آغاز شد. در هند راجپوت و ایران قاجار نیز البته با تغییراتی به اقتضای سن هرمنطقه، همچنان برقرار بود.» (نجیب اوغلو، نقشه و طومار. رواق، ش ۱، ۱۳۷۷)

عصام‌السعید پیشینه شطرنجی کردن را به روزگار مصریان کهن رسانده است: «نقشه‌کشی روی زمین با اصطلاح گسترده یا پهن کردن تور نقشه بیان می‌شد که همانا

اشاره‌ای باشد به گستردن خط‌های شبکه‌ای درمحل‌ی که برای ساختمان در نظر گرفته شده بود. تشریفات پی نهادن و گستردن تور در روزهای سعدی که تعیین آن‌ها با فرعون بود، انجام می‌گرفت.» (السعيد، ۱۳۷۷، ۱۲۹)

۳. بهره‌گیری از تناسبات ویژه در کالبد و فضای ساختمان.

۴. بهره‌گیری از دایره پایه در کانون طرح و ساختمان و به‌ویژه برای میانسراها (حیاط مرکزی)، برای به‌دست آوردن تناسبات دقیق در فضاها و خطوط راهنما در نماهای گرداگرد میانسرا. مهندس مولوی در پژوهشی که در این‌باره کرده، بدین دستاورد رسیده که دایره‌ای که به قطر پهنای میانسرا زده می‌شود و مربع‌های محاطی آن ونیز دایره‌ای که محاط در این مربع محاطی زده می‌شود، و دایره‌ها و مربع‌های کوچک‌تر که به همین منوال درون آن رسم می‌شوند؛ می‌توانند خطوط راهنما را به‌دست دهند. بدین‌گونه که از مرکز دایره پایه به نقاط برخورد خطوط دواير و مربع‌ها خطی کشیده می‌شود و دنبال می‌شود تا به گرد میانسرا برسد.

همچنین اگر راستای اضلاع مربع‌های بدست آمده به سوی گرداگرد میانسرا دنبال شود، می‌تواند بخش‌بندی‌های نمای گرداگرد آن را روشن بدارد. این راستاها می‌توانند پهنای اتاق میانی، یا ایوان میانی، و بخش‌های دو سوی آن را آشکار کنند.

۴-۴-۴- هندسه و تناسبات شهودی

دانش هندسه مانند بسیاری از دانش‌های بشری که پیشینه کهنی دارند، دارای دو وجه ریاضی و حسی و وجه غیرحسی و عقلانی و شهودی است، و مانند سرنوشت بیشتر دانش‌ها در جهان امروز از وجه عقلانی و شهودی آن غفلت شده است.

روشن است که اصول و مبانی هندسه و ریاضیات کمّی و تناسبات وابسته به فرهنگ و زمان و مکان ویژه‌ای نبوده و انسان، بیشتر کشف‌کننده آن‌ها بوده است. از این رو این دانش حسی در گذر زمان همواره رو به رشد و پیشرفت بوده و چون دارای شالوده‌ای روشن و بدیهی و عقلی و منطقی بوده، از سوی همه آدمیان و در همه فرهنگ‌ها و در گذر زمان پذیرفتنی بوده است. ولی تنها در فرهنگ‌هایی که دانش عقلانی و شهودی اعتبار داشته، می‌توان هندسه شهودی را یافت.

بدین‌گونه ما دو شاخه از دانش هندسه را از هم باز می‌شناسیم: یکی بر پایه اصول و قواعدی پی‌ریزی شده که «اصل موضوعه» نام دارد و قابل اثبات منطقی بر پایه برهان‌های هندسی هستند و از اصول ریاضیات کمی پیروی می‌کنند و در تمام فرهنگ‌ها یکسان هستند؛ و نوع دوم که آن را «هندسه عقلانی» بر پایه نام‌گذاری اخوان‌الصفا می‌نامیم. این هندسه بر پایه نگرش نمادین به هستی، از ظاهر در می‌گذرد و به باطن عدد و اندازه و شکل و تناسبات رخنه می‌کند و به ظاهر بسنده نمی‌کند.

شایان توجه است که هندسه عقلانی اساساً وابسته و متعلق به یک دنیای کهن و پر از رمز و راز و غیر قابل فهم نیست، بلکه همواره همراه ما بوده و هست و ما با آن زندگی می‌کنیم. همچنان که با هندسه حسی زندگی می‌کنیم و شاید تنها به خاطر آنکه ریشه‌ها و سرچشمه آن بیشتر در ناخودآگاه ما بوده و نه همچون هندسه منطقی در خود آگاه، بدان توجه نمی‌کنیم.

در ریشه‌یابی پدیدار شدن این گونه هندسه، باید گفت همانند همه دانش‌ها، این دانش هم به انگیزه دستیابی به حقیقت و درک راز و رمز اشکال و تناسبات فراهم آمده است. به گفته لولر «برای روح بشر که در جهان گردنده و در جریان درهم و برهم رویدادها و شرایط محیط و آشوب درون گرفتار آمده، جستجوی حقیقت همانند جستجوی لایتغیر بوده است. اعم از اینکه این گمشده، صور اشکال، مُثُل اعلی، اعداد یا خدا نامیده شود، ورود به معبدی که تماماً از قرینه‌های هندسی لایتغیر ساخته شده، به معنای ورود به منزلگاه حقیقت ازلی است.»

جدا از وجوه اشتراک میان دو گونه هندسه و تناسبات باید به وجوه افتراق آن دو توجه بیشتری داشت که در اهداف این دو‌گونه دانش یافت می‌شود. در یکی، انسان به خودی خود اصالت دارد و همه چیز بر پایه خواست‌ها و نیازهای او پدیدار می‌شود. تناسبات نیز به کار برده می‌شود تا ساختمان، مقیاسی انسانی داشته باشد، چون معماری برای انسان شکل می‌گیرد و باید فضایی امن و آسوده برای انسان بسازد. اجزاء ساختمانی نیز متناسب ساخته و فرآورده می‌شوند تا به سادگی به کار روند و به سادگی نیز تولید شوند. از همین روست که در استاندارد کردن اجزاء ساختمانی، تناسبات و پیمون‌بندی (مدولاسیون) کاربرد بسیار می‌یابد.

ولی در بارهٔ تناسبات شهودی که در آن انسان به خودی خود معیار شمرده نمی‌شود، از همین رو است که برخلاف تناسبات تجربی که در آن ریشه و خاستگاه همهٔ تناسبات کالبد انسان است، در اینجا کالبد انسان نیز یکی از معیارهای تناسب شمرده می‌شود. چون انسان نیز یکی از پدیده‌های طبیعت وهستی است، در اینجا انسان خود را در برابر هستی بسیار بزرگ‌تری می‌یابد و از طریق همنوایی با آن است که می‌تواند خود را در جایگاه خود حس کند.

پس این تناسبات را انسان از دیدگاهی که در بارهٔ ظاهر هستی و کیهان دارد کشف نمی‌کند، بلکه آن‌ها را بر پایهٔ شناخت و معرفت‌های حضوری خود و از ساحت روحی و ملکوتی انسان و مراتب بالاتر هستی مشاهده می‌کند و الهام می‌گیرد، زیرا عالم ملکوت نیز دارای صورت و هندسه است.

۴-۴-۵- رابطه هندسه و طبیعت

مکاتب مختلف براساس تعریف و دیدی که از طبیعت دارند روی به گونه‌ای هندسه می‌آورند. برخی به هماهنگی با هندسه طبیعت می‌گیرند و آن را بنیاد معماری خود می‌کنند و بیشتر معماری‌هایی پیچیده و مبهم به عنوان معماری طبیعی ارائه می‌کنند و برخی بر خلاف هندسهٔ طبیعت هندسه‌ای منظم و متقارن و شبکه‌ای ایجاد می‌کنند. دیدگاه‌های گوناگونی را که به چگونگی ارتباط هندسه معماری با هندسهٔ طبیعت توجه کرده‌اند را می‌توان در سه دسته ارزیابی کرد: الگو برداری، تضاد، هماهنگی و تکمیل.

۴-۴-۵-۱- الگو برداری

از زمان‌های کهن برخی نظریه‌پردازان هنری، طبیعت را دارای ساختار متعالی و قابل مطالعهٔ هندسی و منظم شدنی می‌پنداشتند. این هنرمندان با مطالعه همه اجزاء طبیعت و خصوصاً بدن انسان سعی می‌کردند تا اصول و تناسبات زیبایی‌شناسانهٔ آن را که معمولاً بر پایهٔ تناسبات زرین هستند، استخراج کنند و هنر و معماری خود را براساس همان تناسبات بسازند. در این دیدگاه، مبانی نظری هنر و معماری، انسان‌شناسی و

طبیعت‌شناسی است. اما انسان و طبیعت در ساختار و کالبد آن خلاصه می‌شود و تنها به مطالعه هندسه و تناسبات ریاضی آن پرداخته می‌شود.

به نظر کریر: «هندسه در معماری تنها کنترل‌کننده کمی هماهنگی بناست و اگر چنین نبود بنا نامفهوم باقی می‌ماند و مبهم تعریف می‌شد. در این تحلیل‌های هندسی شمس ما محرک ماست و ما را مانند خواب‌گردها به سمتی می‌کشاند که باید در جایی توجیه عقلی داشته باشد.» (همان، ۲۰) و یا در جای دیگر می‌گوید: «تناسبات نه یک موهبت الهی است و نه قوانینی است که مد پرستی‌های بدون انگیزه بر آن‌ها حاکم است. هیچ قانون تناسبی (هرچند که تصحیح شده باشد) نمی‌تواند مسیر مستقیمی به سوی ترکیب روابط ابعاد (چهار چوب ترکیبی) ترسیم کند.» (همان، ۱۲۱)

یکی از دیدگاه‌های تازه در هنر معاصر که ریشه در ریاضیات آشوب و بی‌نظمی دارد، دیدگاه فراکتال است. این دیدگاه نخست شاخه‌ای از ریاضیات محض بود که به مطالعه وجوه پیچیده طبیعت (همچون تصویر ابرها، کوه‌ها، بافت‌های گیاهی و حتی کهکشان‌ها و حتی پیچیدگی‌های نامنظم جوامع انسانی همچون تغییرات نرخ سهام و ...) می‌پرداخت و مشخص نشد که چگونه در میان هنرمندان جذابیت پیدا کرد و سر از معماری و شهرسازی و حتی هنرهای بازاری همچون طرح روی پیراهن و پوسترها در آورد. (مندلبرات، ۵۹، ۱۳۷۰)

کارها و توضیحات افرادی همچون بنوا مندلبرات و مایکل پتی و پل لانگلی در فراگیر کردن آن تأثیر به سزا داشت. بنیاد دیدگاه آنان الگو برداری هندسه از برخی اشکال پیچیده طبیعت و زیبا دانستن آن است. این الگو برداری می‌تواند از مسیر حرکت یک حشره در فضا تا خط ساحلی یک دریا و یا امتداد یک رودخانه و یا لبه کوه و باشد. در گیاهان هم بافت رشد سرخس‌ها و میوه‌هایی همچون گل کلم نمونه‌های مشهوری هستند، باید توجه داشت که هندسه فراکتال یکی از وجوه هندسه‌ای است که در طبیعت موجود است و نه کل آن.

واژه «فراکتال» از کلمه لاتین «فراکتوس» به معنی سنگی که به شکل طبیعی و نامنظم شکسته و خرد شده برگرفته شده است. این واژه توسط بنوا مندلبرات و در سال ۱۹۷۵ ساخته شد و از آنجا که او به گونه‌ای شعار طبیعت‌گرایی می‌داد، به تندی با پذیرش همگانی روبرو شد. اما این نظریه‌پردازان برای ساده‌تر کردن الگو برداری از هندسه طبیعت، روش کار را به صورت یک اصل مهم در آوردند و آن «تکرار همگون از جزء تا کل» است، به گونه‌ای که ریخت کل جسم با اجزاء آن بسیار همانند است و

هر مجموعه از ترکیب اجزاء همگون، با کل ساخته می‌شود. به این ترتیب اصالت با جزء است. به گونه‌ای که کل تابعی از جزء است، منتها نه تابع عینی، بلکه تابع تصادفی و به صورت غیر قابل پیش‌بینی.

به گمان ما، هندسه فراکتال یکی از وجوه هندسه طبیعت است که بدان دست یافته شده و نمی‌توان به گونه‌ای فروکاهنده و حصری، آن را تنها گونه هندسه موجود در طبیعت شمرد و پایه و شالوده تمام هندسه کاربردی کرد. افزون بر آن، هندسه در معماری شایستگی یا ناشایستگی خود را در نسبتی که با انسان‌های مخاطب و نیازهای گوناگون آن‌ها در هر مورد برقرار می‌کند بدست می‌آورد، و نه به گونه مستقل و خود بنیاد.

۴-۵-۲- تضاد

تضاد با هندسه طبیعت در عصر مدرن و پست مدرن چندان دور از انتظار نیست. اما برخی با ارجمند شمردن تضاد، معماری سستی را در جایگاه تضاد با طبیعت برمی‌شمردند. افشار نادری در این زمینه می‌گوید: «تولیدات معماری به طور خاص، خصوصاً در گذشته که رفتار انسان به فطرتش نزدیک‌تر بود، تضاد با طبیعت را نشان می‌دهد. زیگورات‌های بین‌النهرین، کوه‌های مصنوعی در سرزمینی‌اند که کاملاً مسطح است. به همین صورت مناره‌های شهرهای مرکزی ایران، خطوط افقی کویر را به مصاف می‌خوانند. رنگ‌های درخشان و غلیظ کاشی‌ها، فرش‌ها و لباس‌های بومی مردم این مناطق، تلاشی برای جبران کمبود رنگ محیط است.» (افشار نادری، ۱۳۷۹، ب، ۶) البته او یادآور می‌شود: «تضاد، مثلاً تضاد رنگ چیزی جدای از طبیعت نیست، و به لحاظ زیبایی‌شناسی، ارزش هر عنصر ادراکی در مقابل متضادش به نمایش درمی‌آید. تضاد باعث افزایش ارزش می‌شود.» (همان) لوکوروبوزیه هم در سفری که به یونان داشته، به تضاد هندسه منظم و رنگ مرمر سفید معابد یونانی در متن سبز و نامنظم جنگل‌ها و درخت‌ها اشاره نموده و آن را تحسین کرده و منبع الهام خود در معماری دانسته است.

۴-۵-۳- هماهنگی و تکمیل

غالب معماران سنت‌گرا معماری را در هماهنگی و مکمل طبیعت می‌شمردند. ندیمی می‌گوید: «طبیعت محسوس و هندسه پنهان و شگفت‌انگیز آن که رمزگشای صورت

مثالی می‌باشد، منبع الهام معمار مسلمان است. وی با شهود این رمزها و برگرفتن آن با عمق جان و پرگشودن در فضای خیال، نقش‌پرداز حقیقت می‌گردد. الهام معمار سالک از طبیعت، الهام از نقش پنهان آن است که هندسه وجدانی خود را از پس تکررات و تنوعاتش پیش چشمان شهود وی قرار می‌دهد.» (ندیمی، ۱۳۷۸، ۳۷۹)

در این گفته الهام از طبیعت و نگرش شهودی به آن و استفاده از نقش پنهان آن اشاره شده، که نکته‌ای بس ظریف است. اساس این اقتباس طبیعی عدم توقف در ظاهر طبیعت و درک نظم پنهان آن است. ولی هیچ‌گاه معمار سستی به سبک فیزیک و ریاضی امروز، ماده طبیعت را مورد بررسی قرار نمی‌داد تا شکل منظم آن را استخراج و ارائه کند. بلکه این مسئله پیامد شهود جهان مثالی توسط اهل بصیرت و ژرف اندیشانی بود که به صنعتگران آموختند که چگونه نقش بزنند.

۴-۶- کاربرد هندسه از دید فرهنگ اسلامی

معماری و شهرسازی مجموع فضای زیست انسان را بازآفرینی و ساماندهی می‌کند، پس بهتر است بر پایه نوع عملکرد هر فضا، هندسه آن توسط معمار به صورت منطقی و هنرمندانه به گونه‌ای گزینش و طراحی شود که با نیازهای انسان در هر مورد هماهنگ و متناسب باشد. هندسه در معماری و بویژه در فضاهای شهری نمی‌تواند یکنواخت باشد. در شکل کلی‌تر آن هر نوع عملکرد انسان بستر و زمینه‌ای لازم دارد تا سیر کمالی خود را پیماید. از این رو در هر هسته فضایی لازم است معمار هندسه‌ای را انتخاب نماید تا زمینه این سیر برای انسان فراهم شود.

از نمونه‌های جالب در معماری دوران اسلامی، انتخاب نوع هندسه‌ای است که معماران آن را در طرح‌های خود به کار گرفته‌اند. در یک تحلیل و ارزیابی درمی‌یابیم که نوع هندسه انتخاب شده با نوع عملکرد فضا و نیازهای مادی و روحی انسان‌ها کاملاً مناسب و هماهنگ و زیبنده و سازگار است. عمق مفهوم و زیبایی‌های صوری این هندسه آنچنان است که ناپار باید اعتراف کرد که جز با شهود، دستیابی به این حد از توانایی هندسی امکان نداشته است.

نمودار هندسه‌های مناسب در معماری با توجه به چهار ساحت نفسانی انسان

مراتب نفس انسان	قوای پنج‌گانه نفس	خواص دوگانه نفس	هندسه مناسب هریک از نفوس
۱. نفس گیاهی (رشدکننده گیاهی)	جذب‌کننده - هضم‌کننده دفع‌کننده - پرورش‌دهنده کنترل‌کننده	کم و زیاد شدن (خشک و سبز شدن)	هندسه‌های ممتد و خطی (از زمین به آسمان)
۲. نفس حیوانی (حس‌کننده حیوانی)	شنیدن - دیدن - بویدن - چشیدن - لمس کردن	لذت و الم (خشنودی و ناراحتی)	انسان متحرک - نقطه دید متنوع و متحرک و متغیر (هندسه‌های موجی و نامتعین و ...)
۳. نفس عقلانی (تدبیرگر قدسی)	تفکر - ذکر - علم - حلم - تبه	حکمت و نزاهت	انسان ساکن - نقطه دید ساکن یا متحرک انسان متحرک - نقطه دید ساکن (مقدمه‌ای برای تفکر و ...) (هندسه‌های محوردار و قرینه‌سازی شده)
۴. نفس روحانی (ملکه الهی)	بقاء در فناء - تنعم در سختی عزت در ذلت - غنا در فقر - صبر در بلا	رضایت و تسلیم	انسان ساکن - نقطه دید ساکن (مقدمه‌ای برای تمرکز روحی و حضور قلب) (هندسه‌های دارای چند محور و یک مرکز)

نمودار هندسه‌های مناسب در معماری با توجه به ابزار و شیوه‌های ادراکی انسان و حاصل زیبایی‌شناسی آنها

ابزارهای ادراکی انسان	شیوه‌های ادراکی انسان	هندسه مناسب هریک از ابزار و شیوه‌های ادراکی انسان	حاصل زیبایی و حسن‌شناسی
۱. حواس پنج‌گانه	آزمایش‌های مستقیم و مکرر	انسان متحرک - نقطه دید متحرک و متنوع	زیبایی‌های مادی
۲. عقل	آزمایش مستقیم + استنتاجات منطقی	انسان ساکن - نقطه دید ساکن یا متحرک انسان متحرک - نقطه دید ساکن	زیبایی‌های معقول
۳. روح (دل، جان، قلب)	تمرکز روحی و حضور قلب (شهود)	انسان ساکن - نقطه دید ساکن	زیبایی‌های ملکوتی (عرفانی و حضوری)

برای نمونه هندسه‌های شماره یک (انسان متحرک - نقطه دید متحرک)، مجموع هندسه‌ای است که انسان را به حرکت مکانیکی و فیزیکی تشویق می‌نماید، نظیر

کوره‌راه‌های جنگلی و کوچه باغ‌های موج و خطوط هندسی جویبارها و رودخانه‌ها و اکثر خیابان‌ها و راه‌های شهری موجی.

برای هندسه‌های نوع شماره دو (انسان ساکن یا متحرک و نقطه دید بالعکس متحرک یا ساکن) می‌توان محورهای مستقیمی را مطرح نمود که در انتهای آن یک اثر معماری یا هنری و یا طبیعی وجود دارد. و انسان بطور مستقیم به سمت آن پدیده ساکن حرکت می‌نماید و یا بالعکس انسان از پشت قاب پنجره‌ای به سوی طبیعت و یا پدیدارهای مصنوعی نظاره می‌نماید.

در مورد هندسه‌های نوع سوم (انسان ساکن - نقطه دید ساکن)، می‌توان به مرکزی که عرفای شرقی در حالت نشسته به یک نقطه بدون تحرک خیره می‌شوند و یا حالت نماز مسلمانان را مثال زد، که در هنگام نماز با آرامش به سمت مهر نماز و یا محل سجده‌گاه ساکن خویش نگاه می‌کنند.

۴-۵- طبیعت در معماری

چگونگی ارتباط انسان با طبیعت به‌عنوان زیستگاه خود و سرچشمه بهره‌وری مادی و معنوی از آن، به دیدگاه او و تفسیر او از طبیعت و نمودهای آشکار و وجه پنهان آن دارد. به‌طورکلی بر پایه جهان‌بینی‌های گوناگون، می‌توان رویکردهای گوناگونی به طبیعت داشت.

شناخت طبیعت همواره یکی از شالوده‌های هستی‌شناسی انسان بوده است. شالوده‌های دیگر آن، شناخت خداوند و خود انسان هستند. این سه شناخت در همه جهان‌بینی‌ها و باورها همواره مطرح بوده‌اند. برای بشر ماهیت طبیعت، نمودهای آن، آغاز و انجام آن و تفسیر رویدادهای آن همواره قابل توجه بوده است.

برای بررسی دیدگاه‌های گوناگونی که انسان در طول تاریخ زندگی خود در طبیعت، به طبیعت داشته می‌توان ملاک‌های ویژه‌ای را برگزید و بر پایه آن‌ها بررسی و دسته‌بندی را انجام داد. به گمان ما مهم‌ترین ملاک، توجه به ماهیت انسان و ماهیت طبیعت است. دسته‌بندی ما نیز بر این پایه انجام می‌شود. به این ترتیب نشان داده می‌شود که چگونه بر پایه یک دیدگاه و تفسیر از طبیعت، برخورد و رفتار انسان در رابطه با آن نیز متمایز می‌شود.

پس این بحث دو وجه بنیادی پیدا می‌کند:

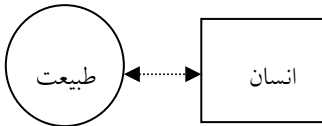
الف) چگونگی دیدگاه انسان به طبیعت و نوع رابطه‌ای که انسان و طبیعت با هم دارند.
ب) چگونگی رفتار انسان با طبیعت و نوع برخوردی که انسان با طبیعت دارد؛ بویژه در معماری و در ساختن.

۴-۵-۱- دسته‌بندی دیدگاه‌ها در رابطه انسان با طبیعت

باید توجه داشت که طبیعت همچون مجموعه‌ای بسیار بزرگ از اجزاء و عناصر است که با هم روابط متقابل دارند. و نیز هر کدام از انسان‌ها همچون مجموعه‌ای کوچک‌تر از اجزاء و عناصرند و هر دو گونه‌این مجموعه‌ها برای دستیابی به هدف‌هایی چنین سامان یافته‌اند. پس انسان‌ها و طبیعت سامانه (منظومه) هایی هستند که باهم روابط متقابل دارند و می‌توانند چهار گونه ارتباط با هم داشته باشند:

الف) ارتباط گسسته

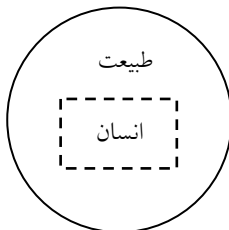
در این ارتباط، انسان تنها در جستجوی بهره‌برداری از طبیعت و چیرگی بر آن است؛ پس ارتباط، مصرفی و یک سویه است. بسیاری از نظریه‌پردازان بر این باورند که ارتباط دنیای امروز غرب با طبیعت به این گونه است و ریشه بحران امروز طبیعت در جهان نیز در همین نوع ارتباط است.



ب) ارتباط پیوسته

این ارتباط خود بر دو گونه است:

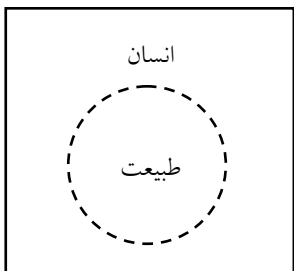
۱. طبیعت، پایه هویت انسان



در این نگرش، طبیعت همچون یک سامانه کلان است که انسان نیز جزئی از آن و نیازمند به کسب هویت از طریق طبیعت است. شرط مانایی و پایداری این جزء، هماهنگی با کل است و انسانیت انسان در گرو فعال شدن و هماهنگ شدن او به عنوان یک جزء در کل طبیعت است. این دیدگاه، طبیعت را مادر انسان می‌شمرد و احترام به حقوق طبیعت را لازم می‌داند. اساس این بینش، مادی است و تا

آنجا که به مادیت انسان و زندگی مادی او توجه دارد سخن درستی است. یکی از مشکلات تمدن معاصر فراموش کردن همین تعریف است.

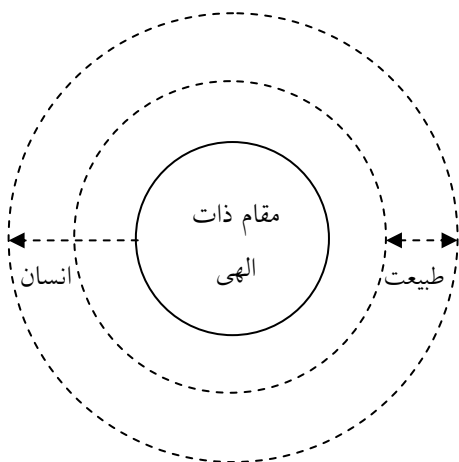
۲. انسان، پایهٔ هویت طبیعت



در این نگرش عظمت وجودی انسان چیزی فراتر از طبیعت است و به جای آنکه انسان از طریق طبیعت تعریف شود و طبیعت گونه باشد، طبیعت است که به عنوان یک جزء، ساختار انسان گونه دارد و هویت خود را از طریق انسان و خصوصاً انسان کامل کسب می‌کند. ارزش طبیعت در هماهنگی و هم‌سنخی آن با سرشت

انسان است و به همین جهت کاملاً می‌تواند در خدمت او قرار گیرد. اساس این بینش، معنوی است و هدفش این است که بر ساحت فراطبیعی وجود انسان تأکید کند. جایی که طبیعت دیگر انسان را اقتناع نمی‌کند و انسان در آن به تنهایی و غربت می‌رسد. در این دیدگاه شالودهٔ انسانیت انسان در حوزهٔ فرا طبیعت است و کارکرد هنر مربوط به استعلاء وجود انسان از ساحت طبیعت به عالم ماوراء است. پس هنر انسان درکار تکمیل نارسایی و نقص معنایی طبیعت است.

پ) ارتباط سامانه‌ای



در این نگرش آنچه که هم‌سنخی و مشابهت ذاتی بین انسان و طبیعت ایجاد کرده، سرچشمهٔ وجود، یعنی خداوند است که ویژگی‌هایش، پایهٔ هویت همهٔ هستی است. طبیعت مانند انسان ولی در سطحی بسیار نازل‌تر، جلوه‌گر صفات خدا همچون علم (خودآگاهی)، اراده (آزادی)، آفرینندگی، قدرت و... است. ریشه پایداری و ثبات قوانین و

سنت‌های ذاتی طبیعت و انسان در طول هزاران سال گذشته و در عین حال تحول و حرکت عملی آن در همین سرشت الهی است. این سرشت الهی به کامل‌ترین شکل خود در انسان کامل ظاهر می‌شود و به همین جهت انسان کامل نقش مدیریت کننده نسبت به کل سامانه هستی را دارد. یا به تعبیری انسان به تنهایی مدل کوچکی از کل مراتب هستی است و طبیعت فقط مراتبی از وجود هستی و انسان را شامل می‌شود و تغذیه می‌نماید (نفوس گیاهی و حیوانی انسان را) و انسان از طریق نفوس عقلانی و روحانی خود با مراتب برتری از هستی ارتباط دارد.

بر پایه آنچه گذشت می‌توان چهار رفتار بنیادی در ارتباط انسان با طبیعت برشمرد.

نمودار رویکردهای انسان در ارتباط با طبیعت

عنوان رویکرد	توصیف سامانه‌ای (حکمت نظری)	توصیه راهبردی (حکمت عملی)
رویکرد طبیعت ستیز	بی‌سامانی	تضاد (رودرویی با طبیعت)
رویکرد طبیعت‌گریز	سامانه گسسته (مکانیکی)	بی‌ارتباطی (جدایی از طبیعت)
رویکرد طبیعت‌گرا	سامانه پیوسته (ارگانیکی)	هماهنگی (یکی شدن با طبیعت)
رویکرد طبیعت‌ساز	فراسامانه	تکمیل (نظریه فراگیر)

۴-۵-۱-۱- رویکرد طبیعت‌ستیز

در این رویکرد انسان و طبیعت هیچ رابطه‌ای با عالم متافیزیک و غیب ندارند و انسان در این مدت کوتاه حضور خود در این عالم ترجیح می‌دهد تا هرچه بیشتر از طبیعت به عنوان کالای موجود، بهره و لذت ببرد. (نمودار زیر)

نمودار رویکرد طبیعت ستیز در معماری





تصویر نمونه ای از طراحی
منظر فرانسوی، پاریس

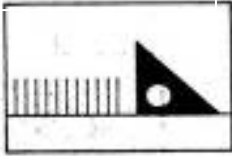
ریشه این دیدگاه را باید در روزگاران کهن و به‌ویژه دیدگاه «جزء‌گرایی» (اتمیسیم) یونانی در نزد اندیشمندانی همچون دموکریت (سده پنجم پیش از میلاد)، و اپیکور (سده چهارم پیش از میلاد) یافت. در این دیدگاه نمی‌توان برای طبیعت یک هویت کلی در نظر گرفت. طبیعت سرشتی اتفاقی دارد و علت و هدف خاصی را دنبال نمی‌کند. پدیده‌های عالم نتیجه برخورد و واکنش اتفاقی اتم‌ها است. (فرشاد، ۱۳۶۲، ۱۲)

پس از چیرگی دراز مدت دیدگاه طبیعت‌گریز در سده‌های میانه مهم‌ترین دیدگاه دیدگاه سکولار در کنار دیدگاه طبیعت‌گرا (ناتورالیسم) بود؛ به گونه‌ای که هیچ‌گاه طبیعت به اندازه دوران صنعتی مدرن به تسخیر انسان درنیامده بود. این روحیه تسخیرگری و مهار طبیعت را به وضوح در هنر و معماری این عصر می‌توان دید. ویژگی اصلی این روزگار دگرگونی در ارتباط میان انسان و طبیعت بود. انسان به جای تفسیر طبیعت و اصالت دادن به آن (که در روزگار سده‌های میانه رواج داشت)، به تغییر طبیعت و اصالت دادن به ذهن خود پرداخت.

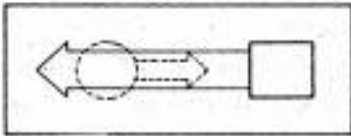
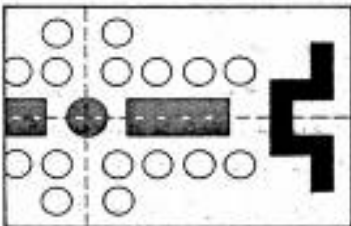
الف) باغ‌سازی فرانسوی

گروتر باغ فرانسوی را نمونه رویکرد طبیعت ستیز می‌داند. ویژگی باغ فرانسوی در حالت کالبد پردازانه و تندیس وار (objective) آن است. استفاده گسترده از تندیس در این باغ‌ها و پرداخت و تزئین درختان تا حد مجسمه و بکارگیری سطوح چمن گسترده و تک درختان در آن‌ها نمونه فراوان دارد. از لحاظ هندسی اگر در برخی زمینه‌ها همگونی میان باغ فرانسوی و ایتالیایی با باغ ایرانی وجود دارد، به عقیده برخی

نوع باغ‌سازی فرانسوی



مقابله



نظریه‌پردازان، ناشی از تأثیر مستقیم باغ ایرانی در خلال داد و ستدهای فرهنگی بوده است.

این تأثیر در یک مرحله در فتوحات یونان کهن نسبت به ایران و در مرحله دیگر با تأثیرپذیری مستقیم فرانسه و یونان بعد از جنگهای صلیبی و انتقال فرهنگ کشورهای اسلامی به اروپا بود. به گفته ویل دورانت یونانیان که در ابتدا با قراردادن طبیعت در قلمرو خدایان کمتر به تصرف در آن می‌پرداختند، تنها وقتی به لذت بردن از باغ بهشت ها روی آوردند که سپاهیان اسکندر آداب و رسوم ایرانی را با خود به یونان بردند. (دورانت، ۱۳۶۲، ۳۴۲)

ب) معماری سامانشکن

سامانشکنی یکی از مهم‌ترین رویکردهایی است که خاستگاهی غیرطبیعی و اساساً مقابله جو نسبت به طبیعت دارد. به گفته آیزنمن: «برای من دیدن رابطه انسان- طبیعت به مثابه چیزی بنیادین که تنها در سیستم کلاسیک نظم به چشم می‌خورد، همانا تداوم بخشیدن به رکود فطری این نظم است ... همچنین انکار اینکه اصولاً چیزی می‌تواند



نمونه‌ای از باغ‌سازی فرانسوی - تزئین درختان تا حد مجسمه

بنیادین باشد اهمیت دارد. بنیادین به‌عنوان چیزی که بنیادی تر است یا ارزش بیشتری دارد، آغاز تفکر سلسله مراتبی در هر یک از سیستم‌های کلاسیک نظم به شمار می‌آید. آن‌دم که تصور سلسله مراتب به کنار نهاده شد، آنگاه ایده بنیادین سر برون می‌آورد ... بدین ترتیب باید رابطه انسان - طبیعت را به گونه‌ای دیگر نگریست. نخست شاید به شکلی غیر دیالکتیکی



رویگرد سامان‌شکن در طراحی منظر باغ
گام‌های گمشده کاستل وکیو، ایتالیا، آیزنمن

با طبیعت، دوم شاید اینکه دیگر نباید در ایجاد فرم، از انسان یا طبیعت به مثابه تمثیل‌های انسان‌گونه یا زیست‌گونه استفاده کرد.

معماری به تعبیری همواره کیهان‌شناسی را در خود منعکس کرده (یا استعاره‌ای از آن بوده) است. کیهان‌شناسی غربی از زمان رنسانس به این سو درباره انسان (خرد)، یعنی به عبارتی دانش و فناوری امروز و همچنین غلبه بر چیزهای طبیعت بوده است.

در کیهان‌شناسی نیز نوعی دگرگونی به وجود آمده است: دانش‌های امروز، همچون زیست‌شناسی، فیزیک، علم وراثت، بوم‌شناسی، همه و همه بر چیزهای مسئله‌دار و پیچیده طبیعی استوار بوده‌اند. اکنون آنچه با دانش امروز سروکار می‌یابد به سوی مسائل اطلاعاتی چرخیده است ... دیگر مانند اول به آن‌ها نگریسته نمی‌شود و بدین ترتیب دیگر نیازی به نیروی استعاره‌ای و نمادین معماری ندارند. برای من دیگر معماری نباید تنها استعاره‌ای از خرد انسانی باشد و بنابراین نباید تنها به نمادی از چیرگی بر طبیعت بدل شود» (آیزنمن، ۱۲)

آیزنمن در مقاله‌ای با عنوان «وحشت پایدار، به دنبال اشکال عجیب و غریب» با استناد به سخنان یک کارفرمای دانشمند خود تأکید می‌کند که معماری در پانصد سال اخیر، در پرتو علم به دنبال چیرگی انسان بر طبیعت

بود و این کار را از طریق ارائه کاری منطقی، سودمند و درست انجام می‌داد و نهایتاً آثار معماری، ویژگی‌های طبیعی خود را به‌عنوان زیبایی ارائه می‌کردند. در حقیقت این معماری تنها تلاش می‌کرد برای مخاطبش چیرگی برطبیعت را نمایان سازد، ولی در عمل اسیر طبیعت بود. آیزنمن برای معماری امروز توصیه فراتر از آن دارد. به گفته او: «معماران پیوسته تنها برتری از طبیعت را نمایان نسازند. بلکه باید به طبیعت نیز فایق آیند. این برای معماران کار چندان ساده‌ای نیست که فقط موضوع را منتقل کنند و بگویند غلبه به طبیعت دیگر مسئله‌ای نیست؛ چون در آن صورت مسئله غلبه بر طبیعت همچنان به‌صورت مشکلی باقی می‌ماند ... برای تحقق این امر باید جایگاه سخن معماری تغییر یابد. موضوع صرفاً این نیست که آن مربوط به گذشته است و اینکه معماری باید نیروهای جاذبه را تحمل کند، بلکه (موضوع اصلی) رفتاری است که در این فائق آمدن نمود می‌یابد. به عبارت دیگر، کافی نیست که گفته شود ساختمان باید منطقی و درست و زیبا و مفید باشد، بلکه باید در تقلید طبیعی، غلبه طبیعی انسان نیز مد نظر قرار گیرد.

به بیان دقیق‌تر چون سخن معماری کانون خود را از طبیعت به سوی دانش تغییر می‌دهد، موضوع شناسایی به مراتب پیچیده‌تری نمایان می‌شود که خود صورت پیچیده‌تری از واقعیت معماری را حکم می‌کند. چراکه دانش به‌عنوان ضد طبیعت نمود فیزیکی ندارد. زمانی که دانش به‌صورت غالب در آمده باشد نمود آن در شکل فیزیکی چگونه چیزی است؟

معمولاً طبیعت تعریفی (بینشی) شعوری و محدود دارد. طبیعت در این جهان انسان محوری عصر روشنگری و اطمینان به از دست دادن خدا مورد مکاشفه قرار می‌گیرد. ویژگی‌های طبیعی اشیاء خاستگاه ارزشمندی شدند؛ هم مفید برای توجیه استعاره‌ای جهان و هم چون روندی موضوعی که سرمشق شده باشد. از این رو معماری قصد داشته که غلبه به طبیعت را بنمایاند. این امر منطقی‌تر از اندیشیدن به دانشی است که آن هم می‌توانست نمایان گردد. عدم قطعیتی که در چیزی شعوری کنترل می‌شود به یقین می‌تواند جزیی از بیان انسان در حال غلبه به دانش باشد.» (آیزنمن، ۱۳۷۳، ۱۴۰، و ۱۴۱)

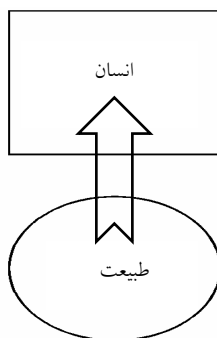
۴-۵-۱-۲- رویکرد طبیعت‌گریز

این رویکرد نیز رابطه انسان با طبیعت را گسسته می‌بیند؛ ولی همچون گرایش پیشین، توصیه‌ای به چیره شدن و مهار طبیعت نمی‌کند و آن‌ها را دارای دو ساختار متفاوت می‌داند. شالوده این دیدگاه را هم در عرفان و هم در فلسفه می‌توان یافت.

در یک دسته‌بندی کلی گرایش‌های فلسفی و عرفانی را می‌توان به دو دسته آفاقی و انفسی تقسیم کرد که این دو گرایش متناظر با دو دیدگاه طبیعت‌گرا و طبیعت‌گریز می‌شوند. در عرفان انفسی از آنجا که عالم اصیل و حقیقی فراتر از این عالم توصیف می‌شود؛ طبیعت، مزاحم و حجابی برای رسیدن به عالم ماوراء طبیعت و همچون زندانی است که انسان را از رسیدن به حقیقت عالم محروم می‌کند و راه دستیابی به آن عالم حقیقی، بی‌اعتنایی و گاه مخالفت (ریاضت) درمقابل طبیعت است. شالوده حکمت عملی این گرایش‌ها بر اصل بی‌اعتنایی یا مخالفت با طبیعت پی‌ریزی شده است.

نمودار نگرش‌های

طبیعت‌گریز



در غرب افلاتون با تأکید بر اصالت عالم مُثُل و سایه بودن و اعتباری بودن عالم طبیعت این نظریه را گسترش داد. نظر او را باید تلاشی برای مقابله با طبیعت‌پرستی‌ها و خرافه‌گویی‌های یونان پیش از سقراط دانست. مسیحیت در دوره سده‌های میانه با ترکیب نظریه افلاتون و اندیشه رهبانیت شکل حادی از طبیعت‌گریزی را به نمایش گذاشت و این ویژگی‌ها بود که دو گرایش طبیعت‌گرا و طبیعت ستیز دوره جدید غرب را در مقابل خود پرورش داد.



باغ بلنهایم - نمونه‌ای از طراحی
منظر انگلیسی

در شرق مکاتبی همچون آیین هندو به این دیدگاه نزدیک هستند. در این جا هم طبیعت و ماده، نازل ترین سطح عالم کیهان است؛ که باید به مدد ریاضت‌ها از آن فاصله گرفت. هنر هم راهی دیگر است که می‌تواند ما را از اسارت طبیعت خارج کند.

در مبانی انسان‌شناسی این دیدگاه‌ها بر پایه اصالت روح است. آن‌ها انسان را «روحانیة الحدوث و روحانیة البقاء» می‌دانند. حقیقت انسان همان روح اوست که پیش از خلق طبیعت آفریده شده و تنها برای دوره‌ای محدود در عالم طبیعت زندانی شده است. راه رسیدن انسان به خداوند، راهی متفاوت و متضاد با راه حرکت به سوی طبیعت است. انسان به اختیارخود یکی از این دو راه را انتخاب می‌کند؛ چرا که طبیعت حجابی دور کننده از خداوند است.

الف) باغ‌سازی انگلیسی

گروتز زیر باغ‌سازی انگلیسی را نمونه‌ای از دوری انسان از طبیعت آورده است. به گفته او در این باغ‌سازی هندسه و ریختی ویژه به باغ و درختان آن تحمیل نمی‌شود. این رویکرد، میان معماری و محیط و طبیعت تضاد می‌بیند. از این رو دو هندسه کاملاً متضاد با هم را در کنار هم می‌آورد و هرگز تلاش نمی‌کند هندسه معماریش ارتباطی با هندسه طبیعت داشته باشد.

در این دیدگاه ضرورتی برای هماهنگ بودن یا در تضاد بودن معماری و طبیعت نیست و به همین جهت خاستگاه هندسی معماری از درون خود معماری تعیین می‌شود. به‌طور مثال، کارکرد و سازه و ... هندسه آنرا تعیین می‌کنند.

به گفته گروتز: «باغ انگلیسی» محیط طبیعی را تابع قوانین هندسی نکرد، بلکه وضع موجودش را تا جایی که عملی بود، حفظ کرد. به این ترتیب ساختمان با تمام اجزاء سنجیده و منطقی خود در رویارویی با محیط طبیعی، مفهوم دو جزء هم ارزش را

به ذهن القاء می‌کردند. تحمیل یک هندسه مصنوعی به عنوان امری «غیر طبیعی» مردود شمرده می‌شد. این شیوه اندیشه به معنی ابزار مخالفتی با تبعیت محیط از ساختمان و بیان دیدگاه جدیدی نسبت به طبیعت بود، ژوزف آدیسون (Joseph Addison) نویسنده و دولتمرد، این دیدگاه کلی را چنین بیان می‌دارد: من شخصاً ترجیح می‌دهم که یک درخت را در لباس شکوهمند شاخه‌ها و برگ‌هایش ببینم تا اینکه باقیمانده‌ای از آن را به صورت یک فرم هندسی هرس شده مشاهده کنم» (گروتز ۱۳۷۴.. ۱۵۰)



حفظ وضع موجود طبیعت و وجود درختان به صورت هندسه آزاد



وجود دو هندسه متفاوت در طبیعت و معماری، هندسه آزاد و منظم در کنار هم



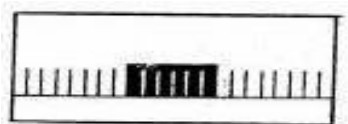
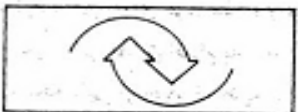
باغ بلنهایم نمونه‌ای از باغ انگلیسی، لانسولت براون.

باغسازی در معماری ژاپن

۴-۱-۳- رویکرد طبیعت‌گرا

در این رویکرد بیش از همه دیدگاه‌های پیشین بر رابطه سامانه‌ای انسان با طبیعت تأکید می‌شود. اگر چه پیشینه این دیدگاه در مکاتب شرقی بسیار کهن است؛ ولی امروزه شکل تازه‌ای از طبیعت‌گرایی کالبدی و شکلی پدیدار شده است که رابطه انسان و طبیعت را بیشتر غیر ساختاری و ظاهری می‌بیند و آن را ارگانیک نمی‌داند.

مهم‌ترین رویکرد را در این زمینه باید رویکرد ارگانیک دانست. در این رویکرد هیچ جایی خارج از طبیعت نیست که دارای اصالت بیشتری در ساختار



تجانس

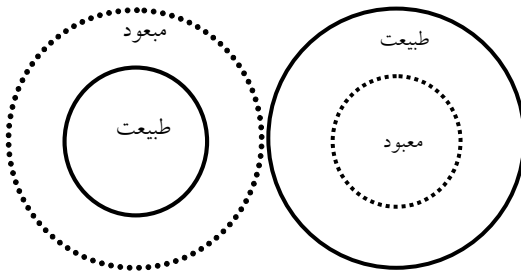
وجود انسان باشد و انسان را از طبیعت دور کند. هر ساحت ماورایی که باشد در باطن همین طبیعت است و تنها راه رسیدن به آن پیوستن و یکی شدن با طبیعت است. این یگانه روش رسیدن به پایداری و آرامش و امنیت است. زیر بنای انسان‌شناسی در طبیعت‌شناسی است و طبیعت به مثابه مادر انسان است. انسان از طبیعت برخاسته و به طبیعت باز می‌گردد؛ و دوباره در طبیعت ظهور می‌کند.

نظریه تناسخ در بستر همین رویکرد مطرح می‌شود. برپایه آن نظریه روح، زائیده جسم است و پس از تکامل باز هم در ماده طبیعت باز می‌گردد. پس انسان جسمانیه الحدوث و جسمانیه البقاء است. در بیشتر دیدگاه‌هایی این چنین، انسان کامل به عنوان الگویی از انسان یکی شده با طبیعت اهمیت ویژه‌ای می‌یابد.

این دیدگاه را در مکاتبی همچون آیین بودایی و ذن و زرتشت نیز می‌توان یافت. بنیاد حکمت عملی این مکاتب دوستی، بهره‌مندی و صمیمیت با طبیعت است. از این رو به حقوق طبیعت اهمیت داده و آداب و دستورهای خاصی در برابر طبیعت به عنوان تقوای طبیعت ضروری دانسته می‌شود. هر چند در برخی گرایش‌های جدید آن این آداب و حقوق در یک حد احساسی و عاطفی باقی می‌ماند. رابطه طبیعت و ماوراء طبیعت در این دیدگاه شایان بررسی است.

الف) دیدگاه‌های شرقی

دو شیوه ارتباط طبیعت و معبود در شرق و غرب باستان



در شرق با بالا بردن شأن طبیعت تا مرتبه الوهیت و تقدس دادن به آن به پرستش آن روی می‌آورند که می‌توان آن‌ها را ادیان طبیعت‌گرا نام نهاد. مهم‌ترین نمونه‌های آن را می‌توان موارد زیر دانست:

۱. مکتب ذن و آیین بودایی بهترین نمونه این دیدگاه است که در

توصیه به طبیعی زیستن و یکی شدن با طبیعت، یا «موجوکان» جلوه گر می‌شود. در آیین شیئتو در ژاپن تأکید می‌شود که روح هر کس با طبیعت اطرافش پیوستگی دارد

و به همین جهت برای مرگ راحت توصیه می‌شود در همان محیط طبیعی زندگی خود بمانیم تا بمیریم. (ناس، ۱۳۴۹، ۲۲۶) همچنان‌که در دیدگاه تائویی در چین به هوشمندی طبیعت نسبت به اعمال انسانی تأکید می‌شود. چرا که طبیعت خود آگاهانه رفتارهای نادرست را نابود و به رفتارهای درست یاری می‌رساند. به همین دلیل است که هنرمند باید خود را در مسیر الهامات طبیعت قرار دهد تا کارهایش کامل و درست باشد. (همان، ۲۳۷) اگر یک چینی و یا ژاپنی از زندگی و عالم خسته شود بر همین بنیاد به طبیعت پناه می‌برد. (نمودار شماره ۱۱۵)

حال آنکه بسیاری از طبیعت‌گرایان دیگر در غرب و یا حتی ایران درون وجود خود را پناهگاه خود می‌دانند و حالتی انفسی دارند. به همین جهت هنر طبیعت‌گرایانه برای شرقیان پناهگاه روح است. (شریعتی، تاریخ ادیان، ۱۵۸) یک نقاشی از یک صحنه طبیعت اگر برای یک غربی لذت احساسی ایجاد می‌کند؛ برای شرقیان بیشتر نمادی از ارتباط با حقیقت متعالی است. (نصر، ۱۳۷۹، ۱۰۸) در دیدگاه آن‌ها کاری را کار کامل می‌گویند که بدون خودبینی و با اصالت دادن به ارزش‌ها، اصول و آهنگ طبیعت انجام بگیرد. تنها در این حالت است که شادی و خوشحالی ذاتی برای انسان فراهم می‌شود. (همان، ۱۰۸)

۲. فرهنگ ایران باستان یکی از معقول‌ترین ادیان طبیعت‌گرا است. بخش بیشتری از اوستا در ستایش طبیعت و نیروهای طبیعت و جشن‌های طبیعت و آداب مواجهه با طبیعت است.

۳. نمونه‌هایی از فرهنگ کهن سرخپوستی که کاملاً بومی و طبیعی است را می‌توان در همین رده قرار داد. نصر در توضیح طبیعت‌گرایی آن‌ها می‌گوید: «با وجود تفاوت‌های بسیار میان سرخپوستان مناطق مختلف همگی آنان احترام عمیقی به طبیعت، به مثابه جلوه گاه حضور خداوند قائلند و با تمام وجوه و اشکال حیات احساس قرابت و همبستگی می‌کنند. به آسمان به عنوان پدر روحانی و به زمین به عنوان مادر مقدس احترام می‌گذارند.» (نصر، ۱۳۸۴، ۳۴۸) «از این روست که امتناع سرخپوستان را در تفکیک نظام انسانی از نظام طبیعی بدرستی «طبیعت‌گرایی معنوی» نامیده‌اند. این طبیعت‌گرایی معنوی در عین حال باور دارد که همه پدیده‌ها در عالم

طبیعی زنده اند و حیات دارند و روح اعظم به آن‌ها نظم و هماهنگی داده است.... نظام طبیعت بر حقیقتی که ماورای طبیعت و نیز ذاتی آنست حجاب می اندازد و در عین حال حجاب از آن بر می گیرد. این نظام از نظامی که بر درون انسان حاکم است جدایی پذیر نیست.» (نصر، ۶۷، ۱۳۸۴)



ب) دیدگاه‌های غربی

در غرب با پایین آوردن شأن الوهیت، خدایان را به رنگ طبیعت در آورده‌اند^۱ که به عنوان نمونه می توان از مکاتب زیر یاد کرد:

۱. در یونان باستان پیش از افلاتون طبیعت، کوه و دریا و جنگل و ... جایگاه زیست و افسانه‌های خدایان بود. و این دیدگاه را در اندیشه‌های



برخی حکیمان همچون طالس می توان دید. آب و باد و خاک و آتش تفاسیر هستی‌شناسانه شده و فراتر از سطح فیزیکی مورد توجه بودند. (نصر، ۱۳۷۹، ۹۰) پس از جریان‌ات اصلاح طلب افلاتونی، ارسطو شاگرد او تلاش کرد دوباره به طبیعت‌گرایی توجه کند. او در مقابل استاد، عالم فراطبیعی مثل را نفی کرد و ریشه

نمونه‌هایی از طراحی منظر در باغ ژاپنی

۱. دورانت. (۱۳۶۲، ۳۴۲۰) همچنانکه پیش از این گفتیم به عقیده ویل دورانت معبودشناسی خاص یونانی سبب می شد که خدایان را مظاهر طبیعت بدانند و این باعث می شد طبیعت بیشتر در قلمرو خدایان قرار گیرد و کمتر از آن بهره ببرند. به گفته او یونانیان زمانی طبیعت را به صورت باغ بهشت های در خدمت انسان در آوردند که سپاهیان اسکندر آداب و رسوم ایرانی را با خود به یونان بردند.

قدرت و حیات خداوند را در ذات طبیعت معرفی کرد. (دورانت، ۵۹۴)

۲. در عصر جدید پس از چیرگی دو گرایش طبیعت‌گریز و طبیعت ستیز دوباره گرایشی احساسی و عاطفی به طبیعت در شکل ناتورالیسم و رومانتیسیسم رونق پیدا کرد. در این دیدگاه انسان با همه آزادی‌هایش ساخته طبیعت و محدود به خواسته‌های طبیعت است؛ و به شکلی که طبیعت او را هدایت می‌کند، حرکت می‌کند. جان راسکین طبیعت را مانند پدیده‌ای الهی می‌دید و از قدرت معنوی هوا، سنگ‌ها و آب‌ها سخن می‌راند، هر چند سخن او احساسی و نه عقلانی بود. (نصر، همان، ۹۰)

پ) باغ ژاپنی

تادائو آندو به خوبی از تأثیر آیین شیئو بر باغ‌سازی ژاپنی سخن گفته است. نقدی که آن دو بر نظام سنتی ارتباط با طبیعت در ژاپن پس از تبیین آن ارائه می‌دهد، تمایلی را به سمت باغ‌سازی اسلامی و ایرانی نشان می‌دهد. او در نامه به پتر آیزنمن می‌گوید: «ژاپنی‌ها از دیرباز از «خویش به مثابه چیزی همپای «طبیعت» تعبیر کرده‌اند. اگر درست درک کرده باشم آنچه در این معنی نهفته است، تلاش برای خالی کردن «خویش» و نزدیک‌تر کردن این «خویش» به «طبیعت» است. عبارت مصطلح ژاپنی، «طبیعی زیستن» شرایط مطلوبی را درپیش روی ما می‌نهد که ما باید در آن شرایط به آرزو کردن بپردازیم.

اندیشه طبیعت عمیقاً در زندگی روزمره ژاپن ریشه دارد. زندگی و مرگ انسان بخشی از امور طبیعت است و هنگامی که انسان «طبیعت‌زده» می‌شود، طبیعت او را جذب می‌کند و در نتیجه او «هیچ» می‌شود. من اعتقاد دارم که این شکل بودیستی هیچ‌انگاری است که «موجوکان» نامیده می‌شود.

«سنت ژاپنی در مورد طبیعت، حساسیتی متفاوت از آنچه که در غرب ایجاد شده است دارد. زندگی انسانی قصد مقابله با طبیعت را ندارد و در پی مهار کردن آن نیست؛ بلکه در عوض بر آن است که به هم‌نوایی صمیمی با طبیعت برسد تا با آن یگانه گردد. حتی می‌توان گفت که در ژاپن تمامی اشکال اعمال معنوی عرفاً در زمینه‌ای از تعامل انسان با طبیعت انجام گیرد. این نوع حس‌مندی، فرهنگی را شکل داده است که مرز

فیزیکی میان اقامتگاه و طبیعت پیرامون را از اهمیت می‌اندازد و در عوض آستانه‌ای معنوی را به وجود می‌آورد. این آستانه در عین حال که حایل محل سکونت انسان از طبیعت است؛ طبیعت را نیز به درون می‌کشاند. میان برون و درون هیچ مرز روشنی وجود ندارد. اما این‌ها نفوذی دوجانبه نسبت به یکدیگر دارند. امروزه متأسفانه طبیعت شکوه پیشین خود را از دست داده و توان ما در درک طبیعت نیز کم شده است. معماری معاصر از این رو می‌باید در فراهم آوردن مکان‌های معمارانه که در آن مردم حضور طبیعت را احساس کنند» (آندو، معماری و شهر سازی، ش ۴۶ و ۱۲؛۴۷)

آندو پس از تبیین مدافعانه، برای هم‌زمانی با آیزنمن انتقاداتی را از این سنت مطرح کرده و به دنبال راه حلی میان این سنت و تجدد است. به گفته او: «با این حال من احساس می‌کنم که چنین دیدگاه سستی راجع به طبیعت به خودی خود کفایت نمی‌کند. خودت بهتر می‌دانی که ما دیگر در ژاپن سستی زندگی نمی‌کنیم. آنچه در گذشته به عنوان یکی شدن با طبیعت مطلوب می‌نمود، اکنون از واقعیت بس دور افتاده است.

همان‌گونه که تمدن و فرهنگ دگرگون شده‌اند، طبیعت نیز شده است. محیطی که من در آن زندگی می‌کنم، از برخی جنبه‌ها همان محیطی است که تو در آن زندگی می‌کنی. من فکر می‌کنم که در چنین دورانی رابطه میان انسان و طبیعت باید بی‌چون و چرا دگرگون شود. به نظر من رویارویی با موضوع بنیادین معماری درباره رابطه انسان با طبیعت و فراتر رفتن از وضعیت رکود و فلج کنونی ضرورت می‌یابد. درک من این است که بر طبق سنت غرب، معماری نوعی استفاده برای خرد بشری بوده است. من همچنین می‌اندیشم که هدف خرد غربی اهلی کردن و به انقیاد درآوردن طبیعت بوده است. با این حال امروزه همه ما در سرتاسر جهان نیاز به تلاش برای کشف رابطه‌ای تفاوت میان بشر و طبیعت داریم هدف من در راز و نیاز کردن با طبیعت به همین شکلی که هست خلاصه نمی‌شود، بلکه می‌کوشم تا مفهوم طبیعت را از طریق معماری دگرگون سازم.

این روند، منتزع کردن طبیعت از طریق معماری است. به اعتقاد من هنگامی که چنین چیزی رخ می‌دهد؛ انسان رابطه تازه‌ای را با طبیعت کشف خواهد کرد. به جای اینکه انسان، طبیعت را متلاشی کند و آن را با بی‌نظمی به زیر سلطه خود درآورد؛ من دوست دارم که انسان و طبیعت همراه و همسو با یکدیگر شوند و تنش‌ها را برای

حفظ یکدیگر به کار گیرند. من می‌خواهم مکانی را بیافرینم که این امر بتواند در آن به وقوع بپیوندد. تنها هنگامی که این‌ها صورت پذیرد حساسیت انسان احیاء خواهد گردید و خویشتن وی تحقق خواهد یافت. طبیعت نقطه مقابل خرد نیست. طبیعت نخستین شرطی است که انسان با آن سروکار می‌یابد. طبیعت از طریق دخالت انسان



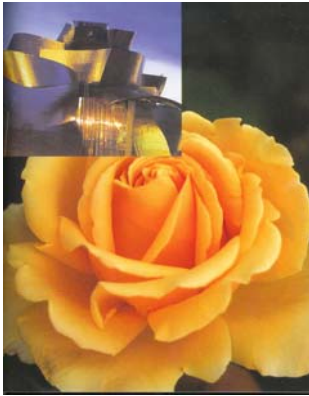
نمونه‌هایی از طراحی منظر در باغ ژاپنی

می‌تواند جلوه‌ای را از خود بروز دهد که فراتر از زیبایی‌شناسی معمول باشد و در این صورت فرصتی پدید می‌آید که علت وجودی انسان را پاسخگو باشد. این همان چیزی است که امیدوارم از طریق معماری به آن دست یابم.» (آندو. معماری و شهرسازی. ش ۴۶ و ۴۷؛ ۱۲)

آندو در این نوشته به دنبال راهی متفاوت از نظر سنتی ژاپنی و نظر خردگرای غربی است. به گمان ما توصیفی که او از وضعیت مطلوب خود ارائه کرده بسیار به معماری و باغ‌سازی اسلامی نزدیک است. درعین حال ابهامی که آیزنمن در مقابل توصیف آندو بیان می‌دارد قابل توجه است: «تو می‌گویی که دیدگاه سنتی درباره طبیعت به خودی خود کفایت نمی‌کند، و اینکه طبیعت دگرگون شده است. بنابراین رابطه میان انسان و طبیعت نیز باید دگرگون شود. این برای تو به معنی متزع و مجزا کردن طبیعت از طریق معماری است. وقتی جهت‌گیری این باشد، این پرسش را هم برمی‌انگیزد که منظور تو از این انتزاع و مجزا بودن چیست.» (همان. ۱۲)

ت) معماری ارگانیک

رویکرد ارگانیک به ضرورت تقلید هنر از طبیعت، در جهت فراهم نمودن زمینه



موزه گوگنهایم در بیلباو

اسپانیا (۹۷-۱۹۹۲)، طراح فرانک گهری. در این طرح معماری پیچ خورده، موج، استمرار نرم و منقطع از درون هسته مرکزی به ادعای معمار همانند گلبرگ‌های گل در حال شکفتن است!^۱

دگردیسی مواد بیجان به یک موجود زنده اعتقاد دارد. رویکرد رمانتیک سده نوزدهم در اروپا و آمریکا نسبت به طبیعت در کنار فلسفه آمیخته با زیست‌شناسی حاکم بر این دوران زیر بنای فکری معماری ارگانیک را تشکیل می‌داد. این معماری در سده نوزدهم در آمریکا توسط لویی سالیوان و فرانک فرانک شکل گرفت و در سده بیستم در کارهای رایت به اوج رسید. (قبادیان، فضا، ش اول، ۱۰، ۱۳۷۹) رد پای معماری ارگانیک را در اروپا می‌توان در نظریات و کارهای افرادی چون گaudی، آلتو، شارون، هارینگ، گوته، استاینر و نظایر آن مشاهده نمود.^۱

اوج معماری ارگانیک را می‌توان در خانه‌های ویلایی فرانک لوید رایت مشاهده کرد که به دو صورت «دشت مسطح» و «تپه‌های شیبدار» دیده می‌شوند. خانه‌های دشت مسطح غالباً در حومه شهر شیکاگو و در تلفیق و هماهنگی با دشت‌های مسطح و سرسبز این نواحی طراحی گردیده‌اند. از مشخصه‌های بارز این ساختمان‌ها می‌توان تأکید بر خطوط افقی با پنجره‌های سرتاسری، پیش‌آمدگی بام و نمایش افقی آن به موازات سطح زمین اشاره نمود. از جمله شاخص‌ترین این بناها خانه‌روبی در شیکاگو می‌باشد. در مقابل خانه آبشار نمونه‌ای از خانه روی شیب است که در آن حجم ساختمان همچون مجموعه‌ای از لایه‌های سنگی است که روی هم قرار دارند. این خانه

۱. از میان همه آن‌ها آلوار آلتو سهم بسزایی در معرفی معماری ارگانیک در اروپا داشت. او شفافیت، سبکی و وضوح معماری اسکاندیناوی را وارد عرصه معماری ارگانیک نمود. او در به کارگیری احجام نامتقارن در طراحی پیکره بنا نبوغی خاص داشت و توانست به کمک نور طبیعی و بکارگیری رنگ‌ها به فضا سیالیتی تغزلی بخشد. همچنین در کارهای او با استفاده از مصالح طبیعی به‌خصوص چوب به شیوه‌ای نوآورانه و خلاقانه به مصالح اجازه داده می‌شد تا خود را ابراز کنند.

Pearson, David, new organic architecture, the breaking waves, university of California press, Berkeley and los Angeles, 2001, p8

که در سال ۱۹۳۶ در پنسیلوانیای آمریکا ساخته شد را باید شاهکاری از معماری ارگانیک دانست که در آن اصول زیر به بهترین وجهی ظهور یافته است:

- حداقل دخالت در محیط طبیعی و تلفیق حجم ساختمان با محیط به گونه‌ای مکمل.
- تلفیق فضاهای داخلی با خارج با نصب پنجره‌های سرتاسری، حذف گوشه و ایجاد فضاهای نیمه باز.

- استفاده از مصالح محیط طبیعی مانند صخره‌ها و گیاهان در داخل و خارج بنا و نمایش صریح ویژگی‌های ذاتی آن‌ها.

فناوری همچون کارکرد در معماری ارگانیک جایگاهی ویژه دارد. رایت اگرچه با فناوری مدرن مخالفتی نداشت؛ ولی آن را به عنوان غایت و هدف تلقی نمی نمود. او از ستون‌های باربر کوچک برای آزاد کردن فضا استفاده نمی کرد. دیوارهای باربر علاوه بر نقش سازه‌ای، تعریف کننده فضاها و کانون طرح می باشند. مهم ترین ارزش معماری ارگانیک زایش طرح از دل بستر محیطی و شرایط کارکردی پروژه است. به گفته رایت: «منظور من از معماری ارگانیک نوعی از معماری است که از درون به بیرون می رود و در هماهنگی با شرایط وجودی خود در حال رشد است؛ درمقابل گونه‌ای از معماری که بدون توجه و هماهنگی با محیط شکل گرفته است»^۱.

وی در سال ۱۹۱۴ در مورد هدف معماری می گوید: «یک فرم ارگانیک، ساختار (سازه) خود را از شرایط موجود بیرون می کشد. همان طور که گیاه از درون خاک رشد می کند ... هر دو از درون باز می شوند و رشد می کنند ...» (همان)

به باور وی معماری ارگانیک اساساً به معنای یک معماری زنده است که در آن اشکال بی فایده و غیر سودمند در جهت رشد کل مجموعه دور انداخته می شوند. هر جزء متناسب با وظیفه‌ای که برای انجام دادن آن شکل گرفته است شکل پیدا می کند. همین طور رایت بر وحدت و یکپارچگی ساختمان با مبلمان درونی و محیط بیرونی، در یک کلیت ارگانیک تأکید می ورزید و با تشکیل یک مجموعه و توده بی معنا و بی هدف از بخش‌ها و اجزا به گرد هم مخالف بود و آن را ارگانیک محسوب نمی نمود. (همان)

وی در سال ۱۹۵۳ در تالیسین^۲ معماری ارگانیک را مشخصاً در نه عبارت تعریف نمود:

۱. مقاله ارگانیک‌گرایی - کریستین هوبرت <http://www.christianHubert.com>

2 Taliesin

۱. طبیعت: فقط شامل محیط خارج مانند ابرها، درختان و حیوانات نیست بلکه شامل داخل بنا و اجزا و مصالح آن نیز می‌باشد.
 ۲. ارگانیک: به معنای همگونی و تلفیق اجزا نسبت به کل و کل نسبت به اجزا است.
 ۳. شکل تابع کارکرد: به جای کارکردگرایی خشک، تلفیق فرم و کارکرد و استفاده از ابداع و قدرت تفکر انسان در رابطه با کارکرد.
 ۴. لطافت: تلطیف و تکمیل مصالح و سازه سخت ساختمان را با صورت و فرم‌های دلبذیر و انسانی همچون پوشش درخت و گل و برگ برای ساختار شاخه‌ها.
 ۵. سنت: تبعیت و نه تقلید از سنت (تاریخی یا طبیعی).
 ۶. تزئینات: بخشی جدایی ناپذیر از معماری است. رابطه تزئینات به معماری مانند گل‌ها به شاخه می‌باشد.
 ۷. روح: روح باید در درون آن فضا وجود داشته باشد و از داخل به خارج گسترش یابد.
 ۸. بعد سوم: آثار ارگانیک علاوه بر گرافیک دو بعدی دارای ضخامت و عمق است که به واسطه آن ذاتش آشکار می‌شود.
 ۹. فضا: شالوده پنهانی که تمام سیستم‌های ساختمان باید از آن منبعث شوند و در آن جریان داشته باشند.
- لویی سالیوان نیز اعتقاد بسیاری به فرم‌های طبیعی و سبک ارگانیک داشت. سالیوان به روشی معتقد بود که مشابه روند به‌وجود آمدن در طبیعت بود. او برای نخستین بار شعار «فرم، تابع کارکرد» را بیان نمود و چنین عنوان کرد «بعد از مشاهده مستمر طبیعی به این نتیجه رسیدم که فرم تابع کارکرد است.»^۱ سالیوان این موضوع را در فرایند رشد و حرکت طبیعی می‌دید. اگرچه مدرنیست‌های نیمه اول سده اخیر نیز «فرم، تابع کارکرد» را شعار اصلی خود می‌دانستند؛ ولی آن‌ها این رابطه را در ماشین و تکنولوژی می‌دیدند. همانگونه که فرم هواپیما تابع کارکرد آن است، فرم معماری نیز باید تابع کارکرد آن باشد. (قبادیان، همان، ۱۰)

ث) معماری فراکتال و آشوب

یکی از دیدگاه‌های تازه در هنر معاصر که ریشه در ریاضیات آشوب و بی‌نظمی دارد دیدگاه فراکتال است. رویکرد آنان الگو برداری هندسه از برخی اشکال پیچیده طبیعت

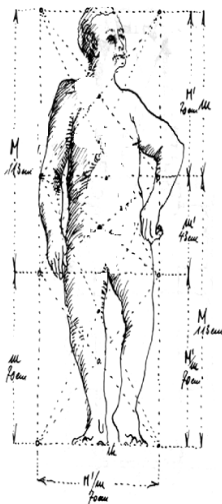
1 Mark Mumford. The Origins of American Organic Architecture. JAE 42/3. Spring 1989. P.34

و زیبا دانستن آن است. این الگو برداری می‌تواند از مسیر حرکت یک حشره در فضا تا خط ساحلی یک دریا و یا امتداد یک رودخانه و یا لبه کوه و ... باشد. در گیاهان هم بافت رشد سرخس‌ها و میوه‌هایی همچون گل کلم نمونه‌های مشهوری هستند، باید توجه داشت که هندسه فراکتال یکی از وجوه هندسه‌ای است که در طبیعت موجود است و نه کل آن.

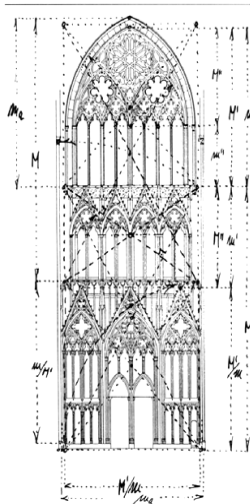
در این دیدگاه برای ساده‌تر کردن الگو برداری از هندسه طبیعت، یک اصل مهم هست و آن «تکرار همگون از جزء تا کل» است؛ به گونه‌ای که ریخت کل جسم با اجزاء آن بسیار همانند است و هر مجموعه از ترکیب اجزاء همگون با کل ساخته می‌شود. به این ترتیب اصالت با جزء است، به گونه‌ای که کل تابعی از جزء است؛ منتها نه تابع عینی، بلکه تابع تصادفی و به صورت غیر قابل پیش‌بینی.

به گفته اسلامی در هندسه فراکتال، تنها معیار همگونی کل با جزء است. ولی در رشد ارگانیک اگر چه اجزاء فعالند و رشد می‌کنند؛ ولی همواره یک کل مهار کننده و متعادل کننده وجود دارد. در نظام ارگانیک منطق، تنها ریاضی نیست؛ بلکه منطق حکمی برقرار است و اجزاء در یک رشد هوشمند هر لحظه خود را با کل مجموعه تطابق می‌دهند.

همسانی تناسب بدن انسان با نمای سر در یک کلیسای گوتیک پانزده سده‌ای راب کریر (کریر، ۱۳۸۰: ۴-۱۰۲)



تحلیل تناسبی قیاسی بدن انسان



کلیسای سنت آبن، مناکس
تحلیل تناسبی بخشی از تقاطع گاه شماری

همسانی تناسب بدن انسان با نمای سر در یک کلیسای گوتیک بنا بر تحلیل‌های راب کریر (کریر، ۱۳۸۰: ۴-۱۰۲)

به گمان ما، هندسه فراکتال شاید یکی از وجوه هندسه طبیعت است که بدان دست یافته شده و نمی‌توان به گونه‌ای فروکاهنده، آن را تنها گونه هندسه موجود در طبیعت شمرد و پایه و شالوده تمام هندسه کاربردی کرد.

ج) معماری طبیعت‌گرای شکلی

از زمان‌های کهن برخی نظریه‌پردازان هنری، طبیعت را دارای ساختار متعالی و قابل مطالعه هندسی و منظم شدنی می‌پنداشتند. این هنرمندان با مطالعه همه اجزاء طبیعت و خصوصاً بدن انسان سعی می‌کردند تا اصول و تناسبات زیبایی‌شناسانه آن را که معمولاً بر پایه تناسبات زرین هستند، استخراج کنند و هنر و معماری خود را بر بنیاد همان تناسبات بسازند. در این دیدگاه مبانی نظری هنر و معماری، انسان‌شناسی و طبیعت‌شناسی است. اما انسان و طبیعت در ساختار و کالبد آن خلاصه می‌شود و تنها به مطالعه هندسه و تناسبات ریاضی آن پرداخته می‌شود. آلبرشت دورر یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان روزگار نوزایی است که در ۱۵۲۸ حاصل ۳۰ سال پژوهش‌های خود را در باره تناسبات انسان به چاپ رساند. تحلیل‌های او از اندام انسان و طبیعت، هنوز هم از سوی معاصرین مورد توجه است. در روزگار کنونی لوکوربوزیه کتابی به نام «مدولار» نوشت که راب کریر آن را کتاب مقدس هندسه در عصر جدید نامیده است. او می‌گوید: «لوکوربوزیه اولین کسی است که نسبت‌های طلایی را استخراج کرد و نشان داد که مثلاً چگونه ناف، بدن انسان رابه نسبت طلایی تقسیم کرده است و.» (کریر، ۱۳۸۰، ۳۸) اما بعد از او تحلیل‌های کریر را می‌توان یکی از مهم‌ترین نمونه‌های این پژوهش‌ها دانست. او عیب نظام لوکوربوزیه‌ای را تأکید زیاد از حد آن بر نسبت‌های طلایی می‌داند. (همان، ۱۲۲) ولی درعین حال او گرایش‌های معاصر را که طبیعت را پیچیده می‌دانند نمی‌پذیرد و می‌نویسد: «به نظر من نوشته‌هایی از قبیل کار روبرت ونتوری در مورد پیچیدگی‌های معماری، ابلهانه است. چرا که تاکنون حتی کوچک‌ترین مسائل مطرح شده در آن برای کسی قابل فهم نبوده است. اگر پیشرفت بی‌امان علم، سیاره ما را زودتر به نابودی نکشاند، (در سیر طبیعی) چیزی تباه نمی‌شود.» (همان، ۳۱)

کار اصلی او مطالعه بر روی بدن انسان و طبیعت است. او با تصاویری نظام تناسبات را در اندام انسان‌ها و در ساختمان‌ها بررسی و ارائه کرده است. او همین بررسی‌ها را درمورد برخی دیگر از موجودات طبیعی مثل گیاهان و جانوران دنبال می‌کند. بررسی‌ای که او بر روی برگ انجام داده به خوبی تفاوت دید او را با بررسی‌های معتقدان به هندسه فراکتال نشان می‌دهد. او به رابطه جزء و کل از لحاظ شکلی کاری ندارد و تنها به تناسبات کالبدی بسنده می‌کند.

او همچنین به دیدگاه‌هایی می‌پردازد که شکل معماری را به‌طور مستقیم از شکل بدن انسان برداشت می‌کند. برای نمونه در تحلیل‌های دی جورجیو، هماهنگی بدن انسان با شکل چلیپا، به‌عنوان زمینه‌ای برای نقشه‌ کلیسا. و در ازای کالبد انسان برای طراحی ستون‌ها در ساختمان ارائه شده است.^۱ (زوی، ۱۴۱، ۱۵۰)

تحلیل‌های خود کریر هم به نمونه‌هایی از این دست می‌رسد. برای نمونه او نمای کلیسای سنت اتین را تحلیل کرده و آن را کاملاً هماهنگ با نظام تناسبات قامت یک انسان دانسته است.

۴-۱-۵-۴- رویکرد تکمیل طبیعت

شاید بتوان هر سه رویکرد پیشین را اگرچه با هم ناسازگار می‌نمایند، به گونه‌ای رده‌بندی شده در روند تکاملی انسان، درست و قابل جمع دانست. رویکرد چهارم که رویکردی فراگیر است، سبب شده که هریک از رویکردهای پیش دیدگاه تکمیل طبیعت را به خود نسبت دهند. به گمان ما چنین تبیین فراگیری از ارتباط با طبیعت آموزه‌ای الهی است که قرآن به گستردگی تبیین کرده است.

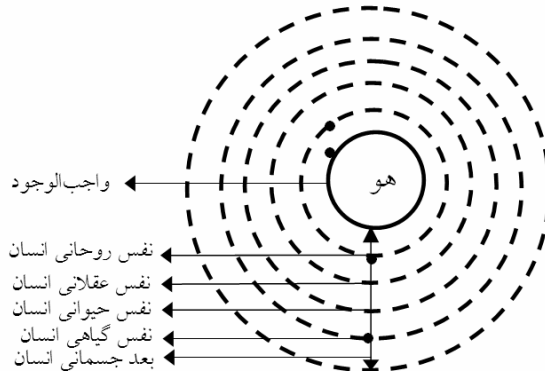
در قرآن آیاتی را در اشاره به هر یک از سه رویکرد پیشین می‌توان یافت:

- رویکرد نخست: انسان وظیفه استعمار و تسخیر طبیعت را دارد. «استعمرکم فیها»، (هود/ ۴۳)، «سخر لکم الارض»، «هو الذی جعل لکم الارض ذلولاً فامشوا فی مناكبها و کلاوا من رزقه».

- رویکرد دوم: ارزش طبیعت از لحاظ وجودشناسی پایین‌تر از بعد روحانی انسان است. «والتین و الزیتون، و طور سینین، و هذا البلد الامین، لقد خلقنا الانسان فی احسن تقویم، ثم رددناه اسفل سافلین»، (سوره تین/ ۴ و ۵). این آیات به تنهایی هر سه نظریه بالا را در بر دارد. در اینجا به موجودات طبیعی و به طبیعت سوگند خورده شده که جایگاه اصلی انسان طبیعت نیست. او خلقت احسنی دارد و مسافرتی تا اسفل سافلین که عالم ماده و طبیعت است.

۱. نمونه‌های شکل‌گرایی ظاهری در معماری پست مدرن فراوان است. مثلاً فرانک گری در توجیه شکل ماهی رستوران معروف کوبه می‌گوید: «اگر کسی بگوید که کلاسیسیسم کمال مطلوب است، پس من هم می‌گویم که فرم ماهی کمال مطلوب است. بنابراین چرا ماهی را تقلید نکنم». (جنکز، ۱۳۷۸، ۱۰۲). بسیاری از کارهای دیگر مثل آثار کوروکاو و ... را باید در همین دسته‌بندی جای داد.

- رویکرد سوم: طبیعت بستر لازم برای شکل‌گیری بعد جسمانی و روحانی انسان است به تعبیری مادر اوست. «هو انشأکم من الارض»، (هود / ۴۳)



نمودار رابطه روحی انسان با سایر مراتب وجود (طبیعت)

در سخنان اندیشمندان هم مانند قرآن هم می‌توان گونه‌گونی سه دیدگاه را یافت که ناشی از سیر تکاملی اندیشه آنان است. پیش از آنکه انسجام این سه دیدگاه را در دیدگاه بی‌مانند ملاصدرا بررسی شود به نمونه‌هایی از اندیشه‌های پیش از او که زمینه‌ساز شکل‌گیری اندیشه اوست اشاره می‌شود. از بهترین نمونه‌های این دیدگاه باید به سخن عمیق مولوی توجه کرد:

این جهان همچون درخت است ای کرام	ما برو چون میوه‌های نیم خام
سخت گیرد خام‌ها مر شاخ را	زانکه در خامی نشاید کاخ را
چون پخت و گشت شیرین لب گزان	سست گیرد شاخ‌ها را بعد از آن
سخت‌گیری و تعصب خامی است	تا جینی کار خون آشامی است

(مثنوی معنوی، دفتر سوم بیت ۱۲۹۳ به بعد)

در این اشعار رابطه انسان با طبیعت رابطه میوه و درخت دانسته شده است. درخت وظیفه به تکامل رساندن میوه را دارد و با تکمیل رشد میوه رابطه او با درخت سست و ضعیف و کم کم قطع می‌شود. این دیدگاه نوعی طبیعت‌گرایی تعدیل شده و معنوی است.

حافظ از زاویه‌ای دیگر طبیعت‌گرایی معنوی را با اشاره به ظهور الهی در شکل

آتشی درون درخت در بعثت حضرت موسی(ع) بیان نموده است:

بلبل به شاخ سرو به گلبانگ پهلوی می‌خواند دوش درس مقامات معنوی
یعنی بیا که آتش موسی نمود گل تا از درخت نکته توحید بشنوی

به گفته او طبیعت بهترین کتاب برای بیان مقامات معنوی و نکات توحیدی است.

در مقابل اشعار و سخنانی از آن‌ها می‌توان دید که نوعی طبیعت‌گریزی را نشان می‌دهد. برای نمونه شعر معروف مولوی را می‌توان آورد که در آن رابطه انسان با طبیعت، رابطه مرغ و قفس دانسته شده است:

مرغ باغ ملک‌وتم نیم از عالم خاک چند روزی قفسی ساخته اند از بدنم
و همچنین می‌توان از حافظ نیز اشعاری بدین مضمون نقل کرد:

پاک و صافی شو و از چاه طبیعت به درآی که صفایی ندهد آب تراب آلوده

در این بیت، طبیعت چاهی دانسته شده که در آن آب آمیخته با خاک درون زمین آمادگی صاف و ته‌نشین شده پیدا می‌کند و شرط بیرون رفتن از این چاه جدایی روح (آب) از آلودگی‌های طبیعت (خاک) دانسته شده است. همچنان که در جایی دیگر می‌گوید:

تو کز سرای طبیعت نمی‌روی بیرون چگونه به کوی حقیقت گذر توانی کرد
در اینجا طبیعت مقدمه‌ای دانسته شده که برای رسیدن به مرحله حقیقت باید به‌طور کامل آن را پشت سر گذاشت.

در میان حکیمان دوران اسلامی بهترین تبیین این رویکرد را باید در حکمت متعالیه ملاصدرا یافت. شالوده انسان‌شناسی او نظریه بدیع «جسمانیة الحدوث و روحانیة البقاء» انسان است. به باور او روح ثمره جسم است و در آغاز رشد خود مانند مادر به طبیعت نیاز دارد. به تعبیر صدرایی طبیعت را باید زهدان (رحم) شکل‌گیری روح به حساب آورد؛ و تکامل روحی نمی‌تواند با فاصله گرفتن از طبیعت فراهم شود. این مسئله حقوقی را برای طبیعت ایجاد می‌کند که نباید انسان آن را به فراموشی

بسپارد. درعین حال طبیعت نمی‌تواند همه نیازهای روح را ارضا کند و برای یک روح تکامل یافته می‌تواند نقش حجاب را هم داشته باشد. مرتبه پایین وجودی طبیعت سبب می‌شود انسان نقش اداره کننده طبیعت (نه فقط تسلیم و هماهنگی) را داشته باشد و آن را در جهت سودمندی مشترک خود و طبیعت بکار بگیرد. تفاوت رویکرد استعمار با رویکرد چیره جو در این است که در آن به استعدادهای فطری و ذاتی طبیعت توجه می‌شود و هر چیز در هماهنگی با ویژگی‌های ذاتیش به کار گرفته می‌شود.

۴-۵-۲- رابطه انسان با طبیعت از دیدگاه حضرت علی (ع)

امام علی (ع) انسان را دارای چهار نفس دانسته‌اند: نفس گیاهی، حیوانی، تدبیرگر قدسی و ملکه روحانی. در حدیث دیگری (در خطبه اول نهج البلاغه) حضرت رابطه خداوند را با پدیدارها و عناصر طبیعت، چنین بیان می‌فرماید: «خداوند درون اشیاء است و با آن‌ها یکی نیست و بیرون از آن‌ها است و از آن‌ها جدا نیست» که حکمای اسلامی برای مثال و توضیح رابطه انسان با تصویرش را در این مقوله مطرح مینمایند.

خداوند متعال در سوره انعام آیه دوم یکبار خلقت انسان را به خاک نسبت می‌دهد: «هو الذی خلقکم من طین»؛ و در آیه‌ای دیگر (سوره مؤمنون/ ۱۲) خلقت انسان را به روح خود نسبت می‌دهد: «فاذا سویه و نفخت فیه من روحی». (سوره ص/ ۷۲) (حجر/ ۲۹) پس می‌توان گفت، همچنان که حکمای اسلامی گفته‌اند؛ انسان به تنهایی جهان کوچک است؛ به گفته دیگر تمام مراتب وجود (عوالم مادی، گیاهی، حیوانی، عقلانی و روحانی) در خلقت او وجود دارند.

رابطه نفس روحانی انسان با سایر عناصر وجودی او (در صورت تحقق و کامل شدن) می‌تواند به اذن الهی مانند رابطه حضرت حق با پدیدارها باشد. بعد روحی انسان در دیگر نفوس او حضور دارد، اما با آن‌ها یکی نیست و بیرون از آن‌هاست، اما از آن‌ها جدا نیست. پس می‌توان گفت رابطه انسان با طبیعت در واقع رابطه بعد روحی انسان با سایر ابعاد و عناصر وجودی خود است. پس رابطه انسان با عناصر طبیعت در واقع روند خودآگاهی انسان را تسهیل و سیر تکاملی انسان را ممکن می‌نماید.

بنابراین درک قوانین حاکم بر طبیعت، یعنی درک قوانین حاکم بر عناصر وجودی خود و احترام و آبادانی طبیعت، یعنی احترام به خود و آبادانی عناصر وجودی خود و بی توجهی و تخریب آن‌ها یعنی بی‌توجهی و تخریب وجود خود.

۴-۵-۳- معماری و باغ‌سازی دوران اسلامی

آنچه که سبب شده برخی معماری اسلامی را با صفت تضاد با طبیعت توصیف کنند، چیزی نیست جز همین جنبه تکمیل طبیعت. برای نمونه افشار نادری با ارجمند شمردن رویارویی، معماری سنتی را درعرصه تضاد با طبیعت جای می‌دهد: «توليدات معماری به طور خاص، خصوصاً در گذشته که رفتار انسان به فطرتش نزدیک‌تر بود، تضاد با طبیعت را نشان می‌دهد. زیگورات‌های بین‌النهرین، کوه‌های مصنوعی در سرزمینی اند که کاملاً مسطح است. به همین صورت مناره‌های شهرهای مرکزی ایران، خطوط افقی کویر را به مصاف می‌خوانند. رنگ‌های درخشان و غلیظ کاشی‌ها، فرش‌ها و لباس‌های بومی مردم این مناطق، تلاشی برای جبران کمبود رنگ محیط است.» (افشار نادری، ۱۳۷۹، ب، ۶) البته او تذکر می‌دهد که: «تضاد، مثلاً تضاد رنگ چیزی جدای از طبیعت نیست، و به لحاظ زیبایی‌شناسی ارزش هر عنصر ادراکی در مقابل متضادش به نمایش درمی‌آید. تضاد باعث افزایش ارزش می‌شود.» (همان) او اساساً هندسه را عامل سلطه بر طبیعت در دنیای گذشته معرفی می‌کند.

گمان می‌رود در اینجا بین مفهوم تضاد و تکمیل اشتباهی رخ داده است. بیشتر معماران سنت‌گرا در این جایگاه قرار دارند. ندیمی دراین باره می‌گوید: «طبیعت محسوس و هندسه پنهان و شگفت‌انگیز آن که رمز گشای صورت مثالی می‌باشد، منبع الهام معمار مسلمان است. وی با شهود این رمزا و برگرفتن آن با عمق جان و پرگشودن در فضای خیال، نقش‌پرداز حقیقت می‌گردد. الهام معمار سالک از طبیعت، الهام از نقش پنهان آن است که هندسه وجدانی خود را از پس تکثرات و تنوعاتش پیش چشمان شهود وی قرار می‌دهد.» (ندیمی، ۱۳۷۸، ۳۷۹)

الهام از طبیعت و نگرش شهودی به آن و استفاده از نقش پنهان آن، نکته‌ای بس ظریف است. شالوده این الهام در بسنده نکردن به ظاهر طبیعت و درک نظم پنهان آن است. همان که بسیاری از معماران سنت‌پژوه همچون اردلان و یا حکمت اندیشمندانی

همچون نصر و... بر آن تأکید کرده‌اند. نوایی و حاج قاسمی در همین رابطه با اشاره به حدیث معروف حضرت علی(ع) بحث زیبایی را مطرح کرده‌اند: «در حدیثی منسوب به حضرت علی(ع) آمده است که «محمدٌ بشرٌ لا کالبشر بل هو کالیاقوت بین الحجر» «محمد (ص) بشر است. لکن نه مانند بشرهای دیگر، بلکه مانند یاقوت بین احجار» (نوایی و حاج قاسمی، ۱۳۷۰، ۱۴۱)

در این روایت در میان بخش‌های مختلف طبیعت، بین سنگ که ساختاری غیر بلورین و غیر منظم و به همین جهت غیر شفاف دارد، با یاقوت که ساختاری بلورین، منظم و شفاف دارد، فرق گذاشته شده است. انسان کامل ساختار درونی وجود خود را همچون بلور یاقوت منظم ساخته و به همین جهت به شفافیت رسیده و نور الهی را از خود عبور می‌دهد و معماری اسلامی نیز در میان ساختار ارگانیک شهر حالتی بلورین و منظم همچون یاقوت به خود می‌گیرد و نماد انسان کامل را با نظم یافتن در خود متجلی می‌کند. به همین جهت، همان گونه که پیش از این هم گفتیم، مرحله نظم‌گیری و شکل‌گیری نقشه کف در معماری اسلامی در دل طبیعت را می‌توان مرحله تبلور یا «بلوری شدن» نامید و برای تبلور طبیعت و نظام یافتن آن باید به قول نصر طبیعت را مظهر یافت و جنبه‌های باطنی آن را مشاهده کرد.

این ثمره دو گانه نزول شخص پیامبر و همچنین کلام وحی در دنیای طبیعت است که مایه تطهیر زمین و فضای زیست انسان را فراهم می‌کند. (نصر، ۱۳۷۵، ۴۶ و ۴۴) در حقیقت پس از تطهیر وجود سالک است که پاکی طبیعت و نظم پنهان و مثالین آن آشکار می‌شود. نصر اشاره می‌کند که: «تحقیقات جدید از سوی تنی چند از محققان که به مدد میکروسکوپ‌های الکترونیکی و تکنیکهای امروزی انجام گرفته است، شباهت‌های خیره‌کننده بین نقشهای هندسی اسلامی و ساختار درونی و نظم مولکولی موجودات جاندار و بی‌جان نشان داده است.» (همان، ۵۲ و ۵۱)

اما هیچ‌گاه معمار سستی به سبک فیزیک و ریاضی امروز، ماده طبیعت را مورد بررسی قرار نمی‌داد تا شکل منظم آن را استخراج و ارائه کند. بلکه این مسئله پیامد شهود جهان مثالی توسط اهل بصیرت و ژرف اندیشانی بود که به صنعتگران آموختند که چگونه نقش بزنند. این درحقیقت تجلی اصل کهن هرمسی است که می‌گوید: «آنچه در پایین‌ترین سطوح قرار دارد، نمادی است از آنچه در عالی‌ترین سطوح است.» (همان) او همچنین در جایی دیگر می‌گوید:

«کایت کریچلاو به عنوان یکی از برجسته‌ترین پژوهندگان باختری در معماری اسلامی و ارتباط آن با ریاضیات و هندسه ثابت کرده که بعضی از الگوهای پیچیده هنر اسلامی به ساختمان درونی مواد طبیعی که تازگی‌ها شناخته شده شبیه است وی گفت چنین می‌نماید که مسلمانان توانسته باشند بدون شکافتن مولکول‌ها و اتم‌ها از ساختمان درونی ماده آگاهی پیدا کنند. اگر کسی از نقش سنتی اعداد و ارقام و سلسله مراتب وجود از این اصل آگاه باشد که قلب اشیا فیزیکی را تنها از طریق شناخت نمونه‌های اصلیشان و نه به وسیله تحلیل و تقسیم مبهم می‌توان فهمید. هر چند هر بررسی تحلیلی موجه بار دیگر، بازتابنده نمونه اصلی شی مورد نظر در سطح واقعیت خود آن است به خوبی می‌توان این واقعیت را مورد توضیح قرار دهد.» (نصر ۱۳۶۶، ۱۰۰)

معرفی نمونه‌هایی از معماری و باغسازی اسلامی و ایرانی کار دشواری نیست. این باغسازی در عین آنکه در برخی ویژگی‌ها با هریک از مکاتب پیش اشتراکاتی دارد با هیچ یک از آن‌ها یکسان نیست. جالب است که معماری خانه‌ها و معابد را هم در این دیدگاه می‌توان الگوبرداری از باغ‌های بهشت یا به تعبیر هنری استیرلن «ابر باغ» نامید:

«از دیدگاه شهرسازی ایرانی دیدیم که باغچه‌ها و باغ‌های خانه‌ها در حکم «چاه» هستند. براین اساس و به حکم تشابه می‌توان حیاط مسجد را به باغی حقیقی و دائمی تشبیه کرد. بدین ترتیب در مسجد شاه بیننده ملاحظه می‌کند که حیاط در تمام سطوح خود دارای پوشش کاشی عالی از نظر رنگ است. رنگ‌های حاکم در این مجموعه رنگ‌های گل و شاخ و برگ و حاشیه از همه گام‌های رنگی، از سبزه‌ها گرفته تا آبی‌ها و فیروزه‌ای‌ها که بسیار نزد ایرانیان عزیز است انتخاب شده است. تجمل و شکوه نگاره‌های گل و بته‌ای و غنای گونه‌های گیاهی که دیوارهای حیاط را پوشانده نشانه فراوانی نعمات این باغ ابدی است. چاهی از طراوت و تازگی است، درمیان اقیانوس ریگ‌های روان و خاک‌هایی که پوشش سقف‌های آجری خانه‌های مسکونی را تشکیل می‌دهد. افزون بر این وجود حوض وسط حیاط نقش موازی چشمه باغ را نیز یادآوری می‌کند. این آینه آبی سرچشمه نمادین وجود گیاهانی است که چفته وار دیوارهای حیاط را پوشانده‌اند. پس مسجد «آبرباغ»ی است که نقش تجسم نمادین بهشت توصیف شده با عنوان «عدن را در سوره‌های قرآن برعهده دارد.» (استیرلن؛ اصفهان؛ ۱۶۰)

توصیف نصر در مورد رویکرد خاص طبیعت‌گرایانه این معماری قابل توجه است. به نظر او: «امروز بسیار سخن از آن می‌رود که معماری را به‌صورتی در آورند که چشم‌انداز ساخته‌های بشری با طبیعت هماهنگ باشد. روستاها و شهرها در جهان اسلام همچون تمدن‌های سنتی دیگر مدت‌ها پیش این هدف را تأمین کرده بوده‌اند. کافی است در امتداد دره‌های سرسبز مازندران یا در دامنه‌های کوه‌های شکوهمند البرز و هندوکش که از آناتولی شرقی تا افغانستان ممتد است سفری بکنیم تا ببینیم چگونه بافت شهرها و روستاها به‌صورت جزئی از چشم‌انداز کلی طبیعت در آمده و ماندگارهایی برای انسان‌ها فراهم آمده است که در عین زیبایی و کارآمدی به جای آنکه با محیط طبیعی در حال ناسازگاری و مبارزه باشد با آن کمال هماهنگی و موازنه را دارد. شهر اسلامی درعین آنکه تا حدی به علت آنکه ساخت دست بشر است از طبیعت جدا مانده است و پیوسته توانسته است تعادل خود را با محیط طبیعی و نیروهای طبیعی و عناصری همچون آب، خاک، هوا و نور که زندگی آدمیزاد وابسته به آن‌ها است محفوظ نگاه دارد. معماری و شهرسازی اسلامی هرگز با مبارزه با طبیعت و بی‌اعتنایی نسبت به آن همراه نبوده است. معماران سنتی مسلمان بر خلاف بسیاری از مسلمانان در جهان معاصر اسلامی هرگز نمی‌کوشیدند تا پنجره‌های بزرگ شیشه‌ای بسازند که هرچه بیشتر تشعشع خورشید و حرارت آن را وارد ساختمان کند و آنگاه ناچار از آن باشند که از انرژی فراوان خارجی برای سرد کردن خانه‌های خود بهره گیرند. خانه و مسجد و خیابان و بازار و همه اجزای دیگر زندگی شهر چنان طرح ریزی می‌شد که از عواملی که طبیعت در اختیار آدمی گذاشته است به حداکثر بهره برداری شود. آنجا که بیابان‌های داغ داشته کوچه‌ها باریک است تا از تلف شدن هوای خنگ شبانهگاهی درهنگام روز جلوگیری شود. در آنجاها که همچون در اطراف کویر مرکزی ایران درجه حرارت بالاست، زیرزمین‌ها و بادگیرها برای زندگی تابستانی فراهم آمده و آب انبارهای ژرف برای دسترس داشتن به آب سرد ساخته شده است. استفاده از بادگیر در شهرهای مرکزی ایران همچون یزد، کاشان و کرمان به صورت خاص آموزنده است و نشان می‌دهد که چگونه دانش آدمی برای بهره برداری هرچه بیشتر از عوامل موجود طبیعی برای ایجاد یک معماری که درعین حال هم زیبا و هم کارآمد است و هم اصول اسلام را منعکس می‌کند و درعین حال با طبیعت نیز درحالت هماهنگی است، مورد استفاده قرار گرفته است.» (نصر، ۱۳۶۶: ۳۴)

فصل پنجم

شناخت معماری در نظر

۵-۱- نگرش سامانه‌ای به معماری

از دیر باز بحث ساماندهی و نظم دهی و سامان‌بندی^۱ در میان نظریه‌پردازان هنری و معماری مورد توجه و مناقشه بوده است. تعریف‌های زیادی درباره آن‌ها ارائه شده که برخی بسیار کلی و برخی دقیق‌تر هستند. برخی حوزه فراگیری تعریف را آنچنان گسترده یا مبهم در نظر می‌گیرند که دیگر تمایز میان نظم و بی‌نظمی قابل تشخیص نیست. برخی هم تنها به ویژگی‌های خاصی از نظم اشاره می‌کنند.

۵-۱-۱- تعریف سامانه

«یک سامانه^۲ مجموعه‌ای از اجزاء و عناصر است که به گونه‌ای ویژه با هم هماهنگ شده و همکاری می‌کنند تا به یک هدف ویژه دست یافته شود.»
در این تعریف دو مفهوم بنیادی بکار گرفته شده است: یکی «هماهنگی و همکاری» و دیگری «هدفمندی» که هر دو در نگرش ما به نظم بسیار مهم و اساسی هستند. ولی مفهوم نظم از کجا و چگونه در ذهن شکل می‌گیرد؟

۵-۱-۱-۱- درک حضوری مفهوم نظم

درک مفهوم نظم، نخست به «علم حضوری» دریافت می‌شود. بدین معنی که ما پیش از درک حصولی درون خود و جهان بیرونی، به یاری استنباط درونی آن را می‌فهمیم. ما هنگامی می‌توانیم چیزی را درک کنیم که پیش از آن دریافت‌های ذهنی را به وحدت

۱. سامان‌بندی، برابر ترکیب و composition

رسانده باشیم و آن‌ها را نظم داده باشیم. روشن است که خود دریافت‌ها نمی‌توانند هیچ دلیل و جهت ضروری برای بسامان شدن یا نشدن در ذهن فراهم کنند. از سوی دیگر ما می‌دانیم که «هستیم»، و نیز جهانی را درک می‌کنیم که خودمان هم در آن حضور داریم. بنابراین باید مفاهیمی نیز در ما باشد که به یاری آن‌ها و بر پایه آن‌ها ما محتوای کلی هر دریافت ممکن را سازمان دهیم. چون ما قابل و مستعد دستیابی به آگاهی و معرفت سامان‌مند و معقول درباره خود و جهان هستیم، پس باید در درون ما اصول تنظیم‌کننده و سازمان دهنده درک و دریافت وجود داشته باشد.

کشف مفهوم «نظم»، امری فطری و پیش از تجربه^۱ است. بدین گونه که اگر هیچ مصداق منظومی برای درک و تجربه عینی در جهان پدیدار، وجود نمی‌داشت، برای ما باز هم مقدور بود که از مکاشفه درونی در خود، پی به این مفهوم ببریم و می‌بریم. فرآیند درک و تجربه عالم پدیدار، وجود یک هماهنگی و هم‌نواپی بسیار پیچیده را میان قوای درک‌کننده ما و جهان پدیدار به اثبات می‌رساند. ما چنان هستیم که «می‌توانیم جهان و خود را بفهمیم». جهان برای ما قابل درک و تجربه است، چون میان قوه فاعله ما و عالم خارجی، رابطه‌ای پیچیده وجود دارد و قوای نفسانی ما برای درک کردن و دریافت کردن، مطابق با ویژگی‌ها و شرایط بیرونی، «سامان» یافته است. اساساً همکاری و نظم که میان ذهن و قوای ادراکی ما با جهان بیرونی است، یکی از پیچیده‌ترین انواع همکاری و نظم‌هاست. ولی چون ما همواره با آن درگیر هستیم، متوجه آن نمی‌شویم.

۵-۱-۱-۲- درک حصولی مفهوم نظم

آدمی همواره تحت تأثیر و مقهور نیروها و شرایط طبیعی است که برخوردش و پیرامونش حاکم است. لازمه بهره‌گیری بهتر از این شرایط و چیرگی بر آن‌ها شناخت طبیعت است، و شناخت طبیعت برابر است با درک و کشف نظم که بر طبیعت حاکم است، نظم که گاه طبیعت آن را آشکار و گاه پنهان می‌دارد. تمامی قوانین علمی، دستاورد تلاش بشر برای درک و کشف نظم در طبیعت است. بشر به یاری حس و عقل، هم به هستی پدیده‌ها پی می‌برد و هم به رابطه میان آن‌ها. هر قانون علمی مبین

یک نظم ویژه است و یک رابطه ویژه میان دو یا چند پدیده. بشر پیش از کشف نخستین قانون علمی، مسلم می‌دانست که نظمی در طبیعت وجود دارد. وگرنه هرگز در پی قانونمند کردن طبیعت و پیش‌بینی رویداد آینده بر پایه آن قانون نمی‌افتاد. و این به این دلیل است که ما پیش از کشف جهان بیرون، مفهوم «نظم» را در درون دریافته‌ایم.

۵-۱-۱-۳- رابطه نظم و معماری

معماری یکی از دستاوردهای مهم بشر است که برای برآوردن نیازهای زیستی و فrazیستی او در پی خلق و آفرینش فضای مصنوع، پدیدار شده است. معماری پاسخی است به چند نیاز بنیادی بشر و برای برآوردن آن‌ها کالبد مادی پیدا می‌کند. چنین کاربردی و انتظاری از معماری هنگامی که از مرزهای فردیت و جنبه‌های شخصی پا فراتر می‌نهد، آن را نیازمند اصول و قواعد می‌کند. قواعدی که به یاری آن‌ها بتوان به پاسخ‌های فراگیرتر و برتر دست یافت. چنین قواعد و شیوه‌های نظم دهنده‌ای همواره همراه با تاریخ تمدن بشر پدید آمده و دگرگون شده‌اند.

الهام از طبیعت شاید برای برآوردن نیازهای نخستین آدمی بسنده بوده است. اما او نیازهای بنیادی‌تری نیز داشته که هیچ موجود دیگری در طبیعت دارای آن‌ها نبوده است. نیاز به فهم و درک خود، درک هستی و جایگاهی که او در هستی داشته و غایت و هدفی که از زیستن می‌پنداشته، و نیازهایی از این دست، پندار او را به فرا طبیعت می‌کشانده است.

بدین گونه معماری از مرزهای نیازهای زیستی ساده فراتر می‌رفت و به تلاشی برای تجسم یک اندیشه، و یک جهان‌بینی تبدیل می‌شد که ماده و صورت و شکل و حجم و فضا داشت، و به گونه‌ای نهفته شکل کامل و کمال شکل را القاء می‌کرد. برای سده‌های درازی در تاریخ تمدن بشر، در میان فرهنگ‌های گوناگون انسان بر پایه تفسیر و پنداشتی که از طبیعت و فرا طبیعت و خود داشت، برداشت‌های گوناگون را از ساماندهی فضای زیست خود در قالب معماری پدید آورد.

پدیدار شدن سنت‌ها، معلول وجود دو گونه نظم، در دو جهان مختلف بود:

۱. نظم عینی در طبیعت و این سنتی بود که طبیعت بدان وفادار بود. برای نمونه: ویژگی «تقارن» در معماری نخست از سوی طبیعت به ذهن هوشیار انسان گوشزد شده بود.

۲. نظم ذهنی، یعنی دستیابی به گونه‌ای برداشت و نگرش سامانمند که می‌توانست جهان پیرامون را به خوبی توجیه و تبیین کند. نگرشی که با آن آدمی می‌توانست آنهمه پدیده‌های کثیر و رویدادهای پیرامون خود را بسامان کند و ارتباط میان آن‌ها را دریابد و جایگاه خود را در آن میانه تعیین کند و بدین گونه آرامش یابد. بدین گونه نظم ذهنی خود تحت تأثیر نظم عینی بود، یعنی طبیعتی که در بسیاری موارد و نزد اقوام و در فرهنگ‌های گوناگون جلوه‌های یکسانی را از خود نشان می‌داد. از همین رو بود که برخی از سنت‌ها و شیوه‌های سامان‌دهی و قاعده‌ها در فرهنگ‌های مختلف، یکسان جلوه می‌کردند و هنوز هم می‌کنند.

۵-۱-۱-۴- پیشینه نظم در معماری

با آنکه تاریخ معماری، نمونه‌های بسیاری از کالبد‌های معماری (یعنی ساختمان‌های کهن) را به عنوان انواع ساماندهی‌ها می‌تواند به ما عرضه کند، اما نمونه قاعده‌پردازی‌های مکتوب بسیار اندک است و روشن است که نبود سرچشمه‌های مکتوب در شیوه‌های گوناگون معماری در تمدن‌های مختلف، دلیل بر نبود قاعده و سنت‌ها نیست.

«در غرب شاید قدیمی‌ترین اثر مدون و منسجمی که از مفاهیم و قواعد معماری سخن می‌گوید نوشته‌های مارکوس ویتروویوس پولیو معمار و مهندس رومی در سده نخست پیش از میلاد باشد. وی در سنین پیری گوشه‌ای نشست تا اصول محترم‌ترین هنر رومی را به صورت فرمول در آورد. او تحصیل فلسفه را برای معمار شدن لازم شمرده. به عقیده او فلسفه، هدف‌های معمار را توسعه می‌دهد، در حالی که علم وسیله او را بهبود می‌بخشد. فلسفه او را صاحب فکر بلند، خلیق و مؤدب، عادل، صمیمی و عاری از حرص می‌کند. چون هیچ کار واقعی را نمی‌توان بدون ایمان پاک و دست نیالوده انجام داد.» (توسلی، ۱۳۷۲، ۹۴)

«در کشورهایی که دارای پیشینه معماری قوی بوده‌اند، از دوران باستان تا نوزایی (رنسانس) و دوران انقلاب صنعتی همواره از نظم سخن رفته است. در تاریخ طراحی شهری و معماری تفاوت‌هایی در تعریف نظم دیده می‌شود. ویتروویوس در یک قرن قبل از میلاد و بعد از او معماران دوره رنسانس درباره نظم تعریفی روشن و جهانی به دست می‌دهند که امروز نیز مقبول است. ویتروویوس می‌گوید: رعایت مقیاس، اندازه

یا مقدار مناسب در یکایک اجزاء یک اثر و توافق آن‌ها نسبت به کل، موجب نظم است. نظم، سازگاری برحسب مقدار و کمیت است. اگر انتخابی از قطعات معماری یا مدول‌هایی از اجزای یک اثر صورت گیرد و از ترکیب آن‌ها کلی یکپارچه بنا گردد که اجزای آن با هم مطابقت و همخوانی داشته باشد، نظم ایجاد می‌گردد.» (توسلی، همان، ۹۵)

قرن‌ها بعد (۱۵۰۰ سال بعد از ویتروئوس) نویسندگان دوره نوزایی در تعریف نظم از او پیروی کردند. از جمله آلبرتی درباره نظم چنین می‌نویسد: «هر چیز باید به اندازه صحیح تبدیل شود، بطوری که ارتباط تمام اجزاء با هم فراهم گردد. جزء سمت راست با جزء سمت چپ، اجزاء پایین‌تر با اجزاء بالاتر، به طوری که هیچ چیزی نتواند نظم را بر هم زند. بلکه هر چیز به پیروی از زوایای دقیق و خطوط همانند در جای خود قرار گیرد.» (همان)

بعد از آلبرتی، پالادیو یکی از نمایندگان برجسته طراحی منظم همان اصطلاحات آلبرتی را در مورد نظم بکار گرفت و در تعریف زیبایی نوشت: «نظم، شکل و تطابق یا همخوانی کل است نسبت به چند جزء و باز همخوانی این اجزاء نسبت به کل. بدین ترتیب ساختاری ایجاد می‌شود که هیئت کامل است. در این ساختار هر جزء با جزء دیگر سازگار است، توافق شکلی دارد، یا ساده‌تر بگوییم اجزاء با هم می‌خوانند (یعنی سازگارند و تطابق دارند) و همه این‌ها برای ایجاد ترکیب مورد نظر ضروری هستند.» (توسلی، ۹۵)

۵-۱-۲- ویژگی‌های یک سامانه

هر سامانه از دو امر مهم تشکیل شده است. عناصر و اجزاء + ارتباط میان اجزاء. برای پدید آمدن یک سامانه باید چند گزینش انجام شود:

۱. گزینش عناصر و اجزایی ویژه
 ۲. گزینش اندازه و چگونگی (کمیت و کیفیت) ویژه‌ای از عناصر
 ۳. گزینش نحوه خاصی از ارتباط و پیوند میان عناصر با هم (متناسب با هدف)
- یک سامانه، مجموعه‌ای نظم یافته است. اما تعریف خود نظم چیست؟ تعریف دقیق نظم چنین است: «همکاری و هماهنگی میان اجزاء و عناصر و اندام‌های یک

مجموعه برای دستیابی به یک هدف، به گونه‌ای که این هدف دارای سه ویژگی زیر باشد:

۱. این هدف، دستاورد و نتیجه ناگزیر و منطقی این مجموعه از اجزاء باشد.
۲. برای بقاء و برجا ماندن سامانه و دستیابی به هدف، همه اجزاء شرکت داشته باشند.
۳. این هدف بتواند نقش و جایگاه همه اجزاء را در دستیابی به هدف روشن کند و به کل مجموعه وحدت ببخشد.

۵-۱-۲-۱- هدفمندی

یک سامانه هرگز نمی‌تواند بدون هدف و غایت پدید آید. هر سامانه معلول دو علت اساسی است: همکاری و هدفمندی. پس نمی‌توان به صرف همکاری میان اجزاء به یک سامانه دست یافت. ویژگی‌های سه‌گانه‌ای را که برای هدف برشمردیم این گونه تشریح می‌کنیم:

۱. هدف سامانه، فرآورده گزینش عناصر و اندام‌های ویژه‌ای است. این گزینش از آغاز، بر پایه آن هدف انجام می‌شود. پس اگر هدف روشن نباشد، نمی‌توان سامانه‌ای هم داشت، چون نمی‌توان گزینشی کرد.

اندازه و چگونگی عناصر نیز بر پایه هدف آشکار می‌گردد. اندازه و کیفیتی درست شمرده می‌شود که ما را به هدف برساند. همچنین هدف نمی‌تواند در برابر نحوه ویژه‌ای از روابط میان اجزاء بی‌تفاوت باشد و چگونگی پیوند میان عناصر نیز باید در راستای رسیدن به هدف برگزیده شود.

از ویژگی نخستی که برای هدف برشمردیم نتیجه می‌شود که هدف باید برگرفته از مجموعه عناصر باشد. بدین معنی که همه اجزاء باید در پدید آوردن سامانه نقش و جایگاه ویژه‌ای داشته باشند. پس نباید هیچ جزئی بدون نقش و بیکار مانده باشد. یک سامانه هرگز نمی‌تواند از کنار هم آمدن جبری اجزاء و عناصر پدید آید.

۲. از آن سو نیز می‌توان چنین گفت که نمی‌توان یک مجموعه را یک سامانه دانست، اگر هنگامی که یک عنصر آن از میان برود، باز هم هدف برآورده شود. برای اینکه این مجموعه به یک سامانه تبدیل شود، باید این عنصر بیهوده کنار رود و حذف شود. پس هدف همواره نیازمند به همه اجزاء مجموعه می‌باشد و همواره متکی به

آن‌ها می‌ماند. دو ویژگی مهمی که بر شمردیم یعنی «برگرفته از همه عناصر مجموعه بودن» و «نیازمند به همه آن‌ها بودن» به هم نزدیک هستند، اما از هم جدا هستند. ویژگی نخست در هنگام پدید آمدن سامانه مطرح است و ویژگی دوم پس از پدید آمدن سامانه و در بقا و برجا ماندن آن مطرح می‌شود.

هر دگرگونی در نحوه رابطه میان عناصر نیز در دستیابی به هدف مؤثر است. هر هدفی، دستاورد یک گونه خاص از روابط است. از این روست که تنها کنار هم آمدن ساده عناصر ما را به هیچ هدفی نمی‌رساند.

۳. هدف مجموعه باید بتواند نقش و کارکرد همه عناصر را تبیین کند. یعنی جایگاه هر عنصر در سایه آن معنی پیدا کند. پس هدف یک سامانه هرگز نمی‌تواند یکی از توابع و پیامدهای همکاری اجزاء باشد. بلکه باید کل سامانه را یکجا در برگیرد و به آن کلیت و وحدت ببخشد. هدفی می‌تواند به یک مجموعه کثیر از اجزاء وحدت ببخشد که بتواند هم‌گزینش عناصری ویژه و هم اندازه و چگونگی آن‌ها و هم روابط میان آن‌ها را تبیین و توجیه کند.

ویژگی سوم که شاید مهم‌ترین ویژگی در یک سامانه جامع و مانع است، مقوله «وحدت در کثرت» می‌باشد. همه سامانه‌ها دارای ویژگی وحدت در کثرت هستند. بدین معنی که کثیری از عناصر گوناگون در یک همکاری و هماهنگی با هم، وحدت را نمودار می‌سازند. عناصر، هرکدام به تنهایی یک واحدند و پس از پدید آمدن سامانه هم هویت خود را از دست نمی‌دهند. و چون هدف واحدی دارند، پس «وحدت» دارند. پس وحدت اجزاء به هیچ روی به معنی یکپارچگی و همشکلی^۱ نیست، بلکه به معنی (Unity) و داشتن یک هدف واحد و هماهنگ و «همراستا با هم کارکردن» است.

هر سامانه معلول دو علت است: همکاری و هدفمندی. هدفمندی به معنی دستیابی به هدف است، نه تنها داشتن هدف. این بدین معنی است که همکاری اجزاء تنها علت پدید آمدن سامانه نمی‌تواند باشد. چون به همان اندازه که سامان داشتن نیازمند به علت است، بی‌سامانی و بی‌نظمی هم علت دارد و در پدید آمدن بی‌نظمی هم عناصر و عواملی دست اندرکارند. برای همین بود که ما در تعریف خود بر هدفمندی

تأکید کرده‌ایم. بی‌نظمی‌ها دستیابی به هدف را مخدوش می‌کنند. و هیچ مجموعه بی‌نظمی نمی‌تواند سرانجام به یک هدف واحد دست یابد.

بیشتر تعریف‌هایی که از نظم به ویژه در جهان معماری عرضه شده دارای این اشکال هستند که در آن‌ها به مسئله مهم هدفمندی توجه نشده است و ما در تعریف بی‌نظمی که در پی خواهیم آورد تفاوت بنیادی نظم و بی‌نظمی را روشن می‌سازیم. آنگاه شاید به این نتیجه برسیم که برخی از تعریف‌ها را می‌توان درباره بی‌نظمی هم ارائه کرد! بدین گونه مرز میان نظم و بی‌نظمی از میان می‌رود!

آنچه که اساس مطلب در مورد هدفمندی است، نسبتی است که سامانه هدفمند با انسان مخاطب پیدا می‌نماید. اگر این نسبت زمینه ساز و بستر رشد و تعالی انسان قرار گیرد یعنی با آن هماهنگ باشد، هدف، ارزشمند و سامانه در جهت کمال و ضرورت متعالی انسان است و گرنه هدف، خودبنیاد و ضد ارزش تلقی می‌شود.

۵-۱-۲-۲- هماهنگی و همکاری

به باور ما هماهنگی شرط لازم نظم است ولی شرط کافی نیست. گرچه شاید گمان رود که هیچ هماهنگی نمی‌تواند بدون هدف باشد، و هماهنگی در درون خود، هدفمندی را هم در برمی‌گیرد. ولی با توجه به تعریفی که از بی‌نظمی ارائه خواهیم کرد، این پرسش هم پاسخ داده می‌شود و روشن می‌شود که چنین نیست.

این نکته بسیار مهمی است که نظم و هماهنگی همواره میان دو یا چند جزء پدید می‌آید و نه یک جزء. همچنین اگر دو یا چند جزء که در هم آمیخته و مستهلک شوند، به گونه‌ای که هویت فردی و تمایز خود را از دست بدهند، دیگر نمی‌توانند یک سامانه باشند، بلکه یک چیز می‌شوند.

یک سامانه مجموعه‌ای وحدت‌مند است نه یک چیز واحد. پس همواره دو یا چند جزء متمایز و مستقل از هم از لحاظ هویت، با هم می‌توانند «همکاری» بکنند؛ و گرنه همکاری معنی نمی‌یابد. برای نمونه هنگامی که چند عنصر در یک ترکیب شیمیایی به کارگرفته می‌شوند و ماده‌ای تازه را پدید می‌آورند، هرگز نظمی رخ نداده است، گرچه این ماده از آن اجزاء بدست آمده است.

۵-۱-۲-۳- وحدت و ترکیب

وحدت بخش بودن به این معنی است که همه اجزاء در پرتو یک هدف و ویژه، جایگاه و نقش و معنی و مفهوم پیدا کنند. در این صورت است که اجزای کثیر، نماد وحدت می‌شوند و وحدت از دل کثرت برمی‌آید.

برای نمونه رعایت تناسبات و هندسه، نزد بیشتر فرهنگ‌ها و در بیشتر شیوه‌های معماری، نماد وحدت شمرده می‌شود و این شاید تنها به این دلیل باشد که درک و انتقال مفهوم وحدت از راه هندسه عدد و شکل برای اذهان ما ساده‌تر است. ولی باید توجه داشت که وحدت اجزاء، امری کیفی است که بر کل سامانه چیرگی می‌یابد نه بر شکل یا کالبد یا خلاصه بخشی از آن. گاه ممکن است همان هنگام که می‌پنداریم چند عنصر ویژه از معماری، وحدت را القاء کرده‌اند، به دلیل همین تمایزشان از دیگر اجزاء، وحدت را از میان برده‌اند. وحدت و هماهنگی و مفاهیمی خود بنیاد یا اعتباری نیستند، بلکه مفاهیمی حقیقی هستند و در رابطه با انسان (هنرمند و مخاطب) قابل توجیه و تفسیر و تحقیق هستند.

به گمان ما تمام آنچه که درباره تقارن، تعادل، تباین، مقیاس و ضرباهنگ (ریتم) و دیگر ویژگی‌های سامانه‌های هنری و معماری در تاریخ معماری تجربه شده و در بیان نظریه پردازان معماری آمده همه تلاشی است برای دستیابی به اجزاء و عناصر ریشه‌ای در نحوه ادراک و احساس ما از خود و جهان بیرونی، برای اینکه از این اجزاء در پدید آوردن یک سامانه هنری و معماری بهره‌گیری شود.

در هر سامانه معماری، هدف اصلی و هدف‌های فرعی همچون تار و پود، همه اجزاء و عناصر را به هم می‌پیوندند و روابط میان آن‌ها را برقرار می‌کند. در معماری می‌توان این هم‌نوايي و هم‌بستگی را در نحوه ساماندهی فضا و کالبدها نیز جستجو کرد که عملاً در نقشه‌های کف (پلان) ساختمان، نماها و دورنماها (پرسپکتیو) نشان داده می‌شود. در هر نقشه کف، می‌توان بخش‌هایی را از هم جدا کرد که دارای اجزایی هستند و در عین حال یک کل تمام به نظر می‌رسند. نماها را می‌توان به تکه‌هایی جدا کرد و هر کدام را بررسی کرد و به این نتیجه رسید که ویژگی‌هایی که در کلیت کالبد ساختمان وجود دارد، در اجزاء آن به گونه‌ای نمود پیدا کرده‌اند. تناسب و توازن خطوط و اجزاء، پیش آمدگی‌ها و بازشوها و... همه و هر کدام از سامانه‌های خود آنچنان کامل

به نظر می‌رسند که گویی نیازی به دیگر سامانه‌ها ندارند. اما هنگامی که هدف کل مطرح می‌شود به همه آن‌ها نیاز هست، بدین گونه اجزاء به «وحدت» می‌رسند، ما می‌توانیم آن را «وحدت کالبدی» بنامیم.

به این ترتیب می‌خواهیم به این حقیقت برسیم که یک فضای خاص بدون هیچگونه ارتباط و بستگی با هدف اصلی معماری کمتر می‌تواند واجد ارزش باشد. وجود یک سامانه مرکب از فضاهای خاص و با ارتباطات خاص است که ویژگی‌های فضایی را جلوه‌گر می‌سازد. این نکته اساسی است. البته می‌دانیم بسیاری از نظریه‌پردازان معماری برای خود فضا، و هندسه ویژه آن و ... ارزش ویژه قائل هستند. اما به باور ما، برای شکل هندسی به خودی خود و بدون ارتباط با هیچ چیز حتی زمینه آن دشوار است که مفهوم ویژه‌ای برشمریم. ضمن آنکه در نهایت ارزش مفاهیم تنها در نسبت آن‌ها با کمال انسان‌ها قابل داوری خواهد بود.

مثلاً آلبرتی در کتابش گفته: «بناهای مذهبی باید یا دایره‌ای باشد یا دارای شکلی مشتق از دایره مانند مربع، شش ضلعی و هشت ضلعی منتظم و نظایر آن، زیرا دایره اصولاً کامل‌ترین و طبیعی‌ترین شکل هندسی و در نتیجه نمودی مستقیم از عقل الهی است.» گرچه پس از آن افزوده «کلیسای آرمانی باید دارای طرحی چنان متناسب و هماهنگ باشد که چون مظهري از وجود ربانی جلب توجه کند.» (توسلی، همان، ۲۹) به نظر او فقط با استفاده از نقشه‌های متراکم در مرکز می‌توان به این هدف دست یافت.

نادر اردلان نیز در «حس وحدت» می‌گوید: «موضوع اصلی در معماری سنتی ایران، تبدیل مربع به دایره از راه کاربرد مثلث است، مربع نماینده و مظهر زمین خاکی و نشان دهنده کمیت‌هاست و در مقابل، دایره مظهري از بهشت و آسمان و نشان‌دهنده کیفیت‌هاست.»

به گمان ما تنها در پرتو یک هدف ویژه، چنین کمالی برای معماری به دست می‌آید، و نه تنها کاربرد مربع و دایره به صورت انتزاعی. چون با مربع و مثلث و دایره می‌توان هزاران شکل دیگر ساخت که هیچ ارزشی هم نداشته باشد، کمال در شکل نیست، بلکه در آن چیزی است که شکل بدان دلالت می‌کند. در گفته اردلان ظاهراً مربع و دایره تبدیل مربع به دایره زیر گنبدخانه‌ها و فضای بالای آن است. احساسی که حجم مکعب و نقشه مربع آن با انسان مخاطب و حاضر در آن پدید می‌آورد، احساس

سکون و آرامش کالبدی و تمرکز درونی است. این شرایط، مناسب‌ترین وضع برای اندیشیدن و تفکر و حال نیایش و عبادت است. فضای کهکشانی بالای آن همچون آسمان بی انتها دل را با ابدیت و جاودانگی پیوند می‌زند و پرواز روح و تصعید جان را تسهیل می‌بخشد.

۵-۱-۳- گونه‌های سامانه

ما باید میان دو تعریف از نظم، تفکیک انجام دهیم. نظم به تعبیری که به ویژه در جهان هنر بکار می‌رود و نظم به مفهومی که ما از آن برداشت کرده‌ایم. یعنی:

۱. نظم به معنی آرایش و ترتیب و انضباط میان عناصر و اجزاء.^۱
 ۲. نظم به معنی همکاری و هماهنگی میان عناصر و اجزاء و هدف داشتن.^۲
- در بسیاری از موارد و به ویژه در بحث‌های هنری و ترکیبات بصری، نظم را به معنی آرایش به کار می‌برند. میان عموم مردم، نظم داشتن به معنی ترتیب داشتن و منضبط بودن است. در حالی که این تعریف هیچ ربطی به سامانه و سامان‌بندی پیدا نمی‌کند.

تمایز مهم این دو معنی، در این است که آرایش و ترتیب بر پایه معیاری کاملاً ذهنی و قراردادی انجام می‌گیرد. همچنین هیچ رابطه واقعی میان عناصر برای همکاری و هماهنگی نیست. آن‌ها صرفاً درکنار هم قرار گرفته‌اند تا گونه‌ای یکنواختی پدید آورند. این یکنواختی و هم شکلی برای ذهن ما که از آشفتگی دوری می‌کند، خوشایند است. اما در نظم به معنای دوم، همواره گونه‌ای همکاری میان ویژگی‌های واقعی عناصر و اجزاء رخ می‌دهد، و هیچ قراردادی در کار نیست. رابطه میان عناصر نیز بر پایه قراردادهای میان انسان‌ها پدید نمی‌آید.

یکی دیگر از پدیده‌هایی که گاه ممکن است به نظم تعبیر شود، تکرار همانند یک رویداد است. تکرار همانند هرگز به معنی یک نظم نیست. برای نمونه پدیده خسوف و کسوف تنها یک تکرار مشابه^۳ است، نه مصداقی از نظم. چون بی‌نظمی هم می‌تواند تکرار مشابه داشته باشد. حتی صرف حرکت زمین به دور خورشید هم، نظم پدید نمی‌آورد. تنها همان تکرار مشابه است. ولی این پدیده می‌تواند در پدید آوردن یک

1 Arrangement

2 Design

3 Regulation

سامانه شرکت داشته باشد و جزئی از آن باشد. خورشید، زمین و دیگر سیارات منظومه شمسی با فواصل ویژه خود و تأثیراتی که برهم می‌گذارند، همگی یک سامانه بزرگ را تشکیل می‌دهند. چون هم در آن‌ها هماهنگی هست و هم هدفمندی.

بر پایه دسته‌بندی که از نظم‌ها ارائه شد می‌توان سه گونه سامانه را از هم باز شناخت: سامانه‌های قراردادی (اعتباری)، سامانه‌های پدیدار (عینی)، سامانه‌های وابسته.

۱. سامانه‌های قراردادی: آن‌هایی هستند که با آرایش و ترتیب و انضباط عناصر و اجزاء در کنار هم پدید می‌آیند. رابطه میان عناصر کاملاً قراردادی است. این آرایش یا این قرارداد می‌تواند تغییر کند و آرایش دیگری با همین عناصر و اجزاء پدید آید. نمونه این سامانه‌ها آن‌هایی هستند که در میان جوامع انسانی رواج دارد. مانند آرایش و انضباط میان سپاهیان و یک ارتش.

۲. سامانه‌های وابسته: آن‌هایی هستند که یک یا چند عنصر از آن‌ها در ذهن ما شکل می‌گیرند و در پدید آمدن سامانه شرکت می‌کنند. پس این سامانه‌ها وابسته به ما انسان‌ها هستند و هدف آن‌ها هم در ارتباط با وجود ما برآورده می‌شود. تمام آنچه که درباره نظم و هماهنگی در جهان هنر و معماری مطرح است همه درباره سامانه‌های وابسته است. در این سامانه‌ها یک یا چند عامل بیرونی و واقعی در جهان خارج با یک یا چند عامل ذهنی و ادراکی ما گرد هم آمده و به گونه‌ای هماهنگ می‌شوند تا یک هدف برآورده شود. اگر ما انسان‌ها با این ویژگی‌ها و شرایط کالبدی - روانی و ذهنی نباشیم و ادراک‌کننده‌ای نباشد که آن‌ها را درک کند، آن‌ها هرگز پدید نمی‌آیند. از همین رو به این گونه سامانه‌ها می‌توان «سامانه ذوقی» گفت. تمام صنایع و اختراعات بشری در شمار چنین سامانه‌هایی هستند.

۳. سامانه‌های پدیدار: آن‌هایی هستند که جدای از بودن ما آدم‌ها و ویژگی‌های ما پدید آمده و ما تنها آن‌ها را کشف می‌کنیم. تمام عناصر و اجزاء این سامانه‌ها در جهان خارج وجود دارند و بودن و بقای آن‌ها هیچ وابستگی به دنیای انسانی ندارد. همه سامانه‌های واقعی در طبیعت، یعنی آن‌هایی که به باور ما توسط خداوند آفریده شده‌اند، در شمار این دسته هستند.

آشکار است که همه آنچه درباره سامان‌مندی (ترکیب) و سامانه‌ها در هنر و معماری گفته می‌شود مربوط به سامانه‌های پدیدار و واقعی نیست، بلکه مربوط به سامانه‌های وابسته است. یعنی سامانه‌هایی که همواره با یک یا چند جزء که در درون ما

انسان‌ها و جزء ویژگی‌های ادراکی و احساسی ما هستند، کامل می‌شوند و پدید می‌آیند. اما این واقعیت نباید بدین جا انجامد که ما هر گونه ویژگی ادراکی و احساسی را به سادگی برشمیریم و به انسان‌ها نسبت دهیم. بلکه باید با ریشه‌یابی ادراکات و احساسات به اجزاء و عناصر ریشه‌ای و بنیادی برای بهره‌گیری از آن‌ها در پدید آوردن سامانه‌های وابسته یعنی همان سامانه‌های هنری و معماری دست یابیم.

در یک تقسیم‌بندی ویژه می‌توانیم دو گونه نظم را از هم بازشناسیم: نظم واقعی، نظم وابسته. در سامانه‌های پدیدار، اجزاء منظومه در واقع و بیرون از ما وجود دارند، و هدف آن‌ها مستقل از ما برآورده می‌شود. پس آن‌ها نظم واقعی دارند. و در سامانه‌های وابسته، برخی اجزاء درون ما هستند. پس آن‌ها نظم وابسته دارند. این مسئله به صفات و ویژگی‌های نخستین و دومین (اولیه و ثانویه) پدیده‌ها برمی‌گردد، چون هر پدیده‌ای دارای دو گونه ویژگی می‌تواند باشد:

۱. ویژگی‌های نخستین (اولیه): ویژگی‌ها و صفاتی هستند که در عالم واقع وجود دارند. مانند اندازه و ابعاد آن‌ها و جرم آن‌ها و ...

۲. ویژگی‌های دومین (ثانویه): ویژگی‌هایی هستند که بدون بودن یک ادراک‌کننده (که ما باشیم) معنا ندارند. مانند زشتی و زیبایی، یا شیرینی قند و شوری نمک.

روشن است که ویژگی‌های دومین، خود معلول برخی ویژگی‌های نخستین هستند. نه اینکه کاملاً ساخته ذهن ما باشند. به راستی در عالم واقع میان قند و نمک تفاوت وجود دارد، چه ما باشیم و چه نباشیم. در اینجا باید توجه کنیم که احساس مزه توسط چشایی ما با عامل مولد احساس، دو چیز هستند. احساس زیبایی و درک آن، با عامل مولد زیبایی نیز دو چیز هستند. یکی در عالم خارج وجود دارد و دیگری درون ما و وابسته به ماست.

به گفته دیگر در اینجا یک «فاعل» وجود دارد و یک «قابل». فاعل ممکن است یک چیز باشد، فاعل، اثربخش و قابل، اثرپذیر است. هنگامی که قابل‌ها متفاوت باشند، اثرات مختلفی پدید می‌آید. یک اثر هنری یا معماری، یک چیز است، ولی برداشت و تأثیری که بر ما می‌گذارد، بسته به ساختمان روانی و ادراکی ما متفاوت است.

۵-۱-۳-۱- سامانه‌های بنیادی در معماری

دو هزار سال از نگرش سه وجهی به معماری می‌گذرد و هنوز دیدگاه ویتروویوس که کارکرد (utilitas)، استواری (firmitas)، و زیبایی (venustas) را سه شرط اصلی

می‌دانست در میان اندیشمندان مطرح است. این تبیین گرچه شاید جامع و مانع نباشد؛ ولی سودمند است. با این همه نکته مهمی در آن فراموش شده و آن این است که این سه وجه، خود دستاورد سه سامانه اصلی معماری می‌باشند و نه سه جزء آن. به گفته دیگر پدید آمدن و بقاء هر کدام از آن‌ها مستلزم همکاری و هماهنگی گروهی از عوامل می‌باشد. بدین‌گونه که هر فعالیت انسان را در گذران زندگی اش می‌توان یک کارکرد شمرد. ولی باید توجه داشت که این کارکرد، خود از شماری کارکرد کوچک‌تر و در مرتبه ای پایین‌تر محقق می‌شود که از پی هم و مرتبط با هم هستند.

وجه دیگر معماری، استواری نیز برگرفته از عناصری چند از سازه ساختمان می‌باشد که بگونه‌ای سامان داده شده اند تا ساختمان سرپا بماند. و به همین ترتیب وجه زیبایی که آنهم صفت یک جزء خاص نیست؛ بلکه شماری اجزاء هستند که در کنار هم زیبایی را القا می‌کنند.

از این رو است که لازم می‌شود ما نگرش سه وجهی را به نگرش سه سامانه‌ای تبدیل کنیم و چنین بگوییم که هر ساختمان یا اثر معماری خود دستاورد همکاری سه سامانه اساسی می‌باشد؛ سامانه کارکردی، سامانه کالبدی (بجای زیبایی که به هر رو در رویارویی با کالبد معماری پدید می‌آید)؛ و سامانه سازه‌ای.

ولی چگونه می‌توان میان علل معماری با این دسته‌بندی همترازی پدیدآورد؟ بدین گونه که علت مادی را با سامانه سازه‌ای برابر کنیم و آن را هر عامل مادی بدانی که در ساخت ساختمان به‌کار رفته است. علت صوری نیز برابر با سامانه کالبدی می‌شود؛ یا هر عاملی که کالبد ساختمان را شکل می‌دهد.

به باور ما از سه صفت «مفید»، «قوی»، «جمال» که از نام‌های نیک خداوند (اسماء الحسنی) هستند می‌توان سه صفت سودمندی، استواری، و زیبایی را برگرفت و بر این باور بود که معماری خوب دارای چنین صفاتی باید باشد.

۱. سامانه کارکردی، چگونگی ساماندهی فضاها در کنار هم برای برآوردن کارکردهایی ویژه با ایجاد انواع ارتباطات میان فضاهاست، و تأمین کننده یک برنامه کاربردی است که در آن هیچ کارکردی هنگام برآورده شدن، مزاحم دیگر کارکردها نمی‌شود.

۲. سامانه سازه‌ای، چگونگی استخوان بندی یا ساختار ساختمان، و انتقال نیروها از بالا به پایین در یک شبکه همگن از اجزاء سازه‌ای است که در آن همه اجزاء به وجه مناسب دست‌اندرکارند و هیچ جزیی بیکار نیست.

۳. سامانه کالبدی، چگونگی ساماندهی کالبد ساختمان با ساختمایه (مصالح) مناسب، با بکارگیری انواع روابط بصری و زیبایی شناسانه و پدید آوردن ضرباهنگ (ریتم)، وزن و هماهنگی در کالبد و نمای درون و بیرون ساختمان است که به خوبی سامانمند بودن کل معماری را به نمایش می‌گذارد. در برخی از ساختمان‌ها که این سه سامانه در پرتو آن آبرسامانه اصلی، بطور همزمان پدیدار می‌شوند، می‌توانیم باور کنیم که با یک اثر عالی و اصیل معماری روبرو هستیم. آنچه در پدید آمدن یک سامانه هنری و معماری اهمیت دارد، وحدت هدفمند این سه سامانه که متناظر سه اسم از اسماء الحسنی الهی می‌باشند در یک کل واحد و وحدت یافته است، آنهم در تأمین نیازهای مادی و معنوی انسان و در نسبتی که با زمینه سازی رشد و کمال انسان‌ها می‌توانند داشته باشند.

۵-۱-۳-۲- بررسی یک نمونه

به گمان ما یکی از نمونه‌های بسیار ارجمند در معماری سنتی ایران که براستی یک آبر سامانه است، «پل خواجه» در اصفهان است، در این پل، خلاقیت در هر سه نظام کارکردی، سازه‌ای و کالبدی در خدمت نیازهای مادی و روحی انسان به اوج رسیده است. این ساختمان را با توجه به ویژگی‌های هر سه سامانه بررسی می‌کنیم.



الف) سامانه کارکردی

- این پل مانند هر پل دیگری، این سو و آن سوی 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.

- دیوارهای پل، همچون دست انداز، از افتادن مردم به رودخانه پیشگیری می‌کند.
- 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 نگرستن 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 نگرست.

- 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 چشم‌انداز 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. بدین‌گونه چشم انداز یک‌دست رودخانه و شهر، تبدیل به چندین اثر و قاب زیبا می‌شود.

- از ساختمان‌های دو سو و میانی پل می‌توان بر پایه نیاز برای کارکردهای ویژه‌ای 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 شده 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.

- سکوهای پلکانی پل در زیر پایه‌ها جایگاهی شایسته برای نشستن و نگرستن 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.

- 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.

ب) سامانه سازه‌ای

- 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 چفد (قوس) های آجری و گذرگاه پل می‌رسند. در بالا، چفدها کوچکتر و جرزها نیز نازک‌تر می‌شوند.

- پایه‌های پل در آب از هر دو سو دارای آب برهائی 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 برها 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.

- پایه‌های سنگی با پل‌های کوچک سنگی به هم دسترسی دارند تا مردم بتوانند در هنگام گذر از جوی‌ها از آن‌ها بگذرند.

- در میان هر جرز یک تاق نما ساخته شده که هم کارکرد دارد و هم پل را سبک‌تر می‌کند.

- سکوها سنگی به گونه 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 چفدهای 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 چفد (قوس)ها برابر هستند و به خوبی نیروهای وارده را به زمین انتقال می‌دهند.

پ) سامانه کالبدی

- 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. بر خلاف سی و سه پل که ساده است، پل خواجه 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 می‌کشانند.
- پیش آمدگی میانی پل همچون یک نقطه عطف، دارای نمود بصری بسیار نیرومند است و کاملاً چشم‌ها را به سوی خود می‌کشانند.
- 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 سکوها سنگی، سپس جرزهای آجری و بعد دیوارها و رواق‌ها دارای هماهنگی کامل هستند. تناسب 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.

پل خواجه در بستری از سامانه‌های کارکردی و سازه‌ای وکالبدی مناسب خود، به گونه‌ای برای حضور انسان یک فضای مصنوع شهری را آماده نموده است که هر مخاطبی را به خود می‌خواند و افزون بر پاسخ به نیاز کارکردی او برای گذر از یک پل، راز و رمزهایی را در هم می‌آمیزد و هماهنگی عناصری را این گونه به نمایش می‌گذارد: با ترکیب آسمان (بی‌تعین و بسیط)، و خورشید (فیاض) در روز، و ماه (فیض برنده و جانشین او) در شب، و نسیم روح بخش بر فراز پل (عبور از دو ساحت هستی) و در آغوش آب (آنکه از او همه چیز زنده و با نشاط می‌شود)، در مسیر پرشتاب و موج جریان آب (بازگو کننده از کجا آمده‌ای و به کجا خواهی رفت)، و با سرسبزی و خرمی ساحل (حیات تازه‌ای که از خاک برآمده و برافلاک سرکشیده) و بسیاری از دلنوازیهای دیگری که با مخاطبان اهل راز و نظر داشته و دارد. آیا در طراحی فضاهای شهری، چنین ابرسامانه‌ای از برجستگی و عظمت تحسین برانگیزی برخوردار نیست و روح شاعرانه و حکیمانه پدیدآورندگان آنرا بازگو نمی‌کند؟

۵-۱-۴- تعریف بی‌نظمی

نخستین گام در درک درست مفهوم «بی‌نظمی»، مسئله نسبیت در هدف‌ها و سامانه‌هاست. هدف‌ها، دستاورد سامان و نظم در مجموعه‌ها هستند و از آن سو، دست یافتن به هر هدفی نشان دهنده وجود نظم در یک مجموعه است. پس باید گفت نظم به گونه‌ای به هدف وابسته است و چگونگی آن بر پایه هدف تعیین می‌شود و هدف هم به نظم. بدین‌گونه شاید چنین گمان رود که این دو اموری نسبی هستند و سامانه‌ها بسته به دیدگاه هرکس، به گونه‌ای متفاوت نمودار می‌شوند. ولی چنین نیست. دو مفهوم نظم و هدف، اساساً مفاهیمی نسبی نیستند. چرا که هر هدفی، دستاورد، گونه‌ای ساماندهی است و هر ساماندهی بر پایه یک هدف ویژه پدید می‌آید. پس وابستگی این دو امری مطلق و واقعی است، نه نسبی. نسبیت در این دو مفهوم رخ نداده است، بلکه در مصداق‌های آن و نمودهای آن در جهان واقعی رخ می‌دهد.

به طور مثال چهار عنصر الف و ب و پ و ت را در نظر می گیریم، برای کسی که هدف A را برگزیده، سه عنصر الف و ب و پ با هم همکاری می کنند تا او را به هدف A برسانند. پس این سه جزء برای این شخص یک سامانه شمرده می شود و هدف A به راستی معلول سه علت الف و ب و پ می باشد. اما برای کس دیگری که هدف B را دنبال می کند، می توان چنین پنداشت که سه عنصر دیگر الف و ب و ت او را به هدف می رسانند و هدف B معلول واقعی الف و ب و ت می باشد. چنین کسی شاید مجموعه الف و ب و پ را یک سامانه نداند، چون با هدف A کاری ندارد و به دنبال هدف B است. چنین وضعیتی در عالم روابط و مناسبات انسانی بسیار رخ می دهد. اکنون آیا می توان گفت که هدف و نظم و سامانه اموری نسبی هستند؟

به هیچ وجه چنین نیست. سامانه A که هدف A را دنبال می کند به راستی یک سامانه است، همانگونه که سامانه B یک سامانه است و هیچ نسبیتی در کار نیست، آنچه در اینجا نسبی است، دیدگاه هر کدام از ما به این سامانه هاست، نه خود آنها. ولی دو هدف A و B با یکدیگر چه رابطه ای می توانند داشته باشند. سه حالت زیر را می توان برای آنها گمان زد:

۱. این دو هیچ تأثیری بر هم ندارند و هیچ رابطه ای هم با هم نخواهند داشت.
۲. این دو با هم بسیار سازگارند و به یکدیگر در برآوردن یک هدف سوم یاری می رسانند. به واقع، این دو اجزای یک سامانه سوم هستند که در رده ای دیگر، جدای از A و B پدید آمده است.
۳. این دو بسیار ناسازگارند و دستاوردهای یکدیگر را نیز از میان می برند و یکدیگر را خنثی می کنند. پس این دو هیچ تعامل مثبتی نمی توانند داشته باشند و در نابودی هم می کوشند.

حالت سوم، تعریف دقیق و منطقی «بی نظمی» است. اگر ما این مفهوم را بکاریم، پی می بریم که این واژه به دو حالت متمایز از هم گفته می شود:

۱. حالتی که توده ای از عناصر بدون ارتباط با هم دارند. مانند یک تل سنگ، مجموعه ای از اجزای پراکنده که البته هیچ هدفی را هم برآورده نمی کنند.
۲. حالت دوم که بسیار مهم تر است و بیشتر روی می دهد، حالتی است که در آن سامانه های گوناگون دست اندرکار برآوردن هدف های ویژه خود هستند، این اهداف

برآورده می‌شوند، اما چون هیچ‌گونه هماهنگی با هم ندارند، دستاوردهای یکدیگر را از میان می‌برند و پیامدهای هم را خشی می‌کنند.

بدین‌گونه این هدف‌های ناسازگار در رده‌ای بالاتر، همچون مجموعه‌ای از اجزاء پراکنده در کنار هم پدیدار می‌شوند و نه تنها هدفی را برآورده نمی‌کنند، بلکه باعث نابودی خود هم می‌شوند، بی‌نظمی واقعی این حالت است. اساساً باید توجه داشت که آنچه در جهان واقعی بی‌نظمی شمرده می‌شود، در واقع پیامد چند سامانهٔ مخالف هم است و از مجموعهٔ چند نظم، بی‌نظمی پدید می‌آید. اگر به هر کدام از سامانه‌ها جدای از دیگری نگریسته شود، همه دارای ویژگی‌های یک سامانه واقعی هستند، ولی به یک رده بالاتر که بنگریم، دستاورد و هدفی را برآورده نمی‌یابیم. از همین رو در روندهای جزئی سامانه‌ها، گاه دستاوردهای جزئی به دست می‌آید، اما کلیت آن‌ها دستاوردی جز آشفته‌گی و بی‌نظمی ندارند.

اینجا است که گمان برده می‌شود نظم و بی‌نظمی در کنار هم همزمان پدیدار می‌شوند. ولی باید دانست این دو مفهوم منطقاً نقیض هم هستند و نمی‌توانند در کنار هم جمع شوند. در اینجا هم چنین نشده است. چرا که نظم در رده‌ای فروتر و بی‌نظمی در رده‌ای بالاتر رخ نموده است.

چگونه می‌توانیم ثابت کنیم یک سامانه چه هدفی را دنبال می‌کند؟ ما می‌توانیم با انجام سه آزمون روشن سازیم که این هدف، دستاورد این سامانه هست یا نه؟

۱. نخست، برخی از اجزاء و عناصر را از میان برداریم و حذف کنیم.
۲. دوم، در اندازه و چگونگی (کمیت و کیفیت) برخی عناصر دگرگونی پدید آوریم.
۳. سوم، چگونگی روابط میان عناصر را تغییر دهیم.

در هر کدام از این آزمون‌ها اگر در برآوردن هدف خلل رخ دهد، آنگاه ما با یک سامانه روبرو نیستیم. همهٔ دانشمندان علوم تجربی، به همین روش رفتار می‌کنند و همهٔ آزمایش‌های علمی نیز بر پایهٔ همین روش انجام می‌شوند و ما بر این باوریم که این روش در جهان هنر و معماری هم کاربرد داشته و دارد. البته همه می‌دانیم که دانشمندان علوم تجربی بیشتر با سامانه‌های پدیدار سر و کار دارند و جهان هنر و معماری با سامانه‌های وابسته و بررسی‌این دوگونه شاید روش‌های مختلف را بطلبد. ولی بی‌گمان اصول آن‌ها یکی است و یکی باید باشد.

آیا هر نتیجه و دستاوردی را می‌توان هدف یک سامانه به شمار آورد؟ پاسخ این پرسش بسیار اساسی است نیاز به طرح نگرش ما به هستی و هستی‌شناسی دارد. امروزه جهان‌بینی‌ها را به دو دسته مهم تقسیم کرده‌اند که یکی جهان‌بینی «کل‌گرا» نام گرفته که نگرش سازواره‌ای (ارگانیستی) به هستی دارد و جهان را یک سامانه بی‌نهایت بزرگ و به تعبیر ما «آبرسامانه» می‌داند و دیگری جهان‌بینی «جزء‌گرا» است که نگرش مکانیستی به هستی دارد.

اگر ما معتقد به یک ابر سامانه باشیم، در آن صورت در پاسخ به پرسش مطرح شده خواهیم گفت که ما هرگز نمی‌توانیم هر دستاوردی را هدف یک سامانه بدانیم و اگر چنین کنیم آنگاه نظم و بی‌نظمی تنها دو نام هستند که ما به دلخواه به مجموعه‌ها و پدیده‌ها می‌دهیم. ولی چنین نیست.

ما بر این باوریم که جهان، دارای یک رده‌بندی از سامانه‌هاست که هرکدام هدف‌هایی را برآورده می‌سازند. این هدف‌ها خود در یک رده بالاتر، عناصر یک سامانه بزرگ‌تر هستند و الی آخر. پس به باور ما نتیجه‌ای هدف به شمار می‌آید که بتواند عنصری برای یک رده بالاتر از سامانه‌ها باشد. اگر نتیجه‌ای در رده‌بندی ویژه خود آشفتگی پدید آورد و با هدف‌های دیگر ناسازگار باشد هرگز نمی‌تواند خود را به رده بالاتر برساند.

پس هرگز نظم و بی‌نظمی در هم نمی‌آمیزند و هرگز نمی‌توانند نسبی باشند، ما در تعریف خود برای نظم و بی‌نظمی تعاریفی کاملاً روشن ارائه کرده‌ایم و مرز و تمایز آن دو را روشن ساخته‌ایم.

۵-۱-۵- الهام از آبر سامانه آفرینش

جهانی که بشر تاکنون با ابزارهای شناخت خود شناخته مجموعه‌ای بی‌نهایت بزرگ از سامانه‌ها بوده که به گونه‌ای شگفت با هم هماهنگ کار می‌کنند. گر چه آدمی نمی‌داند که آیا هرگز به هدف نهایی این «آبر سامانه» دست خواهد یافت، اما عقل سلیم او چنین حکم می‌کند که نمی‌تواند آن رده‌بندی از اهداف را که تاکنون بازشناخته نادیده بگیرد. از همین رو است که آدمی در طول تاریخ خود همواره تلاش کرده اهدافی را باز شناسد و گمان زند که بیشتر و بیشتر با ویژگی‌ها و شرایط جهانی که در ارتباط با آن است و نیز خود او سازگار و موافق باشد.

در نگرش توحیدی بر جهان، ما هستی را یک آبرسامانه طولی می‌دانیم که همه اجزاء و عناصر آن با هماهنگی و همکاری خود، نمودار «وحدت در کثرت» هستند. و در طول آن انسان را سامانه مرکبی می‌دانیم، متشکل از مجموعه‌ای از سامانه‌های فیزیکی شیمیایی، گیاهی، حیوانی، عقلانی و روحانی.

در جهان‌بینی اسلامی اصل اساسی و محوری، توحید است. توحید به معنی وحدانیت خداست، بعنوان واجب الوجود؛ و تجلی‌های او در عالم کثرت بعنوان واقعیت‌های اعتباری یا ممکن الوجود. جهان چند ساحتی و کثیر، مخلوق خداست و همه پدیده‌های عالم، سلسله مراتبی از منظومه‌ها را تشکیل می‌دهند که هر کدام در درجه‌ای از پیچیدگی هستند، این اجزاء در هر مرتبه تشکیل یک منظومه را می‌دهند که هر منظومه، یک جزء برای منظومه‌ای در مرتبه بالاتر است و به همان درجه از هماهنگی اجزاء برخوردار می‌باشد.

«وحدت» بطور کلی به دو معنا مطرح می‌شود: وحدت باطنی و ظاهری. در وحدت باطنی (فلسفی - عرفانی) همه هستی تجلیات یک حقیقت باطنی و الهی هستند. اما منظور از وحدت ظاهری (مادی - کالبدی)، و هماهنگی اجزاء یک منظومه با هم است، تا آن اندازه که این هماهنگی باعث شود ما مجموعه‌ای کثیر را «یکی» و «واحد» درک کنیم و دریابیم، و آن اندازه که سمت و سوی حرکت و کار و رفتار اجزاء آنچنان به هم چفت و بند شده باشد و آنچنان نظمی بر اجزاء کثیر حاکم باشد، که انگار ما با «یک پدیده» روبرو هستیم. اما در واقع، این اجزاء کثیر هم‌آوا با هم هستند که این گونه هم راستا با یک سو و جهت، «وحدت و یگانگی» یافته‌اند.

به باور ما آنچه را که از جهان هستی و مراتب انسانی آن در می‌یابیم و می‌شناسیم مجموعاً می‌تواند الگو و منبع الهام مناسب ما برای هرگونه آفرینش و خلاقیت و سازندگی باشد. الگوی خداوندی، پدیدار ساختن «وحدت در عین کثرت» در همه پدیده‌ها و در کل سامانه عالم است.^۱ هر جزء از اجزاء عالم با اجزایی دیگر در همکاری و همیاری است و منظومه‌ای را تشکیل می‌دهد که خود آن منظومه یک جزء از یک منظومه بزرگ‌تر است. این منظومه‌ها متشکل از کثیری از اجزاء گوناگون هستند و آنچنان یکنوا با هم «کار می‌کنند» که انگار یک چیزند. از این رو است که ما آن‌ها را

۱. «انا لله و انا الیه راجعون». ما از او هستیم و به سوی او بازمی‌گردیم. قرآن مجید.

«وحدت یافته» تلقی می‌کنیم. به گفته دیگر در عین کثرت و تنوع و تمایز اجزاء، هماهنگی و آن‌ها وحدت را پدیدار می‌سازد.

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، ما دعوت شده‌ایم که پدیده‌های هستی و روابط عرضی میان آن‌ها را در یک رده از سلسله مراتب منظومه‌ها در سامانه هستی دریابیم و بشناسیم. 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 این جهان‌بینی همه پدیده‌های عالم افزون بر روابط عرضی میان خود، در میان یک ساختار رده‌بندی شده و سلسله مراتبی دارای روابط طولی از بالا به پایین هستند. هر پدیده به منظومه و سامانه بالاتر از خود وابسته است و فرجام این وابستگی به ذات خداوند می‌رسد. از این رو همه پدیده‌های عالم، افزون بر ممکن الوجود بودن، در یک نیاز و فقر وجودی در برابر خداوند قرار دارند. در نگرش آیه‌ای ما به این فرا خوانده می‌شویم که چگونگی این نیاز یا رابطه طولی میان خالق و مخلوق را کشف کنیم.

بدین‌گونه در می‌یابیم که ما در برابر یک ساختار رده‌بندی شده از پدیده‌ها هستیم که همواره از کثرت به سوی وحدت در حرکت هستند. در پایین‌ترین رده، ما با پدیده‌های جزیی و تک‌یاخته‌ای‌ها روبرو هستیم. و در رده‌های بالاتر با سامانه (منظومه) های ساده که از دو تا چند جزء تشکیل شده و سامان‌بندی شده‌اند روبرو می‌شویم. این سامانه‌ها در رابطه و وابستگی عرضی با هم هستند و سامانه‌های پیچیده‌تر را پدید می‌آورند که در رده‌های بالاتر قرار می‌گیرند. پس هر چه رده‌ها بالاتر رود «وحدت» اجزاء بیشتر پدیدار می‌شود، این رده‌بندی سامانه‌ها در نهایت یک «آبر سامانه» به نام جهان را پدید می‌آورند که این آبرسامانه با همه وجودش وابسته به یک سرچشمه بنیادی و کانون هستی است.^۱ این کانون در کلام خداوند قرآن، «عرش» نامیده شده است.

علامه طباطبایی در تفسیر ارجمند المیزان، عرش را «سرچشمه و کانون هستی و جایگاه مدیریت و صدور فرمان الهی برای تدبیر جهان» معنا کرده‌اند. (طباطبایی. ج ۱۵،

۱ «هو الله الخالق البارء المصور له اسماء الحسنی» «او، خداوند، آفریننده، بدیع آفرین، صورت‌بخش است. نام‌های نیکو برای اوست.

مفهوم «آبرسامانه» که به هستی می‌دهیم، مفهومی نیست که بتوان با ادراک حسی و حتی عقل ساده آن را دریافت. در پدید آمدن این مفهوم هر سه قوای حسی و عقلی و شهودی ما دست اندر کارند. باور این مفهوم، مشروط به درک کل هستی به طور یکجا و فنا پذیری آن و نیاز و فقر وجودی هستی به خداوند و ازلیت و ابدیت خداوند است. همه هستی، یک سامانه بی‌نهایت عظیم است که در آن همه سامانه‌های کوچکتر در یک رده‌بندی طولی از پیچیدگی و سلسله مراتبی از وجود قرار گرفته‌اند.

نگرش بهره‌برداری و الهام از نظام آفرینش در عرصه هنر و معماری از سوی برخی دیگر از نظریه‌پردازان نیز ارائه شده است. اما بسیاری از آن‌ها، آفرینش را به صورت عرضی و ظاهری، متناظر طبیعت دانسته و بعضاً به تقلید یا الهام از عناصر یا سامانه‌های محدود آن پرداخته‌اند. حال آنکه منظور ما از آبرسامانه، نگاهی طولی به مجموع مراتب وجود و هستی است، آنگونه که شایسته کمال نهایی انسان و فعلیت و تحقق همه استعدادهای بالقوه انسان در دامنه آن آبر سامانه مورد توجه قرار گیرد.

برداشتی که از روزگار نوزایی (رنسانس) تاکنون درباره الگوبرداری از نظم در طبیعت از سوی نظریه‌پردازان ابراز شده، بیشتر توجه به سامانه‌های طبیعی بوده که در یک رده‌بندی عرضی قرار می‌گیرند. در این نظریه‌ها اشاره‌ای به نظم در رده‌های بالاتر و ابرسامانه هستی نمی‌شود. نتیجه این بی‌اعتنایی به باور ما این است که درباره هماهنگی و و نظم هر کسی می‌تواند برداشت‌هایی به دست دهد و چندان در بند حفظ نظم در رده‌های بالاتر این ابر سامانه نباشد. بدین گونه مرز میان نظم و بی‌نظمی مخدوش شده و سامان‌مندی، امری نسبی و وابسته به دیدگاه فردی شمرده می‌شود. همان‌گونه که پیشتر هم اشاره شد، نظریه آبر سامانه و سلسله مراتب سامانه‌ها و اهدافی که مبتنی بر هستی‌شناسی اسلامی و ساحت انسان کامل در این تحقیق مطرح شده، در مجموع می‌تواند محکی جهت نقد و ارزیابی در اختیار ما بگذارد.

ما هرگاه بتوانیم در ساماندهی و خلاقیت‌ها به چنین سامان‌مندی و انتظامی که خداوند در آیه‌های خود (پدیده‌های مخلوق خدا) به ما نشان داده نزدیک شویم، می‌توانیم بگوییم از آفرینش خداوند الهام گرفته‌ایم. اساساً خلاقیت را در دیدگاه ابرسامانه‌ای، در انواع فنی و هنری و معمارانه آن باید به همین گونه تعریف کرد. خلاقیت به معنای «کشف تناسبات و هماهنگی‌های عالم و شهود مفهوم وحدت، در

کثرت اجزاء و بهره‌گیری از آن در پدیدار ساختن یک وحدت تازه و یک سامانه نو است.»

هرکار خلاقانه‌ای بی‌تردید با کشف و درک ویژگی‌های هماهنگ شونده پدیده‌ها پیش می‌رود. انسان خلاق نخست باید آنچه را که با آن کار می‌کند و مواد و ساختمانی نخستین را بشناسد و سپس به ویژگی‌هایی از آن‌ها توجه کند که با هم می‌توانند هماهنگ شده و بسامان شوند تا یک هدف برآورده گردد. او باید بتواند از این سامانمندی (ترکیب) به گونه‌ای به یک هماهنگی در رده‌ای بالاتر دست یابد و این امر هنگامی میسر می‌گردد که او به هدف‌ها در رده‌های بالاتر ایمان داشته و آن‌ها را شناخته باشد و با آن‌ها خود را هماهنگ ساخته باشد.

در اندیشه توحیدی در میان همه دین‌های بزرگ جهانی مانند یهودیت و مسیحیت و به ویژه اسلام، مفهوم «مسلمانی» به گونه‌ای مطرح است. مسلمانی در این ادیان و به ویژه اسلام به مفهوم درست آن یعنی هماهنگ بودن با هستی و تسلیم بودن به هماهنگی آبرسامانه جهان (عالم تکوین) که آفریده و تجلی خداوندی است. این تسلیم، خود پدید آورنده همنوایی ساختار وجودی آدمی و روح و روان او و هم راستا و همدستان شدن همه استعدادها و نیروهای درونی او با راستایی است که آبر سامانه بدو نشان می‌دهد. این همان راستا و غایتی است که خداوند برای او تعیین کرده و راهی که او می‌پیماید، بی‌گمان مورد پذیرش خداوند است. تمام سلوک اخلاقی و عرفانی در دین‌های توحیدی با همین هدف پیش‌بینی شده انجام می‌گیرد. آدمی به هر مرتبه‌ای از این روند و سلوک بتواند دست یابد و به هر اندازه بتواند درون خود را با همه نیروهای هستی هماهنگ‌تر کند، به مرتبه بالاتری از معنای انسانیت می‌رسد. تفسیر استاد مطهری از آیه کریمه «ضرب الله مثلاً رجلاً فیه شرکاء متشاکسون، و رجلاً مسلماً لرجل هل یستویان مثلاً الحمد لله بل اکثرهم لایعلمون»^۱ (زمر/۲۹) نیز همین است.

درک و شهود مفهوم «وحدت» نیز هنگامی میسر است که چنین وحدتی به راستی از سوی انسان، میان کثیری از پدیده‌های هستی به صورت فلسفی ادراک و یا با سیر و سلوک عرفانی مشاهده شده باشد و آدمی در پس این کثرت، وحدت را درک و شهود کرده باشد. همچنین مفهوم «عدل» در آفرینش، به درستی از وحدت ذاتی میان

۱. ترجمه: «خداوند مثالی زده است: آیا کسی که اربابانی گوناگون و ناسازگار با هم دارد با کسی که فرمانبردار یک تن است، با هم برابرند؟ خدا را سپاس. گرچه بیشتر مردم این را در نمی‌یابند.»

جهان کثیر ریشه می‌گیرد. عدالت به معنای واقعی آن، مفهومی است که برخاسته از هماهنگی و همنوایی میان اجزاء عالم می‌باشد و اینکه هر چیزی جایگاهی سازوار و مناسب با ویژگی‌های خود دارد و با دیگر پدیده‌ها نیز سازگاری داشته و نقش و جایگاه او به طور متناسب و بجا بدو تفویض شده است.^۱

نکته بسیار مهمی که هر مسلمان خلاق بدان توجه دارد این است که خلاقیت او با خلاقیت خداوند یک تفاوت بنیادی دارد و آن این است که آدمی در بالاترین حد خلاقیت تنها می‌تواند ویژگی‌های عرضی پدیده‌ها را بشناسد و آن‌ها را با یکدیگر هماهنگ نموده و در آن‌ها یک وجه نمادین و آیه‌ای را متجلی سازد و یک سامانه پدید آورد. اما خلاقیت خداوند به معنای هماهنگ کردن ویژگی‌های ذاتی پدیده‌ها با هم است. پس در یک دسته‌بندی تازه می‌توان دو گونه سامانه و نظم را از هم بازشناخت:

۱. نظم در ویژگی‌های ذاتی پدیده‌ها

۲. نظم در ویژگی‌های عرضی پدیده‌ها

همه می‌دانیم که ویژگی‌های ذاتی یک پدیده، خواصی هستند که از ذات آن برمی‌خیزند، و جوهر آن هستند و جدایی آن‌ها از پدیده ناممکن است، مگر اینکه آن پدیده چیز دیگری شود، مانند شیرینی قند و مانند آن.

ویژگی‌های عرضی یا غیر ذاتی، خواصی هستند که جزء ذات پدیده نیستند، و بر آن عارض شده‌اند مانند بیشتر صفات ظاهری و کالبدی که ما از پدیده‌ها می‌شناسیم.

ما به عنوان مسلمان و بر پایه جهان‌بینی اسلامی بر این باوریم که خلاقیت خداوند، ساماندهی ویژگی‌های ذاتی پدیده‌ها است. ویژگی مهم این سامانه‌ها این است که نظم، چیزی عارضی بر آن پدیده‌ها نیست، نظم خود در ذات آن مجموعه از ویژگی‌هاست. اما خلاقیت انسان چنین نیست و نمی‌تواند باشد. همه دستاوردهای خلاقیت بشری، محصول نظم در خواص غیر ذاتی و عرضی پدیده‌ها و اجزاء با هم است و پس از خلق از سوی انسان، خواصی تازه و باز هم عرضی به آن‌ها افزوده می‌شود. ما منطقاً هرگز نمی‌توانیم صفتی ذاتی را به پدیده‌ای بیافزاییم و همه می‌دانیم که صفات غیر ذاتی متکی به صفات ذاتی هستند. به گفته دیگر اگر نظمی از سوی خداوند به خواص ذاتی پدیده‌ها داده نشده بود، ما هرگز نمی‌توانستیم به خواص غیر ذاتی آن‌ها

۱. «بالعدل قامت السموات والارض». «زمین و آسمان بر مبنای عدالت (= بجا و متناسب و شایسته) بر پا شده است.» معصوم (س) یا «العدل وضع کل شیء فی موضعه». «عدالت، قرار گرفتن هر چیز است در جای شایسته خودش.» حضرت علی (ع)

نظم بدهیم. نکته دیگر اینکه ساماندهی به خواص ذاتی تنها و تنها به یک حالت خاص محدود می‌شود. همان حالتی که خداوند بدان‌ها داده است. پس در ساماندهی در خواص ذاتی، آزادی‌گزینش در انواع ساماندهی‌ها منطقاً وجود ندارد. اما ما انسان‌ها با بهره‌گیری از خواص غیرذاتی پدیده‌ها می‌توانیم انواع سامانه‌ها را بر پایه اهدافی که بر می‌گزینیم پدید آوریم.

۵-۲- تحلیل سامانه ای از تعاریف معماری

در بررسی تعریف‌هایی که از معماری شده و می‌شود، طیف گسترده‌ای از اهداف و غایات و انگیزه‌ها می‌توان یافت که گاه بسیار محدود و فروکاهنده ارائه می‌شوند و گاه بسیار فراگیر و گسترده از حوزه‌ای که معماری در آن می‌تواند پدیدار شود و تأثیر گذار باشد. برخی تعریف‌ها مستقیماً به اهداف و غایات و انگیزه‌ها اشاره دارند و برخی تلویحاً و برخی درباره آن سکوت می‌کنند و بیشتر ترجیح می‌دهند از پاسخ به پرسش «معماری برای چه؟» بگریزند.

۵-۲-۱- دسته‌بندی رویکردها

الف) زوی

برونو زوی به دسته‌بندی نگرش‌هایی که درباره معماری مطرح شده می‌پردازد. او در هرکدام از آن‌ها در واقع اهدافی را آشکار می‌سازد که آن نگرش‌ها با تأکید بر جنبه‌هایی از معماری دنبال می‌کنند و طبعاً معماری را به آن جنبه‌ها فرومی‌کاهند. او آشکارا بیان می‌دارد که نباید معماری را در تنها یکی از عوامل مؤثر بر آن خلاصه کرد. در هر کدام از برداشت‌هایی که او با مثال‌های متعدد همراه کرده است، معماری «برای دستیابی به یک هدف» سیاسی، اجتماعی یا مذهبی با یک انگیزه‌ای ... پدید آمده است. او سپس همه رویکردها را به سه دسته کلی تقسیم می‌کند:

۱. رویکرد محتواگرایانه

- اهداف سیاسی: در این برداشت، معماری بر پایه غایات و انگیزه‌های سیاسی توجیه می‌شود. مثلاً شکوفایی معماری یونان با انگیزه اقتدار یونانیان پس از پیروزی آن‌ها توجیه می‌شود.

- اهداف فلسفی - مذهبی: در این برداشت، معماری با انگیزه‌ها و غایات فلسفی - مذهبی پدید می‌آید.
- اهداف و انگیزه‌های علمی: در این برداشت معماری با انگیزه‌ها، غایات و انگیزه‌های علمی پدیدار می‌شود.
- اهداف و انگیزه‌های اقتصادی - اجتماعی: در این برداشت، معماری بر پایه غایات و انگیزه‌های اقتصادی - اجتماعی تعبیر می‌شود.
- اهداف محیطی و اقلیمی: در این برداشت، معماری با هدف پاسخ به شرایط اقلیمی و محیطی پدید می‌آید.
- اهداف و انگیزه‌های فنی: در این برداشت، معماری با هدف نمایش دستاوردهای فنی و فناوریانه پدید می‌آید که نمونه‌های آن در سده نوزدهم و بیستم فراوان است. (زوی، ۱۳۷۶، ۱۶)

۲. رویکرد روانی - کالبدی

در این برداشت، معماری با هدف و انگیزه‌های روانی یا کالبدی انسان‌وار پدید می‌آید. حتی بهره‌گیری از عناصر هندسی خطوط و اشکال هندسی با هدف پدیدارسازی حالات روانی خاصی انجام می‌پذیرد.

نمودار رویکردهای فروکاهنده موجود در معماری از دیدگاه برونو زوی

<p>۱- تعبیر سیاسی: تطابق معماری با دوره‌های سیاست</p> <p>۲- تعبیر فلسفی - مذهبی: معماری بازتاب اندیشه‌های فلسفی و مذهبی</p> <p>۳- تعبیر علمی: معماری بازتاب یافته‌های علمی</p> <p>۴- تعبیر اقتصادی - اجتماعی: وابستگی معماری به وضعیت اجتماعی و اقتصادی</p> <p>۵- تعبیر مادی گرایانه و طبیعت گرایانه: معماری بازتاب هماهنگی انسان با محیط</p> <p>۶- تعبیر فنی: معماری مهارت انسان در ساخت سرپناه</p>	<p>برداشت‌های محتواگرا Contentual</p>
<p>معماری شرایط روحی را در فرم‌های ساختمانی بازنگری می‌کند و بازتاب ناخودآگاه انسان است.</p> <p>۱- تعبیر تناسب‌ها: تناسب‌ها عامل زیبایی‌شناسی معماری</p> <p>۲- تعبیر هندسی - ریاضی: مورد توجه قرار دادن مدولاسیون</p> <p>۳- تعبیر آنامورفیک: تناسبات بنای معماری با توجه به تناسبات بدن انسان</p>	<p>برداشت‌های انسان‌گرایانه جسمی - روانی Physically-Mentally Humanism</p>
<p>تحقق معماری وابسته به مفاهیم زیبایی‌شناسی (وحدت، تعادل، تضاد و...)</p>	<p>برداشت‌های صورت‌گرایانه Formalism</p>

۳. رویکرد صورت‌گرایانه

در این برداشت، معماری با هدف پدیدار سازی مفاهیمی پدید می‌آید که از «صورت» آن سرچشمه گرفته‌اند. «زیبایی‌شناسی‌های سستی یک سلسله قوانین، کیفیت، نظم و اصول خسته کننده‌ای را که باید به ترکیب معماری جواب دهد به این شرح فهرست می‌کنند: تضاد، تقارن، تعادل، تناسب، مقیاس، سبک، حقیقت، نزاکت، تنوع، صداقت.» (زوی، همان، ۱۵۴)

باید توجه داشت که زوی حوزه‌های نظری و کالبدی را از نظر اصول حاکم بر هر کدام تفکیک نکرده و استنتاج روشنی ارائه نمی‌کند. گرچه مفاهیم نظری نخست با صفات خود و بدون تعین کالبدی شناخته می‌شوند، ولی می‌توانند در شکل‌ها و صورت‌های مادی گوناگون بسیار بگونه نسبی متجلی شوند، چون این اشکال جنبه اعتباری دارند. بنابراین رها کردن آن‌ها در ابهام در واقع جهل نسبت به معنا و مفهوم آن‌ها تعبیر می‌شود. (نمودار شماره ۱۲۳)

ب) کاپون

یکی از دسته‌بندی‌های مفید در این زمینه کار کاپون است.^۱ او با رویکردی فرانگزر^۲ در کار بررسی مقولات بنیادی معماری و دسته‌بندی آن‌هاست. وی در این راه با یاری گرفتن از مقولات دهگانه ارسطویی و کاستن از آن‌ها به شش مقوله «جوهر، نسبت، کم، کیف، فعل و انفعال» آن‌ها را به ترتیب با «ساخت، زمینه، شکل، معنی، کارکرد و اراده» هم‌تراز می‌کند. آنگاه برخی سبک‌ها و گرایش‌های معماری را بر پایه شکل، کارکرد، معنی، ساخت، زمینه، اراده دسته‌بندی می‌کند. (نمودار شماره ۱۲۴)

نمودار رویکردهای فروکاهنده در سبک‌های معماری از دیدگاه کاپون

شکل	عملکرد	معنی	جهت (ساخت)	زمینه	اراده
Formalism شکل‌گرایی	Functionalism کارکردگرایی	Historicism تاریخ‌گرایی	Constructivism ساخت‌گرایی	Contextualism زمینه‌گرایی	Modernism نوگرایی
Minimalism کمینه‌گرایی	Utilitarianism سودگرایی	Academicism گرایش‌های آکادمیک	Arts and Crafts جنبش صنایع دستی	Regionalism منطقه‌گرایی	Futurism آینده‌گرایی
Mannerism شیوه‌گرایی		Post Modernism فرانوگرایی	Organic انداموار	Neovernacularism نوبومی‌گرایی	Utopianism آرمانشهرگرایی
Structuralism ساختارگرایی	Rationalism عقل‌گرایی	Symbolism نمادگرایی	Neo Gothic گوتیک نو	Picturesque تصویرگرا	Radicalism رادیکالیسم
	System Theory نظریه سامانه‌ای	Surrealism سورئالیسم	Metabolism متابولیسم		Avant- guard پیشرو
زبرگرایی Brutalism			HighTech فناوری برتر		

۱. عنوان اصلی کتاب این است: Architectural Theory, David Smith Capon, 2 V, John Wiley & Sons Ltd, 1999

2 Inclusive

۵-۲-۲- تعریف‌های فروکاهنده

در میان تعریف‌هایی که از معماری میشود می‌توان گرایش‌های گوناگون به یکی از دو مقوله فن و هنر را بازشناخت. گاه معماری به مقوله فن و صنعت نزدیک می‌شود و طبعاً اهداف و غایات و انگیزه‌هایی را دنبال می‌کند که در علوم تجربی دنبال می‌شود؛ و گاه به مقوله هنر، که طبعاً ویژگی‌ها و مؤلفه‌های هنر را بازمی‌تاباند. درمیان دیدگاه‌ها و تعاریفی که از معماری می‌شود، می‌توان نمونه‌های بسیاری را یافت که معماری را به یک یا چند بعد از ابعاد آن فروکاسته‌اند، و مهم‌تر از آن تحت تأثیر رویکردهای شک‌گرایانه و پوچ‌انگاری معاصر، معماری را به ناممعماری یا ضدمعماری تعریف نموده‌اند.



ساختمان MIT بوستون-فرانک گه‌ری

۵-۲-۲-۱- ناممعماری با مدعای اَبَر‌معماری^۱

امروزه گروهی به شکل‌های مختلف سعی در گسترش حوزه معماری کرده‌اند. به عقیده آنان معماری هم‌همپای 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 گونه‌ای است که گاه گمان می‌رود 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 همان‌گونه 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^۱ را نوید می‌دهند و گروهی دیگر با توجه به فضای مجازی و استعاره‌ای، نوعی معماری مجازی و وهمی را فراهم می‌آورند.

برای نمونه لالوانی معمار آمریکایی زیر عنوان «معماری متا» می‌گوید: «معماری متا براساس تحلیل اطلاعات سازمان یافته طبق اصول مورفولوژی، با استفاده از الگوریتم‌ها و کدهای ژنتیک شکل گرفته است که به محدوده فرم‌های معماری وسعت تازه‌ای می‌بخشد.

. این فرم‌ها در نوعی دنیای جدید شکل‌شناسی کنار هم قرار گرفته و فضای متا را به وجود می‌آورند. 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 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 شک‌گرایانه و پوچ انگارانه، نه تنها فروگاهی 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 آنارشیزم) و ضد معماری فرو می‌غلطانند.

۵-۲-۲-۲- فروگاهی معماری به سامانه کالبدی



فضای داخلی موزه یهود - برلین - دانیل لیسکیند

در این رویکرد سامان‌بندی شکلی و زیبایی ظاهر و کالبد مهم‌ترین عامل شمرده می‌شود. از این رو جنبهٔ صوری معماری به‌عنوان بعد هنری آن بسیار برجسته می‌شود. این رویکرد از سویی در میان کشورهای دارای پیشینهٔ تاریخی (همچون ایتالیا) شایع است و از سویی بسیاری از تجدّدگرایان لیبرال و فردگرا از آن حمایت می‌کنند. در نوشته‌های برونو زوی این شعار دیده می‌شود که «معماری، هنر فضا است». در چنین تلقینی از هنر، گاه جایگاه

کارهای تزئینی بسیار برجسته می‌شود و گاه معماری به سطح آرایه‌گری فضا پایین می‌آید. امروزه معماری تحت تأثیر قالب‌های گوناگون هنری تعاریف گوناگونی یافته است. برخی از معماران جدید تلاش می‌کنند با استفاده از الگوهای سینمایی، معماری را همچون پرده (سکانس)‌های یک داستان ببینند. برای نمونه فرانک گهری از تأثیرپذیری خود از سینمای سور رآلیستی در کارهایش سخن رانده است. او کتابی نیز با عنوان «معماری و مجسمه‌سازی» دارد که رویکرد کالبدگرایانهٔ او را نشان می‌دهد. چنین رویکردهایی ریشه در جریان‌های فروکاهنده‌ای دارد که پیشینه آن به معماری پیش از مدرن می‌رسد. سه رویکرد اساسی در این فروگاهی در سه قالب هنری نقاشی و پیکرتراشی، موسیقی و شعر نمودار شده است:

الف) رویکرد پیکرگرا به سامانه کالبدی

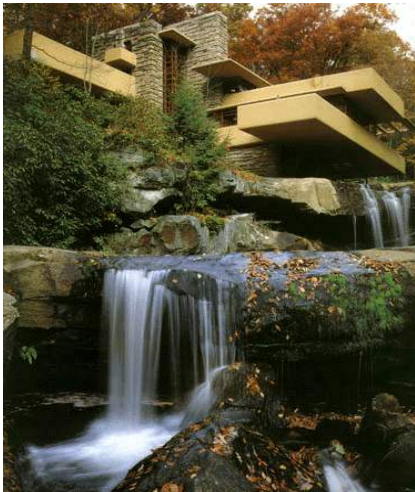
اگر چه در برخی دیدگاه‌های بالا معماری به‌عنوان هنر فضا مطرح شده است، اما آنچه جزء اصول اولیه فرهنگ ایتالیایی در طول تاریخ آن بوده، ارتباط عمیق بین معماری، نقاشی و مجسمه‌سازی است. به‌گونه‌ای که بیشتر نظریه‌پردازان آنان این موضوعات را سه خواهر در هنرهای طراحی لقب داده‌اند. (کالینز، ۱۳۷۵، ۲۱۴) بیشتر معماران معروف دوران نوزایی (رنسانس) و سده‌های میانه در ایتالیا خود مجسمه‌ساز یا نقاش بوده‌اند. شکل نوگرایانه و لیبرال این نظریه در گرایش‌های شکل‌گرایی (فرمالیسم) در معماری قابل دستیابی است.

فرمالیسم در معماری طیف بسیار وسیعی را در برمی‌گیرد که از برخی معماران مدرن همچون لوکوربوزیه تا بیشتر معماران پست مدرن و سامان شکن را شامل می‌شود. آیزمن را بی‌هیچ تردید باید علاوه بر سامان شکنی پیرو فرمالیسم دانست و فرمالیسم او تا حدی است که جنکز معماری او را «معماری برای معمار» نامیده است. اما فرمالیسم او به شکلی «احساسی و انتقادی» و متفاوت با دیگر رشته‌های هنری است. روشن است که خودبنیادی صورت‌ها و فرم‌ها در سامانه معماری وسیله را به جای هدف قرارداد و مطلق نمودن یکی از اجزاء سامانه است که نه تنها با سایر اجزاء، هماهنگی و وحدت ندارد، بلکه اساساً در جهت هدف سامانه حرکت نمی‌کند و به امری پوچ‌گرا و سرگردان تبدیل می‌شود. چنین رویکردی قادر نیست رابطه تجلی را بین صورت و معنا و عالم ظاهر و باطن بازیابی و بازآفرینی نماید. بنابراین صورت را از معنای حقیقی خود خالی می‌نماید و امری اعتباری را حقیقی جلوه می‌دهد.

ب) رویکرد شاعرانه به سامانه کالبدی (شعر گونگی در معماری)

امروزه در بسیاری از مکاتب معاصر، معماری جزء مقوله فراگیر زبان تعریف شده است. به گفته پیتز کالینز: «این جریان عمدتاً در فرانسه شکل گرفت. در آنجا شخص معمار هرگز دارای منافع و مسئولیت‌های نقاشان و مجسمه سازان نبود، بلکه فردی آگاه و مطلع بود که در پیشه ساختمان‌سازی،

اشتغال داشت.» (کالینز، ۱۳۷۵، ۲۱۵)



در این نگرش بیشتر معماری به سمت اشعار ادبی سوق پیدا کرده است و با توجه به محیط ادبی فرانسه چنین گرایشی در آنجا طبیعی است. در چنین دیدگاهی اصطلاحاتی همچون الفبای معماری و یا زبان جدید معمارانه یا «گرامر طراحی» بسیار شایع است. آگوست پره: «ساختن» زبان مادری یک معمار است، معمار شاعری است که به زبان [معماری] سخن می‌گوید و می‌اندیشد.

(همان)

خانه کافمن (آبشار)

- فرانک لویدرایت

پ) رویکرد موسیقایی به سامانه کالبدی

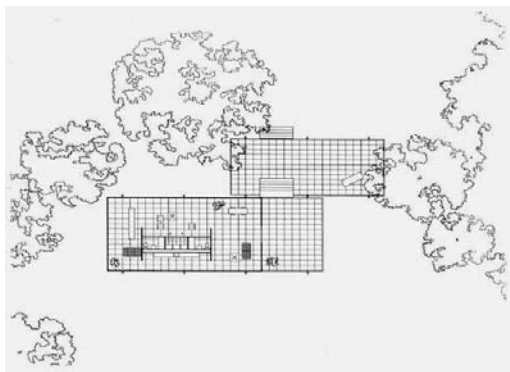
از معروف‌ترین رویکردها در این زمینه جمله شلینگ فیلسوف آلمانی است که معماری را «موسیقی منجمد» معرفی می‌کند. به زعم او زیربنای هنری معماری کاملاً هماهنگ با موسیقی است و تنها تفاوت این دو هنر قالب مادی معماری است. (نمودار شماره ۱۲۷)

از دید رایت نزدیک‌ترین هنر قابل مطالعه در معماری، موسیقی است و دورترین آن‌ها ادبیات (خصوصاً به شکل امروز آن) است. به گفته او: «موسیقی شاید همیشه و همه جا دوستی دلسوز برای معمار باشد که حتی اندرزه‌ها و احکام و طرح‌هایش در اختیار او قرار دارند و نباید از استفاده از آن‌ها بیمی به دل راه داد.» (رایت، ۱۳۷۱، ۲۶)

نمودار رویکردهای فروکاهنده کالبدی به معماری

رویکرد	تبیین	کلید واژه‌ها	نظریه پردازان
۱- پیکرتراشی	معماری به مثابه فرمی بدیع، جالب و جذاب مخاطب را به سمت خود می‌کشاند. معماری در ارتباط مستقیم با نقاشی و مجسمه‌سازی است.	مدل‌سازی معماری برای معمار (نگاه از بیرون به معماری)	برونکوزی- آیزنمن- لوکور بوزیه- گهری
۲- شعر	معماری هنری بیانی است و ایده‌هایش را به واسطه یکسری علائم بصری القاء می‌کند.	گرامر طراحی زبان معماری	کروچه- بلوندل- لدو
۳- موسیقی	معماری همچون موسیقی به شکل تجربیدی و غیر مستقیم مفاهیم معنوی را منتقل می‌کند.	آهنگ فضا- ملودی فضا	رایت- شلینگ

۵-۲-۳- فروکاهی معماری به سامانه کارکردی



افراطی‌ترین شکل این مکتب در مدرسه باهاوس پدید آمد. خصوصاً در دوره‌ای که هانس مه یر سعی در پیاده کردن اصول مارکسیسم در آن مدرسه را داشت. چکیده این مکتب را باید در شعار معروف سولیوان یافت: «فرم از عملکرد پیروی می‌کند» از دید افراط گرایان

تصویر شماره ۷۴ - خانه فارنورث - پلان - میس واندرووه

این گروه همه چیز معماری به عملکرد مادی آن فروکاسته شد.

۵-۲-۲-۴- فروگاهی معماری به سامانه ساختاری^۱

این گرایش با حالت افراطی و ضد هنری از سوی میس وندر روهه معمار سده بیستم پی گرفته شد. شعار معروف او «کمتر بیشتر است» علاقه او به تقلیل و فروکاهش و ساده‌سازی معماری را نشان می‌دهد. همین معنا را در شعار دیگر او یعنی «حداکثر نتایج با حداقل وسایل» هم می‌توان دید. تنها اصل، سادگی است که در مسئله طراحی فرم از دید او قابل توجه است. او در پرتو اصل سادگی برای تقارن و تناسبات هم ارزش قائل است. اصلی‌ترین توجه میس در معماری به مسئله فناوری ساخت خلاصه می‌شد. چنین دیدگاهی از سوی او سبب می‌شود که برخی روش او را یک روش غیرانسانی بدانند.

۵-۲-۲-۵- فروگاهی معماری به تعاریف دو سامانه‌ای

این گرایش جامعیت بیشتری نسبت به مکاتب فروگاهنده پیشین دارد. از این رو بسیاری از نظریه‌پردازان ادعای آنرا داشته‌اند. نیکلاس پوزنر هر چیزی را که سبب می‌شود فضا تنها بر پایه ابعاد ضروری برای سکونت انسان شکل بگیرد از مقوله ساختمان سازی می‌داند. لیکن به باور او مقوله معماری تنها آن زمان به ساختمان تعلق می‌گیرد که طلب زیبایی، اساس کار طراحی باشد. (خویی، ۳) آلبرتو پرزگومز معماری را کاری شاعرانه می‌داند؛ چیزی که اگر چه در ظاهر انتظامی تجریدی دارد، اما در باطن امر استعاره‌ای است که از نگرشی مشخص نسبت به عالم وجود حکایت می‌کند. (همان) جان راسکین و ویلیام موریس نیز براین باور بودند که فاصله بین معماری و ساختمان می‌تواند به صورت زیر جمع بسته شود: معماری = هنر + ساختمان (همان)

اما این مسئله در میان کارهای معماری هیچ کس به اندازه لوکوربوزیه نمود نداشت. لوکوربوزیه به صراحت دو هدف را در ساخت خانه لازم می‌دانست: یکی اینکه خانه همچون ماشینی برای زندگی باشد و انجام زندگی را تسهیل نماید. دوم اینکه از لحاظ احساس زیبایی شناختی هماهنگ با عواطف انسانی باشد. (خویی، ۳) (نمودار شماره ۱۲۶)

نمودار دسته‌بندی تعاریف حصری از معماری و تعریف جامع و مانع

نظریه‌پردازان	کلید واژه‌ها	تبیین معماری	رویکرد
واینر - پوگلیسی - ساجیو - لالوانی - آیزنمن - دریدا	فرافضا - فضای اطلاعاتی سایبرنتیکی - معماری متا	شکل‌گیری فضایی جدید بر اساس تعریف اطلاعاتی از انسان و ادعای پیشروی معماری همسو با عصر الکترونیک	سامان‌شکنی (تأکید بر سامان‌دهنده) ظهور معنی جدیدی از معماری معماری خود محور پیشرو Hyper Architecture
ونتوری - لوکوربوزیه	ترئین - زیبایی	معماری به استناد به یکی از تعاریف هنر عاملی برای تلطیف احساسات است و ظرفی است برای هنرهای تصویری و تجسمی	سامانه کالبدی تأکید بر جنبه هنری معماری Artistic Architecture
میس وندر روهه	تکنولوژی - سازه حداقل - تولید انبوه سریع‌سازی	معماری در اصل مهارت ایجاد یک سرپناه با حداکثر تداوم و آسایش و حداقل هزینه است. تقلیل و ساده‌سازی در معماری سریع‌سازی و انبوه‌سازی	سامانه سازه‌ای ساختارگرایی Structural Architecture
هانس مه‌یر - گروپوس - لویی سالیوان - آدولف لوس	برنامه - کارکرد	کارکرد یک محیط مصنوع به معنی روابط درونی و فن‌آوری صرف است. اصول مارکسیستی باید در معماری حضور یابند.	سامانه کارکردی کارکردگرایی Functional Architecture
جان راسکین - ویلیام موریس - لوکوربوزیه	هنر علم - فضا	معماری حاصل توجه توأمان به جنبه هنری - احساسی و منطقی انسان است. باید هر دو حوزه زندگی را مد نظر قرار داد.	معماری دو سامانه‌ای Eclectic Architecture
دیدگاه اسلامی و برخی از نظریات رایت - کان - آندو - زوی و معماران مسلمان	تأمین نیازهای مادی انسان‌ها، بستر سازی نیازهای روحی انسان‌ها اهمیت فضای درونی برون تجلی درون	معماری به تحقق و ظهور یافتن استعدادهای انسان و طبیعت کمک می‌کند و از دل عرصه‌های ذاتی آن‌ها زاییده می‌شود. توجه توأمان به همه نیازهای انسان	معماری همه‌جانبه (جامع و مانع) Conclusive Architecture

۵-۲-۳- تعریف‌های فراگیر از معماری

الف) فرانک لویدرایت

رایت در مقاله «معماری و ماشین» ظهور مکتب معماری به خاطر معماری را تشریح کرده و ادعای آن‌ها را مبنی بر وجود این ویژگی در معماری سستی نقد می‌کند. (رایت، ۱۳۷۰، ۲۷) او نقدی بر دیدگاه ماشینی لوکوربوزیه و گروپوس دارد و می‌گوید: «پنداشته‌اند که خانه ماشینی است که زندگی در آن انجام می‌شود. اما به واقع معماری آن زمانی آغاز می‌شود که چنان پنداری خاتمه می‌یابد.» او تأکید دارد که: «معماری تمرین هنرمندانه سرهم بندی کردن و بالا بردن بنابر اساس یک نقشه زمینی از پیش معلوم نیست.» (رایت، ۱۳۷۱، ۲۴)

او دو وظیفه درونی و بیرونی معماری را به این شکل توضیح می‌دهد: «عالی‌ترین وظیفه یک ساختمان باید ارتباط با زندگی انسان در درون و شکوفایی طبیعت در بیرون باشد و ایجاد و حفظ هماهنگی و همنوایی راستین میان آن‌ها، که باعث می‌شود ساختمان به این ترتیب به مأمونی مطمئن برای زندگی بدل شود.» (همان، ۲۸) «همه ارزش‌های نهفته در معماری براساس مبانی فکری است که به عنوان پشتوانه آن عمل می‌کنند.» «معماری هنری است علمی و داشتن مبنایی اندیشمندانه همیشه ضامن کار معمار خواهد بود.» (همان) (نمودار شماره ۱۲۷)

ب) برونو زوی

زوی براین باور است که در معماری آن شناختی که انسان را هدایت می‌کند و دارای ارزش است، فضا است. این است آن نتیجه‌گیری که در آغاز این بخش جستجو کردیم. هیچ جریان معماری وجود ندارد، مگر اینکه در چارچوبی حضور فضایی پیدا کند. (همان، ۱۸) «معماری خوب، معماری است که دارای فضای داخلی باشد و انسان را جذب کند، او را تربیت کند و او را به لحاظ معنوی رام کند. معماری بد، معماری است که فضای داخلی‌اش انسان را ناراحت کند و او را گریزان سازد، اما مسئله مهم‌تری که لازم است روشن شود، این است که آنچه فضا ندارد، معماری نیست.» (زوی، ۱۳۷۶، ۲۲)

نمودار تعریف فضای معماری از

دیدگاه رایت

رابطه فضا و مکان

فضا در اصل آن چیزی است که مکان برای
او ساخته شده است
و به محدوده خود راه یافته است
فضاها بودن خود را از مکان می گیرند و نه
از خود.

رابطه فضا و انسان

هنگامی که از انسان سخن می گوئیم
گویی انسان در یک سو قرار دارد و فضا در
سوی دیگر
ولی فضا چیزی نیست که در مقابل انسان قرار
بگیرد
نه متعین بیرونی است و نه تجربه درونی.
رابطه انسان با مکان و به تبع آن با فضا
ویژگی ذاتی سکنی گزیدن اوست
ارتباط میان انسان و فضا چیزی جز سکنی
گزیدن
به معنای دقیق آن در گفتار و اندیشه نیست.

به باور او با دادن فرم به ماده،
فضا به خودی خود به وجود می آید.
فضا نوعی «هیچ» است. (یک نفی
خالص از جامد) به خاطر همین است
که ما به آن توجه نمی کنیم. با وجود
این هر قدر که ما به آن توجه نکنیم
فضا روی ما اثر می گذارد و روحمان
را تسخیر می کند. (همان، ۱۷۳) زوی
معماری را بدون حضور انسان رد
می کند. او چنین معماری را بی محتوا
می شمرد. گرچه او به این نمی پردازد
که منظور او از انسان کدام تعریف از
انسان است؟ تعریف انسان به عنوان
یک نوع، یا انواع، انسان بالقوه یا
انسان بالفعل، و یا انسان کامل با همه
ابعادش؟

پ) لویی کان

جوزف پورتون اساس جهان بینی لویی کان را در مفهوم نظم می داند. از دید کان، نظم
مفهومی است که به وجود، اهمیت و معنا می دهد. نظم مفهومی فراگیر است که در
طبیعت ذاتی اشیاء باید آن را یافت. کان نظم را از خواست جاودانه وجود استخراج
می کند.

از نظر کان، ساختمان به معنای بیان نیروها (ساختارگرایی) یا تجسم ویژگی های
محیطی (نگرش ارگانیک) نیست، بلکه کشف نظم ذاتی جهان نیز هست. کان می گوید:
«ساختمان آن چیزی نیست که شما می خواهید، بلکه آن چیزی است که در نظم اشیاء
که به شما می گویند چه چیزی را طراحی کنید. می توان احساس کرد. این نظم خود



تصویر جزیره آواجیشیما - تادائو آندو

انسان را در برمی‌گیرد و بنابراین با «نهادهای» یا فرم‌های پایه 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.»

ت) آندو

از دیگر معماران معاصر که برخی او را بهترین تجلی اندیشه‌های شهودی و پدیدار شناسی هایدگری می‌دانند تادائو آندو است. اندیشه او را می‌توان نمونه خوبی از نظریات ترکیبی دانست که تلاش دارند به گونه‌ای فرهنگ مدرن را با نظام عرفان شرقی تفسیر کنند. او از مخالفین بسیار جدی فرانواگرایی (پست مدرنیسم) و یا مباحث جهانی‌سازی و ... است. 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 جهانی‌سازی 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.

به گفته او معماری تنها به کار بردن فرم‌ها نیست؛ علاوه بر این معماری ساختن فضا؛ و بالاتر از همه ساختن یک مکان^۱ است که چونان شالوده فضا عمل می‌کند. (آندو، ۱۳۸۱، ۸۵) «معماری باید یک معنای دوگانه 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)

رویکرد اصلی او در تعریف معماری، رویکردی شهودی و پدیدار شناسانه است. «شاید این نکته همان‌گونه که گاستون باشلار^۱ می‌گوید درست باشد که معماری دارای نوعی ساختار شاعرانه 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، درآمیזیم.» (همان، ۴۶)

آندو در باره نقش شیتتای در شکل‌گیری معماری می‌گوید: «انسجام جهان از طریق معماری در واقع انسجام جهان به واسطه اعمالی است که انسان 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 شیتتای می‌گردد. در این معنا، تنها شیتتای است که معماری را می‌سازد یا آن را درک می‌کند. شیتتای موجودی دارای ادراک و احساس است، که نسبت به جهان واکنش نشان می‌دهد.» (همان، ۷۸)

۵-۲-۴- تعریف سامانمند (جامع و مانع) از معماری

سبک‌ها و گرایش‌های بحران زده هنر و معماری در قرون گذشته، ناشی از نگاه حصری و جزء نگر فیلسوفان و هنرمندان به حقیقت شامل و چندبعدی انسان و ساحت‌های فراگیر و جاودانی او بوده است. اگر بخواهیم در دام فروکاهی و گرداب جزء نگری و سطحی‌بینی فرونغلیم، باید با امداد از کلام الهی ابرسامانه هستی را آن‌گونه که هست در کلی‌ترین و شامل‌ترین وجه آن بنگریم و جایگاه انسان را بیابیم و نسبت هر امری از جمله معماری را با انسان آن‌گونه که شایسته است دریابیم.

به باور ما معماری «بازآفرینی عادلانه فضا با عوامل مادی و صوری، منطبق بر قوانین علمی و متناسب با نیازهای مادی و روحی انسان‌ها، در جهت کمال آن‌ها» است. نکات قابل توجه در این تعریف این‌ها هستند:

۱. معماری نه تقلید است و نه خلاقیت در فضایی تهی و توهمی، بلکه خلاقیت معماران در فضای هستی سامان می‌یابد و بازآفرینی می‌شود.
۲. اثر معماری در عالم ماده خلق می‌شود، بنابراین سامانه‌ای است متکثر و متنوع و باید اجزاء و عناصر آن برحسب مجموع شرایط زمانی و مکانی، بجا و متناسب (عادلانه) انتخاب و ایجاد شوند.
۳. اصلی‌ترین عنصر معماری طراحی فضا است برای حضور انسان و با حضور انسان فضای معماری معنا می‌یابد و سایر عناصر و اجزاء عناصری اعتباری هستند و در نسبتی که با فضای معماری برقرار می‌نمایند توجیه و ارزیابی می‌شوند.
۴. فضا از طریق مواد و مصالح و هندسه‌ها، صورت می‌پذیرد و تعیین می‌یابد و هویت خود را افشاء می‌کند و ظهور می‌یابد.
۵. از آنجا که عوامل مادی و صوری در عالم ماده و کمیت حضور دارند، برای سامانمند شدن تابع تمام قوانینی هستند که در این عالم وجود دارد و مجموع دستاوردهای علوم تجربی و ریاضی و هندسی آنرا تبیین می‌نمایند.
۶. فضا در طراحی معماری نه فضای کهکشانی است و نه فضایی که «خودبنیاد» ایجاد شده باشد. فضای معماری، فضای ادراکی انسان‌های بهره‌ور و مخاطب است و باید متناسب با نیازهای آن‌ها سامان یابد.
۷. در برنامه‌ریزی‌ها و تعیین کاربری‌ها آنچه بسیار مهم و تعیین کننده است پیش‌بینی مجموع نیازهای مادی و روحی انسان‌ها است. این مهم تنها در صورتی سامان خواهد یافت که هنرمند معمار معرفتی جامع و شامل از مجموع نیازهای مادی و روحی بهره‌وران و مخاطبین خود داشته باشد و حقیقتاً انسان، این موجود مرکب و چند بعدی را شناخته باشد. معمار در این وجه باید «حقیقت مدار» باشد، نه جاهل و نه متعصب.
۸. آنچه در عالم ماده حاضر می‌شود، هم اعتباری است و هم نسبی. لذا مهم‌ترین صفت هنرمند معمار در این وجه، صفت عدالت است. عدالت به مفهوم قرار دادن هر چیز در جایگاه متناسب و شایسته خود است. معمار باید بتواند بصورت نسبی از طریق عوامل مادی و صوری، مجموع نیازهای مادی و روحی مخاطبین را بطور شایسته و متناسب ساماندهی کند.

۹. همه هستی و آفرینش به اعتبار انسان سامان یافته است؛ و انسان بودن بالقوه به اعتبار انسان شدن بالفعل و صیوروت وجودی و ارتقاء به کمال مقدر است. بنابراین اعتبار معماری به انسان است و اعتبار انسان به کمال و این علت العلل سامانه هستی است و معماری باید در نهایت با آن هماهنگ باشد.

۵-۳- نمادپردازی

نگرش نمادین به هستی و پدیده‌های آن از گذشته‌های بسیار دور و در فرهنگ‌ها و هستی‌شناسی‌های کهن مطرح بوده است. به ویژه در هستی‌شناسی‌های دینی که اساساً هستی را بسیار گسترده‌تر از جهان ماده و محسوس می‌دانستند و سرچشمهٔ هستی را در ماورای ماده و در پس این طبیعت می‌جستند. در دین‌های ابراهیمی و به ویژه در اسلام و در قرآن مجید نیز، هم کلام الهی یعنی وحی با کلمهٔ «آیه» به معنی نشانه تبیین شده و هم عالم شهادت و آفرینش با کلمهٔ «آیات الهی» در زمین و آسمان تعبیر شده است. همچنین عالم ظاهر، تجلی عالم باطن تلقی می‌شود. بنابر این نگاه نمادین به هستی، اصلی‌ترین رویکرد دین‌های الهی و مشرب‌های عرفانی در هستی‌شناسی است و از بعد تنزیهی از معبود شناسی آن‌ها سرچشمه می‌گیرد.

نگاه نمادین به عالم و به عبارت دیگر هستی‌شناسی نمادین و رمزی به اندازهٔ تفکر انسان قدمت دارد. شاید بتوان گفت نمادین دیدن یا ظاهری دیدن هستی از نخستین افتراقات در عرصهٔ اندیشه انسان است. مایهٔ اصلی پیام پیامبران و سخن مشترک آنان، به تعبیری دعوت انسان‌ها به دیدن باطن نهفته در پس ظواهر عالم است. (اعوانی، ۱۳۸۲، ۴۳)

۵-۳-۱- تعریف و هدف نمادپردازی

نمادپردازی را در سه دیدگاه علمی، فلسفی و دیدگاهی فراگیر و جامع می‌توان بررسی کرد.

۵-۳-۱-۱- نگرش علمی: نماد همچون زبانی ویژه

در نگرش علمی معمولاً به نماد همچون زبانی ویژه برای انتقال مفاهیم نگریسته می‌شود. یکی از مشهورترین نمایندگان این نگرش، روانشناس معاصر، یونگ است.

کارل گوستاو یونگ به زبانی می‌پردازد که در رؤیاهای ما نمودار می‌شود و ناخودآگاه را آشکار می‌کند. (یونگ، ۱۳۵۹، ۲۳) یونگ در جایی یادآور می‌شود که وقتی می‌خواهیم دربارهٔ استعداد سمبول سازی تحقیق کنیم، رؤیاها اساسی‌ترین و سهل الوصول‌ترین مواد برای این منظور هستند. (همان، ۴۱) او جهان رؤیاها را سرچشمهٔ نماد سازی‌های انسان می‌داند. (همان، ۵۴) چرا که صوری که در رؤیاها نمودار می‌شوند، بسیار دیدنی‌تر و جالب‌تر از مفاهیم و تجربیاتی هستند که قرینه‌های آن‌ها در عالم بیداری می‌باشند. یکی از دلایل این امر آن است که در عالم رؤیا چنین مفاهیمی ممکن است معنی ناخودآگاهانه خود را نمایان سازند. ما در افکار خودآگاهانهٔ خویش، خود را به حدود بیانات منطقی محدود می‌سازیم. بیاناتی که چون آن‌ها را از بیشتر تداعی‌های روانی شان عاری کرده‌ایم، آنقدرها جالب نیستند. (همان، ۵۸)

یونگ اعتراف می‌کند که نماد پردازی می‌تواند مایه دستیابی ما به حقایقی غیر تجربی باشد که تا این حد قوی و نیرومند در زندگی ما مؤثر و مفید هستند. اما افسوس می‌خورد که نمی‌توان آن‌ها را به روش‌های علمی اثبات کرد. سرانجام یونگ اذعان می‌دارد که ما بیش از نظریات علمی به حقایق قائم به ذات و جاودانی نیاز داریم و بدون آن‌ها معنایی برای زندگی و غایت آن وجود ندارد. این حقایق توسط رؤیاها با زبان سمبلیک و نمادین برای ما نمودار می‌شوند و ما باید کمال توجه را بدان‌ها داشته باشیم.

اریک فروم روانکاو معاصر، نیز زبان رؤیاها و احساسات بشر را سمبولیک می‌شمرد و آن را چنین تعریف می‌کند که زبان سمبولیک زبانی است که تجربیات درونی و احساسات و افکار را به شکل پدیده‌های حسی و وقایعی در دنیای خارج بیان می‌کند. (فروم، ۱۳۶۶، ۷) فروم پرسشی اساسی را مطرح می‌کند که اگر سمبول را «نماینده و مظهر چیز دیگر» تلقی کنیم، این سؤال مهم مطرح خواهد شد که رابطهٔ اختصاصی بین سمبول و چیزی که مظهر آن به شمار می‌رود، چیست؟ او سه نوع سمبول اصلی را از یکدیگر باز می‌شناسد:

۱. سمبول‌های متعارف: که بیشتر همان سمبول‌های قراردادی هستند، زبان، علائم.
۲. سمبول‌های تصادفی: که یک چیز به طور تصادفی در زندگی شخصی ما، معرف یک پدیده یا احساس می‌شود.

۳. سمبول‌های همگانی (جهانی): که در آن سمبول رابطه‌ای ذاتی با مدلول خود دارد. او یادآور می‌شود که با آنکه در سمبول‌های جهانی رابطه سمبول با مدلول خود، ذاتی است، با این همه این رابطه، نسبی است. چون بنیاد آن بر ادراکات حسی و تجربیات عاطفی انسان است که گرچه در همه فرهنگ‌ها یکسان است، ولی در مواردی ممکن است تفاوتی هم داشته باشد. (همان، ۲۳) فروم به تفاوت‌ها در برابر زبان یکسان سمبولیک «لهجه‌های» سمبولیک نام داده است. (همان، ۲۴) او بطور کلی درباره ضمیر ناخودآگاه، نه پیرو فروید است و نه پیرو یونگ.

نتیجه‌گیری ای که می‌توان از نگرش علمی درباره نمادپردازی بدست داد این است که نگرش علمی هر دو وجه نماد را در نظر گرفته است. نماد، هم باز نمود حقیقی در روان ماست و هم باید آنرا همچون یک زبان آموخت. ولی با این همه حوزه نماد پردازی در نگرش علمی کاملاً محدود به حوزه نمادهایی است که علوم تجربی می‌توانند آن‌ها را شناسایی کنند و درباره آن‌ها داوری کنند. پس این نگرش در برابر نگاه نمادین به هستی که مبنایی کاملاً فلسفی و عقلانی دارد، ناچار است که سکوت کند. وانگهی همان گونه که استاد مطهری بیان داشته بیشتر تحلیل‌هایی که این روانشناسان از روان ناخودآگاه بدست می‌دهند، اساساً مبنای تجربی و علمی ندارد، بلکه عقلانی و استنباطی و آیه‌ای است. (مطهری، ۱۳۶۰، ۱۴۰) بر پایه گفتار استاد مطهری، باید گفت این روانشناسان چه بپذیرند و چه نپذیرند پا را از حوزه روش علمی و تجربی در بررسی روان ناخودآگاه فراتر گذارده‌اند و با روش عقلانی پیش می‌روند.

۵-۳-۱-۲- نگرش‌های فلسفی: نماد، بازتاب حقیقت

نگرش فلسفی به نماد و نمادپردازی فلسفی، پیشینه‌ای بسیار کهن‌تر از نماد پردازی علمی دارد. در بسیاری از هستی‌شناسی‌های کهن و به ویژه اساطیری می‌توان نگرش‌های نمادپردازانه را یافت. البته یاد آور می‌شویم که تنها برخی از این هستی‌شناسی‌ها، پشتوانه مبانی و اصول فلسفی ویژه دارند. برخی دیگر که در فرهنگ‌های کهن و باستانی یافت می‌شوند، مورد توجه اندیشمندان و روانشناسان و مردم‌شناسان قرار گرفته‌اند.

یکی از کهن‌ترین هستی‌شناسی‌ها در این راستا، دیدگاه فیثاغورس است ... [فیثاغورسیان] چنین فرض می‌کردند که فاصله‌های کرات از یکدیگر به نسبت فاصله‌های اعدادی است که نغمات آوازا را می‌سازد و گردش آن‌ها نیز نغمه‌ای ساز می‌کند که روح عالم است و آنرا گوش مردم به واسطه عادت یا عدم استعداد درک نمی‌نماید. همچنان که اجسام، هر یک عددی هستند، ارواح نیز اعدادند و جزئی از جهان و اخگری از آتش علوی و برقی از فکر الهی می‌باشند و جاوید و نمردنی هستند. جز اینکه در سیر خود برحسب چگونگی زندگانی تن از درجه خویش پست‌تر یا بالاتر می‌روند، یا به جای خود می‌مانند. (فروغی، ۱۳۴۰، ۲۴)

همان‌گونه که می‌دانیم افلاتون عالم مشهود را یک دنباله وهمی و گذرا و نامعتبر عالمی دیگر می‌دانست و آن عالم را بخش واقعی و ثابت و پایدار می‌شمرد که همانا عالم مثال یا صور است. لولر در این باره می‌نویسد: «افلاتون هندسه و عدد را به‌عنوان اساسی‌ترین و اصیل‌ترین و لذا مطلوب‌ترین زبان فلسفی به شمار آورد. لکن هندسه و عدد تنها از آن روی که به‌عنوان سطح معینی از واقعیت عمل می‌کنند می‌توانند به صورت محملی برای تعمق فلسفی در آیند. فلاسفه یونانی مفهوم این سطوح را که برای اندیشمندان ما تا به این حد مفید است، همانا فرق نهادن بین «مثال» و «مثال اعلی» دانسته‌اند.» (لولر، ۱۳۶۸، ۸)

نماد پردازی و به گفته نویسنده هنر تمثیلی، اساساً تنها مربوط به جهان‌بینی سستی و دنیای پر از رمز و راز نیست، و در دنیای امروز و به ویژه در جهان هنر هنوز هم از مهم‌ترین گرایش‌ها به شمار می‌رود. اما حتی اگر هم چنان می‌اندیشیدیم، نمی‌توانستیم با چنین دیدگاهی همراهی داشته باشیم و چنین پنداریم که علوم جدید همه رازهای جهان را از جمله مقوله روح و عوالم برتر وجود را برای بشر گشوده و دیگر جایی برای بهره‌گیری از نماد باقی نمانده است.

۵-۳-۱-۳- نگرش اندیشمندان مسلمان: نماد، بازتاب حقیقت با یک زبان ویژه

همانگونه که می‌دانیم در جهان‌بینی اسلامی و بر پایه بسیاری از آیات قرآنی، جهان و هرچه در آن است نمود و مظهر خداوند است. در میان حکیمان و عارفان مسلمان بویژه کسانی که پیرو مکتب «وحدت وجود» هستند، می‌توان نگرش تمثیلی و نمادپرداز را باز

یافت. هرچند اختلاف نظرهایی جزئی میان معتقدان به این مکتب وجود دارد. باور بنیادی در این مکتب این است که مصداق حقیقی و اصیل وجود، تنها یکی است و آن ذات منزله واحد و مطلق خداوند است. به جز او هرچه که هست نشانه‌هایی از او هستند. در جهان‌بینی سستی عالم امکان از ماده تا مجرد تداوم می‌یابد و عالم طبیعت تا مجردترین عالم در یک رده‌بندی طولی جای دارند.

یکی از هستی‌شناسی‌های تمثیلی که در تمدن اسلامی و میان فیلسوفان مسلمان یافت می‌شود، دیدگاه فیلسوفان اخوان الصفا است. «فیلسوفان اخوان الصفا جهان مشهود را تمثیلی از عالم غیب می‌دانستند. زبانی که به توسط آن اخوان تشابه بین مراتب عالم و پیوستگی طبقات آن و رابطه بین خالق و مخلوق را بیان کرده‌اند زبان تمثیل و تشبیه و خصوصاً تمثیل اعداد است. مفتاح اسرار جهان و هادی انسان در معرفت عالم هستی، عدد است که مانند نور خورشید، تاریکی جهل را از میان برمی‌دارد و با پرتو عالم معقولات، جهان محسوسات را منور می‌سازد.» (نصر، ۱۳۵۹، ۷۷) از دیدگاه اخوان، این عالم، مرآت تجلیات عالم اعلی است. جهان، حقیقتی است واحد که طبقات و قسمت‌های مختلف آن در نتیجه تشابه و انطباقی که بین آن‌ها وجود دارد، به هم پیوسته است.

اخوان الصفا دانستن هندسه حسی را برای درک وجوه نمادین در هندسه عقلی لازم می‌دانند و می‌دانستند: «آنچه گفتیم قسمتی از هندسه حسی بود و اکنون به بیان قسمتی از هندسه عقلی می‌پردازیم که یکی از هدفهای حکمای استوار در علوم الهی و پرورده شده به پرورش فلسفی همین بوده است و از آن جهت هندسه را پس از علم عدد مقدم داشته‌اند که آموزندگان را از امور جسمانی به امور روحانی برکشند.» (نصر، ۱۳۵۸، ۱۴۵)

سنت‌گرایان معاصر را باید به حق زنده کننده نگرش سستی به نماد و نماد پردازی دانست. آن‌ها در نوشته‌های خود به تفصیل تلاش کردند تا تفسیرهای روشن‌تری از نگرش سستی بدست دهند. نماد پردازی و نگرش نمادین به هستی یکی از مهم‌ترین آموزه‌های آن‌ها بوده است. یکی از مهم‌ترین این اندیشمندان رنه گنون است که افکارش در سنت‌گرایان پس از خود بسیار تأثیر گذار بوده است.

رنه گنون اهمیت صور نمادین را در انتقال آموزه‌های اعتقادی ستی می‌داند. «اولاً به نظر ما نمادپردازی به طور اخص با نیازهای سرشت انسان سازگار شده است. زیرا طبیعت انسان منحصرراً عقلی نیست، و به مبنایی حسی نیازمند است تا از آن به مدارج بالاتر برسد. سرشت انسان را باید چنان که هست درک کرد، یعنی هم به صورت یکپارچه و هم با آن پیچیدگی واقعی‌اش به صورت چندگانه. (گنون، ۱۳۸۲، ۷۸) او بر این باور است که انسان به نماد نیاز دارد تا به یاری آن که به دریافت حسی او نزدیک‌تر است، مفاهیم برتری را دریابد. او زبان را سراسر نماد پردازی می‌داند. «هر بیان فرمول بندی شده‌ای، هرچه باشد، اساساً نمادی از آن اندیشه‌ای است که بیان می‌دارد. در این معنا، زبان هیچ نیست مگر نماد پردازی.» (همان، ۷۹) اما گنون دریافت و فهم نماد را از راه شهود می‌داند و زبان را دارای قالبی تحلیلی و برهانی می‌شمرد، که قاعدتاً دریافت آن عقلی خواهد بود.

گنون بر یک پرسش اساسی پاسخی درخور می‌دهد: ما به نمادپردازی چه نیازی داریم؟ آیا کاربرد نماد ضرورت دارد؟ او پاسخ می‌دهد: «هیچ صورت متجسدی بدان‌گونه که هست ضرورت مطلق ندارد، همگی صور به نسبت آنچه بیان می‌دارند، یا باز می‌نمایانند «حادث» و «عرضی» هستند. از همین رو بنابر آموزه‌های هندوان هر پیکره‌ای، مثلاً مجسمه‌ای که نماد یا آن وجه از الوهیت باشد، باید صرفاً «پشتیبان» و نقطه مرجعی برای مراقبه تلقی شود بنابراین صرفاً ابزاری کمکی است و لاغیر.» (همان، ۸۰) گنون می‌پرسد: «اگر نماد پردازی می‌تواند همچون ابزار و وسیله‌ای ما را به حقیقت برساند، چرا از آن نباید استفاده کنیم؟ آیا آنان که نمادپردازی را خوار می‌شمارند، دقیقاً همین کار را نمی‌کنند؟ و هرچند این سفر با پای پیاده، هر قدر هم طولانی و صعب، هرگز به طور مطلق ناممکن نیست. به هر حال ممکن است رسیدن به مقصود به این طریق به راستی در عمل ناممکن باشد. مناسک و نمادها هم همین‌طورند، به مفهوم مطلق لازم نیستند، اما گویی به ضرورت سهولت یا صرفه و با توجه به شرایط طبیعت بشری ضرورت تام دارند.» (همان)

نگرش گنون شاید نیرومندترین دیدگاه در میان اصول‌گرایان باشد. ولی بر پایه دیدگاه استاد مطهری، نیاز نیست برای پذیرش نمادپردازی، روش علمی و فلسفی را از پایه به کناری نهاد و تنها به روش شهودی تکیه کرد.

گری هنری در نوشته‌اش درباره کوماراسوامی از قول مارتین لینگز بازگو می‌کند که «این جهان همانا جهان نمادهاست. زیرا در جهان چیزی نیست که نماد نباشد. سمبولیسم، مهم‌ترین چیز در زندگی و در عین حال، یگانه توضیح زندگی است.» (همان، ۲۲۴) به گفته کوماراسوامی: «هر قدر هم که نمادی در مورد معینی غیر مفهوم به کار رفته باشد، مادام که قابل تصدیق است، هرگز نمی‌توان آنرا غیر مفهوم خواند. مفهوم بودن برای اندیشه نماد، جوهری است، و حال آنکه فهم در بیننده عَرْضی است. کوششی باید به کار برد تا بتوان این زبان را خواند. به‌طور کلی ما اشتباه می‌کنیم که از اثر هنری انتظار داریم که کاری برای ما بکند، به جای آنکه در آن صرفاً نشانگاهی در راهی جستجو کنیم که هر کس برای خودش در آن گام بردارد.» (همان) همانگونه که دیده می‌شود در نگرش کوماراسوامی نماد پردازی نه تنها یک گرایش فکری یا هنری است، بلکه با هدف بنیادی از هستی و زندگی رابطه دارد. نماد پردازی در هنر مقدس، رستگاری در زندگی است. تا بدین گونه انسان که از بد حادثه به این جهان رانده شده، به جایگاه پیشین خود یعنی فردوس برین بازگردد.

گری هنری در نوشته خود از اصولی یاد می‌کند که کوماراسوامی در نوشته خود به نام «تفسیر نمادها» آن‌ها را برشمرده است. «کوماراسوامی می‌گفت برای فهم دقیق نماد:

۱. باید ترکیب یا ساختمان یا امر ثابتی را که هزاران سال در سراسر نقاط جهان همواره پایدار مانده است، توضیح دهیم.

۲. باید سعی کنیم که «علت وجودی» این اجزاء تشکیل دهنده و منطق روابط آن‌ها را کشف کنیم.

۳. باید حتی‌الامکان علت غایی‌ای را که در پاسخ به آن تصویر روشنی در ذهن معینی به وجود می‌آید، مشخص کنیم.»

«کوماراسوامی بر آن بود که هنگامی که معانی ذاتی در نمادها (علت وجودی آن‌ها) فراموش شده باشد، کسانی که می‌توانند باید معانی را در این تصویرها بازخوانی کنند. باید «در» یا «با» سمبولیسم مربوط به موضوع مورد بررسی بیندیشند.» (همان،

شیوه‌ای که کوماراسوامی برای فهم دقیق نمادها ارائه می‌کند، جالب توجه و ارزشمند است و می‌توان آنرا در همه گرایش‌های نماد پردازانه به کار برد و آن‌ها را ارزیابی کرد. ما در نوشته‌های نویسندگان بسیاری که از گرایش نمادپردازی، چه با زمینه‌های عرفانی، چه هنری پیروی و دفاع می‌کنند، کمتر به یک شیوه اصولی برای فهم و ارزیابی نمادها برمی‌خوریم. به گفته دیگر در این نوشته‌ها، پیش از آنچه که تلاش شود اصول و شیوه‌ها ارائه شود، به دفاع از یک یا چند دیدگاه و توصیف آن‌ها پرداخته می‌شود. دیدگاه کوماراسوامی درباره نمادپردازی از این نظر دیدگاهی شایان توجه می‌باشد.

تیتوس بورکهارت نیز از کسانی است که بر اهمیت نمادپردازی بسیار تأکید دارد. او در نوشته خود به گونه‌ای بیان هنر قدسی را تفسیر می‌کند که ما را به نمادپردازی می‌رساند. بورکهارت بر جهان‌بینی نمادین تأکید دارد و غایت در هنر مقدس را حکایت‌گری از باطن شیء می‌داند. با این همه او هنرمندی را که دست اندر کار آفرینش چنین هنری است ملزم نمی‌بیند که دقیقاً از قوانین الهی نهفته در صور و فرم‌ها آگاه باشد. (همان)

۵-۳-۲- گونه‌های نماد

مفهوم نماد در یک تعریف ساده اشاره به یک سر رابطه‌ای دارد که در آن بر پایه یگ گونه دلالت می‌توان از یک پدیده به پدیده‌ای دیگر پی برد. بنابراین هنگامی که یک پدیده بتواند نشانگر پدیده دیگری جز خود باشد، و با ظهور خود امر دیگری در پس خود را نمودار سازد آنگاه نماد آن شمرده خواهد شد. واژه «سمبل» در یونانی به معنای «نشانه» است و از دو بخش «باهم + انداختن» درست شده است. سمبل را در فارسی به حسب مفاهیم گوناگون آن به نشان، نشانه، کنایه، اشاره، رمز، نمود، نمودگار، نماد، مظهر، جلوه، تمثیل و غیره برگردانده‌اند. (امانت، ۱۳۶۶، ۶)

به‌طورکلی همان گونه که در دیدگاه‌های علمی و فلسفی درباره نماد نشان خواهیم داد، اندیشمندان درباره نماد در دو سطح مرتبط با هم می‌اندیشیده‌اند. یکی نمادین بودن هستی همچون یک واقعیت و حقیقت محض که با استدلال بدان می‌رسند و دیگری نمادپردازی همچون یک روش انتقال معانی یا یک زبان ویژه، برای انتقال

معانی از یک عرصه به عرصه‌ای دیگر. در نگرش علمی به نماد، طبیعتاً چون از استدلال فلسفی پرهیز می‌شود به نماد همچون یک زبان ویژه نگریسته می‌شود. در نگرش فلسفی بدان از جنبه حقیقت نمایی‌اش نگریسته شده است و فیلسوفان کمتر از آن به عنوان یک زبان بهره برده‌اند. اما در نگرش سنتی و سپس سنت گرایانه امروزی به هر دو وجه و کارکرد نماد پرداخته می‌شود. نمادپردازی هم می‌تواند پرده از روی حقیقت بردارد و هم می‌تواند ابزاری برای انتقال معانی از جهانی برتر به دنیای مادی باشد.

نمادها چگونه ما را به سرچشمه خود، رهنمون می‌شوند؟ آیا بی‌واسطه یا باواسطه چنین می‌کنند؟ و اگر واسطه‌ای در میان هست آن کدام است؟ سه روش برای دلالت نماد بر مدلول خود مطرح است: دلالت حسی، دلالت عقلی، دلالت شهودی. استاد مطهری بر پایه آیات قرآن، هر دو دلالت حسی و عقلی را متکی به «دلت آیه‌ای» می‌کند؛ دلالتی که با واسطه انجام می‌شود؛ یعنی «استنباط» می‌شود. این واسطه همواره یک «نشانه» یا «آیه» از مدلول است و از همین رو آیه‌ای نامیده می‌شود. استاد مطهری معنای «تدبر» را همین می‌داند. «تدبر یعنی چیزی را مورد مطالعه قرار دادن و در تدبر آن یعنی پشت سر آن، چیز دیگری را دیدن، معنای کلمه تعمق هم همین است.» (مطهری، ۱۳۶۱، ۱۲۷)

آنچه که استاد در این باره فرموده امری کلی و مورد پذیرش بسیاری از اندیشمندان است و مبنای شناخت‌شناسی از دیدگاه اسلامی را تشکیل می‌دهد. اما استاد مطهری در جای خود به تفصیل ثابت می‌کند که دلالت پدیده‌های جهان یا آیات خداوند بر خود خداوند، دلالتی بی‌واسطه است و همه پدیده‌ها، عین ظهور و نمایش ذات خداوندند. از آنچه گذشت می‌توان ملاکی برای دسته‌بندی نمادها بدست آورد، اینکه مبنای دلالت هر نماد کدام است، می‌تواند آن‌ها را اینگونه از هم متمایز کند:

۱- نمادهای باواسطه

۱-۱- نمادهای وضعی: که واسطه آن، همان قرارداد و وضع می‌باشد مانند برخی علائم رانندگی.

۱-۲- نمادهای طبعی: که واسطه آن، تجربه و آثار و نشانه‌ها می‌باشد مانند نشانه‌های تجرید شده.

۱-۳ - نمادهای منطقی: که واسطه آن قیاس منطقی است، نشانه دود بر آتش و اثر بر مؤثر.

۲- نمادهای بی واسطه

۱-۲ - همه پدیده‌های هستی به عنوان آیات خداوند، نگرش ویژه در حکمت اسلامی.

۲-۲ - مفاهیم و صور ذهنی ما نسبت به مصادیق خود.

۲-۳ - مانند عکس نسبت به صاحب عکس.

بر پایه گفتار استاد، ذهن پیوسته با آیه‌ها و نشانه‌ها خود را درگیر می‌کند تا به ورای آن‌ها دست یابد و طبیعی است که در این روند، به تجربه به نمادهایی دست یابد که بهتر بتوانند حکایت‌گر ماوراء خود باشند. پس نمادپردازی در واقع رویدادی است در روند کشف و دست‌یابی انسان به حقیقت.

نکته ای که علامه طباطبایی و استاد مطهری بدان تأکید می‌ورزند ما را به این نتیجه بسیار مهم می‌رساند که نگاه نمادین به هستی در ذات خود، با روش علمی و تجربی برای کشف حقیقت هیچگونه ناسازگاری و مابینتی ندارد، بلکه با علم‌گرایی جدید (مدرن) در تضاد است. ما نباید هرگز نمادپردازی و شناخت زبان نمادها را جایگزین شناخت علمی کنیم و همواره باید از آمیختگی و خلط این دو بپرهیزیم. دانشی که نمادپردازی به ما می‌دهد، هرگز نمی‌تواند در عرض دانش علمی باشد، و نمی‌توان این دو را با هم قیاس کرد.

۵-۳-۳- دیدگاه برخی معماران معاصر

در میان معماران معاصر رویکردهای متفاوتی به مسئله نماد پردازی دیده می‌شود. برخی پیرو نگرش اندیشمندان مسلمان هستند و با دنبال کردن دیدگاه معنویت‌گرایانی که نظر آن‌ها را آوردیم، و برشمردن مصادیق بیشتری از نمادپردازی در هنر و معماری ایرانی، گرایش ویژه‌ای را تشکیل داده‌اند. در میان آن‌ها برخی افراطی و برخی میانه‌روتر هستند. برخی بر شالوده‌ها و بنیادهای نظری برگرفته شده از عرفان و تصوف تکیه دارند و عملاً بدین سو کشانده می‌شوند که شمار بسیاری از دیدگاه‌های دیگران و آثار معماران را زیر سؤال ببرند. چون با این اصول همخوانی ندارد و برخی دیگر شکاف

میان نمادپردازی سستی و مدرن را چندان عمیق نمی‌بینند و تلاش می‌کند در برخورد با آراء و آثار، با توجه به سرچشمه و پشتوانه نظری آن‌ها، ارزیابی خود را ارائه دهند. دسته سوم کسانی هستند که چندان اعتنایی به نماد پردازی ندارند و تفسیرها و برداشت‌هایی که در این باره برای هنر و معماری سستی ایران ارائه می‌شود را برنمی‌تابند. گرچه اینان شاید رویاروی نگرش مدرن به نماد پردازی قرار نگیرند، ولی با گرایش‌های با شالوده‌های عرفانی و نزدیک به آن هیچ سر همراهی ندارند.

الف) دیبا

داراب دیبا در نوشته خود از «هندسه همدلی» سخن می‌راند و می‌گوید این هندسه تجلی‌گاه افکار الهی و عقلانی و ادراک جهان هستی است. (دیبا، ۱۳۷۸، ۱۰۰) او جایگاه حس شهودی و هوش ایمانی (در برابر حس مادی و هوش عقلانی) را در درک هندسه هنر این سرزمین (ایران) بسیار مهم می‌داند و می‌گوید: «جهت‌گیری اخیر هندسه جهان هم به این جهت است که مثلاً کیت کرچلو که غالب عمر خود را در مباحث زیبایی‌شناسی هنری گذرانده در یکی از آخرین مقالات خود می‌گوید که «از طریق علوم ریاضی و هندسه می‌توان تا مرحله والای شناخت ایمان و شهود پیش رفت. امروزه می‌دانیم که هندسه در ترکیبات عالی خود از روش همدلی و ارتباط بهره‌مند است، و پژواک شکلی، گاه به صورت اشکالی پنهان، حضور خود را مشخص کرده‌اند.» (همان، ۱۰۱) او همچنین شواهدی را بر سخن خود از کتاب الگوهای اسلامی^۱ از کریچلو ارائه می‌کند که نادر اردلان و برخی دیگر از آن‌ها در نوشته‌های خود بهره برده‌اند (اردلان، ۱۹۷۶، ۲۳) و (Critchlow، ۱۹۸۶، ۷۵) گرچه گفتار دیبا چندان روشن به نظر نمی‌آید و او دقیقاً مقصود خود را از هندسه همدلی روشن نمی‌سازد.

دیبا در گفتگویی که با نادر اردلان دارد آشکارا به دوگانگی تفکر منطقی و تفکر تمثیلی اشاره می‌کند: «عقل و دانش و تکنولوژی مزه عجیبی دارد. در برابر فضاهای تحصیلی همیشه تصویر فضای تمثیلی نیز حضور دارد و همیشه ماده و مصالح، وسایلی برای حقیقتی والاتر بوده‌اند. و حتی هرگاه بحث سقف و سرپناه هم مطرح گردیده، آن سقف هم وسیله‌ای بوده برای پرواز و عروج.» دیبا درباره ایجاد رابطه میان ماده و معنا

در معماری تردید می‌کند: «ولی وحدت وجود در کجاست، و چگونه باید بدان نزدیک شد؟ آیا اصولاً معماری هم مانند فلسفه و ادبیات، کشش تبدیل جسم و ماده به معنویات را دارد؟ آیا انبوه جنس و مصالح، اجازه این حصول را می‌دهد و یا فقط آرزوی معماران در تعالی بخشیدن به مقام خویشتن است؟» (گفتگوی اردلان-دیا، ۱۳۷۸، ۱۷۳) همچنین دیا می‌گوید: «ممکن است امروز معماران جوان با خشم و عصبانیت به معماری امروز ایران بنگرند و همواره در جست وجوی الگوهای ازلی که هرگز آنرا به دست نمی‌آورند، باشند، ولی در عین حال باید پذیرفت که وقت تأمل بسیار کم بوده و شاید هم مقررات و قوانین جاری چنین چیزی را برای ما تأمین نکرده است.» (همان)

با این همه، برداشت‌های نمادین و معنا گرایانه‌ای که دیا از معماری سنتی ایران ارائه کرده، نشان از تسلط او بر این نگرش است.

ب) صارمی

صارمی در نوشته‌های خود رویکرد نمادپرداز را در معماری سنتی باور دارد، ولی آن را نقد می‌کند. او مدعی است که با نگرش عرفانی به نماد آشناست، ولی تأکید دارد که «داعیه پرداختن بدان را ندارد.» (صارمی، ۱۳۷۶، ۱۹) صارمی نیز به دو گونه رویکرد به نماد در نوشته خود اشاره دارد که هر دو به گفته او دارای انگیزه «کمال‌گرایی» هستند، یعنی تلاش برای رسیدن به الگو و نمونه‌ای متعالی و کامل از فرم و فضا. رویکرد نخست همان نگرش سنتی است و رویکرد دوم که خود او نیز همان را دنبال می‌کند، نگرشی مدرن است که با آنچه از قول یونگ آوردیم همخوانی دارد. او می‌نویسد که می‌توان «چنین استدلال کرد که در مسیر سیر و سلوکی عرفانی است که زنگار از رخ آینه وجود پاک شده و نور حقیقت منعکس می‌شود. نوری که از منشایی کمال یافته متجلی است و درجات گوناگونی دارد.» (همان) او از قول حافظ می‌آورد که:

براه عشق منه بی‌دلیل راه قدم که من به خویش نمودم صد اهتمام و نشد

روشن نیست او به چه دلیل بر اساس این گفته حافظ رویکرد سنتی را کنار می‌گذارد و رویکرد دوم را دنبال می‌کند. او آن را این گونه توضیح می‌دهد: «معمار

هنرمند باید در ذهن خود تصویری آرمانی از آن جمال و زیبایی بی‌نظیر داشته باشد و صنعت خود را در جهت رسیدن به آن پیرواراند. (همان، ۱۹۰) صارمی برای نمونه درباره معماری باغ ایرانی به الگوی خیالی بهشت اشاره می‌کند. به نظر نمی‌رسد که بتوان فاصله میان این «الگوی خیالی» را با «اعیان ثابت» و «حقایق ازلی» مورد نظر سنت‌گرایان پیرو عرفان، به هیچ رو نادیده گرفت. وانگهی شأن «عالم خیال» نیز در نگرش عرفانی از سوی صارمی نادیده گرفته شده است. در حالی که سنت‌گرایان، الگوهای مثالی را واجد حقیقتی بسیار روشن‌تر از همین عالم طبیعت پیش روی چشم ما می‌دانند، او این الگوها را برخاسته از آرزوها و آرمان‌های متعالی می‌داند.

به گمان ما فاصله میان این دو الگو، تا اندازه‌ای به فاصله میان نظر و عمل، یا مفهوم و مصداق هم مربوط می‌شود. بدین معنی که بحث سنت‌گرایان در عرصه نظری است و آن‌ها چندان تلاش نمی‌کنند که مصادیق آن را نیز عرضه کنند. اما بحث صارمی در عرصه عمل و مصداق معماری است و از این رو برای او، و شاید برای بسیاری دیگر، دشوار است که بپذیرند این مصادیقی که از مثلاً الگوی باغ بهشت در معماری سنتی و به ویژه معماری عصر صفوی می‌بینند را به عالم عرفان و معانی متعالی آن و ... نسبت دهند. بلکه این ساختمان‌ها را بسیار نزدیک‌تر به آرزوها و آمال کسانی می‌بینند که مایلند در همین دنیا از تنعم‌های بهشتی بهره‌مند شوند.

صارمی در جایی دیگر در کتابش به گونه‌ای آشکارتر نشان می‌دهد که پیرو نگرش مدرن و دیدگاه یونگ درباره نمادپردازی است. آنجا که درباره ناخودآگاه جمعی مردم سخن می‌گوید: «بناهایی مانند کاخ هشت بهشت و مسجد شیخ لطف‌الله ... عصاره و چکیده‌ای از دیدگاه مردم است. آرزوهای نهفته‌ای که در ناخودآگاه جمعی مردم در مورد معبد و خانه بود به دست هنرمندان عینیت پیدا کرد.» (همان، ۱۴۰)

پ) گروتو

یورگ گروتو نمادگرایی را دقیقاً هم تراز ایهام و «جای تفسیر داشتن» معنی می‌کند: «بین میزان پیچیدگی و محتوای نمادین، یک ارتباط مستقیم وجود دارد. هر چه نظام پیچیده‌تر باشد محتوای نمادین نیز می‌تواند بیشتر شود و در نتیجه جای بیشتری برای تفسیر باز بگذارد. ساختمان میس وان درروه از طریق نظمی که در خود دارد پیامش را

صریح و روشن می‌رساند. اما پیچیدگی و از این طریق ایهام در معماری و تئوری سؤال‌ها را بی‌جواب و پاسخ آن را به عهده بیننده می‌گذارد.» (گروتز، ۱۳۷۵، ۶۴)

تعریفی که گروتز در کتابش از نشانه و نماد به دست می‌دهد کمابیش با تعاریف یونگ همخوانی دارد. گروتز هر نشانه را دارای دو دسته ویژگی می‌داند: «ویژگی‌های ظاهری آن^۱ مثل شکل و اندازه و رنگ که قابل درک برای گیرنده نشانه می‌شود و ویژگی‌های معنایی و محتوایی آن^۲ که درک آن هنگامی ممکن است که گیرنده قبلاً مفهوم آن را آموخته باشد.» (همان، ۵۰۲)

گروتز کارکرد نماد را ایجاد گونه‌ای آرامش خاطر احساسی و برآوردن نیازهای روحی آدمی می‌شمرد. او هیچ اشاره‌ای به دستیابی به حقایق ازلی جهان و هستی از طریق نماد پردازی ندارد. اساساً مثال‌هایی که گروتز می‌آورد نشان دهنده این است که آنچه یک نماد به آن اشاره می‌کند و یا شناسنده آن است چیزی و مفهومی و احساسی مربوط به همین جهان خاکی است، نه عالمی ورای این عالم. حتی هنگامی که به مفاهیم عمیق اشاره می‌شود، باز هم مقصود مفاهیم این جهانی است. گروتز می‌نویسد: «نمادها در زندگی روزمره انسان‌ها نقشی اساسی بازی می‌کنند و می‌توان آن‌ها را جزیی از مبانی هر نوع جامعه بشری دانست. هر کلمه یا هر حرکت دست و صورت را که بیانگر یک مفهوم معنوی باشد می‌توان به مفهوم عام آن یک نماد دانست ... بیشتر رفتارهای اجتماعی که در طول زمان به وجود آمده‌اند، دارای دو نمایه نمادین هستند.» (گروتز، ۵۱۳)

او در همین راستا درباره دنیای معماری می‌نویسد: «محتوای معنوی یک نماد را می‌توان در معماری به طریق مختلف بیان کرد. هر رنگی دارای یک اثر خاص روانی بر انسان است ... رنگ قرمز رنگ عشق است، رنگ آبی نمودار وفاداری است ... و بسیاری از مصالح و مواد ساختمانی نیز دارای صفات خاصی هستند ... طلا و مرمز اصالت دارند و نمایانگر ثروت و ماندگاری و جلال هستند. اما چوب در مقابل، ماده‌ای است طبیعی و گرم و صفاتی را کاملاً مغایر با دسته اول عرضه می‌کند ... نور پردازی می‌تواند در خدمت توجیه ایده اصلی یک ساختمان باشد و به این ترتیب ارزش نمادین

پیدا کند ... فرم وسیله‌ای است که بیش از هر چیز دیگر (در معماری) برای بیان یک مفهوم نمادین از آن استفاده شده است.» (همان، ۵۱۴)

بدین ترتیب می‌توان به روشنی دید که گرایش به نماد و نمادپردازی همراه با دگرگونی از معرفت سنتی به نگرش مدرن، متحول شده و انگیزه‌ها و اهداف این گرایش نیز دگرگون گشته است.

در رویارویی دو نگرش سنتی و مدرن به نمادگرایی، نمی‌توان درباره کاستی‌های هر دو بی‌اعتنایی کرد. تا هنگامی که به شیوه‌ای روشن و روشمند به مسئله نمادپردازی همچون رویکردی که از سوی کوماراسوامی ارائه شده بود نپردازیم، نمی‌توانیم به ارزیابی دیدگاه‌ها و مهم‌تر، کاربرد آن در معماری بپردازیم.

همان‌گونه که از کوماراسوامی در جای خود بازگو کردیم او برای فهم و بررسی نماد و نمادپردازی ما را به کاوش در ریشه‌ها و ساختارهای ثابت و دیرپا که شالوده نمادها هستند، فرا می‌خواند. همچنین کشف علت وجودی اجزاء تشکیل‌دهنده آن‌ها و منطقی روابط آن‌ها. (هنری، ۱۳۷۸، ۲۲۵)

کوماراسوامی در این روند پژوهشی خود تلاش نمی‌کند بر پایه نگرش سنت‌گرایانه دلیل و مدرک ارائه کند. او با نگرشی از بیرون به نماد کارخود را انجام می‌دهد. او از ما نمی‌خواهد که نخست به همه جهان‌بینی عرفانی باور داشته باشیم و آنگاه به بررسی نماد بپردازیم. چه بسا که در این میانه کسانی که از هرگونه تفسیر و تأویل پردازی و هر نگاهی که بوی عرفان و هر آنچه که آن‌ها را به تلاش برای درک و دریافتی فراتر همین عالم پیش روی چشم فرا خواند، گریزان هستند بتوانند به درک و دریافت و هضم این زبان ویژه نیز برسند.

۵-۳-۴- نماد پردازی عدد و شکل

درباره هندسه و تناسبات و بهره‌گیری از آن در معماری می‌توان دو گونه رویکرد را از هم جدا کرد. یک رویکرد جنبه آزمون و تجربه دارد و با اندازه‌گیری و یافتن تناسبات در طبیعت و انسان، آن‌ها را در کار معماری به کار می‌گیرد تا معماری را پاسخگوی نیاز «انسان» و برای ارضای خاطر او بسازد و رویکرد دوم، فراتر از این تناسبات را بازتاب حقایقی در ساختار پدیده‌های عالم و جلوه‌ای از پدید آورنده این جهان می‌داند و خود

را ملزم به رعایت آن می‌داند. این تناسبات از دید او به منزله قوانین کیهانی هستند، البته هر دو دیدگاه به تناسبات در ساختار طبیعت و وجوه اشتراک میان پدیده‌های طبیعی و کالبد انسان اذعان دارند. اردلان در این باره می‌نویسد: «انسان سنتی، تمامی آفرینش را فیضانی از واحد می‌شمارد و به این مکاشفه می‌رسد که او و طبیعت در ساختار و تناسب اشتراکی دارند که از راه ریاضیات سنجیدنی است، از آن سو تمامی آفریده‌های انسان و طبیعت، به مثابه صوری هستند که قوانین ریاضی تشابه، تقارن و هندسه را در خود پذیرفته‌اند.» (اردلان، ۱۳۸۰، ۲۱)

از دیدگاه اردلان چنین برمی‌آید که شکل‌ها، سطح‌ها و خط‌ها هماهنگ با تناسبات ریشه‌دار طبیعت، سامان یافته‌اند و بازتاب دلپسندترین سامانه‌های زیبایی هستند. اردلان تناسبات را به منزله قوانین کیهانی می‌شمرد. «انتظام تناسب به منزله قوانین کیهانی هستند و بر عهده آدمی است تا آن‌ها را از راه حساب و هندسه و هماهنگی دریابد.» (همان)

چینگ می‌نویسد: «منظور تمامی تئوری‌های تناسبات، ایجاد احساس نظم بین اجزاء یک ترکیب بصری است ... سیستم تنظیم تناسب مجموعه‌ای از نسبت‌های ثابت بصری را بین اجزاء یک بنا و نیز بین اجزاء و کل به وجود می‌آورد ... سیستم‌های تنظیم تناسب، از صورت تعیین کننده‌های عملکردی و تکنیکی فرم و فضای معماری فراتر رفته، استدلالات زیبایی شناسانه‌ای در مورد ابعاد خود ارائه می‌دهند.» (چینگ، ۲۹۷)

کریر نیز در تجربه شخصی خود در جستجوی تناسبات به دستیابی به نظم و انگیزه‌های زیباشناسانه اشاره دارد. «فقدان یک گنجینه غنی کلاسیک جای بسی تأسف است. ولی دسترسی به مبانی گونه شناسی و عناصر کلاسیک هنوز امکان‌پذیر است. با وجود این، ما نسبت و هندسه آن را که ضامن نظم کل و نظم هر یک از بخش‌هاست در اختیار داریم، زمانی که سبک کلاسیک را رها کردیم، تمام فهم ما از ترکیب نیز با آن رخت بریست، بنابراین امروز باید دوباره از نو آغاز کنیم.» (کریر، ۱۳۸۰، ۳۱)

در ریشه‌یابی پدیدار شدن هندسه شهودی باید گفت همانند همه دانش‌ها، این دانش هم به انگیزه دستیابی به حقیقت و درک راز و رمز اشکال و تناسبات فراهم آمده است. رابرت لولر در این باره می‌گوید: «برای روح بشر که در جهان گردنده و در جریان درهم و برهم رویدادها و شرایط محیط و آشوب درون گرفتار آمده، جستجوی

حقیقت همانند جستجوی لایتغیر بوده است. اعم از اینکه این گم‌شده صور اشکال، مُثُل اعلی، اعداد یا خدا نامیده شود. ورود به معبدی که تماماً از قرینه‌های هندسی لایتغیر ساخته شده به معنای ورود به منزلگاه حقیقت ازلی است.» «هندسه با شکل محض سروکار دارد و هندسه فلسفی [نام دیگری که می‌توان بر هندسه عقلانی گذاشت] هر شکل نامتقارن را از درون شکل پیشین خود دوباره بیرون می‌کشد و این طریقی است که به‌وسیله آن راز اساسی خلقت، مرئی و آشکار می‌گردد. گذر از خلقت به زایش و گذر از غیر مرئی، مطلق و صورت صوری به دنیای مادی، عالمی را که از ضربه الوهیت آغازین بیرون می‌جهد، می‌تواند به وسیله هندسه ترسیم گردد و از طریق تمرین هندسه تجربه شود.» (لولر، ۱۳۶۸، ۱۶)

جدا از وجوه اشتراک میان این دو گونه تناسبات باید به وجوه افتراق آن دو توجه بیشتری داشت که در اهداف این دو گونه دانش یافت می‌شود. در یکی، انسان به خودی خود اصالت دارد و همه چیز بر پایه خواست‌ها و نیازهای او پدیدار می‌شود. تناسبات نیز به کار برده می‌شود تا ساختمان، مقیاسی انسانی داشته باشد، چون معماری برای انسان شکل می‌گیرد و باید فضایی امن و آسوده برای انسان بسازد. اجزاء ساختمانی نیز متناسب ساخته و فرآورده می‌شوند تا به‌سادگی به کار روند و به‌سادگی نیز تولید شوند. از همین روست که در استاندارد (استاندارد) کردن اجزاء ساختمانی، تناسبات و پیمون‌بندی (مدولاسیون) کاربرد بسیار می‌یابد.

در تناسبات شهودی انسان به خودی خود معیار شمرده نمی‌شود. از همین رو است که برخلاف تناسبات تجربی که در آن ریشه و خاستگاه همه تناسبات کالبد انسان است، در اینجا کالبد انسان نیز یکی از معیارهای تناسب شمرده می‌شود. چون انسان نیز یکی از پدیده‌های طبیعت و هستی است. در اینجا انسان خود را در برابر هستی بسیار بزرگ‌تری می‌یابد و از طریق همنوایی با آن است که می‌تواند خود را در جایگاه خود حس کند.

پس برخی تناسبات را انسان از دیدگاهی که درباره هستی و کیهان دارد کشف نمی‌کند، بلکه آن‌ها را بر پایه شناخت خود از کالبد انسان و تجربه ساختمان، می‌سازد و استاندارد می‌کند. در حالی که از دیدگاه شهودی تناسبات، امری قراردادی نیستند و آدمی آن‌ها را از قوانین کیهانی کشف و برداشت می‌کند.

۵-۴- نتیجه‌گیری

از دیدگاه انسان‌شناسی اسلامی همه انسان‌ها فطرتاً و ذاتاً حق آگاه و حق مدار هستند. به تعبیر بهتر «حی مُتَّالِه»، یعنی «زنده خداجوی» هستند و فطرتاً خواستار تجلیات صفات و جلوه‌های حضرت حق بوده و از آن خاطره ازلی دارند. تجلیات الهی همه هستی را پر نموده و نازل‌ترین و پست‌ترین درجه آن در عالم ماده ظهور و بروز عینی و محسوس یافته و حواس پنج‌گانه ما آن‌ها را ادراک می‌نماید. اما عناصر مجردتر در عالم طبیعت مثل ریاضیات، فضا، هندسه، نور و در نهایت کلام می‌توانند با قیاس فلسفی آیه و عامل ذکر برای قوای برتر از حواس انسان یعنی عقل و روح شوند و آن‌ها را بیدار و بالفعل نمایند.

الف) نخست اینکه هنر برای ورود به عرصه معنا و محتوی جز رمز پردازی و آیه‌سازی و شیوه‌های نمادگرایانه و تمثیلی راه دیگری ندارد. دوم اینکه برای کمال انسان و از قوه به فعل درآمدن استعدادهای انسانی عقل و روح وسیله‌ای در عالم ماده جز ذکر و یاد و یادآوری وسیله دیگری نیست. خداوند نیز عالم طبیعت را با کلمه «آیات» یعنی نشانه‌ها معرفی می‌کند و کلام خود یعنی «وحی» را نیز با کلمه آیه و نشانه. پس همان گونه که هر کلمه معنایی را به ذهن منتقل می‌کند، عناصر و اجزاء طبیعت و عالم ماده نیز به حقیقتی در ماوراء خود اشاره می‌کنند و در این تعامل و ارتباط با مراتب بالاتر وجود و با کل هستی هماهنگ می‌شوند و معنا و مفهوم می‌یابند. بنابراین همه عناصر و اجزاء طبیعت، علاوه بر حیثیت مادی و فیزیکی خود نماد و آیه، حقیقت و ملکوت درونی خود نیز می‌باشند و باطن آن‌هاست که ظاهر آن‌ها را نمود بخشیده است. از دیدگاه فلسفی و عرفانی هر بودی یک نمودی دارد و هر نمودی، یک بودی.

ب) به هنرها و پدیده‌های مصنوع نمی‌توان مستقل از رابطه آن‌ها با معرفت‌های روحی و معنوی و ازلی هنرمند و میزان تأثیر آن‌ها و یاد و یادآوری آن‌ها بر انسان مخاطب که دارای همان معرفت‌ها حداقل در ضمیر ناخودآگاه خود می‌باشند، توجه کرد.

ج) هرچه ابزارهای بیان هنری مجردتر باشند و بیشتر بتوانند انسان را از برون (یا سیر در آفاق) عبور داده و او را به درون (سیر در انفس) که تنها راه ارتباط با عوالم برتر یا ماوراءالطبیعه است، هدایت نمایند و ایجاد زمینه کنند، هنر ناب‌تر و اصیل‌تر و انسانی‌تری را می‌توانند پدید آورند. برای نمونه در ادبیات عرفانی و اشعار عارفانه به

وسیله کلام و یاری وزن و قافیه و آهنگ، آثاری هنری خلق شده است که بسیار نافذ و عمیق و لطیف انسان را با عوالم برتر آشنا نموده و باعث خودآگاهی روحی و معنوی می‌شود. در معماری نیز که از ابزار مادی‌تر و ملموس‌تری شکل می‌گیرد، برای از بین بردن کدورت و سختی و خشکی مواد و مصالح مادی از آرایه‌هایی از خط و کلام و هندسه برای ایجاد ادراکات معنوی و روحی در فضای معماری بهره برداری می‌شود.

به‌طور کلی نتایجی که در باب کاربرد هندسه و تناسبات باید بدان‌ها توجه داشت در نکات زیر خلاصه می‌شوند:

۱. هدف غایی هنر و معماری، پدیدآوردن زمینه مناسب برای رشد و به‌ظهور رساندن عالی‌ترین استعدادهای عقلی و روحی انسان است تا بتواند مسیر رشد و تکامل معنوی و سیر الی الله را بییماید. پس باید بتوان از هندسه و تناسبات برای هموار کردن این مسیر به بهترین گونه بهره‌گیری کرد.

۲. هندسه و تناسبات در معماری را تنها می‌توان در پرتو نسبتی که با ابزار ادراکی انسان (حواس، عقل، قلب) برقرار می‌کند ارزیابی کرد، و بررسی و تحلیل آن‌ها از جنبه‌های ریاضی و فیزیکی در حوزه معماری مفهومی ندارد، بلکه تنها هنگامی که از آن‌ها برای پیشبرد اهداف معمارانه و تاثیر بر ادراکات انسان‌های مخاطب بهره‌گیری شود قابل ارزیابی در حوزه فضای معماری می‌شوند.

۳. برای ارزیابی آن‌ها در معماری گذشته نیز باید به تأثیراتی که بر هر یک از عناصر ادراکی انسان و بر روند رشد انسان‌ها و جامعه انسانی داشته، توجه کرد، نه به‌صورت مستقل و خودبنیاد.

۴. انسان در نگرش اسلامی موجودی است مرکب از جسم و چهار نفس گیاهی، حیوانی، عقلانی، روحانی. با توجه به مفهوم حدیث «الدنيا مزرعة الآخرة»، «دنیا کشتزار آخرت است»، هدف بنیادی در ساختن و پدید آوردن کلیه پدیده‌های طبیعی و مصنوعی نظیر معماری، باید بر پایه اصل «عدل»، یعنی قرار دادن هر چیز در جای مناسب خود^۱ ایجاد شود، یعنی ضمن تأمین نیازهای مادی انسان زمینه‌ساز برای رشد معنوی او باشد.

۱. قال رسول الله (ص): «بالعدل قامت السموات والارض» زمین و آسمان بجا و متناسب (بالعدل) برپا شده است. قال علی (ع): «العدل وضع كل شيء في موضعه» عدل، قرار دادن هر چیز در جای خودش می‌باشد.

۵. در روند تکامل معنوی و سیر الی الله همه پدیده‌ها در برابر نیت و اراده انسان حکم وسیله و زمینه را دارند. بنابراین معماری و عناصر آن از جمله فضا و هندسه تنها در حد آماده ساختن زمینه مناسب برای این روند می‌توانند سودمند شمرده شوند. این رویکرد، هنر برای هنر و هنر برای هنرمند را نفی کرده و بر رویکرد هنر در خدمت تعالی همه انسان‌ها تأکید دارد.

۶. انسان در زندگی روزانه خود نیازهای متنوع مادی و معنوی دارد که در دو عنوان کلی «سیر در آفاق» یا برون‌گرایی و «سیر در انفس» یا درون‌گرایی خلاصه می‌شود. بنابراین مفهوم «عدل» ایجاب می‌نماید که معماران و شهرسازان، متناسب با نیازهای متنوع انسان‌ها در فضای معماری (سیر آفاقی یا سیر انفسی)، مجموعه‌ی عناصری را که می‌توانند مناسب و هماهنگ با آن نیازها باشد، پدید آورند.

۷. از دیدگاه اسلام هر آنچه در عالم طبیعت تجلی می‌یابد واقعیتی آیه‌ای و اعتباری دارد و در عین حال متعلق به عالم کثرت و تنوع می‌باشد؛ و مجموع شرایط زمان و مکان در تحقق آن دخالت دارند. همچنین انسان‌ها نیز از بعد معنوی و جوهری در درجات متفاوتی از مراتب وجود محقق می‌باشند. بنابراین شیوه‌های معماری برای همه آن‌ها در عین داشتن تنوع صوری و شکلی، در یک راستا و اصول مفهومی و معنوی می‌توانند قرار گیرند.

به همین دلیل در فرهنگ اسلامی برای معماری کالبد و شکل خاصی توصیه نشده است. ولی در مجموع حکمت نظری و عملی اسلام اصول ثابتی را مطرح می‌نماید که تنوع و تکرپذیر است و می‌تواند زمینه مناسبی برای همه انسان‌ها و در راستای کمال آن‌ها باشد.

۸. طبیعت و آفرینش، دستاورد برترین معمار و احسن الخالقین است. پس الهام از ساختار فضایی و هندسی آفرینش و ابعاد آیه‌ای و تمثیلی آن برای هنرمندان و معماران، بهترین سرچشمه فیاض و الهام‌بخش می‌تواند باشد.

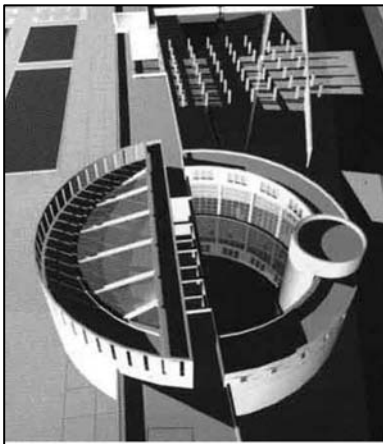
فصل ششم

معماری در عمل

۱-۶- بررسی رویکردها در معماری معاصر

امروزه معماران معاصر در برابر ناهماهنگی‌ها و ناسازگاری‌های موجود، رویکردهای گوناگونی را پیش گرفته‌اند. درحقیقت بحران در هویت معماری و به ویژه «هویت اسلامی در معماری» چه در سطح جهان و چه در ایران بر اثر 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.

با پذیرش وجود بحران، گام نخست دسته‌بندی دیدگاه‌های موجود و خصوصاً راه‌حلهایی است که معماران برای رهایی از این بحران توصیه می‌کنند. در این پژوهش هفت راه حل گوناگون در این باره دسته‌بندی شده که هر کدام از آن‌ها تعریف خاصی از معماری اسلامی یا معماری آرمانی را توصیه می‌کنند.

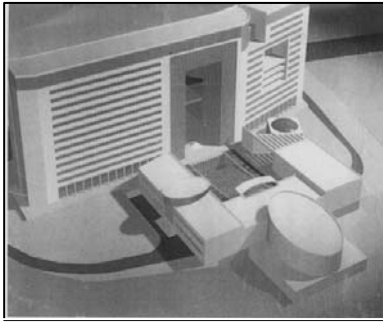


۱-۱-۶- الگو واره نخست: نوگرایی اولیه

(Modernism)

تجددگرایان بر این باورند که نه تنها معماری و هنر، بلکه نگاه امروز ما نسبت به گذشته تغییر بنیادی نموده است. آن‌ها جهانبینی دینی را ناتوان از تبیین دستاوردهای جدید علمی دانسته و معتقدند که باید از یافته‌های نوین علم غربی استفاده

کرد. چرا که بنیاد زندگی امروز در علم و فناوری امروز قرار دارد. باید باورهای محدودکننده قدیمی را شکست و فرهنگ جدیدی که بر اساس ماهیت علم و یک فرهنگ جهانی و بی‌مرز است را پذیرفت.



تصویر شماره ۲- وزارت آموزش و پرورش (شریعت‌زاده)

مهم‌ترین ویژگی معماران داخلی این گروه کنار گذاشتن الگوهای گذشته و الگوگیری از معماری نوین غرب است. به همین جهت به معرفی چند اثر مهم از چنین معمارانی می‌پردازیم. از میان سردمداران این تفکر می‌توان لوکوربوزیه را به‌عنوان سردمدار شعار «به سوی یک معماری نوین» نام برد. اکنون به بررسی نظریات برخی از معماران ایرانی که در این دسته قرار می‌گیرند می‌پردازیم:

الف) هوشنگ سیحون، نفی سنت‌های گذشته را جبر زمان تلقی می‌نماید و بر سنت‌های جاری و آتی تأکید می‌نماید، چیزی که متکی بر فناوری جدید است. آنچه از معماری ملی در اندیشه او می‌توان سراغ گرفت بیشتر جنبه اقلیمی دارد. (سیحون، ۱۳۴۹، ۲۳۴ و ۲۳۳)



تصویر شماره ۳- وزارت آموزش و پرورش صارمی

ب) علی اکبر صارمی، با دست کشیدن از نقد معماری نوگرا و تهاجم فرهنگ جدید غربی به معماری سنتی، هماهنگی با معماری جهانی را مدنظر قرار می‌دهد. آرای جدید او دال بر عدم وجود مفهومی مشخص از «هویت فرهنگی» است. از نظر او پذیرش فرهنگ معماری غرب از جانب معمار ایرانی، بحران و تباهی

نیست. از نظر وی معماری قرن بیستم همانند فناوری آن، نام و هویت خاصی ندارد و از این رو جهانی است. صارمی راه آینده معماری ایران را جهانی شدن بی پروا می‌داند. چرا که به نظر وی کثرت‌گرایی در جهان در حال دگرگونی و پویایی است. صارمی از جمله کسانی است که پذیرای اصول مشخص برای معماری نمی‌باشد. نقد و تردید در همه چیز مشی مقبول غربی از نظر وی تلقی می‌گردد. (صارمی، ۱۳۷۶، ۸؛ ۱۳۷۳، ۲۰؛ ۱۳۷۵، ب، ۳۵، همان، ج، ۳۵ و ۲۹)

پ) راه حل کامران افشار نادری بیشتر بر نفی هویت خودی و همگامی با معماری جهانی نهفته است. وی ریشه بحران را آغاز خودآگاهی می‌داند. افشار نادری تقلیل معماری به سطح زبان را با معماری ملی قرین می‌داند و معماری به مثابه اندیشه را در حیطه معماری جهانی به حساب می‌آورد. او پراکندگی ایده‌ها (بحران) را رویارویی کثرت‌گرایی سازنده آن‌ها (خودآگاهی) می‌نشاند و از این رو بر «خلاقیت» به عنوان یک راه حل تأکید می‌نماید. افشار نادری معتقد است بحث از هویت را باید کنار گذارد و مسائلی همانند فضا و ساماندهی فضایی را به پیش کشید. (افشار نادری، ۱۳۷۷، د، ۶؛ ۱۳۷۴، ۶۱)

ت) آراء هاشمی پیش از این دو بستر حرفه و فرهنگ معماری را در بر می‌گرفت. از این رو برای ماهیت معماری اسلامی و ایرانی و اصولاً هنر دینی اهمیت قائل شد. وی تنزل فرهنگی در معماری را به گونه‌ای تنزل از «معماری روشمند و آیینی» به «معماری رویدادی» تلقی می‌کرد که در این صورت نقد و تحلیل را به شبه نقدهای لغازی تبدیل می‌نمود. هاشمی در نقد و تحلیل حرکت یکصد ساله اخیر اظهار می‌داشت: «ما دچار از هم گسیختگی شدید فرهنگی هستیم که در اثر خودباختگی یکصد ساله در مقابل تمدن غربی در ما ظهور کرده است.» وی راه حل را در تاسیس تمدنی در خدمت دین می‌داند. (هاشمی، ۱۳۷۰، ج ۲؛ ۱۳۷۰، ب، ۳)

راه حل پیشنهادی وی برای معماری در افقی فراتر از مقوله معماری، در فرهنگ، استقرار داشت. ولی در مورد بحث نسبت دین با فرهنگ و تمدن به لحاظ تکیه بر پیشه‌ها و هنرهای دارای ریشه دنیوی و معیشتی به عنوان عامل تشکیل‌دهنده هنر، دچار

نوعی ناسازگاری می‌شد. (هاشمی، ۱۳۷۳، د، ۳؛ ۱۳۷۰، ج، ۳) ریشه مشکل وی در ارتباط دو حیطه نظر و عمل و نفی زیر بنا بودن نظر نهفته است. او قائل بر این است که هیچ نظری جدای از عمل و مسبوق نسبت به آن وجود ندارد. (هاشمی، ۱۳۷۷، ۲)

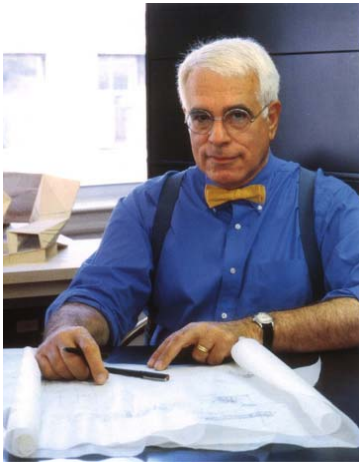
ث) محمدرضا جودت نیز در زمره کسانی است که هویت گرایی در معماری را مورد پرسش قرار می‌دهند. وی اصل پرسش در هویت را نفی می‌نماید و به هویت ایرانی معماری بدبینانه می‌نگرد. وی معتقد به آغازی از صفر، بدون نگرش به پشت سر می‌باشد. وی هیچ اصل ماندگاری در معماری را نمی‌پذیرد. (جودت، ۱۳۷۷، ۷؛ ۱۳۷۷، ج، ۲؛ ۱۳۷۹، ب، ۹)

او با استناد به جمله‌ای از ژان نوول می‌گوید: «انفجار اولیه سال‌های پیش صورت گرفته و رابطه‌ها به‌طور کلی قطع گردیده‌اند». (همان) جودت در بحرانی شمردن معماری در دهه‌های اخیر ریشه بحران را در تعارض کردار و اندیشه برمی‌شمرد و می‌گوید «ما در حوزه کردار، مدرن عمل می‌کنیم و در حوزه اندیشه، شعار سنتی می‌دهیم». (جودت، ۱۳۷۹، ب، ۵۹)

جودت با اتکاء به آراء شایگان به فروریزی کامل همه ارزش‌ها بر اساس رویکرد انسان محوری به عنوان شاخصه عصر جدید اشاره دارد. (جودت، ۱۳۷۸، الف، ۱۶۳) و در جایی دیگر ناسازگاری بنیادین میان سنت و نوگرایی را با استناد به آراء مارشال برمن گونه‌ای عریانی می‌داند که حجاب‌های تربیتی انسان را می‌درد ... (جودت، ۱۳۷۹، الف، ۵)

وی با پذیرش بحران در نوگرایی آن را متوجه تکیه افراطی فردگرایی و پیشرفت‌گرایی از خود بیگانگی انسان به لحاظ شیء‌پنداری وی می‌نماید. (همان) و در عین حال وی جریان نوگرایی را «بازگشت‌ناپذیر» ارزیابی می‌نماید. وی در رابطه سیاسی شدن معماری، ارتباط سیاست و معماری را این چنین ترسیم می‌نماید: «اگر بخواهیم مسائل سیاسی را در عمل حل کنیم، در واقع باید به دنبال زیباشناسی باشیم. چون آزادی از راه زیبایی به‌دست می‌آید». (جودت، ۱۳۷۸، الف، ۱۶۳) جودت به تأثیر معماری در تغییر فرهنگ نیز قائل است و در این باره می‌گوید: «مهم‌ترین نقش معماری دگرگونی در زمینه فرهنگی است». (همان)

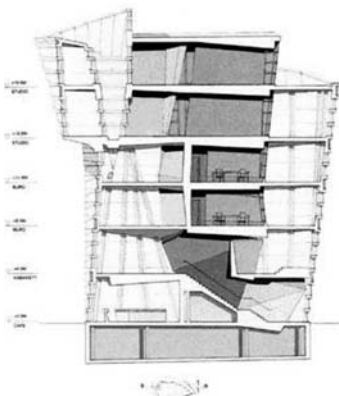
۶-۱-۲- الگوواره دوم: نوگرایی پسین (Deconstruction)



تصویر شماره ۴- پیتر آیزمن، معمار آمریکایی،
پرو سبک سامان شکنی

تفاوت این جریان با نوگرایان اولیه در آن است که گروه نخست با مطلق گرایی و به پشتوانه علم، به دنبال دستیابی به الگویی آرمانی و جهانی برای معماری بودند. اما تجددگرایان نوین به مطلق گرایی علم هم بی اعتماد هستند و به همین جهت به یک فرهنگ شکاکانه بسنده نموده‌اند. از دید این گروه تجدد در همه ابعاد آن در معماری ظهور نکرد و به همین جهت تلاش کردند تا معماری کاملاً جدیدی را عرضه نمایند. در معماری ایران این جریان امکان ظهور جدی نیافته است و از آنجا که نظام شکلی خاصی بر آن حاکم نیست؛ الگوبرداری‌ها هم مستقیماً شکلی نیست. شروع این جریان از سامان شکنی (Deconstruction) آغاز شد و امروزه تا فراکتال و فولدینگ ادامه پیدا کرده است. از معماران داخلی و خارجی این جریان می‌توان به شیردل و آیزمن اشاره نمود.

الف) پیتر آیزمن



تصویر شماره ۴- ساختمان Imendurf

آیزمن معمار یهودی آمریکایی، بیش از توصیف و تحلیل مشکلات بحران‌های معاصر، به راه‌حل‌ها پرداخته است. ظاهراً او مشکل اصلی را در عدم درک واقعیت‌های جدید می‌داند، موقعیتی که ثمره آن باقی ماندن در شرایط کهنه و به ارث رسیده از تاریخ است.

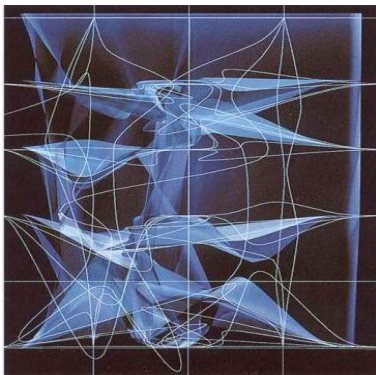
عامل بحران: کلاسیسیسم و ارکان آن

وی ویژگی‌های کلاسیسیسم را اینگونه بیان می‌کند: ضد زنان، ضد نژاد سامی و یهودیت، کلام محوری، سلسله مراتب، انسان گرایی، گذشته‌گرایی. او در گام نخست یعنی نفی دنیای سستی با نوگرایی کاملاً هم‌داستان است و نگاه ارزش جویانه‌ای به دنیای کلاسیک ندارد. به گفته جنکز: «آیزمن در مناظره با کریر با اشاره به حضار گفت: هر زنی که به کلاسیسیسم صحنه گذارد، این نوعی خودانکاری (Self Denying) است. کلام محوری، انسان‌مداری، (Anthroposentrism) سلسله مراتب، ضد نهضت آزادی زنان، ضد سامی‌گرایی و حسرت به گذشته، همه با هم چون تویی واهی غلتانده شدند و به سمت کریر پرتاب گردیدند.» (جنکز، ۱۳۷۸، ۱۳۲)

ظاهراً او با نگاه به گذشته اسف بار یهودیت در طول تاریخ، کل دنیای تاریخی را ضد یهود و ضد سامی و ضد زنان و ... می‌داند و به همین جهت در همان مصاحبه به کریر می‌گوید: «به عنوان آدمی یهودی و بیگانه هرگز احساس نکرده‌ام که جزئی از دنیای کلاسیک هستم. من احساس می‌کنم که مدرنیسم زائیده فرهنگ از خود بیگانه و بدون ریشه‌های لازم بود.» (آیزمن، ۹، ۱۵۳) بعداً خواهیم دید که او یهودی بودن را جزء ناخودآگاه همه انسان‌های تاریخ می‌داند. ولی به عقیده او آنچه در تاریخ ظهور یافته فرهنگی یهودی ستیز بوده است.

راه حل:

۱. مدرنیسم و ارکان آن (از خود بیگانگی، لامکانی حقیقت و ...)

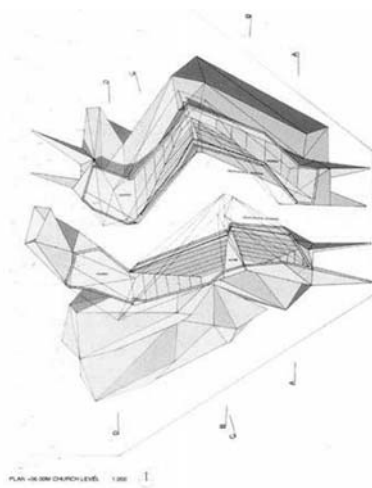


تصویر شماره ۶- پتر آیزمن / خانه مجازی

آیزمن توضیح می‌دهد که: «مدرنیسم شرط از خود بیگانه شدن بود. زیرا مسائل مربوط به حقیقت، ارزش، اصالت و ماده در علم، فلسفه و الهیات پرسش برانگیز شده بودند. در حقیقت به زیر سؤال رفتن حقایق طبیعی و نمایش جدایی‌ها ... حالتی از نگرانی و لامکانی به وجود آورده و همین لامکانی است که از خود بیگانگی نامیده شده است.» (همان، ۱۴۷)

آیزمن تحقق از خود بیگانگی نوگرایی

را در همه حوزه‌ها همچون فلسفه، فیزیک، الهیات و ... غیر از معماری نشان می‌دهد. تنها معماری است که هنوز نتوانسته به معنای عمیق آن از خود بیگانه و یا نوگرا شود و او خود را انجام‌دهنده این کار می‌داند. این همان فرآیندی است که او با کمک شیوه سامان شکنی دنبال می‌کند و در آن جا به دنبال تعریف جدیدی از معماری می‌گردد. «مدرنیسم از خود بیگانه می‌تواند در مذهب و فلسفه افرادی مثل نیچه وجود داشته باشد، ولی چیزی شبیه به آن در مدرنیسم معماری دیده نمی‌شود. در معماری، هرگز نوعی مفصل‌بندی از نظریه مدرنیسم، یعنی نظریه‌ای مرتبط با لامکانی حقیقت که در دیگر سخن‌ها رخ داده، وجود نداشته است. حال برای نخستین بار می‌توانیم این نظریه را مفصل‌بندی کنیم. فکر می‌کنم من این کار را انجام می‌دهم. مدرنیسمی که شما از آن سخن می‌گویید، در واقع ادامه همان سنت کلاسیک است.» (آیزمن، ۱۳۷۲، ۱۴۸)

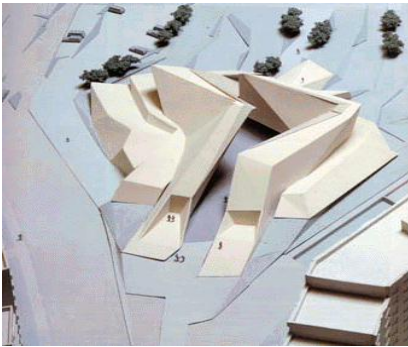


آیزمن از درون نوگرایی بر جنبه فرمالیستی آن در مقابل جنبه عملکردی آن تأکید دارد. به گفته مزینی: «آیزمن بر خلاف تمام انتقادات معماری مدرن، مشکل را چنین ذکر کرد که این معماری به مسائل فرم، مستقل از برنامه ساختمان توجهی ندارد. وی گفت که اگر برنامه، عامل تعیین کننده در معماری باشد، راه به جایی نمی‌برد و مثال آورد که موزه برنامه‌های عملکردی‌اش چندان نیست که فرم خاصی را لازم آورد یا بتواند الهام بخش فرمی خاص در معماری باشد.» (مزینی، ۱۳۷۶، ۲۴۴)

تصویر شماره ۷- پلان کلیسای ۲۰۰۰، پیتر آیزمن

۲- متافیزیک (روانکاوی، فلسفه و ...)

آیزمن برای یافتن راه‌حل رو به مکاتب متافیزیکی می‌آورد به تعبیر جنکز: «آیزمن به گونه‌ای خستگی‌ناپذیر از یک شاخه متافیزیک به شاخه دیگر می‌پرد.» (جنکز، ۱۳۷۸، ۹۸) جنکز این امر را در مناظره خود با آیزمن به او گوشزد کرده و می‌گوید: «تو یک روز روی موارد خاصی درباره پسمدرنیسم پا فشاری می‌کنی و روز دیگر روی موارد دیگر. پس موضع تو کاملاً روشن نیست... هیچ نوع قانون بازی وجود ندارد. اگر از



تصویر شماره ۸- ماکت کلیسای ۲۰۰۰، پیتر آیزنمن

لغزیدن شروع کنی، اگر بتوانی ادعا کنی که هم پسا کارکرد گرا و هم پسا مدرنیست هستی، دیگر همه چیز را می‌توانی توجیه کنی. تو بعضی اوقات آن‌ها را در یک ردیف قرار می‌دهی، گاهی آن‌ها را از چیزهای دیگر متمایز می‌کنی و گاهی هم آن‌ها را در شیوه خود ساخته خاصی به فعالیت وا می‌داری. من آن را نوعی لغزش ضد

فلسفی و دقیقاً فرصت‌طلبی محض آراسته به سلاح خفیف می‌یابم.» (جنکز، ۱۳۷۲، ۹)

۳- روانکاوی: حرکت از ظاهر به باطن

آنچه آیزنمن را در حرکت از ظاهر به باطن یاری کرده، روانکاوی بوده است. او در دهه هشتاد مدتی را از دوستان و حتی همسر و فرزندش دوری جست و به روانکاوی خود پرداخت تا نهایتاً جنبش سامان‌شکنی را در کاملترین شکل خود مطرح کرد. (جنکز، ۱۳۷۸، ۱۳۲)

۴- یهودیت

خودیابی برای او برخی ارکان ناخودآگاه جمعی انسان‌ها را روشن کرد و از جمله ریشه‌های یهودیت را در ناخودآگاه جمعی نشان داد. او اساساً خود علم روانکاوی را هم پدیده‌ای یهودی می‌داند و می‌گوید: «روانکاوی تا حدی پدیده‌ای است یهودی و برای مردمی که نیاز دارند با وجود روان‌شناسانه خود تماس داشته باشند فهمیدنی است. من می‌توانم دلیل بیاورم که در وجود همه‌مان کمی یهودی‌گری وجود دارد. یهودی‌گری در ضمیر ناخودآگاه ماست. نیز به همین دلیل است که ضد سامی‌گرایی وجود دارد. زیرا نمی‌خواهیم با ضمیر ناخودآگاه خود روبرو شویم. نمی‌خواهیم با سایه خود رو در رو شویم. یهودی مظهر آن سایه است. ما نمی‌خواهیم با بی‌ریشگی مواجه شویم.» (همان، ۱۵۵)

۵- فیزیک عدم قطعیت

او در کارهای متأخر خود به مفهوم عدم قطعیت توجه داشته است. مثلاً در تحلیل خانه ۱۱a خود می‌گوید: «خانه ۱۱a وضعیت عدم قطعیت را به عنوان نقطه عزیمت‌اش در نظر می‌گیرد... ما در عصری از شناسه‌های ناتمام زندگی می‌کنیم ... کل عالم مملو از حفره است.» (جنکز، ۱۳۷۸، ۱۳۰)

۶- سامان‌شکنی

به گفته او: «دیکانستراکشن هیچ ربطی به سبک ندارد، بلکه به ایدئولوژی مربوط می‌شود. عیب پسا مدرنیسم این است که با ایدئولوژی مخالف است. دوست دارم نشان دهم که نمایش فیلیپ [جانسون] اساساً نمایشی ایدئولوژیک است. فکر می‌کنم آن نمایش می‌خواهد نشان دهد که بعضی از مردم سبک‌گرا هستند و برخی دیگر ایدئولوگ... به گمان من در درون هر چیزی نوعی ایدئولوژی نهفته است. ممکن است بسیاری از مردم دوست نداشته باشند با چنین چیزی روبرو شوند، فکر می‌کنم لحظه‌ای که دیکانستراکشن به صورت سبک و مد درآید، زمانی خواهد بود که همه ما بتوانیم به آن حمله کنیم.» (آیزمن، ۱۳۷۲، ۱۶۶)

او گاهی برای این جریان متناظر با واژه‌های سیاسی، تعبیر جنبش و جناح چپ معماری معاصر را بیان می‌کند و اعضاء آن را خودش، کولهاس، چومی، لیسکیند و ... می‌داند. کسانی که به قول او «محبوب بچه‌ها در جهان هنر هستند.» (آیزمن، ۱۳۷۲، ۱۷۳) این تعبیر را او به خاطر حالت انقلابی و پیشروانه‌ای (آوانگارد) که این مکتب دارد به آن داده است؛ در مقابل فرانوگرایی که حالتی محافظه کارانه‌تر دارد و می‌توان آن را جریان راست در معماری معاصر دانست.

۷- شک‌گرایی و پوچ‌گرایی

در حقیقت اگر شالوده‌زیبایی‌شناسی فرانوگرا بر کثرت‌گرایی باشد، شالوده‌زیبایی‌شناسی شالوده‌شکن بر شک‌گرایی و حتی پوچ‌گرایی است. به تعبیر جنکز: «ما چگونه تمایز بین ساختمان دیکانستراکشنیستی خوب و بد را تمیز می‌دهیم؟ شکاک دائمی می‌تواند پاسخ دهد که هیچ دیکانستراکشنیستی نمی‌تواند بی‌عیب باشد بنابراین هیچ پاسخ روشنی به این

پرسش وجود ندارد ... اگر کاری به معنی «خوب» وجود نداشته باشد، هر کار، کاری که «بد نیست» تلقی می‌شود. موضوع هنر آیزنمن شک سیستماتیک است ... چنین شک‌گرایی به عنوان مد حاکم زمانه ما، آن هم با وجود مدارس عالی و سالن‌های مد در پاریس که مملو است از آدم‌های شکاک» (جنکز، ۱۳۷۸، ۱۳۶)

برای بسیاری از کارهای او دلیل معنا شناختی وجود ندارد و به نظر می‌رسد صرفاً تصمیمی زیبایی شناختی است که در هماهنگ کردن رنگ‌ها و فرم‌های این نما مؤثر است. «از دیدگاه انسان در خیابان، فروپاشی‌ها و بی‌ثباتی‌ها کاملاً آشکارند ... این ساختمان مجموعه تکان دهنده دلچسبی از احجام، خطوط و شبکه‌های رنگی است که شخصیت و گمنامی را به یکسان در نظر می‌گیرد ... تا اینجا برای «مردی یا زنی در خیابان بسیار عالی است.» (همان، ۱۳۵) اما آیا این فضا همین جذابیت و زیبایی را برای مرد یا زنی که قصد زندگی در آن فضا را دارند ایجاد می‌کند؟

اینجاست که جنکز لذت سامان شکنی را لذت ناشی از فقدان می‌نامد و آیزنمن را یک پوچ‌گرای مثبت (نیهیلیست-پوزیتیویست) می‌داند. جنکز در گفتگوی خود به آیزنمن می‌گوید: «بگذار لحظه‌ای به جنبه منفی دیکانستراکشن یعنی نیهیلیسم برگردیم. چون این طور به نظر می‌رسد که تأکید روی از خود بیگانگی و همچنین مرکز زدایی و ضد کلاسیسیسم یا ضد خاطره یا ضد شیء بودن است. این‌ها جهان شمول کردن مفهوم انسان پوچ است.» (همان)

اصول راه حل‌ها

۱- نامعماری

تحت تأثیر روانکاوی، آموزه (دکترین) او بر اساس تغییر در معنای معماری در روزگار کنونی شکل گرفته است. چنانکه در گفتگو با کریر می‌گوید: «به اعتقاد من برای پاسخ‌گویی به این مشکلات، معماری و نیز مواد درسی آن باید تغییر کنند. پژوهش در ارزش‌های ذاتی سنت، که معماری را به سمت نوعی ورشکستگی در برابر واقعیت امروز هدایت کرده، دیگر کفایت نمی‌کند. ما همه به سنت و آثار تاریخی احتیاج داریم، اما ماهیت (Nature) آن بناها و سنن در ارتباط با مباحث حاکم بر جهان امروز ما باید تغییر کند.» (آیزنمن، ۱۳۷۵، ۱۴۳)

۲- خود و ناخود

در خلال روانکاوی برای او ضرورت نفی خود ظاهری منفعل و کشف خود جدید روشن شد. این خود به شکل آگاه یا ناآگاه به هر حال نظامی خود محور و من‌گرا (Solipsistic) را ایجاد می‌کرد که همه بخش‌های آن خود ارجاع‌دهنده (Self referring) بودند. «در مقیاس داخلی (خود مقیاسی) ما درباره از دست دادن خدا، نبود ایمان به تجسد و نیاز به یک میانجی مجسم صحبت می‌کنیم. ما درباره از دست دادن خود... صحبت می‌کنیم ... ولی البته غیاب خدا پایان تمامی این کار تمرکزگیز به شمار نمی‌آید.» (همان، ۱۳۸)



The curved 3 dimension structure

نمایی سه بعدی منحنی سازه



تصویر شماره ۹- سازه‌های گول پیکر در کالبد موزه گوگنهایم بیلپا و فرانک گهری

۳- ضد انسان گرایی

جنکز در توصیف «اپیستمه حاکم بر نوگرایی» (به تعبیر فوکو فیلسوف فرانوگرایی فرانسوی) از دید آیزنمن می‌گوید: «آیزنمن با استفاده از ایده الگوی تفکر زیربنایی یا شمایل‌شناسی، برای هر دوره فوکو، عصر جدید را به چشم دوره‌ای ضد انسان‌گرا می‌نگرد که به گونه‌ای سبک‌شناسانه به یک سری «نا - ها» انجامیده و از لحاظ فلسفی به یک چند «ضدها» (جابه‌جا شدن انسان، به دور از هسته اصلی جهان خود) سوق داده شده است. بدین ترتیب [انسان] دیگر به عنوان عامل آغازین در نظر گرفته نمی‌شود. پدیده‌ها (Objects) به عنوان ایده‌های مستقل از انسان نگریسته می‌شوند و از این رو آن‌ها می‌توانند از لحاظ مقیاس از مسیر عادی خارج گردند و به‌طور کلی جدا شوند.» (جنکز، ۱۳۷۸، ۱۲۹)

جنکز در مقاله «رستاخیز و مرگ نومدرن‌ها» در توصیف بیشتر این موضوع می‌گوید: «پیتر آیزنمن در مقاله «فرا کارکردگرایی» در مجله اپوزیسیون در سال ۱۹۷۷



تصویر شماره ۱۰- پارک دو لاولیت / برنارد چومی

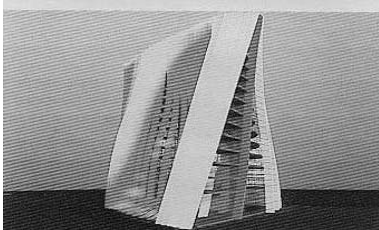
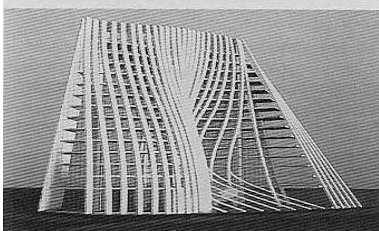
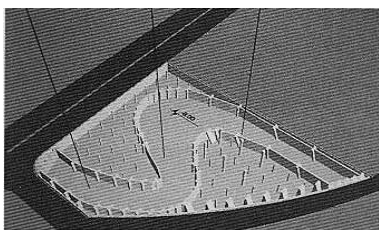
ظهور ضد انسان‌گرایی در مدرنیسم نو را اعلام نمود. مدرنیسمی که انسان را از مرکز جهان خارج می‌کند، ایده قیومیت و کارکرد را نفی می‌کند ... مدرنیسمی که اساساً انتزاعی و به طرزی آگاهانه از زندگی روزمره بیگانه بود... این امر پیتر آیزنمن را بر آن داشت که ضد انسان‌گرایی ذاتی و درونی پروژه مدرن را اعلام دارد و یک رشته ساختمان‌های و سازگرایانه [شالوده شکسته] بر اساس این فلسفه جدید طراحی کند. همین علت

وجودی خانه‌های مرکززدایی شده اوست که به ساکنان اجازه زندگی یا سکونت در مرکز را نمی‌دهد. این نوع معماری که فرا کارکردی است و کاربری یا خرسندی انسان را در بعضی از نقاط بر نمی‌تابد، (به علت تعهد متافیزیکی‌اش به عالم مرکززدایی شده). (جنکز، ۱۳۷۰، ۱۳) «در حقیقت این نا انسان گرایی یک سری نا-ها را برای آیزنمن ایجاد کرده است که می‌توان آن‌ها را غیر کلاسیک (جنکز، ۱۳۷۰، ۱۳)، ضد ترکیب

(Decomposition)، بی‌مرکزی (Decentering)، ناپیوستگی (Discontinuity) و ... برشمرده. (جنکر، ۱۳۷۸، ۹۸)

جنکر به خاطر همین جنبه‌های سلبی است که زیبایی‌شناسی او را یک زیبایی‌شناسی پوچ‌گرا و نیهیلیستی و لذت ناشی از نبود می‌داند که جلوه‌ای از نیهیلیسم نهفته در نوگرایی است. آیزنمن در پاسخ نامه خود، گریز از هر گونه شالوده و بنیاد را آشکار می‌کند و می‌گوید: «برای من انکار اینکه اصولاً چیزی می‌تواند بنیادین باشد اهمیت دارد. بنیادین به‌عنوان چیزی که اساسی‌تر است یا ارزش بیشتری دارد آغاز تفکر سلسله‌مراتبی در هر یک از سیستم‌های کلاسیک نظم به‌شمار می‌آید. آن دم که تصور سلسله‌مراتب به کنار نهاده شد، آنگاه ایده بنیادین سر برون می‌آورد.» (آیزنمن، ۱۳۷۷، ۱۴)

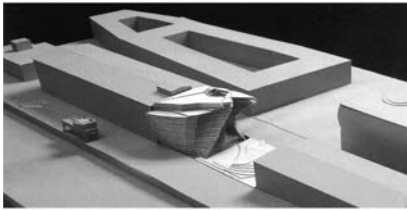
۴- نا طبیعت‌گرایی (طبیعت مجازی)



به گفته آیزنمن: «دیدن رابطه انسان - طبیعت به مثابه چیزی بنیادین که تنها در سیستم کلاسیک نظم به چشم می‌خورد، همانا تداوم بخشیدن به رکود فطری این نظم است. بدین ترتیب باید رابطه انسان - طبیعت را به‌گونه‌ای دیگر نگریست. نخست شاید به شکلی غیر دیالکتیکی با طبیعت، دوم شاید اینکه دیگر نباید در ایجاد فرم از انسان یا طبیعت به مثابه تمثیل‌های انسان‌گونه یا زیست‌گونه استفاده کرد.» (همان، ۱۴)

۵- ضد تاریخ

روانکاوی، نگاه آیزنمن را به تاریخ دگرگون کرد. او دیگر در نگاه به معماری کلاسیک سعی می‌کند به تعبیر خود، همچون افعی آن را بفشارد و عصاره سرکوب شده آن را بیرون



تصویر شماره ۱۲- پیتر آیزنمن / Imendurf

بکشد. به تعبیر او: «اگر شما به سوء تعبیر کلمات علاقه‌مند باشید، استعاره را دور نمی‌اندازید، بلکه تقریباً سعی می‌کنید دلالت‌های ضمنی سرکوب شده در استعاره را دریابید. اگر مخالف کلاسی سیسم هستید آن را دور نمی‌اندازید، بلکه سعی

می‌کنید چیزهای نهفته‌ای را پیدا کنید که در کلاسی سیسم سرکوب شده است. به عبارت دیگر این چیزی است که من شیوه افعی می‌نامم. شما کلاسی سیسم را می‌فشارید تا خفه شود و آنچه را که سرکوب شده با فشار از آن بیرون بکشید... باید جراح بود تا جادوگر، نباید سرکوب کرد، بلکه باید با جراحی، سبک کلاسیک و مدرن را شکافت و آنچه را که سرکوب شده است یافت. فکر می‌کنم این کار یکی از علل واقعی دیکانستراکشن است، دیکانستراکشن چند بنیانی را مطرح می‌سازد. دریدا و بقیه می‌گویند بیا باید این چیزها را دور نیاندازیم، بیا باید دریابیم که چرا می‌خواهیم آن‌ها را دور بیاندازیم.» (همان، ۱۵۵)

راه‌حل مسئله احتمالاً در چیزی که تاریخ پوشانده نهفته است، نه در نمونه‌های تاریخی بلکه در قالب اشکالی که در تاریخ ندیده‌ایم.» (آیزنمن، ۱۳۷۵، ۱۴۹) «هر چند پارتنون و نشان آثار مهمی در تاریخ معماری هستند، اما دیگر انرژی سابق را اعمال نمی‌کنند. چرا که هر دو در لحظه‌ای از زمان حاضر خارج شده‌اند. به نظر من معماری همواره با مسئله امروزی بودن (Presentness)^۱ سروکار دارد.»

آیزنمن درباره حضور تاریخ در معماری خود تعبیر «ضد خاطره» را به کار برده و می‌گوید: «ضد خاطره پیشرفت را جست‌وجو نمی‌کند، محک نمی‌زند. هیچ ادعایی نسبت به آینده‌ای بهتر یا نظامی جدید ندارد و هیچ چیزی را هم پیشگویی نمی‌کند. ضد خاطره با تلویح تاریخی یا با ارزش‌ها یا کارکردهای فرم‌های خاص هیچ کاری ندارد. بلکه در عوض با ساختن مکانی که نظم خود را از تیره و تار دیدن گذشته به یاد داشته‌اش به دست می‌آورد، درگیر است.» (جنکز، ۱۳۷۸، ۱۳۴)

۱. به معنای در اکنون بودن یا امروزی بودن از اصول مهم آیزنمن است. او شهر آرمانی خود را نه همچون نوگراها در آینده و نه همچون فرانوگراها در گذشته می‌بیند، بلکه همه آرمان‌ها را در اکنون دنبال می‌کند.

۶- ضد جامعه

خود او در این باره می‌گوید: «روانکاوی در اینکه خودم بشوم، برای من خیلی مهم بود. پیش از درمان، جانور آراسته‌ای بودم که همواره در برابر فشار توده مردم واکنش نشان می‌دادم. پس از درمان برای اولین بار واقعاً توانستم که با خودم کنار بیایم، نه آن طوری که جمع می‌خواست باشم، بلکه آن طوری که خودم نیاز داشتم باشم ... من هرگز خیلی به اینکه بر سر دیگران چه می‌آید فکر نمی‌کردم، چون حل مشکلات خودم برایم مهم‌تر بود.» (آیزمن، ۱۳۷۲، ۱۵۳)

آثار نمونه:

۱- پارک دولاولیت

آیزمن در طرح این پارک، دریدا فیلسوف یهودی و نظریه‌پرداز دیکانستراکشن را با خود همراه کرد. خود او می‌گوید: «آن یک گروه کر بود که غیر از ما دو نفر اعضا غیر مشخصی مثل افلاطون و چومی هم در آن بودند ... نوعی تشریک مساعی دریدا و آیزمن که سرود خوانی مذهبی و موزون خود را با همنوایی کامل به جانب حضاری معروف به «انسان پوچ» می‌خوانند ... لذت‌های ناشی از غیبت مقدس.» (همان، ۱۶۱)

جنکز در توضیح تحلیل‌های آیزمن می‌گوید: «آیزمن می‌خواهد که این خل بازی یعنی «فولی‌ها» را به عنوان نوعی وضعیت روشنفکرانه ناب که آغازی است برای اشراف بر کار، زندگی و حالت ذهنی‌اش نمایش دهد ... بنابراین ما در لاولیت در میان بعضی کارهای واقعاً خیلی احمقانه قرار گرفته‌ایم.» (جنکز، ۱۳۷۸، ۱۴۱ و ۱۳۲) آیزمن در جایی دیگر در توضیح این مطلب می‌گوید: «ما سایت را مثل پالیمپست^۱ به کار گرفتیم. جایی برای نوشتن، پاک کردن و دوباره نوشتن [تاریخ]. ساختمان ما فرآیند سایت را که ساختمان [پسامدرنیسم] از خود در می‌آورد وارونه می‌کند. ساختمان ما سایت را ابداع می‌کند.» (آیزمن، ۱۳۷۲، ۱۳۸)

آیزمن در توضیح روند کار می‌گوید: «شکست این کار تا حدودی بدان دلیل بود که من فرا نگرفته بودم که با توجه به موضع خودم در موضع جدیدی ایفای نقش کنم.

۱. پالیمپست (palimpsest) به صفحاتی از جنس پوست می‌گویند که برای نوشتن یا بازی نقاشی و طراحی سریع کودکان استفاده می‌کنند و بعد از هر بار ترسیم به سرعت پاک می‌شود و دوباره روی آن شکل دیگری ترسیم می‌شود. این واژه شاید با واژه پارسی پلمه به معنی لوح و صفحه وابستگی داشته باشد.

ژاک متن ناتمامی را از تیمائوس افلاطون که روی آن کار می‌کرد ارائه داد. ما آن را به عنوان برنامه در نظر گرفتیم ... ژاک را وادار کردیم که چیزی بکشد. او هم شکل ساز جنگ را کشید، که هم شکل و هم چارچوب سایت از کار در آمد.» (همان، ۱۶۱)

۲- خانه شماره ۱۰

به گفته جنکز: «خانه ۱۰، ۱۹۷۸ آخرین کار فرمالیستی و نخستین کاربرد تجزیه یا از هم پاشیدگی (Decomposition) است که نوعی مخالفت با فرایند منطقی تغییر شکل به شمار می‌آید. این ساختمان با عناصر کاهش یابنده و یک سری فرایندهای مکانیکی طراحی شده بود که خیلی چیزها را نابود می‌کرد: مرکز خانه، تمرکززدایی، مقیاس انسان گونه (Scaling) و عادات‌های مرسوم [مثلاً] دیوار شیشه‌ای چون کف ساختمان به کار گرفته شده و در فضا کنسول شده است.» (همان، ۱۲۸)

۳- خانه شماره ۱۱

به گفته آیزنمن: «در خلال درمان روانکاوی توانستم به ضمیر ناخودآگاه خود وارد شوم. دیگر نسبت به آغاز، جهت‌گیری کمتری داشتم. این جریان تغییر و تحولی را در معماری من سبب گردید. افکارم متوجه زمین شد، منظورم خانه a ۱۱، خانه El Even Odd و Find Out House است که تمام این طرح‌ها به زمین توجه داشتند. به این معنی که آن‌ها در حال کاویدن ضمیر ناخودآگاه بودند و همین امر در طرح‌های کانارجیو و برلین هم وجود داشت. آن‌ها همه طرح‌های به زمین نشسته بودند. قبل از آن هیچ یک از خانه‌های من ربطی با زمین نداشت، آن‌ها همه در هوا بودند. بله، تغییر و تحول در سال ۷۸، زمانی که من روان درمانی را شروع کردم پیش آمد. من نیاز داشتم هویت دیگری برای خودم به وجود آورم. فکر می‌کنم مسئله هویت برای من چیزی بود که در خلال درمان، آن را بسیار پیچیده و غامض یافتم. این جریان چند سال به طول انجامید.» (همان، ۱۵۱)

۴- کاناراجیوی ونیز

طرح کاناراجیوی ونیز، به شیوه سامان‌شکنی کار شده و برخی از اصول فرانوگرایی همچون زمینه‌گرایی (Contextualism) وارونه شده است. به همین جهت جنکز این کار او را آغاز «نا-فرانوگرایی» یا ضدیت با فرانوگرایی می‌داند. به گفته جنکز: «آیزنمن

در پاسخ به زمینه‌گرایی هم بافت و هم تاریخ و نیز را انکار می‌کند ... این طرح تمجیدی صریح از «نا - ها» (ناتقلیدی، ناگزارشی و ناتداومی) است. (جنکز، ۱۳۷۸، ...)



تصویر شماره ۱۳- تئاتر شهر (عبدالعزیز فرمانفرمایان)

ب) بهرام شیردل بروز هویت ایرانی را ناخودآگاه و ذاتی می‌داند و می‌گوید: «من امروز فرزند آباء و اجداد ایرانی خود هستم. از نوادگان بزرگان قاجار و خوی ایرانیّت در وجود من است... هویت ایرانی همین است که ایرانیان امروز آن را می‌خواهند.» (شیردل، ۱۳۷۸، ۱۷) او تأکید می‌کند که «نباید آینده را برای گذشته فدا کرد.» (شیردل، ۱۳۷۳، ۴۶) او درباره تداوم در معماری گذشته اظهار تردید می‌کند و در اشاره به گسست‌های تاریخی، میدان نقش جهان را که

از آن دوران پس از اسلام است با تخت جمشید که از آن دوران تمدن پس از اسلام است می‌سنجد و نتیجه می‌گیرد این دو رابطه چندانی با هم ندارند و تعجب می‌کند که چه شده که حال به دنبال حفظ ارتباط با گذشته هستیم؟! (همان، ۳۹) درحالی‌که یافتن ویژگی‌های معمارانه و عناصر معماری مشترک میان تخت جمشید و میدان نقش جهان چندان هم دشوار نیست. گرچه ظاهراً همانند هم نباشند.^۱

البته او هم وضعیت کنونی معماری ما را دچار بحران می‌داند، اما خرده‌گیری او به جریان پریشان نوگراست که با آشفتگی مسیر خود را می‌پیماید. از دید او این بحران

۱. به گمان ما ویژگی‌های معمارانه مشترک این دو ساختمان را می‌توان چنین برشمرد:
 ۱- اصل محورگرایی و ایجاد تقارن‌های دو محوره در طرح کف و در نماهای ساختمان‌ها.
 ۲- اصل محصوریت فضایی با ایجاد فضاهای سر باز و دیواربست (محصور).
 ۳- طرح فضاهای باز و بسته بر پایه گوشه‌های گونیا (عمود بر هم) و محوره‌های اصلی.
 ۴- اصل سلسله مراتب دسترسی از بیرون به درون در همه ساختمان‌ها، در آپادانا، کاخ هدیش، گنجینه (موزه) تخت جمشید و ... و در عالی‌قاپو و مسجد شیخ لطف‌الله و ...
 ۵- الگوی طراحی معماری بر پایه یک تقارن مرکزی. یک فضای میانی بزرگ و بلند در وسط و جای برخورد دو محور، و چهار فضای کناری در پیرامون فضای میانی روی محورها که هم کوچکتر از فضای میانی هستند و هم بلندای آن‌ها نصف بلندای آن است. نمونه آن کاخ آپادانا، و گنجینه تخت جمشید و نیز طبقات بالای ساختمان عالی‌قاپو است. اما یکی از فضاهای مشترک میان این دو مجموعه، ستاوند (ایوان ستوندار) است که هم در آپادانا و کاخ هدیش و گنجینه دیده می‌شود و هم در عالی‌قاپو در ایوان اصلی آن که هر دو رو به فضای باز ساخته شده‌اند.

ناشی از بی‌مبالاتی و به اصطلاح او «دلقک‌بازی» برخی از معماران معاصر است که اجازه نمی‌دهد یک معماری اصیل همگام با ارزش‌های جهانی شکل بگیرد. اما مشکل اینجاست که مرز این نوگرایی اصیل و نوگرایی سطحی چیست؟ آیا با قطع شدن رابطه معماری معاصر با پیشینه آن این پراکندگی فراهم نشده است؟

۶-۱-۳ - الگوواره سوم: تلفیق‌گرایی تجدد و سنت (Postmodernism)

به تدریج گروهی بدین سو رفتند که تجدد کامل و همه چیز گذشته را کنار گذاشتن جواب مطلوبی برای معماری نیست. از این رو به راه حل تلفیقی روی آوردند؛ تلفیق



تصویر شماره ۱۴- میدان آزادی (حسین امانت)

با سنتی که معماری را کامل کند. این سنت تنها با گرایش به تاریخی رخ می‌نماید؛ همچون استفاده از کالدها و ساختمایه‌های (مصالح) گذشته و در گرایشی دیگر، به طبیعت هم توجه می‌شود. گرایش دیگر آن سنت‌های اجتماعی است که معمار دیگر خود مختار نیست و مردم‌گرا شده است. جریان مردم‌گرا در معماری یک نوع تلفیق‌گرایی است.

الف) چارلز چنکز

چارلز چنکز از نظریه‌پردازان بنام معماری غرب است و در دو دهه اخیر نوشته‌ها و مباحث فراوانی را درباره معماری امروز ارائه کرده و به بسیاری از چالش‌ها دامن زده است. متأسفانه او در دو دهه اخیر از حالت تحلیل‌گری فعال و پیشرو که با جسارت به ارزیابی مکاتب می‌پرداخت به سوی انفعال رفت؛ به گونه‌ای که امروزه او خود را در میان معماران پیشرو می‌بیند و تنها به توصیف و نظریه‌سازی برای آن‌ها اکتفا می‌کند.

گستره‌های بحران:

۱- بحران ادیان: ظهور علوم نوگرا (مدرنیسم)

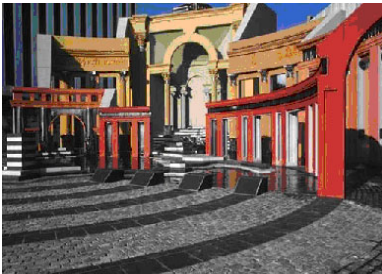
چارلز چنکز بحث خود را در مورد بحران معاصر غرب با تحلیل ظهور نوگرایی آغاز می‌کند. زمانی که به گفته او دین جای خود را به علم داد و این مسئله بحران‌های

فراوانی را برای بشر ایجاد کرد. «می‌توان مدرنیسم را نخستین واکنش فکری بزرگ نسبت به بحران اجتماعی و فروپاشی دین مشترک دانست. در مواجهه با یک جامعهٔ پس-مسیحی، اندیشمندان و نخبگان خلاق نقشی تازه برای خویش رقم زدند که به هر حال همانند نقش یک پدر روحانی بود. متعالی‌ترین نقش آن‌ها شفا دادن جراحات جامعه بود. در «پالایش زبان طایفه» توانستند حساسیت آنرا خالص گردانند و اگر سیاسی نمی‌بود، زمینهٔ فکری-زیبایی شناختی را برایش مهیا سازند.» (جنکز، ۱۳۷۵، ۳۲)

- الگوی فرادینی نیچه برای عصر جدید



تصویر شماره ۱۵- میس ون درو / پاولیون
بارسلون



تصویر شماره ۱۶- چارلز مور / میدان ایتالیا
در شهر نیو ارلیان

برای روشن‌تر شدن مطلب می‌توان ریشه‌یابی ای راکه جنکز از دیدگاه لوکوربوزیه ارائه کرده است مطالعه کرد. «داروینیسم، مادی‌گرایی و پیشرفت علم به سرعت بر فرهنگ مسیحی تأثیر گذاردند. باور پس از مسیحی که نیچه برای اولین بار آنرا به عنوان فلسفه «آبَرمرد» معرفی کرد هدفش دقیقاً پرورش نخبگانی خلاق بود و تعجبی ندارد که لوکوربوزیه و والتر گروپیوس جوان همانند بسیاری از هنرمندان اوایل این قرن، مطابق با غیب‌گویی زرتشت پرورش یابند. نیچه در کتاب چنین گفت زرتشت می‌نویسد: «او که باید آفرینندهٔ خوب و بد باشد، به راستی باید نخست یک ویرانگر باشد و ارزش‌ها را خرد کند... و هر آنچه از حقایقمان می‌شکند، بگذار بشکند! هنوز خانه‌های بسیاری باید ساخته شود [روشن است که این عقیده چرا

مورد توجه معماران قرار گرفت!] خدایان همه مرده‌اند. اکنون ما آن آبرمرد را زنده داریم... ای آبرمرد! من به تو تعلیم می‌دهم. انسان چیزی است که کسی از او پیشی خواهد گرفت. برای از او بهتر شدن چه کرده‌ای؟ ...» پیشگامان نقش داروینی

«دگرگون‌سازی ارزش تمام ارزش‌ها» را به عهده گرفتند و لوکوربوزیه هنگام خواندن این مطالب حتی آهنگ خواندن این آیین نامه را از مرشدش اقتباس کرد. اگر به مظاهر هنر و معماری دهه بیست نگاهی بیندازیم از برلین تا مسکو و پاریس همگی شبیه این کتاب مقدس تلگرافی می‌باشند که سبک اوانجلی ایشان بر پایه گفتار نیچه استوار است. لوکوربوزیه در کتب به سوی یک معماری نوین می‌گوید: «دوره بزرگی آغاز شده است. روحی جدید وجود دارد. صنعت که همانند سیلابی ما را مغلوب ساخته به سوی اهداف مشخص می‌شتابد و ما را به ابزار نوینی مجهز ساخته که با این دوره که از روحی جدید نیرو می‌گیرد سازگار است. قانون اقتصادی خواه ناخواه بر اعمال و اندیشه‌هایمان حکم می‌راند ... ما باید روح تولید انبوه را بیافرینیم. روح ساختن خانه‌های تولید انبوه، روح زیستن در خانه‌های تولید انبوه...» (جنکر، ۱۳۷۵، ۴۴)

- ظهور علوم فرا نوگرا



تصویر شماره ۱۷- خانه فرانک گهری

«احتمالاً واکنش‌های مشابهی را می‌توان در تمامی علوم و هنرها یافت. هنوز هم بسیاری از فیزیک‌دان‌ها واقعیت بنیادی اصل عدم قطعیت، تئوری بی‌نظمی و دیگر جلوه‌های علم پست مدرن را قبول نمی‌کنند. آن‌ها در کنار آینشتاین که نمی‌خواست جهان‌بینی مدرن را که بر پایه کیهانی منظم، هدفدار و مشخص استوار است کنار بگذارد در نظر خود مصرند که خدا برای

اداره جهان تاس نمی‌اندازد ... اهمیت ویژه این واقعیت که نظریه‌های پست نیوتنی و پست داروینی به روشی بهتر می‌توانند حوزه گسترده‌تری از پدیده‌ها را توضیح داده و نظریات پیشین را در خود جا دهند، مورد توجه قرار نگرفته است.» (همان، ۶۵)

«می‌توانیم پیش‌بینی کنیم که بیشتر جهان برای بیست سال آینده باخوشحالی به مدرنیزه کردن ادامه دهد... پست مدرنیسم یک «مرحله رشد» است نه یک واکنش ضد مدرنیسم و پیش از آنکه کشور یا مردمی بتواند به آن برسد، باید مراحل مختلف شهرنشینی، صنعتی شدن و فرا صنعتی شدن به وقوع پیوندد.» (همان)

۲- بحران علوم نوگرا: ظهور هنر فرا نوگرا

اگر در آغاز نوگرایی تنها دین بود که مورد تعرض قرار گرفت و بشر برای ساختن جهان‌بینی خود به علم پناه برد. در پایان عصر نوگرایی و آغاز دوران جدید بشر دیگر به علم هم اعتمادی نداشت. جنکز یکی از علل شکل‌گیری فرهنگ‌های فرانوگرا را ناکارآمدی جهان‌بینی‌های دینی و علمی می‌داند. به عقیده او: «دین و علم هیچ کدام نتوانستند در شرایط جدید کلیت جهان‌بینی خود را حفظ کنند و به سرعت دچار بحران شدند.» به گفته او: «علم و دین دو دستمایه اصلی بوده‌اند که ما برای تشریح حقایق نهایی از آن‌ها استفاده کرده‌ایم. اما این سنت‌ها هر دو در معرفی اهمیت کشفیات اخیر ناکارآمد شدند، هر دوی این‌ها در مواجهه با حقایق غیر عادی که به دست آمده‌اند، به نوعی درجا زدن یا در به خود ماندگی فرهنگی مبتلا هستند.» (جنکز، ۱۳۷۹، ۴۰)

مقصود او از ناکارآمدی جهان‌بینی دینی سستی‌های مدل جهان‌شناسی مسیحی در قبال علوم جدید (دستاوردهای کپرنیک و گالیله و ...) و مقصود او از ناکارآمدی جهان‌بینی علمی عدم جوابگویی سیستم‌های علمی نیوتنی و اینشتیانی به یافته‌های جدید فیزیک عدم قطعیت است. او در توضیح بیشتر ادعای خود می‌گوید: «بشر دو گفت و گوی اصلی با طبیعت دارد: علمی و دینی. اولی قوانین خارجی و دومی راهکارهای داخلی ارتباط با طبیعت را به ما می‌دهد. یا معادلات عینی و برجستگی شاعرانه موقعیت ما در جهان را به سادگی ترسیم می‌کند. اما هر دو گفت و گو دید مهم‌ترشان را از دست داده‌اند و در عمل به تنگ نظری، حالت‌های تدافعی، نبود شوخ طبعی و نمایشی از عظمت و شگفتی دچار شده‌اند ... این دو ناکامی اگر تنها گفتمان بودند، می‌توانست غم‌انگیز باشد. اما آنجا که علم و دین در تفسیر جهان‌بینی در حال تکوین ناتوان بوده‌اند، فرصتی برای دیگران با زمینه فرهنگی متفاوت فراهم شده است. در این حالت، هنرمند، معمار و نویسنده باید به این گستره وارد شوند و قلمرو جدیدی را به وجود آورند.» (همان)

در حقیقت فرانوگرایی او هرگز با یک دین تمام عیار کنار نخواهد آمد، بلکه نوعی نظام شبه دینی را بدون همراهی دین ایجاد می‌کند. او در این زمینه باروک جدید را مثال می‌زند و می‌گوید: «منتقد ملحد هنر پیتر فولر در کتابش به نام «پندارهایی از خدا: تسلی توهمات گمشده» در ۱۹۸۵ انسان‌ها را به اخذ معنویتی مترادف که بر پایه

یک پاسخ ذهنی و در ضمن دنیایی به خود طبیعت است فرا می‌خواند. پست مدرنیسم او



تصویر شماره ۱۹- رابرت و تنوری/خانه مادر معمار

همانند پست مدرنیسم من به دنبال یک «نظام مشترک نمادین» از نوعی که دین ارائه می‌دهد، اما بی‌همراهی دین است. در توضیح اینکه چگونه می‌توان به این مقصود رسید او با نوشتن چهارکتاب در این باره بیش از من جلو نمی‌رود.» (همان، ۴۶)

در کنار این نگاه وهمی به دین باید

تأثیر نوگرایی را در عصر بعد از خود بررسی کرد. چرا که به تعبیر جنکز نوگرایی همچون ققنوسی به سرعت تغییر شکل داده و دوباره زنده می‌شود. جنکز نوگرایی را دارای یک دیالکتیک مثبت و منفی در درون خود می‌داند که این دوگانگی در شکل‌گیری فرهنگ بعد از نوگرایی نقش مهمی دارد. «دو دیدگاه حاصل این نقش پس از مسیحی بود که تضاد میان آن دو موجب سردرگمی زیادی شد. زیرا در کلمه «مدرن» حداقل دو معنی مستتر است. نقش شفادهنده هنرمند که «مدرنیسم قهرمانانه» نام گرفته است و نقش خیالی و ویرانگر هنرمند که مترصد فتح سرزمین‌های تازه و «نوکردن» است که من آنرا مدرنیسم ستیزه‌گر می‌نامم. این دو معنی همان چیزی است که استرن به آن عنوان «مدرنیسم سنتی در برابر مدرنیسم تفرقه‌انداز» می‌دهد. نوعی دوستی در برابر جدال، پیوستگی در برابر تکان نو، خوش بینی در برابر پوچ‌گرایی.» (همان، ۳۳)

در حقیقت قدم دومی که او برای تشریح بحران معاصر برمی‌دارد بیان دقیق همین شکل جدید از نوگرایی ستیزه‌گر است که معمولاً او آن را با صفات نیهیلیسم و آنارشیزم مطرح می‌کند. جنکز بخش زیادی از تحقیقات خود را در این راستا قرار داد تا خلاء عظیمی را که محور وضعیت معاصر را شکل می‌دهد نشان دهد. او دو تعبیر نوگرایی جدید (نئو مدرنیسم) و نوگرایی متأخر (لیت مدرن) را نمودهای همین بحران می‌داند، چیزی که مهم‌ترین نمود نهایی خود را در سبک شالوده‌شکنی ارائه می‌کند.

- نقد نوگرایی ستیزه‌گر (شالوده شکنی)

«برای بعضی‌ها هیچ چیز اعتبار این «خلاء عظیم» را ندارد و جدیتی که با آن برخی نیویورکی‌ها این «پوچی» را دنبال می‌کنند، در مرکز منهن (از محلات بسیار شلوغ

نیویورک) واقع است. اما از هنگامی که چنین فرض شده که معماری هنری ساختاری همراه با شالوده اجتماعی باشد معمارانی که برای خلاء و پوچی و نبود طراحی می‌کنند اندکی مضحک می‌نمایند. چه کسی باید این را بگوید که نوعی معماری دیکانستراکشن ضد اجتماعی هم حق اظهار وجود دارد.» (جنکز، ۱۳۷۸، ۹۸)

«این معماری تجسم عالمی تهی از مقصود است که در آن انسان محصول تصادف است، از خود بیگانه شده یا به بیان معمارانه در خانه خودش نیست. این عالمی است که فیلسوفانی چون نیچه، سارتر و راسل دویست سال است به ما می‌نمایانند. این سرنوشت ابدی ما است. در کلام تقریباً ملودراماتیک راسل در ستایش انسان آزاد (۱۹۱۴) نیهیلیسم خاص جهان‌بینی مدرن را می‌شنویم. انسان محصول علت‌هایی است که درباره غایتی که بدان ره می‌برند هیچ‌گونه نقشی ندارند. خاستگاه، رشد، آرزوها و امیدها، عشق‌ها و باورهایش چیزی جز محصول آرایش تصادفی اتم‌ها نیست ... همه این‌ها چنان بدیهی می‌نماید که هیچ فلسفه‌ای نمی‌تواند منکرشان شود. این پیام اندوهناک متافیزیکی (تصویر داروینی جهان) نهضتی نیهیلیستی؛ در کار آیزمن؛ وکسندر سنتر در اوهایو می‌توان دید.» (جنکز، ۱۳۷۰، ۱۳)

– نقد نوگرایی فناورانه



تصویر شماره ۲۰- فیلیپ جانسون / آسمان

خراش AT&T / در نیویورک

وجهه دیگر نقد او به جریان اصالت فناوری (تکنولوژی) است که توسط گروهی از افراط گرایان نوگرایی دنبال می‌شود. «اصل قرارداد مصالح و تکنولوژی به عنوان هدف هیچ‌گاه نمی‌تواند از اهمیتی برخوردار باشد. یونانیان باستان هم دارای تکنولوژی برتر بودند. هر معمار خوبی باید دوستدار تکنولوژی باشد. نورمن فاستر هم که معمار بزرگی است از همین جنبه به تکنولوژی علاقمند است. اما این موضوع تازگی ندارد. تنها چیزی که تازگی دارد آن است که فقط به تکنولوژی اهمیت داده شود. این کاملاً جدید

است و به نظر من فلسفه‌ای است ورشکسته. واقعاً پایان فرهنگ غرب و شرق است. به شیء پرستی فعلی نگاه کنید. مثل این است که کیش پلاستیک پرستی به راه افتاده است. مگر پلاستیک چیست؟ هیچ، فقط بسیار براق است و معرف تکنولوژی برتر. شیء پرستی است. به نظر من که فاجعه است ... مشکل فاستر در اینجاست که کارفرمایی داشته که دائماً به او می‌گفته: «ما بهترین و گران‌ترین را می‌خواهیم». نورمن فاستر اهل کشوری نسبتاً فقیر (انگلستان) است و قبلاً هیچ کارفرمایی نداشته که چنین چیزی را از او خواسته باشد. بنابراین دائم جواب داده است: «بله، فکر خوبی است». ... من فکر می‌کنم که نمایانگر پایان یک سنت است. یک بحران است برای اینکه وسایل و اهداف با یکدیگر بسیار فرق می‌کنند.» (جنکز، ۱۳۷۲، ۲۴)

۳- تعریف ویژگی‌های فرانوگرایی

جنکز برای رهایی از وضعیت کنونی از فرانوگرایی سخن می‌گوید. فرانوگرایی که به گفته او بسیار متفاوت با مکاتب «نئومدرن» و «لیت‌مدرن» است. او می‌گوید: «من راه حل را پست مدرنیسم دیدم و آن را این‌گونه تعریف می‌کنم:

- اول از همه اینکه «پست‌مدرن» بودن به معنی برتر بودن، «بیش از مدرن، مدرن بودن» است و این است که مدرنیست‌ها با شنیدن این کلمه برافروخته و هراسان شدند.

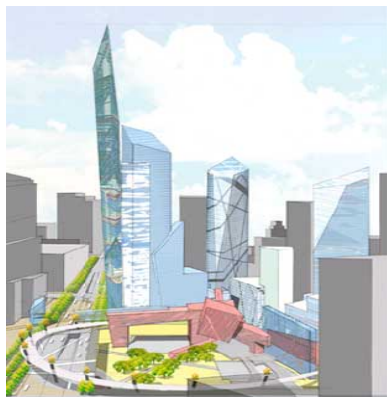
- دوم آنکه این واژه مفاهیم متضادی دارد: برای برخی سنت‌گراها تداعی «ضد مدرنیسم» و متحدی احتمالی را می‌کند یا «ادامه مدرنیسم در قالبی نو» برای دیگر سنت‌گرایانی که آنرا یک خطر می‌بینند.

- سوم اینکه مفاهیمی وهم آور دارد که به یک امکان ناپذیری پس - حاضر اشاره دارد. مثل اینکه در آنسوی زمان در نوعی سرزمین عجایب متناقض‌نما یا فوق فضای فیزیک پیشرفته قرار دارد یا نوعی معادل پیوسته زمانی برای ضد ماده محسوب می‌گردد.

- و بالاخره برای بسیاری از طرفداران آن و از جمله من، حاکی از امکان ایجاد پیوند میان مدرن و باوری دیگر می‌باشد و یا ادامه گزینشی و منتقدانه مدرنیسم و فرای آن بودن است. بی‌شک این معانی پرتداعی و در ضمن تا حدی متناقض، توضیحی پیرامون منطقی و دلیل کاربرد فراگیر و شهرت آن می‌باشد.»

-کثرت‌گرایی: سازگاری با مخالفان

ولی در عین حال فرانوگرایی جنکز اهل دشمنی و ناسازگاری نیست و زندگی خود را



تصویر شماره ۲۱- دانیل لیسکیند / مرکز تجارت جهانی

در بودن مخالفان خود می‌بیند و شعار «زنده باد مخالف» سر می‌دهد. «پست‌مدرنیست‌های راستین واقعاً به میدان کشش و تنش، به لزوم شکوفا شدن شیوه‌های سنتی و مدرن اعتقاد دارند. چون می‌خواهند همه معنای‌هایشان را حفظ کنند. نمی‌خواهند جهاد کنند یا بر دشمن پیروز شوند. آن‌ها می‌دانند که دشمن، خود آن‌هاست در حالت و موقعیت فرهنگی دیگر. باید نظام تقابلی را فی نفسه هدف دانست و از آن حمایت کرد. اگر تفاوتی درکار نباشد، نه غنایی درکار خواهد بود نه معنایی.» (جنکز، ۱۳۷۵، ۷۱)

«دوره پست مدرن زمان انتخاب‌های مداوم است. دوره‌ای که هیچ روش تثبیت شده‌ای را نمی‌توان بی‌خود آگاهی و کنایه دنبال کرد. زیرا به نظر می‌رسد تمامی سنت‌ها به نوعی اعتبار دارند ... کثرت‌گرایی، گرایش دوران ما هم بزرگ‌ترین مشکل و هم بهترین فرصت است ... سردرگمی و تشویش بر مغز چیره می‌شود و جانشین شکل مشترکی از فرهنگ جمعی می‌شود. این بهایی است که برای دوره پست مدرن می‌پردازیم. بهایی به سنگینی تعصب، یکنواختی و فقر دوره مدرن.» (جنکز، ۱۳۷۵، ۹)

به نظر جنکز با شکل‌گیری فرهنگ فرانوگرا و گسترش آن، همه زمینه‌های فعالیت انسان دچار تحول می‌شوند. این تحولات حتی در شناخت‌شناسی و علوم طبیعی و انسانی هم کاملاً محسوس است. به گفته او: «تغییر در شناخت‌شناسی، درک دانش و چگونگی رشد و ایجاد ارتباط آن با دیگر فرضیه‌ها تحولی کلیدی به سوی جهان پست مدرن خواهد بود ... نگرش پست مدرن بر سرشت تکاملی علم و انحرافات دیدگاهی آن در زمان، فضا و فرهنگ ارزش خواهد گذارد. تنها نسبیّت مطلق را نمی‌پذیرد. ادعا می‌کند که یک نظریه علمی به خوبی دیگری است یا همان‌طور که ژان فرانسوا لیوتار مطرح ساخته است بدینی کامل و خط پایانی برای تمام بزرگ

باورها و آبر روایت‌ها است. در عوض از مطلق نسبی یا کلیتی خرد شده که بر طبیعت رشد تکاملی و جهشی علم تأکید دارد و از این واقعیت که تمام موضوعات حقیقی نسبت به زمان و محتوا حساس می‌باشند، جانبداری می‌کند.» (همان، ۶۵)

«علم استاندارد و الهیات تاریخی به نحوی دگرگون شده‌اند که می‌توانند پسا مسیحیت و پسا مدرن نامیده شوند. زیرا آن‌ها به‌طور یکسان خارج از مسیحیت و مدرنیسم توسعه می‌یابند. خود مدرنیسم جنبشی پسا مسیحیتی بود. اما بر اساس علم ماشین‌انگاران و این نگرش که جهان به‌طور تدریجی و جبری توسعه یافته استوار بود. در مقایسه «علوم پیچیدگی» پسا مدرن جهان خلاق‌تری را توضیح می‌دهد که تصویری است مملو از بسیاری از علوم در حال تکوین مانند فراکتال‌ها، نظریه اغتشاش، دینامیک غیر خطی و خود «نظریه پیچیدگی» آن‌ها با دست به دست دادن ماهیتی را به تصویر می‌کشند که بیشتر شبیه سازواره پویاست تا ماشین مرده، و ماهیتی که مانند جهان‌بینی مسیحیت، هدف یا غایتی دارد.» (جنکز، ۱۳۷۹، ۴۱) «هیچ روح زمان واحدی برای پست مدرنیسم وجود ندارد ... اگر چیزی در روند جهان تعیین‌کننده باشد فرهنگ خواهد بود که به عبارتی خودش نامعین است.» (همان، ۶۹)

همچنین در علوم و هنرها جریان پیشرو (آوانگارد) و خط‌شکن حذف می‌شوند. به گفته جنکز: «دیگر به مفهوم سنتی مدرن (جنکز دوران نوگرایی را هم دارای یک سنت اولیه می‌داند و منظور او از سنت نوگرایی همین است) آن در هنر، پیشرو (آوانگارد) وجود ندارد. این است که دیگر هیچ خط مقدم مشخصی برای پیش بردن دهکده جهانی، هیچ دشمنی برای شکست دادن وجود ندارد ... بلکه افراد مستقل بی‌شماری در توکیو، نیویورک، برلین، لندن، میلان و دیگر شهرهای دنیا هستند که همگی در حال ارتباط و رقابت با یکدیگر می‌باشند، درست مثل اینکه در جهان بانکداری به سر می‌برند.» (جنکز، ۱۳۷۵، ۴۹)

جنکز به شکلی دوگانه ضرورت توجه خاص به کثرت‌گرایی (جنکز، ۱۳۷۴، ۴۷) را نشان می‌دهد. او از طرفی فرهنگ وحدت‌گرا را تنها متعلق به جوامع سنتی و مدرن می‌داند و می‌گوید: «سنت گرایان و مدرنیست‌ها یک وجه مشترک دارند، هیچ یک از این دو گروه کثرت‌گرایی را خوش ندارند و هر دو آن را سرکوب می‌کنند. خوشبختانه امروز هیچ عقیده جزمی واحدی بر جامعه غرب حاکم نیست ... اگر چیزی در این

جامعه حکمفرما باشد همان کثرت‌گرایی است و این «گرایی» قادر به حکمرانی نیست، زیرا اصل و اساسش ترویج اصل انتخاب است... در عصر اطلاعات فرهنگ‌های متعدد با هم رقابت می‌کنند و اصلاً هیچ سبک فرهنگی با نظام ارزشی غالب وجود ندارد.»

«با فروپاشی توافق عمومی و پایان سبک‌های ملی یا باور مدرنیستی ما به وضعیتی متناقض نما رسیده‌ایم. جایی که تقریباً هر سبکی را می‌توان و می‌شود احیاء کرد. تاریخدان مشهور هنر هاینریش ولفلین درجایی ادعا کرد که در هر دوره‌ای «همه چیز با هم ممکن نیست». از دیدگاه منطقی این نظریه خدشه‌ناپذیر به نظر می‌رسد. اما امروز با وجود گنجینه‌های اضطراب او، این نظریه کاربرد ناچیزی دارد.» (همان ۵۹)

«اینک ما از این تجمل برخورداریم تا به محض احساس خستگی از شرایط هرکدام از جهان‌ها، در جهان بعدی زندگی کنیم، تجملی که اعصار گذشته به خاطر نداشتن فرصت آن را دارا نبودند.» (همان، ۶۲)

«در این شرایط پیشرفت ناممکن نیست. فقط باید دانست که هنرمند هم در دوره مقبولیت و هم خارج از آن می‌تواند پیشرفت کند ... اندی وارهول با این پیش‌بینی که در آینده هرکس برای پانزده دقیقه در جهان مشهور خواهد بود بر شتاب و دموکراسی حاصل از رسانه‌های جدید تأکید بسیار نمود. اهمیتی ندارد که هنرمند چقدر خوب یا بد باشد و چقدر سریع یا کند بخواند پیشرفت کند. باید حضور نظام جهانی رسانه‌ها و تازگی سوار بر چرخ و فلک آن را به رسمیت بشناسد.» (همان، ۵۳)

- نقد کثرت‌گرایی

جنکز درباره آفات فراوان گسترش یافتن این کثرت‌گرایی هشدار می‌دهد. چرا که در شرایط کثرت مطلق امکان انتخاب سلب می‌شود و معماری در حقیقت به بن بست می‌رسد. نمونه‌های فراوانی را از طرح‌های معماری جهانی می‌توان نام برد که در طول چند سال چندین طرح را عوض کردند و باز هم سرانجام به مرحله ساخت نرسیدند. به گفته جنکز: «در شرایط امروز معماری مقبول همه همانند سیاست مقبول همه بدون طرفدار است و در هر زمینه متخصصان و گروه‌های علاقمند چیره‌اند. این قضیه باعث کاهش قدرت متمرکز می‌گردد و در معماری می‌تواند به نوعی بن بست در ساختمان‌سازی منتهی شود و باعث طراحی دوباره و دوباره گردد. توسعه «تشنال

گالری» لندن یا موزه «ویتی» نیویورک شاهدی بر این مدعاست. جاهایی که ترکیب نقدهای صریح، تلاش گروه‌های ذینفع و حضور مجامع تخصصی بازبینی طرح، موجب شده است طراحی دوباره مدت شش سال طول بکشد، و حتی قبل از اینکه رسماً ارائه شود، متوقف گردد.^۱

۴- نقد فرانوگرایی معاصر

جنکز از آنجا که می‌گوید: «من پست مدرنیسم را یک جنبش فرهنگی و دوره تاریخی می‌دانم.» (جنکز، ۱۳۷۵، ۱۰) به نقد و تحلیل این دوران هم پرداخته است. و می‌گوید: «لازم نیست بگوییم که این کلیت اشکالات زیادی دارد. دارای ناپیوستگی‌ها، تناقضات و بخش‌های ناتمامی درست مثل شخصیت انسان می‌باشد. شاید بیشتر رشد پست مدرن موفق امروزی، پاستیش، بوالهوسانه، پیرایه‌ای و بر پایه فرمولهای تجاری باشد. اما این جنبه‌ها نه تمامی آنرا در برمی‌گیرند، نه ارزشش را توضیح می‌دهند ... باید آمیختگی خاص سنت‌ها، دگرگونی پر معنای تزیینات و نکات دقیق اجتماعی را بررسی نمود تا بتوان قضاوت کرد که آیا این تکامل ارزشمند است، و در این داوری واقعیت اقتباس یا خاطره اهمیت حاشیه‌ای دارد یا خیر.» (همان، ۶۷)

۵- مقایسه تطبیقی سه دوره معاصر در غرب

نوگرایی، نوگرایی متاخر (لیت مدرنیسم) و فرا نوگرایی: جنکز جدول معرفی دارد که در بسیاری از کتب خود ارائه کرده و در آن ویژگی‌های این سه دوره را با هم مقایسه نموده است. او سی ویژگی این سه دوره را در سه محور اصلی ایدئولوژی، سبک و نظریه طراحی به شکل زیرتجزیه کرده است: (نمودار شماره ۳)

۱. جنکز اگرچه نوگرایی را وحدت طلب توصیف کرده، اما وحدت طلبی مدرن شکلی عرضی دارد. در عین حال نوعی کثرت گرایی در طول زمان جزء ذاتیات نوگرایی است و همین است که در دنیای پست مدرن به شکل فاجعه‌ای ظهور کرده است. جنکز با استناد به اسکاروایلد می‌گوید: «هیچ چیز خطرناک‌تر از زیاد مدرن بودن نیست، چون آدمی مستعد این می‌شود که هر آن و به ناگاه از مد افتاده شود.» (جنکز، ۱۳۷۰، ۱۸)

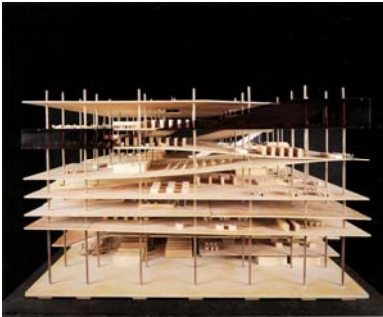
نمودار شماره ۳- مقایسه سه مکتب نوگرایی، نوگرایی متاخر و فرانوغرایی از نگاه جنکز

دیدگاه‌ها	نوغرایی (۶۰-۱۹۲۰)	نوغرایی متاخر (۱۹۶۰)	فرانوگرایی (۱۹۶۰)
مفاهیم ایدئولوژیک	سبک جهانی	سبک ناخودآگاه	سبک مبهم
	کمال‌طلب (ارمانی)	واقع‌بین	مردم‌پسند
	فرم جبری عملکردی	فرم آزاد	فرم نشانه‌ای
	روح زمان	کاپیتالیسم (اقتصاد)	سنت‌ها (گزینشی)
	هنرمند پیامبر	هنرمند در خدمت کارفرما	اشتراک هنرمند و کارفرما
	نخبه‌گرا	حرفه‌گرا	شرکت‌جویی عموم
	تمامیت‌گرا	تمامیت‌گرا	جزیی‌گرا
	معمار نجات‌دهنده	معمار خدمت‌گر	معمار نماینده کارفرما و فعال
	صراحت	پرزرق و برق و تکنیک	بیان دورگه
	سادگی	سادگی پیچیده	پیچیدگی
زیبایی‌های زیادی	فضای ایزوتروپ: (چندمنظوره)	فضای به شدت ایزوتروپ (چندمنظوره)	فضاهای گوناگون و شگفت (نامنظره)
	فرم انتزاعی	فرم تندیسگون معماگونه	فرم معمول انتزاعی
	خلوص	تکرار و خلوص	خوشه‌چین
	ناآراسته ناشمرده	شمرده و آراسته	جدا و شمرده همراه با نشانه
	زیبایی ماشینی و منطقی	زیبایی ماشینی درجه ۲، مطلق و سازه	معیارهای گوناگون زیبایی: محتوی زیبایی
	ضد تزئین	ساختمان و سازه تزئینی	تزئین الی (طبیعی) و کاربردی (ساختگی)
	ضد نشانه	تجسم منطق منجمد	نشانه‌گرا
	ضد تمثیل	ضد تمثیل	تمثیل‌گرا
	ضد تاریخ	ضد تاریخ	تاریخ‌گرا
	ضد طنز	طنز ناخواسته	طنز‌گرا
	ضد نماد	نماد‌گرا ناخواسته	نماد‌گرا
	شهر در پارک	یادمان‌ها در پارک	شهر زمینه‌گرا
	جلای عملکردی بخش‌های ساختمان	تمام عملکردها در یک فضا	آمیختگی عملکردها
ایده‌های طراحی	پوست و استخوان	پوست شیک بصری	مانریست و باروک
	جامع هنرها	هنرکاهش یافته، خطوط آزاد منحنی	تمامی ابزارهای بیانی
	حجم و نه توده	حجم پوسته‌دار، جزء نماد کل سرتاسری،	فضای نامتقارن و در حال توسعه
	اشکوب‌سازی، برج	ساختمان‌های صاف خطی	خیابان‌سازی
	شفافیت	شفافیت کامل	ابهام
	غیر قرینگی و نظم	قرینگی، انعکاس آینه‌گون	قرینگی غیر منظم
	انسجام هماهنگ	توازن به شکل بسته و اجباری	کلاژ و اختلاط عناصر گوناگون

۶- فرانوگرایی به مثابه جهان‌بینی جدید در دنیای آینده

جنکز برخی از نوشته‌های تازه خود دورهٔ فرانوگرایی را دیگر مرحلهٔ پایان نوگرایی نمی‌داند، بلکه دوره‌ای جدید می‌داند که بشر با جهشی به آن رسیده است. یکی از ویژگی‌های این جهان جدید که جنکز با احتیاط از آن سخن می‌گوید حذف فرهنگ‌های متکثر و جهانی شدن است. به گفتهٔ جنکز: «اگر جهان اطلاعات تنها یک تأثیر روشن بر فرهنگ نهاده باشد، آن به بوتهٔ تردید افکندن تمامی مفاد فرهنگ است. جهان پست مدرن دوره‌ای از اصطلاحات داخل گیومه، از فلان «اصطلاح» و یا بهمان «نئو» است... اکنون تقریباً تمام فرهنگ‌ها را در ارتباط آنی با یکدیگر می‌باشند. (همان ۴۹) هنر پست مدرن همانند معماری، متأثر از «دهکدهٔ جهانی» است و حس همراه با آن کنایهٔ شهروندی جهانی شدن را در خود دارد.» (همان، ۲۵)

- شهر فرهنگ‌های اطلاعات



تصویر شماره ۲۲- رم کولهاوس، کتابخانه

«ما اصولاً داریم به دورهٔ جدیدی از نظام فرهنگی و اجتماعی وارد می‌شویم. آنچه که ذیل بل در ۱۹۶۷ آن را جامعهٔ فراصنعتی نامید و دیگران آن را به «موج سوم» یا «جامعهٔ اطلاعاتی» می‌شناسد ... در یک جهان پست مدرن، واقعیت اجتماعی بنیادی، رشد تحول زای کسانی است که اطلاعات را تولید کرده، انتقال می‌دهند و یا به شیوه‌ای از آن استفاده

می‌کنند. تبادل کارگران جسمی با کارگران فکری.» (جنکز، ۱۳۷۵، ۴۸) «جهان پست مدرن متعلق یا منحصر به هیچ گروهی، مگر کارگران فکری (کاگنیتاریا) نمی‌باشد.» (همان، ۵۲) «جهان اطلاعاتی پست مدرن به احتمال قوی به مجموعهٔ پویایی از شهر فرهنگ‌های گسترده در تمام جهان خواهد انجامید که جایگاه قدرت خویش را نسبتاً سریع‌تر از زمانی که در دورهٔ مدرن به سر می‌برد تغییر خواهد داد.» (همان، ۶۲)

او جهان‌بینی جدید را همراه با توصیف عصر جدید به شکل زیر توضیح می‌دهد: «جهان‌بینی جدیدی به ناگاه ظهور کرده است. برای نخستین بار در غرب، ما آغاز به

تدوین داستان فراگیری کرده‌ایم که می‌تواند همه مردم جهان را متحد کند و در واقع فراروایتی است از جهان و آفرینش آن.... درک جدید ما کاملاً منحصر به فرد است. ما نخستین نسلی هستیم که سن تقریبی جهان، احتمالاً سرچشمه آن، خطوط اصلی تاریخ آن، و اصل بنیادین پیچیدگی فزاینده آن را می‌شناسیم. ما اولین نسلی هستیم که قوانین اصلی توسعه و خلاقیت، زیبایی و فاجعه‌ای را که آن‌ها به بار می‌آورند روشن می‌کنیم. ما اولین نسلی هستیم که این کشف‌ها را تحسین می‌کنیم و نیز مورد تردید قرار می‌دهیم. در واقع ما دید خلاق‌تری از طبیعت، بیش از آنچه مسیحیت یا مدرنیست‌ها می‌توانند تصور کنند داریم.

این دیدگاه چیست؟ اینکه جهان جهش می‌کند.... آن گونه که من با نظریه‌های غیر خطی ظهور فاجعه را می‌نمایانم، طبیعت از طریق انتقال‌های مرحله‌ای ناگهانی؛ شبیه به جهش‌های بزرگ گذار می‌کند. وجود پیشرفت‌های مداوم و تدریجی امری حتمی است.... مذاهب سنتی به ثبات تأکید دارند. مدرنیست‌ها با الگوهای مکانیکی‌شان به امکان پیش‌بینی تأکید می‌ورزند. اما کیهان بسیار پویاتر از هر محیط از پیش طراحی شده یا هر ماشین مرده‌ای است. هنرمندان و معماران برای تصویر کردن دید جهانی جدید با پویایی و باروری دائمی‌اش یا باید زبان‌های بیانی جدیدی جست‌وجو کنند، یا زبان‌های پیشین را بیشتر گسترش دهند.» (همان، ۴۱)

جنکر براساس همین جهان‌بینی جدید در فصل دوم کتاب خود خط مشی‌های معماری جدید را روشن می‌کند. به نظر او: «معماری جهان نو و همانند خود این جهان که علوم پیچیدگی تصویر دیگری را از آن نشان داده‌اند جهانی خلاق، خودتنظیم، خود تغییر، غیر قابل پیش‌بینی و در حال شدن است. ویژگی ترکیب‌های معماری کلاسیک، مدرن و حتی ارگانیک عدم انعطاف آن‌ها بوده که از تفکر خطی مدرنیسم و اعتقاد آن به سیستم‌های منظم نشأت می‌گرفته است. در حالی که براساس تعالیم فیزیک امروز، جهان، نه نظامی مشخص که ترکیبی از نظم و بی‌نظمی است.... معماری غیر خطی، موجی، کوژ و کج و انحنا دار که امروزه توسعه می‌یابد و رشد می‌کند متأثر از دیدگاه‌های فیزیک امروز است که جهان را با موج و اجزاء و ذرات می‌شناسد.... معماری نه تنها به دلیل زیبایی اشکال حاصل از این نوع ترکیب‌ها، بلکه به دلیل آنکه

در جبهه دانش و علوم جدید قرار گیرد ناگزیر است در این زمینه به تجربه پردازد.» (صارمی، ۱۳۷۸، ۳۳)

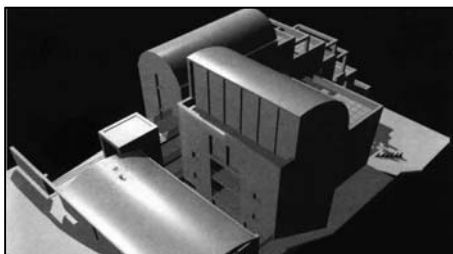
فولدینگ: معماری بحران

جنکز از برخی مکاتب معماری همچون فولدینگ، فراکتال و معماری سبز به عنوان نمونه‌های بسیار خوبی از توجه به جهان‌بینی جدید یاد می‌کند و در معرفی آن‌ها می‌گوید: «ما به ازای علمی زبان معماری فولد، نظریات بحران و تداوم است. بحران یا فروپاشی در تبدیل سریع از حالتی به حالت دیگر، مانند آب به یخ یا بخار تجلی می‌کند. بحران یا به دوپاره شدن می‌انجامد یا به پیچیده شدن، درهم فرو رفتن و درهم تنیدن که مضمون معماری فولد است. در این معماری که گویی درحال فرو ریختن و کج شدن است ترکیب پلان، نما و مقطع با هم اشکال ابهام‌آمیزی همانند کریستال‌ها می‌آفرینند. این بازی را فرانگ گهری با در هم ریختن زبان‌های گوناگون معماری و ترکیب آن‌ها آغاز کرده است. آیزنمن نیز از او دفاع کرده و سلسله مراتب و تقدم و تأخر مهم و غیر مهم را به عنوان پس‌مانده معماری مرد سالار و تابع روابط ارباب و رعیتی مردود شمرده است.» (همان، ۳۴)

جنکز در پایان کتاب برخی از ویژگی‌های معماری مطلوب معاصر را که در هماهنگی با جهان‌بینی امروز باشد به شکل زیر توضیح می‌دهد:

- ۱- نزدیکی به طبیعت و شناخت زبان طبیعت.
- ۲- الهام گرفتن از حقیقت و روح جهانی.
- ۳- دارا بودن خصیصه چند معنایی و عمق.
- ۴- منعکس کردن واقعیت چندگانگی‌ها، تفاوت‌ها و تقابل‌ها و تغییر دائم که ذاتی جهان است.
- ۵- نشان دادن زمان و مکان با در نظر گرفتن اکولوژی و شرایط اجتماعی، سیاسی و بومی.
- ۶- توانایی ایجاد زبانی برای محیط‌های انسانی که حس زیبایی‌شناسی و ادراک ذهنی را همزمان برانگیزد و اقناع کند.
- ۷- توجه موکد به علوم جدید.» (همان)

ب) حسین شیخ زین الدین از دیرباز مسئله بحران هویت در معماری معاصر ما را مورد توجه قرار داده است. وی ریشه بحران هویت در معماری را در بحران فرهنگی و اعتقادی سراغ می‌گیرد. او می‌گوید معماری امروز با تفکری گسیخته از بالا در جهان زیرین عمل می‌نماید. از این رو معماری امروز ما را ناقص‌الخلقه، زشت‌روی، بی‌هویت، بوالهوس، سرگشته، بی‌منطق و ... می‌نامد. وی عامل بروز چنین شرایطی را تأثیر اصول و مفاهیم زندگی و هنر غربی می‌داند. او سنت را یک ثروت می‌داند ولی برای امکان بهره‌مندی از آن باید به روز بود؛ چرا که سکه‌های کهن را در بازار امروزمین نمی‌توان خرج کرد.



تصویر شماره ۲۳- مجموعه مسکونی (شیخ‌زین‌الدین)

با این دیدگاه شیخ‌زین‌الدین دو گونه هویت را از هم متمایز می‌سازد: هویت منفعل که قادر به داد و ستد نیست و هویت متصرف یا فعال که دارای خلاقیت است و از گذشته‌اش برای آینده خرج می‌کند. او قائل به دخل و تصرف در تمدن گذشته است تا مفید واقع گردد. وی با جداسازی مفاهیم

دگرگونی و استحاله، دگرگونی را در شرایطی معنادار و مقید می‌داند که بر برخی اصول پایدار تکیه نماید.

در خصوص شرایط معاصر جهان و چگونگی حفظ هویت در دهکده جهانی معتقد است در مرحله نخست گوناگونی فرهنگ‌های ملل سنت الهی است و مایه غنای تمدنهاست. دیگر اینکه در بستر دهکده جهانی علاوه بر فراوانی اطلاعات، تبادل، داد و ستد و نقش آفرین دانستن دیگران به مثابه سرچشمه‌های دستیابی به آگاهی، حائز اهمیت است. از این رو معتقد است آینده معماری ایران از آتیه معماری جهان جدا نیست و ما باید در تمدن جهانی نق‌ش‌آفرین باشیم. او مسئله همکاری و مشارکت جهانی بدون خودباختگی را مطرح می‌سازد.

شیخ‌زین‌الدین کثرت‌گرایی را جزو بافت غیر قابل انکار فضای فرهنگ جهانی محسوب می‌نماید. واقعیتی که نباید از آن رنجید؛ بلکه باید آن را سرآغاز ساخت زبانی

مناسب و جدید دانست. مفاهیم بومی باید با زبان جهانی انطباق یابد. او می‌گوید زبان کالبدی معماری ما در آینده زبان واحدی نیست، بلکه زبانی کثرت‌گرا است. پیشنهاد او در زمان حاضر سود بردن از اصول بی‌زبانی معماری به‌عنوان نقطه آغاز است. او همواره یکی از مهم‌ترین اصول حاکم بر معماری سنتی را سیر از کثرت به وحدت می‌داند. او راه بیرون رفتن از بحران را حرکت از جزء به کل و از مصداق به مفهوم می‌انگارد و معتقد است با بی‌توجهی به لایه‌های محتوایی و عمیق فرهنگی ترمیم شده، راه بجایی نخواهیم برد. (شیخ‌زین‌الدین، ۱۳۷۸، الف، ۱۵۴؛ ۱۳۷۸، د، ۳۹؛ ۱۳۷۶، ۴۶؛ ۱۳۷۱، الف، ۲۰)

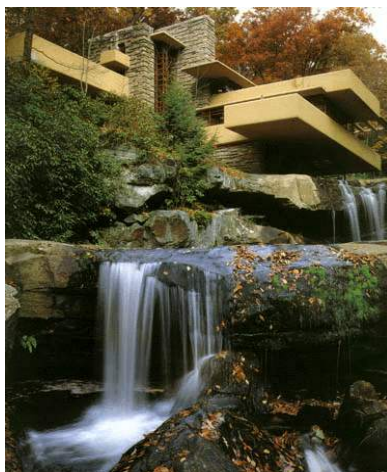
ب) داراب دیبا در آثار گذشته خود، فرهنگ و ارزش‌های غربی را رویاروی فرهنگ متعالی اسلام می‌داند و با مهاجم شمردن فرهنگ غربی تأکید دارد که این دو فرهنگ مربوط به دو دنیای متفاوت هستند و آمیختگی آن‌ها گونه‌ای دوگانگی فرهنگی پدید می‌آورد. (دیبا، ۱۳۷۱، ۱۶؛ ۱۳۷۳، ۲۱؛ ۱۳۷۴، ۴۷).

وی بر این باور است که امروزه می‌توان شاهد زشت‌ترین کالبد‌های معماری در تاریخ کشور بود. او تهران را یکی از بی‌هویت‌ترین شهرهای دنیا محسوب می‌کند. او می‌گوید اگر چه همه می‌کوشند که حیثیت فرهنگی خود را در قالب‌های معماری حفظ کنند، اما برای قالب بخشیدن به فرهنگ و هویت خودمان، نه فرمولی داریم و نه الگویی و نه شیوه‌های خاص. از این رو در نزد او دهکده جهانی تله‌ای خطرناک است.

آثار و گفتار جدید دیبا دگرگونی آرامی را در وی نشان می‌دهد. او مقولاتی چون غربزدگی و تجددطلبی را در حال حاضر دارای رنگ دیگری می‌انگارد که متعلق به چند دهه قبل است. غرب اکنون خود دچار بحران‌های گوناگون است. او در مقابل ارزش‌های اخلاقی جامعه سنتی، ارزش‌های جدید جامعه مدرن چون آزادی بیان، عدالت اجتماعی، مساوات و ... را مطرح می‌نماید. او کثرت‌گرایی را سبب افزایش ظرفیت ادراکی دانسته و عامل به زیر سؤال بردن احکام گذشته می‌انگارد. به نظر او ارتباطات اجتماعی گسترده، برخی از ارزش‌های فرهنگی را جابجا می‌نماید. در گفتار او ردپای ابهام و دوگانگی میان جهانی شدن و تأکید بر هویت هنوز به چشم می‌خورد. از طرفی ناچار به ورود به دهکده جهانی هستیم و از طرفی شرایط ورود به آن را

نداریم. در هر حال دیبا در گروه پذیرندگان بحران هویت قرار دارد و در پی راه‌حلی برای این مسئله است.

۶-۱-۴- الگوواره چهارم: ذات‌گرایی (Existencialism)



تصویر شماره ۲۴- خانه آبشار
آمریکا، فرانک لویید رایت

ذات‌گرایان گروه دیگری هستند که به معماری نوگرا خرده می‌گیرند و آن را متناسب با کمال انسانی می‌دانند. از دید آن‌ها برای اینکه معماری به مسیر کامل خود باز گردد، باید به ذات انسانیت و به ذات هستی و رابطه انسان با هستی توجه شود و تنها در گرو چنین نگاه فراگیر به هستی است که می‌توان به معماری همه جانبه دست یافت. در چنین معماری انسان مرکز عالم قرار می‌گیرد و فهم اوست که باید از طریق معماری کامل شود. معماری به انسان کمک می‌کند تا خود را و هستی را بهتر بشناسد و

ارتباطی کامل با هستی برقرار کند. بهترین معماران این دیدگاه را می‌توان رایت و آندرو از اندیشمندان می‌توان شولتز را که پیرو دیدگاه‌های فلسفی هایدگر است نام برد. تفاوت دیدگاه ذات‌گرایان، و سنت‌گرایان معنوی در آن است که ذات‌گرایان خیلی مبانی دینی و معنوی را برای خودشان توضیح نمی‌دهند و بیشتر به ذات اشیا و طبیعت اهمیت می‌دهند؛ درحالی‌که سنت‌گرایان معنوی اگرچه ذات‌گرا هم هستند اما تأکیدشان بر نگاه دینی، معنوی و قسمتی به هستی است. اینان سرشتی الهی برای عالم قائل هستند و رکن اصلی بحث سنت‌گرایان معنوی، خداوند و معنویت است.

الف) شولتز

وی از مدافعان بزرگ پدیدارشناسی در معماری است و با کنکاش در آرای متفکر بزرگ معاصر مارتین هایدگر بر مبنای مقاله «ساختن، سکونت گزیدن و اندیشیدن» تصویری نوشتاری و مصور ارائه می‌دهد.

ریشه‌های بحران عصر جدید:

به عقیده شولتز علی رغم پیشرفت دانش، شیوه‌های تحلیلی و ابزار فن‌آوری، ما دچار بحران شده‌ایم و مشکلاتمان چند برابر شده‌اند. تغییرات سیاسی و اقتصادی و انقلاب‌ها کمکی نمی‌کنند. بحران، عمومی و فارق از نظام سیاسی است. وی معتقد است سرچشمه‌های بحران امروزی به‌خوبی تشخیص داده نشده است. وی این سرچشمه‌ها را در دو سده گذشته در غرب می‌داند؛ چراکه پیشرفت علوم باعث شد که تکیه‌گاه بشر از خارج به درون خودش انتقال یابد.

۱. تخریب تاریخ، طبیعت، انسانیت ...

به عقیده وی دنیای مدرن بحران بسیار پیچیده‌ای را متحمل شده است. زیست جهان تاریخی به سرعت تخریب شده. محیط طبیعی قربانی آلودگی و بهره‌برداری بی‌رویه گردیده و با وجود بشری عموماً به‌عنوان ماده انسانی رفتار شده است. (شولتز، ۱۳۸۲، ۹)

۲. بی‌معنایی و بدبینی در زندگی نسل جوان

به اعتقاد شولتز در گذشته سال‌های جوانی، سال‌های تهاجم و اشتیاق و فعالیت شاعرانه بود، سال‌های کشف معانی و بنای عالم هر فرد از طریق خیال بود. اما امروز اغلب جوانان ناامید و بی‌اعتقاد شده‌اند که این امر از ویژگی‌های این عصر است. نسل بدبینی در حال رشد است، نسلی که در آن اشتیاق و تعهد جای خود را به تمسخر و اعتراض بخشیده است. (شولتز، ۱۳۸۲، ۲۱ و ۲۹)

۳. استوار ساختن فلسفه طبیعت بر بنیان ریاضیات

استوار ساختن فلسفه طبیعت بر بنیان ریاضیات با گوهر کمی که در نتیجه به تسلط طبیعت، به مفهوم به کار گرفتن و تحت اختیار درآوردن تمامی قوای موجود در آن منجر شد.

۴. جدایی و استقلال سه حوزه علم، اخلاق و هنر

دست یافتن به چنین مقوله‌هایی با جدا شدن انسان از طبیعت آغاز شد و با مطرح شدن ذهنیت انسان به‌عنوان معیار هستی مطرح گردید و مظاهر گوناگون هستی به‌عنوان ابزار،

مورد استفاده و متعلق معرفت او در نظر گرفته شدند و به این طریق حقیقتی به نام طبیعت در مقابل انسان قرار گرفت.

۵. نگرش جزئ‌گرایانه مادی به هستی

امروزه مناسب‌ترین طریقه مطالعه پدیده‌ها روش تحلیلی و جزءنگرانه است تا رویکردی ترکیبی و کل‌نگرانه. در واقع در این فلسفه موجودات جدا و مستقل‌اند و در ورای دنیای عادی علم یعنی دنیایی که با حواس ما آشکار می‌شود، محال است جهان دیگری وجود داشته باشد و هر صورتی که نباید یا نشود آن را به محک تجربه آزمود مُهمَل است. در این دید جایگاهی برای معنا وجود ندارد و اصالت به جای کیفیات به کمیات داده می‌شود و این بی‌توجهی به معنا باعث بی‌خانمانی بشر می‌شود.

۶. ساختار آموزشی نادرست

شولتز اعتقاد دارد بحران جهان ریشه‌های آموزشی دارد و همچنین بهبود در صورتی میسر می‌شود که تغییر در نگرش آموزش پدید آید. اگر می‌خواهیم دنیای بهتری داشته باشیم باید انسان را اصلاح کنیم. باید به جای تربیت کردن صرف متخصصان تحصیل کرده، تمامی انسان‌ها را آموزش دهیم.

۷. عملکردگرایی

شولتز می‌گوید عملکردگرایی در واقع مسئول بی‌مکانی کنونی است. ما از این که صرفاً ساختمان‌هایی را عملکردی بسازیم خشنود نمی‌شویم، بلکه آن‌ها باید با معنا باشند. این عملکردگرایی‌شان تمام اجزاء هستی را به صورت اجسام بی‌معنا کاهش داده است و شاید این مطلب برای همه متقاعدکننده باشد چراکه دیگر به معماری به صورت تصاویر فکر نمی‌کنیم و مدتی است که توجه خاص خود را به عملکرد و سازه معطوف ساخته‌ایم. بدون تصاویر، محیط ما در ظرف فضایی تنزل می‌یابد بنابراین از چیزهایی که دنیای روزمره ما را تشکیل می‌دهد محروم شده ایم.

راه حل: نگرش پدیدارشناسانه به هستی

۱. مطالعات روانشناسانه و اجتماعی:

به اعتقاد وی این مطالعات در تأمین پایه‌ای برای کار معماری شکست خورده است

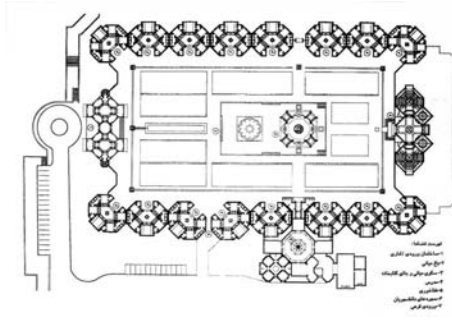
۲. تحلیل نشانه: شناختی است که به

عقیده وی شکل معنا را به یکی از سطحی‌ترین وجوهش تنزل داده است. نشانه‌شناسی واقعاً با معنا مربوط نیست و فقط درباره برخی روش‌های ارتباطی بحث می‌کند.

۳. درک هستی‌شناسانه: در واقع در اینجا از دید شولتز، هایدگر به نجات ما می‌آید. زیرا وی می‌اندیشد که تحلیل نشانه‌شناختی با در نظر گرفتن آثار معماری همچون بازنمایی چیز دیگر ناتوانی آثار تبیینی معماری را به معنای دقیق نشان داده است. راه حل از نظر شولتز پدیدارشناسی هایدگر می‌باشد.

۴. شناخت پیوسته از هستی: از این دیدگاه حتی اگر فردی را کاملاً بشناسیم و این شناخت را به توصیف روانی و فیزیکی ترجمه کنیم این توصیف جامع نیست. زیرا هرگز این حقیقت بنیادی را به کیفیات مختلف خود به خود هنگام تجربه شدن، ترکیب می‌شوند شامل نمی‌شود. در واقع مشکل از اینجا نشأت می‌گیرد که ما با همه مسائل به‌طور علمی برخورد می‌کنیم. در واقع علم نوعی نماد پردازی است. علم از طریق انتزاع و عمومیت بخشیدن قوانین عینیت‌هایی را توصیف می‌کند که در یک نظام منطقی سامان یافته‌اند. ولی ما در زندگی اکثراً پدیده‌های پیچیده‌ای را که خود به خود کلیت‌هایی ترکیبی‌اند را تجربه می‌کنیم. البته این مشکل شناخت برای انسان اولیه وجود نداشت. وی هرگز از محیط جدا نبود و نمی‌توانست وجود مجزای آن را متنوع سازد.

۵. نگرش پدیدارشناسی به هستی و انسان: برای توصیف ساختار این عالم رهیافت جدیدی لازم است. از مفاهیم علمی نمی‌توان استفاده کرد. زیرا علم به‌عنوان اصلی



تصویر شماره ۲۵- دانشگاه امام صادق - تهران اردلان

مادی و برای به دست آوردن نتیجه ای کلی و نیز قوانین طبیعی از واقعیتی معلوم دوری می‌گزیند. اما هدف ما نشان دادن هرچه واضح‌تر نهاد و ذات پدیده‌ها به صورت بی‌واسطه است. لذا توصیفات می‌باید عینی باشد، نه به صورت نظری و انتزاعی. این شیوه توصیف را پدیدارشناسی می‌گویند. موضوع پدیدارشناسی محیطی طبیعت و ساختار مکان در پیوند با زندگی است. آسمان و زمین همراه با هم سرزمین بکر را به وجود می‌آورند که شکل اصلی فضای واقعی است.

نگرش شاعرانه به انسان و معماری: در واقع شولتز راه‌حل خروج از بحران کنونی را بازگرداندن بعد شاعرانه زندگی به انسان‌ها دانسته و دستیابی به آن را از طریق بازگشت به خود چیزها یعنی آن پدیده‌های ملموسی که در کنارمان هستند و فهمیدن معنای اصلی آن‌ها را ممکن می‌داند. شولتز در پردازش راهکار خود برای رهایی از بحران معاصر، به پدیدارشناسی محیط روزمره مبادرت کرد و با به کار بردن مفاهیم اصلی اندیشه‌هایدگر درباره بنیادهای عالم زیست طرح نظریه خود را عنوان کرده است. به اعتقاد وی می‌باید بصیرت شاعرانه را در خود استحکام بخشیده و جهان را به جای کمیت‌ها با کیفیت‌هایش در نظر آورد.

۶-۱-۵- الگوواره پنجم: سنت‌گرایی معنوی (Traditionalism)

اینان گروهی دیگر از منتقدان نوگرایی هستند و می‌گویند ریشه مشکلات نوگرایی در بی‌توجهی به ذات هستی که خداوند است می‌باشد. برای اصلاح بحران‌های نوگرایی باید به حقیقت هستی توجه بشود. آن‌ها سخن از معماری قدسی به میان می‌آورند و آن را نجات بخش می‌دانند. به اعتقاد آن‌ها در صورت تحقق این شرایط، بحران‌هایی همچون محیط زیست، گسست نسل‌ها، گسست تاریخی و بی‌روح شدن معماری حل می‌شود.

الف) تادائو آندو

عوامل بحران فرهنگ معاصر:

۱- از بین رفتن معنای فرهنگ و معماری:

تادائو آندو را باید از جمله معمارانی دانست که نسبت به وضعیت معاصر معماری بسیار نگران است. نگرانی او از جهات مختلف مطرح شده است. اصلی‌ترین چیزی که



تصویر شماره ۲۶- تادائو آندو،
معمار طبیعت‌گرای ژاپنی

توجه او را جلب کرده، این است که مفهوم معماری معنای خود را از دست داده است و نمود خاص این مسئله در حذف ویژگی‌های فرهنگی معماری است. عواملی که سبب این دگرگونی در معماری شده‌اند، فراوانند. برخی از این عوامل را می‌توان در چیرگی رایانه‌ها و منطق و یا اقتصاد و فناوری (تکنولوژی) یا ... یافت.

۲- چیرگی رایانه‌ها:

به گفته او: «اکنون وضعیت بحرانی شده است. چرا که معماران شروع به انجام پروژه‌هایی کرده‌اند که با رایانه‌ها؛ و فقط بر پایه الگوهای منطقی رایانه فهم طراحی شده‌اند. حاصل کار نبود هرگونه تفاوت‌گذاری خواهد بود و همه چیز تا حد نوعی حسابدگری که رایانه‌ها می‌توانند انجام دهند، فرو خواهد کاست. در این میان برای معماری چه چیز باقی خواهد ماند؟ این امر برای دو یا سه سال دیگر سرگرم کننده خواهد بود، اما بعدها هر تفاوتی از بین خواهد رفت و آن نوع معماری ای که من به آن باور دارم، در جهانی که همه چیز در هر جایی همانند و یکسان خواهد شد، دیگر مورد نیاز نخواهد بود. در آن صورت متعجب نخواهم شد اگر در نهایت، همان گونه که پی برده‌ایم، معماری را حجابی بپوشانند.» (آندو، ۱۳۸۱، ۴۱)

۳- جهانی سازی معماری:

آندو معماری را وابسته به فرهنگ و متفاوت با حوزه تمدن می‌داند و به همین جهت با جنبش‌هایی همچون جهانی‌سازی و یا عمومی سازی و یا استانداردسازی که وابسته به حوزه تمدن‌ها هستند به هیچ وجه کنار نمی‌آید: «امروزه جهانی‌سازی (Universalization) پدیده‌ای فراگیر است. انتشار و پیشرفت تمدن بی‌شک به وسیله نوعی همکاری عمومی ویژه ممکن گشته است. با این حال جهانی‌سازی مفهوم دیگری

است. برای عمومی سازی (Generalization) و استاندارد سازی، (Standardization) این امر برای تمدن مفید می‌نماید، اما برای فرهنگ، ستیزگرایانه (Antagonistic) است. چرا که فرهنگ تنها در مقابله با عمومی سازی و استانداردسازی شکل می‌گیرد. بنابراین، جهانی سازی روز افزون فرهنگ را به مخاطره می‌افکند و حتی شاید ما را به وضعیتی بحرانی برساند. من معتقدم که معماری به تمدن تعلق ندارد، بلکه متعلق به فرهنگ است. معماری تنها در برابر پس‌زمینه‌ای از تاریخ، سنت، اقلیم و دیگر نیروهای طبیعی به وجود می‌آید. جهانی سازی در صدد ویران کردن این بنیادهاست.» (آندو، ۱۳۸۱، ۶۷)

۴- گم شدن ارزش‌های انسانی:



تصویر شماره ۲۷- تادائو آندو /
Awaji yumebutai

آندو گم‌شده امروز معماری را مفهوم انسانیت و ارزش‌های انسانی می‌داند و می‌گوید: «در واقع انسانیت از مکان ربوده شده و نتیجه، وضعیتی است که با عنوان «فقدان مرکز» توصیف شده است. معماری در حال تبدیل شدن به نوعی محصول است. از دیگر سو اقتصاد قدرتمند بسیاری از معماران را از واقعیت بخشیدن به طراحی‌های دلخواهشان، به‌ویژه در این کشور ناتوان می‌سازد. وقتی معماران هیچ مقاومتی را در جهت بیان فردیت‌شان تاب نمی‌آورند، انسان و زمینه شهری

فراموش می‌شود و معماری صرفاً به اعمال آسایش‌طلبی (Self Indulgence) تبدیل می‌گردد. چنین ویژگی سبب می‌شود معیارهای ارزشی سست شده و زمینه‌های بحران بسیار برجسته شوند.» (همان، ۶۷) زمانی که هنجارهای یک دوران خاص از هم می‌پاشد، این توهم به وجود می‌آید که همه چیز امکان پذیر گشته است. آنگاه همه چیزها ناگهان در برهوتی بی‌پایان زوال می‌یابند. امروزه آفرینندگان معماری همچون مسافرانی هستند که در صحرایی بی‌کران سرگردانند. آن‌ها زمانی از یک راه طی شده مشخص مطابقت می‌کردند، اما اکنون خودشان را در سرزمینی نامشخص و متروک می‌یابند که هیچ راهنمایی پیش روی شان نیست، گویا باید چنین گفت که در هر زمانه و در هر گونه

تلاش قلمروی وجود دارد که شخص آفریننده به ناگزیر در آن قلمرو کار می‌کند.» (همان، ۷۶).

۵- تاریخ‌گرایی سطحی پست‌مدرن:

این درحقیقت توصیف دقیق وضعیت روزگار فرانوگرایی است و به همین دلیل است که او شدیدترین انتقادهای خود را متوجه فرانوگرایی می‌کند. فرانوگرایی اگر چه در تشخیص وضعیت بحرانی ناشی از نوگرایی قدمی درست برداشت، اما خود به بحرانی عمیق‌تر از گذشته فرو رفت. به همین جهت به هیچ وجه نمی‌توان به راه‌حل‌های فرانوگرا اعتنا کرد.^۱

راه حل:

۱- نوگرایی تفکر برانگیز

به اعتقاد وی امیدوارکننده‌ترین راهی که به روی معماری معاصر گشوده است، پیشرفتی از میان مدرنیسم و به فراسوی آن است، این به معنای تعویض شیوه‌های ماشینی، بی‌رمق و میان مایه‌ای است که مدرنیسم را با نوعی شور انتزاعی و متفکرانه (که مشخصه زمان آغازین آن بود) از پای در آورده است و همچنین آفریدن چیزی است تفکر برانگیز که زمان ما را به قرن بیست و یکم خواهد رسانید. آفریدن معماری‌ای که قادر باشد نیرویی تازه به روح انسانی بدمد، راهی را از میان تنگنای کنونی معماری باز و نمایان خواهد کرد. (همان)

۲- بهره‌گیری از تجربیات تاریخی

سیری که خود آندو در طول زندگی حرفه‌ای خود طی کرده قابل توجه است. او در بیان دگرگونی‌های ایجاد شده در نگاه خود می‌گوید: «زمانی که جوان بودم، اغلب به کیوتو و نارا می‌رفتم و از بناهای قدیمی ژاپنی همچون آثار معماری سوکیا و خانه‌های شهری ماچیا بازدید می‌کردم. با این حال وقتی کار حرفه‌ای را شروع کردم برای نمونه‌های معماری‌ام به غرب توجه داشتم و معتقد بودم که خلق کارهای معماری همانا

۱. به گفته او: «به نظر من پسامدرنیسم با به کار بردن تزیینات نوستالژیک تنها به‌صورت شرابی کهنه در بطری‌های نو ظاهر می‌گردد. از این رو باور ندارم که راه حلی بنیادین را ارائه کند.» (همان)

طراحی بناهای غربی است. من معماری سنتی و به سبک ژاپنی را نپذیرفتم. اما امروزه دریافته‌ام که بناهای جالب زیادی در ژاپن وجود دارند. معماری سنتی ژاپنی پیشنهادهای زیادی را در مسئله ارتباط انسان با طبیعت - ارتباطی که امروزه بسیار مشکل‌دار شده است - ارائه می‌کند. در نتیجه من این اواخر بار دیگر به مطالعه معماری سنتی ژاپنی می‌اندیشم. در واقع با رفتن به خارج، من هم به ژاپن و هم به آن کشور خارجی نزدیک‌تر می‌شوم و چیزهای درون من با چیزهای بیرون من می‌آمیزند و همدیگر را برمی‌انگیزند.» (همان، ۶۷)

۳- ناامیدی به مسیر حرکت جهانی

در عین حال با تمام راه حل‌های محتاطانه‌ای که آندو ارائه کرده است، گاهی او به شکلی بدبینانه به تمدن معاصر نگاه کرده و نجات‌دهندگان این تمدن را افراد بدوی و ساده به دور از این بحران می‌داند و می‌گوید: «بیگانگانی که در حاشیه تمدن ما زندگی می‌کنند، یا اجتماعات بدوی‌ای که هنوز به رغم تهدیدات شدیدی که با آن مواجهند، زندگی می‌کنند، چه بسا نجات‌دهندگان انسانیت باشند.» (همان)

ب) نادر اردلان در پژوهش‌های پیشین خود نکات بسیار جالبی از ریشه‌های عرفانی معماری سنتی را نشان می‌دهد که هم اکنون نیز نو هستند؛ ولی وی مباحث جدیدی را مطرح ساخته است که تأمل برانگیز می‌باشد. اردلان زیربنای معماری را آمیخته‌ای از فرهنگ و طبیعت منطقه مربوطه به‌شمار می‌آورد و از این‌رو بحران هویت موجود در معماری معاصر را هم در همین دو شاخه ارزیابی می‌کند. او نادیده انگاشتن ابعاد روحی و معنوی را مسبوق به مشکلات محیطی می‌داند و نبود معنویت را زیربنایی‌ترین عنصر بحران‌ساز در معماری معاصر تلقی می‌نماید. اردلان در عین کوشش بر حفظ مواضع پیشین خویش، بر بحران اکولوژی تأکید می‌نماید. بحرانی که از نظر وی مسئله‌ای جهانی، فرافرهنگی و علمی است. از مباحث مهم مورد نظر اردلان موضوع هویت سنتی معماری و موضوع دگرگونی‌ها و دگرگونی‌های جدید فناوری در متن آن است. او تفکر سنتی ایرانی را از اندیشه مادی در معماری متمایز می‌سازد. خلاقیت در درون سنت و خلاقیت آزاد نیز از نظر او متفاوت می‌باشند. در رویکرد «خلق جدید»، با

ابتناء بر آیات قرآنی، او در عین پافشاری بر اصول بی‌زمان حاکم بر ذات انسان سنتی، از آفرینشی پیوسته سخن به میان می‌آورد که هرگز تکراری در تجربه عالم هستی ندارد. اردلان در خصوص دگرگونی‌های جدید در جهان اظهار می‌دارد: «در دنیای امروز ما با نوعی دگرگونی عظیم روبرو هستیم. من مایلم به یک دگرگونی کلی و جهان شمول اشاره کنم. بسیاری از چیزها، به خصوص دریافت و ادراک از جهان عوض شده است. در دنیای ما دگرگونی‌های اساسی در حال رخ دادن است و باید از آن‌ها بیشترین بهره را بگیریم. نظریه‌پردازی‌ها باید با تأمل و تساهل باشد.» (اردلان، ۱۳۷۸، ۱۷۴ و ۱۷۳) اردلان در عین اینکه به نوآوری‌های جهان معماری از قبیل بهره‌گیری از الگوهای موجی (Waves Pattern) می‌اندیشد، همچنان مقولات وحدت، توجه به الگوهای ازلی و ضرورت سیر و سفرهای عاشقانه را مورد تأکید قرار می‌دهد. وی می‌گوید اگر به جوهر وجودی زندگانی پی نبریم حتماً در جزئیات گم خواهیم شد. (همان)

۶-۱-۶- الگوواره ششم: سنت‌گرایی تاریخی (Historical Traditionalism)

آن‌ها نیز گروهی از منتقدان معماری نوین هستند و ریشه مشکلات را در بی‌توجهی به تاریخ می‌دانند. از دید آن‌ها الگوهای معماری گذشته، بهترین پاسخ‌هایی هستند که هم با مبانی نظری و هم با اقلیم هماهنگی دارند و کالبد یک فرهنگ و شناسنامه ذهنی افراد یک جامعه را تشکیل می‌دهند. به همین علت فراموش کردن و کنار گذاشتن آن‌ها جامعه را دچار



تصویر شماره ۲۸- مسجد دانشگاه شریف مهدی حجت

بحران‌های گوناگون و آشفتگی و هرج و مرج می‌کند. راه‌حل مسائل از دید آن‌ها زنده کردن و به کارگیری الگوهای تاریخی در معماری است. از نمونه معماران این سبک می‌توان به پیرنیا و برخی آثار معماران دیگر مثل حجت اشاره کرد و برای نمونه‌های خارجی می‌توان از حسن فتحی و برادران کریر نام برد.

الف) برادران کریر

برادران کریر از معماران و شهرسازان مشهور دنیای امروز هستند که در طی دهه گذشته توانستند به خوبی راه حل متفاوتی در قالب نئو کلاسیسم و پست مدرنیسم را برای معماری و شهرسازی توصیه کرده و جای خود را در میان شهرسازان دنیا باز کنند. آن‌ها بحران معماری و شهرسازی امروز را ناشی از عوامل زیر می‌دانند:

۱- زمان دار شدن ارزش‌های زیباشناختی

به اعتقاد آن‌ها یک معماری زیبا که امروز آفریده می‌شود باید دویست سال دیگر نیز زیبا باشد. این معماری نمی‌تواند همچون شیئی معمولی پس از استفاده دور انداخته شود. بناها و شهرها استفاده‌های درازمدت دارند زیرا ارزش‌ها و مفاهیمی را در بر دارند که به وضعیت انسان بستگی دارد. (لئون کریر، ۲۰۰۱، ۵۴)

۲- نفی تاریخ و آرمان‌ها

بشر با آزمون و خطا زندگی می‌کند و گاه دست به خطاهایی می‌زند که مقیاس عظیم و سرنوشت ساز دارند. مدرن‌گروی معماری و شهرسازی چونان کمونیسم، به آن دسته از خطاهایی تعلق دارد که از آن‌ها چیز بسیار اندکی می‌توان آموخت ... خطای بنیادی مدرن‌گروی این است که خود را چونان پدیده‌ای عالم‌گیر و اجتناب‌ناپذیر می‌نمایاند و به شکلی موجه راه‌حل‌های سنتی را کنار می‌زند. شهرسازی جدید آرمان‌گرایانه نیست بلکه در عوض موجبات تنوع بی‌پایان بلند پروازی‌های بشر را برای ساخت محیط‌های همگون فراهم می‌سازد. (لئون کریر، ۲۰۰۱، ۵۲)

راه‌حل عملی

۱- استفاده مطلوب از زمین

لئون کریر در جواب به این سوال که فشارهای جمعیت ساخت بناهای بلندمرتبه را در کشورهای جهان سوم ناگزیر می‌سازد، گفته است: «هیچ ارتباطی بین فشار جمعیتی و ساختمان‌های بلندمرتبه وجود ندارد. اگر از آسمان به این قاره‌ها نگاه کنیم، می‌بینیم که این موضوع افسانه‌ای ساختگی بیش نیست. مشکل در استفاده نادرست از زمین است که آن هم ناشی از شهرسازی نادرست است.» (لئون کریر، ۲۰۰۱، ۵۷)

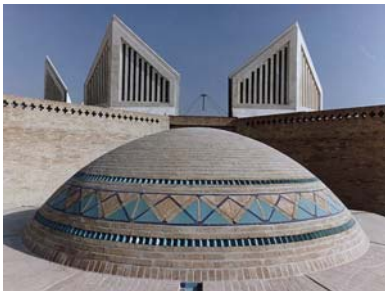
۲- وارد نکردن نابسامانی‌ها در تعریف معماری

«در حال حاضر مشکل برای ما معماران این نیست که فرم‌های کاملاً ناشناخته‌ای از خانه ارائه دهیم که با این دگرگونی وضعیت ناجور مردان و زنان متارکه کرده با کودکان رانده شده متناسب باشد؛ بلکه بهبود بخشی به آن مفهومی است که به طور معمول به عنوان خانه درک شده است. موقعیت‌ها تغییر کرده‌اند. ظاهراً همه چیز تغییر کرده است ولی هنوز مردم از نظر بیولوژیکی تغییر نکرده‌اند.»

۳- بازگشت به تاریخ در معماری

راب کریر به نقش تاریخ معماری در طراحی تأکید ورزیده آن را مرجعی مهم برای درک فضا و معماری اعلام نموده. روش‌های این معمار در کتاب فضای شهری (Urban Space) آمده است. راب کریر با نگاه به فرایند شکلی، کتاب ترکیب معماری (Architectural Composition) را عرضه نمود که تکمیل نگاه وی در مقیاس شهری-معماری بود. هدف اصلی این معمار و محقق پی بردن به درک سنتی از پدیده معماری و شهرسازی بود. به اعتقاد او در شهرهای مدرن، اروپاییان این درک را از دست داده و باید آن را به دست بیاورند. دلیل این امر را تعریفی که از حس تاریخ در دوره معاصر رخ داده می‌دانند. کریر این تز را دروغ محض می‌داند و به فقر کشیده شدن شهرسازی سده بیستم را به دلیل عدم رجوع به شهرسازی گذشته اروپا می‌داند. (معماریان، ۱۳۸۴، ۷۰)

۶-۱-۷ - الگوواره هفتم: حکمت اسلامی (Islamic Wisdom)



تصویر شماره ۲۹ - مرکز فرهنگی دزفول
(فرهاد احمدی)

معتقدان این الگوواره بحران را در غربزدگی و فراموشی خود و خدا می‌دانند و معتقدند که بشر امروزی مرتبه خود را تا یک حیوان که فقط نیازهای مادی و غریزی خود را تأمین می‌کند پایین آورده و این تحقیر انسانیت است. آن‌ها بر این باورند که بشر ادیان آسمانی را در مسیر خواسته های خود دچار تحریف کرده و آنچه امروز از این ادیان باقی مانده چیزی جز نفسانیات انسان‌ها نیست.

راه‌حلی که این گروه پیشنهاد می‌کنند ادراک آگاهانه هستی‌شناسی توحیدی (اسلامی)، به‌خصوص انسان‌شناسی عمیق و خاص آن به‌عنوان گزاره‌هایی حقیقی و عقلانی و غیر وابسته به مجموع شرایط زمانی و مکانی، در عین حال اعتباری است و نسبی دانستن شیوه‌ها و سبک‌های هنری و آثار معماری و وابسته به داشتن آن‌ها به مجموع شرایط زمانی و مکانی و اجتهادپذیر بودن آن‌ها. در جهت‌گیری فوق باید سیر از ظاهر به باطن یا از صورت به معنا، یا از کثرت به وحدت را به‌عنوان اصل بنیانی مطرح نمود و بهره‌برداری از مجموع دستاوردهای علوم تجربی و فنی مهندسی و فرایندهای روزآمد آن را به‌عنوان اصلی بدیهی و عقلانی پذیرفت.

شاخص برجسته رویکرد فوق نگاه آیه‌ای و سمبلیک به کالبدها و صورت‌ها است. در این نگاه، ایده‌های ذهنی و نظری می‌تواند به‌صورت نسبی در شکل‌ها و صورت‌های متنوع و بدیعی ظاهر شوند. یعنی نه تقلید و تکرار اجتناب‌ناپذیر است و نه هر صورتی می‌تواند مظهر و تجلی ایده و معنای مورد نظر هنرمند باشد؛ بلکه ایده‌های هنرمند می‌تواند در صورت‌های خاصی به‌صورت نسبی و رمزپردازانه مفاهیم و معانی مورد نظر هنرمند را متجلی سازند.

اکنون به بررسی نظریات برخی از معماران ایرانی که در این دسته قرار می‌گیرند می‌پردازیم:

الف) هادی ندیمی وجود بحران هویت را در تمامی گستره‌های فرهنگی همواره مورد تأکید قرار می‌دهد. وی ساخت‌وساز معمارانه در کشور را در حال گذار از دوران



تصویر شماره ۳۰- سازمان میراث فرهنگی. حسین امانت.

سخت بحران هویت می‌داند. ریشه بحران از نظر او، آنچنان که به آراء گنون نیز توجه می‌دهد، بر گسیختگی فرهنگی استوار است. این انقطاع اگرچه در بروز بیرونی به شکل یک گسست تاریخی جلوه می‌نماید ولی بنیان آن ناشی از گسست میان اندیشه و فرهنگ جاری عملی است و این نکته بحران را از یک بحران تاریخی به یک بحران فکری و معنوی تبدیل

می‌نماید. از این رو، ندیمی هویت را به معنای آیات و سنت‌های رایج تاریخی

نمی‌گیرد، بلکه از منظر وی هویت بازگشت به آن آیات و اشارت‌هاست که در نزد ادیان الهی به حق بازگشت می‌نماید. این در حالی است که نقش تاریخ در شکل‌گیری هویت از نظر او نفی نمی‌گردد.

ندیمی دو رده را از هم جدا می‌کند: در رده نخست شرایط و رویدادها از دو بعد اجتماعی و سیاسی بر معماری اثر می‌گذارند. در رده دوم یک نگاه حکمی به هویت افکنده می‌شود که جنبه فراتاریخی دارد. اگر توجه نخست کثرت هویتی را نشان می‌دهد، توجه ثانوی وضعیتی کلی‌تر و وحدت‌گرا را نشان می‌گیرد. در این حیطه فرهنگ‌های معماری براساس انسان‌شناسی ارزیابی می‌گردد. انسان‌شناسی مورد نظر، خود در دو ساحت هستی‌شناسی و نظام ارزشی عمل می‌نماید. این دو ساحت در عین حال در فرهنگ و تمدن اسلامی یگانه می‌گردند. لذا هویت تاریخی معماری اسلامی با هویت مکمل آن کاملاً هماهنگ است.

ندیمی در تبیین تفاوت دیدگاه سنتی و مدرنیسم بر این باور است که زیربنای فرهنگ و هنر در دنیای سنتی براساس زمینه طبیعی و همگامی فطرت پیش می‌رود که واجد نوعی پیوستگی و پایداری است. وجود نوعی آگاهی جمعی فطری به‌عنوان حامل فرهنگی، بجای آگاهی نقد کننده و انتخابگر نقش آفرینی می‌نماید و عامل مهارکننده آن هم دین و مذهب است. لذا هویت در این جوامع براساس فطرت و دین سامان می‌یابد. لیکن در عصر جدید اصالت به آگاهی نقد کننده و انتخابگر فرد داده می‌شود. در این شرایط تفاوت در ارزش‌ها در سایه تمایلات و سلايق فردی پنهان می‌ماند. ریشه بلا تکلیفی و سرگشتگی هنرمند نوگرا را عموماً باید در اینجا جستجو کرد. چرا که انتخاب فردی است و راه رسیدن به مقبولیت جمعی عموماً در این مسیر به ناکامی می‌رسد. از این رو پایداری و پیوستگی مختل می‌گردد. بحران جامعه ما با این دیدگاه بر اثر ارتباط یک سویه با غرب ایجاد گشته است، چراکه در آن آگاهی جمعی و فطری معماران خودی از دست میرود و گرفتار یک آگاهی نقاد فردی می‌گردند. بدین ترتیب حالت اضطراب و سرگشتگی را برای جامعه به ارمغان می‌آورند. از طرف دیگر مجذوب ابعاد بیرونی و متنوع تمدن و هنر غربی می‌گردند؛ به‌گونه‌ای که از بنیادهای

ژرف در دین خویش جدا می‌افتند و باعث گسست فکری و شکلی در جامعه می‌گردند.

ندیمی از ارائه هرگونه راه‌حل و نسخه‌پیچی پرهیز می‌نماید؛ زیرا به زعم او این کار برای معماری خطرناک است و معمار هرگز نمی‌تواند براساس نسخه کار کند. لیکن بهترین بستر اصلاح در درازمدت را گستره آموزش و نظام آموزشی می‌داند تا از طریق عزم جمعی و برنامه‌ریزی افق‌های هویتی پایا هویدا گردد. (ندیمی، ۱۳۷۰، ۴؛ ۱۳۷۸، ب، ۱؛ ۱۳۶۹، ۵۰؛ ۱۳۷۸، ب، ۴؛ ۱۳۷۸، الف)،

دیدگاه او را ما با تقسیم راه‌حل به دو حوزه نظری و عملی نقد می‌کنیم. در حوزه نظر می‌توان نسخه داد، این نسخه چیزی جز فرهنگ توحیدی نمی‌تواند باشد؛ البته بر مبنای منابع چهارگانه (آیات و احادیث و اجماع خبرگان و عقل). در حوزه عملی با او در نسخه ندادن ثابت موافقیم. در عین حال معماران را به بهره‌برداری از تجربیات عظیم و غنی تاریخی دعوت می‌کنیم.

ب) مهدی حجت هویت را در زمره کیفیت ویژه یک چیز محسوب می‌نماید و این امر برای انسان از مقوله ادراک اوست. او در رابطه با موضوع معماری هویت را در دو ساحت بررسی می‌نماید. یک‌بار در مرتبه عرض می‌توان هویت‌های گوناگون را با هم سنجید. در این گستره هویت برخاسته از فرهنگ است که طعم خاصی به هنر هر منطقه تاریخی و اقلیمی می‌بخشد. در مرتبه‌ای دیگر می‌توان طبقه‌بندی طولی کرد و از مراتب هویت یا کیفیت‌های مختلف سخن راند. این خود از مراتب ادراکی برمی‌خیزد. در حقیقت زیربنای بحث ادراک را باید در تعاریف انسان جستجو کرد.

به عقیده او جوامع نوگرا، امروزه بر سر «تعریف حداقلی انسان» یعنی شناسایی او در پست‌ترین رده هستی هم‌نوا بوده‌اند. دستاورد این پذیرش به‌دست دادن یک ادراک حداقلی از محیط طبیعی و مصنوع و در نتیجه کنار نهادن کیفیت‌ها از گستره معماری است. در این دیدگاه مرتبه حداکثری «روان» انسانی است که در سطح نازل روح و سطح عالی جسم قرار دارد و نمی‌تواند معانی عمیق روحی را درک کند. در این عرصه برای انسان تنها «زنده بودن» به‌عنوان عام‌ترین و نازل‌ترین مرتبه باقی می‌ماند. اگر ما «زندگی کردن» را به «زنده ماندن» تنزل دهیم، می‌توانیم معماری بین‌المللی را

قبول نماییم. لیکن در این فرآیند، دو سطح هویتی حذف گردیده است. یکی مقوله فرهنگ و طعم فرهنگی و دیگری توجه به مراتب عمیق انسانی و این دو شروع شکل‌گیری بحران در جوامع امروزی است.

بنیاد هویت دینی در شناختی است که از «انسان» و «هستی» و ارتباط آن‌ها به‌دست می‌دهد. اسلام این مسئله را در دو ساحت بینشی و ارزشی مطرح می‌سازد. از یک سو تعریف ویژه‌ای از هستی و جایگاه و هدف انسان ارائه می‌دهد و از سوی دیگر برای جملگی امور زندگانی فردی و اجتماعی قواعد ویژه‌ای وضع می‌نماید ... در آثار معماری دوره اسلامی ایران نیز هم انعکاس اصول اعتقادات اسلامی ملاحظه می‌گردد و هم انعکاس احکام شرعی. دعوت به درک وحدت در کثرت، مشاهده عدالت جاری در هستی، استماع ذکر عناصر و ... که از مصادیق گروه دوم می‌باشد. او هدف این برنامه را «تعالی انسان» و وجود ارتباط چهارگانه ذیل را راه نیل به این هدف می‌داند: ارتباط انسان با خود، ارتباط انسان با دیگران، ارتباط انسان با طبیعت، و ارتباط انسان با خداوند. در حقیقت عدم توجه به هویتی معنوی و دینی در معماری معاصر سبب ایجاد بحران انسانیت گردیده است.

حجت علیرغم اینکه مشارکت در دهکده جهانی را نفی نمی‌کند؛ ولی هشدار می‌دهد که نقش و وظایف ما نسبت به سایر اعضا باید روشن گردد. او از تلاش جهت دستیابی به هویت عمیق دینی، ملازم با یافتن طعم‌های ملی را که ضرورت شرکت در دهکده جهانی است با عنوان «جهاد فرهنگی» یاد می‌کند. (حجت، ۱۳۷۷، ۱۸ و ۱۹؛ ۱۳۷۸، ۵؛ ۱۳۷۴، ۳۴)

درباره این بخش از دیدگاه او ما بر این باوریم که با تفکیک مباحث نظری و عملی می‌توان گفت دهکده جهانی در بخش نظری نظری یا هستی‌شناسی توحیدی امکان‌پذیر خواهد بود؛ چون مباحثی فارغ از زمان و مکان است و طعم ملی و بومی در حوزه عمل (سبک‌ها و شیوه‌های عملی و آثار هنری) تجلی خواهد یافت. چون عمل انسان در عالم ماده رخ می‌دهد و عالم ماده وابسته به مجموع شرائط زمانی و مکانی است.

رویکردهای معماری	برخی از معماران	بحران و عوامل ایجاد آن	راه حل
نوگرایی اولیه Modernism	لوکربوزیه گروپوس و ...	بی جراتی عدم خلاقیت عدم شناخت پیشرفت های جهانی	تجدد کامل پیوستن به معماری جهانی هویت شکل پذیر آزاد
نوگرایی پسین سامان شکنی deconstruction	آیزنمن و ...	عدم بحران هویت بحران پیشرفت	تجدد کامل ایجاد یک معماری کاملاً نوین و متفاوت از گذشته
تلفیق گرایی تجدد و سنت (تاریخی، طبیعی و ...) Postmodernism	جنکز و ...	تداوم نیافتن پویای شیوه های کهن و گسست نسبت به آن ها بحران جهانی جدایی از هویت تاریخی و عدم دستیابی به هویت جدید	سنت تاریخی + تجدد کالبدی تدوین شیوه های جدید و تلفیق با شیوه های کهن هویت شکل پذیر ترکیبی (ملی - جهانی)
ذات گرایی Existencialism	شولتز، رایت، آندو و ...	بحران سطحی نگر، مصرف گرایی عدم آگاهی به هستی، سلطه فناوری و ماشین	ذات طبیعت + تجدد کالبدی
سنت گرایی تاریخی Historic Traditionalism	کریر و ...	گسستن از بنیادهای تاریخی، بحران تاریخی تشویش در سیر تاریخی به دلیل تهاجم فرهنگی غرب	سنت تاریخی کامل احیاء بنیادهای تاریخی هویت شکل پذیر تاریخی
سنت گرایی معنوی Traditionalism	کان و ...	گسستن از بنیادهای معنوی و تشویش فکری بحران معنوی، تشویش در نظام فکری به دلیل تهاجم فرهنگ یغرب	سنت فکری و کالبدی احیاء بنیادهای معنوی هویت شکل پذیر فرهنگی
حکمت اسلامی Islamic wisdom	معماران مسلمان و متعهد و ...	گسستن از بنیادهای آسمانی و انسانی بحران همه جانبه، تشویش در نظام فکری و عملی به دلیل تهاجم فرهنگی غرب	بهره گیری از هستی شناسی اسلامی به عنوان سرچشمه خلاقیت های بدیع و اصیل در عمل

نتیجه‌گیری

وضعیت هویت معماری معاصر

پیش از این دو بعد ملازم هویت یعنی وجه کالبدی، صوری، مادی و جنبه محتوایی، باطنی و ارزشی آن را ملاحظه نمودیم. این تفکیک تمایزی ذهنی است و هویت دارای ساختار پیوسته و واحد می‌باشد. در خصوص بحران هویت نیز به دو محور بسامان بودن هویت و هدفمندی آن اشاره نمودیم.

هویت بسامان در معماری نیز ما را به جانب هماهنگی کالبد و محتوی براساس هدفمندی واحد رهنمون می‌سازد. متقابلاً بحران هویت در معماری را در ناسازگاری ابعاد صوری با لایه‌های محتوایی در فضایی فاقد هدفمندی و گسست ارکان مبنایی هویت می‌توان سراغ گرفت.

در نگاهی بنیادی به مسئله بحران هویت، تیتوس بورکهارت به تحلیلی تطبیقی میان وجود بحران در دو تمدن مسیحی و اسلامی پرداخته است. وی در باب هنر بر این باور است که هنر مسیحی با از دست دادن اصول معنوی خود منحط گردید و هنر اسلامی ضعف خود را از وجوه کالبدی و بیرونی آغاز نمود. (بوکهارت، ۱۳۴۹، ۱۹) مسیحیت عوامل بحران ساز را در ناهماهنگی‌های درونی خود داشت؛ ولی تمدن اسلامی با تهاجمی بیرونی مواجه گردید که به تدریج بر حوزه‌های درونی آن موثر واقع شد و پیوستگی مبانی اندیشه و هنجارهای معنوی در ساختار آن به سستی گرایید.

متناظر با دیدگاه بورکهارت فرآیند خروج از بحران نیز دو رهیافت بالا به پایین و پایین به بالا را شامل می‌گردد. حرکت اصلاحی از بالا به پایین به بازسازی هویت هدفمند و آرمانی باز می‌گردد. در این مسیر هنجارها و باورهای اصیل دینی در پیوند با عالم قدس نشانه‌گیری می‌شود. حرکت اصلاحی از پایین به بالا بازسازی ساختاری و وجوه کالبدی را با استفاده از تجربیات گذشته و ارزیابی نیازهای حاضر پیش رو دارد. این راه به‌صورتی همگام پیمودنی است تا تناسب و اعتدال لازم در سیر استکمالی حاصل آید. در این راستا دیدگاه معماران معاصر به تفکیک قابل بررسی است. گروهی مقوله بحران هویت را از منظر کالبدی از رهگذر پیشینه تاریخی آن مورد بررسی قرار می‌دهند، بطوریکه نقش باورها در آن کمرنگ است. گروه مقابل به فرآیند بازسازی

هویت با جهت‌گیری آرمانی می‌پردازند و کار آنان نوعی برخورد ریشه‌ای را اقتضاء می‌نماید.

تفکر محوری در این نوشتار تعامل میان دنیای اندیشه و باورهای هنرمندان و معماران از یک سو و آثار هنری و دستاورد تاریخی صاحبان ذوق و ابتکار و هنر، از سوی دیگر، را در بر می‌گیرد. یعنی تأثیر و تأثر دو سویه حوزه درون ذاتی یا ایده و عرصه برون ذاتی یا صورت. تنها چنین رویکردی می‌تواند از جامعیت لازم برخوردار باشد و در هنگام بروز بحران عوامل بحران را در حوزه‌های مرتبط را شناسایی نماید. از این رو رهنمود خروج از بحران شامل دو محور اساسی می‌گردد: یکی، سازواری و هماهنگ‌سازی میان دو بخش اندیشه و کردار یا به تعبیری دیگر حوزه نظر و عمل؛ و دیگری، هم‌نوایی هر دو بخش بالا با اهداف بنیادین فرد و جامعه انسانی.

جمع‌بندی بحران هویت در معماری معاصر

بررسی آراء گوناگون که در باب بحران هویت معماری (با همه ضعف و قوت آراء) ارائه شد، در مجموع حکایت از نوعی جزئی‌نگری درباره اصل مفهوم هویت دارد. هر یک از آیین نظریات، گذشته از مقوله اسلامیت و ایرانیت موضوع، گرایش و یا زاویه دید خاص و محدودی را کم‌وبیش برگزیده‌اند که جامعیت و فراگیری ابعاد مسئله را در نظر نمی‌آورند.

از این رهگذر برخی بر اصالت و تداوم و برخی دیگر برخلاقیت و پویایی تکیه نموده‌اند. گروهی آن را متعلق به گذشته و گروهی دیگر هویت را به آینده نسبت داده‌اند. هویت معماری در نزد عده‌ای در هیئت کالبد ترسیم می‌گردد و جماعتی به محتوا و اندیشه نظر افکنده‌اند. در ساختار هویت هر یک از نظریه‌پردازان رکن اصلی را در یکی از عناصر اقلیم و جغرافیا، تاریخ، نژاد، فرهنگ، دین‌باوری و ... سراغ گرفته‌اند. هویت فردی در نزد عده‌ای بر هویت جمعی تفوق داشته و کسانی این رابطه را برعکس تصور نموده‌اند. صاحب‌نظرانی نظام‌های ابرهویتی چون هویت جهانی و مفهوم جهانی شدن را حائز اهمیت برشمرده‌اند و دیگران ریزه‌هویت‌های بومی و خرده فرهنگ‌ها را به‌عنوان هسته‌های اصلی و اولیه معرفی نموده‌اند. هستند کسانی که حوزه

بررسی را به بیش‌های نظری محدود ساخته‌اند و برخی دیگر از ارزش‌ها و گرایش‌ها (بایدها و نبایدها) سخن به میان آورده‌اند.

مشکل عمده رویکردهای گوناگون مزبور، در وجه مشترکی که همانا متوجه روش‌شناسی و متدلوژی تحلیل مسئله می‌گردد قابل‌بازبینی و تأمل است. در حقیقت بحران در هویت معماری، به ویژه هویت اسلامی در معماری به معضل تحویل یا فروکاهش (Reduction) یک کل سامانمند به نام هویت و به تبع آن، هویت معماری به یکی از اجزاء سامانه باز می‌گردد. هویت، مفهوم عام مشتمل بر خصلت‌های برآمده و به وحدت رسیده است که در کلیت خود نقش‌آفرین بوده و در نبود جامعیت مقتضی بحران‌زا می‌شود.

مشی و شیوه جزءنگر بالا، آنگاه که از «هویت ایرانی یا اسلامی» در معماری سخن به میان می‌آید بجای بحران‌زدایی، بحران‌افزایی می‌نماید؛ چراکه آفت جزءنگری در هر یک از مقولات ملیت و اسلامیت بر پیچیدگی بحران می‌افزاید و آراء متباعد که هر یک زاویه‌ای محدود را برای نگرش برگزیده‌اند درمان را به دردی فزاینده بدل می‌نماید. انسان که سوالی بر پرسش پیشین و مشکلی بر معضل قبل افزوده می‌گردد. معماران بر خود برنمی‌تابند تا در خصوص هویت اسلامی به سرچشمه‌های اصیل بازگردند و آراء خردورزانه اسلام‌شناسان برجسته را به مدد گیرند. در نتیجه مفهوم فروکاسته هویت در تعریف اشتمالی خویش یعنی هویت اسلامی به تنزلی مضاعف دچار می‌گردد. درحالی‌که حضور همه جانبه و کلان این نظام‌های هویتی در گذشته بگونه‌ای زنده در تپش نبض زندگانی آحاد مردم، از جمله معماران، امکان شناختی فراگیر را فراهم می‌ساخت که تمامی ابعاد را پوشش می‌داد. مفاهیم عمیقی چون انسان، جامعه، تاریخ، طبیعت در کلیتی هستی‌شناختی در پیوند با حقیقت هستی، خداوند، و ارزش‌های شاخص آن معرفتی را در میان می‌نهاد و در حد ظرف نیاز و قابلیت خویش از آن کار مایه شناخت برمی‌گرفت. آنچنانکه زبان یک معمار سنتی غیرآکادمیک را، با اتکاء به حقیقت وجودی موضوع، با بیان علمی نظریه‌پرداز اهل فن در پیوند قرار می‌داد؛ زیرا هر دو با پیمانه‌ها ویژه هستی خویش از عمق فراگیر سرچشمه‌های اصیل می‌نوشتند و در کلیت امر آشنای هم بودند. ولی امروزه چنین نیست و از این رو، ریشه‌های بحران را در ریشه‌این پراکندگی و کشمکش‌های پر عتاب فاقد بنیان

مرصوص باید سراغ گرفت. کاری که در فصل بعدی در ظرف این نوشتار پی می‌گیریم؛ تا از هویت معماری به منظری روشن از معماری مطلوب نیز دست یابیم. با توجه به آنچه گذشت می‌توان عناصر اصلی هویت‌ساز یعنی وجود و ماهیت را در آثار هنری و معماری متناظر معنا و مفهوم یا «ایده اثر هنری» و صورت و ماده آن یا «کالبد» اثر هنری دانست.

پس هویت یک اثر هنری و معماری متضمن سنجش و ارزیابی مجموع عناصر ذیل است.

۱. ارزیابی عمق و جامعیت ایده هنرمند و نسبت آن با ایده کلی (خداوند و مقام انسان کامل)

۲. ارزیابی استعداد و توان هنرمند در تجلی دادن ایده‌های خود در خلق اثر هنری به صورت بجا و شایسته

۳. ارزیابی کیفیت اجتهاد هنرمند نسبت به در نظر گرفتن مجموع شرایط زمانی و مکانی در خلق اثر

در نتیجه بحران هویت یا ناشی از ایده‌های سطحی و انحرافی هنرمندان و معماران است و یا ناشی از عدم توجه آن‌ها به مجموع شرایط زمانی و مکانی خلق اثر هنری است و یا نهایتاً ناشی از خلق آن معماری توسط افرادی است که توان و استعداد لازم برای آفرینش آثار اصیل و ارزشمند را ندارند.

معیارهای فوق چه در حوزه فردی و چه در حوزه اجتماعی و تاریخی قابل تعمیم است.

۶-۲- بازشناسی معماری شایسته از دیدگاه فرهنگ اسلامی

برای بازشناسی معماری شایسته از دیدگاه فرهنگ اسلامی به کدام سرچشمه‌ها باید رجوع کرد؟ این پرسشی بنیادی است که امروزه با پدیدار شدن بحران‌ها و آشفتگی‌ها در دنیای معماری به پاسخ آن نیاز داریم. به‌طور روشن، می‌پرسیم که فرهنگ اسلامی چگونه می‌تواند ما را در گذر از بحران‌ها یاری رساند و درباره معماری چه دارد به ما بیاموزد؟ پرسش را شاید به‌توان به دو بخش کرد:

۱. آموزه‌ها و حکمت عملی اسلام چه اصول و ویژگی‌هایی را برای فضای زیست فرد و جامعه برمی‌شمرد؟
 ۲. معماری و شهرسازی دوران اسلامی چه تجربه‌ها و دستاوردهایی در این زمینه بجا گذاشته است؟
- پاسخ پرسش نخست را در سرچشمه‌های زیر، به ترتیب اهمیت باید جست:

الف) آیات قرآن و روایات معصومین (ع). در زمینه آیات و روایاتی که به گونه‌ای مستقیم یا غیر مستقیم به بایستگی‌ها و شایستگی‌ها درباره فضای زندگی اشاره دارد و نیز سفارش‌ها و توصیه‌هایی که شده، تاکنون از سوی برخی پژوهندگان تلاش‌های سودمندی انجام شده است. می‌توان گمان برد که تلاش‌های بسیاری در سراسر کشورهای مسلمان‌نشین نیز انجام شده باشد که دیگر کشورها از آن آگاه نشده باشند.

ب) آثاری که از سوی معصومان (ع) ساخته شده یا مورد پذیرش آن‌ها بوده‌اند. در این زمینه می‌توان به آثاری مراجعه کرد که معصومان (ع) در جریان ساخت آن‌ها بوده، یا آن‌ها را پذیرفته یا تأیید نموده‌اند. دو نمونه از آن‌ها، یکی «ساختار فضایی بیت‌الله الحرام» در مکه و دیگری «مسجد پیامبر اکرم (ص)» در مدینه می‌باشند.

پ) برداشت‌ها و تفسیرها از آیات و روایات. آیات و روایات دریای بی‌کرانی هستند که نه تنها حوزه‌های حکمت عملی و اجتهاد فقهی با استنباط فروع از اصول از آن‌ها بهره‌ها می‌برند، بلکه همه اندیشمندان و هنرمندانی که بر پایه باورهای اسلامی خود می‌اندیشند و هنر آفرینی می‌کنند نیز در طول این چهارده سده از این سرچشمه بی‌پایان فیض‌ها برده‌اند.

یادآور می‌شویم که آیات و روایات تنها جنبه فقهی ندارند و توانسته‌اند و می‌توانند تأثیرات ژرفتری را در حوزه‌های فضای مصنوع و معماری و جنبه‌های وابسته به آن مانند آرایه‌ها (تزئینات) و ... برجای گذارند. از همین رو است که این بررسی باید زمینه‌هایی چون کلام، عرفان، ادبیات و حوزه‌های وابسته به آن‌ها را در برگیرد.

پاسخ پرسش دوم را به ترتیب اهمیت در سرچشمه‌های زیر باید جست:

الف) آثار و ساختمان‌های برجسته که دستاورد تمدن اسلامی شمرده می‌شوند. فرهنگ و تمدن اسلامی در پهنه گسترده‌ای از زمین از شمال آفریقا تا کرانه‌های شرق آسیا و چین و سرزمین‌های جنوب شرقی آسیا دارای ویژگی‌های مشترک و متمایزی در زمینه فضای زیست و معماری می‌باشد. جنبه‌های بسیار ارجمند این فرهنگ و تمدن از سوی بسیاری از اندیشمندان و پژوهندگان مورد تأیید قرار گرفته و تأثیر آن بر دیگر فرهنگ‌ها و تمدن‌ها نیز روشن شده است.

این نکته نیز شایان توجه است که به جز روزگار پیامبر اکرم (ص) و حضرت علی (ع) در هیچ جای جهان حکومت اسلامی به مفهوم واقعی آن تشکیل نشده و جمهوری اسلامی ایران نیز در سرآغاز این راه است. اما به همان اندازه که فرهنگ اسلامی در میان اقشار مردم گسترش یافته، به همان نسبت تأثیر آنرا می‌توان در هنر و معماری آن کشورها مشاهده کرد. به همین دلیل هنرها هرچه فردی‌تر و مردمی‌تر بوده‌اند، خالص‌تر و اصیل‌تر بوده‌اند و هرکدام که نیاز به دخالت تشکیلات حکومتی داشته‌اند مانند شهرسازی و خدمات شهری و یا در خدمت حاکمان غیر متدین بوده‌اند، مانند ساختن کاخ‌ها و مراکز حکومتی، ناخالص‌تر و بی‌هویت‌تر شده‌اند.

ب) نوشته‌های بازمانده از سوی دانشمندان مسلمان در زمینه علوم و فنون. نوشته‌های بازمانده از سوی دانشمندان مسلمان در زمینه علوم و فنون نیز در شمار سرچشمه‌های مهم هستند. خوشبختانه کتب و نوشته‌هایی از این دست در فرهنگ و تمدن اسلامی ناشناخته نیستند؛ ولی با این همه به یک بررسی و تحلیل گسترده برای نزدیک‌تر کردن محتوای این نوشته‌ها با جهان معماری نیاز است. هنوز هیچ کار پژوهشی درباره جنبه‌های کاربردی آن‌ها برای زمینه‌های گوناگون معماری و شهرسازی انجام نشده است. در واقع، چگونگی کاربرد آن‌ها در معماری و ساختمان‌سازی و زمینه‌های وابسته به آن چندان روشن نیست. همچنین نمونه‌هایی از کاربرد این علوم در معماری و ساختمان‌سازی در تمدن اسلامی نیز چندان مورد پژوهش قرار نگرفته است؛ چرا که شناسایی آثار معماری، معمولاً با جنبه‌های باستان‌شناسانه و نه بیش از آن، انجام گرفته است.

پ) نوشته‌های دیگر در زمینه‌های گوناگون مانند سفرنامه، دیوان اشعار. در چند سال اخیر پژوهش‌هایی کوتاه به صورت مقاله در این زمینه ارائه شده است. مثلاً کسانی اشعار برخی شاعران، مانند فردوسی را در زمینه معماری بررسی کرده‌اند، یا در برخی سفرنامه‌ها به دنبال واژه‌های خاص معماری و شهرسازی بوده‌اند و مانند آن. چون برخی سفرنامه‌ها منابع ارزشمندی در این زمینه هستند. به گفته استاد پیرنیا در سفرنامه ناصرخسرو برخی ساختمان‌ها آنچنان دقیق توصیف شده‌اند که می‌توان آن‌ها را بر پایه آن توصیفات بازسازی کرد.

در میانه این دو پرسش، پرسش سومی هم نمودار می‌شود و آن اینکه: آموزه‌های اسلامی چگونه بر دستاوردهای هنری و معماری جامعه اسلامی تأثیر گذارده و تا چه حد و چگونه منشأ اثر بوده است؟

بسیاری از دانشمندان و به ویژه اصول‌گرایان بر این باورند که پاسخ پرسش دوم را نمی‌توان بدون توجه به پاسخ پرسش نخست داد. و ما نیز چنین می‌اندیشیم. در این فصل تلاش می‌شود تا اندازه مقدور به این پرسش‌ها پاسخ‌هایی داده شود.

۳-۶- آموزه‌هایی از نمادگرایی در معماری آفرینش و معماری معصومین (س)

۳-۶-۱- آموزه‌هایی از نماد گرایی در معماری آفرینش

آیات و روایات سرچشمه پایان‌ناپذیر معرفت و خلاقیت برای دل‌سپردگان به آن است. در یک بررسی کلی می‌توان درس‌هایی را از معمار آفرینش (احسن‌الخالقین) و ویژگی‌هایی که برای زمین، آسمان، شب، روز، و خانه برشمرده است فرا گرفت:

۳-۶-۱-۱- ویژگی‌های نمادین در زمین و آسمان

آیاتی که در قرآن در باره زمین و آسمان آمده چنین هستند:

الف) زمین:

«الم تكن ارض الله واسعة، فتهاجروا فيها» (نساء، ۹۷) «مگر زمین خداوند وسیع و

گسترده نبود تا در آن هجرت کنید؟»

«الذی جعل لکم الارض فراشا» (بقره، ۲۲) «همان خدایی که برای شما زمین را فرش گسترده کرد.» پس خداوند زمین زیر پای انسان را وسیع و گشوده طراحی نموده است.



«هو الذی مد الارض و جعل فیها رواسی و انهارا» (رعد، ۳) «اوست خدایی که زمین را گسترانید و در آن کوه‌ها و رودها پدید آورد.» خداوند زمین را گسترده و باز طراحی نموده و در آن فراز و فرود و آب جاری قرار داده است.

«الم نجعل الارض مهادا» (نبا، ۶) «آیا زمین را [همچون] گهواره‌ای (جنبنده) نکردیم؟» خداوند زمین را برای انسان همچون گهواره، در برگیرنده و نوازشگر طراحی نموده است.

«و جعلنا فیها فجاءاً سبلاً» (انبیاء، ۳۱) «و در آن (زمین) راه‌هایی فراخ پدید آوردیم.» خداوند در زمین راه‌هایی فراخ و دل‌باز پدید آورده است.

«الله الذی جعل لکم الارض قراراً» (غافر، ۶۴) «خدا همان کسی است که برای شما زمین را قرارگاه کرد.»

«والله جعل لکم الارض بساطا لتسلکوا منها سبلاً فجاءاً» (نوح، ۲۰) «خدا برای شما زمین را بستری [گسترده] گردانید تا راه‌های گشوده آن را پیمایید.»

ب) آسمان

«وجعلنا السماء سقفاً محفوظاً» (انبیاء، ۳۲) «آسمان را [همچون] پوششی نگاهدار پدید آوردیم.»

«و الی السماء کیف رفعت» (غاشیه، ۱۸) «و به آسمان که چگونه افراشته شد.» خداوند سقف آسمان را رفیع و دلپذیر و دلگشا طراحی نموده است.

پس زمین و آسمان برای انسان‌ها و متناسب با نیازهای آن‌ها طراحی شده است؛ و آنچه در زیر پای انسان و در مقابل قدم‌های او قرار گرفته با آنچه در بالای سر و افق نظر و اندیشه اوست کاملاً متفاوت است و هر کدام متناسب با نیازهای گوناگون انسان طراحی و خلق شده است. در زیر پای انسان، زمین سخت و منجمد و کدر، و راه بن بست، و خاک و شن و سنگ در ظاهر تصادفی می‌نمایند. در مقابل انسان در افق، زمینه‌ای به ظاهر بی‌انتها، تازه و نو، دعوت‌کننده.



در آسمان، عمقی دست‌نیافتنی، شکل‌ناپذیر، نامتعیّن و نامتناهی. از نظر شکلی توصیف‌ناپذیر است، اما خیال‌پرور و جاذب. ابرها برخلاف صخره‌ها و کوه‌ها، لطیف، پرتحرک، انعطاف‌پذیر، زنده و خیال‌برانگیز. آبی روشن و عمق لایتناهی آسمان،

آرامش بخش، مهربان، دربرگیرنده، تأمل برانگیز. آیا در این آیات پیامی و تذکری از مراتب وجود نیست؟

زمین سخت و منجمد به ظاهر بی شکل و نامنظم نمودی از حیات مادی که در زیر پای انسان گسترده شده، افق مشوق حرکت و تلاش و جاذبه های طبیعی، اما در برگیرنده عرصه هایی کم و بیش تکراری و یکنواخت و آسمان با ابرهایی نرم و پر تحرک و عمق روشن و نامتناهی، نمودی از جهانی توصیف ناپذیر، اما لطیف و عمیق و خیال انگیز، و جایگاه ملکوت اعلی. در مجموع ترکیبی رازگونه و مناسب برای سیر در آفاق و سیر در انفس (حرکت عرضی و حرکت جوهری) انسان، این ترکیب حیرت انگیز است که طبیعت را در مجموع معراج گاه انسان به سوی کمال مطلوب خود نموده است.

اگر بخواهیم محدودیت، شکل پذیری، تکرار و ... مخلوقات مادی را به نمایش گذاریم، چه تصاویری گویاتر از بستر طبیعت؟ اگر بخواهیم تمثیلی از مفاهیم بی نهایت، شکل پذیری، وصف ناپذیری و توحید خالق یکتا را متذکر شویم، چطور؟

۶-۳-۱-۲- ویژگی های نمادین در روز و شب

توصیفاتی که در آیات الهی از روز و شب شده چنین هستند:

الف) روز

«والنهار مبصرا» (یونس، ۶۷) و روز را روشن [گردانید]. خداوند یک صحنه از زندگی انسان را روشن و یک صحنه را تاریک طراحی نموده است.

«وجعل النهار نشورا» (فرقان، ۴۷) «و روز را زمان برخاستن [گردانید].»

خداوند روز روشن را بر خلاف شب برای برخاستن و حرکت و کار طراحی نموده است.

«ان لك في النهار سبحا طويلاً» (۷۳/۷) «در روز تو سرگرم آمد و شد هستی.» بر

خلاف شب، فضای روشن برای رفت و آمد و سیر در آفاق طراحی شده است.

«وجعلنا النهار معاشاً» (نبا، ۱۱) «روز را برای [دستیابی به] روزی [شما] پدید

آوردیم.» خداوند زمین گسترده و روز روشن را برای حرکت و تلاش و تأمین نیازهای نیازهای زندگی طراحی نموده است.

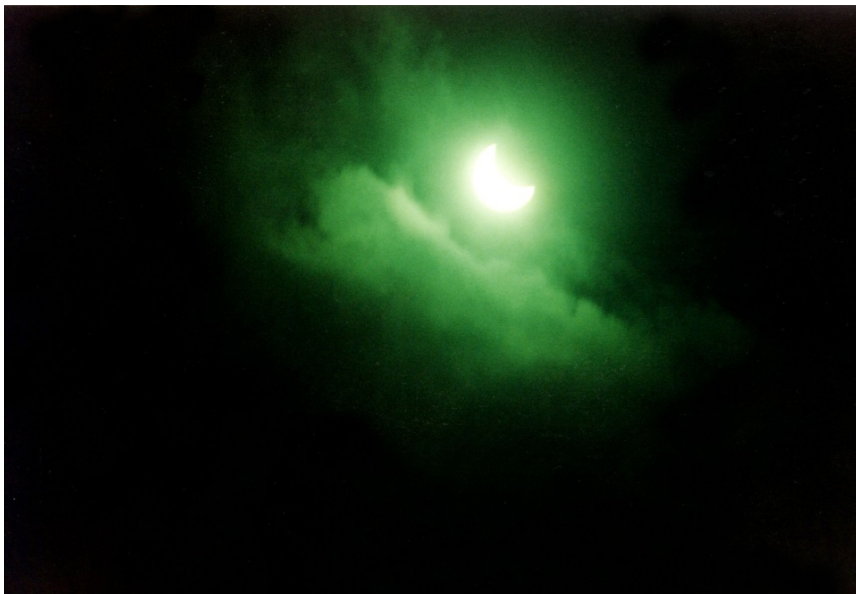
ب) شب

«هو الذی جعل لکم اللیل لتسکنوا فیه» (یونس، ۶۷) «او کسی است که برای شما شب را پدید آورد تا در آن بیارامید.» خداوند فضای تاریک شب را در مقابل روز برای آرامش و سکون شما طراحی نموده است.

«هو الذی جعل لکم اللیل لباسا» (فرقان، ۴۷) «او کسی است که برای شما شب را [همچون] پوشش کرد.» خداوند فضای تاریک شب را همچون پوششی دربرگیرنده و آرامش بخش طراحی نموده است.

«ومن اللیل فاسجد له و سبحه لیلاً طویلاً» (دهر، ۲۶) «پس در بخشی از شب در برابر او سجده کن، و شب‌های دراز او را به پاکی بستای.» خداوند فضای نیمه تاریک شب را برای تفکر و عبادت و سیر در انفس و صیوررت انسان در مقابل فضای روشن روز طراحی نموده است.

دیده می‌شود که معمار آفرینش خودبنیاد طراحی نمی‌کند، بلکه متناسب با نیازهای گوناگون مادی و روحی انسان، فضای مناسب آن را پیش‌بینی و طراحی می‌نماید. بگونه‌ای که فضاها در مجموع مناسب زندگی مادی و روحی انسان‌ها باشد و بستر تکامل و تعالی او.



از سوی دیگر جایگیری عناصر متفاوت شب در کنار روز، استراحت در کنار کار، حضور در خانه و خانواده در کنار تلاش و فعالیت اجتماعی، خودسازی در کنار جامعه‌سازی، و بالاخره سیر در آفاق درکنار سیر در انفس، حرکت عرضی در کنار حرکت جوهری، همه تمثیل‌های رازگونه خداوند برای انسان است. پس فضای روز عرصه حواس پنجگانه است و آزمایشگاه تجربه مستقیم دیدنی‌ها و شنیدنی‌ها و لمس کردنی‌ها. رفتار عملی و فضای شب، عرصه تعقل است با خیال، با محاسبه نفس، تأمل و تدبر و تفکر و ذکر.

تأثیر طبیعی نور و ظلمت از عوامل بسیار مؤثر و فراگیر در ساحت حیات مادی است. توالی و تسلسل بی‌انتهای شب و روز، اختلاف عظیم نموداری در عناصر و اجزاء طبیعت، شکل‌ها و رنگ‌ها و ... در پرتو نور و نیستی و محو فراگیر آن‌ها در سایه ظلمت، مفاهیم عظیمی را بر می‌انگیزاند. در پرتو «نور» که یکی از نام‌های خداوند است. «الله نور السموات و الارض» همه چیز هست و اگر نور «او» نباشد هیچ چیز نیست. آنچه به سمت نور است، در کمال ظهور و بروز است و به میزانی که از نور فاصله می‌گیرد، یا پشت می‌کند، نیست می‌شود.

آیا در این آیات روشن تذکری از وجود روح در بدن و ضرورت حرکت جوهری انسان مرحله به مرحله تا انسان کامل شدن و خلیفه‌الله شدن، در زمین وجود ندارد؟

۳-۱-۳-۶- ویژگی‌های نمادین در شکل گیاهان و اندام انسان و حیوان

یک هسته گیاهی، دارای شکلی کامل، منظم و اغلب بر گرد محورهای مختلف، قرینه می‌باشد و دارای دو عنصر اصلی پوسته و مغز (برون و درون) است. پس از کاشت هسته در درون مزرعه زمین (جهان مادی) و پس از مراقبت و نگهداری، پوسته پیر و فرسوده در خاک مستهلک می‌گردد. اما هسته استعداد بالقوه خود را شکوفا می‌سازد، در خاک ریشه می‌کند و از خاک شیره گرفته با سختی و تلاش دل تیره و جامد خاک را شکافته، به فلاح می‌رسد. از هوا و نور تغذیه می‌کند، در آسمان به میوه و ثمر می‌رسد. این سیر، گویای حقیقت سیر آفاقی و انفسی انسان از حیات دنیوی و میرای او تا حیات اخروی و جاودانه او از عرصه جسم خاکی تا تجلی روح ملکوتی او می‌تواند باشد. آیا

این سیر نمایشی از حقیقت سیر آفاقی و انفسی انسان از حیات دنیوی تا حیات اخروی و از عرصه جسم خاکی تا تجلی روح ملکوتی او نیست؟

در بیشتر حیوانات مانند چهار پایان سه کانون وجودی آن‌ها یعنی مرکز غرائز (شکم و...) قلب و دل آن‌ها (هویت نفسانی) و مغز آن‌ها، (کانون تشخیص و شناخت و رهبری) هر سه در طول یک محور به موازات زمین قرار می‌گیرند. در باطن این موجودات و هویت حیوانی نیز، غرائز آن‌ها همان را حکم می‌کند که عقل آن‌ها می‌گوید و عقل آن‌ها همان را می‌خواهد که غرائز آن‌ها میل می‌نماید و در شکل ظاهر سه عضو مغز و دل و شکم هر سه در امتداد یک خط و به موازات خط زمین و در طول هم قرار می‌گیرد. ولی در اندام انسان، بر روی زمین روابط زیر مشاهده می‌گردد:

- کف پا، ساق‌ها و ران‌ها، حجم بدن را از زمین کنده و بر فراز می‌آورند. انسان بر زمین قیام می‌نماید. حجم بدن در مجموع نه موازی سطح زمین، بلکه بر آن برافراشته و قیام نموده است. سر با مفصل باریک گردن، همچون عنصری خارجی و آسمانی بر روی بدن قرار گرفته است.

سه عنصر ظاهری شکم، (تأمین‌کننده حیات مادی) و قلب، (کانون هویت انسانی) و مغز (پیامبر درونی و راهبر) چون حیوانات به موازات خط زمین نیستند. بلکه دل از یک طرف در تحت جاذبه غرائز است که در سمت زمین قرار گرفته و از طرفی امواج هدایت گر عقل او را دعوت می‌کند که در سوی آسمان است، و در مجموع محور امتداد سه عنصر فوق در کالبد انسان عمود بر زمین و از خاک تا افلاک است.

در این سلسله مراتب کالبدی، انسان طبیعی کسی است که مغزش (عقلش) بر همه اندامش حاکم باشد، و انسان وارونه و مسخ‌شده کسی است که هواهای نفسانی او و غرائزش او را به سوی جاذبه زمین بخوانند و در زمین مغلّد گردانند.

آیا این صورت‌ها با مفاهیم انسان‌شناسی اسلامی رابطه‌ای آیه‌ای و تجلی گونه ندارند؟

در این میان نکته‌های جالب و هوشیارکننده‌ای را می‌توان یادآور شد:

۱. به ترتیب هر چه از جمادات به گیاهان و حیوانات و انسان نظر می‌اندازیم موجودات در ظاهر دارای شکلی منظم‌تر و با محور مشخص و قرینه می‌باشند.

۲. محور غریزه - دل - مغز او بر خلاف بیشتر حیوانات، عمود بر زمین است. تقریباً انسان تنها حیوانی است که راست قامت و همیشه بر روی دو پا حرکت می‌کند و دست‌هایش در فضا آزادانه می‌گردد.

۳. نسبت به محور موازی زمین در سطوح موازی زمین همه چیز در پیکر ظاهری انسان به صورت قرینه طراحی شده است. دو طرف یکنواخت است و تغییری را نشان نمی‌دهد.

۴. نسبت به محور عمود بر زمین در نما و سطح عمود بر زمین هیچ دو عنصری به هم شبیه نیست و از کف پا تا موی سر همه مختلف طراحی شده است. از زمین به سوی آسمان همه اجزاء و عناصر در حال تغییر و تحول دیده می‌شود.

۵. استخوان‌بندی شکلی و حجمی انسان‌ها و ساختار کلی آن‌ها در مجموع تقریباً یکنواخت و شبیه است و در عین حال هیچ دو انسانی در تمام جهان و تاریخ کاملاً شبیه هم نیستند؛ لااقل در خطوط انگشت.

توجه تأویلی و تعبیری به کالبد عناصر و اجزاء طبیعت و کشف رابطه صورت بامعنی در آن‌ها، اقیانوس عظیمی است از مفاهیم و معانی که هرگز هیچ دفتری را توان گفتن آن نیست که کلمات خداوند لایتناهی است. و هر صاحب فضیلت و علمی از بُعد تخصصی خود می‌تواند کاشف رازپردازی‌های بی‌منتهای این کلک خیال‌انگیز باشد. در عین حال، ظاهر طبیعت نیز خود گنجینه عظیم و پایان‌ناپذیری از رنگ‌ها، نقوش و بافتها، حجمها و شکل‌ها و ترکیبات گوناگون و بدیع و فضاها را دلپذیر را در جهان هستی آنچنان به نمایش آورده است که برای همیشه منبع آموزش و الهام همه هنرمندان بوده و هست و خواهد بود.

۶-۳-۱-۴- ویژگی‌های خانه در آیات قرآن

خداوند در قرآن مجید ویژگی‌ها و صفات خانه «محل سکونت» انسان را این گونه توصیف می‌نماید: «ان اول بیت وضع للناس للذي مبارکاً» (آل عمران، ۹۶) «همانا اولین خانه‌ای که برای مرم قرار داده شد همان است که در مکه می‌باشد و فرخنده است.» پس نخستین خانه مناسب برای همه مردم، همان خانه کعبه است که فضای محصور است مکه‌ای شکل که شش وجه آن یکنواخت و منظم و قرینه و دارای قطب و نقطه

مرکزی و هماهنگی و وحدت بی‌مانندی در میان اشکال منظم چند وجهی است، و انسان در فضای درون آن کاملاً حالت توازن و تعادل و تمرکز پیدا می‌نماید و سکون کامل است و حرکت مادی در آن وجود ندارد. این فضا فرخنده و مبارک است و هم به عنوان خانه خدا (بیت‌الله) و هم خانه تولد انسان کامل، حضرت علی(ع) و هم خانه قیام همه مردم «وضع للناس» یا «قیاما للناس».

«والله جعل لكم من بيوتكم سكنا» (نحل، ۸۰) «خداوند خانه‌هایتان را برای شما مایه آرامش کرد.» خداوند خانه را در مقابل فضاهای کار و تفریح و ... فضای سکون و آرامش و امنیت انسان‌ها قرار داده است.

«و ليس البر ان تأتوا البيوت من ظهورها و لكن البر من اتقى و اتوا البيوت من ابوابها» (بقره، ۱۸۹) «نیکو نیست که از پشت خانه‌ها بدان‌ها وارد شوید، بلکه نیکوکار کسی است که پرهیزکاری کند و از درهای خانه به آن درآید.» خداوند طراحی خانه‌ها را مستلزم داشتن حریم امن و دور از هر گونه مزاحمت همجواری و با ورودی مشخص توصیه می‌نماید.

«يا ايها الذين آمنوا لاتدخلوا بيوتا غير بيوتكم حتى تستأنسوا و تسلموا على اهلها» (نور، ۲۷) «به خانه‌هایی که خانه شما نیست داخل نشوید تا اجازه بگیرید و بر اهل خانه سلام کنید.» خداوند خانه را محل حریم شخصی و خانوادگی تعریف نموده و از ورود بدون اجازه به خانه‌ها نهی نموده و به ملاقاتی همراه با مهربانی و رحمت توصیه نموده است.

«فاذا دخلتم بيوتا فسلموا على انفسكم تحية من عندالله مبركة طيبة» (نور، ۶۱) «پس هنگامی که به خانه‌هایی [که گفته شد] وارد شدید، به یکدیگر سلام کنید. سلامی که نزد خدا فرخنده و مبارک است.» خانه هم باید آرامش جسمی و هم آرامش روحی و مهنوی انسان را فراهم آورد.

«وجعلوا بيوتكم قبله و اقيموا الصلوه و بشر المومنين» (یونس، ۸۷) «[به موسی و برادرش وحی کردیم که] خانه‌های خود را قبله (محل عبادت) قرار بدهید و نماز را برپا دارید و بر مومنین مژده باد» خانه علاوه بر تامین نیازهای مادی انسان باید محل عبادت و راز و نیاز با آفریدگار یکتا هم باشد.

«و ان اوهن البیوت لبیت العنکبوت» (عنکبوت، ۴۱) «همانا سست‌ترین خانه‌ها، خانه عنکبوت است.» خانه‌ای که حریم نداشته باشد و استوار و محکم نباشد و در معرض و منظر غیر قرار گیرد نه نیازهای مادی انسان را تأمین می‌نماید و نه می‌تواند مناسب نیازهای روحی و معنوی انسان باشد. علاوه بر تار و پود سست، خانه عنکبوت در فضا رها شده، و بدون حصار و حریم و فضای درونی است. بنابراین ویژگی‌های خانه مناسب، نقطه مقابل ویژگی‌های خانه‌ها عنکبوت است.

این بررسی اجمالی تذکاری است برای بهره‌برداری وسیع‌تر و عمیق‌تر از آیات و به‌طور خاص از روایات معصومین (ع) که به شکلی گسترده و همه‌جانبه می‌تواند مورد بهره‌برداری محققین حوزه و دانشگاه قرار گیرد و البته نیاز به همکاری مشترک دارد.

۶-۳-۲- آموزه‌هایی از معماری معصومان (ع)

دومین منبع و سرچشمه آفرینش نمونه‌های ارزشمند معماری و شهرسازی، کارهای معصومین (ع) می‌باشند. کارهایی که یا به دست خود یا با تأیید آن‌ها در زمینه معماری انجام شده است. روشن است که این کارها از نظر تعداد، بسیار اندک هستند، ولی از نظر کیفی و ارائه اصول بسیار ارزشمند بوده و شایسته بررسی و تحلیل عمیق می‌باشند.

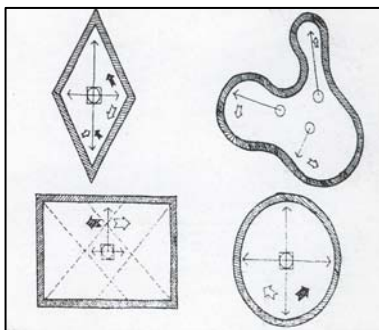
۶-۳-۱- آموزه‌هایی از خانه کعبه

معمار اصلی خانه کعبه درباره شکل و محتوای کار خود می‌فرماید «ان اول بیت وضع للناس للذی بیکه مبارکاً و هدی للعالمین فیه آیات بینات مقام ابراهیم و من دخله کان امنأ» (آل عمران / ۹۵ و ۹۶) «همانا نخستین خانه‌ای که برای مردم ساخته شده همان است که در مکه است، که فرخنده و مایه 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 این‌ها هستند:

- ۱- از بابت زمانی، اولین خانه است.
- ۲- از بابت مکان، در جایگاه مشخصی یعنی مکه قرار گرفته است.
- ۳- از بابت مصرف‌کننده فضا، برای همه مردم جهان بی‌هیچ 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 هدایت‌بخش است، و در رستگاری انسان نقش دارد.
- ۶- از بابت دامنه تأثیر آن، بر جهان شمول بودن و تاریخ شمول بودن آن و برای همه انسان‌ها بودن تأکید می‌شود.
- در آیه‌ای دیگر نیز خداوند درباره معماری خود چنین می‌فرماید: «جعل الله الکعبه البیت الحرام، قیاماً للناس» (مائده / ۵/۹۶) «خداوند، کعبه آن خانه محترم را مایه قیام مردم گردانیده است.» نکاتی که از این آیه برگرفته می‌شود چنین هستند:
- ۱- طراح و معمار ساختمان، خداوند متعال است.
 - ۲- شکل و حجم و فضای ساختمان: کالبد آن مکعب و فضای درونی آن نیز فضای درونی یک مکعب است.
 - ۳- کارکرد ساختمان، خانه (فضای محصور و امن) است.
 - ۴- کیفیت و ویژگی معنوی ساختمان، که خانه محترم و یا مقدسی است که انجام هر کاری در آن مجاز نیست.
 - ۵- هدف و غایت آن زمینه و مایه قیام و رشد و تعالی انسان است.
 - ۶- نه تنها برای گروهی خاص، بلکه برای همه انسان‌ها ساخته شده است.
- با توجه به آنچه گذشت می‌توان گفت خانه کعبه اولین خانه‌ای است که به امر خداوند و به دست اولین پیامبر حضرت آدم (ع) ساخته شده است. خداوند طراحی آنرا به خود نسبت داده و سازندگان آن پیامبران بوده‌اند و برای همه انسان‌ها طراحی شده است آنرا محترم و مبارک و هدایت کننده و مایه قیام برای همه عالمیان قرار داده است. نکته بسیار جالب آن که خداوند گاهی آن را «خانه خدا» (بیت‌الله الحرام) و زمانی آن را «خانه مردم» (وضع للناس) و خانه قیام آن‌ها می‌نامد. این خانه دارای ویژگی‌های استثنایی و فوق‌العاده نسبت به دیگر نیایشگاه‌هاست. این ویژگی‌ها چنین هستند:
- یک بت و مجسمه یا شیء مستقل نسبت به انسان نیست، بلکه یک خانه و یک فضای خالی برای حضور انسان است.

- 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.



- این حجم کاملاً منظم است و نسبت به طبیعت اطراف آن یعنی کوه‌ها و صخره‌ها و دامنه دره پرنشیب و فراز آن و چشم انداز افق به عنوان یک حجم کاملاً خلأقانه و خارق‌العاده و بدیع تلقی شده و مکمل فضای طبیعت طراحی شده است.

تصویر شماره ۱۱۵- تعادل فیزیکی موجود در شکل مربع در سایر اشکال هندسی منظم یا نامنظم مشاهده نمی‌شود.

- نقشه کف آن مربع می‌باشد که در میان بی‌نهایت اشکال منظم و نامنظم، بیشترین تأثیر برای ایجاد و 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 می‌رسد و هیچگونه جاذبه حرکت ایجاد نمی‌نماید و می‌تواند انسان را در کانون فضا کاملاً آرام نگه دارد.

- حجم مکعبی آن از درون به دلیل برابر بودن درازا و پهنا و بلندا و نیز با یال‌های قائم خود، هم به انسان تعادل می‌بخشد و هم به حالت قیام نگه می‌دارد.

- پوسته داخلی آن بدون روزن است و حریم مناسبی است که نگاه انسان را از افق (سیردر آفاق) برمی‌گیرد و فضا را مناسب برای تأمل و تذکر و حضور قلب (سیر در انفس) و عبادت می‌نماید.

- ابتدا سقف به صورت فعلی و با مصالح سنگین نداشته، بلکه همچون مسجد النبی سقفی سبک از شاخ و برگ درختان داشته، یعنی سایه‌بانی همچون آسمان، اندیشه‌ساز و خیال برانگیز بر سرداشته است.

در مجموع فضای خانه کعبه در مقابل فضای طبیعت که بهترین فضا برای سیر در آفاق است، بهترین فضا برای حالت تمرکز و توجه و تذکر و تعقل در انسان بوده و می‌تواند زمینه مناسبی برای حالت خودآگاهی و دعا و نیایش و حالت حضور قلب و سیر در انفس و سیر و سلوک الی الله و وصال حضرت حق باشد.

- در مجموعه بیت‌الله‌الحرام (حج ظاهر) سعی بین صفا و مروه نمادی از فضای مناسب سیر در آفاق و فضای خانه کعبه نمادی از فضای مناسب برای سیر در انفس و دو رکعت نماز در پشت مقام حضرت ابراهیم (ع) نمادی از فضای مناسب شهود عرفانی و زیارت حضرت حق می‌باشد.

۶-۳-۲- مقایسه کالبدی خانه کعبه و بت‌های سه گانه (جمرات)

این دو پدیده کالبدی، سیر پرستش انسان از «حضيض شرک» تا «قله رفیع توحید» را به نمایش می‌گذارند. مظهر بدوی‌ترین نوع پرستش در تاریخ، عبادت بتها و توت‌های سنگی و مظهر والاترین گونه عبادت توحیدی، خانه کعبه است.

کعبه در آیات الهی با نام «بیت» به معنی خانه معرفی شده است. در قرآن چند چیز مایه آرامش و آسایش معرفی شده است: «خانه، همسر و شب» که به گمان ما این‌ها مایه آرامش مادی می‌باشند و از سوی دیگر، یاد خدا مایه آسایش و اطمینان قلبی و روحی معرفی شده است. «الا بذکر الله تطمئن القلوب» آرامش مادی بیشتر وابسته به عوامل بیرونی است و آرامش معنوی به عوامل درونی و اراده و انتخاب انسان وابسته می‌باشد.

الف) تأثیر کالبدی فضایی خانه کعبه بر انسان

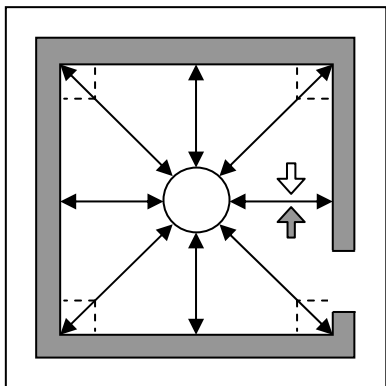
این تأثیر از دید بیننده بیرونی چنین ویژگی‌هایی دارد:

۱. این کالبد با حجم مکعبی شکل، در دامن و زمینه طبیعت دست نخورده و نمودهای نابسامان آن، به‌عنوان یک پدیده دست ساخت و بسامان، یک ابداع و نوآوری بی‌مانند شمرده می‌شود.

۲. وجوه و یال‌های این کالبد (به‌ویژه 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 (دراز، 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 در انسان بوده که مقدمه ورود به عالم معقول است و هر چه بیشتر انسان را به فضای داخلی آن جذب می‌نماید.

ب) تأثیر فضای درونی کعبه بر انسان



تصویر شماره ۱۱۶ - خانه کعبه، فضای کاملاً متعادل، متوازن، ساکن و آرام

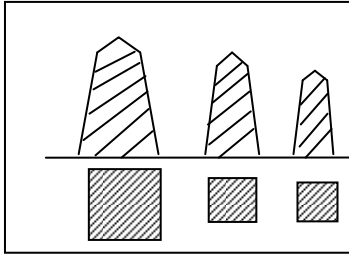
۱. در میان بی‌نهایت اشکال منظم و نامنظم در نقشه کعبه، مربع به دلیل صفر شدن برآیند محورهای طولی و عرضی و ارتفاعی، انسان را بیش از هر شکل دیگر به سکون و آرامش دعوت می‌نماید. وجوه و یال‌های چهارگانه و قائم آن منطبق بر وجوه چهارگانه کالبدی انسان شده و کمترین جاذبه حرکت را بر روی انسان دارد. فضایی کاملاً متعادل، متوازن، ساکن و آرام است. برای نمونه دیگر اشکال منظم و

نامنظم را از دید تأثیر آن بر انسان بررسی می‌کنیم. در دایره یا کره، انسان به یک حرکت دوری و گردشی تشویق می‌شود. در یک مستطیل یا مکعب مستطیل انسان نسبت به طول بزرگ‌تر جاذبه حرکتی دارد. زوایای بسته و باز و طول‌های کوچک و بزرگ در مثلث و لوزی حالت قبض و بسط در انسان پدید می‌آورد. بطور کلی در هر یک از اشکال نامنظم به اندازه‌ای که از شکل کلی مربع و مکعب فاصله می‌گیرند. بهمین مناسبت کشش و جاذبه‌های مادی مختلفی را در انسان پدید می‌آورند.

۲. فضای درون آن دارای یک کانون و گرانیگاه نادیدنی است و تهی به‌نظر می‌رسد. گویی با وجود انسان و حضور او در این کانون، فضا معنی پیدا کرده و کامل می‌شود. (مانند مغز درون هسته) و انسان، قهرمان داستان این نوع فضا سازی و معماری است. (تصویر شماره ۱۱۶)

۳. نکته مهم و اساسی این جا است که خداوند این فضای از نظر کالبدی ساکن و آرام یا «ایستا» را مناسب‌ترین و بهترین فضا برای «قیام» معرفی می‌نماید. با کمی توجه دریافته می‌شود این قیام یک حرکت مادی نیست، بلکه یک حرکت جوهری و روحی است.

(پ) تأثیر کالبدی بت‌های سه‌گانه بر انسان (کالبد ضد معماری)



تصویر شماره ۱۱۷- مجسمه‌های سه‌گانه

۱. این بت‌ها نیز پلانی مربع دارند؛ اما با حجمی توپر و صلب و فاقد فضا و درون می‌باشند و نیز پوسته بیرونی و ظاهری آن‌ها در برابر انسان به خودی خود دارای هویت مستقل است. (مانند مجسمه‌سازی) (تصویر شماره ۱۱۷)

۲. جسم آن‌ها از سنگ و خاک است که از پست‌ترین هستی و کمترین بها و زیبایی برخوردار است و در طبیعت به صورت زمینه‌ای برای زندگی گیاهان و جانوران و انسان‌ها هستند. اما در اینجا در برابر انسان که به صورت بالقوه زیباترین و عالی‌ترین پدیده هستی می‌تواند باشد به صورت یک شیء مقدس شده بروز و ظهور پیدا می‌کند. درحالی‌که در خانه کعبه همین سنگ و خاک به عنوان وسیله حفظ و مصونیت و آرامش انسان به کار رفته است.

۳. شکل آن‌ها برخلاف حالت نامنظم طبیعی در اینجا به صورت یک مخروط است که مبین یک پدیده منظم و کامل و در خود تمام شده بوده و در عین حال یک عروج دروغین و مادی را نیز به نمایش می‌گذارد.

۴. در طبیعت، گیاهان و جانوران و به‌ویژه انسان که از مراتب بالاتری از هستی برخوردار می‌باشند دارای شکل‌های کامل و منظم در گرداگرد محورهای قرینه هستند. در اینجا بروز و ظهور جماد بدین‌گونه در برابر انسان یک بروز و ظهور غیر طبیعی، غیر عادلانه و نابجا و کاذب شمرده می‌شود.

۵. تعداد آن‌ها سه عدد می‌باشد و سه، نشانه کثرت و به تعداد زیاد است و دارای کمیت بزرگ و کوچک و متوسط. این امر نشان از عالم کثرت و جاذبه‌های گوناگون و متعدد برونی و از خود بیگانگی انسان دارد. درحالی‌که فضای خانه کعبه یگانه بود، به نشانه آنکه صراط مستقیم قیام و تعالی انسان یگانه است.

در نتیجه این پدیده از جایگاه خود در هستی بدر آمده و هم از نظر شکلی و ظاهری، از بی‌نظم و بی‌شکل و پاخور بودن به صورت منظم و مستقل و کامل سر برآورده و هم از نظر کیفی جدا از انسان و در برابر انسان هویت مقدس پیدا کرده است.

بنابراین در اینجا یک شیء، انسان را به خود می‌خواند و وسیله مسخ و از خود بیگانگی روحی و تعالی انسان می‌شود. در نتیجه کالبد بت‌های سه‌گانه در رابطه با انسان، به دلیل غافل نمودن او از هویت انسانی و سیر و صیروت روحی‌اش به‌عنوان بت و مظاهر شرک و شیطان شمرده شده و مورد طرد و هجوم او باید باشند. این امر با اسلحه‌ای که بعد از عبور از صحرای عرفه (رسیدن به معرفت) و از وادی مشعر به معنی شعور و قدرت تمییز حق از باطل و زشت و زیبا با خود همراه آورده است محقق می‌شود.

ت) مقایسه دو نماد معماری الهی و معماری شیطانی (معماری و ضد معماری)

بدین‌گونه خانه کعبه، فضای تهی و شایسته حضور انسان است و او را از نظر کالبدی آرام و آسوده نگه می‌دارد. حجم آن با همه نیروی نوآوری و ابتکار و اندیشه‌ای که در خلق و طرح آن به کار رفته (حجم یک مکعب، در طبیعت) تنها به‌عنوان پوشش و وسیله‌ای است برای نگهداری و صیانت از فضایی که برای حضور انسان آرامش‌بخش است و این سکون مادی می‌تواند مقدمه پویایی و قیام روحی و باطنی انسان باشد.

مرکز، کانون و گرانیگاه فضای درونی خانه کعبه و برخوردگاه محورهای اصلی آن یک نقطه نادیدنی و تهی می‌باشد که انسان را به سوی خود دعوت می‌کند. انسان، کانون و قطب فضا می‌گردد. با حضور انسان، فضا معنی پیدا می‌کند و کامل می‌شود. همچون مغزی در درون هسته، انسان هویت بخش به فضا و نقطه حماسی و اوج آن و هدف از ساخته شدن آن می‌گردد. در این معماری الهی بازآفرینی و ساماندهی فضا، «وسیله»، و رشد و تعالی انسان، «هدف» قرار می‌گیرد. فضای خانه کعبه فضایی مصنوعی است و مکمل فضای طبیعی که یک هسته فضایی شایسته برای تعالی انسان پدید می‌آورد. گویی هسته انسانی در مزرعه شایسته خود کاشته شده و با آبیاری به هنگام که همان یاد خدا و اراده به خیر است، به رویش و رستگاری می‌رسد.

در برابر آن، سه واحد جسم توپر (جمرات) هستند که حجم و نمود خارجی آن اصل شده و فاقد فضای درونی هستند. آن‌ها از جایگاه طبیعی خود در هستی بدر آمده و به گونه یک پدیده بسامان و کامل در برابر انسان، یک هویت جدا و دروغین را به نمایش گذاشته‌اند. آن‌ها به جای وسیله بودن برای انسان، هدف شده‌اند و تعداد آن‌ها

نیز نشان‌دهنده جهان کثرت و عرصه دلفریبی و دل مشغولی انسان و غفلت و از خود بیگانگی او می‌باشد. انسان در برابر چنین مظاهری، به عنوان یک منفعل، یک عنصر اضافی و تماشاچی و رهگذر باقی می‌ماند. چون عناصر و اجزاء این معماری خود را مستقلاً به نمایش می‌گذارند و تثبیت می‌نمایند؛ به انسان طعنه می‌زنند و موجب دلفریبی او می‌گردند. حجم و جسم این معماری بدون حضور انسان در خود کامل و تمام می‌نمایند. با توجه به معارف ما مجموع این عوامل از آثار بت و شرک و شیطان می‌باشند که در یک نماد ضد معماری بروز و ظهور پیدا نموده است.



ث) چگونه معماری الهی و معماری شیطانی جایگزین هم می‌شوند؟

مثال تاریخی در این باره می‌تواند این دو مورد باشد: ما مظهر معماری شایسته رشد و تعالی انسان را خانه کعبه می‌شناسیم، با تمام امتیازها و ویژگی‌های آن که برشمردیم. همین خانه و همین فضا با تغییرات کالبدی به ظاهر جزیی و فرعی، بعد از حضرت ابراهیم(ع) تبدیل به بتخانه و مرکز پرستش اصنام (معماری شیطانی) می‌شود که در زمان پیامبر اکرم (ص) با زدودن آن‌ها دوباره فضا، فضای توحید و خانه خدا و خانه قیام انسان‌ها و خانه محترم می‌گردد. این افزایش و کاهش عناصر و اجزاء معماری چه

بوده است که اینچنین تغییر ماهوی را در تأثیر فضا بر روی انسان داشته است؟ در یک بررسی ساده ملاحظه می‌شود:

۱. استخوان‌بندی و هندسه اصلی و ساختار ساختمان فرقی نکرده است. اما اشیاء و جماداتی به‌صورت غیر طبیعی خود و غیر مفید برای انسان و مقدس شده (عبث و موجب لهو و لعب) و مزاحم و تحریف‌کننده راه رشد و سعادت حقیقی، بر دیوار بیرونی کعبه و دیوارهای درونی آن نصب شده است که بتها و اشیاء نامناسب تزئینی بودند.

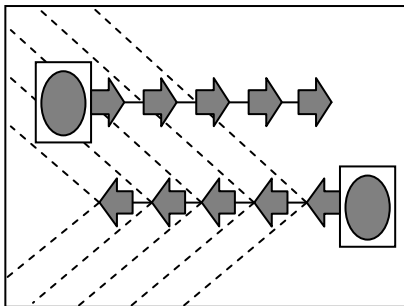
۲. بدنه‌ها و دیوارهای بیرونی ساختمان، به جای آن که پوسته‌ای برای محصور نمودن و نگهدارنده فضای درونی و فضای حضور انسان باشند، خود اصل شده و انسان را به تماشای خود دعوت می‌نمایند.

۳. فضای داخلی به جای آنکه با آن هندسه آرامش‌بخش و متوازن و متعادل فضای تأمل و تفکر و فضای خود آگاهی انسان و خدا آگاهی او باشد، با تصاویر و نقش برجسته‌ها و اشیاء گران قیمت و مادی موجب غفلت و از خود بیگانگی و مسخ انسان می‌شوند.

۶-۳-۲-۳- آموزه‌هایی از آیین حج

در این رابطه، نخست کلی‌ترین وجوه نیازهای انسان در مسیر تکامل و غایت متعالیش از دیدگاه اسلام در سه وجه زیر و نتایج آن بدست داده می‌شود.

۱. حرکت عرضی، بیرونی و مادی: سیر در آفاق
۲. حرکت جوهری، درونی و معنوی: سیر در انفس
۳. نیاز به رهبری‌های الهی و پیامبران درونی و بیرونی



تصویر ۱۱۹- حرکت انسان در سعی بین کوه‌های صفا و مروه

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 مشمول کلمه «شجره خبیثه» و فساد و تباهی می‌شوند.

در مناسک حج سه مورد باید بی‌کم و کاست انجام گیرد:

- هفت بار طواف پیرامون خانه کعبه

- هفت بار سعی بین دو کوه صفا و مروه

- دو رکعت نماز در مقام حضرت ابراهیم (ع)

الف) تحلیل حرکت انسان در سعی بین کوه های صفا و مروه

در حرکتی که بین دو کوه صفا و مروه انجام می‌گیرد انسان در راستای یک محور طولی و یک خط مستقیم در دامن طبیعت، یک مسیر رفت و برگشت را انجام می‌دهد. از این حرکت نکات زیر را می‌توان بدست آورد:

۱- در این حرکت خطی، انسان، متحرک است. زاویه دید انسان، به سمت افق است و

میدان دید او نیز که عرصه طبیعت روبرو باشد، گوناگون و متغیر و متحرک است.

۲- در این حرکت، رسیدن مادی به نقطه دید، محل رؤیت سراب، ممکن می‌باشد.

۳- مقصد این حرکت، یک موجود مادی یعنی آب بوده که در حقیقت، سراب است.

۴- در این مسیر با سرعت دادن به حرکت انسان، تنوع و تغییر و تحرک میدان دید، بیشتر می‌شود.

۵- هفت بار تکرار رفت و برگشت این حرکت به منزله کثرت و بی‌نهایت تکرار شونده تلقی می‌شود.

ب) تحلیل حرکت انسان در طواف به دور خانه کعبه

در این حرکت دورانی، انسان پیرامون یک فضا با حجم مکعب (خانه کعبه) یک مسیر دایره‌ای را در حالی طی می‌کند که سمت راست او طبیعت (عالم کثرت) است و او باید روی خود را به سوی خانه کعبه (پدیده مصنوع با فضای مکعبی شکل) همواره ثابت نگهدارد. این حرکت یک نوع گردش به دور کانون مرکزی است که جهت و نقطه دید انسان همواره ثابت است.

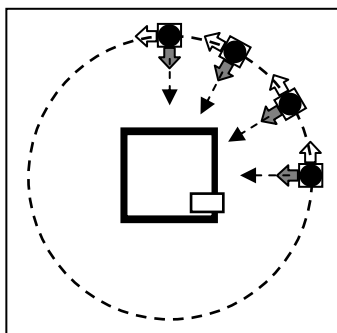
۱. در این حرکت انسان، متحرک و نقطه دید او ثابت است که همان فضایی با کالبد

یکنواخت مکعب به نام خانه خدا یا خانه قیام انسان‌ها باشد.

۲. در این حرکت دُوری، پیرامون یک دایره انسان از نظر مادی، به نقطه اولیه باز می‌گردد و رسیدن مادی به نقطه دید (خانه کعبه) ممکن نیست و رابطه‌ای نامرئی (جاذبه) مطرح است. نقطه دید یک توجه ذهنی و درونی و قلبی را می‌طلبد. مانند رابطه اقمار با خورشیدها و عاشق با معشوق و عابد موحد با معبود حقیقی.

۳. هدف از این گردش گرداگرد یک کانون، یعنی خانه کعبه یا خانه خدا، دسترسی مادی به آن یا حضور مادی در آن نیست. بلکه هدف از آن مشاهده و توجه به این خانه محترم و رسیدن به مبارکی هدایت و نهایتاً قیام انسان‌ها است.

۴. در این گردش با سرعت بخشیدن به حرکت انسان بخاطر وجوه و یال‌های یکنواخت یک مکعب گوناگونی و دگرگونی ویژه‌ای در راستای دید پدید نمی‌آید و راستای دید ثابت می‌ماند.



تصویر شماره ۱۲۰- حرکت طواف به دور خانه کعبه

۵. هفت بار طواف نیز به منزله کثرت حرکت و تداوم تکرار شونده می‌باشد و القاء یک سیر دائمی می‌کند.

۶. این گردش با گفتن عباراتی چون: «لَبَّيْكَ، اللَّهُمَّ لَبَّيْكَ، لَا شَرِيكَ لَكَ لَبَّيْكَ، لَكَ الْحَمْدُ وَ لَكَ الشُّكْرُ، لَا شَرِيكَ لَكَ لَبَّيْكَ» همراه است که سیر از «امر محسوس مادی» به «درک و فهم عقلی» و سپس افزایش ایمان قلبی را آسان‌تر می‌کند. با توجه به آنچه گذشت می‌توان نتیجه گرفت که:

۱. حرکت، پیرامون یک دایره انجام می‌گیرد.
۲. کانون دید، یک پدیده مصنوع و واحد، و یک فضا با شکل یک مکعب است.
۳. با افزایش سرعت حرکت، کانون دید، تنوع و کثرت و تحرک نمی‌یابد.
۴. با تداوم حرکت و افزایش سرعت، رسیدن مادی به کانون دید محال است.
۵. رابطه انسان با کانون حرکت با گفتن عبارات ویژه و به صورت جاذبه معنوی و روحی ممکن می‌شود که آسان کننده سیر انسان از درک محسوس و مادی، به درک و فهم عقلانی است.

پ) تحلیل دو رکعت نماز در مقام ابراهیم

واژه نماز به معنی مهار کردن و در بند نمودن آتش است. در آیات و روایات از آن به «ستون دین» و «معراج مؤمن» و «نور مؤمن» و زمان حضور و ملاقات و دیدار یار محبوب و حضرت حق تعبیر شده است. در بررسی ویژگی‌های این عبارت، می‌توان دریافت که:

- ۱- انسان و راستای دید او هر دو تقریباً ساکن هستند.
- ۲- راستای دید برای همه انسان‌ها ثابت است، یعنی سمت قبله و خانه خدا و خانه قیام انسان‌ها است.
- ۳- جابه‌جایی مادی در آن انجام نمی‌شود، بلکه در یک نقطه با طمأنینه و آرامش برگزار می‌شود.
- ۴- دسترسی مادی به نقطه دید، عملاً تأمین شده و هدف، تسهیل معرفت‌های حضوری و مراتب عرفانی است.
- ۵- با توقف هر حرکت مادی، با ذکر و یادآوری آگاهانه مفاهیم و معانی والا، سیر از ظاهر به باطن و عروج معنوی انسان امکان‌پذیر و میسر می‌شود.
- ۶- جایگاه برگزاری این مراسم، در پشت محل مقام حضرت ابراهیم (ع) است، یعنی پشت سر رسول و امام، برگزار می‌شود.

ت) نتیجه‌گیری

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، رابطه 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 هر چه 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.
- 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 در

یک زمینه طبیعی و آزاد، کاملاً برانگیزاننده و متمرکزکننده توجه بوده و به یاری عبارات و مفاهیم، مشوق تأمل، تفکر، تعقل، و تذکر انسان است. و همه این ویژگی‌ها مقدمه سیر درونی انسان خواهد بود.

۳- در مراسم عبادی نماز، انسان در جای خود «ساکن» است و نقطه دید او نیز «واحد و ساکن» و در مجموع باطمینان و آرامش همراه است، یعنی حواس او متمرکز می‌شود و با بیان و درک مفاهیم والا باید شرط قبولی نماز یعنی «حضور قلب» را کسب کند. حضور قلب یعنی همان باز شدن 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 به این دریافت می‌رسیم که تجربه «فضایی - حرکتی» انسان در مجموعه «هندسی - فضایی» بیت‌الله‌الحرام و حج ظاهر به صورت یک سامانه (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 آن را تمرین می‌نماید. روشن است که نبود هر کدام از عناصر این سامانه، دسترسی به هدف جامع را مخدوش خواهد کرد.

۶-۳-۲-۴- آموزه‌هایی از مسجدالنبی

در این باره باید به موارد زیر توجه داشت:

- شهر یثرب، شهر کفر بوده، ولی با ایمان آوردن شهروندان به خدا و پیروی از پیامبر او شهر ایمان می‌شود.
- از نظر کالبدی همه فضاهای شهر در جای خود محفوظ مانده است، تنها فضای مسجد و خانه پیامبر (ص) (فضای عبادت و خانه امام) بر آن افزوده می‌شود. کالبد شهر به صورت نسبی اسلامی شده است.
- کالبد مسجدالنبی همان کالبد خانه کعبه است، با نقشه مربع. بدنه‌ها حریمی است که فضای داخل را از خارج جدا می‌کند و چشم‌ها را به داخل برمی‌گرداند.
- فضای داخلی دو قسمت شده است، بخش سرباز با سقف آسمان و بخش سرپوشیده، نه با سقفی همانند کف زمین که پیامبر (ص) با چنین سقفی مخالفت می‌نمایند. بلکه

- همانند خیمه حضرت موسی(ع) رفیع و دل به آسمان سپرده. پیامبر(ص) فقط با سایه‌بانی از شاخسارهای درختی خوشبو موافقت می‌نمایند.
- خانه‌ها چون نگینی فضای مسجد را در برمی‌گیرد و از این میان خانه پیامبر و وصی او مستقیماً به فضای مسجد باز می‌شود.
- فضای مسجد همچون خانه کعبه، خانه قیام انسان‌ها است، با هدایت رهبر و بدون تبعیضی برای ورود هر کسی که ایمان آورد.
- فضای مسجد همه عملکردهایی را که در آن زمان در رابطه بین امت و امام به صورت فردی و اجتماعی مورد نیاز بوده است، برآورده می‌سازد، از کسب علم و هدایت تا خدمات اجتماعی و سیاست و قضاوت و تا آماده‌سازی برای دفاع و جنگ و جهاد.
- در مجموع شهر قدیمی و موجود یثرب به طور طبیعی فضای مناسب سیر در آفاق انسان‌ها بوده است و پیامبر فضای خودآگاهی و سیر در انفس و سیر و سلوک الی الله را با ساختن فضای درون‌گرای مسجد النبی و فضای مناسب شکل‌گیری حکومت و اجتماع اسلامی را بر آن می‌افزایند و خود سکان‌دار کشتی فلاح امت می‌شوند و این سرآغاز شکل‌گیری و تداوم شهر اسلامی است.

۶-۳-۲-۵- نتیجه‌گیری: آموزه‌هایی از بیت‌الله الحرام

- ساختار فضایی در شهرهای ما از یک هندسه یک بعدی و یکنواخت برخوردار نیست، بلکه از هر سه نوع هندسه پدیدار شده در مجموعه بیت‌الله الحرام هر کدام در جای شایسته خود بهره‌گیری شده است. بدین گونه که:
- فضاهای عبوری همچون راه‌ها و گذرها، کوچه‌ها و بازارها، پیاده و سواره، با یک هندسه خطی و نامنظم، هماهنگ و در پیوند با طبیعت با پیچ‌وخم‌های لازم و ضروری، سبکبال و پر تحرک انسان را به هدف‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی خود می‌رساند و زمینه مناسب برای سیر در آفاق او را پدید می‌آورند.
- تمرکز و توجه و دعوت به فضای درونی با طراحی محورهای شاخص در نماها و حجم‌های خارجی، و ایجاد نظم و قرینه‌سازی در طراحی سردرها و ورودی‌ها، ایوان‌ها و گلدسته‌ها و گنبدها و قاب‌بندی بدنه‌های خارجی، انسان را متوجه نقاط

عطف و محورهای شاخص می‌نماید، از سرعت حرکت او کاسته و او را به آرامش، سکون، حضور در فضای داخلی دعوت می‌کند.

- فضاهای حضوری و درونی از فضاهای بیرونی و عبوری، با بهره‌گیری از مفصل‌بندی‌های متعدد و گوناگون کاملاً جداسازی شده‌اند. این معماری با ایجاد درون‌گرایی و محرمیت کامل و ایجاد محورهای مناسب طولی و عرضی و ایجاد مرکزیت در تلاقی آن‌ها و در میان آب نما و با تأمین فضای باز داخلی توانسته است فضای محصور، مطلوب و آرام و خودی را ارائه نماید.

- جداسازی و استقلال هسته فضاهای داخلی از یکدیگر ضمن ارتباط همه جانبه آن‌ها و به‌کارگیری هندسه‌ای خاص و منظم و قرینه در طراحی نقشه‌های کف و طراحی محوطه، آنچنان که هرچه بیشتر القاء حرکت کالبدی و جنبشی در انسان به حداقل ممکن برساند و با ضرباهنگ پنجره‌ها و قاب‌بندی‌ها، این القاء آرامش و سکون را تشدید می‌نماید.

- به‌کار بردن دو نوع هندسه کاملاً متمایز در نقشه‌های کف و در برش‌ها، آنچنانکه در برش‌ها هر هسته فضایی علی‌رغم هندسه نقشه کف، کاملاً غیر قرینه بوده و از زمین به آسمان به صورت رمزی و آیه‌ای فضای طبیعت را تداعی می‌نماید. زمین صاف و گسترده، یال‌ها از زمین سر برآورده و قیام کرده و در نهایت خطوط منحنی و سهمی در رسمی‌ها و کاربندی‌ها به شمس مرکزی منتهی می‌گردد و در مجموع نشان دهنده و نماد سیر از عالم کثرت به عالم وحدت و از مخلوق به سوی خالق می‌شود.

- توجه به تأمین مجموع نیازهای انسان در طراحی فضاها. برای مثال در طراحی خانه، ساخت اتاق‌های سه دری که عرض نمای آن کوتاه‌تر از طول عمق آن است و در نتیجه کانون فضا به داخل برمی‌گردد، و مناسب ایجاد فضای خلوت و فضای خصوصی و تفکر و عبادت می‌شود و در مقابل ایجاد اتاق‌های پنج دری که عرض نمای آن بیش از عمق آن می‌باشد و کانون فضا بازتاب خارجی دارد و با ایجاد ایوان سرپوشیده در مقابل آن و پله به فضای باز کاملاً مناسب برای ایجاد فضای خانوادگی و جمعی می‌باشد. در عین حال ایجاد فضای مخصوص مهمان و پذیرایی خانواده را قادر می‌سازد علاوه بر زندگی فردی و خانوادگی به مسئولیت‌های خانوادگی و اجتماعی نیز کاملاً بپردازد.

- استفاده بجای از هر سه نوع هندسه «خطی، تمرکزی و آرام» در محل متناسب خود و در کنار یکدیگر باعث شده است طراحی بافت علاوه بر تنوع و دلپذیری و حیات بتواند عملکردهای بسیار گوناگون و مختلف را بدون مزاحمت‌های همجواری در کنار هم سامان دهد. راه‌ها با کمترین مزاحمت تا اعماق فضاهای خصوصی و خانوادگی راه می‌یابند و فضاهای مختلف عملکردی مانند مراکز اقتصادی، تجاری، خدماتی و صنعتی و اداری با کمترین مزاحمت در کنار فضاهای فرهنگی و مذهبی و مسکونی به هم زیستی می‌رسند. بافت همچون یک اندام (ارگانیزم) طبیعی، ظاهری زیبا و باطنی چند بعدی و عمیق دارد.

- رده‌بندی در سلسله مراتب فضاهای شهری و فضاهای معماری^۱ از جنبه «حضور بودن فضا یا عبوری بودن» و «فضای اصلی بودن یا فضاهای فرعی و خدماتی بودن» انجام می‌شود و برحسب مراتب بالا هر فضا برحسب اهمیت خود نسبت به محوره‌های اصلی محل خود را باز می‌یابند. در مجموع رابطه فضاهای عبوری و حضوری همچون رابطه وسیله با هدف و مزرعه با گیاه و رابطه شاخه با میوه و رگها و شریان‌ها با اجزاء و عناصر بدن انسان طراحی می‌شود. همچنانکه حرکت در بین صفا و مروه واجب است، اما نهایتاً چشمه آب زمزم قدمگاه حضرت اسماعیل و از جایگاه نماز و مقام حضرت ابراهیم (ع) و به معجزه می‌جوشد.^۲

۴-۶- معماری مسجد

۴-۶-۱- ویژگی‌های معماری مسجد

۴-۶-۱-۱- جایگاه مسجد

مسجد در شکل نهایی خود در میان جامعه مسلمین و در تمدن اسلامی مناسب‌ترین فضا برای خود سازی و جامعه سازی 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.

۱. از ائمه معصومان (س): «بهترین محل در شهرها نزد خداوند مسجدها و بدترین آن بازارهاست».

۲. مطالب مطرح شده صرفاً نمونه‌هایی از بعد هندسی است، در صورتی که مجموع معارف و مناسک اسلامی از بعدها مختلف تأثیرات عمیقی بر معماری و شهرسازی دوران اسلامی ما داشته است. برای نمونه حرمت نگاه به خانه دیگران، حرمت هر نوع مزاحمت همجواری محدودیت ارتفاع خانه‌های مسکونی، لزوم اجازه برای ورود به خانه غیر و دیگر موارد.

شهر اسلامی باید آباد باشد، و مسلمانان بنابر توصیه‌های دینی و نفی رهبانیت، شهر آباد و پر جمعیت 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 از میان طبیعت برآمده، زمین پیرامون آن‌ها و بدنه دیوارهایشان هماهنگ با مسیرهای عبوری و در عین حال درونگرا می‌باشند. بدنه‌ها و نماها در عناصری که عملکرد مشابه دارند. از نظر حجم و ارتفاع و مواد و مصالح و رنگ نسبتاً هماهنگ هستند.

در مجموع بناها از خارج با خود، هماهنگ و نسبت به فضای طبیعت حالتی مکمل و منظم‌تر و بدیع دارند. نظم حاکم بر فضای معماری مظهري از نظم پیکر انسان در بی‌نظمی ظاهری طبیعت است. شهر محل، کار، مسکن و برخورداری از همه خدمات عمومی بالاخص علم و عبادت است.

مهم‌ترین نماد کالبدی مسجد از دور دو عنصر است. پوسته‌ای واحد که آسمان را خیمه زده و به درون برده است و سر در درون دارد؛ در نقطه مقابل آن دستی از زمین که بر آسمان برآمده و به گُل نشسته است (گلدسته). گنبد رو به فضای درون و منار سر بر آسمان بیرون، تمثیلی از دو سیر انسان، سیر در آفاق و سیر در انفس، و تمثیلی از فضایی مناسب برای خودسازی و خودآگاهی (شبستان) و فضایی مناسب پیام‌رسانی و جامعه‌سازی (منار)، یکی نماد مسئولیت انسان برای از قوه به فعل در آوردن استعدادهای فطری خود و دیگری نماد مسئولیت انسان در مقابل امت.

در مجموع شکل و ابعاد زمین مسجد تابع تعداد مؤمنین است و امکانات بافت محله برای توسعه مسجد، علی‌رغم بسیاری از معابد زمین و حجم خارجی آن الگوی تقلیدی و تکراری ندارد و در جایی که زمین کافی باشد و افق‌های اطراف آن باز، میل به نظم دارد و تا حدی قرینه‌سازی برای ایجاد حجم و فضایی بدیع و مکمل فضای طبیعت.

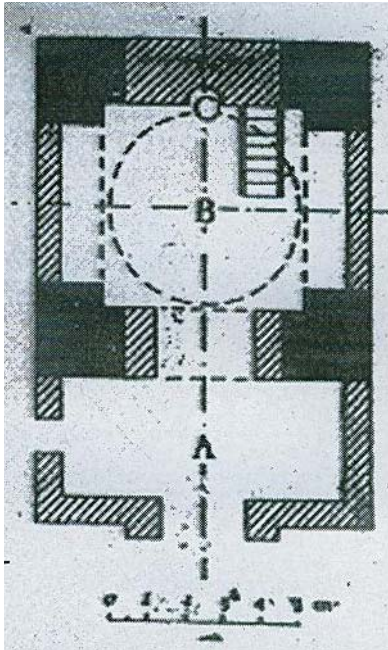
در مجموع انسان در طبیعت نمادهایی از عناصر وجود مادی و گیاهی و حیوانی خود را که بالفعل هستند، عیناً مشاهده می‌نماید. اما برای خودآگاهی و درک ابعاد عقلانی و روحانی، خداوند او را دعوت به تعقل و تدبر در آیات الهی می‌نماید؛ و در جهت تحقق شایسته این امر فضای مصنوع به‌طور کلی و فضای مسجد به‌طور خاص

مکمل فضای طبیعت و مناسب تعقل و تمرکز روحی و حضور قلب انسان طراحی می‌شود.

۴-۱-۲- استفاده از ساختمان آتشکده‌ها با اصلاح کامل کالبدی و محتوای آن‌ها

مسلمانان صدر اسلام که برحسب طریق عقل و شرع از آنچه می‌توانست مفید باشد بهره می‌گرفتند و هرگز مجوز اعمال تعصبات جاهلانه و مغرضانه را نداشتند، از ساختمان آتشکده‌ها تا آنجا که ممکن بود برای ایجاد مساجد و محل اجتماع مسلمین از آن‌ها بهره‌برداری می‌کردند. منتها از نظر کمی و کیفی و ماهوی فضای آن را کاملاً براساس اعتقادات توحیدی خود منقلب و دگرگون ساختند. مسلمانان آتش و آتشدان را از مرکز و کانون فضای داخلی برداشتند و فضای اصلی را برای حضور جمعی انسان‌ها خالی کردند. مردمی که در خارج از فضا نقش نظاره‌گر و منفعل و تماشاچی را داشتند، خود قهرمان داستان و حماسه‌ساز حادثه شدند، و فضا کاملاً متعلق به آن‌ها شد. در واقع معبد و خانه خدا با خانه انسان‌ها و خانه قیام آن‌ها یکی شده بود. آن‌ها ضلعی را که به سمت قبله قرار می‌گرفت با دیوار و نماد قبله پوشاندند تا چشم‌ها و نظرها از داخل به خارج سیر نکند، و آرامش و توجه و تأمل نمازگزار برای سیر باطنی مهیاتر شود.

از آنجا که لازم بود بین فضای پاک و آرامش بخش داخلی با مسیرهای نسبتاً آلوده و پرغوغا و مزاحمت برانگیز خارجی کاملاً تفکیک شود و حریم‌هایی فاصل گردد، به ایجاد دیوارهای کاملاً پوشاننده و درها و درگاه‌ها و سپس راهروها و حیاط‌های داخلی و ایوان‌ها پرداختند. از آنجا که فضای داخلی چون گذشته فقط صحنه‌ای برای اجرای برنامه توسط آتش بانان نبود و اسلام، استقبال و هجوم توده مردم را به مراکز عبادی می‌طلبید، به سرعت چهار تاقی‌ها از هر سمت که امکان‌پذیر بود گسترش یافتند و به شبستان‌های بزرگ و تالارهای عظیم اجتماعی تبدیل شدند که تا آن زمان بدین‌صورت کاملاً بی‌سابقه بود و ساختمان‌های بزرگ، اختصاص به سلاطین و درباریان داشت نه توده مردم، آن هم با این وسعت و عظمت که تقریباً در تمام مراکز اجتماع و زندگی مردم در شهر و روستا ایجاد می‌شد.



مسجد یزدخواست (ایزدخواست)
نمونه‌ای از تبدیل چهارطاقی
آشکله به مسجد

بعدها که شهرها توسعه می‌یافت، آتشکده‌های سابق که در بیرون بافت و بر بالای بلندی‌ها قرار گرفته بود، به مرور توسط خانه‌ها و سایر مراکز فرهنگی و خدماتی احاطه می‌شد. از ارتفاع سطح ورودی و همکف آن نیز نسبت به گذرها و فضاهای اطراف کاسته شد تا هر چه بیشتر حالت جذب و دعوت‌کنندگی خود را نسبت به جماعت و توده مردم افزایش دهد و از یک عنصر تزئینی و بتخانه‌ای و مجسمه گونه که می‌توانست موجب از خود بیگانگی انسان‌ها شود، خارج شده و به صورت یک تالار اجتماعی- مذهبی در خدمت همه اقشار و طبقات مردم و مناسب صیورورت انسان درآید.

۶-۴-۱-۳- ویژگی‌های فضایی مساجد

حجم خارجی مسجد هر شکل می‌خواهد باشد، در ابعاد و نقشه زمین تابع بافت شهر و امکانات موجود است و هر جا 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 بدنه‌ها را از زمین جدا سازد. جرزها بی‌شکلی طولی دیوارها را آنچنان سامان می‌بخشند 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 بر دل نشیند تا بارعام 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 می‌کاهد. 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.

اگر چه بدنه خارجی ساده و بی‌آلایش باقی می‌ماند، اما همه جلب توجه و جاذبه خود را به ورودی مسجد می‌بخشد. فضای ورودی چون چتری دلپذیر و چون شاخساری سربر هم آورده، برای دعوت و تعظیم حضور انسان آغوش برگشوده است. خط صاف زمین و میلی به شیب دارد و قطره انسانی را به دریا می‌خواند. ساق‌های آن برآمده و متناسب با حالت قیام انسان است و قوس سر در مظهري از بی‌نهایت آسمان می‌شود. سردر از خط آسمان بدنه‌های مسجد سری برآورده 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 شاخسار و سایه بانی پرشکنج که بر سر انسان خیمه زده است و در مجموع مهمان‌پذیر، 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.

حریم‌ها و مفصل‌های متعدد و گوناگون این شگرد تحیرانگیز را در طراحی معماری ظاهر می‌سازد. 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 بعهدہ 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 تکثر دید را فراهم می‌نماید.

در مسجد جهت تغییر می‌کند و این خود بر غنای هندسی بافت می‌افزاید. جهت واحد می‌شود و تمام هسته‌های فضایی را به نظم بر گرد محور خود فرا می‌خواند. 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 می‌باشند.

عرصه‌های داخلی از دو فضای اصلی سرباز و سرپوشیده تشکیل یافته است. وقتی بدنه‌ها از خارج حریم می‌یابند و روزنها و پنجره‌های خارجی به حداقل ممکن می‌رسند، معمار خود را از منظر آسمان و ظهور و روشنائی و ترنم کوران باد و نگاه به آب و سبزه محروم نمی‌کند. حیاط داخلی این همه را با خود بی‌مزاحمت‌های همجواری به ارمغان می‌آورد. فضاهای سرپوشیده محدودیتی ندارند و هرآنچه 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 در جامع قابل جمع است. مدرسه‌ها، حجره‌ها، کتابخانه‌ها، حسینیه‌ها و ... مجموع فضاهای مورد نیاز برای امور خدماتی و بهداشتی و غیره....

فضاهای داخلی برحسب ارزش و جایگاه خود درجه بندی شده و در نقشه کف جایابی می‌شوند. محراب و فضاهای عبادی، ایوان‌های اصلی که محل ورود به شبستان‌ها و گنبد خانه‌ها می‌باشند 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 قرار می‌گیرند. 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.

هندسۀ اصلی هسته‌های فضایی در همکف مساجد، همچون کعبه و مسجد النبی از مربع آغاز می‌شود که یک ضلع آن به سمت قبله باشد. 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 چهار ضلع آن با چهار وجه انسان منطبق می‌شود و همچون پنج ضلعی یا دایره یا اشکال نامنظم انسان را تشویق به حرکت نمی‌کند. دوم، از آنجا که برآیند طول و عرض و اقطار آن در یک نقطه و در مرکز قرار می‌گیرند در انسان هیچ نوع جاذبه و حرکت و توجه به اطراف ایجاد نمی‌کند و با حضور انسان در مرکز فضا، انسان قطب و کانون فضای داخلی می‌شود.

تناسبات اصلی عناصر فضایی شبستان مسجد همیشه به تأثیری که شکل مربع بر انسان دارد نزدیک می‌شود اگر شکل دیگری که حداکثر مستطیل می‌باشد اتفاق افتد با استمداد از جرز بندی‌های توازن بخش در جهت طول مستطیل و هندسه فضایی مناسب 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 هسته فضایی استقلال خود را باز می‌یابد؛ در حالی که با تمام وسعت لازم با سایر فضاها هماهنگ و هم‌بستر و هم‌آغوش 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، درآمدی به حضور 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، به نحوی شکل می‌گیرد که عامه 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 توجه و تفکر و تعقل مخاطبین را که مقدمه حال دعا و نیایش و حضور

قلب است، برانگیزاند و تعهد 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 علی‌رغم 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 تعالی انسان‌ها، در هر کجا که باشند و هر که باشند. تجلی این مفهوم علی‌رغم 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 بر هم با سرزندگی و آزادی به هر طرف که ضرورت یابد گسترش گیرد و بر استقلال هسته‌های فضایی و تقدس هم‌نوی مجموع فضاهای شبستان بیافزاید.

هر عنصر فضایی که بر پایه مربع قد می‌افرازد، تا ارتفاع نزدیک به یک مکعب (تساوی طول و عرض و ارتفاع) بر پیکر جرزها و ستون‌ها قیام می‌نماید. ارتفاع این عناصر فضایی از مقیاس انسان دست برافراشته پا می‌گیرد تا طول و عرض و ارتفاع بزرگترین گنبد خانه‌ها. اما همیشه سقف آن‌ها می‌خواهد آسمانی باقی بماند.

سقف‌ها تمثیلی از فضای لایتناهی و کیه‌کشانی آسمان‌ها می‌شوند و فضایی که همچون ذات حق نه به تصویر می‌آید و نه به تصور و چون خیمه حضرت موسی (ع) سینه در انحنای آسمان می‌گشایند^۱ و دامن و چتری بر زمین، در هر حال مرکز ثقل فضا را به داخل برمی‌گردانند.

۱. وقتی اعراب از پیامبر اکرم (ص) خواستند برای رفع مزاحمت آفتاب و باران برای شبستان مسجدالنبی سقفی ساخته شود، ایشان فرمودند همچون چادر برادرم موسی (ع) برافراشته باشد.

اگر زیر پای انسان صاف بود و هموار، آنچنان که کف پا می‌طلبد، فضای کهکشانی سقف‌ها تخیل برانگیز و اندیشه‌زا می‌شود و مجموعاً در هر عنصر فضایی کف‌ها همچون زمین هموار و دست یافتنی. بدنه‌ها همچون طبیعت بر زمین قیام کرده و سقف‌ها تمثیلی از آسمان می‌شود و هماهنگ با شکل و هندسه اندام انسان. در سطح همه چیز تقریباً قرینه و در ارتفاع هیچ شکلی با هم قرینه نیست و این تنوع و کثرت نهایتاً به خورشید وحدت‌زا و دایره شمس ختم می‌شود. یا به تعبیری از خورشید و دایره واحد و گسترش یابنده همه اشکال و فرم‌های کثیر ظهور می‌یابد. همچنان که ظهور ظاهری همه پدیده‌ها در زمین از ذات نورانی خورشید است و بی‌وجود او ظلمات شب، سیر از ظاهر به باطن، از زمین به آسمان، از محدود و کثیر به نامحدود و واحد تمثیلی از سیر مخلوق به خالق و حرکت جوهری انسان تلقی می‌شود که وجه مشترک سیر و سلوک همه مؤمنان از عالمان و عابدان و هنرمندان و صنعتگران و سایر صنوف می‌باشد.

۴-۱-۴-۶- ویژگی‌های سازه‌ای مساجد

واقعیت‌پذیری، استحکام، صرفه‌جویی و مفید بودن اجزاء و عناصر ساختمان از مهم‌ترین اصولی است که ساختار سازه و پیکر بنا را سامان داده است. قدرت خلاق و اعجاز انگیز فنی و مهندسی، معمار را آنچنان توانا نموده که با کمترین امکان یعنی از توده خاک، خشت و آجر، بسازد و خاک را مقاوم نموده و سنگ کند و با ابعاد کوچک و دست آورد بیش از یکصد برابر خود را پوشش دهد و امروز نیز این شگرد در نوع خود تیزهوشی، خلاقیت و توان بسیار بالای علمی و فنی را می‌طلبد.

انتخاب شکل مربع در نقشه کف حول نقطه مرکزی پایه‌های قرینه و مستحکم می‌یابد و در خدمت این مفهوم که هر عنصر فضایی باید در مجموع مستقل، وحدت‌بخش و تمرکزآفرین باشد و معمار را در ساختن فضای داخلی بر حول محورهای مرکزی آن به شکل قرینه هدایت می‌نماید. این امر بهترین زمینه را برای انتقال طبیعی و متوازن و متعادل کلیه نیروهای ساختمان فراهم می‌کند. نیاز به گشایش سقف‌ها و دلبازی آن که سقف‌ها را پردامنه و محدب نموده است، خود بهترین وسیله‌ای می‌شود که نیروهای عمودی از کانون مرکزی به شکلی قرینه و متوازن و متعادل به سوی چهار ضلع ختم شود. هر جا که تداخل فضاهای داخلی ایجاب نماید، متقابلاً با

قوسی دیگر از روی اضلاع مربع به سمت نقاط تقاطع برگردند و با کمترین تراکم در حجم پر ساختمان و به کمک ستون‌هایی ظریف و توانمند شبستانی یک پارچه و فراگیر و مقاوم در کف ایجاد نمایند. واقعیت‌های التزام آور و انتقال نیروها در سقف و شاهکار معمار در هماهنگی هنر طراحی با فن ساختمان در همین نکته نهفته است.

در مجموع استخوان‌بندی و ساختار بنا در پوشش خارجی تابع مقیاس اطراف آن و نیاز طراحی شهری و مسائل گوناگون اقلیمی و هنری است و از داخل تابع مقیاس فردی و جمعی انسان و تعادل طول‌ها و عرض‌ها با ارتفاع مناسب آن‌هاست.

مهم‌ترین ویژگی در استخوان‌بندی و سازه بنا، تنوع، حالت‌پذیری، نوآوری و قدرت شگفت‌انگیز و بی‌بدیل هندسه سقف‌ها در تسخیر فضا و شکل بخشی آن است. هندسه فضایی و اعجاز آفرین رسمی‌ها، کاربندی‌ها، مقرنس‌ها و ... معمار را توانا ساخته که دو شکل بسیار نامتجانس مربع و دایره را در فضا با ظرافت کامل ترکیب نماید و خطوط و سطوح عمودی را با زیباترین حالت با خطوط و سطوح منحنی سقف پیوند دهد و در مجموع ضمن حفظ استخوان‌بندی و ساختار کلی فضا راه را برای هر نوع ابداع و ابتکار مناسب تا بی‌نهایت باز بگذارد.

۶-۴-۱-۵- ویژگی آرایه‌ها در مساجد

اگر شیطان تعهد نموده است که با تزیین کردن آنچه زمینی است و آنچه در زمین است، زخارف دنیا را در مقابل انسان بیاراید و انسان‌ها را با دلباختگی به دنیا بفریبد و او را اسیر و زندانی حصار تنگ دنیازدگی گرداند، اما معمار ما از خداوند الهام می‌گیرد که آسمان تاریک را به زینت پاره‌های نور می‌آراید. ستارگان روزنی به باغ ملکوت می‌شوند چشم انسان روشن می‌شود و دلش سرشار از امید به رفتن و شدن و رسیدن و وصل. او با الهام از قرآن تلاش می‌کند که شعائر الهی را بزرگ دارد. اما کراهِت تجسیم موجودات زنده (گیاهان، حیوانات و انسان) به صورت نقاشی و مجسمه و نقش برجسته، راه جدیدی را بر روی هنرمندان می‌گشاید.

معمار مسلمان سعی می‌کند که با استفاده از عناصر کاملاً تجریدی مانند کتیبه‌بندی و ایجاد بافت‌های گوناگون هندسی و نقوش اسلیمی و به کمک رنگ و نور و شفافیت و ایجاد ابداع و تنوع در ساختار کلی و استخوان‌بندی بنا، کدورت و

محدودیت عناصر به کار برده شده در سفت کاری را از بین برده و ضمن برخورداری متناسب از زیبایی‌های مادی، فضا را سبک، بسط یابنده و وحدت‌بخش و بی‌وزن نموده و فضایی رها از زمان و مکان ازلی و ابدی بوجود آورد.

در این فضای خیال‌انگیز و برانگیزاننده و آسمانی، معمار با استفاده از زیبایی‌های معقول در کلام خدا و کلام معصوم انسان را به توجه و تأمل و تذکر می‌خواند تا به سر منزل تعقل نشیند و در عرصه لایتناهی زیبایی‌های معقول، محرم راز شود و لایق حضور، دیده بر دل نشاند و برای وصال در حضرت یار به نماز آید.

۶-۴-۲- اصول پیشنهادی برای معماری مساجد

در اینجا به‌عنوان نتیجه‌گیری اصول معماری برای مساجد امروز در سه بخش ارائه می‌شود: راهبردها، برنامه‌های کاربردی، توصیه‌های کالبدی.

۶-۴-۲-۱- 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 توأم نمایند.

۳. محورهای عبوری، تجاری، خدماتی و اصلی شهر نیز همانند محلات مسکونی نباید از نمادهای مذهبی و نیایشی برجسته و ارزشمند خالی باشد.

۴. در وضعیت موجود مکان‌یابی و احداث مساجد از توازن و تعادل لازم و بر حسب تعداد جمعیت و طول دسترسی برخوردار نیست و ساختن مساجد در نقاط مورد نیاز از اولویت برخوردار می‌باشد. طول دسترسی به مسجد حدوداً به شعاع ۴۰۰ متر است.

۵. که بسیاری از مساجد موجود در شرایطی با حداقل امکانات ساخته شده‌اند؛ احیاء و نوسازی و بازسازی ساختمان‌های نامناسب آن‌ها 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 با دسترسی آسان و امن عابرین پیاده و دسترسی بدون مزاحمت عابرین سواره‌پیش‌بینی شود.
۷. مکان‌یابی مساجد در محورهای عبوری و خیابان‌های اصلی به گونه‌ای پیش‌بینی 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.

۶-۴-۲- برنامه‌های کاربردی:

۱. رکن اصلی در کاربری 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 کتاب و ادعیه، منبر و محراب، جا مُهری و
۲. داشتن 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 بیرون 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، هیئت 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 تأثیر برای خردسالان و نوجوانان، همایش‌ها و سخنرانی‌ها و سایر

- نیازهای محلی، به‌ویژه در مناطقی که تالار اجتماعات مناسب ندارند. (این تالار می‌تواند نیاز مدارس همجوار 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.
- فضای آبریزگاه‌ها نیمه مستقل و در کنار وضوخانه پیش‌بینی شود.
- در صورتی‌که آبریزگاه اجباراً در زیرزمین پیش‌بینی می‌شود، دارای ورودی مستقل بوده و یک وضوخانه نیز در هم‌سطح شبستان آن‌ها طراحی شود.
۱۰. آبدارخانه متناسب با وسعت شبستان‌ها و با دسترسی مستقیم به داخل شبستان‌ها و ورودی آن از خارج شبستان‌ها.
۱۱. آشپزخانه در صورت نیاز در زیرزمین، با دسترسی مستقیم از خارج با فضای ورودی با کیفیت لازم و تأمین نیازهای ضروری مانند: بارانداز و بالابر، انبار وسائل، انبار مواد خشک و تر و سردخانه، فضای آماده‌سازی و ... با تجهیزات و تهویه مناسب.
۱۲. کفش‌گن در کنار ورودی شبستان‌ها با وسعت مناسب و دسترسی آسان و تهویه لازم.
۱۳. فضای زندگی خادم مناسب برای یک خانواده جوان با اشراف به فضای ورودی و حتی‌المقدور مستقل و دور از چشم مراجعین.
۱۴. کاربری‌های 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
- 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، پرده‌داری، نمایش‌های مذهبی و ... استفاده نمود.

۱۵. در مجتمع‌های زیستی بزرگ (برج‌های مسکونی) که دسترسی مناسب به مساجد فراهم نباشد می‌توان از شبستان‌های چند منظوره استفاده نمود.

۱۶. در مجتمع‌های تجاری بزرگ که امکان دسترسی مناسب به مساجد فراهم نباشد می‌توان از فضای نمازخانه بهره‌برداری نمود.

۱۷. داشتن آبنا در مناطقی که امکان‌پذیر است. آب جاری به طراوت و نشاط و روحانیت فضای درونی می‌افزاید و برای گرفتن وضو نیز با ایجاد امکانات لازم می‌تواند مفید باشد.

۶-۴-۲-۳- توصیه‌های کالبدی:

۱. مصداق الهام بخش طراحی مساجد خانه کعبه است، که با القاء الهی توسط اولین پیام‌آور عالم حضرت آدم(ع) ساخته شد و شیخ الانبیاء حضرت ابراهیم(ع) بر همان قواعد آن را بازسازی نمود و پیامبر خاتم(ص) آن را 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 الهام‌بخش خانه کعبه مانند غار حراء، درون‌گرایی آن است. همچون شب در مقابل روز، فضای درونی خانه کعبه، آرامش‌بخش و فضای خلوت و انس با معبود است. فضایی 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 وحدت‌بخش 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.

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.

۶. ویژگی‌های فضایی و هندسی مکعب و مربع، داشتن مرکز واحد و مجرد از ماده و دارا بودن محورها و یال‌ها و سطوح قرینه است که آرامش‌بخش و تمرکزآفرین می‌باشد.

انتخاب ایده فضایی و هندسی در طراحی مساجد باید با الهام از اصول فوق، تمرکزآفرین، وحدت‌بخش و آرامش‌بخش 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.

۵-۶- معماری خانه و محله مطلوب

۶-۵-۱- برخی از ویژگی‌های خانه شایسته در احادیث

درباره ویژگی‌های یک مسکن و خانه شایسته روایاتی از امامان معصوم (ع) در دست است که با موشکافی در آن‌ها می‌توان آموزه‌هایی ارزشمند برای کار معماری به دست آورد.^۱ برخی از آن‌ها را در زیر می‌آوریم:

۱. در بسیاری از کتب روایی بحثی با نام "باب احکام المساکن و مايتعلق بها" وجود دارد که چند مورد از مهمترین آنها، معرفی می‌شوند: ۱) بحار الانوار علامه مجلسی (۱۱۰ تا ۱۰۳۷) چاپ بیروت، ۱۴۰۴ دوره ۱۱۰ جلدی، جلد ۷۳، ده باب درباره مسکن صفحات ۱۴۸ تا ۱۷۸. ۲) مکارم الاخلاق علامه طبرسی (قرن ۶) ترجمه شده، انتشارات شریف رضی قم، ۱۴۱۲، صفحات ۱۲۵ تا ۱۷۵. ۳) وسائل الشیعه شیخ حر عاملی (۱۱۰۴ تا ۱۰۳۳) چاپ آل البیت قم ۱۴۰۹، دوره ۲۹ جلدی، جلد ۵، صفحات ۲۹۹ تا ۳۴۱. ۴) مستدرک الوسائل محدث نوری (۱۳۲۰-۱۲۵۴) چاپ آل البیت قم ۱۴۰۸، دوره ۱۸ جلدی، جلد ۳، صفحات ۴۵۱ تا ۴۷۳. همچنین کتب مهم روایی دیگر همچون اصول کافی، تهذیب و ... بابی با همین نام دارند. امروزه برخی منابع جدید همچون الحیاه یا میزان الحکمه هم به دسته‌بندی و ترجمه و معرفی مختصری از روایات پرداخته‌اند. به طور مثال: میزان الحکمه محمد محمدی ری‌شهری ۱۳۷۷، نشر دارالحدیث قم، چاپ اول دوره ۱۵ جلدی، جلد ۶، باب ۲۳۸. برای کار تخصصی‌تر در این زمینه تنها نباید به مطالعه باب مسکن پرداخت بلکه بسیاری از ابوابی که ارزشهای اخلاقی یا حقوقی زندگی انسان را مطرح می‌کنند به شکل با واسطه با این موضوع در ارتباطند. همچون باب قناعت، باب کفاف، باب حیات طیبه، باب شهرت، باب لباس، باب اسراف، باب زیبایی و این مسئله نیاز به یک پژوهش میان رشته‌ای و هماهنگ بین حوزه و دانشگاه دارد. ما در اینجا تلاش کوچکی در معرفی برخی از سرفصل‌های این احادیث نموده‌ایم.

- 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 خانه‌ها و فضاهای عبوری و عمومی. (همان، عنوان ۱۲۰، حقوق)
- توصیه‌هایی در مورد وسعت خانه، ارتباط با طبیعت و نگهداری بعضی از حیوانات اهلی در خانه، ارتفاع خانه، جهت‌گیری 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 زیبایی دوستی. (همان، عنوان ۷۴، جمال) (همان، عنوان ۲۱۰، زینت)
- توصیه به دور از چشم بودن دستشویی و آبریزگاه‌ها. (همان، عنوان ۱۲۸، 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)

- هم‌آوایی بدنه‌ها با هندسه فضاهای عبوری و راه‌ها و نهرها و غیره- تشخیص بخشیدن به خانه‌ها با ایجاد سردرهای زیبا و سایه‌اندازها و زینت بخشیدن به آن‌ها با یاد و نام خدا.
- جداسازی کامل با مفصل بندی‌های متعدد و مناسب مانند هشتی و راهرو و حیاط بیرونی و بین فضای خارجی و حریم داخل.
- برخورداری هر خانه از فضای سرباز و طبیعی حیاط و فضاهای نیمه باز مانند ایوان‌ها و فضای سربسته، برای استفاده در فصول مختلف و ساعات مختلف روز حداکثر استفاده از تأسیسات طبیعی.
- ارتباط آزاد و مستقل با طبیعت (برخورداری از آب و گیاه و حیوانات اهلی) در فضای خصوصی خانه.
- بهره‌برداری کامل از مواهب طبیعی مانند آسمان، باد، نور خورشید و سرما و گرما به نحو مقتضی.
- برخورداری از فضاهایی کاملاً خصوصی و خانوادگی و دور از هر نوع مزاحمت همجوار.
- ایجاد آرامش و امنیت و سکون مناسب در مقابل سایر فضاهای شهری که به طور طبیعی شلوغ و پر ازدحام و مزاحم است.
- عرصه‌بندی فضاهای مختلف داخلی، به گونه‌ای که برای همه افراد هم امکان فضای کاملاً خصوصی خواب و مطالعه و عبادت را در کنار فضای خانوادگی اتاق نشیمن و بازی بچه‌ها و هم فضای پذیرایی از مهمان را همزمان با کمترین مزاحمت در کنار هم فراهم می‌نماید.
- محوربندی و ارزش گذاری فضاهای داخلی به گونه‌ای که مهم‌ترین فضاهای خانه مانند پذیرایی و نشیمن خانوادگی در محور اصلی و سپس فضاهای خصوصی در محورهای فرعی‌تر و نهایتاً فضاهای خدماتی و راهروها و پله‌ها و آبریزگاه‌ها روی محورهای فرعی قرار می‌گیرند.

۶-۵-۲- برخی از ویژگی‌های محله شایسته در احادیث^۱

- توصیه به زندگی اجتماعی و در شهرهای بزرگ به دلیل برخورداری بیشتر از دین و دانش.

۱. منابع در صفحه ۴۳۵ ارائه شده است.

- توصیه اکید به خوشرفتاری و همنشینی با همسایگان و برادران دینی و خلقی با توجه به اینکه تا حدود چهل خانه از هر محور همسایه تلقی شده است. همبستگی عملی در واحد همسایگی.
- توصیه به تعظیم شعائر اسلامی و ساختمان مسجد و شرکت در جماعت مسلمین.
- توصیه به برآوردن حاجات و نیازمندی‌های اجتماعی، ایجاد مجموع فضاهای مورد نیاز عمومی، توصیه به وقف.
- توصیه به تعلیم و تعلم، دین و دانش و صنعت و هنر و مراجعه به متخصص عالم و مجتهد.
- ارزش‌گذاری 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».
- پرهیز از مزاحمت سواره بر پیاده و قوی بر ضعیف.
- پرهیز از هر نوع مزاحمت متقابل فضاهای عمومی و خصوصی، حتی مزاحمت منار مساجد برای خانه‌ها.
- توصیه به رعایت تقوا بین زنان و مردان در فضاهای عمومی.
- از بررسی معماری محله‌ها در شهرهای سنتی، مهم‌ترین تأثیراتی که از بایدها و نبایدهای حکمت عملی اسلام در آنها می‌توان دریافت به شرح زیر هستند:
- ایجاد بافت‌های فشرده با بهره‌گیری از عناصر گوناگون و متنوع شهری با کمترین مزاحمت همجواری. خصوصی‌ترین فضاها یعنی خانه‌ها در کنار عمومی‌ترین فضاها، یعنی بازارها، آرامش بخش‌ترین فضاها یعنی مراکز عبادی و آموزشی در کنار پرازدحام‌ترین فضاها یعنی مراکز تجاری و صنعتی با کمترین مزاحمت همجواری تعامل می‌یابند.
- طراحی و قدرت خلاق معماران، با ایجاد حریم‌ها و مفصل‌بندی‌های مناسب و پیش‌بینی فضاهای باز داخلی از طریق رعایت ارتفاع موزون بدنه‌های داخلی باعث شده است که دسترسی سریع انسان به هر دو عرصه فضایی و برخورداری کامل از آنها، مزاحمت‌های هر یک بر دیگری را به حداقل برساند.

- 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 می‌یابند. و نهایتاً این فضاها، مذهبی و زیارتی و آموزشی هستند که همچون قطب و کانون و قلب تپنده محله‌ها و شهرها با شکل نمادین و پیر جاذبه خود، چه از نظر 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 می‌نمایند و حال ذکر و نیایش می‌آفرینند.

- حرکت از کثرت به وحدت و از سیر در آفاق به سیر در انفس را می‌توان در طراحی بافت‌ها و هندسه آن‌ها دریافت: به گونه‌ای که راه‌ها، هماهنگ با خطوط شیب زمین و جاری نهرها، هندسه‌ای موج و پردامنه می‌یابند و نقاط دیدی گوناگون و متکثر را در نظر 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 قرینه‌سازی سرده‌ها، بیننده را به آرامش و سکون و حضور در فضای درون دعوت می‌نمایند.

ترکیب این دو هندسه نامنظم و منظم، برون‌گرا و درون‌گرا سیر در آفاقی و سیر در انفسی، طراحی بافت را از یک بعدی بودن خارج و سرشار از حرکت و سکون و نشاط و عمق ناشی از آن می‌نماید. ایجاد دوگانگی ظاهری در رابطه با نیازهای گوناگون آفاقی و انفسی انسان، و همچون ترکیب شب و روز و زمین و آسمان پیوندی ماورایی و مکمل می‌یابد.

- توصیه‌های اسلامی در مورد مالکیت زمین و توصیه‌های اخلاقی - اجتماعی اسلام باعث شده است که فضاها، عمومی رها شده و بدون نظارت جمعی، که می‌تواند محل بروز بزهکاری‌های اجتماعی باشد، به حداقل ممکن برسد. فضاها، خصوصی کاملاً حفاظت شده‌اند و فضاها، عمومی نیز کاملاً حفاظت شده هستند و یا در

ترکیب با فضاهای تجاری و یا ورودی فضاهای عملکردی کاملاً در معرض رفت و آمد شهری قرار می‌گیرند.

- برقراری عدالت اجتماعی و برخورداری همه شهروندان از مجموع خدمات عمومی. تا آنجا که به توده مردم مربوط بوده است، و حکومت‌ها دخالت نداشته‌اند. با توجه به فرهنگ اسلامی به طور گسترده و بلا استثناء برای همه اقشار وجود داشته است و هیچ نوع تبعیض و جداسازی به چشم نمی‌خورد و مگر آنجا که حکمرانان تحمیل نموده‌اند.

- پیش‌بینی نیازهای خدماتی روزمره خانواده‌ها در هر مرکز محله باعث شده است از رفت و آمد غیر ضروری خانم‌ها در سطح شهر تا آنجا که ممکن است کاسته شود و رعایت جدا سازی لازم بین خانم‌ها و آقایان در استفاده از امکانات و خدمات عمومی، مانند مراکز مذهبی و آموزشی و غیره باعث سلامت ارتباط بین این دو قشر می‌شود.

- وجود فضاهای باز در بیشتر مجموعه‌های شهری و درون‌گرایی آن‌ها باعث شده که محله و شهر از یکنواختی و ظهور کامل در نگاه اول که خسته‌کننده است، خارج شود و عابر با مجموعه‌ای گوناگون و پرجاذبه از انواع عناصر شهری روبرو باشد. به طوری که در منظر اول همه چیز پایان نمی‌پذیرد بلکه هر فضا ظاهری دارد و باطنی و برای یک شهروند همیشه حضور و درک فضاهای داخلی به صورت یک جاذبه قوی باقی می‌ماند.

فصل هفتم

مهم‌ترین اصول معماری دوران اسلامی

۷-۱- ارزیابی آثار معماری در دوران اسلامی

ظهور اسلام در سده هفتم میلادی در شبه جزیره عربستان موجب دگرگونی‌های بسیار در آن سرزمین و سپس با سرعتی شگفت در دیگر سرزمین‌های همسایه شد و در مدتی کمتر از یک سده، دامنه آن به اسپانیا و جنوب فرانسه رسید و بخش اعظم جهان شناخته شده آن زمان را تحت حکومت اسلام در آورد. در پی این گسترش‌ها جامعه اسلامی خود را با تمدن‌های باستانی گوناگونی رویارو دید: تمدن ایرانی، هلنی - رومی، بیزانسی، مصری، یهودی، قبطی، عرب پیش از اسلام، ارمنی، سومری، آشوری، کلدانی، گرجی، کرد، بودایی، ترک، چینی، هندویی و بسیاری دیگر. پس از گذشت زمانی، جامعه اسلامی توانست به گونه‌ای راه سلم و آشتی را با این تمدن‌ها به سرانجام برساند و این جوامع با فراغ بال در کنار مسلمین روزگار بگذرانند. برخی از این تمدن‌ها خود در تمدن اسلامی، هضم شده و سپس به یکی از عوامل گسترش آن در سرزمینی تازه تبدیل شدند.

مهم‌ترین تجلی این معماری نخست در ساختمان مسجدها نمودار شد که برای مهم‌ترین فریضه اسلامی یعنی نماز می‌بایست برای انبوه نومسلمانان ساخته و آماده می‌شد. هنرمندان و سازندگان در ساخت مسجدها همه تلاش و کوشش خود را می‌کردند و طبیعی بود که از همه تجربیات گذشته نیز در این زمینه بهره‌گیری کنند. این امر منجر به پدید آمدن روش‌های محلی در ساخت مسجدها گردید. اما با این همه ویژگی‌های کالبدی مساجد در مناطق و سرزمین‌های گوناگون کمابیش پابرجا می‌ماند.

بررسی معماری روزگار اسلامی با توجه به گستردگی جغرافیایی آن در حد این کتاب نمی‌گنجد. ولی آنچه که باید بدان پاسخ داده شود، این است که چنین بررسی در پی روشن ساختن چه مسائلی است و در یک نگاه جامع بدان، مهم‌ترین مسائل کدام‌ها می‌باشند. ما به‌طور کوتاه به پاسخگویی به سه پرسش زیر می‌پردازیم:

۱. معماری و شهرسازی در جوامع اسلامی چگونه آغاز شد و نمونه‌های نخستین آن از کجا الگو گرفته بودند؟
۲. روند دگرگونی‌ها و گسترش‌ها در آن چگونه بود و سرانجام به چه اصول و ویژگی‌های پایداری رسید؟
۳. کدام‌یک از این اصول و بنیادها از دیدگاه اسلامی، قابل پذیرش هستند و یا مثبت شمرده می‌شوند و چه رهنمودهایی از آن‌ها برای جهان کنونی اسلام و به‌ویژه ایران به‌دست می‌آید؟

۷-۱-۱- خاستگاه معماری دوران اسلامی

بی‌گمان معماری روزگار اسلامی و بویژه مساجد در آغاز از معماری خانه کعبه الهام گرفته‌اند. ایده فضایی - هندسی خانه کعبه سلول بنیادی همه مساجد اصیل در دوران اسلامی است. در سده‌های بعد، اسلام به هر کشوری که راه می‌یافته، پدید آورنده هنری بوده که در خود عناصری بومی و خودی را مستتر داشته است. اما هنرمندان و سازندگان مسلمان به گواه تاریخ هیچ‌گاه در ساماندهی فضا، که پایه معماری است و نسبت به جنبه‌های ساختاری و آرایه‌ای از اهمیت بسیار بیشتری برخوردار است مقلد و الگوبردار نبوده‌اند. آن‌ها به شیوه‌ای کاملاً آگاهانه عناصر و اندام‌های معماری را به کار گرفته و ساختمان‌هایی را پدید می‌آوردند که در عین اینکه اندام‌هایی آشنا و با پیشینه‌ای تاریخی داشت، نوآورانه و ابتکاری و از نظر معنا و مفهوم کاملاً متفاوت بود.

۷-۱-۱-۱- ارزیابی سامانه کالبدی

همان‌گونه که اشاره شد، اصول معماری مساجد از خانه کعبه اخذ شد؛ اما با توجه به شرایط محلی، از اندام‌ها و عناصر معماری بومی نیز با تغییر ماهیت آن بهره‌برداری شد. برخی از عناصر آن هم به اقتضای نیازهای تازه در همان دوره و به تدریج پدید آمدند.

اما آرایه‌ها و تزیینات ساختمانی در بستری از میراث گذشته رشد کرد و در سده‌های پس از آن به شکوفایی و اوج جلوه‌گری رسید. در این باره نیز 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 کشیده شد. آنگاه در سده‌های ششم و هفتم و هشتم هجری به اوج نقش‌پردازی 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 نقش‌پردازی با آجر رسید و پس از آن در روزگار مغولان و تیموریان بهره‌گیری از کاشی نیز به گچ‌بری و آجر کاری 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 در فضایی کهکشانی قرار می‌دهند که متعلق به عالم برین است. تجلی عالم ملکوت با ماده نورانی و صور لایتناهی. چنین اوجی در تبلور فضای ملکوتی در هیچ تمدنی به ظهور نرسیده است.

۷-۱-۱-۲- ارزیابی سامانه سازه‌ای

تمدن اسلامی به طور طبیعی مانند هر تمدن دیگری عناصر صوری و کالبدی خود را نخست با بهره‌گیری از تجربیات موجود شکل داد و سپس برحسب لزوم، آن‌ها را متکامل نمود و ماهیت آن‌ها را بر پایه 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 آشور و کلدانی و بیزانس و مصر ارتباط برقرار نمود و از تجربیات فنی آن‌ها بهره‌گیری کرد.

در ایران به‌طور کلی در شرق، ساختمان‌ها براساس شیوه‌های ساسانی ساخته می‌شدند و در کشورهای همسایه بیزانس، براساس شیوه‌های روم شرقی. چگونگی ساختمان‌سازی و به ویژه ساخت پوشش‌ها و سقف‌ها کاملاً از این دو سرچشمه الگوبرداری شده بود. گرچه شیوه‌های محلی همواره کاربرد داشت، ولی هنگامی که

حاکمان اموی و عباسی دست‌اندرکار ساختمانی می‌شدند، بیشتر معماران برجسته محلی را به کار می‌گرفتند و آن‌ها نیز شیوه‌های مرسوم خود را به کار می‌بستند.

بیشتر مسجدهای ساخته شده در سده‌های نخست اسلام در ایران از روش‌های تاق زنی مرسوم بهره‌گیری می‌کردند. نخستین مسجد ایرانی که به گفته استاد پیرنیا مسجد فهرج است با شیوه سازه‌ای کاملاً ساسانی ساخته شد. همچنین مسجد تاری خانه دامغان با همین شیوه ساخته شد. ولی در شام و سپس در سرزمین‌های دیگر اسلامی، بیشتر از تاق سازی رومی بهره‌گیری شد. نظام سازه‌ای بیزانسی و ساسانی تنها زمینه 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. بدین‌گونه 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. شیوه‌های تاق زنی «آهنگ» که در گذشته به روش ایلامی (رومی) و ضربی زده می‌شد دنبال شد. ولی این بار به روش «تاق و تویزه» که از ساختمان «ایوان کرخه» بازمانده از ساسانیان، الگوبرداری شده بود، روش‌های تازه‌ای افزون شد. تاق و تویزه به روش‌های «کجاوه» و «خوانچه پوش» و دیگر روش‌های محلی همواره مرسوم بود. نمونه ارزشمند این دوگونه تاق در آسمانه دو تنبی [= تالار] دو سوی گنبد خانه مسجد جامع یزد از زمان ایلخانان برجای مانده است. تنبی سمت شرق گنبد خانه کجاوه و تنبی سمت غرب آن به روش خوانچه پوش ساخته شده است.

از این مهم‌تر نوآوری‌هایی بود که در ساخت گنبد پدید آمد. گنبد‌های ساسانی، دارای گوشه‌سازی‌های چوبی، و تُرنُبه به روش فیلیپوش و سکنج بودند. نمونه آن‌ها گنبد بازه هور در خراسان با گوشه‌سازی چوبی، گنبد‌های آتشکده فیروزآباد به روش فیلیپوش و گنبد کاخ سروستان به روش سکنج ساخته شده بودند. یکی از نخستین گنبد‌های برجا مانده پس از اسلام، گنبد آرامگاه امیر اسماعیل سامانی است که گوشه‌سازی آن به روش سکنج ساخته شد. پس از آن روش‌های گوشه‌سازی و «چپیره‌سازی» به‌ویژه در زمان سلجوقیان پیشرفت‌های شگفت‌آوری کرد و به جای ترنبه فیلیپوش، ترنبه‌های پتکین (در دامغان) و از آن زیباتر، ترنبه پتکانه در بسیاری از گنبد‌های سلجوقی ساخته شد.

شاهکار این گونه چپیره‌سازی در زیر گنبد تاج‌الملک در بخش شمالی مسجد جامع اصفهان هنوز دست نخورده برجاست و همه هنر دوستان و معماران جهان را شگفت‌زده کرده است. گنبدهای زیبای دوازده امام یزد و مسجد جامع دشتی در شرق اصفهان، و اردستان و دیگر نمونه‌ها همگی در اوج زیبایی و استحکام هستند و هنوز بی‌هیچ آسیبی برجامانده‌اند و دارای گوشه‌سازی با ترنبه پتکانه هستند. جالب است که در در زمان ایلخانان تنها همین ترنبه پتکانه به چندین گونه ساخته می‌شد. در گنبد مسجد جامع ورامین و نیز ایوان جلوی گنبد، و دیگر جاها شاهکارهای آجرکاری‌ای پدید می‌آمدند که همگی بی‌مانند بودند و تا آن زمان در هیچ جا نمونه آن ساخته نشده بود.

بررسی تحولات سازه‌ای معماری پس از اسلام ایران را نمی‌توان در چند جمله گنجاند. به هر حال همان‌گونه که آوردیم، نظام سازه‌ای ساسانی تنها زمینه‌ای برای پرش و پیشرفت بود و معماران هوشمند ایران اسلامی از آن به بهترین نحو بهره‌گیری کردند و در هر دوره و سده‌ای نوآوری تازه‌ای را به عرصه ظهور رساندند که جایگاه ارجمندی در معماری جهان دارند.

۷-۱-۱-۳- ارزیابی سامانه کارکردی

ما بر این باوریم که مهم‌ترین و ارجمندترین نوآوری‌ها در معماری روزگار اسلامی در این بخش رخ داده است. تمدن اسلامی بر پایه 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 آن که در هیچ دینی بدینگونه مطرح نبود، به فضای ویژه و در خور نیاز داشت.

نخستین نمونه این فضا در همان آغاز برای جامعه اسلامی آماده بود، مجموعه بیت‌الله‌الحرام، یعنی خانه کعبه و پیرامون آن که در آن مناسک حج به جا آورده می‌شد و سپس مسجد النبی که توسط پیامبر اکرم (ص) و مهاجرین و انصار در مدینه ساخته شد. فضایی محصور که بخشی از آن سرگشاده (بی‌سقف) و بخشی دیگر برای جلوگیری از تابش آفتاب، سرپوشیده بود؛ یعنی زمینی با میانسرای درون آن و یک شبستان ستوندار

در سوی قبله. این طرح ساده، الگوی همه مسجدهای سده‌های نخست و پس از آن در همه کشورهای مسلمان‌نشین شد.

در ایران با این الگو مسجدهای فهرج، تارخانه دامغان، جامع ساوه، جامع ناین و اردستان، و اصفهان و شوشتر و بسیاری جاهای دیگر ساخته شد. این الگو همچنان پایدار ماند و هرگز کنار گذاشته نشد. حتی کریم خان زند، مسجد خود را در شیراز برخلاف معمول زمان، به همین شیوه شبستان ستوندار ساخت.

سخن ما بر این 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 کالبد 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 باستان‌شناسان و مورخین هنر انجام می‌گیرد و نه توسط معماران و طراحان باطن‌گرا. به دنبال همین خطا تاریخ معماری آکنده از تجزیه و تحلیل‌ها درباره اندام‌ها و عناصر و آرایه‌ها و تزییناتی است که تنها ظاهر و لاشه معماری را مطرح می‌نمایند.

حتی دوره‌بندی‌های تاریخی که در کتب تاریخ معماری در دوران اسلامی ارائه می‌شود بر همین اساس است. برخی چون جان هوگ با ساده‌انگاری الگوی همه ساختمان‌های تمدن اسلامی را مسجدها می‌دانند. (هوگ، ۱۳۷۵، ۲۲) شاید بهره‌گیری از عناصر کالبدی یکسان و یا کاربرد میانسرا (حیاط مرکزی) در بیشتر ساختمان‌ها او را به این اشتباه انداخته باشد. ولی به این مهم توجه نشده است که ساماندهی فضایی این عناصر و اندام‌ها گرچه مشترکاتی با هم دارند، اما از وجوه تمایز کاملاً بارزی برخوردارند. چرا که کارکردهای مختلفی دارند. کارکرد مسجد با مدرسه سنتی و کاروانسرا و خانه با هم متفاوت است در عین حال ممکن است در همه آن‌ها فضاهایی ویژه در گرداگرد یک میانسرا ساماندهی شوند. این امر در معماری روزگار اسلامی

نمونه‌های فراوانی دارد. اما ساده‌انگاری و کمال بی‌دقتی است که همه این ساماندهی‌ها را یکی بشماریم و به وجوه تمایز آن‌ها بی‌اعتنا باشیم.

یکی از ویژگی‌های بنیادی و شگفت معماری روزگار اسلامی در همین نکته است که با بکارگیری چند فضای مشخص و تعریف شده، مانند گنبد خانه، ایوان، میانسرا، رواق، دالان، هشتی و ... نمونه‌های گوناگونی را از انواع ساماندهی فضایی برای انواع کارکردها پدید آورده است که هر کدام از دیگری متمایز است و در عین حال به شایستگی پاسخگوی عملکرد مورد نیاز می‌باشد.

از این مهم‌تر و شگفت‌آورتر ظهور انواع ساماندهی فضایی برای یک کارکرد خاص است. تنها برای مدرسه‌های سنتی در معماری ایرانی که همگی دارای یک کارکرد خاص هستند، سه گونه متمایز از ساماندهی فضایی را می‌توان از هم بازشناخت. یا دربارهٔ مساجد با همه همانندی در کارکرد، هیچ دو مسجدی را نمی‌توان یافت که از دید کالبدی یکسان باشند. در برابر آن می‌توان به معماری کلیساها اشاره کرد که بیش از هزار سال صدها نمونه از آن با کالبد صلیبی تکرار می‌شوند.

برای کسانی که معماری روزگار اسلامی را آکنده از تکرار بی‌پایان عناصر و اشکال و نگاره‌ها می‌شمرند، باید افسوس خورد و در پاسخ گفت این معماری آکنده از خلاقیت و نوآوری در زمینه ساماندهی فضا و آرایه‌های آن است که همانندش در هیچ شیوه معماری در جهان پدیدار نشده است.

۷-۱-۲- معماری ایران از دیدگاه معماران ایرانی

برخی معماران ایرانی تلاش کرده‌اند با بررسی گذشته معماری ایرانی آن را تحلیل کرده و اصول و یا ویژگی‌های بنیادی آن را برشمرند. استاد پیرنیا نیز اصول مشهور خود را بازگو می‌کند: «مردم‌داری، درونگرایی، خودبسندگی، پرهیز از بیهودگی و نیارش»^۱ یعقوب دانشدوست بر این باور است که «معماری ایرانی یک معماری خوانا و بدون ابهام است و از همین رو موجد آسودگی و آشنا بودن و خودمانی بودن می‌شود ... هندسه پیونددهندهٔ معماری با نظام آفرینش است، حرکت‌دار، زنده و حکایت‌گر ...

۱. استاد پیرنیا این واژه را برابر «سامانهٔ سازه‌ای» بکار می‌برد. با این همه باید توجه داشت که چنین واژه‌ای در لغت‌نامه‌های ما یافت نمی‌شود. تنها واژه «نبارش»، برابر نیاریدن و نیفتادن را می‌توان در لغت نامهٔ دهخدا یافت که شاید کمابیش در همان معنا بکار رود. (رنجبر کرمانی، رفیعی، رفیع‌زاده. فرهنگ مهرازی ایران)

درونگرا است ... تزئین، هماهنگ با کالبد است و میان فرم و عملکرد و سازه با طرح معماری هماهنگی برقرار است ... منطبق با فرهنگ و اقلیم است ... اسلام تنها به معماری ایرانی، عملکردهای جدید افزوده است نه خلق جدید، مثلاً کاربری‌هایی چون مسجد و تکیه و ... و سرانجام اینکه معماران امروز مانند شاگردان تنبلی هستند که باید برگردند درس‌های نخوانده را بخوانند.» (آبادی، ۱۳۷۴، ش ۱۹)

نادر اردلان دیدگاه خود را در هفت اصل آورده است. او می‌نویسد: «یگانه معماری در خور توجه آن است که از دل برآید و بردل نشیند. دل، نقطهٔ کانونی و مرکز واقعی هستی روحانی و جسمانی و جایی است که عقل با جان (علوم مادی با علوم روحانی) تلاقی می‌کند. مجموعهٔ هفت اصل طراحی زیر منحصر به شاهکارهای ایرانی است.

۱. بینش نمادین: این معماری در پی بیان و برانگیختن حس عمیق معانی ازلی «تعالی معنوی» و «وحدت کل موجودات عالم» در بیننده است.

۲. انطباق محیطی: معماری ایرانی با طبیعت و زمینهٔ اقلیمی خاص خود، رابطه‌ای هماهنگ و پایدار دارد.

۳. الگوی مثالی باغ بهشت: باغ همواره الهام بخش صورت اصلی «حس مکان» در معماری بوده است. در ظاهر باغ، و در باطن حیاط.

۴. نظام فضایی مثبت: درون‌گرایی بر پایه اینکه فضا، عنصر مثبت است. برخلاف معماری غربی به یاری هندسه و ریاضیات یک فضای مثبت مهم سلسله‌ای از حجم‌های منفی ایجاد می‌کند. پیوند یک فضا با فضای دیگر اساساً بر پایهٔ الگویی سه بخشی صورت می‌گیرد. وصل، گذر، اوج.

۵. مکمل بودن: کیمیای رنگ و ماده و خط این معماری را لبریز کرده است.

۶. مقیاس انسانی و مشارکت اجتماعی: این معماری بر پایهٔ مقیاس انسانی و تناسبات طلایی بدن انسان قرار گرفته است. از مقیاس اتاق تا خانه حیاطدار تا محله و شهر، سلسله مراتبی از حلقه‌های اتصال اجتماعی وجود دارد که فرد را با جامعه‌اش وحدت می‌بخشد.

۷. نوآوری: نوآوری در فنون ساختمانی، تاق، گنبد و کاشی» (همان)

به گفتهٔ حائری در معماری ایران:

۱. هر فضا، تعریف و کران‌مند شده و با درجه محصوریتی ویژه به سه گونه دیده می‌شود، باز، بسته و سرپوشیده.

۲. آمیختگی فضا با ارتباط، اتصال، بسط، تسلسل، تداخل، تداوم فضا مد نظر بوده است. هر دوره ترکیبات خاص آفریده است که بر پایه استقرار گروه‌های فضایی بسته و پوشیده و دیوار (نه به عنوان سطح) برگرد و اطراف فضای باز است. پس فضا از طریق محصور شدن شکل می‌گیرد.

۳. سیالیت و شناوری فضا و درهم آمیختگی آن‌ها (همان) داراب دیبا درباره ویژگی‌های معماری ایرانی می‌نویسد: «درون‌گرایی توأم با ابهام، شکل‌گیری فضا براساس تنوع‌های هندسی غنی و محکم، با سلسله مراتب مکانی و زمانی، زیبایی و تناسبات عالی در خدمت ایجاد مقیاس انسانی، همدلی موزون با طبیعت، کثرت عناصر پراکنده در به وجود آوردن وحدت.» (همان) دیبا در مقاله خود «حصول زبانی برای معماری امروز ایران» می‌نویسد: «در مطالعه معماری ایران، به مفاهیمی مانند درون‌گرایی، تداوم فضایی و پیوستگی مکان، در حول و حوش محورهای خطی یا مرکزی، شفافیت و قار و استواری، نظام هندسی حساب شده و منسجم، محور بندی ویژه، مرکزیت، حصول مفصل رابطه اتصال دهنده برش‌های فضایی میان تداخل سطوح، بهزیستی با طبیعت، مصالح منطبق با محیط و بسیاری مفاهیم دیگر برمی‌خوریم که ممکن است در تحلیلی استدلالی وسیله‌ای برای دستیابی به خلاقیت و ابداع باشد. ولی لزوماً در مجموع نمی‌تواند موجب قانون‌مندی ترکیب موفقی بشود ... در اینجا همان فاصله بین عقل و احساس در میان است. هنر ورای قانون‌مندی‌های تحلیلی حرکت می‌کند و هر چند این گونه مفاهیم تحلیلی می‌توانند در اوایل کار به استواری ساختار کمک کنند، ولی جمع ریاضی آن‌ها به هیچ وجه موفق نخواهد بود و خطر به دام افتادن به تقلید کالبد‌های گذشته سستی در سر راه است.» (دیبا، ۱۳۷۸، ۳۴)

هادی میرمیران در مقاله‌ای با نام «جریانی نو در معماری امروز ایران» می‌نویسد: «تحلیل معماری ایران نشان می‌دهد که به رغم کثرت، تنوع و پیچیدگی بناها مبانی و الگوهای نسبتاً معدودی در طول زمان به گونه‌های مختلف در این معماری بکارگرفته شده‌اند. افزون بر آن این نتیجه به دست می‌آید که تکامل معماری ایران بیشتر بر تعالی

این اصول، مبانی و الگوها در جریان نوعی فعالیت هوشمندانه و ماهرانه استوار بوده است، تا ایجاد آن‌ها. با پذیرش این امر این پرسش پیش روی قرار می‌گیرد که آیا نمی‌توان در معماری امروز ایران نیز به همان اصول و مبانی و الگوها پرداخت و آن‌ها را در جریان فعالیتی خلاق تکامل بخشید و به پیش برد؟» (میرمیران، ۱۳۷۸، ۴۶)

بدین‌گونه در نظریه‌پردازی‌هایی که درباره‌ی خاستگاه، مبانی و اصول معماری پس از اسلام می‌شود دو گرایش رویاروی هم قرار می‌گیرند: یکی گرایشی که با رویکردی تاریخی به «گذشته» و پشت سر می‌نگرد، گذشته‌ای که در رویارویی با «اکنون» به دست و پا افتاده و برای سرپا ماندن تلاش می‌کند. از این رو چاره‌ای جز نفی آن نمی‌بیند. گرایش دیگر بر خلاف آن توجیهات مثبتی برای گذشته دارد و تنش را میان گذشته و اکنون نمی‌پذیرد. معتقدان به این گرایش می‌گویند کسانی که نمی‌توانند ارزش‌های گذشته را دریابند، ناچار به رویارویی با آن می‌پردازند.

ارزش‌ها و هنجارهای اسلامی در معماری و شهرسازی روزگار اسلامی از جهاتی بسیار مورد غفلت واقع شد و به ویژه در بُعد اجتماعی و شهرسازی با اسلام ناب بسیار فاصله پیدا کرد. چرا که کارگزاری آن از سوی فرمانروایانی بود که یا کاملاً با ارزش‌های اسلامی بیگانه بودند یا تنها در زمینه‌های محدودی در عمل بدان پایبندی نشان می‌دادند. در یک نگاه کلی می‌توان چهار رویکرد را در میان دیدگاه‌هایی که از سوی پژوهندگان درباره معماری سنتی ایران پس از اسلام ارائه شده، از هم جدا ساخت:

۱. کالبدگرایی

۲. معناگرایی

۳. نگاه عرضی به کالبد و معنا

۴. نگاه طولی میان کالبد و معنا

۷-۱-۲-۱- کالبدگرایی

گروهی از پژوهندگان که بیشتر به جنبه‌های کالبدی و تزئینی معماری به‌صورت توصیفی پرداخته‌اند و درباره مفهوم و محتوای آن و تأثیر ماهوی فرهنگ اسلامی بر هنر و تمدن اسلامی یا کلاً غافل بوده یا خود را به غفلت زده‌اند یا تنها به اشاراتی کوتاه در این مورد مهم بسنده کرده‌اند. آن‌ها که در یک تصور باطل اسلام را مساوی اعراب تلقی

می‌نمایند، بر این باورند که اساساً دین اسلام و مسلمانان بادیه نشین نخستین، هیچ گونه سنت و شیوه و هنر ویژه‌ای نداشتند و پس از فتح کشورها و چیرگی بر فرهنگ‌های دیگر، شیوه‌ها و عناصر آنان را به خدمت خود درآوردند. آن‌ها قادر به درک ماهوی و معنوی آثار هنری و تغییرات ماهوی کالبدها نیستند، و فقط پوسته‌ها و لایه‌های سطحی و شکلی را با هم مقایسه و داوری می‌نمایند. برای نمونه از این پژوهشگران می‌توان از آندره گدار، ارنست کونل، جان هوگ و برخی دیگر نام برد که نوشته‌های آن‌ها به فارسی ترجمه شده است.

از معماران صورت‌گرای ایرانی می‌توان از جودت و صارمی و ... نام برد. این کسان بر این باورند که اساس شکل‌گیری معماری هر سرزمین و از جمله ایران در شکل‌گیری و تداوم برخی از فرم‌هاست. درک زیبا شناسانه این فرم‌ها تنها براساس یک همدلی که در سیر زمان ایجاد شده تحقق می‌پذیرد. (صارمی، ۱۳۷۵، ۳۱) صارمی تأکید دارد که: «به نظر من معماری معنای ثابت و مشخصی ندارد ... ما نمی‌توانیم از فرم بگذریم و به معناپردازیم. مثلاً طاق معماری ایرانی برای من فرم است، یک فرم بسیار قوی و معنا هم ندارد، مثل حروف کلمات است ... مهم‌ترین حسن خط نستعلیق ما همین است که معنا ندارد و وقتی آن را می‌خوانید فقط دنبال شکل زیبای آن هستید. در درجه اول فرم این خط مطرح است که زیبا و قائم به ذات است. معماری ایرانی هم همین است.» (همان، ۳۱) او به صراحت معماری را به مجسمه‌سازی تحویل می‌کند و سعی دارد که هویت معماری‌های مختلف را به وسیله نظام‌های فرم‌گرایی تبیین کند و می‌گوید: «آثار معماری مجسمه‌های بزرگ کره زمین‌اند. در مصر این مجسمه هرم است، در چین شهر ممنوع است و در ایران پشت بامها. همه این‌ها ارزشمندند و می‌توان از آن‌ها یاد گرفت و حتی تکرارشان کرد. ولی به صورت فرم، به صورت مجسمه، به صورت توده‌ای عظیم از گل، از خاک. درحالی‌که مفهوم، آن چنان کلی است که هزاران جواب می‌توان برای آن داشت.» (همان)

رویکرد صورت‌پرستی در معماری سرانجام به ضد معماری می‌رسد. با آنکه بیشتر پژوهندگان، معماری را با فضای خالی آن که محل حضور انسان است می‌شناسانند، صارمی معماری را مجسمه می‌داند و توده عظیمی از گل. پس انسان

بهره‌ور و مخاطب، قهرمان داستان معماری نیست، بلکه توده عظیم از گل و خاک، اصل است و انسان در برابر آن، منفعل و تماشاچی.

در واقع معماری او و همفکرانش از دید انسان‌هایی که به حج رفته‌اند و در عرفات به عرفان رسیده‌اند و در مشعرالحرام به شعور، جمراتی است که باید با اسلحه شعور آنرا رمی نمود.

۷-۱-۲-۲- معناگرایی

دسته دوم پژوهندگان، نویسندگان اصول‌گرایی هستند که به سرچشمه‌های فرهنگی و معنوی آثار هنری توجه بیشتری دارند تا کالبد آن‌ها. این گروه که بیشتر دارای مطالعات فکری و فرهنگی مکاتب و دین‌های مختلف می‌باشند کم و بیش با مباحث فلسفی و عرفانی آشنا هستند. مانند هانری کربن، تیتوس بورکهارت، و همفکران آن‌ها.

برخی از معماران و اندیشمندان معماری در برشمردن ویژگی‌ها و اصول معماری سنتی از مفاهیمی سخن می‌گویند که به سادگی نمی‌توان متناظر کالبدی آن‌ها را بازشناخت. از این رو جا برای برداشت و تفسیر در آن‌ها گسترده است. هادی میرمیران یکی از آن‌هاست. او یک‌بار سرشت معماری ایران را «مفهومی بودن» آن دانسته است. (میرمیران، ۱۳۷۵، ۳۳)

او اصول معماری ایرانی را در سه رده شکل (فرم)، الگو و مفهوم از هم جدا می‌کند که این سه رده از زمان پذیرترین تا ماناترین اصول را شامل می‌شوند. اما مشکل کار او آنجا رخ می‌نماید که این اصول معماری را می‌خواهد به صورت نظریه‌ای انتزاعی همپا با جهان امروز معماری ارائه کند. سه رده از اصولی که او برشمرده هنوز شفاف و روشن نشده است و از دید برخی بسیار شخصی و انتزاعی به نظر می‌رسند. به همین جهت افرادی در مقابل، واهمه دارند که نظریه او تبدیل به یک نظریه استبدادی و شخصی شود. (افشار نادری، ۱۳۷۵، ۳۳)

سه مفهوم شفافیت، تواضع و شادبودن، هیچ کدام اشاره‌ای به کالبدی ویژه در معماری ندارند؛ وانگهی نمی‌توانند وصف هر گونه کالبد پردازی هم باشند. آن‌ها نشانه‌های عینی دقیقی هم ندارند. گرچه میرمیران می‌تواند آثار معماری خود را به‌عنوان مصادیق معرفی کرده و نشانه‌ها را از آن‌ها برشمرد. اما به دشواری می‌توان مرزبندی روشنی برای آن‌ها

ارائه کرد. هر سه اصل به جای اشاره به امری عینی به تأثیرات فضایی - کالبدی معماری بر انسان توجه کرده‌اند، نه به ویژگی‌های خود فضا و کالبد معماری. از دید میرمیران معماری ایران در بیشتر موارد چنین تأثیراتی را بر انسان پدید می‌آورد. ولی این پرسش پیش می‌آید که این معماری چه ویژگی‌ها و مشخصه‌هایی دارد که چنین تأثیراتی را بجا می‌گذارد؟

برای نمونه به اصل شفافیت توجه می‌کنیم. این اصل می‌تواند به معنی گشایش فضایی برداشت شود که یک ویژگی عینی فضایی است. در عین حال می‌توان از آن برداشت فضای باز و یکدست معماری مدرن را داشت که نمونه‌هایی فراوان از آن در دست است. و یا می‌توان برداشتی محتوایی داشت. شفافیت به معنی سبکی، نورانیت، بلوری شدن، روحانی شدن و پرهیز از فضاهای تاریک و تنگ و کم ارتفاع و ... باشد. هنوز هم می‌توان برداشت‌ها و نمونه‌های دیگری برای آن برشمرد.

۷-۱-۲-۳- هم‌ترازی کالبد و معنا

دسته سوم پژوهندگان کسانی هستند که در میانه دو دسته پیشین جای می‌گیرند. آن‌ها هم به الگو برداری هنر و معماری روزگار اسلامی از دیگر فرهنگ‌ها و تمدن‌ها اذعان دارند و هم به توانمندی فرهنگ اسلامی در همان سده‌های نخستین برای آفرینش یک شیوه ویژه هنری و معماری، بر پایه برداشت‌های ویژه از کلام خداوند و کلام پیامبر(ص). این گروه با پذیرش انتقال طبیعی تجربیات کالبدی و فنی میان تمدن‌ها که امری نسبی و زمان‌پذیر است، در عین حال به محتوا و مفاهیم ماهوی که از سرچشمه اندیشه‌ها و اعتقادات می‌جوشد، توجه داشته و شأن هر کدام را در تبیین و ارزش‌گذاری آثار هنری مورد توجه قرار می‌دهند.

این نکته مهمی است که در بسیاری از نوشته‌ها درباره سرچشمه‌های معماری روزگار اسلامی از آن غفلت شده است. در اغلب کتاب‌های ترجمه شده از باستان‌شناسان و مورخین هنر، ما شاهد هستیم که به نحوه پدید آمدن اندام‌ها و اجزاء معماری و بویژه آرایه‌ها و تزیینات و سیر تحول آن‌ها توجه بسیار می‌شود. در واقع با دقت موشکافانه‌ای به تجزیه معماری پرداخته می‌شود و عناصر به طور مجزا بررسی شده و در نهایت بر پایه ویژگی‌های مشترک شکلی و ساختاری و سپس زمانی و مکانی،

دسته‌بندی‌ها و دوره‌ها نام‌گذاری می‌شود. این نوع رویکرد در تحلیل و ارزیابی آثار هنری در واقع علت غایی هنر را نادیده گرفته و آثار را از محتوا و مفاهیم انسانی آن خارج می‌نماید و به صورت یک کالبد بی‌جان به تشریح جداگانه اندام‌های مختلف یک اثر معماری مانند نوع هندسه یا سازه و یا تزیینات و مواد و مصالح آن‌ها می‌پردازد.

تشریح عناصر فوق اگرچه به‌عنوان زمینه پژوهش و علت‌های مادی و صوری آثار لازم و مفید است، و جنبه تجربی داشته و در طول تاریخ بین تمدن‌های مختلف در تعامل قرار گرفته است. اما آنچه که دو تمدن را از نظر روح و محتوای آثار از هم کاملاً متمایز می‌نماید و به سادگی نیز قابل انتقال نیست، نحوه بکارگیری عناصر کالبدی در یک آبرسامانه است که ضمن تأمین متناسب نیازهای مادی انسان‌ها، بتواند در جهت رشد و کمال آن‌ها نیز زمینه‌سازی نماید. تنها با یک معیار مکتبی و انسانی است که می‌توان به تحلیل و ارزیابی محتوای آثار هنری آنگونه که حقیقتاً هستند و بر مخاطبین خود اثر می‌گذارند، پرداخت.

اما نکته‌ای که در این میان باید بدان توجه داشت این است که برخی نویسندگان محتوا و کالبد را هم‌تراز هم می‌شمرند، و برخی دیگر به برتری محتوا بر کالبد باور دارند. این دو را باید از هم متمایز کرد.

۷-۱-۲-۴- برتری معنا بر کالبد

امروزه معماران و پژوهندگان بسیاری هستند که معانی و مفاهیم بنیادینی را برای معماری سنتی باور دارند و برخی آثار معماری را بازتاب و نمود آن مفاهیم می‌دانند. همچنان که زمان می‌گذرد، با انسجام یافتن درونی این دستگاه مفهومی و پژوهش‌های بیشتر بر روی آثار معماری، پذیرش آن نیز برای گروه بیشتری میسر می‌شود.

این دسته از افراد، نخست بر این باورند که معماری ایران در گذر زمان با اتکاء به باورهای بنیادین دینی و ارزش‌های فرهنگی به پیش رفته است و مانند هر معماری دیگر، بازتاب آن باورها و ارزش‌هاست. پژوهش و جستجوی ارزش‌ها و معانی و مفاهیم نهفته در فضاها و کالبد‌های این معماری، امر بدیهی و واجب شمرده می‌شود. به هر اندازه که فردی که با این فضاها و کالبد‌ها روبرو می‌شود درک و دریافت بهتری از سامانه مفاهیم و معانی داشته باشد و بر بنیادهای فرهنگی جامعه تسلط داشته باشد،

بینش ژرفتری از معماری خواهد یافت و معانی بلندتری را برداشت می‌کند. یک نمونه از این پژوهش‌ها که در پی یافتن مفاهیم نهفته در باطن شاکله‌های معماری بوده، «خشت و خیال»، کار نوایی و حاج قاسمی می‌باشد. از معماران ایرانی برای نمونه مرحوم لطیف ابوالقاسمی را می‌توان نام برد که علاوه بر تشریح فرم و ویژگی‌های فرمی معماری ایرانی و اسلامی به جنبه‌های عقل‌گرایانه (محاسبات و عملکرد) و جنبه‌های عرفانی و شهودی معماری هم پرداخته است. (ابوالقاسمی، ۳۵۹، ۱۳۶۶)

با همه این‌که نمی‌توان اهمیت کالبدها و شکل‌ها را در معماری نادیده انگاشت، ولی کم توجهی به مفاهیم و معانی نهفته در پس آن‌ها موجب اصالت یافتن خود شکل‌ها می‌شود و همواره این خطر وجود دارد که معماری از معنا تهی شود. می‌توان از ویژگی‌های کالبدی و فضایی معماری سخن گفت، همچنانکه بسیاری ویژگی‌هایی را برمی‌شمرند، ولی این گریز از مفاهیم، هر اندازه که تجریدی و ناملموس باشند چه توجیهی دارد؟

نویسندگان دیگری نیز که درباره معماری اسلامی گفته یا نوشته‌اند کمابیش همین مضامین را یادآور شده‌اند و نمونه‌های فراوانی را از معماری روزگار اسلامی و به ویژه معماری سنتی ایران را به عنوان گواه برشمرده‌اند. با این همه هنوز این پرسش اساسی مطرح است که ویژگی‌هایی چون تقارن و بهره‌گیری از هندسه و تأکید بر جهت در معماری پیش از اسلام ایران و در معماری کلاسیک چه تمایزی با هم دارند؟ از این رو برای یک پژوهشگر فرض است که پس از برشمردن این ویژگی‌ها، تمایز آن‌ها را در معماری روزگار اسلامی با معماری‌های دیگر روشن سازد. همچنین باید بتواند علت و انگیزه چنین مشترکاتی را میان معماری اسلامی و معماری غیر اسلامی توضیح دهد. مثلاً اینکه آیا ویژگی‌های مشترکی میان جهان‌بینی اسلامی و جهان‌بینی سازندگان ساختمان‌های پیش از اسلام وجود دارد که انگیزه برای بکارگیری شیوه‌های یکسان شده است یا نه؟ و نیز وجوه تمایز و هویت معماری اسلامی در کجاها بروز می‌کند؟...

به گمان ما در معماری اسلامی، این ویژگی‌های بر شمرده شده همگی در یک آب‌رسانانه هماهنگ، زمینه‌هایی را برای رشد و تعالی فردی و جمعی انسان‌ها پدید می‌آورند و به خودی خود هدف نیستند. آن‌ها در مجموع زمینه‌ای برای دستیابی به اهداف متعالی‌تر هستند. در حالی که در معماری کلاسیک اروپایی و به ویژه در

معماری نئوکلاسیک پس از نوزایی (رنسانس) این اصول و مفاهیم به خودی خود دارای ارزش و هدف می‌شوند و از معماری و معمار چنین انتظار نمی‌رود که با معماری خود به سیر تکامل انسان‌ها یاری رسانند. مهم‌ترین وجه تمایز میان هنر و معماری روزگار اسلامی با سبک‌های هنر و معماری پس از نوزایی در همین وجه است.

۷-۲- اصول و قواعد معماری دوران اسلامی

معماری پس از اسلام چه ویژگی‌هایی دارد؟ آیا می‌توان برای دستاورد چهارده سده معماری، قاعده و نظریه‌پردازی کرد؟ آیا ویژگی‌های مشترکی را می‌توان یافت که در گذر زمان کمابیش برجای مانده باشند و به گونه‌ای در آثار معماری آشکار شده باشند؟ پرسش بعدی این که این ویژگی‌ها و قواعد (اگر وجود داشته باشند) چه نسبتی با متن دین اسلام دارند و همچنین چه نسبتی با باورهای دینی 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 ما روشن کند.

۷-۲-۱- ابر اصل عدالت محوری در خلق آثار معماری

از منظر اسلامی در مباحث نظری، «حقیقت‌مداری» و در خلق آثار هنری، «عدالت‌مداری» بعنوان اصل بنیانی و سامان دهنده سایر اصول پذیرفته شده است. زیرا آنچه که در عالم ماده و طبیعت به دست انسان‌ها ایجاد می‌شود باید متناسب و بجا و منطبق با نیازهای متنوع و متغیر انسان‌ها باشد. شرایط بسیار متفاوت زمانی و مکانی (تاریخی و جغرافیایی) در ایجاد آثار معماری، معماران واقعیت گرا و اصول گرا را به رعایت الزامات موجود، توصیه و تأکید می‌کند. به نظر ما اصل بجا و متناسب بودن (عدالت محوری) بزرگ‌ترین و مهم‌ترین اصلی است که در آثار هنری دوران اسلامی مورد توجه بوده و در واقع سرچشمه سایر اصول تلقی می‌شود.

۷-۲-۲- 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 به دست 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 عقیده گنون مشکل اصلی مدرنیسم در گرفتاری آن در دام Uniform و عدم تمایز این دو مفهوم است. گنون در راستای نظریه معروف خود که آخرالزمان 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، ماشینی شدن و متحدالشکل شدن همه 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 جلوه‌گاه دیگر بحث وحدت حقیقی و دروغین را در سادگی و پیچیدگی می‌داند. چرا که وحدت دروغین عمدتاً ثمره ساده‌سازی و ساختن نظام فکری و مطلق کردن یک اصل خاص است و درحالی‌که وحدت حقیقی اگر چه تقسیم‌ناپذیر 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 تناسبات 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 آن دو 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 تناسبات صرف هم نمی‌تواند پدید آورنده وحدت، به معنای واقعی آن باشد. هندسه و نه تکرار و

مشابهت، تنها می‌تواند انتقال مفهوم وحدت را آسان‌تر کند و برای همین هم از آن در معماری بسیار بهره‌گیری می‌شود.

نکته بسیار مهم و کلیدی در درک درست مفهوم وحدت به باور ما این است که «وحدت» تنها در سایه «هدفداری» یک سامانه در یک مجموعه از سامانه‌ها به نام «آبرسامانه» معنی پیدا می‌کند. هنگامی که همه اجزاء اثر یکدیگر را خنثی نکنند، «وحدت» پدیدار شده است. از این رو بود که ما «وحدت بخش بودن» را از ویژگی‌های بنیادی «هدف» سامانه‌ها می‌دانستیم. این هدف است که وحدت می‌بخشد. پس وحدت، یک ویژگی مستقل نیست که ما به یک مجموعه بدهیم. کاری که ما می‌توانیم بکنیم این است که اجزاء کثیر و گوناگون را در سایه یک هدف ویژه واحد، نظم و سامان بدهیم و از کثرت اجزاء، به سوی وحدت حرکت کنیم. این کار در معماری به روشهایی ویژه انجام می‌شود و شده است، که ما در ادامه بدان می‌پردازیم.

نادر اردلان در کتاب معروفش «حس وحدت» با مطالعه تلاش‌های انسانی برای پدیدار شدن این اصل در معماری، سه نظام متفاوت را که دستاورد آفرینش‌های بشری بوده‌اند از هم تفکیک می‌کند و آن‌ها را نظام طبیعی، نظام هندسی و نظام هماهنگ یا هارمونیک معرفی می‌کند. او این سه شیوه را در تحقق برخی اصول دیگر همچون تعادل و ... نیز تشریح می‌دهد. (اردلان، ۱۳۶۶، ۱۷) به عقیده او: «این نظام‌ها، سه روش بنیادی و اساسی هستند که به وسیله آن‌ها انسان محیط پیرامونی خود را شکل می‌دهد و هر یک از آن‌ها هرگز مانع و مزاحم دیگر روشها نیست، به‌طوری‌که حتی امروزه نمونه‌هایی از هر سه شیوه ارائه می‌شود.»^۱ (همان، ۱۸)

۱. نظام طبیعی، دستاورد و رابطه ناخود آگاه انسانی است که در اثر انس زیاد با طبیعت، هماهنگ با آن بروز می‌کند و به همین جهت این نوع وحدت در زندگی روستاییان و بیابان‌نشینان بیشتر به چشم می‌خورد. (همان)

۲. نظام هندسی دستاورد و آفرینش آگاهانه طرح‌های ناآگاه نظام طبیعت است و آن از ویژگی‌های قدیمی‌ترین شهرهای انسان است و نمودار ظهور «وحدت در وحدت» است.

۳. اما نظام هماهنگ که به اجمال می‌توان آن را ظهور «وحدت در کثرت» نامید با

۱. سه مرحله‌ای که اردلان به عنوان سه گرایش در تجلی وحدت در معماری بر شمرده، دقیقاً شبیه و متناظر با سه مرحله‌ای است که نیشکه هم در مورد معماری سنتی ژاپن معرفی کرده است. (نیشکه، ۱۳۷۵، ۱۱)

استفاده از اشکال هندسی موجود در طرح‌های طبیعی که در قالب هندسه‌ای فراتر از جهان آگاهی سامان یافته است، ارائه می‌شود.» (همان) این دیدگاه اگرچه هر سه روش را اصیل دانسته، اما به خوبی نقش مراتب مختلف آگاهی در آن مشهود است. بورکهارت وحدت را محوری‌ترین نکته زیبایی‌شناسی اسلامی در مقابل دیگر مکاتب زیبایی‌شناسی می‌داند و به تفصیل آن را با زیبایی‌شناسی پنج سنت بزرگ جهانی مقایسه می‌کند. نصر نیز همین دیدگاه را تکمیل می‌کند. (نصر، ۱۳۷۵، ۱۷۹) به عقیده او: «وحدت در معماری قدسی اسلام به نحوی غیر مستقیم، حضور الهی را در فضاها و معماری پر می‌کند و انسان را به عنوان جانشین پروردگار مستقیماً در پیشگاه جلال احدیت قرار می‌دهد.» (همان، ۵۹) این جملات نصر می‌رساند که در این دیدگاه بین جمال الهی و کثرت هم تناظری برقرار است و به این ترتیب هم توجه به عالم کثرت اهمیت دارد و هم توجه به عالم وحدت؛ و آنچه مهم است حرکت از یک تجلی الهی به تجلی دیگر اوست.

رده دوم این مفهوم درک وحدت موجود در هستی، کیهان و عالم طبیعت است. به عقیده نصر تمام معماری‌های سنتی ارتباط عمیقی با سنت کیهان‌شناسی مربوط به خود دارند. (همان، ۶۱) و درک خود را از هستی در معماری خود بروز می‌دهند.

اما کالبدی‌ترین رده مفهومی اصل وحدت مربوط به فضای معماری است. یعنی خود فضا، به غیر از شکل و فرم در معماری اسلامی دارای وحدت است و این وحدت از طریق قطبی شدن و جهت‌یابی تأمین می‌شود. در این نگاه فضا یک مقوله کیفی است و معطوف به یک محور، مرکز و یا جهت خاص تعریف می‌شود. (همان، ۴۷) که این محور می‌تواند قبله، یعنی جهت مادی عالم باشد و به این ترتیب شکل و فضا نیز با تنظیم و جهت‌گیری و ساختار مناسب، خود را با طبیعت، عالم هستی و باطن هستی یعنی خداوند هماهنگ می‌کند و اصل سیر از کثرت به وحدت را در خود متجلی می‌کند. ترجمان این اصل را در کالبد و فضاها و معماری در اصول زیر بررسی می‌کنیم.

۷-۲-۱- اصل محور بندی فضایی

با جمع‌بندی آنچه گذشت به اینجا می‌رسیم که مفهوم بنیادی «وحدت» که متکی به اصل توحید در جهان‌بینی اسلامی می‌باشد، موجد و پدید آورنده 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 کالبدی آشکار می‌شود خود را در اصول زیر نمودار می‌سازد:

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 میاندَر (میانجی) در دو سوی محورهای اصلی.

همه اصول یاد شده به گونه‌ای در پدید آمدن اصل حرکت از کثرت به وحدت مؤثر هستند. این اصول گاه از سوی برخی به گونه‌ای پراکنده و بی‌ارتباط با هم عنوان می‌شوند. ولی به گمان ما همه آن‌ها بسیار به هم وابسته و در ارتباط با هم هستند و باید گفت وجوه متعدد یک پدیده هستند.

حرکت از کثرت به وحدت در ساختار فضایی و هندسی یک شهر بدین گونه انجام می‌شود: در کلی‌ترین و دورترین نماد یک شهر، یک روستا، در کنار اندام گوناگون و متکثر فضاهای مختلف مسکونی و خدماتی، فضاهای طبیعی و مصنوع، نمادهای مذهبی یعنی گنبد و مناره‌ها با بلندای خود، حرکت از کثرت و تنوع فضاهای شهری را به سمت وحدت فضا و نماد مذهبی و حیات ماورایی سامان می‌دهد. گنبد هیئت وحدت بخش و سر در درون و درونگرا دارد و انسان را به فضای داخلی دعوت می‌نماید. و نیز مظهر خودسازی و سیر در انفس می‌شود. در مقابل، مناره‌ها که واحد نیستند و سر به آسمان و روی به شهر گشوده‌اند، در واقع مبین سیر در آفاق و دعوت جماعت می‌شوند، و مظهر جامعه‌سازی و سیر در آفاق. همچنین هیأت ساختمان‌ها، ارتفاع آن‌ها، مواد و مصالح آن‌ها، رنگ، نقش و تزئین آن‌ها به ترتیب از فضاهای فردی و خانوادگی به اجتماعی و از فضاهای دنیایی‌تر به فضاهای معنوی‌تر تنظیم و سامان یافته است.

در یک تک بنای معماری مانند یک خانه یا مسجد حریم و حوزه فضای بیرونی و اجتماعی و عبوری در برابر حوزه و حریم فضای داخلی و خانوادگی یا هر نوع عملکرد دیگری کاملاً تفکیک و مرز بندی می‌شود. حایل‌ها و دیوارها تا آنجا که ممکن است نگاه انسان را از خارج (جهان کثرت) به داخل (جهان وحدت آفرین درون) فرا می‌خوانند. پنجره‌ها، ایوان‌ها از خارج به درون برمی‌گردند و ... تثبیت حقوق و مالکیت فردی بر زمین آباد شده، حتی در زمینهای کشاورزی نیز با سنگ چینی، جوی آبی و کاشت درخت و شمشادی پاس داشته می‌شود.

حرکت از کثرت به وحدت در باغ‌سازی و محوطه‌سازی‌ها، طبیعت جمادی و گیاهی و حیوانی حاضر در حیاط مظهر کثرت با انواع شکل‌ها و رنگ‌ها و بافت‌ها و بوهای گوناگون و دلپذیر است و مظهر بدیع بودن و بارء بودن و مصور بودن خداوند کثرت‌آفرین. معمار هنرمند این کثرت گوناگون را با حفظ همه جاذبه‌های آن در هندسه‌ای منظم و قرینه‌سازی شده مهار می‌کند، و بر گرد محورهای فضاهای اصلی ساختمان و ایوان‌ها و محل‌های عبور و مرور به گونه‌ای سامان می‌دهد که در قطب و قلب محوطه، آب حیات‌آفرین و وحدت بخش و دل بر آسمان سپرده قرار گیرد و چشم انسان در هر کجا که پرگشود به هر کجا که سرکشید، نهایتاً به معراج گاه زمین و آسمان باز آید و دل به صفای باطنی آب حیات بخش بسپارد. این نظم و ساماندهی با آنچه در بستر یک جنگل پدیدار است و مناسب حال جانوران است تفاوت بسیار دارد.

۷-۲-۲- اصل مرکزگرایی

از مفاهیم مطرح در معماری ایران مرکزگرایی می‌باشد که ارزیابی‌های متفاوتی از آن صورت گرفته است. برخی از اندیشمندان تقارن را لازمه استواری و قوام در یک فرهنگ می‌دانند.

تمرکزآفرینی 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.

در نماها و بدنه‌سازی‌ها و ضرباهنگ ستون‌گذاری و پنجره‌سازی‌ها، اغلب تقسیمات به صورت اعداد فرد یعنی سه و پنج و هفت تقسیم‌بندی می‌شود تا همواره قسمت میانی، فضای خالی باشد و نگاه انسان بر روی توده و جرم ساختمان مانند ستون، جرز و دیوارها یا نیمرخ پنجره‌ها ثابت نشود. نکته قابل توجه اینکه معمولاً این ضرباهنگ و عناصر تشکیل‌دهنده نما، ثابت و تکراری نیست، بلکه از نظر عرض و ارتفاع و شکل در سطوح نما، کاملاً متفاوت و گوناگون طراحی می‌شود و سرانجام در آن عنصر محوری که اغلب بزرگ‌تر و با اهمیت‌تر طراحی می‌شود و نمای فضای اصولی‌تر را پوشش می‌دهد، به وحدت و هماهنگی می‌رسد.

۷-۲-۳- اصل رده‌بندی یا سلسله 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. رده‌بندی در نگاره‌ها و آرایه‌ها از نگاره مبنا تا نگاره کل.

۷-۲-۴- اصل استقلال فضاها در عین وحدت آن‌ها

این اصل متکی به اصل استقلال پدیده‌ها در عین وابستگی به هم در آبرسامانه جهان می‌باشد. در این نظام پدیده‌ها در عین داشتن هویتی مستقل به هم وابسته هستند، نه به معنی وابستگی علت و معلول، بلکه برای دستیابی به یک هدف و رفتن به درجه‌ای بالاتر از سامانه‌ها و تشکیل سامانه تازه، نیاز به همکاری با یکدیگر دارند، ولی در هم مستهلک و آمیخته نمی‌شوند.

این اصل در ترجمان معماری آن بدین‌گونه دیده می‌شود که همه فضاها در معماری سستی در خود کامل هستند و نیازی به یک مکمل ندارند. آن‌ها به تنهایی هم،

- هویت ویژه خود را دارا هستند، ولی برای دستیابی به یک سامانه بالاتر در کنار یکدیگر با هم همکاری می‌کنند. این امر بدین‌گونه در معماری سنتی ما انجام‌پذیر شده است:
۱. مرزبندی فضاها با کالدهای تعریف شده و روشن بودن مرز میان فضاها.
۲. بهره‌گیری از فضاهای واسط و فاصله‌انداز به نام «میاندر» میان فضاهای اصلی.
۳. پرهیز از یکپارچه کردن فضاها یا از میان بردن مرزهای آن‌ها.
۴. داشتن ویژگی‌ها و تمایزات کمی و کیفی هر فضا برای متمایز شدن و تفرد در بین فضاهای دیگر.

۷-۲-۲-۵- اصل سامان‌بندی حرکت در درون فضا (سیالیت)

از مفاهیم مهمی که به‌عنوان ویژگی معماری سنتی نام برده می‌شود، تحرک و سیالیت فضایی است. داراب دیبا آن را به معنی ابهام و عدم قاطعیت حدود فضایی در نظر می‌گیرد و می‌گوید: «در لابلاهای بدنه‌های معماری ایران، فضا هیچ‌گاه با قاطعیت مشخص نمی‌شود و ابهام ترکیبات پیچیده آن به دلیل غنا بخشیدن به منظره‌ای است که نمی‌توان آن را در یک قالب محدود و تمامیت یافته تفسیر کرد. این فضا حامل پیام از پدیده‌ای است که پدیده دیگری در درون خود دارد و حرکت به سوی آن، حرکتی به سوی بخش دیگر فضاست، با کلیت و جامعیتی گسترده.» (دیبا، ۱۳۷۸، ۱۰۳) برداشت دیبا از یک مجموعه در معماری اسلامی یک ماجرا و داستان است که انسان برای فهم کامل ماجرا به همه بخش‌های آن کشیده می‌شود. به همین جهت هم او از مفهوم سکانس‌های فضایی کمک می‌گیرد.

میرمیران هم از کسانی است که بر مفهوم سیالیت تأکید کرده است. (میرمیران، ۹۶ و ۹۵) او حتی این سیالیت را بین فضاهای داخلی و محوطه پیرامونی هم می‌یابد و بهترین نمونه‌های آن را بنای چهل ستون و یا گوشک هشت بهشت معرفی می‌کند. (همان، ۹۶)

در نظر اردلان، صرف حرکت و تصور متحرک در درک گونه‌هایی از معماری اسلامی (همچون بازار) ضروری است، زیرا که برای درک جنبه‌های فعال و منفعل فضا، نیاز به نگاه پویا به آن داریم. (اردلان، ۱۳۵۳، ۳۷)

در اثبات پیوستگی و اتصال فضایی کل ساختار شهر و همچنین درون هر مجموعه معماری به بحث دیگری باید در کنار آن توجه کرد و آن مفهوم «فضای منفصل» است که هم توسط اردلان و هم توسط نصر مورد تأکید قرار گرفته است. این انفصال‌های درون یک شبکه متصل و کامل سبب می‌شود که انسان را از زندگی عادی و روزمره جدا کند و وارد یک «فضای منفصل» با ویژگی‌های خاص کند. (نصر، ۱۳۷۵، ۱۷۲) به این ترتیب مشاهده می‌شود که توجه به اتصال و انفصال فضایی و سیلان و تصلّب آن، ظرافت‌های ویژه‌ای دارد که بی‌توجهی به آن، درک کامل این کیفیات را دشوار می‌کند.

۷-۲-۲-۶- اصل تقدم درون‌گرایی بر برون‌گرایی

در معماری‌های درون‌گرا، نمای بیرونی بسیار ساده‌ای کار می‌شود، به گونه‌ای که با گذشتن از گذرگاه‌های بیرونی، هویت ویژه 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:

الف) 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. به‌طور مثال به نظر برخی متفکران مسئله امنیّت آنقدر عامل جدی نبوده که بتوان برخی معماری‌های ملل کهن از شرق یا غرب را از برونگرایی دور کند و به سمت درونگرایی بکشاند.

ب) درون‌گرایی به‌عنوان نوعی تفکر و جهان‌بینی

برخی دیگر از اندیشمندان افزون بر علل بالا، علل دیگری همچون فرهنگ، تفکر و جهان‌بینی را هم در جهت‌گیری ساختمان به سوی درون یا برون مؤثر می‌دانند. اما خود این گرایش هم انواع گوناگونی دارد، برخی آن را به‌طور 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 خانواده ایرانی در شکل‌گیری فضای خانه 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 کرده است. (شیخ زین الدین، 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 فضا است.» (دیبا، ۱۳۷۸، ۹۸) باید توجه داشت که به طور مطلق نمی‌توان این اصل را شرقی دانست، چرا که نمونه‌هایی از معماری‌های بت‌واره و مجسمه‌گونه 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. (نیشکه، ۱۳۷۵، ۲۲) اما به هر حال چه ریشه این اصالت درون در عرفان ایرانی باشد و چه در عرفان شرقی، باید پذیرفت که بازتاب

این مفهوم در تمدن اسلامی، به گونه افراط و تفریطی نبوده و ترکیب متعادل و مناسب درونگرایی و برونگرایی در معماری و شهرسازی دوران اسلامی تجلی یافته است.

برخی از ساختمان‌های سنتی در تمدن اسلامی در شمار ساختمان‌های برون‌گرا آورده شده است. گرچه ویژگی برون‌گرایی آن‌ها را نباید به صورت سطحی پذیرفت. نمونه‌های آن کوشک‌ها یا ساختمان‌های میان باغی است که تعداد آن‌ها از روزگار صفویان به بعد فراوان است. به گفته نوایی و حاج قاسمی این ساختمان‌ها به خوبی نشان می‌دهد که چگونه هنگامی که انسان با ذهنیتی درون‌گرا به نظاره دنیای بیرون می‌پردازد در عین برون‌نگری، درونگرایی ذهنی خود را حفظ می‌کند. این مسئله متناظر با همان تفکر اسلامی است که خداوند در درون همه اشیاء است، ولی با آن‌ها یکی نیست. و در بیرون اشیاء است و از آن‌ها جدا نیست. (نوایی و حاج قاسمی، ۱۴۵)

نمونه دیگر، راسته بازار و فضاهای متصل به آن همچون مسجد و مدرسه و کاروانسرا و ... است. در این موارد نیز درون‌گرایی و اصالت درون کاملاً حفظ شده و همین جلوه‌گری محدود بیرونی را هم باید بر پایه دیدگاه بالا درک کرد. چرا که کل مجموعه بازار و پیرامون آن نیز از یک جهت درون هستند و به مثابه یک فضای داخلی عمومی محسوب می‌شوند. (افشار نادری، ۱۳۷۴، ۷۱)

سرانجام نمونه کارهای منفرد، در زمینه‌های باز باقی می‌مانند که معمولاً در محیط‌های خارج از شهر کار شده‌اند. نمونه‌هایی همچون آرامگاه‌ها، میل‌ها، کاروانسراها و ... به عقیده افشار نادری در این موارد شباهت‌های زیادی بین معماری ایرانی با برخی معماری‌های اروپایی وجود دارد. مثلاً ساختمان جبل سنگ کرمان (دوره سلجوقی) را به راحتی می‌توان با آرامگاه تئودوریک در راونا (ایتالیا، قرن ۶ میلادی) مقایسه کرد. (همان) در جمع‌بندی کلی می‌توان گفت، ابر اصل عدالت محوری، یعنی بجا و مناسب بودن هر کار بر اساس نیازهای متنوع انسان‌ها در این اصل نیز رعایت می‌شده است و یک رابطه طولی بین درون و بیرون ساختمان برقرار بوده است، به نحوی که بیرون تجلی واقعیت‌های درونی باشد.

۷-۲-۲- 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 به عهده دارد.

شکستن محورهای ورودی تا فضای اصلی برای تشدید حریمیت و امنیت داخلی فضا و نوع هندسه افقی در نقشه کف در فضاهای داخلی، متناسب است با میزان درونگرا بودن آن‌ها (یعنی فضاهای کاملاً داخلی) یا نیمه درون‌گرا بودن آن‌ها (یا فضاهای میانی) و فضاهای برون‌گرا (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 جزرها هندسه آرام و ساکن نقشه کف را به هندسه سیال و قیام کرده بدنه‌ها و در نهایت به هندسه کھکشانی و آسمانی سقفها پیوند می‌زند. بکار بردن شبکه‌های منظم و ریز و پنهان هندسی (پیمن) باعث شده که علی‌رغم تناسب بسیار گوناگون و ضرباهنگ‌ها و اشکال بسیار مختلف، یک هماهنگی و وحدت باطنی و نامریی و قدسی بین همهٔ اجزاء و عناصر متفاوت هندسی ایجاد شود، همانند آنچه در رابطه تار و پود قالی‌ها ملاحظه می‌شود.

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 می‌نمایند و از طرفی ترکیب متعادل و متوازن و با معنای عملکردهای مخالف از قبیل واحدهای مسکونی با هم 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 را کاملاً تداعی می‌نماید.

مسئله بسیار مهم در ایجاد نقش و طرح‌های هندسی، کار با پرگار و استفاده از نقوشی است که از جای برخورد دایره‌های هم مرکز و هم محور و از بسط و گسترش آن‌ها در سطح و ارتفاع به وجود می‌آید. این روش باعث شده است که همیشه نقطه پایه برای پدید آوردن نظم هندسی یعنی جای سوزن پرگار، ناپیدا و پنهان و جزء فضای خالی و مجرد و غیب نقوش باشد و آنچه ظاهر می‌شود معلول آن چیزی است که در

غیب تصویر و نقش قرار دارد و این با هستی شناسی و باطن‌گرایی و مفهوم‌گرایی اسلامی بسیار منطبق است، هندسه فوق چه در نقوش و چه در طراحی فضاهای معماری، عامل بسیار مهم سیال بودن و ایجاد خلاء و سبکی در تزئینات و فضا سازی‌ها شده است.

چگونگی به‌کارگیری هندسه بر پایه اصل حرکت از کثرت به وحدت بدین گونه به سرانجام می‌رسد:

- در یک هسته فضایی از نقشه کف یعنی مربع به نقشه سقف یعنی دایره، از یال‌ها و اندام متفاوت، پاباریک و سوسنی و ترنج و پروانه در رسمی‌ها به شمسه، از رنگ‌ها و نقوش تند و گرم‌قالی‌ها و کف‌سازی‌ها به هماهنگی آرامش‌بخش رنگ‌های سرد و نقوش ساده سقف.

- هندسه مستقل و نظم یافته و مدبرانه (و نه صرفاً قرینه) یک هسته فضایی در عین استقلال به راحتی با سایر فضاها و راهروها و پله‌ها و فضاهای باز و نیمه باز ارتباط می‌گیرد.

- هندسه یک تک هسته فضایی در سطح، یک نقطه مرکزی دارد که خالی است و یک محور عمودی در همان نقطه و در راستای قامت انسان دارد که به نقطه خالی و مرکزی سقف (شمسه) پیوند می‌خورد، این ستون غیبی و نامحسوس که با حضور انسان معنا و مفهوم می‌یابد، در حقیقت معنا و مفهوم فضای انسانی را در معماری شکل می‌دهد و نقطه پیوند انسان با جهان ماوراء، و بستر عروج ملکوتی او می‌شود. این خلاء مادی، درگاه همیشه گشوده‌ای است که انسان را به صیروت باطنی و عروج ملکوتی دعوت می‌نماید.

- نقوشی که در خود تمام نمی‌شود و بسط می‌یابد، به کار بردن خطوط منحنی و کهکشان‌ی در سقف، به کمک طلبیدن سایه روشن‌های سبک و سیال نور از اطراف سقف این سیر را تشدید می‌کند.

- ایجاد کوران و جریان هوای نوازش دهنده و لغزنده، احساس بو و عطر همراه آن که در «آنجا» هست و «اینجا» نیست، همه مجموعه عناصر یک ارتباط را فراهم می‌آورد. پلی از ما به وادی معشوق می‌شود و از او به ما (یعنی حرکت از عالم کثرت زمین به عالم وحدت آسمان و بالعکس)

- نظم هندسی محوطه‌سازی حیاط و قرارگرفتن آب‌نما در قلب و مرکز آن، طبیعت زنده را به نمایش می‌گذارد و آنگاه لطافت و سیالیت آب و امواج در تلاطم آن و انعکاس نور و پیوند آسمان و آب، خود فضای خلایی می‌سازد خیال انگیز و درگاه گشوده‌ای به دیار ملکوت و این بار ترکیب آب و آسمان و نور و باد پیام‌آور وحدت آسمانی و دعوت به بارگاه حضور.

- محوطه سازی منظم و قرینه‌سازی شده با محوریت و مرکزیت آب‌نما در واقع طبیعت گیاهی را که مظهر زیبایی‌های کثیر و گوناگون، شکل و رنگ و صورت و بو می‌باشد، به سوی وحدت اهورایی با ترکیب آب و آسمان پیوند می‌زند.

۷-۲-۳- اصل سیر از ظاهر به باطن

دو مفهوم ظاهر و باطن از مفاهیم بنیادی در حکمت اسلامی می‌باشند. ما در بحث نماد پردازی روشن ساختیم که در رده‌بندی مراتب وجود چگونه ظاهر، نشانه، و نماد باطن می‌شود. در ترجمان معماری، ساماندهی اجزاء، همواره با رویکرد سیر کردن از ظاهر پدیده‌ها و یادآور شدن باطن آن‌ها همراه می‌باشد.

برای دسته‌بندی انواع حرکت ظاهری انسان و شناخت امکانات لازم برای سیر و حرکت باطنی و معنوی او و انواع آن می‌توانیم ابتدا دو حالت حرکت و سکون او را در نظر بگیریم. این دو حرکت ظاهری می‌تواند زمینه‌ساز مناسبی برای دو حرکت باطنی انسان قرار گیرد و بعد در هر حالت، نوع نگاه و توجه او را در دو حالت تمرکز و سکون یا تفرق و حرکت بررسی کنیم. بدین گونه چهار حالت زیر نسبت به وضعیت انسان در فضای معماری می‌توان برشمرد:

الف) انسان در حال حرکت، نقطه دید متحرک: مانند حرکت در یک بازار یا کوچه
ب) انسان در حال سکون، نقطه دید متحرک: مانند قرار گرفتن در یک فضای پر جاذبه و پُرآرایه

پ) انسان در حال حرکت، نقطه دید ساکن: مانند حرکت در محور یک بنا.
ت) انسان در حال سکون، نقطه دید ساکن: مانند انسان در حال نماز و نیایش، انسان در فضایی که جاذبه حرکت ایجاد نمی‌کند. این مراتب چهارگانه به ترتیب از زمینه‌سازی آفاقی‌ترین حالت حرکت انسان تا انفسی‌ترین حالت که سکون ظاهری

باشد تنظیم شده است و هرچه به مراتب پایین‌تر نزدیک می‌شویم امکان حرکت ظاهری کمتر، و امکان حرکت عمقی و باطنی برای انسان بیشتر فراهم است. مثال‌های فراوانی برای این موارد چهارگانه قابل ذکر است که یکی از بهترین موارد نمادین (سمبلیک) آن، بررسی مناسک حج است، که در طی اعمال سعی میان صفا و مروه و مناسک طواف دور خانه کعبه و نماز در پشت مقام حضرت ابراهیم(ع) از سوی حاجیان انجام می‌شود.

هنرمند موحد با اتکاء به هستی‌شناسی توحیدی با بهره‌مندی از نگرش آیه‌ای و مفهوم‌گرا و آرمان‌خواه و با حرکت از کثرت به وحدت دست به خلق اثر هنری می‌زند. او از آنجا که همه کثرات عالم خلقت را از یک منشأ و از یک حقیقت باطنی و دارای یک معنا و یک هدف و یک جهت می‌بیند و ظاهر را تجلی باطن می‌داند، تلاش می‌کند این کشف و شهود عظیم و این معرفت و شعور جامع و ناب خود را که همه چیز به یک حقیقت زیبا و غنی و خیر و رحمت و عدالت و ... باز می‌گردد، پیامبرگونه در اثر خود به تجلی و ظهور آورد. مهم‌ترین شیوه و شگردی که در هنر معماری اسلامی برای پدیدار سازی این اصل به کار گرفته شده، نشانه‌گرایی است. در معماری، از آنجا که کالبدها مادی هستند وابسته به زمان و مکان بوده و فقط به صورت نشانه‌ای، رمزی و آیه‌ای و تمثیلی می‌توانند برای انسان اندیشمند و دل‌آگاه معنایی پیدا کنند. کالبدها به صورت نسبی می‌توانند معنا و مفهومی را تداعی نمایند و در مجموع حداکثر زمینه و وسیله متناسب برای سیر و صیرورت متعالی انسان باشند (حداکثر در حد لباس مناسب) و جنبه اعتباری دارند. همچنین هر مفهومی و هر ارزشی مانند مفهوم زیبایی می‌تواند در بی‌نهایت شکل‌ها و کالبدهای متفاوت به صورت نسبی و تمثیلی متجلی شود و نوآوری و خلاقیت و ابداع در این بُعد بخصوص با توجه به جمیع شرایط زمانی و مکانی، پایانی ندارد. بنابراین هر مفهوم ثابتی می‌تواند در بی‌نهایت کالبدها و اشکال خلاقانه، حکیمانه و بدیع، ظهور یابد و متجلی گردد.

۷-۲-۳-۱- اصل انتزاع‌گرایی

تیتوس بورکهارت بر انتزاعی بودن هنر اسلامی تأکید دارد. «وحدت، با آنکه یک حقیقت کاملاً عینی است، به نظر انسان یک مفهوم ذهنی و انتزاعی جلوه می‌کند ... اسلام مبتنی بر توحید است و وحدت را نمی‌توان با هیچ تصویری نمودار ساخت و

بیان کرد.» (بورکهارت، ۱۳۷۳، ۵۳) به گفته او پرهیز از تصویرسازی از روی طبیعت، با آنکه در هنر اسلامی به کلی منع نشده است، به ویژه در مساجد.

بورکهارت با تأکید بر نمودار سازی اصل «وحدت در کثرت»، نمود آن را در طرح‌های اسلیمی در دو گونه «طرح‌های هندسی درهم بافته و طرح‌های نباتی» توضیح می‌دهد: «طرح‌های درهم بافته اساساً نمودار تفکر هندسی است، درحالی‌که طرح‌های نباتی نشانه ترسیم وزن است و چون از صُور و اشکال ماریچ ترکیب یافته است، شاید بتوان گفت کمتر از گیاه واقعی اخذ شده تا از یک شیوه صرفاً خطی.» (همان، ۵۹) با این همه نویسنده تأکید دارد که «شریعت اسلام صور و سبک‌های خاصی از هنر را تجویز نمی‌کند، بلکه قلمروهای تجلیات هنر را معین می‌دارد.» (همان، ۶۵)

۷-۲-۳-۲- اصل نشانه‌گرایی

انواع نشانه‌گرایی را می‌توان به گونه زیر نیز دسته‌بندی کرد:

۱. نشانه‌گرایی قراردادی: مانند علامات راهنمایی و رانندگی یا حروف مورش 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.
۲. نمادگرایی شبیه‌سازی و تخلیصی (استیلیزه): مانند آنچه در هنر نقاشی و مجسمه‌سازی، یا نقوش در قالی‌ها و گچ‌بری‌ها که صورت حیوانات و گیاهان را خلاصه و ساده می‌نمایند.
۳. نمادگرایی شکلی و صوری: الهام گرفتن یا تقلید و نسخه برداری اغلب هنرمندان نقاش و مجسمه‌ساز، 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.
۴. نشانه‌گرایی محتوایی و مفهومی: در نشانه‌گرایی محتوایی 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 یک تقسیم‌بندی کلی می‌توان انواع مکاتب هنری را از بعد رابطه مفهوم و معنی با صورت و کالبد به این گونه دسته‌بندی نمود:
۱. مکاتب هنری که در آن‌ها ماده و کالبد از روح و معنی تهی شده است (صورت بی معنی) مانند آثار معماری دوران کلاسیک یونان و روم. (صورت‌گرایی)
 ۲. مکاتب هنری که در آن‌ها ماده و کالبد اثر بر روح و مفهوم آن تسلط دارد (تسلط صورت بر معنی) مانند هنرهای مسیحی و بودایی که مطالب روحی و معنوی در نمادهای مادی مانند صلیب یا مجسمه‌ها و نقاشی‌های حضرت مسیح (ع) و حواریون و یا بودا و متجسد و متبلور شده است. (تجسد‌گرایی)
 ۳. مکاتب هنری که در آن‌ها معنا و خیال و توهمات بر صورت و کالبد غلبه دارد (غلبه معنا بر صورت) مانند اغلب هنرهای رمانتیک و هنرهای به اصطلاح مفهومی معاصر. (مفهوم‌گرایی)
 ۴. مکاتب هنری که در آن‌ها روح و معنا با کالبد و صورت رابطه‌ای تجلی‌گونه دارند، مانند اغلب هنرها در تمدن اسلامی مثل ادبیات عرفانی و مینیاتورها و معماری و تعزیه و سایر هنرها. (نمادگرایی)

۷-۲-۳-۳- اصل برتری فضا بر توده ساختمان

در معماری اسلامی بر خلاف معماری معاصر اصالت با فضای تهی و جایگاه حضور و عبور انسان است و نه توده و کالبد ساختمان. به گفته نصر «در معماری غربی ادوار مختلف چه دوره کلاسیک، قرون وسطا یا عصر حاضر، فضا با شکل مثبتی چون ساختمان یا مجسمه تعریف می‌شود. شیء است که فضای اطراف خود را تعریف می‌کند و به این فضا معنا و هدف خاصش را می‌بخشد. در معماری اسلامی فضا حسی منفی دارد، فضا نه با شیء مثبت، بلکه با عدم حضور جسمانیت یا مادیت تعریف می‌شود. این هم جنبه‌ای دیگر از فضای خالی یا به بیانی بهتر، فضای منفی است.

فضا در معماری و شهرسازی ... در نسبت با سطوح داخلی فرم‌های محیط بر آن تعریف می‌شود و نه در نسبت با شیء مثبت محسوس. فضا فی نفسه منفی است، و با نماد معنوی فضای خالی مستقیماً مرتبط است. دیوارهای داخلی باغ است که فضای داخلی باغ ایرانی را تعریف می‌کند. نه هیچ شیء یا عمارت یا حوضی که در وسط آن

قرار گرفته باشد. به همین ترتیب در شهرهای سنتی، دیوارهای ساختارهای اطراف است که فضای بازار را تشکیل می‌دهد.» (نصر، فصل نامه هنر، ش ۲۸)

اردلان مفهوم مبهم «ویژگی‌های متعالی سطح» را که در بعد معنوی و عقلانی سطوح مطرح کرده بود، به وضوح در چهار بخش به صورت زیر توضیح می‌دهد: «میزات و صفات متعالی سطح‌ها در هر یک از طرق زیر جلوه‌گر می‌شود: ۱. اصالت ذاتی و غنای موادی که به کار گرفته می‌شود.

۲. شکل و هیأت سطح.

۳. زینت و آرایش آن.

۴. ترکیب اثر تزئین و به کارگیری مواد اصیل و عالی.» (همان، ۱۶)

او می‌گوید: «به هنگام تصوّر مکان در آغاز یک فضای مرکزی به تصور می‌آید که با محصور کردن آن در درون چند دیوار آفریده می‌شود. این شرایط محصور کننده ممکن است به دیوارهایی «قابل استفاده» و قابل زیست دگرگون شود که دارای فضاهای ثانوی است و برای دریافت نور، هوا و چشم انداز و به معنای عرفانی به خاطر ارتباط با «کلمه» و «روح» به فضای اولیه متکی است.» (همان، ۱۴) نصر از زاویه‌ای دیگر بر اهمیت فضای خالی در هنر اسلامی تأکید می‌کند. او این امر را هم در نگاره‌ها و هم در فضای معماری تبیین و توجیه می‌کند و آنرا از نتایج اصل توحید می‌شمارد. (نصر، همان)

۷-۲-۳-۴- اصل سامان‌بندی چشم‌انداز

شفافیت^۱ از مفاهیمی است که برداشت‌های ناهمگونی از آن وجود دارد. برخی آن را از مفاهیم جدید معماری می‌دانند که به یاری فناوری‌های جدید و ساختمایه‌های تازه به معماری وارد شده و حال آنکه برخی دیگر آن را یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های معماری سنتی ایران می‌دانند. ولی ما بهتر آن می‌دانیم این اصل را «اصل سامان‌بندی دید» بنامیم تا شفافیت که با اصل استقلال فضا سازگارتر است.

شفافیت به معنای امکان و قابلیت دید از وراء است و این سبب می‌شود که ریشه این بحث به مفاهیمی همچون ارتباط درون و برون، تداوم و یکپارچگی و سبکی و

سرانجام به نورانیت برسد. به همین جهت است که برخی درون‌گرایی و پوشیدگی را در رویاروی شفافیت می‌شمردند و در نتیجه معماری اسلامی را غیر شفاف می‌دانند. اما این برداشت، درست نیست. از میان معماران معاصر میرمیران و دیبا، این ویژگی را در معماری اسلامی بسیار مهم می‌دانند. البته توضیح دیبا در این زمینه چندان روشن نیست. در گفته‌های او شفافیت با دو مفهوم سلسله مراتب و تداوم وابسته است و پدید آوردن شفافیت منظر، نتیجه این تداوم فضایی شمرده می‌شود. (دیبا، ۱۳۷۸، ۱۰۳) نمونه‌الگویی این اصل را میرمیران در الگوی گنبد خانه نشان می‌دهد که به‌طور مستقیم با پیشرفت فناوری (تکنولوژی) امکانات مناسب برای شفاف کردن فضا در آن فراهم شد و از توده مادی بنا کاسته و به فضای زیر گنبد افزوده شده و گشودگی‌ها وسیع‌تر شد و نوعی سیلان و وحدت فضایی ایجاد شد. نمود دیگر اصل شفافیت در معماری ایرانی بهره‌گیری خارق‌العاده از نور است. به عقیده میرمیران: «نور در این معماری تنها یک وظیفه کاربردی ندارد. نقش آن حتی به آفرینش زیبایی هم محدود نمی‌شود. بلکه نور، حقیقت معماری اصفهان را می‌سازد و تا آنجا حضور دارد که تعالی ماده به نور در این معماری صورت می‌گیرد.» (همان) او مثال مسجد شیخ‌لطف‌الله را نقل می‌کند که: «نور توانسته است که کیفیت مادی بنا را تا ماوراء ماده برساند و مصالح زمینی را آسمانی کند و ماجرای بیافریند که هدف عمیق معماری یعنی تبدیل ماده به نور تجسم پیدا کند.» (همان)

نهایتاً او همه موارد بالا را در عنوان کلی «تلاش برای کم کردن ماده و افزایش فضا و یا به تعبیر شاعرانه، تبدیل ماده به نور و یا خاک به کیمیا» خلاصه می‌کند. (همان، ۱۰۰) به وضوح دیده می‌شود که تلقی او از اصل شفافیت یک «انگاره کلان» (Parti) است که او بسیاری از اصول و مفاهیم معماری ایرانی از قبیل، سیالیت، وحدت و یکپارچگی، سبکی، نور، سیر به سوی معنا و ... را در پرتو آن معنا می‌کند و بر کم کردن ماده و توده ساختمان و ایجاد گستردگی دید بیشتر تأکید می‌نماید.

کسانی که با حکمت هنر اسلامی آشنایی بیشتری دارند شفافیت را گستردگی دید می‌دانند. ولی اصلی‌ترین دید انسان را دید معنوی و باطنی او می‌دانند و به این ترتیب شفافیت در نزد آنان امکان نفوذ از ظاهر آن اثر به باطن و محتوای آن یا تجلی ملکوت عالم در موجودیت مادی آن است. بورکهارت در این زمینه می‌گوید: «مطابق پیش

روحانی جهان، زیبایی یک چیز همان شفافیت پوششهای وجودی و مادی آن چیز است.» (بورکهارت، ۱۳۷۶، ۸۲)

در نزد این حکیمان نیز شفافیت یک مفهوم وسیع است که اصولی همچون نمادگرایی در پرتو آن قرار می‌گیرند. بنابراین در یک دسته‌بندی کلی، شفافیت یا به تعبیر بهتر دلبازی و سبکی و صفای فضاهای معماری در دوران اسلامی دارای دو ویژگی اصلی است: یکی کاهش از جرم و توده ساختمان و افزایش فضای خالی آن و دیگری تجلی وجه باطنی و ملکوتی مواد و مصالح^۱ با شگردهای گوناگون به یاری نور و بازتاب آن و نقوش و بافت و رنگ و خط و روش‌های دیگری که یکی از نمونه‌های ارزشمند آنرا می‌توان در آینه‌کاری‌های مراکز زیارتی یافت که در نوع خود در معماری جهان بی‌مانند است.

۷-۲-۳-۵- اصل تعامل مکمل میان معماری و طبیعت

تمثیل‌هایی که از فضای بهشت در قرآن آمده است سرشار از عناصر سرزنده و حیات بخش طبیعی است و معمار موحد با الهام از آن‌ها سعی دارد بهشتی زمینی را در کنار مفاهیم اعتقادی و قدسی و مذهبی به گونه‌ای سامان دهد که انسان‌ها ضمن برخورداری از مواهب طبیعت از سیر و سلوک‌الی‌الله و رشد و تعالی روحی و معنوی نیز باز نمانند. در جهت تحقق این منظور بناها و شهرها در تمدن اسلامی ضمن برخورداری از باغ‌ها و کوشک‌ها و حیاط‌های سرسبز و آب‌های روان و چشمه‌های جوشان، همیشه تمرکزها و محورهای اصلی بناها در محلات شهرها بر روی عناصر و مراکزی است که جنبه قدسی و معنوی و مذهبی دارند. در تک بناها نیز تمرکز بر محل حضور و نزول انسان است. برای مثال در خانه‌ها، فضای نشیمن و پذیرایی در میانه هستند. تعبیر چهار باغ ایرانی دارای دو مضمون صوری و معنایی می‌تواند باشد. معنای صوری آن روشن است. باغ‌هایی که دارای گذرگاه‌های پیاده و فضاهای سبز همراه با آب نماها هستند. در حیاط خانه‌ها نیز چهار باغچه به‌صورت قرینه در چهارسوی آب نمای مرکزی جای می‌گیرند.

۱. از دید عرفای اسلامی عالم ملکوت جسمانی‌تی نورانی دارد و دارای صورت است.

اما تعبیری نیز می‌توان از مضمون معنوی آن با توجه به ساحت‌های نفوس چهارگانه انسان که پیش از این از حضرت علی(ع) در پاسخ به کمیل بازگو شد^۱ ارائه کرد. بدین گونه که:

الف) فضای سبز ایجاد شده در باغچه‌های چهارگانه متناظر نفس گیاهی انسان و هماهنگ با این نفس و تغذیه کننده آن می‌تواند تعبیر شود. این فضا زمینه مأنوسی را برای ارتباط با طبیعتی دست ساز و دلخواه می‌تواند فراهم آورد.

ب) در احادیث توصیه شده که از درختان میوه‌دار و از حیوانات اهلی در خانه نگهداری شود. در کل فضای داخلی با محرمیت خاص خود و دوری از هرگونه مزاحمت همجواری مناسب و متناظر نفس حیوانی انسان و تغذیه کننده آن تعبیر می‌شود.

پ) هندسه محوربندی شده و قرینه و متمرکز در نقطه کانونی آبنمای مرکزی با همه فضای سیر در آفاقی و متکثر گیاهان و حیوانات، فضایی ساکن، آرامش بخش، امن و متمرکز بوجود می‌آورد. با سقفی از آسمان، رازگونه، خیال پرور، و ... این نوع هندسه و فضا سازی سکون آفرین، زمینه‌ای برای تفکر و تأمل و تذکر پدید می‌آورد. پس می‌تواند متناظر با نفس عقلانی انسان شود.

ت) قرارگیری آبنما و آبفشان (فواره) در قلب و کانون حیاط مرکزی با آبی سیال و انعکاس آسمان و خورشید در آن، با باد موج آفرین، با صدای ریزش و پیچش آب، و درون‌گرایی مطلق فضا، امنیت و آرامش همراه با صفا و دل‌انگیزی فضای داخلی همگی مناسب تغذیه نفس روحانی و صیرورت جوهری انسان می‌تواند باشد.

با توجه به تعبیر بالا می‌توان گفت که چهار باغ ایرانی در مفهومی باطنی مناسب و متناظر با چهار نفس انسان، گیاهی و حیوانی و عقلانی و روحانی انسان است. یعنی همه مراتب وجود و هستی انسان را پاسخ می‌دهد.

۱. این بحث در جلد اول، فصل دوم همین کتاب به تفصیل آمده است.

۷-۲-۴- اصل رده‌بندی اهداف کمی و کیفی

اصل کمال‌گرایی و تلاش مستمر در جهت رشد و فلاح فرد و جامعه از ارزش‌های بنیادی در حکمت عملی اسلام است. در ترجمه معماری و شهرسازی آن، این اصل به گونه کارکردگرایی و داشتن منطق کاربردی همه عناصر و فضاها و کالدها و پرهیز از بیهودگی جلوه می‌کند. رده‌بندی اهداف در معماری گذشته ما این چنین بوده است:

۷-۲-۴-۱- اهداف ساختاری: (رعایت دستاوردهای فنی و مهندسی)

حکمت عملی اسلام رعایت کلیه مبانی و معیارهای فنی و مهندسی و منطقی حاصل از دستاوردهای علوم تجربی را همواره در کار ساختمان سازی توصیه و تأکید می‌نماید. آنچه از تجربیات تاریخی در دوران تمدن اسلامی ایران دریافت می‌شود، در نظر گرفتن شرایط زمین در ایجاد بنا، بهره‌وری کامل از شرایط گوناگون اقلیمی و محیط زیست، ابتکارات و خلاقیت در استفاده و ترکیب مواد و مصالح مختلف و مقاوم سازی و بهینه‌سازی آن‌ها، به‌کارگیری فنون اجرایی منطقی و شگفت‌انگیز با مصالح ساده و سهولت و سرعت اجرا، دوری از هر نوع اسراف و تبذیر و رعایت اصل صرفه‌جویی و اقتصاد در کار و در عین حال تأمین مناسب کلیه نیازهای مادی و طبیعی انسان که برای هر کدام مثال‌ها و نمونه‌های متعددی در این تمدن و انواع هنرها و صنایع آن قابل طرح و تحقیق است که از شرایط این بررسی خارج می‌شود. به‌طورکلی تمدن اسلامی و مکتب هنری آن از این جهت دارای وجوه مشترک با کلیه تمدن‌ها و مکاتب هنری است که منطقی و عقلانی و واقع‌گرا می‌باشند.

تحقق این اصل جز با رده‌بندی کردن اهداف و دسته‌بندی آن‌ها به اهداف اصلی و فرعی میسر نمی‌شود، در یک نگاه کلی این اصل مورد پذیرش همگان است، اما تحقق آن اصلاً ساده نیست. تحقق آن هنگامی به درستی میسر می‌گردد که بپذیریم اهدافی که در معماری و شهرسازی و در ساماندهی فضا برمی‌گزینیم و دنبال می‌کنیم، خود یک سامانه را باید تشکیل دهند. یعنی در پی دستیابی به یک آبر هدف، در یک مجموعه سامان داده شده باشند و هیچ کدام نتایج یکدیگر را خنثی نکنند. به تعبیر درست‌تر، در یک حرکت از مجموعه‌ای از اهداف کثیر، به یک وحدت در اهداف

دست یافته باشیم. به گفته دیگر در اینجا نیز اصل سیر از کثرت به وحدت باید محقق شود.

۷-۲-۴-۲- اهداف کارکردی: چندگانگی در کارکرد

در این معماری تلاش فراوانی در جهت پاسخ به کارکردها و خلق فضاهای چند کارکردی انجام شده است. نکته بسیار مهم در این باره همین است که هیچگاه ساماندهی فضایی بر پایه «هر فضای ویژه برای یک کارکرد ویژه» که همچون یک اصل در معماری نوگرا (مدرن) مطرح بوده در این معماری مطرح نبوده است؛ بلکه همواره به کارکردهای همگون در یک بخش از ساختمان پاسخ داده می‌شده و فضاها انعطاف پذیری بالایی برای پاسخ به نیازهای همگون داشته‌اند.

۷-۲-۴-۳- اهداف زیبایی‌شناسانه: بهره‌گیری از تزیینات مثبت

اندیشه اسلامی تزیین را به طور کامل نفی نکرده است، بلکه تعظیم و تزیین آنچه را که معنوی و الهی و موجب توجه بیشتر انسان به مسائل روحی و معنوی است توصیه می‌نماید. از این رو هنرمندان موحد از مجردترین عناصر مادی که می‌توانند عالی‌ترین مضامین روحی و معنوی را به بیننده القا نمایند، در تزیین فضای مصنوع خود کمال بهره‌برداری را نموده‌اند. مانند استفاده از خطوط با مضامین بسیار عالی از آیات و احادیث و اشعار عرفانی و خطوط بسیار گوناگون و جالب که با انواع فنون و مواد و مصالح گوناگون و مختلف، فضا را از عطر و بوی معنا و مفهوم سرشار نموده‌اند. همچنین با استفاده از خطوط و اشکال و نقوش هندسی انتزاعی در سطوح و احجام بنا (بدنه‌سازی‌ها و تقاطع حجمها سرستون‌ها و شبکه‌ها و نرده‌ها و ...) و در ساختار هندسی فضا توانسته‌اند بدون اشغال فضا از عناصر و جاذبه‌های مادی از سنگینی و صلبیت عناصر معماری کاسته و فضایی سیال و سبک و در عین حال نگارین و بسیط و نامتناهی را القاء نمایند و ذهن را به حقایق ملکوتی دلالت نمایند.

۷-۲-۴- اهداف هویت‌ساز: اصل نوآوری و ابتکار مناسب و پرهیز از شباهت ظاهری (تقلید) از غیر مسلمانان

از آنجا که خداوند خود را خلاق (خالق) و نوآفرین (بدیع) و متنوع‌آفرین (بارء) و نقش‌آفرین (مصور) می‌داند، هنرمند موحد نیز باید صفات الهی را در خود و کار هنری خود متجلی سازد. (تخلقوا باخلاق الله) از این رو است که معماران ما توانسته‌اند ضمن رعایت مبانی و اصول و معیارهای محتوایی و معنوی کار که غیر وابسته به شرایط زمان و مکان می‌باشد، انگاره‌های معمارانه خود را در انواع هندسه‌ها و عناصر و اجزاء تازه و بدیع پدید آورند. در مقایسه با برخی مکتب‌ها و سبک‌های موجود هنری که از نظر معنا و مفهوم گاه با هم متناقض و غیر واقعی هستند و به اعتباری در پیروی از القائات نفسانی پدید می‌آیند، و زودگذر و غیر اصیل هستند، هنر و معماری دوران اسلامی با حفظ مبانی انسانی و کمال جوی خود، تنوع‌پذیر، بدیع و در عین حال اصول آن مانا و دیرپاست. ضمناً با توجه به توصیه احادیث، نسبت به عدم شباهت ظاهری با غیر مسلمانان خود باعث دوری از تقلید و ایجاد تنوع و نوآوری نسبت به سایر مکاتب معماری و شهرسازی گذشته و حال اقوام و ملل غیر مسلمانان شده است.

۷-۲-۵- اصل لزوم تهذیب نفس معماران و شهرسازان

هنر و معماری کمال جو و ارزشمند دستاورد کار معماران و شهرسازانی است که هنجارهای اصیل انسانی و اخلاقی را که در سامان‌مندترین و والاترین وجه خود در ارزش‌های اسلامی و حکمت عملی اسلام متجلی شده است، در خود رشد داده و با ایمان و تهذیب نفس و دوری از هواهای نفسانی و منیت‌ها دست به کار آفرینش می‌زنند. در غیر این صورت باید گفت همه آن اصول پیشین هم نمی‌توانند تضمین کننده ارزشمندی یک کار باشند. بلکه باید گفت هنگامی چنین ضمانتی پابنده است که بهره‌گیرنده از آن اصول، با پایبندی به ارزش‌های اصیل اخلاق اسلامی در این راه گام برداشته باشد.

۳-۱- هنرمند، چه مسلمان و غیر مسلمان باشد، آزاد است و میتواند در هر لحظه یکی از نفوس خود را منبع الهام و ایده‌های هنری خود قرار دهد. بنابراین هنرمندان و

ایده‌های هنری آن‌ها در هر لحظه مبتنی بر نیت و اراده آن‌ها، می‌تواند متفاوت و مختلف باشد.

نمودار منبع ایده‌ها و الهامات هنرمندان با توجه به نفوس چهارگانه آن‌ها و نتایج هر کدام			
انواع نفوس هنرمند	گرایش‌های نفسانی هنرمند	تجلی گرایش نفسانی هنرمند در آثارش	
نفس گیاهی	رشد و حیات گیاهی (سبزی و خشکی)	تجلی پویایی فیزیکی و حیات گیاهی در آثار هنری	هنرمند
نفس حیوانی	لذت و محرومیت حواس پنجگانه (گرایش به غرایز حیوانی)	خشونت، نظیر آنچه در گرگ هست. غریزه جنسی، نظیر آنچه در خوک هست. بازی و سرگرمی، نظیر آنچه در میمون هست. حیله و تزویر، نظیر آنچه در روباه هست. خود نمایی، خود آرایی، نظیر آنچه در طاووس هست.	
نفس عقلانی	گرایش به: حکمت و نزاهت داوری حق و باطل داوری خیر و شر داوری زیبایی و زشتی گرایش به حقیقت گرایش به خیر گرایش به زیبایی	شناخت حقیقت و گرایش به آن شناخت خیر و گرایش به آن شناخت زیبایی و گرایش به آن شناخت کمال و گرایش به آن	
نفس روحانی	گرایش به رضایت و کرامت گرایش به تحقق همه استعدادهای وجودی (مقام رضایت) گرایش به فیضان و انبساط وجودی (مقام کرامت)	رضایت از کمال وجودی خود رضایت از تحقق استعدادهای خود رضایت از آفریدگار خود رضایت از مجموع هستی تجلی همه رضایتمندی‌ها در رفتار و آثار خود فیضان رضایت هنرمند در انبساط وجودی مخاطبان	

۳-۲- هنرمند تا هنگامی که ایده‌ها و گرایش‌های خود را از نفس بهیمی الهام می‌گیرد، خودش و آثارش در ساحت حیوانی ظاهر می‌شوند. آغاز هنر انسانی و طبیعتاً اسلامی مبتنی بر شناخت و معرفتی است که هنرمند، چه از طریق حسی- تجربی و استقراء عقلی، چه از طریق استدلالی و منطقی و مفهومی، و چه از طریق شهودی و عرفانی و حضوری کسب نموده است. این شناخت او را قادر می‌سازد در کلیه شئون هنری، حقیقت را از باطل، خیر را از شر و زیبایی را از زشتی تشخیص داده و ایده‌ها و

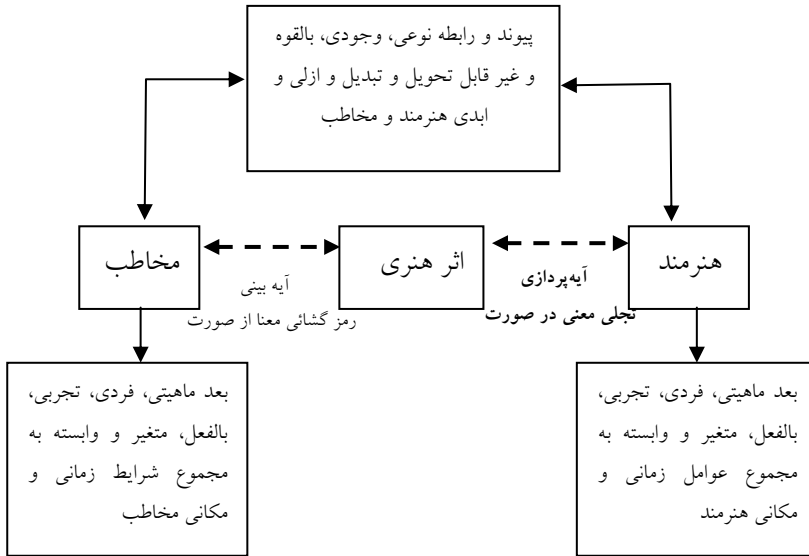
راهبردهای حقیقی و خیر و زیبا را در خلق آثار خود پیگیری نماید؛ و نیز خود و آثارش در ساحت عالم معقول ظاهر شوند.

۳-۳- آنگاه که هنرمند پس از معرفت‌های عقلانی با استمداد از معرفت‌های حضوری و اولیه خود و سیر از خلق به سوی حق و صیوررت جوهری به کمالات مقدر و ملکوتی خود بازآفرینی شده و در آینه صافی قلبش خورشید ولایت ظاهر میشود و الهامات ربوبی بر نفس روحانیش تجلی می‌یابد، هم خود به معراج میرود و به رضایت و کرامت وجودی می‌رسد و هم آثار هنریش بازتاب و تجلی گاه رضایت و کرامت و سلامت و امنیت و سرور و بهجت می‌شود و هم مخاطبین به نسبت قابلیت خود از آن تجلیات برخوردار می‌شوند.

۳-۴- طبیعی است که همه هنرمندان بصورت ذاتی و بالقوه و ناخودآگاه چنین استعدادی را دارند و به میزانی که بتوانند از طرق مختلف معرفتی، این استعدادها را شکوفا نموده و فعلیت بخشند و خودآگاه نمایند، قادر خواهند بود، مسلمان‌تر شوند و آثارشان نیز تجلی مسلمانی آن‌ها باشد.

۴. رابطه هنرمند و اثر هنری و مخاطب در برخی از رویکردهای متأخر (پست مدرن) با مبنای شکاکیت و نسبی‌گرایی و تعریف تجربی و پسینی از انسان، یک سویه دیده شده است؛ بدین گونه که اثر هنری، ساکت و بی هیچ معنای خاصی تصور شده و از تأویل‌ها و تعبیرات گوناگون (هرمنوتیک اثر هنری) میان هنرمند و مخاطب با اثر هنری صحبت می‌شود و قرائت‌های مختلف و تکررگرایی در ارزیابی آثار هنری بدیهی و مطلق شمرده می‌شوند. این امر موجب بسیاری از بدفهمی‌ها در حوزه‌های فلسفه هنر و معماری شده است. با توجه به مباحث فصول سوم و چهارم و نتایج آن فصول و نمودار زیر در پاسخ به این بدفهمی‌ها بر وجود و رابطه بین هنرمند و مخاطب تأکید می‌شود، رابطه وجودی (فطری - نوعی) و رابطه ماهیتی (نسبی - اعتباری).

نمودار تفکیک و بررسی دو رابطه وجودی (فطری) و ماهیتی (فردی) بین هنرمندان و مخاطبین



۴-۱- هنرمند و انسان‌های مخاطب از بعد ذاتی و وجودی، یک نوع شمرده می‌شوند و دارای ابزار و شیوه‌های ادراکی و گرایش‌های زیبایی شناسانه مشترک می‌باشند. بنابراین به میزان سیورورت جوهری و به خودآگاهی رساندن استعدادها باطنی شان، از ساحت‌های وجودی یکدیگر و از حسن ها و زیبایی‌های متجلی در آن ساحت، درک متقابل داشته و آشنای ذاتی و وجودی هم هستند.

۴-۲- به میزانی که هنرمند توانسته باشد درک حسن‌شناسی و زیبایی خودآگاه خود را در اثر خود متجلی سازد، اعم از زیبایی‌های ظاهری و معقول و ملکوتی و ... (مجموع صفات حسن)، مخاطب نیز به میزان ساحت وجودی خود می‌تواند آن مفاهیم و حسن ها را درک نموده و سرشار از لذت و ابتهاج شود.

۴-۳- هنرمند و مخاطبان آثار هنری غیر از ساحت وجودی و فطری خود، دارای شخصیت و ماهیتی فردی و تجربی و متغیر و تربیت پذیر و وابسته به مجموع شرایط زمانی و مکانی و... می‌باشند. از این دید، به میزانی که تجربیات شخصی آن‌ها مشترک باشند و هنرمند توانایی انعکاس آن ادراکات را در اثر هنری خود داشته باشد، باعث ادراک متقابل مخاطب خواهد شد. و به میزانی که این تجربیات متفاوت و متضاد باشند، برای مخاطب قابل ادراک نخواهد بود.

۴-۴- حقیقت جاودانی انسان بعد روحی اوست. این برداشت را شاید بتوان از فرمایش حضرت علی(ع)^۱ در باره رابطه خداوند (واجب‌الوجود) با دیگر موجودات (ممکن‌الوجود) نتیجه گرفت که فرموده اند: «خداوند درون اشیاء است؛ اما با آن‌ها یکی نیست و بیرون اشیاء است؛ و از آن‌ها جدا نیست». در این فرمایش رابطه نفس روحانی انسان با جنبه‌های دیگر نفوس او، و جنبه وجودی و فطری او با جنبه ماهیتی و تجربی او تبیین شده است. از آن می‌توان چنین استنباط کرد که روح انسان تحت تأثیر شرایط زمانی و مکانی شأن و شخصیتی فردی و تجربی پیدا می‌کند. اما این شخصیت، متغیر و تربیت‌پذیر است و نمی‌تواند ذات او و گرایش‌های او را برای همیشه متحول و متبدل یا از خودبیگانه و استحال نماید. بنابراین هنرمندان نباید شخصیت‌های فردی و تجربی و حساسیت‌ها و احساسات موضعی و سلیقه‌ای خود را یا مخاطبین مطلق فرض نموده و بر مبنای آن به خلق آثار هنری بپردازند. به هر اندازه که هنرمند بتواند ابعاد فطری و نوعی و فرازمانی و فرامکانی خود را به خودآگاهی برساند و آن ادراکات را در آثار خود متجلی سازد، به همان نسبت آثار هنری او انسانی‌تر و ماندگارتر و اصیل‌تر و با ارزش‌تر خواهد بود.

۵. نکته بسیار مهم پیروی 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:

۵-۱- معماری علاوه بر مهندسی ساختمان، هنر است و از بعد علت فاعلی و علت غایی آن با انسان، آنهم لطیف‌ترین عواطف انسانی سروکار دارد، بنابراین مقوله معماری و شهرسازی از بعد هنری و محتوایی و هویت‌ساز 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 موضع و مبنای مکتبی خود را صریح و روشن مطرح نماید.

۵-۲- محقق و مدرس مباحث هنر و معماری یا باید خود فیلسوف مؤسس باشد یا پیامبر مُرسل. به جز این‌ها باید ضمن معرفی مکتب مورد اعتقاد خود، مبنای تعاریف و استنتاجات و استنباط‌های خود را مبتنی بر مکتب معرفی شده به صورت مستند و از متون اصلی و تأیید شده آن مکتب ارائه نماید.

۵-۳- مباحث علوم انسانی، استدلالی 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.

۵-۴- با توجه به منابع چهارگانه اجتهاد اسلامی، 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.

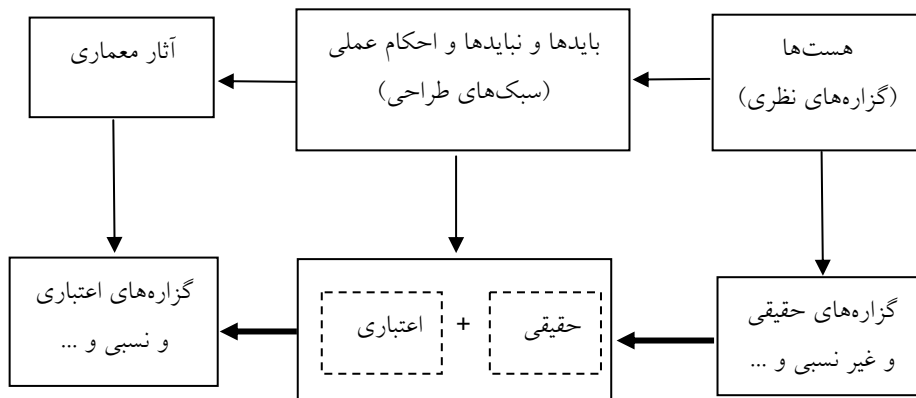
۵-۵- از آنجا که از منظر شناخت‌شناسی اسلامی، عالم ظاهر آیه و تجلی عوالم باطنی است، محقق و مدرس مسلمان می‌تواند در تأیید تحلیل‌ها و استنتاجات عقلی و فلسفی و عرفانی خود، از وجوه تمثیلی عالم طبیعت نیز مثال آورد. همچنان که میتواند ضمن نظریه‌پردازیهای فلسفی و عرفانی، از تجربیات میدانی نیز بهره‌برداری نماید 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 ارائه شده است.

۵-۶- رعایت اصولی که در تفکیک گزاره‌های نظری، عملی و مصادیق مطرح شد در تحلیل‌ها و ارزیابی‌ها و استنباط‌ها و استنتاجات، بسیار مهم و اساسی است؛ پس معیارهای ارزیابی اصول مربوط به حسن‌شناسی 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.

۶. اختلاف نظرهایی که در بحث رابطه هست‌ها با باید‌ها (دانش و ارزش) مطرح شده، و طرح جدایی و عدم ارتباط آن‌ها با یکدیگر به قطع رابطه میان حسن‌شناسی و

فلسفه هنر و هنرمندی منجر خواهد شد. این امر از از بحران‌زاترین مباحث فرهنگی در هنر و معماری معاصر و از مغلطه انگیزترین رویارویی‌ها در این حوزه می‌باشد. در این باره با ارائه نمودار شماره ۱۵۴ بر چند نکته تأکید می‌شود:

نمودار شماره ۱۵۴ - تفکیک گزاره‌های نظری، عملی و آثار هنری از بعد حقیقتی یا اعتباری بودن



۶-۱- در حقیقی بودن گزاره‌های نظری و اعتباری بودن مصادیق در بین حکمای اسلامی، اختلاف نظری وجود ندارد. اختلاف نظر در حقیقی بودن یا اعتباری بودن احکام عملی و باید و نبایدهای اجرایی در سبک‌های هنری و معماری است.

۶-۲- در مورد حقیقی بودن یا اعتباری بودن گزاره‌های عملی با توجه به اختلاف ظاهری نظر علامه طباطبایی و شهید مطهری در این مورد^۱، به استنباط این محقق درحقیقت میان این دو دیدگاه با توجه به شاکله گزاره‌های عملی، که برزخی میان هست‌ها و مصادیق آثار هنری می‌باشند، اختلافی نیست. به گفته دیگر در عالم معقول (آن گونه که در بحث انسانشناسی منقول از حضرت علی(ع) مطرح شد) حاصل نفس عقلانی انسان یعنی حکمت و نزاهت، و شناخت حقیقت و خیر و زیبایی و گرایش عملی به آن‌ها با هم ممزوج است. یعنی در علم حضوری، هست‌ها و بایدها یا ادراکات و گرایش‌های انسان‌ها در ذهن هنرمند و ایده‌های او ممزوج و فطری و حقیقی هستند. اما از آنجا که ایده‌های هنرمند برای تحقق در عالم مادی و با توجه به مجموع

۱. به فصل دوم و بحث حکمت عملی و گزاره‌های اعتباری مراجعه شود.

شرایط زمانی و مکانی که همه نسبی و اعتباری هستند. به سبک و باید و نبایدهای عملی تبدیل می‌شود و از آنجا که راه‌حل‌های سبکی در عمل یگانه نیستند بنابراین اعتباری و نسبی خواهند بود.

۳-۶- ایده‌ها و گرایش‌های زیبایی‌شناسانه می‌توانند در سبک‌های مختلف به صورت نسبی و اعتباری متجلی شوند. ولی در عین حال هر سبکی و هر باید و نبایندی نمی‌تواند ایده‌ها و گرایش زیبایی‌شناسی خاصی را تحقق بخشد. برای مثال با وسائل و از طرق مختلف از نظر سرعت و سهولت می‌توان به خانه کعبه رسید. ولی از هزاران خطی که از هر نقطه عزیمت انسان می‌گذرد، تنها خطوطی که در نهایت خانه کعبه را هدف گرفته‌اند، به آن خواهند رسید. البته خط مستقیم با سرعت بیشتر و خطوط غیر مستقیم با سرعت کمتر و خطوطی که از ابتدا انحرافی بوده و بعداً نیز جهت خود را اصلاح نمایند هرگز نخواهند رسید.

منابع و مآخذ

۱. اتینگهاوزن، ریچارد، ۱۳۶۳، زیبایی از دیدگاه غزالی ترجمه دکتر سعید حنایی، مجله فصلنامه هنر/شماره ۲۷
۲. اردلان، نادر، ۱۳۵۳، آفریدن نو، مجله هنر و معماری، دومین کنگره معماری و شهرسازی
۳. اردلان، بختیار، ۱۳۸۰، حس وحدت، حمید شاهرخ، نشر خاک، ۳۷۱.
۴. افشار نادری، کامران، ۱۳۷۴، همنشینی اضداد در معماری ایرانی، مجله آبادی، ش ۱۹، ۷۰.
۵. آلتو، آلوار، ۱۳۷۷، انسانی کردن معماری، مجله معمار ش ۱، ۵.
۶. آیزنمن، پیتر، نامه به تادئو آندو، ۱۳۷۷، مجله معماری و شهرسازی، ش ۴۶۵، ص ۱۸.
۷. آندو، تادائو، ۱۳۸۱، شعر فضا، محمدرضا شیرازی، تهران، غزال
۸. پاپادوپولو، الکساندر، ۱۳۶۸، معماری اسلامی، حشمت جزنی، نشر رجاء، قم.
۹. پالاسما، جویانی، تعهد اجتماعی و معمار خودمختار، مجله معماری و شهرسازی شماره ۳۸ و ۳۹، ص ۲۲
۱۰. ترجمه امینی، مصاحبه کریر، تو معماری را ترسیم می‌کنی و من آن را می‌سازم، مجله سوره
۱۱. جنکس، چارلز، ۱۳۷۰، رستاخیز و مرگ نو مدرن‌ها، مجله علمی معماری و شهرسازی
۱۲. جنکس، چارلز، ۱۳۵۷، پست‌مدرنیسم چیست، ترجمه فرهاد بیضایی، نشر مزیدی،
۱۳. جوادی آملی، عبدالله، انتظار بشر از دین، ۱۳۸۰، مجله پاسدار اسلام، ش ۲۳۵، نشر رجاء
۱۴. حسن‌زاده آملی، حسن، ۱۳۷۷، هزار و یک نکته، تهران، انتشارات گلشن
۱۵. خمینی، روح‌اله، ۱۳۷۳، شرح دعای سحر،
۱۶. دورانت، ویل، ۱۳۷۸، لذات فلسفه، ترجمه عباس دریاب خویی، نشر علمی فرهنگی، فصل زیباشناسی
۱۷. دورانت ویل؛ ۱۳۶۲، تاریخ تمدن یونان باستان؛ انتشارات علمی و فرهنگی؛
۱۸. دیبا، داراب، ۱۳۷۴، مروری بر معماری معاصر جهان و مسأله هویت، مجله هنرهای زیبا،
۱۹. دیبا، داراب، ۱۳۷۸، حصول زبانی نو برای معماران ایران، مجله معماری و شهرسازی، ش ۵۱، ۵۰، ۹۸، ۱۰۳.
۲۰. رایت، فرانک، ۱۳۷۲، سبک‌ها و معماران، مجله آبادی ش ۸
۲۱. رایت، فرانک، ۱۳۷۰، معماری و ماشین،
۲۲. رومالدو جورگولا، ۱۳۷۷، تحلیل آثار اندیشه‌ها و دیدگاه‌های فلسفی، نشر خاک،
۲۳. زوی، برونو، ۱۳۷۶، چگونه به معماری بنگریم، فریده کرمان، ۲۲.
۲۴. سروش، بیتا، ۱۳۷۲، نهاد آرام جهان
۲۵. سوروکین، پیتریم الکساندر، ۱۳۷۷، نظریه‌های جامعه‌شناسی و فلسفه‌های نوین تاریخ، انتشارات حق‌شناس
۲۶. شوازی، آگوست، ۱۳۸۱، تاریخ معماری، لطیف ابوالقاسمی، دانشگاه تهران.
۲۷. شولتز، کریستین، ۱۹۸۲، مفهوم در معماری غرب،
۲۸. فرشاد، مهدی، ۱۳۶۲، نگرش سیستمی، موسسه انتشارات امیرکبیر، تهران
۲۹. فروغی، محمدعلی، ۱۳۴۰، سیر حکمت در اروپا، ج ۱ و ۲، کتاب جیبی، ۲۴.
۳۰. فوریا ما سائو، ۱۳۸۰، تادائو آندو، مترجمین نشر خاک، تهران، خاک
۳۱. کونل، ارنست، ۱۳۵۵، هنر اسلامی.
۳۲. گنون، رنه، ۱۳۸۲، کلمه و نماد، فرزانه طاهری، فصلنامه خیال، ش ۵، ۷۸.

۳۳. گروتز یورگ؛ ۱۳۷۴، زیبایی‌شناختی در معماری؛ انتشارات دانشگاه شهید بهشتی؛
۳۴. مارشال برمن، ترجمه فرهادپور، ۱۳۷۹، تجربه مدرنیته، انتشارات طرح نو،
۳۵. مارتین، هنری، ۱۳۷۵، هنر معماری در سرزمین‌های اسلامی، پرویز ورجاوند، نشر علمی و فرهنگی
۳۶. محمدی ری‌شهری، محمد، ۱۳۷۷ میزان‌الحکمه، باب ۱۰۴۰، جلد ۳، انتشارات دارالحدیث،
۳۷. مددپور، محمد، ۱۳۷۴، تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی، امیرکبیر، ایران.
۳۸. مددپور، محمد، ۱۳۸۰، مباحثی در حکمت هنر اسلامی، مؤسسه اندیشه و فرهنگ و دین.
۳۹. مطهری، ۱۳۷۸، مجموعه آثار شهید مطهری، جلد ۲، ص ۲۳۹، انتشارات صدرا.
۴۰. معماری و فرهنگ، شماره ۱۷، صفحه ۶۴ تا ۷۱.
۴۱. معماری و فرهنگ، شماره ۱۷، ترجمه سولماز زعم‌دار، بهار ۱۳۸۳.
۴۲. میرمیران، هادی، جریانی نو در معماری ایران، ۱۳۷۸، مجله معماری و شهرسازی، ش ۵۰-۵۱، ۹۵.
۴۳. ناس، جان، ۱۳۴۹، تاریخ ادیان، ترجمه علی‌اصغر حکمت؛ انتشارات علمی؛
۴۴. نصر، سید حسین، ۱۳۷۵، هنر و معنویت اسلامی فصلنامه هنر، ش ۲۸، ۱۸۴.
۴۵. نصر، سید حسین، ۱۳۵۹، نظر متفکران اسلامی درباره طبیعت، نشر خوارزمی، ۷۷.
۴۶. نصر، سید حسین، ۱۳۷۹، نیاز به علم مقدس، نشر طه، ۱۱.
۴۷. نصر، سید حسین، ۱۳۶۶، علم در اسلام؛ ترجمه احمد آرام؛ انتشارات سروش؛
۴۸. نصر، سید حسین، ۱۳۷۹، انسان و طبیعت، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
۴۹. نصر، سید حسین، ۱۳۷۳، هنر قدسی در فرهنگ ایرانی، انتشارات برگ
۵۰. نصر، سید حسین، ۱۳۷۹، انسان و طبیعت، دفتر نشر فرهنگ اسلامی،
۵۱. نودری، حسینعلی، ۱۳۷۹، پست مدرنیته و پست مدرنیسم، نقش جهان، تهران
۵۲. نهج‌البلاغه، نامه به مالک اشتر.
۵۳. واقعیت، ریشه آفرینش اثر هنری، فصلنامه هنر، ش ۳، ۱۳۶۲، تابستان ۴۴
۵۴. وویانو، ژان، ۱۳۷۹، جامعه‌شناسی هنر، ترجمه مهدی سبحانی، نشر مرکز،
۵۵. هاورز، ۱۳۶۳، فلسفه تاریخ هنر، ص ۱۴، نشر نگاه.
۵۶. هایدگر، کتاب شعر، ۱۳۸۱، زبان و اندیشه رهایی.
۵۷. هوگ، جان، ۱۳۷۵، هنر معماری در سرزمین‌های اسلامی، پرویز ورجاوند، نشر علمی و فرهنگی
۵۸. هیلن براند، رابرت، ۱۳۷۵، معماری اسلامی، ایرج اعتصام، شرکت پردازش.
۵۹. یونگ، کارل، ۱۳۵۹، انسان و سمبل‌هایش، ترجمه ابوطالب صارمی، پایا، ۲۴.

خواننده محترم

این پرسشنامه به منظور ارتقای کیفیت کتاب‌های درسی و رفع نواقص آن‌ها تهیه شده است. دقت شما در پاسخگویی به این پرسشنامه در پایان هر نیمسال ما را در تحقق این هدف یاری خواهد کرد.

نام کتاب نام مؤلف / مترجم سال انتشار
 پاسخگو: عضو علمی پیام‌نور ☐ عضو علمی سایر دانشگاه‌ها ☐ رشته تخصصی سابقه تدریس
 دانشجوی پیام‌نور ☐ دانشجوی سایر دانشگاه‌ها ☐ رشته تحصیلی ورودی سال

سؤال	بله	خوب	متوسط	ضعیف	خیلی ضعیف
۱. آیا از زمان تحویل و نحوه دسترسی به کتاب راضی بودید؟					
۲. آیا حجم کتاب با توجه به تعداد واحد مناسب بود؟					
۳. آیا راهنمایی‌های لازم برای مطالعه کتاب منظور شده بود؟					
۴. آیا در ترتیب مطالب کتاب سلسله مراتب شناختی (آسان به مشکل) رعایت شده بود؟					
۵. آیا تقسیم‌بندی مطالب در فصل‌ها یا بخش‌ها متناسب و بجا بود؟					
۶. آیا متن کتاب روان و ساده و جمله‌ها قابل فهم بود؟					
۷. آیا به‌روزر بودن مطالب و آمارها رعایت شده بود؟					
۸. آیا مطالب تکراری داشت؟					
۹. آیا پیوستگی مطالب با درس‌های پیش‌نیاز رعایت شده بود؟					
۱۰. آیا مثال‌ها، شکل‌ها، نمودارها، جدول‌ها و ... گویا بودند و در فهم مطلب تأثیر داشتند؟					
۱۱. مطالعه هدف‌های کلی، آموزشی / رفتاری تا چه اندازه به درک بهتر شما کمک کرد؟					
۱۲. آیا خودآزمایی‌های کتاب به‌گونه‌ای بود که تمام مطالب درسی را شامل شود؟					
۱۳. آیا پاسخ خودآزمایی‌ها و تمرین‌ها کامل و گویا بود؟					
۱۴. چقدر با غلط‌های املایی و اشکال‌های چاپی مواجه شدید؟					
۱۵. آیا از کیفیت چاپ و صحافی کتاب راضی بودید؟					
۱۶. آیا طرح روی جلد کتاب با مطالب کتاب تناسب داشت؟					
۱۷. چنانچه دانشگاه وسایل کمک‌آموزشی از قبیل نوار، فیلم، لوح فشرده و ... در اختیاران گذارده، آیا به درک بهتر شما کمک کرده‌اند؟					
۱۸. تا چه اندازه این کتاب شما را از حضور در کلاس بی‌نیاز کرد؟					

در مجموع کتاب را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ عالی ☐ خوب ☐ متوسط ☐ ضعیف ☐ بسیار ضعیف ☐
 لطفاً چنانچه با اشکال‌های تایی یا محتوایی و مطالب تکراری مواجه شده‌اید، فهرستی از آن‌ها را با ذکر شماره صفحه ضمیمه کنید. در صورت تمایل سایر پیشنهادهای خود را نیز بنویسید.

این پرسشنامه را پس از تکمیل از کتاب جدا کنید و به قسمت آموزش مرکز تحویل دهید یا مستقیماً به نشانی تهران، صندوق پستی ۳۳۳-۱۴۳۳۵، مدیریت تولید محتوا و تجهیزات آموزشی کتاب ارسال فرمایید. آدرس وبگاه ما www.pnu.ac.ir است. با ورود به وبگاه، مسیر زیر را طی نمایید: ساختار دانشگاه / معاونت‌ها / فناوری اطلاعات / مدیریت تولید محتوا و تجهیزات آموزشی.

با تشکر

مدیریت تولید محتوا و تجهیزات آموزشی

